



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

T

*Donde empieza el silencio en el espacio tiempo.
Análisis de la obra de Arnaldo Coen.*

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE.

T

**Presenta:
Celia Fanjul Peña**

TUTOR
Dra. Elia Espinosa López
Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

México, D.F. 15 enero 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Filosofía y Letras
Posgrado en Historia del Arte



Donde empieza el silencio en el espacio tiempo
Análisis de la obra de Arnaldo Coen

Tesis Profesional
para obtener el título de Maestría en Historia del Arte
Presenta
Celia Fanjul Peña
Directora de Tesis
Dra. Elia Espinosa López

Índice

Prólogo	3
Donde empieza el silencio en el espacio tiempo	20
Una Exposición y sus orígenes científicos, estéticos y artísticos	
Criterio de semejanza	24
Ser eterno un instante,	41
patrones áureos y arte bruto	
La nueva figuración como horizonte cultural	50
De la similitud entre fondo y forma, entre el hermetismo y ciencia	54
El Espacio como campo magnético	61
La Gestalt y Fluxus	65
Luz de sí misma	67
Arte, ciencia y tecnología	72
Interpretación psicoanalítica	81
Soporte y superficie, los mitos y las historias	85
Ante la vida nada	90
El Ícono	99
Abre y arma su desnudez	102
Arte correo, revisión de sí mismo	105
Ser eterno un instante	122
patrones áureos y arte bruto	
Relatividad de la magia	129
Vuelve al origen, el futurismo	131
Arte para el pueblo	140
Objetos y Collage	143
Hippismo y Fluxus	150
Fuerzas dinámicas	154
Expresionismo oriental	161
Ante la vida nada	166
Arte total y procesos	168
Conclusiones	172
Bibliografía	182
Adenda	195
Entrevista a Coen, Biografía	195
Currículo de Coen	231
Catálogo de la obra de Coen	234

Prólogo

Siempre
que he ojeado libros de estética
he tenido la incómoda sensación
de estar leyendo obras
de astrónomos
que jamás
hubieran mirado las estrellas.

Jorge Luis Borges

El enigma de la poesía

Hacer una tesis sobre la obra de Arnaldo Coen (1940–), el más joven de los pintores mexicanos de la llamada “Generación de la Ruptura”, situado en la segunda mitad del siglo XX, implica analizar el texto y el contexto, es decir distinguir los elementos que constituyen su obra, situándolos en el tiempo y en el espacio, para comprender por qué su trabajo forma parte de las colecciones del Museo de Arte Moderno, del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Museo Abstracto de Zacatecas, Museo Rafael Coronel, los Museos de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Secretaría de Relaciones Exteriores, Museo Carrillo Gil, el Centro Cultural Universitario de Tlatelolco. Qué valores identitarios, estéticos y plásticos componen sus obras, qué lo distingue para formar parte del patrimonio cultural de la Nación, del Seminario de Cultura Nacional en 2008 y, desde 2010, miembro de número de la Academia Nacional de las Artes. Además, es uno de los artistas que participan como jurado en los certámenes, concursos y bienales artísticas, forma parte de los jurados del FONCA. Por todo ello, es pertinente, y relevante, realizar un estudio de este Maestro de la Pintura Mexicana.

Existen algunos artículos y menciones sobre su obra, realizadas por fi-

guras notables como Octavio Paz, Juan García Ponce, Margarita Nelken, Salvador Elizondo, Álvaro Mutis, Federico Cambell, José Manuel Springer, Santiago Espinoza de los Monteros, notas periodísticas promotoras de alguna de sus exposiciones, presentaciones en catálogos por escritores y críticos como Javier Moysen, Luis Cardoza y Aragón, Carlos Monsivaís, Teresa del Conde, Raquel Tibol, Luis Carlos Emerich, Juan Bruce Novoa, Siggrum Pass, Jorge Alberto Manrique, Antonio Rodríguez, Guillermo Sheridan, Eduardo Matos Moctezuma, Gerardo Estrada y algunos más, que de ninguna manera agotan el tema. No se han realizado estudios profundos dedicados a comprender el valor de su propuesta estética. Esta investigación intenta llenar este vacío, porque la obra de Coen forma parte de la historia del arte contemporáneo mexicano y contiene reflejos locales de las ideas estéticas de las corrientes artísticas internacionales con las que establece relaciones y referencias implícitas y explícitas que aquí se identifican por ser indispensables para comprender cuáles son los valores estéticos que su obra proyecta, considerada desde sus inicios, como obra de gran calidad artística por artistas muy importantes como Remedios Varo, Leonora Carrington, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, quienes lo integraron como el más joven exponente de la galería Juan Martín.

La obra que Arnaldo Coen ha creado desde los años sesenta hasta la fecha, permite hurgar en el ambiente cultural y en el sentir, en la doxa de la Capital Mexicana, visualizar las influencias que provocaron los grandes cambios culturales que la Guerra fría impuso en plena década de los sesenta y sus derivaciones en las décadas siguientes, tal como fue la lucha ideológica que se reflejó en el imaginario colectivo, en el espíritu y factura del arte mexicano, los grandes cambios en el mercado del arte y en el estatus del artista en México.

Por ser una obra realizada en la última década del siglo XX, parece contener un recuento de las décadas anteriores, rizados de la memoria de lo creado por él durante el siglo que queda en el pasado, y se sugiere como una revisión de su trabajo y de sí mismo. Aquí se proponen posibles lecturas de algunas de las obras expuestas, haciendo un esfuerzo de traducción del discurso plástico al verbal, llevando los límites de la interpretación de obras abstractas por derroteros sociales, políticos, cognitivos y científicos hasta donde la información y el conocimiento lo permitieron: con la intención de entender la obra a partir de ella misma sin aislarla del contexto sociocultural y político que las arropa.

Con esta intención se contempla la obra desde varios puntos de vista, a manera cubista, para asociar, describir y justificar las referencias de Coen, a ciertos artistas y sus obras, y con algunas corrientes artísticas internacionales, proponiendo algunos posibles mecanismos de asociación. Se señala al exponer diferentes enfoques como el científico-tecnológico, el emocional, el ideológico, el social, y el cultural abren la posibilidad de diferentes lecturas y análisis justificados en su momento. Para lo cual se enuncian los posibles significados y significantes que surgen al profundizar en la obra, explicitando las analogías formales y alegóricas con los contenidos, cómo aplica el paradigma biológico de “la función hace la forma” que defendió el funcionalismo, así como postulados teóricos sobre la percepción, que parecen claves para comprender el funcionamiento de la psique. Por ser fundamentales para Coen, se abordan temas importantes de la teoría de la percepción, del psicoanálisis de Sigmund Freud, del papel de los arquetipos simbólicos con Carl Jung y Erich Fromm pero también se recurre a símbolos culturales urbanos y del *Diccionario de símbolos* y a interpretaciones propias de la antropología social de James George Frazer, Claude Levi Strauss y a conceptos de hierofanías y sacralidad desarrollados por Mircea Eliade en la *Historia de las Religiones*.

En esta investigación se parte del método iconográfico e iconológico planteados por Guy de Tervarent, Erwin Panofsky y Sir Ernst Hans Josef Gombrich que establecen que para realizar el estudio iconográfico e iconológico primero se deben considerar las fuentes del propio artista, mentor o comitente. Para ello se realizaron varias entrevistas (2006) en las que se conversó con Arnaldo Coen y que se anexan en la Adenda. Éstas permiten identificar los posibles intereses objetivos y subjetivos, reales o imaginarios del autor, para establecer los probables simbolismos entre los elementos objetuales, y las circunstancias intersubjetivas en las que se crea la obra. Cómo fue su formación humana y artística, son llaves que permiten abrir el ámbito de los elementos afectivos, sociales, económicos, políticos de las personas y las obras que fueron significativos en su formación y que, esperamos ver reflejados en sus creaciones. Este acercamiento aclara sus puntos de vista, en tanto texto en el contexto socio-político y cultural en el que tanto él como su creación se vieron involucrados.

En segundo lugar se revisó la literatura de la época que de ninguna manera pretende ser especializada y rigurosa, pero que abrió la posibilidad

interdisciplinaria de búsqueda y propuesta del encuentro con el posible enunciado formal, que constituye el repertorio visual de Coen, quien como todo artista plástico ha construido su estilo personal poco a poco, de lo aprendido en la escuela del arte, pero también de las situaciones históricas culturales en las que se encontró con la cultura, la literatura, el cine, la moda, la ideología y la crítica.

En tercer lugar se establecieron las diferencias y similitudes identitarias con obras artísticas anteriores ya conocidas, estableciendo la distinción entre corrientes europeas, norteamericanas, latinoamericanas y las mexicanas.

En cuarto lugar se identifican los elementos que configuran la obra. Se utilizan algunos postulados de las teorías de la comunicación, de la Hermeneútica, de Hans-Georg Gadamer, y de la Semiótica, de Umberto Eco, que forman parte de la literatura de la época, y se proponen ciertas hipótesis, para descifrar el código, el mensaje, o los deseos, inducidos o no, que surgen del inconsciente individual o colectivo del autor y del público (al que Coen quiere comunicar), ya sean culturales, científicas, sociales, políticas, económicas dominantes, sin escatimar el cine y la literatura, que esbozan la “doxa”¹, la “onda” o la “vibra” de su circunstancia.

Abrevando en la *Obra abierta*, y en *Los límites de la interpretación*, de Umberto Eco², se proponen algunos mecanismos semióticos que permitan la pluralidad de las interpretaciones de algunos mensajes que se identifican en libre asociación, en tanto que espectador, lector informado, o “lector modelo”, como lo llama Eco, para analizar, describir o proponer una posible estrategia textual, aunque algunas veces se cae en la semiología, sin poder eludir la semejanza del símbolo con el síntoma. Se parte de que los artistas plásticos ya han logrado convencernos de que el arte es lenguaje y, como tal, transmite mensajes en un lenguaje particular, poético, alegórico, simbólico; lenguaje de materiales y formas, de sombra, luz y color con significantes y significados que nos refieren a espacios y tiempos culturales, a rituales y a ceremoniales, a fenómenos y procesos cognitivos, a problemas y necesidades humanas, sociales, políticas, económicas y culturales, signos de deseos y sueños reales e imaginarios. Un

1 Doxa: Conocimiento fenomenológico de imaginación o de fe.

2 Eco, Umberto, *La obra abierta*, Seix Barral, Barcelona, 1962 y *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona, 1992.

lenguaje que resuena con ritmos particulares en nuestra sensibilidad gracias al silencio activo y expectante.

La obra de Arnaldo Coen parece resolver contradicciones que se habían planteado como insalvables en décadas anteriores en la práctica artística, como fue el debate figuración versus abstracción, nacionalismo versus internacionalismo, abierto versus cerrado, profano versus aurático, llevando la emoción y la geometría al límite del juego transgresor entre lo aleatorio y la determinación contundente de la realidad y la historia. Coen ha transitado en la multiplicidad de las artes, pintura, danza, teatro, música, cine, video, instalación y performance, en la aventura y la experimentación para crear un lenguaje integral, empeñado en crear un arte total en libertad, en donde se privilegia lo aleatorio.

En este texto, el lector hallará la “revelación” del lenguaje de *Donde empieza el silencio en el espacio tiempo*, que consiste en pinturas y esculturas creadas en México, entre 1992 y 2001, año, este último, en que fue expuesta y que refleja la visión que Arnaldo Coen se ha construido a lo largo de su vida y de su práctica artística. Para ello se explican sus recursos teóricos y prácticos, sus posiciones deseos y ensueños, sus relaciones y afinidades. Él advierte que en su obra quiere hacer visible lo invisible, por lo que se propuso un entramado analítico a fin de develar si esa visibilidad se comprende, es decir, se esboza, hipotéticamente, cuáles son las posibles “invisibilidades” visibles a las que él nos expone.

Para la descodificación de formas y sentidos, se efectuó un análisis con de las categorías de la forma de Wucius Wong³ ya que son los elementos básicos para la lectura de la obra: punto, línea, plano, orden jerarquía, transparencia superposición toque y otros, así como *De lo espiritual en el arte*, de Wassily Kandinsky⁴, que permitieron analizar, desde este enfoque expresionista, la composición de la obra. Aunque la obra de Wong es un manual práctico para diseñadores, se pensó necesario para abordar, en primera instancia, esta obra puesto que Coen fue publicista y estudió diseño publicitario, y también denota un profundo estudio de la obra de Klee y los postulados de la Bauhaus, que fueron los primeros en establecer la sintaxis básica para lenguaje visual considerando el tratamiento de las categorías de la forma. Sin embargo Wong fue insuficiente ya que las obras hacen continuas referencias y paráfrasis a la

3 Wong, Wucius, *Fundamentos del diseño bi- y tri- dimensional*, Gustavo Gili, México, 1992.

4 Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Coyoacán, México, 1994.

historia del arte, por lo que se recurrió a ella en momentos requeridos. Se consideró que Coen escenifica al objeto, en el sentido de Gilles Deleuze⁵ en *Mille plateaux*, (Coen ha estudiado a Deleuze y lo refiere.) y lo representa en diversos foros escénicos. Por ello se hacen algunas referencias a este filósofo, a pesar de que en algunas de las obras existe una deconstrucción que lleva mucho más a plantear cuestiones cercanas a la obra de Jaques Derrida⁶, como un auxiliar en el desmontaje o deconstrucción de los elementos de la obra estudiada.

Con otro punto de vista, se establece la importancia que juegan diversos conocimientos en la creación artística como sistema complejo de signos y símbolos en el que hay un entramado de diversos materiales filosóficos, científicos, tecnológicos, psicológicos, ecológicos, eróticos, económicos, políticos, culturales, míticos. Por ello se disecan algunas las hebras de la urdimbre, cual paradigmas. Tejiendo y destejiendo las representaciones que Coen hace del silencio, del tiempo y del espacio, relacionando las similitudes con otros sistemas de conocimiento, y con otras realidades que se nos han impuesto en esta sociedad de alta tecnología, de grandes diferencias. Se hace así un análisis y una interpretación interdisciplinaria, que comprende el espacio tiempo como plano o volumen en movimiento interceptado por otras intenciones. Es por esto que no se encontrará una línea o un eje fijo en esta tesis, no se busquen líneas del tiempo, solo encontrarán giros, saltos, y vibraciones, siguiendo vagamente el anti método propuesto por Edgar Morin como el método más aceptable para expandir el desafío de la complejidad que impone la comprensión de la obra de arte que, se encuentra involucrada en la apropiación y expresión tanto del conocimiento científico como de los problemas humanos, sociales y políticos. Este método, preocupado por mostrar un conocimiento sin divisiones ni compartimentos, respeta lo plural y lo singular considerando su interrelación con el contexto y el todo. Su concepción de la complejidad antropológica incluye las dimensiones de lo biológico y lo imaginario. Se procede haciendo aglomerados, agrupando en conjuntos simbólicos aleatorios, o como Umberto Eco señala, “se piensa como en archipiélagos”. “Donde el corte no indica solución de continuidad sino repartición de variables entre los puntos del

5 Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980, Deleuze G. Guattari F., *El anti Edipo, capitalismo y esquizofrenia*, Minuit, Paris, 1975 y Deleuze, G. *Rhizomes*, Minuit, Paris, 1976.

6 Derrida, J. *La tarjeta postal, De Sócrates a Freud y más Allá*, Siglo XXI, México, 1986.

continuo,”⁷ La imaginación trabaja como en la edición de una película, haciendo montajes. Consciente de que hoy la intersubjetividad artística se mueve en redes imaginarias, en geometrías no euclidianas. Los espacios imaginados y representados se conciben cómo las sonoridades de diferentes instrumentos, en una orquesta: son volúmenes estratificados o ecualizados que reducidos a planos, a formas o fragmentos de estas, van generando múltiples vibraciones, y sin embargo mantienen un continuo, que puede distinguirse como tonada, melodía, como composición temática polifónica. Como cuando algo penetra en los campos profundos de la memoria, de los hábitos, se bifurca, se divide, asalta, excita a los otros escenarios del pasado y puede ser que ocupe el primer plano, el del presente o algunas veces, el último, presuponiendo un futuro.

La obra de Coen nos hace reflexionar en los procesos deseantes, nos revela que no es lo mismo sentir la necesidad apremiante del deseo que recordar el tiempo aquel, a menos que la obsesión se vuelva como un disco rayado, en donde ya no se siente pero se cree sentir, y nos vuelve aferrados. Porque la imaginación no logra reconstruir totalmente el deseo, la necesidad, el ansia, ni siquiera es capaz de recordar el cuerpo, el gesto o el mismo olor, como en *Ese oscuro objeto del deseo*⁸ (1977) de Luis Buñuel, señalando que el presente aprende y carga con todo ese deseo pasado, ese presente de silencio expectante, y ese futuro de placeres prometido. La vida, para Coen, se comprende y se pinta en función de curvas, que se encuentran y se separan, recordando tal vez la película *El año pasado en Marienbad*, (1961) dirigida por Alain Resnais, en donde se ponen en juego tres deseos, como campos de energía, discos deseantes: el de ella, que no se decide entre el presente de su unión con su marido como hábito y el presente de la seducción con el amante, como el instante intenso, otro disco deseante escenificado por la duración del pasado de seguridad con el marido jugador, frente a la nada del pasado olvidado con el amante; otro más que describe el deseo del marido entre el instante del juego y la conservación del hábito marital; y otro por el deseo insistente del amante, basado en la espera del cumplimiento de la promesa hecha por ella en el pasado, que representa y refuerza la proyección del tiempo futuro. Coen parece proceder de igual manera cuando pinta los círculos de la memoria de los

7 Deleuze, G., *Imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, España, 2004, pág. 64.

8 Deleuze, Gilles, *Imagen movimiento. Estudios de cine 1* Referencia a la película de Luis Buñuel 1977, pág. 188

deseos que se han realizado, dejando caer uno que otro rizo figurativo aquí y allá, indicando con trazos de movimientos pendulares cuando no se completa la vuelta, como un deseo truncado.

Coen pertenece a una generación que creció con el cine, en la que el aprendizaje les llegó ya no solo de las vivencias, sueños, lecturas, ópera, teatro, música, sino que incluyó la comprensión del arte de la industria cinematográfica, la nueva representación tecnológica de objetos y personajes, espacios y situaciones, es decir las imágenes plasmadas son el espacio que se ocupa en el tiempo. Si las vanguardias fueron movimientos artísticos que se ocuparon de representar al movimiento, la generación de “la ruptura” tuvo que abordar al Espacio-tiempo.

¿Cómo surge la imagen-tiempo? Al amparo del cine, sin duda, después de la guerra, cuando las sensaciones sensoriomotrices dan paso a situaciones ópticas y sonoras puras (neorrealismo) [...] La imagen-tiempo no suprime a la imagen-movimiento, sino que invierte la relación de subordinación. El tiempo deja de ser el número o la medida del movimiento, es decir una representación indirecta, y el movimiento no es ahora sino la consecuencia de una presentación directa del tiempo: por eso mismo es un falso movimiento, algo así como un falso empalme. El falso empalme es un ejemplo de “corte irracional”. Y, mientras que el cine del movimiento efectúa encadenamientos de imágenes por cortes racionales, el cine del tiempo procede a reencadenamientos sobre corte irracional (especialmente entre la imagen sonora y la imagen visual). Es un error decir que la imagen cinematográfica está forzosamente en presente. La imagen-tiempo directa no está en presente, como tampoco es recuerdo. Más bien rompe con la sucesión empírica tanto como con la memoria psicológica, y se eleva a un orden o a una serie del tiempo (Wells, Resnais, Godard, [...]). Estos signos de tiempo son inseparables de signos de pensamiento y de signos de palabra.⁹

Gilles Deleuze, planteaba en *Mille Plateaux* y en *Rhizomes* que vivimos en una sociedad capitalista esquizofrénica debido a la importancia que ha cobrado

⁹ Eskenazi, Mario, Cubierta del libro de Deleuze, Gilles *La imagen tiempo*. Estudios sobre cine 2, Paidós Ibérica, Barcelona, 1987. Cuarta de forros.

el espectáculo, obligándonos a “actuar” en diversos foros, haciendo referencia al foro o set cinematográfico, con mil personajes ya no en situaciones, como lo plantearon los existencialistas y los situacionistas desde los años cincuenta del siglo pasado, sino en secuencias donde la perspectiva puede ser nula o fantástica o en engañifa, y es esférica. El arte de Coen, estudioso de Deleuze, es consciente de su participación en la construcción de la escenografía en la que vivimos, de su papel como actor social, que se autoconstruye diferente, para la edificación profusa de personajes enajenados o sin identidad, máquinas deseantes en esta sociedad a la que nos sometemos tanto en la alta cultura como en la baja, a las normas y dictámenes del mercado, imitamos, como lo planteaba Hebert Marcuse¹⁰ en *El hombre unidimensional* (1964).

El individuo unidimensional se caracteriza por su delirio persecutivo, su paranoia interiorizada por medio de los sistemas de comunicación masivos. Es indiscutible hasta la misma noción de alienación porque este hombre unidimensional carece de una dimensión capaz de exigir y de gozar cualquier progreso de su espíritu. Para él, la autonomía y la espontaneidad no tienen sentido en su mundo prefabricado de prejuicios y de opiniones preconcebidas.

También por la *Dialéctica de la Ilustración* (1944) de Theodor Wiesengrund Adorno¹¹ que ofrece una radiografía de la moderna sociedad de masas obtenida directamente de la estadounidense de la posguerra inmediata, ya se diseña el horizonte del hombre contemporáneo envilecido por la “industria cultural”, con sus falaces libertades, y por el mito de la “racionalidad científica” y por la *teoría estética* (publicada póstumamente en 1970) en la que Adorno planteó que, “el arte sólo puede justificarse como recuerdo de los sufrimientos que se han acumulado en el transcurso de la historia, los cuales exigen un rescate de la vida “ofendida” y un acto de reparación respecto a ella”, que para Coen se debe interpretar como cura o sanación; en virtud de un futuro cualitativamente diferente. Coen participa en esta aventura artística, visual, construyendo o deconstruyendo los materiales imaginarios, parece seguir los planteamientos

10 http://es.wikipedia.org/wiki/El_hombre_unidimensional (julio 2012).

11 <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/adorno.htm> (julio 2012).

de Marcuse para salir de la unidimensionalidad mediante la introyección, que supone buscar en uno mismo el verdadero significado de la cultura, como la esencia de la libertad del individuo, a través de un doble distanciamiento, como única vía para llegar a una cultura verdaderamente libre y emancipadora. Éste tendría una vertiente espacial o exterior y una vertiente subjetiva o interior; inspirado ahora también por el cine de “arte y ensayo” y determinado por el *Cuerpo sin órganos*, de Deleuze y Félix Güattari.¹²

En este trabajo se ha deseado distinguir la fragmentación y parcialidad de la verdad, la cancelación de la verdad por la simulación y la mercadotecnia. Coen, pertenece al sistema occidental global tan bien descrito en *el Crimen perfecto*, de Jean Beaudrillard, y en *la Estética de la desaparición*, de Paul Virilio. En su obra, nos revela la virtualidad, del Sistema de los objetos, aplica *La economía del signo*, emite las señales del movimiento y de la luz (vivimos con el control remoto en la mano), y mira la realidad como la *Máquina visual*¹³ de esta época altamente tecnologizada y la cuestiona. Coen es un pintor consciente de ser manipulado por los medios que aplican teorías de recepción, de públicos, técnicas psicológicas de persuasión y sugestión, época de poca lectura, y mucho consumo, donde se sacrifica la calidad por la cantidad. Los lectores, como Coen, resultan perceptores singulares en esta era digital donde la virtualidad impera con nuevas connotaciones. En “donde reina la simultaneidad y la prisa suplanta la historia.”¹⁴

Quando el más apartado rincón del mundo haya sido técnicamente conquistado y económicamente explotado; cuando un suceso cualquiera sea accesible en un lugar cualquiera y en un tiempo cualquiera [...] cuando el tiempo sea solo rapidez, instantaneidad y simultaneidad, mientras que lo temporal entendido como acontecer histórico [...] entonces, justamente entonces, volverán a atravesar sobre todo este aquelarre, como fantasmas las preguntas ¿para qué?, ¿Hacia dónde?, ¿después qué?

Heidegger¹⁵

12 Deleuze, *El anti Edipo*. *Ibíd.*, 1975.

13 Virilio, Paul, *La máquina visual*, Cátedra, Madrid, 1989.

14 Bartra, Armando, *Tomarse la libertad*, Ítaca, México 2010, pág. 47.

15 Heidegger, Martin, *Introducción a la metafísica*, Nova, Buenos Aires, 1969, en Bartra, A. *Ibíd.* 2010, pág. 47.

Coen pertenece a la época impuesta, desde los años cincuenta, cuando se esbozan los principios estructurales de esta nueva manera de manifestación del ser mediático “post-moderno” (la guerra fría, el Pop Art, Kassel), que se consolidan en la sociedad de mercado global en los setenta. Como integrante de los artistas de su generación que sintieron gran malestar en la cultura¹⁶ al encontrarse inmersos en el duelo y en las luchas ideológica y corporales de la derecha contra la izquierda, de donde surgió su necesidad de entreabrir vías alternas y contraculturales, esbozada entre otros por Jean Paul Sartre en *El Ser y la Nada* (1943) y *La edad de la razón* (1959).

La del medio siglo es una humanidad que no se halla y los libros que documentan el malestar son los *best sellers*, antes del tiempo de los *best sellers*. *La condición humana* (1958)¹⁷ aparece en español a menos de 3 años de su publicación en francés y sus reimpresiones se multiplican, mientras que la edad de la razón se conoce en México cuatro años después que en Francia.¹⁸

Si los artistas también son comunicadores — Coen acepta su formación de publicista — ¿cuáles son los mensajes que ha elaborado?, ¿qué secretos nos ha enunciado?, ¿hacia qué espacio va el tiempo en el silencio que pinta?

Coen nos muestra su país, el México en donde la *Ilustración*¹⁹ de ciertos sectores, aún no ha permeado a la sociedad mexicana, como un espacio en el que persiste el pensamiento mágico, religioso, y aleatorio y reina el tiempo circular, donde las matemáticas sirven para comprender y comunicarse con dios

16 El ensayo titulado *El malestar en la cultura* donde Sigmund Freud (1856–1939) sentó que nuestra especie ha pagado por el progreso el elevado precio de sacrificar la vida instintiva y reprimir la espontaneidad.

17 De Hannah Arendt, *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993.

18 “[...] y lo mismo puede decirse de la obra literaria y ensayística de otros compañeros de Sartre (marxistas o existencialistas, fraternos o bronqueados entre sí pero todos abismados y vehementes) como Simone de Beauvoir que [...] en ensayos como *Para una moral de la ambigüedad* (1947) deja constancia de su relación amor/odio con el marxismo al que, como muchos le reprocha que en su teoría de la historia las voluntades humanas, “no aparecen como libres [pues] son reflejo de condiciones objetivas” Y el mismo ánimo perturbado lo comparten intelectuales franceses como la malograda Simone Weil, los surrealistas André Bretón y Paul Eluard, además de Paul Nizan, Albert Camus, Maurice Merleau Ponty y Edgar Morin. Bartra, Armando, *Tomarse la libertad*, Ítaca, México 2010, pág. 47.

Cierto, el existencialismo galo es igualmente una moda pero sus emblemas no se agotan en el Café Flore y las mallas negras de Juliet Grecó. Bartra, Armando, *Tomarse la libertad*, México, Ítaca. 2010, pág. 42.

19 Los intelectuales que estaban al tanto del bum literario, cinematográfico y de las nuevas propuestas filosóficas.

y las videntes son contratadas por la Secretaría de Gobernación para indicar dónde fueron sembrados los cadáveres de las supuestas víctimas del crimen organizado. Su obra refleja la complejidad del México “en transición”, que se “modernizó” a marchas forzadas y tuvo que estructurar las nuevas concepciones epistémicas al “ahí se va”, “al más o menos”, “al tantito”, al “ahorita”. México se modernizó “a güevo” por imposición externa, no como lo hicieron los europeos y los norteamericanos. Coen, entonces, es al mismo tiempo artífice fecundo de este nuevo espíritu que explora, ilustra, traduce representa los nuevos conocimientos científicos, las nuevas tecnologías de comunicación que se manifiestan en nuestro comportamiento y en nuestra vida, mediante un lenguaje estético y visual que se desarrolló en Europa pero que llegó a México, sobre todo bajo el dominio de las corrientes artísticas abstractas y las que se les opusieron, pero sin olvidarse de los conocimientos ancestrales de raíces indígenas que hacen vibrar sus deseos, fascinado por el mundo mágico de María Sabina entremezclado con el conocimiento que se desprende del *Zohar*. Insiste en desear y construir su propia utopía, como Beuys y Jodorowsky, que conciben al arte como medicina para curar el malestar y las enfermedades del alma de los sujetos de las sociedades urbanas y rurales, de las masas mediatizadas y como antídoto para escapar de esa realidad.

Este trabajo comienza por distinguir en el primer capítulo *Una exposición y sus orígenes científicos, estéticos y artísticos* la composición y el tratamiento que Coen propone en la obra, separando silencio, el espacio y el tiempo. Conceptos muy amplios que requieren detenerse en ellos, no solo de forma teórica, sino bajo la aplicación de la teoría en la descripción, lectura, e interpretación de algunas obras, o de fragmentos y las relaciones que se pueden establecer entre ellos y con el horizonte cultural. Todos ellos son “conceptos valija²⁰”, es decir cada concepto contiene diferentes nociones, con cierta carga simbólica, filosófica, epistemológica, etc. Y, se van señalando en la medida que se describe la obra. Esto con el fin de poder mover la maleta, según los diferentes viajes propuestos para acceder al mundo imaginario de Coen. O si se prefiere se van reconociendo los archipiélagos, como puntas de iceberg, que nos van construyendo aglomerados, que permiten tener un espacio firme, concreto para conformar

20 Concepto propuesto por Gilles Deleuze a propósito de Alicia en el país de las maravillas, y por Alfred Jarry, en Ubu Roi.

la visión de la realidad de la obra y de su valor estético.

Se continúa partiendo de la hipótesis de que Coen pertenece a la nueva figuración que expandió la reflexión al criterio de semejanza. Aquí se explica la semejanza vista por la geometría, las analogías entre símbolos, las analogías de los significantes y significados que generan nuevos símbolos para dar cohesión a una sociedad cambiante. La creación de Coen basa sus expresiones plásticas, abstractas y figurativas en el espiritualismo de Vassily Kandinsky y de Paul Klee, y al surrealismo, pero también se remonta a otras corrientes artísticas. Él se mueve en el espacio pictórico de tiempos medievales, barrocos, vanguardias, modernidad y posmodernidad, su tiempo no le basta, toma de aquí y de allá, de oriente y de occidente los temas, las atmósferas, los tratamientos y sobre todo las ideas, porque esos espacios y tiempos, esos sonidos y esa ausencia significativa que es el silencio, son la vida misma. En este estudio se explica la importancia normativa del criterio de semejanza, su historia. Se señalan algunas implicaciones socioculturales, filosóficas, científicas y tecnológicas. Se aplica en el análisis de la construcción compositiva de Coen que revela la división y distribución del espacio y la incorporación del marco a la pintura y de los elementos objetuales que incorpora y trata. Lo que plantea problemas de significantes y significados simbólicos de signos abstractos de figuras geométricas, de color, de textura, de comunicación, de conocimiento, de ciencia y tecnología que permiten hacer la lectura y la interpretación del lenguaje de figuración abstracta, surreal y conceptual, entre otros varios, de la obra expuesta bajo el título de *Donde empieza el silencio en el espacio tiempo*, relacionándolo con otros lenguajes poéticos a los que él hace referencia, y con nuevos conceptos científicos del espacio, del tiempo, del silencio, y del espacio-tiempo.

Se abordan los aspectos más relevantes del horizonte cultural al que pertenece este autor, nacido en México en 1940, quien desde muy joven formó parte del movimiento cultural mexicano, tratando de subrayar los paradigmas sociales, políticos y culturales a los que se somete o bien cuestiona, aceptando y contestando su historia, explicando cómo ha sido que llegamos a construir los espacios reales, pero también los imaginarios y conceptuales. Por ello se consideró necesario abrir ventanas, como él mismo plantea en su obra, como paréntesis explicativos, a manera de conceptos valijas, pues contienen planteamientos estéticos, científicos, filosóficos y sociales, que fueron para-

digmas para su generación, se puede entonces emprender el viaje al mundo de la pintura de Coen, donde la observación del proceso creativo va sacando las ideas que encierran estas maletas, para representarlos o proyectarlos, a fin de traducirlos al lenguaje verbal, creando con este discurso, un simulacro del proceso creativo de Coen que trabaja con formas, texturas y colores, pintando escenografías y personajes. Entre ellos se discurre dinámicamente sobre el fondo y forma, en el espacio pictórico al que concibe dinámico y por ello utiliza la geometría curva, el espacio es comprendido como campo magnético, donde las pulsiones y los deseos pilotan la observación, y la contemplación de los objetos conceptuales que crecen como fractales, considerando la introyección y la experimentación de la percepción propia y la de su público.

Fue necesario abordar los conceptos de espacio, tiempo y silencio desde la distancia panorámica de las corrientes artísticas internacionales a la proximidad amplificadora de la intimidad objetual. Se aborda el conocimiento adquirido a través de la pintura y de las prótesis visuales, para permitir comprender la dimensión compleja de la percepción del espacio, el tiempo y el silencio en la que se mueve Arnaldo Coen y que nos devela en su obra, mediante geometrías inusuales.

Se aplican los conocimientos mencionados para abordar la lectura de la obra *Ser eterno un instante*: en primer lugar se hace una lectura geométrica y el estudio de las proporciones áureas del Nautilus, relacionándola con su propio discurso vertido en las entrevistas que se tuvieron con él. Se hace un ordenamiento de lógica matemática entre los distintos elementos, objetos, representaciones de estos, teoría de conjuntos (en base a forma y función). Asociando analógicamente el proceso de crecimiento orgánico con el de crecimiento espiritual y, dialógicamente, con las implicaciones a la teoría de la percepción de las ciencias biológicas y de la filosofía y de la estética. Se analiza la forma en que utiliza los criterios de semejanza formal o simbólica. Se identifica el juego dinámico y conceptual del objeto, de los criterios de semejanza en diferentes planos mentales y materiales.

Se propone otra posible lectura asociándolo con la danza y la poesía a fin de introducir la música, muy importante para él, donde el sonido y el silencio, el lleno y el vacío, que traza en el papel, expresan su manera de representar el ritmo con diferentes tiempos, verticales y horizontales, instantes

y eternidades, o tiempos infinitamente largos, ciclos y cortes, continuidades y saltos. Inercia y voluntad, azar e intención.

En el capítulo *La Nueva Figuración*, se abre un panorama a los movimientos artísticos y filosóficos europeos de la segunda mitad del siglo XX, que estuvieron en boga en el contexto mexicano y a los que Coen debe su formación cultural, y con los que estuvo ligado desde muy joven, y aquí se considera como su “foro” cultural y sobre el cual fue superponiendo o aglomerando nuevos conocimientos.

El estudio continúa con el capítulo que establece la conceptualización compleja del fondo y la forma, necesaria para descodificar la simbología de obras como *Luz de sí misma*. Se establecen las acepciones desde la filosofía, la hermética, la gestalt, la publicidad, el diseño, la psicología, la comunicación, la física. Para establecer el concepto de campo magnético surrealista y de la física contemporánea, como espacio dinámico donde Coen refleja y proyecta sus imágenes en tensión dinámica, estableciendo analogías simbólicas con la mecánica cuántica y con los fractales. Sigue otra “valija”, que contiene la importancia de la gestalt en la teoría de la percepción y fluxus como el flujo continuo que mueve el fondo hacia la forma y empuja a la forma a ocupar el lugar del fondo, estableciendo una analogía entre la idea como fondo y la forma como lenguaje y la imagen como lenguaje de formas, utilizadas en la mediatización de discursos y en la publicidad, pero también como el flujo que construye el futuro y el pasado.

Luz de sí misma, propone el análisis e interpretación desde el enfoque de las relaciones sociales, incorporando el afecto que establece con sus amigos, como eje de su proceso ya que provoca diálogos, competencias, en donde se identifica con ellos y su obra siguiendo su propia senda de caminos convergentes y divergentes, preservando su libertad y personalidad. Esta interpretación se va develando a través de la comprensión del tratamiento y del objeto, pintado o incorporado: el rodillo como símbolo de la represión que ejercen los moldes culturales, transmitidos por la escuela y los medios de comunicación y, algunas veces por las dependencias con afectos por la figura materna, o paterna, y con algunos amigos a los que se admira y con los que se siente identificado. Por familia, país, región y por intereses comunes.

Continúo con las implicaciones de estos intereses comunes, sociales

y económicos como las condicionantes que el sistema político económico traza, imponiendo paradigmas, que condicionan, coartan, limitan y censuran las “libertades” personal y artística y se muestra cómo Coen se preocupa por introducir ciertos objetos que sugieren asociaciones a los bloqueos inconscientes. Coen pinta con la intención de mostrar los bloqueos inconscientes individuales, y las normas impuestas por la sociedad sirviéndose de la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud en *Tótem y tabú*, de Michel Foucault en *Vigilar y castigar*, y Carl Jung y Suzuki, con *Los signos y símbolos arquetípicos* vertidos en las obras de arte.

Estas normas y valores se reproducen algunas veces a través de mitos, sagas y leyendas. Es por ello que se abrió en la ventana socio-política, asociando en un mismo capítulo algunas condicionantes históricas, y míticas de México en la última década del siglo XX, para proponer la lectura e interpretación de las obras *En donde los silencios enmudecen*, *ante la vida nada*, *Abre y arma su desnudez*, y *Ser eterno* un instante revelando la intencionalidad de Coen en tratar estas condicionantes históricas y arquetípicas, del movimiento zapatista y de Emiliano Zapata como ícono. Y su revisión de sí mismo a través de su nueva versión, a manera de re-lectura, de su participación en *Aquí Arte correo*.

Ahondar en el mito impuso la inclusión de la lectura de *Volver al origen*, en donde se representa una carretera a la manera futurista, el lugar de tránsito, el no lugar, para recordar que, ante todo él es pintor y sus “héroes”, si es que tiene héroes, son pintores, su mundo es la pintura y con ellos reconoce sus orígenes. Es un lugar de tránsito, un no lugar, un vacío, por donde hay que ir y volver, porque el tiempo de Coen es este siglo XX y el XXI mexicanos, a los que importa ciertos conceptos como los postulados por los manifiestos futuristas a favor del desarrollo industrial como el dinamismo, la velocidad, el simultaneísmo, entremezclados con los planteados por la película *Easy Rider*, de Denis Hopper (1969). Para trasladarlos al papel amatl, se transporta a otros espacios y tiempos, que habían permanecido en silencio, como si fuesen intervalos. Reconocer, recordar para establecer un diálogo plástico, lo que le da identidad, incorporando ritmos preindustriales. Y en ese viaje al tiempo recordado aparecen personajes como Chucho Reyes, Ana Mérida y Waldeen, para resaltar esos objetos-concepto iluminados por teorías sociales que cuestionaron la función del arte, el gran arte y el pequeño que también es arte. El arte para el pueblo.

Fue necesario aclarar brevemente la transformación del objeto, los

distintos tratamientos históricos y conceptuales, que al ser trasladado en el tiempo y en el espacio, alteran y subvierten la percepción que tenemos de ellos, ya se trate de objetos ceremoniales propios del rito pictórico, como objetos auráticos o profanos que han sido tratados por los artistas de diversas maneras. Objetos y *collages* significan, se interpretan y cumplen funciones distintas, objetos míticos en los rituales urbanos o rurales. Objetos de consumo mediático, triviales del Pop Art, o trascendentes. En este capítulo se aborda algunas significaciones y tratamientos de los objetos, como las “banderas”, pintadas por Jaspers Jones y por Arnaldo Coen. Uno de estos objetos, la carta o la tarjeta postal ha merecido una valija aparte, por tener una carga afectiva mayor ya que representa las relaciones de Coen con 130 artistas y que lo induce a una revisión sobre las propuestas conceptuales y comunicativas.

El espacio alucinatorio explorado por Coen a través de María Sabina, lo llevó a reconocerse con los hippies y con fluxus. En esta valija se exponen las condicionantes anticulturales históricas de los años sesenta y setenta, se desea explicar como Coen asimila las propuestas del Op Art superponiéndolas a sus concepciones expresionistas influenciado por las concepciones de Paul Klee, y en otro aglomerado llamado el Expresionismo Oriental se muestra su formación en el taller de Calcagno donde surgió su interés por la poesía y filosofía orientales, y se distingue como él plasma en su obra. Y se hace una interpretación de *Ante la vida Nada*.

Se finaliza considerando la influencia, afecto y admiración por John Cage y Jodorowsky, Mario Lavista, y las propuestas para un Arte total en donde los procesos son más importantes que la obra terminada, afirmando que el universo es un cubo y que vivimos confinados en nuestra soledad dentro de una jaula o caja, representación geométrica del espacio tiempo y de nuestra libertad.

Donde empieza el silencio en el espacio tiempo

Una exposición y sus orígenes
científicos, estéticos y artísticos

La obra de Arnaldo Coen ha ido transformándose al transcurrir el tiempo, encontrando expresiones tanto abstractas como figurativas. Incluso, ha resuelto en alguna de sus obras esta contradicción que tantas polémicas suscitaba en los medios artísticos internacionales y nacionales. En su exposición, *Donde empieza el silencio en el espacio tiempo*, expuesta en La Casona del SAT (Servicio de Administración Tributaria) en 2001, en la colonia Guerrero del DF., nos muestra cuarenta y ocho obras en torno al espacio como una interrogante y como un juego creador de espacios e intervalos, llenos o vacíos, reales o imaginarios, fantásticos o surreales, oníricos o ideales. En su mayoría (33 obras de 48) realizadas en pastel sobre amatl, enmarcadas con madera al óleo, que se integra en la composición como caja, veintinueve en un formato de 80 x 100 cm y el resto de 100 cm x 100 cm, son obras en técnica mixta ya que les incorpora algunos objetos colocados en repisas, creando una caja. Esta muestra también incluye 5 óleos sobre tela sin marco entre 100 x 160 cm y 150 cm x 200 cm, y el resto (10) son maniqués de fibra de vidrio pintados.²¹

En ella contemplamos cómo el pintor, hace un recuento de lo vivido durante el siglo XX, su espacio y tiempo, como ha ido mezclando tiempos de ritmos inusitados, para desplegar su conocimiento con el lenguaje de la geometría al explorar otras perspectivas: mueve el punto de fuga, lo hace vibrar

²¹ Ver medidas y obras en catálogo en adenda. Coen, Arnaldo, *Donde empieza el silencio en el espacio tiempo*, México, SAT. 2001.

y presenta ciertos objetos para que no se ignoren, y se miren de una nueva manera; luego con diferentes enfoques, los encuadra en rectángulos horizontales, enmarcados, a su vez, por otro cuadrado, o caja. Crea espacios que se fugan, como instantáneas o cortes de un movimiento que se va o que viene con fragmentos que suben o bajan, entran y salen sugiriendo pistones, o notas musicales; son paisajes imaginarios pero también simultáneamente nos refiere a lugares reales, ventanas detrás de ventanas. Para señalarnos ese proceso de recordar, imaginar y actuar, invade el marco y sale del cuadro. Como quien recuerda que la realidad está afuera, y que sólo va a representar una parte del todo, y simultáneamente manifiesta su deseo de pintar en esa realidad imaginaria, transformarla. Coen nos ofrece espacios abiertos y cerrados que nos invitan a penetrar el interior o sacar lo más profundo del pensamiento, revelando a los ojos las ideas y conceptos.

El todo que se nos aparece en distintos tiempos: los reales, los verdaderos, los imaginarios, los fantaseados, los oníricos, los mediáticos, los tiempos cortos y los largos. Tiempos cotidianos e inmemoriales, instantes eternos como interrogándonos sobre nuestro ritmo vital cotidiano y trascendente, en este corto laberinto que es la vida y la significación cósmica y eterna de nuestra conciencia y nuestra creación humana, como señalaba Bachelard:

Las grandes imágenes tienen a la vez una historia y una prehistoria. Son siempre, recuerdo y leyenda a un tiempo. No se vive la imagen en primera instancia. Toda imagen grande tiene un fondo onírico insondable y sobre ese fondo el pasado personal pone sus colores peculiares.²²

El maestro Coen se expresa a través de la geometría, donde aflora el gozo y la libertad de jugar con su potencial, haciendo un guiño cómplice al espectador. Su amigo Salvador Elizondo²³ escribió en 1986 no poco sorprendido con la obra de Coen:

El espíritu de geometría preside, como sobre el pensamiento de

²² Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000. Pág. 64.

²³ Elizondo, Salvador, "Vuelta de los días," México, 117 / Agosto de 1986, pág. 56 http://50.18.189.22/sites/default/files/pdfs_articulos/Vuelta-Vol10_117_15VueltDis.pdf.

Descartes, los mejores momentos de su arte. Me voy para atrás con la luz que regresa para reconocer esas primeras imágenes del recuerdo en las que ya imperan el compás y la regla como instrumento de esa operación tan extraña y tan difícil que es la de someter un espacio al yugo de las dos dimensiones del plano.

[...] la lectura del proceso de composición pictórica se hace evidente. En los de la primera etapa es la tirada de los dados. Un inabolible azar determina la primera proposición, un plano informemente manchado, sugerencia de símbolos, expresión espontánea de formas que en la segunda etapa se verán reducidas y analizadas geométricamente, es decir que sus partes serán puestas en relación racional unas con otras creando espacios virtuales y perspectivas inusitadas a las que en la tercera fase se agrega el colorido, condicionado éste también por el esquema geométrico original. El espacio, como en la poesía de Mallarmé, se llena de vacíos. En ese espacio prismático la luz se descompone y proyecta sus gamas iridiscentes en todas direcciones.

Arnaldo Coen hace de la convención geométrica un juego espacial, al que manipula explorando la bidimensionalidad con gran maestría, multiplica los planos, profundiza y jerarquiza; inflexiona, nos hace penetrar en la trama. Una vez allí nos encontramos con intercepciones, con cambios de dirección, cambios de punto de vista, con sumas de vectores y saltos de planos, sugiriendo el volumen cúbico en movimiento. Juega con transparencias y opacidades, develándonos la urdimbre del “espacio-tiempo en el silencio”, incorpora la tridimensionalidad dividiendo el espacio: real y mental. Nos envuelve entre espacios periódicos, eternos y fugacidades cotidianas ínfimas. Espacios ocupados por objetos o vacíos. Crea ritmos silenciosos como si tratase de representarnos a la música celeste.²⁴

Según Salvador Elizondo²⁵

El silencio es la forma más alta de lo audible, propiedad exclusiva

²⁴ Inspirado por música como “De los cañones a las estrellas” de Olivier Messiaen quien refleja en la obra el estado de la mente al contemplar las bellezas de la tierra, las bellezas del cielo material, las bellezas del cielo espiritual, obra religiosa de alabanza y contemplación. Obra también geológica y astronómica, obra de sonidos-color, donde circulan todos los colores del arco iris. (http://Wikipedia.org/wiki/Olivier_Messiaen).

²⁵ <http://www.arnaldocoen.com.mx/pages/salvadorelizondo.htm>. 21 de junio 2012.

del ojo, tus cuadros parecen haber sido hechos para ser vistos, nada más: no para ser comentados. Has conseguido pasar la barrera; en mi apreciación; has traspuesto el umbral entre la crítica valorativa, efímera e histórica y la crítica imposible, conjetural y fantástica. Puedes dejar que tus cuadros sigan siendo eternamente lo que ya son. Su silencio los pone a salvo. Quiero hacerte el elogio de definir tu pintura: Pintura concreta, tal vez pintura pura, que no significa, QUE ES.

La propuesta de Coen, que para Salvador Elizondo es concreta, parece más corresponder a “la nueva figuración” con la que Coen dialoga sin entregarse por completo, ya que permanece en la abstracción expresionista y geométrica²⁶.

26 Se esperaba que del expresionismo abstracto [...] se derivaría un nuevo humanismo”, que en Estados Unidos se había anunciado como “new image of man” y en Europa como “nueva figuración”, ver Honnef, Klaus, POP ART, Alemania, Taschen, 2006, pág. 10.

Criterio de Semejanza

Esta manera de dividir el espacio, ha sido una de las innovaciones sintáxicas de la nueva figuración, junto con su narratividad, causada sobre todo por la influencia formal de los códigos visuales de los *mass media*, más ligado al Neo Realismo. Coen parece establecer así, un diálogo con la plástica internacional para recrear la nueva realidad perceptiva a través de los conocimientos adquiridos mediante las prótesis visuales.²⁷ Esta factura, según Simón Marchán Fiz:

[...] conforma un nuevo modelo de relaciones entre fenómenos gráficos, homólogo al modelo de relaciones visuales, que formamos al percibir, recordar o conocer un modelo representado. La nueva figuración como todo arte representativo ha vuelto a reproducir algunas condiciones de la percepción y en consecuencia reinstaura códigos perceptivos y de reconocimiento, selecciona aspectos pertinentes o rasgos propios de similitud, desde cierto punto de vista, desde una intencionalidad concreta.

[...] La variedad de tendencias neofigurativas se apoya en el relativismo del criterio de semejanza.²⁸

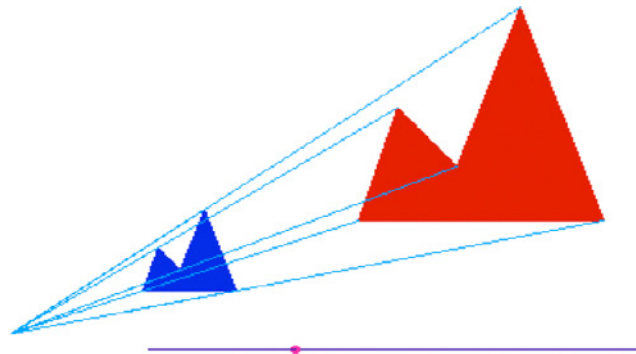
Es decir busca figuras y formas que son similares a ciertas representaciones o símbolos que se han convertido en clichés a fuerza de reproducir-

²⁷ Término utilizado por Paul Virilio en *La Máquina de visión*, para referirse a los diversos aparatos compuestos por lentes que aumentan nuestra capacidad visual, como son el microscopio, el telescopio, las cámaras de foto, de cine, de video y televisión, y los nuevos medios digitales. *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 20.

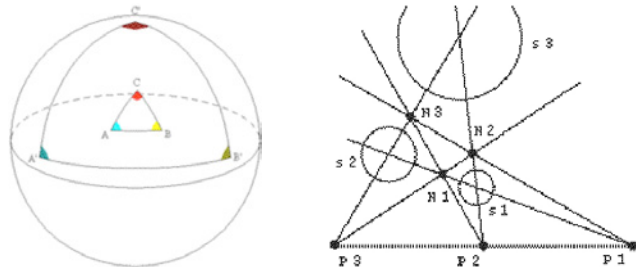
²⁸ Ver de Marchán Fiz, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, Madrid. Akal, 1986, pág. 20.

las y que ya no nos dicen nada. Los neofigurativos buscan conmovernos en esta época en que los logotipos, las etiquetas y las señales forman parte de nuestro léxico cotidiano, mediante nuevas figuras representativas de nuestra rutina, incluso de los nuevos ritos urbanos, figuras que pueden provenir del cine, de historietas, de hechos diversos de la prensa o de cualquier medio de comunicación de masas, cargándolos de una fuerza numínica, simbólica o mítica, que al descontextualizarla la conceptualiza como otra, considerándola semejante a otra en su función. Así, los nuevos figurativos buscan figuras semejantes que renueven la producción plástica, rechazando y cuestionando, las trivialidades comerciales, acercándose al enaltecimiento psicológico de las vanguardias; a diferencia de los artistas del Pop Art que las agrandan, reproducen y las elevan a categoría de “obras de arte”, reificando el capitalismo de mercado.

Coen se sirve de la calidad semejante en geometría; ésta se refiere a la transformación del plano obtenida como composición de una homotecia (es una transformación afín, también llamada afinidad entre dos espacios vectoriales (estrictamente hablando, dos espacios afines) y consiste en una transformación lineal seguida de una traslación que, a partir de un punto fijo, multiplica todas las distancias por un mismo factor, y una traslación, simetría o giro, conservando los ángulos.



Triángulos semejantes
y homotecia de Riemann ²⁹



²⁹ http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Homothetic_transformation.svg. 15 de octubre 2011.y <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Homothetyaxes.svg?uselang=es>. Licencia de Documentación Libre GNU/Licencia de Documentación Libre GNU.

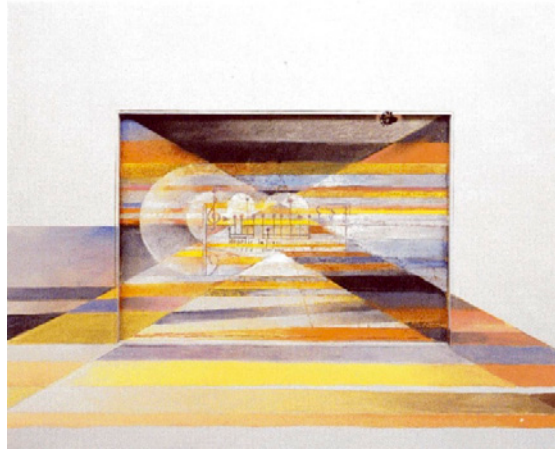
Las transformaciones geométricas que conservan la forma se corresponden, en el mundo musical, con transformaciones que conservan los intervalos (distancia de altura entre dos notas consecutivas) en el caso de los movimientos, o que conservan la proporción entre ellos en el caso de las homotecias.³⁰

Cabe mencionar que la música y la ópera juegan un papel importante en la obra de Coen pero no es la intención en este trabajo relacionar los conceptos, términos y modos musicales como la simetría en el tiempo y la tonalidad, el tiempo y el ritmo, la armonía y el serialismo.

Algunas veces utiliza la semejanza en el sentido retórico, relacionando personas o cosas que se parecen o tienen características comunes, relación, dependencia, referencia, es decir establece asociaciones y conjuntos. Esta propuesta en cierta forma es similar a la que ya había sido planteada por Vassily Kandinsky en 1910:



Homothetyaxes³¹
Reflexión desplazada y dos tipos de reflexión con homotecia.



Arnaldo Coen *Vibra el silencio*
Pastel, papel amatl y óleo sobre madera
80 x 100 cm. S/f en catálogo 2001

³⁰ Ver Rafael Losada, *Geometría musical* en http://divulgamat2.ehu.es/divulgamat15/index.php?option=com_content&task=view&id=8700&Itemid=46. Junio 2012.

³¹ Ver Rafael Losada, *Geometría musical* en http://divulgamat2.ehu.es/divulgamat15/index.php?option=com_content&task=view&id=8700&Itemid=46. Junio 2012

Una construcción grande, muy grande, chica o mediana, dividida en diversas salas. Las paredes de las salas llenas de cuadros [...] reproducen por medio del color trozos de naturaleza [...] cada cuadro guarda misteriosamente toda una vida [...] y el alma del artista [...] que busca y anuncia³².

El criterio de semejanza ha sido también una de las preocupaciones del arte clásico, al representar la perfección divina, compuso estructuras arquetípicas, patrones áureos, proporciones corporales, cánones que nos asemejen a los dioses.

En *Luz de sí misma*³³ Coen explora los criterios de semejanza clásica a través de los ángulos de Tales, pinta tramas en X, se sirve de los 4 triángulos así formados para ir superponiendo una multiplicidad de estructuras espaciales como signos fundamentales de su código en diferentes acepciones simbólicas³⁴ y herméticas. Se sirve del diccionario de símbolos, aunque también hace referencia a los grandes maestros del arte abstracto, donde sobresalen Kandinsky y Paul Klee, ambos practicantes del espiritismo y la teosofía, para quienes la vida espiritual es un triángulo agudo dividido en partes desiguales, dotado de un movimiento lento ascendente y hacia adelante. Es decir la vida espiritual se asemeja al triángulo y por ello así se le representa. Coen los estudia, pero no ha incursionado ni en el espiritismo ni en la teosofía.

En *Lo espiritual en el arte*, Kandinsky entendía que:

32 Kandinsky, Vassily, *De lo espiritual en el arte*. *Ibíd.*, 1994. p. 10.

33 Ver imagen en la página 30.

34 Ver de Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Diccionario de símbolos*, Seghers, París, 1973. Algunas acepciones simbólicas del Triángulo son: el triángulo es la primera superficie, el número 3, seguida del cuadrado, pentágono, todas las demás que se basan en él. Según Boece que retoma la posición platónica, es base de la formación piramidal, el equilátero ha simbolizado la divinidad, la armonía, la proporción. El hombre es representado por el triángulo rectángulo, ya que como toda generación ha sido hecho por división, es decir viene de un triángulo equilátero cortado a la mitad. El triángulo es el glifo del rayo solar entre los mayas, es símbolo de la fecundidad cuando está ligado al maíz. Con la punta en lo alto es símbolo del fuego y del sexo masculino, con la punta hacia abajo simboliza el agua y el sexo femenino. El sello de Salomón compuesto de dos triángulos significa la sabiduría humana y la estrella de David simboliza a Dios. En la alquimia representa al fuego y al corazón. El delta griego y el yoni hindú simbolizan la matriz. El hexágono estrellado en India, y también el escudo de David, representan el equilibrio del triángulo, simboliza la expansión de la manifestación. En la masonería es el delta luminoso. El triángulo sublime es el que tiene en la cúspide un ángulo de 36° y a la base dos de 72° que corresponde al número de oro, en este triángulo se inscriben perfectamente la estrella flameante y el pentágono. En la base significa la duración, los lados luz y tiniebla, lo que compone la ternaria cósmica. En los trípticos de la moralidad: pensar bien, hablar bien, hacer bien; sabiduría, fuerza, bondad; nacimiento, madurez, muerte. En los principios básicos de alquimia: sal, azufre y mercurio.

[...] los artistas y los sabios se encuentran en todas las partes del triángulo, todo el que va más allá de los límites de su sección es un profeta y colabora para mover lentamente al carro de la humanidad, que tropieza con las rocas del camino. A medida que se asciende dentro del carro espiritual aparece el miedo y la inseguridad de no pisar tierra firme, miedo a perderse y no poder volver a la seguridad de lo conocido [...] siempre habrá ojos que sepan ver y mentes capaces de asociar las verdades. Estas verdades de ayer son derrocadas por las verdades de hoy, éstas a su vez serán depuestas por las verdades de mañana. Cada época tiene sus verdades. Los sabios profesionales no comprenden, [...] que el principio externo del arte solo tiene validez para el pasado. El futuro es incierto y por ello no hay teorías que puedan regir el futuro. El espíritu que conduce al reino del futuro solo puede reconocerse a través de la intuición, que es producto del talento del artista. Mas alto se llega al triángulo mayor es la confusión [...] La construcción heredada puede verse ante nuevas fuerzas, nuevos descubrimientos, nuevas explicaciones, y el edificio, la construcción espiritual se desmorona como un castillo de naipes. Más arriba se pierde el miedo. Allí están los sabios profesionales que analizan otra vez la materia y lo cuestionan todo [...] La teoría de los electrones, es decir la materia en movimiento, modificará por completo el concepto de materia, cuenta con arriesgados constructores que rebasan los límites y sucumben en la conquista de la fortaleza, pero no hay fortaleza inexpugnable.³⁵

El triángulo, en *Luz de sí misma*, es la estructura, es decir la vida espiritual, y la figura es el sujeto que se divide, es la parte y el todo, es el conjunto y el subconjunto, es el fondo y la forma. El triángulo es la forma que Coen escoge para indicarnos las semejanzas, formales, espirituales, materiales, retóricas, en donde muestra distintas relaciones de semejanza, no de igualdad. La semejanza queda determinada por su espacio y por su tiempo.

En esta obra Coen también explora nuevas semejanzas a través de los objetos que incorpora: un objeto se parece a otro porque son de madera, como el rodillo y la horma del zapato; o si un amarillo es semejante al mismo

35 Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*. *Ibíd.*, págs. 21 – 26.

amarillo cuando esta junto a un rojo o a un azul. Son semejantes por la forma, en la función, semejantes en la ubicación como lo establece el principio hermético “el que está arriba es como el que está abajo”³⁶, el que está delante es como el que está atrás, explora las semejanzas entre la jerarquía, orden, escala, posición, color, matiz, textura, etc.

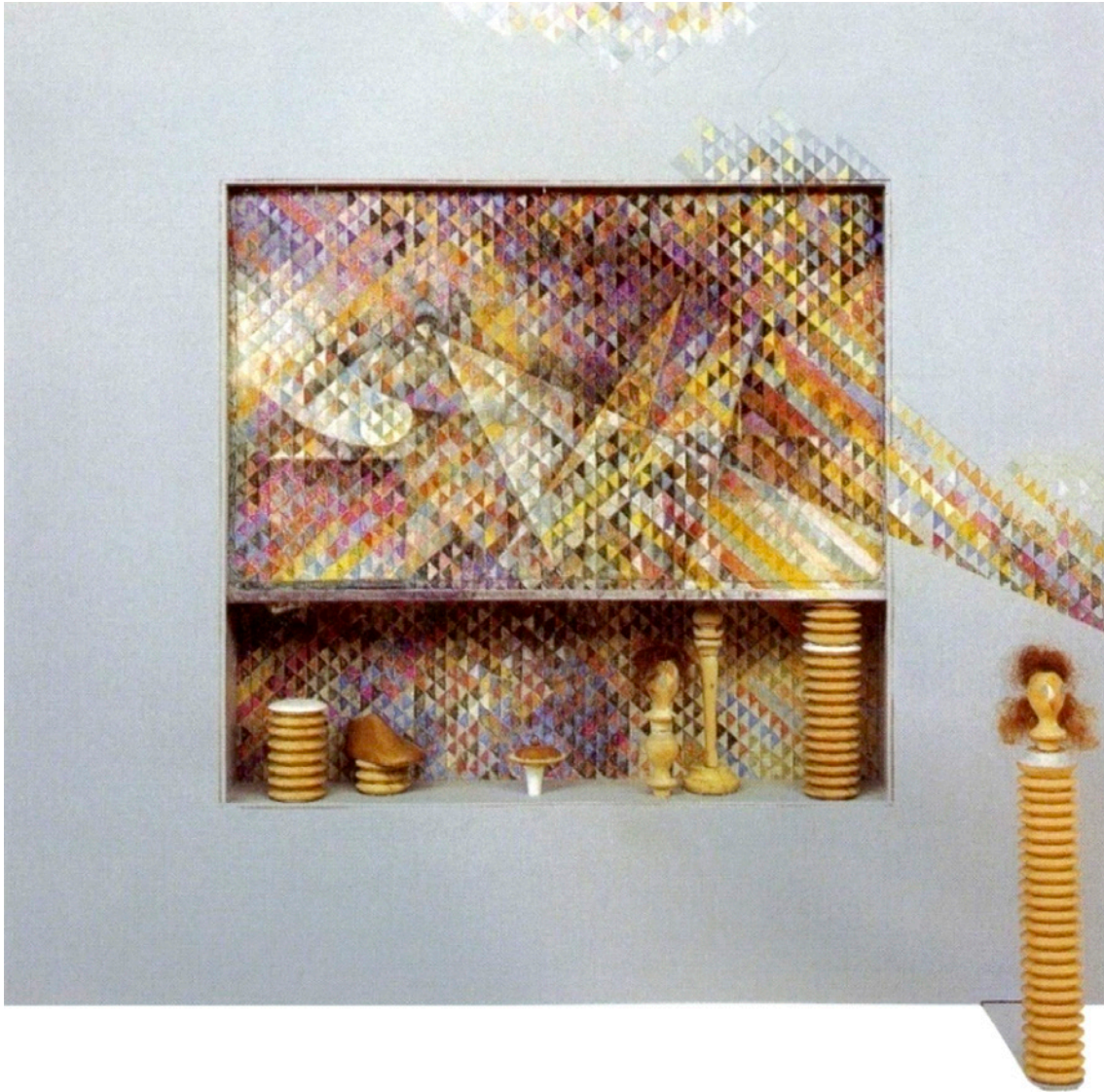
Arnaldo Coen reflexiona, estudia, juega y sueña durante el proceso pictórico sobre esta finalidad de representación del perfeccionamiento, sometido al arquetipo. El sabe que esta representación ideal clásica, a “imagen y semejanza de los dioses”, fue abandonada durante el renacimiento, a partir de entonces se buscaron analogías con las cosas visibles, y se desarrollaron conocimientos sobre los cuerpos materiales, la geometría y la óptica, la alquimia y la herbolaria, la perspectiva, conocimientos que fueron, en parte, censurados por la Santa Inquisición, y sin embargo se fueron constituyendo como nuevo canon, establecido a partir del humanismo. La perspectiva se enfocó entonces hacia una cosmología natural y humana, los objetos adquirieron un valor icónico significativo de diversos atributos como el estatus social, representado mediante objetos y vestuario que empoderan, dotan de una identidad a los personajes, lo sitúan en una escala social, o bien representan el desarrollo tecnológico, la diversidad de la naturaleza, también expresan objetualmente intangibles humanos como: amor, poder, belleza, armonía, mediante la representación de actividades humanas.

[...] En la historia del arte mundial, desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, la pintura europea es la más corpórea. Eso no necesariamente significa la más sensual, sino la más corpóreamente dirigida, más que al alma, a Dios o a los muertos, a quienes viven dentro de un cuerpo.

A esta corporeidad podemos llamarla humanista, si es que despojamos a la palabra de sus connotaciones morales e ideológicas. Humanista en tanto que coloca en el centro al cuerpo humano viviente.³⁷

36 Aplicando el segundo principio hermético de *El Kybalión* de Correspondencia: Como es arriba, es abajo; como es abajo, es arriba. Afirma que este principio se manifiesta en los tres Grandes Planos: El Físico, El Mental y El Espiritual. http://es.wikipedia.org/wiki/Principios_herm%C3%A9ticos , 22 de junio 2012.

37 Berger, John, *Cumplir una cita*, Era México, 2011, pág. 67.



Arnaldo Coen. *Luz de sí misma*.
Óleo, madera y pastel sobre papel amatl.
100 x 100 cm.
S/f. en el catálogo de 2001

Coen sabe también, puesto que es un gran estudioso de la historia del arte, que fue hasta el romanticismo cuando se volvió a quebrar esta analogía del cuerpo, de los objetos o sujetos y más tarde, los expresionistas llevan al extremo la representación este “humano demasiado humano” que se aleja aún más de la perfección divina, donde la deformación del cuerpo, del gesto, del paisaje representará esos estados del alma, esos sentimientos que

el cuerpo expresa cuando cuestiona la perfección y simetrías divinas de ese criterio de semejanza clásico.

Hasta fines del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que guió la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. La pintura imitaba el espacio. Y la representación, ya fuera fiesta o saber, se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo, he ahí el título de cualquier lenguaje, su manera de anunciarse y de formular su derecho a hablar³⁸.

Para el maestro Coen, estudioso de la representación renacentista, de la geometría curva, de los criterios de semejanza geométricos, que vienen desde la Grecia antigua, que han sido los fundamentos de los espacios arquitectónicos y urbanos, de las representaciones espaciales se convierten en objetos, en herramientas que va utilizando en cada obra, de tal suerte que los desacraliza y los vuelve hierofanizar. Pero Coen es más complejo, también ha explorado al surrealismo con incursiones en el hermetismo, en el mundo medieval. En su discurso al ingresar a la Academia Nacional de las Artes en 2010³⁹, nos revela que su filosofía del arte, se basa en una frase que encontró en el Zohar, libro cabalístico hebreo, muy frecuentado por los surrealistas y sobre todo por Antonin Artaud, en donde:

Todo en el mundo está dividido en dos partes, de las cuales una es visible y la otra invisible. Aquello visible no es sino reflejo de lo invisible.⁴⁰

38 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, pág. 50.

39 Seminario de Cultura Mexicana, www.culturamexicana.org.mx/muestra_plastica_coen.html.

40 El Zohar contiene las representaciones de Rabí Shimón Bar Yojai (Rashbi), que había alcanzado todos los 125 niveles de la escalera espiritual. Rashbi describió el camino espiritual completo y lo tituló Zóhar (“resplandor” en hebreo). Descubrir el Zóhar significa descubrir nuestro mundo interior y nuestro potencial ilimitado.

A esto también incorpora las enseñanzas recibidas por la sabia mazateca María Sabina⁴¹. Con ello nos quiere decir que los conocimientos de una cultura son semejantes a los de otra, ambas se relacionan dentro de su obra, es decir son semejantes en importancia. Anula con esto las jerarquías de escala. Pareciera que salta de una cosa a otra, pero no es así, el secreto que Coen nos revela, lo encuentra en el Zohar y en las enseñanzas de María Sabina. En él se une la tradición escrita de la cábala a los conocimientos originarios mazatecos, de tradición oral y experimental. Así, ambas, la escrita y la oral, porque ambas tradiciones revelan lo invisible de él y del otro. Es decir establece semejanzas culturales aboliendo las jerarquías, debido a que encuentra “la máxima complejidad en eso que llamamos amor”. Lo que rescata de la cultura es el amor, esa energía invisible, la vida misma del ser humano.

El amor es en el corazón tanto como en la mente, una reconstitución de ese “sostenimiento” de ese Ser que se da en el equilibrio momentáneo creado por las fuerzas opuestas de la sexualidad y del tiempo. Cada vida es a la vez creada por y sostenida en el encuentro de esas dos fuerzas opuestas. La relación antinómica de Eros y Tánatos es una expresión de ese sostenimiento.

Hablar de tal sostenimiento es otra forma de definir al Ser. Lo que es tan desconcertante y misterioso del Ser es que representa tanto la quietud como el movimiento: la quietud de un equilibrio creado por el movimiento de dos fuerzas opuestas.

La inhibición decimonónica no era hacia la función de la sexualidad en

41 María Sabina fue una curandera Mazateca, de Huautla de Jiménez, Oaxaca, que curaba mediante hongos alucinógenos. Benítez, Fernando, *Los indios de México* (tomo III): *María Sabina y sus cantos Chamánicos*, Era, México, 1970. En Monsiváis, Carlos, *A ustedes les consta, Antología de la Crónica en México*, Era, México, 2006, págs. 299 – 316. Ver la película *María Sabina, Mujer espíritu*, de Nicolás Echevarría (1979).

Cántico:

Soy mujer que hace tronar
Soy mujer que hace soñar
Soy mujer ararí, mujer chuparrosa
Soy mujer águila, mujer águila dueña
Soy mujer que gira porque soy mujer remolino
Soy mujer de un lugar encantado, sagrado
Porque soy mujer aerolito.
María Sabina

la naturaleza, era hacia la intimidad de la relación entre sexualidad y amor. Ambos tenían que mantenerse tan alejados como fuera posible. En parte debido a que en la práctica capitalista [...] todo el amor tenía que reducirse a la estrechez de lo privado; y en parte a que la visión del siglo sobre el tiempo no dejaba lugar (excepto en la poesía) para la energía del amor.

Las formas sublimadas del amor-políticas, sociales, religiosas, culturales reclaman una totalidad a escala histórica al igual que a escala personal. Pero en cada forma del amor el pasado y el futuro son aprehendidos como si fuesen el presente. El sostenimiento momentáneo, advertido por la imaginación mediante la energía del amor, hace realidad un todo que está fuera del tiempo.⁴²

Por el amor, o lo que Octavio Paz llama deseo, Coen se permite unir principios de horizontes culturales tan distantes, los convierte en semejantes, en equivalentes. Y lo hace porque María Sabina, curandera, marginada del sistema capitalista y de la cultura occidental, curaba “el alma”, enferma cuando ésta ha separado la sexualidad del amor, el sentir del pensar, cuando se restringe el amor a la vida privada. María Sabina sabía reequilibrar la vida interior con la naturaleza exterior. Por el otro lado El Zohar es un libro que revela aspectos de la fuerza del amor y la sexualidad, libro formativo que hace recomendaciones para equilibrar estas fuerzas libidinales femeninas y masculinas, semejante a la enseñanzas de María Sabina, que amorosamente curaba los males, restableciendo la armonía entre las fuerzas naturales. Ambos son reveladores del equilibrio entre Eros y Tánatos, como fuerza dinámica que sostiene la vida, timón de las pulsiones, motor de la creación, de la sublimación. Coen tiene la comprensión de esta enfermedad que sufrimos en el capitalismo explicada por Sigmund Freud en el *Malestar en la cultura*, y por Hanna Arendt en *La Condición Humana*, siente el dolor de vivir, que lo lleva a entender el arte como catarsis, como cura para encontrarse con Beuys, en el arte como sanación⁴³ y

42 Berger, John, *Cumplir una cita*, Era, México, 2011, pág. 35.

43 Aunque Coen no menciona a Alejandro Jodorowsky en su discurso de entrada a la Academia Nacional de las Artes, fue un gran amigo suyo. Jodorowsky, autor y director teatral, fue el creador junto a Fernando Arrabal y Rolando Topor y algunos incluyen a Alberto Gironella, del innovador “movimiento Pánico”, en los años sesenta. Fue vitalista y psicoanalítico que declaró “El arte que se hace es un arte de bufones, y para mí sólo tiene sentido si consigue curar, si es un “arte sanador”. No quiero hacer un arte de la enfermedad a

con Fluxus y también con Jodorowsky y la psicomagia.

Por ello, se infiere que Coen al partir de una X como estructura, lo hace como la representación del espacio infinito y de la incógnita, formada por dos líneas opuestas que se cruzan. Una representa a *Eros* y la otra a *Tánatos*. Los cuatro triángulos que forman son la representación de la vida espiritual y real. Una suerte de *tantra*⁴⁴ Que le permite sondear el fondo de su ser para comprenderlo y poder diagnosticar, solo así podrá proveer la cura y alcanzar la felicidad de la libertad.

Hacer que la gente sea libre es la finalidad del arte, por lo tanto, para mí
el arte es la ciencia de la libertad.

(J. Beuys)

Coen realiza un proceso de cuestionamiento hacia los criterios de semejanza históricos, de los patrones culturales que se nos han inculcado a través de la escuela, del estudio para comprender su lugar y su momento, nos los entremezcla con la cotidianeidad, puesto que en ella se proyectan, estableciendo que los tiempos y los espacios pasados, presentes y futuros, son semejantes, lo grande es análogo a lo pequeño, lo extenso es equivalente a lo reducido, lo infinito es semejante al instante. La semejanza de escalas y jerarquías le sirven para explorar los criterios de semejanza socioculturales, lenguajes comunes y singulares.

partir de mis neurosis particulares, como le sucede a muchos creadores. Y el teatro que llevo escribiendo y dirigiendo durante tantos años es sencillamente eso, un medio artístico en el que se mezclan mis experiencias escénicas con visitas a chamanes [...] hay que hacer acciones teatrales individuales que saquen al hombre de su rutina cotidiana, aplicando el chamanismo, la magia, aplicando el lenguaje del inconsciente, que es un lenguaje de metáforas. Y así crear actos teatrales constructivos, no destructivos. El arte sólo es bueno cuando tiene un efecto catártico, cuanto te permite ver los crímenes que llevas dentro y consigue que te liberes de ellos. Y el Movimiento Pánico que formamos Arrabal, Topor y yo, me ayudó a llegar a esta idea. El Pánico fue un precursor de los inmensos *happenings* que se hacen ahora y se cimentó en la idea de la fugacidad del teatro. Arrabal, Topor y yo asistíamos a las reuniones surrealistas que organizaba Breton en París. Me sorprendió lo decadentes que eran, tan trotskistas, tan románticos [...] recuerdo que Breton odiaba la música y la pintura abstracta. En medio de una cultura decadente y romántica que nos parecía una gran estafa decidimos hacer un gran chiste. Creamos el Pánico: un movimiento que no existía, que no tenía leyes. Jodorowsky. <http://arteescenicass.uclm.es/index>.

⁴⁴ El *tantra* o *tantrismo* es una de las variadas tradiciones esotéricas que enseñan a utilizar el deseo como sendero hacia la realización, en lugar de enseñar que para alcanzar la realización espiritual es necesario apartarse de los estímulos que activan el deseo.



Joseph Beuys
Infiltración homogénea para piano
Técnica mixta 1966 Museo Georges Pompidou, Paris.

Consciente de vivir en una época de “liberación sexual”, cuando la reivindicación de los derechos de las mujeres ha sido una bandera que se levantaba por todo el planeta, donde las consignas que se repetían eran: “iguales pero diferentes” y “el derecho a la diferencia” de mujeres y de los homosexuales, lo lleva a cuestionar sus relaciones sexuales, su “machismo”. La semejanza para Coen, como la de todos los artistas jóvenes de su generación que empezaron a usar la píldora anticonceptiva, se tiñó de liberación sexual, con redefiniciones de los roles masculino y femenino, estableciendo claras distinciones entre amor y sexualidad, entre la reproducción y el placer. La pregunta a la que respondieron era si la libertad social y sexual era posible de experimentarse en la sociedad capitalista. Esto los llevó a cuestionar los criterios de semejanza en los moldes culturales y sociales tanto de oriente como de occidente, tanto en el capitalismo y en el socialismo, como semejanzas entre los espacios mentales, interiores y exteriores de tiempos remotos y actuales,

tiempos únicos y simultáneos.

Pertenece a la generación de artistas que se identificaron como portadores de esos patrones culturales enredados en las tradiciones y los cuestionaron. Se encontró envuelto en una atmósfera intelectual agitada por los movimientos sociales contra la guerra nuclear y química, que levantaron las demandas por la igualdad de derechos humanos en todo el mundo contra el racismo, contra el sexismo. Los principios, yin yang, orientales se compararon con los principios femeninos y masculinos de la civilización occidental: X y Y, con lo nagual y tonal de la tradición indígena mexicana. Las semejanzas de los espacios culturales de los diferentes pueblos y culturas los llevaron a valorar la importancia de la manipulación mediática en la construcción de los arquetipos o moldes culturales, hoy llamados paradigmas.

Por ello Coen juega con las semejanzas de su época, desarticula los nuevos lenguajes marcados por la información mediática y la publicidad, del cine, donde también se exhibió una competencia entre la representación visual artística digamos estática frente a la cinética del séptimo arte, del que Coen se alimentó asiduamente, entre la producción única y la múltiple, entre la producción y la reproducción. Por ello es que juega con los criterios de semejanza de la temporalidad: un instante es semejante a otro, el instante pasado y el futuro pueden ser semejantes con “el instante de la eternidad”.⁴⁵ *Ser eterno un instante*, nos refiere a la aspiración de permanecer más allá de nuestro tiempo de vida, es una lucha contra el olvido. Desear convertirse en un héroe, en estrella del arte por un instante, estrella de cine o del Pop Art para reclamar la gloria, abandonar el anonimato, para permanecer en la memoria más allá de la muerte o trascender en el absoluto, aunque sea un instante.⁴⁶ Todo fue

45 [...] He aquí precisamente la participación mágica en algo pre individual, o también el hecho de que uno no existe más que dentro del marco de un inconsciente colectivo. A partir de entonces la soberanía del ego cogito pierde su importancia [...] El universalismo del sujeto, de la razón, avatar de un Dios trascendente, cede su sitio a razones y afectos locales, particulares, en situación. En pocas palabras ya no es la verticalidad del cerebro lo que prevalece, si no el despertar de la persona en su totalidad, lo que requiere, el instante eterno, un pensamiento del vientre. Un pensamiento que sepa encargarse de los sentidos, las pasiones y las emociones comunes. Ver Maffesoli, Michel, *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo, en las sociedades posmodernas*, Ed. Siglo XXI, México, 2004, pág. 37.

46 Todos los grandes sabios de la humanidad, como Buda, Lao Tsé, Jesucristo o Sócrates, han dicho lo mismo: el sentido de la vida es aprender a trascender nuestro egoísmo y egocentrismo para que podamos ver a los demás y al medio ambiente que nos rodea como parte de nosotros mismos. No existe la fragmentación, sólo la unidad: todos somos uno. Buscar la verdad implica cuestionar el condicionamiento sociocultural

cuestionado, y se pugnó por abandonar los protagonismos y las imitaciones. Reflexiones que le vienen de su vida, de sus lecturas pero también le surgen ante la imagen dinámica del cine, que se ve en un país aunque se haya hecho en otro, una escena que se puede repetir y transmitir en vivo o en retransmisión como él mismo cuenta, y lo lleva a cuestionarse si la recepción es semejante cuando los espacios y los tiempo que se viven son otros bien distintos a los del realizador de la película, si el código significa lo mismo, si se puede interpretar o no, si hay partes simbólicamente incompatibles por los diferentes intereses que afecta:

Fue una época en que México era muy pequeño, y entonces era muy fácil conectarte con la gente, era como un club de todas las artes. Pero de alguna manera yo sentía más inquietud por las artes, sentía que estaban todas muy ligadas entre sí. El hecho de que fuera una expresión, un género determinado tenía que ver con lo que yo de alguna manera sentía que eran las artes plásticas. En esta época realmente empiezo a conocer a muchísimos artistas, a finales de los cincuentas, 1958–1959 un poco gracias a mi hermana que conoció a un cineasta y que era amigo de varios artistas y fue a través de él que conocí a Cuevas, a Corzas, a Leonel Góngora que formaron un grupo llamado *Nueva Presencia*.

Me empecé a llevar mucho con ellos pero sobre todo con Francisco Corzas ya en 1961–1962 me dice mi ex cuñado: — Ya te conseguí una exposición. Vas a exponer en Febrero en la galería del CUC. Me puse a trabajar como loco, estaba yo en el expresionismo abstracto, y por la cercanía con *Nueva Presencia* me fui hacia un expresionismo figurativo. Fue en esta época que surgieron todas mis inquietudes por las lecturas de ese momento, por lo que estaba sucediendo en el cine como por ejemplo “*Viridiana*”, las “*Cartas de amor de una monja portuguesa*”, “*Juana de los Ángeles*”. Me puse a leer a Santa Teresa, y entonces me entró una obsesión por recuperar el recuerdo de mi educación con las monjas, y de ahí sale una especie de

recibido para recuperar el contacto con nuestra verdadera naturaleza. No es ningún síntoma de inteligencia adaptarse a una sociedad como la actual, profundamente enferma. Claudio Naranjo considerado uno de los maestros de la psiquiatría moderna chilena, <http://www.elblogalternativo.com/2009/02/16/el-sentido-de-la-vida-es-aprender-a-trascender-nuestro-ego-entrevista-a-claudio-naranjo/>.

expresionismo basado en relaciones sexuales entre monjas, sacerdotes y ángeles. Lo que más me pegó en esa época fue el cine, la literatura y de alguna manera también me pegó el Marqués de Sade.⁴⁷

En “Viridiana” Buñuel planteó el problema de la naturaleza de las pulsiones, según Deleuze⁴⁸, como naturalista, centra lo esencial en la imagen pulsión, que comprende el tiempo como destino de la pulsión y devenir de su objeto.

Distingue las pulsiones elementales o brutas en el sentido de que remiten a mundos originarios, pueden asumir figuras muy complejas, extravagantes o insólitas, que a menudo se remiten a la pulsión alimentaria, hambre, a pulsión sexual, pulsión de oro, y son inseparables de los comportamientos perversos que animan al canibalismo, sadomasoquismo, necrofilia [...] Buñuel lo enriquece con pulsiones espirituales donde no hay límites para estas sendas biopsíquicas. [...]

Un segundo aspecto es que Buñuel establece el objeto de la pulsión, es decir el pedazo que pertenece al mundo originario y al mismo tiempo ha sido arrancado al objeto real del medio derivado [...] siempre es objeto parcial o fetiche, trozo de carne, pieza cruda, desecho, braga o zapato de mujer [...] el objeto parcial se vuelve primer plano (los botines en *Diario de una camarera*) porque la pulsión es un acto que arranca, desgarrar, desarticula. Por consiguiente la perversión no es su desviación sino su derivación, es decir su expresión normal [...] es relación normal la relación del ave de rapiña-presa, y la insaciabilidad de la pulsión, el hambre de los pobres no son menos desesperanzadores que la saciabilidad de los ricos. En el naturalismo, (Deleuze considera que en esta época, de *Viridiana*, Buñuel es naturalista), hay lisiados o monstruos porque al mismo tiempo que objeto deformado del que el acto pulsional se apodera, y el esbozo mal formado que sirve al acto del sujeto.

Y el tercer aspecto es la ley o destino de la pulsión es expandirse. La pulsión elige su pedazo en un medio. [...] No hay afecto solo pulsión [...]

47 Ver Adenda: *Entrevista de Fanjul-Coen* realizada en 2006, pág. 198-200

48 Deleuze, G. *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 1984, págs. 183 - 192.

es una pulsión depredadora que le hace explorar todos los medios. La pulsión tiene que ser exhaustiva. Ni siquiera es suficiente decir que la pulsión se contenta con lo que el medio le da o le deja. Esta conformidad no es una resignación, sino una recarga de la potencia de elección para cambiar de medio es su profundo deseo, es explorar un nuevo medio para desarticular contentándose con lo que este medio presenta, por bajo, repelente o repugnante que sea el regocijo de la pulsión no se mide por el afecto.

Buñuel revela que el mundo originario es, de todas formas el lugar desbordante en el que transcurre todo el film, es decir, el mundo que se revela en el fondo de los medios sociales tan vigorosamente descritos, [...] Stroheim y Buñuel son realistas: nunca se ha descrito el medio con tanta violencia o crueldad, con su doble repartición social “pobres-ricos”, “gente de bien-gente de mal. Pero lo que precisamente, lo que da tanta fuerza a su descripción es su manera de referir sus rasgos a un mundo originario que ruge en el fondo de todos los medios, que se continúan bajo ellos. Este mundo no existe con independencia de los medios determinados, sino que inversamente, los hace existir con caracteres y rasgos que vienen de más arriba, o más bien de un fondo más terrible aún. El mundo originario es un comienzo de mundo pero también un fin de mundo, y el declive irresistible del uno al otro: es el que arrastra al medio, y también el que hace de este un medio cerrado, absolutamente clausurado, o bien lo entre abre a una esperanza incierta. El depósito de basuras al que será lanzado el cadáver.⁴⁹

Coen pinta, a partir de su comprensión de *Viridiana*, de lo propuesto por Buñuel, analizando sus pulsiones, desde entonces establece un diálogo imaginario con Buñuel, y también con el Marqués de Sade, ya que entra a la Galería Juan Martín, donde Remedios Varo y Leonora Carrington le muestran el mundo surrealista en el cual Sade ocupa un lugar privilegiado junto al Bosco. El a diferencia de Buñuel, considera que el destino de la pulsión sigue cargando con el objeto, que ocupa su espacio, y comparte el tiempo de la pulsión. El tiempo como destino de la pulsión y devenir de su objeto como espacio, y el silencio como destino ineluctable. De ahí la necesidad de trascender, de ahí el carácter expansivo cuando invade el marco, por ello incluye en él fragmentos reales o re-

49 Deleuze, *Ibid.*, págs. 184–185.

presentaciones de objetos del deseo. Así se convierte en una pintura exploratoria y analítica del deseo y del amor sano o enfermo.

Hice una exposición de dibujos muy pequeños con expresionismo figurativo, llenos de personajes fantásticos: había lagartijas, dragones, cosas así. Como un mundo muy fantástico. A mí me impresionaba mucho el Bosco, entonces yo buscaba mucho esos personajes del Bosco. Así que había hecho también esa exposición.

Aquí empiezo a rescatar todo ese mundo que se me había apartado por el ambiente en que me había desarrollado con el grupo “Nueva Presencia”. Pues me habían llevado a explorar el expresionismo figurativo, pero como que vuelvo otra vez a mi idea de estructurar los cuadros y volver a una cierta geometría, a una espontaneidad infantil de frescura. Inclusive pintaba con la hija de Elvira que tenía como 6 años, Elvirita Castillo, trabajábamos mucho a la limón. Jugábamos y hacíamos muchas cosas y, entonces aparecía Claudio Isaac que era de la misma edad. Me lo mandaba Alberto a ver si le daba yo unas clases y acababa dándome la clase él a mí.

Para esto ya había empezado a buscar una cosa menos crítica, me interesaba más la parte plástica y estética, y ahí mi fascinación por el mundo de Paul Klee seguía siendo una constante. Entonces me empecé a acercarme mucho a este mundo entre Klee y primitivos.

Me gusta Klee, Dubuffet porque trabajan esta parte primitiva, el arte bruto. Si pero bueno para mí eran gentes que me interesaban muchísimo, y a través de Klee, Dubuffet, los primitivos, empiezo a hacer mi propio mundo, me fui más por ese camino y todo esto me lleva a trabajar otro estilo, esto ya es 1963–64.⁵⁰

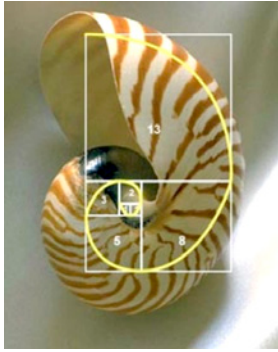
50 Ver Fanjul, *Ibíd.*, pág. 205.

Ser eterno un instante,

patrones áureos y arte bruto



Arnaldo Coen
Ser eterno un instante
Pastel /papel amate y óleo / madera. 100 x 100cm.
S/f en catálogo 2001.



Nautilus



Brócoli romanesco

galaxias
espirales
Fig, proporción
áurea⁵²



Arnaldo reitera que ama la espontaneidad, lo primitivo, lo fantástico y lo aleatorio.⁵¹ Sin embargo se empeña en incluir la geometría Áurea, cultivando las proporciones y los patrones de crecimiento de los seres vivos. Representa la espiral revelando el patrón acumulativo de crecimiento que ha sido tema de muchos estudios, trabaja la teoría del patrón perfecto de crecimiento, donde las curvas de la vida son la representación de los procesos esenciales de la vida, es decir del principio al fin.

Los manejos de la geometría curva⁵³ no son, para él, representaciones específicas de una arquitectura del objeto, sino una arquitectura del espacio mental, del proceso cognitivo ya sea onírico, fantástico, mítico o real que tenemos sobre el objeto, o si se prefiere su objeto es in-

51 Fanjul, *Ibíd.*, págs. 197, 204-205, 215-217.

52 *La proporción áurea, Introducción al curso monográfico. El número de oro en la historia del arte.* <http://medianochebajoelsol.blogspot.mx/2011/07/la-proporcion-aurea.html>. 12 de julio de 2011.

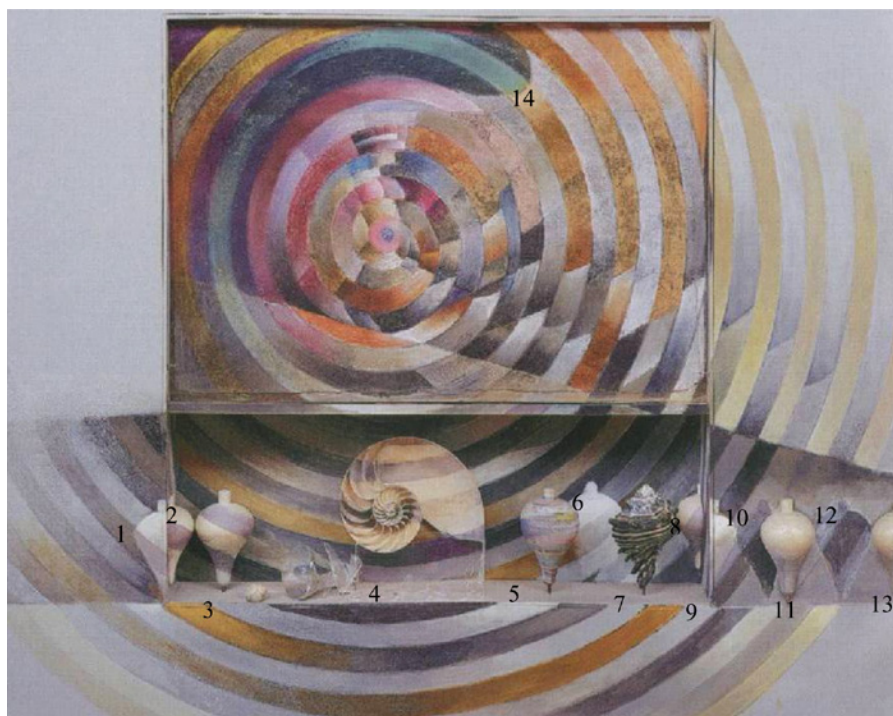
53 Para la Ciencia Clásica, el universo se puede modelar con la geometría euclidiana. Sin embargo, ahora se sabe que la naturaleza favorece el CAOS y no la “perfección”, ya que ese caos es el que permite la aparición de sistemas físicos y biológicos viables. Por ejemplo, los alveolos siguen una “distribución fractal finita” que resuelve de una manera elegante y eficiente el problema ingenieril sobre como presentar la mayor área expuesta dentro del menor volumen posible (al igual que la corteza cerebral). Cuando Riemann demostró que la geometría sólo es una creación mental y arbitraria, las matemáticas se tambalearon y comenzó el estudio de nuevos tipos de geometría: Geometría Esférica (curvatura positiva): donde dos líneas paralelas terminan cortándose y Geometría Hiperbólica (curvatura negativa): donde dos líneas paralelas cada vez se separan más [...] Esta geometría “curvada” (junto con los trabajos de Minkowski, Lobachevsky y otros) se convirtió en el fundamento de la Teoría de la Relatividad, donde muchos de los fenómenos “anti-clásicos” son simples consecuencias de las distorsiones sufridas por el Espacio Tiempo. *Física de Partículas. El espacio tiempo fractal.* <http://www.geofisica.cl/English/FUM/Fractales/Fractales.htm>. 2012 – 07 – 28.

tangible, es el pensamiento. Coen habita la pintura, en ella se protege o trata de encontrar ese equilibrio entre la capacidad de imaginar y soñar, de recordar, de razonar y sentir. No establece parámetros cualitativos, sino que los signos van emergiendo. Lo que realmente le interesa cuando hace una obra es el proceso. Lo que va surgiendo, el diálogo que establece con la obra, las asociaciones que emergen y con todas las experiencias de la pintura, busca la totalidad, el absoluto y se sirve para ello de la geometría, del color y la textura. Coen no se impone a la obra, sino que pinta lo que la obra le va sugiriendo.

Uno de los objetivos de su creación es revelarnos la ilusión del espacio al lograr que la obra se divida en varias ventanas a través de las cuales se ven otras dimensiones, interiores y exteriores, pero también objetos de otros campos del conocimiento, busca en las imágenes geométricas una cualidad universal que sorprenda a los asistentes. Por esto califica sus obras como polifacéticas y arriesgadas, pues crea condiciones atmosféricas alucinantes que plantean desafíos técnicos, como reflejos y cortes de espacio que transmiten la sensación de espiritualidad, de libertad.

Es por este deseo de alcanzar la totalidad, el absoluto, que sigue un proceso en el que, incorpora múltiples referencias pictóricas, multidisciplinarias y metafísicas, no solo toma el punto de vista geométrico, colorístico o texturista. El fragmentar no le impide reconstituir el Ser en su totalidad, porque la fragmentación no representa solución de continuidad, son partes del mismo tema. El ser es entendido como proyección sobre la tela.

En el pastel sobre papel amatl y óleo sobre madera *Ser eterno un instante* Arnaldo juega con la asociación de formas similares: naturales, como las de dos caracoles y artificiales, como las del trompo de madera y sus diez representaciones. Clasifica estos objetos como conjunto formal en varios planos que simulan pertenecer a uno solo, y nos los muestra como similares; si bien la superficie del caracol en espiral, debido a las costillas, y la del trompo, que resalta similitud, es lisa. Enfatiza primero la reducción geométrica del trompo, excluyendo el proceso de crecimiento. De suerte que al simplificar y eliminar el proceso vital expande el tiempo por lo que la eternidad que enunció en el título queda debidamente justificada. No contento con esta hipótesis, Coen recurre a otra reducción, que consiste en moverse a otro plano, y representar otra vista del objeto: la del corte transversal del caracol y simultáneamente el trazado del movimiento del trompo.



Arnaldo Coen., Ser eterno un instante.
 Pastel sobre papel amate y óleo sobre madera.
 100 x 100cm. S/f en catálogo 2001.

Con ello nos plantea el problema: ¿Son similares dos planos de orden distinto: el de la espiral del caracol vista en el corte transversal que coloca en el centro de la repisa y el de la traza del movimiento del trompo, que es el fondo del cuadro y el marco? Al comparar y superponer espirales de órdenes distintos: brincar del animal, corporal, natural al movimiento circular del objeto artesanal me parece atrevido ya que corresponden a fenómenos bien diferentes, con tiempos de duración completamente opuestos, la eternidad y el instante.

Es decir Arnaldo Coen analiza plásticamente el concepto espiral que incluye dos nociones distintas: una es el proceso eterno, hacia delante y hacia atrás, que, supongo, toma en sentido popular — entendemos como muy largo — de la formación del caracol (4) como objeto real, que coloca físicamente, es decir en tercera dimensión y por la espiral de las costillas del caracol (7) que también es tridimensional, y otro es la representación plástica de la imagen mental y visual del giro del trompo. Coen juega con el concepto espiral,

lo aprehende, lo procesa para así identificarlo y nombrarlo; lo mentaliza y luego representa, mediante movimientos psicomotores finos. Pinta, trompos o sus fragmentos en el amatl, pinta también sobre los trompos tridimensionales las prolongaciones de la espiral del fondo, superpone y transparenta. Incluye espirales pintadas sobre los cuerpos de los trompos y del corte del caracol, que se encuentran dentro del rectángulo recíproco dorado que se convierte en repisa, reduciéndolos a bidimensionalidad y así inventa otra similitud. Para reforzar esta idea de otra realidad, pinta sobre cuatro trompos reales (3, 5, 11) que fija sobre la repisa dentro y fuera del cuadro, para hacernos ver tres objetos bidimensionales más, aunque son tridimensionales, recurre a una engañifa falsa. Y por si no estuviese suficientemente explicitado, detrás de los del lado derecho, pinta otros dos trompos, uno que está al fondo y por debajo de la repisa (6), otro que se encuentra suspendido por encima y atrás de la repisa (8). Estableciendo con ello un juego de realidades conceptuales.

Para asegurarnos que no son objetos volumétricos sino representaciones plásticas previamente mentalizadas, incluso pintó sobre el marco gris del cuadro, parte del trompo que sale del rectángulo (1, 9) como imágenes en un espejo roto.

Esta manera nueva de decirle al espectador algo más complejo sobre el verdadero funcionamiento mental ya había sido explicitado por Magritte con el cuadro *esto no es una pipa*, que así instaura el desconcierto y la incertidumbre. Según Foucault la doble función consiste en demoler una domesticada y segura visión del mundo para sustituirla por otra totalmente diferente, inestable en todos los sentidos, de mayor movimiento y apertura, generadora de contradicciones y desalientos, pero Arnaldo Coen nos explica las variables plásticamente.

Foucault en *les Ceci n'est pas une pipe*⁵⁴, dedica un pasaje a Magritte, en el que observa que en la pintura occidental desde el siglo XV hasta el siglo XX rigen dos principios:

El primero afirma que la separación entre representación plástica (que implica la semejanza) y referencia lingüística (que la excluye). De hecho vemos por la semejanza y hablamos a través de la diferencia. De suerte que

⁵⁴ Foucault, Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, Anagrama, Barcelona, 1981. http://www.comviz.com.ula-val.ca/module1/1.4_foucault.php, 5. 07 – 2012. (Trad. de Fanjul C.).

los dos sistemas no se pueden entrecruzar ni fundirse. Tiene que haber de una u otra manera subordinación: o bien la imagen regula el texto (como en los cuadros donde se representa un libro, una inscripción, una carta, el nombre de un personaje); o bien la imagen es regida por el texto (como en los libros donde los dibujos vienen a terminar lo que las palabras se han encargado de representar, como si siguiera un camino más corto).

El segundo principio que ha regido por largo tiempo la pintura postula la equivalencia entre el hecho de la similitud y la afirmación de un vínculo representativo. Que una figura se parezca a una cosa (o a alguna otra figura) basta para que se deslice, en el juego de la pintura, un enunciado evidente, banal, mil veces repetido y sin embargo casi siempre silencioso (es como un murmullo infinito, obsesivo, que rodea al silencio de las figuras, lo invade, lo toma, lo hace salir de sí mismo y lo vierte finalmente en el dominio de cosas que podemos nombrar): “Esto que ustedes ven, es aquello”. Poco importa, entonces, en qué sentido esté propuesta la relación de representación, si la pintura es reenviada al visible que lo rodea o si ella crea, ella sola un invisible que se le parezca.

Por fuera del cuadro, en el marco pinta del lado derecho otros dos trompos tridimensionales (11 y 13) y detrás de estos, dos más que sugieren ser sus sombras (10,12). Estos trompos reales o representados, similares porque son iguales pero diferentes: iguales en su forma, diferentes en su realidad y posición, y en el tratamiento (matiz, color, contraste y material); generando con ellos una suerte de coreografía donde los bailarines fuesen los trompos que como derviches rotaran en diferentes realidades proyectando o más bien generando una fuerza centrípeta o centrífuga en forma de espiral sobre una gran pantalla.

El trompo para Arnaldo es un caracol que gira
O es el caracol un trompo que gira
en la palma de la mano y en la tierra
en la espiral de la vida

La asociación de la espiral con el laberinto es otra similitud, un es-

pacio y una trayectoria, la vida misma. También es el oído medio, laberinto del centro de equilibrio donde se percata uno del sonido y del silencio y nos permite mantenernos en pié, no caer. Es también la representación del sonido que se repite, eco que penetra la atmósfera, que va coloreando con ondas el aire donde nos movemos.

Los trompos girando gravemente sobre segmentos grises del laberinto, nos guían, a través de una doble espiral sugerida de colores de tierra, sienas y ocre, rosas y azules. Donde los rosas son los colores para lo femenino, los azules para lo masculino. Unos giran en función del otro en un instante que se vuelve estático y por ello se eterniza. Los rosas son colores del amanecer y del ocaso, los azules son de tardes, pensar con ellos en la rotación natural de la tierra, de un día en el transcurrir eterno del tiempo.⁵⁵

Los círculos también se refieren a los grupos sociales que conoce, que frecuenta, con los que trabaja, que se van ampliando a medida que el tiempo pasa, que los intereses cambian.

En el centro del rectángulo, en la repisa, colocó una cámara de nautilus,⁵⁶ patrón de crecimiento de la sección dorada, fractal áureo y, que penetra en el marco del cuadrado central para alinearse con la gran espiral (14) hecha de círculos concéntricos que nos hacen sentir la profundidad de un pozo y al mismo tiempo nos remite a las ondas hechas en la superficie del agua cuando se tira una piedra. Como invitándonos a imaginarnos la Vía Láctea, y a sus representaciones laberínticas en los pisos de las catedrales góticas. El nautilus es tal vez la representación del Arte, en torno al cual gira la vida de Coen. La espiral representa los movimientos pendulares, el vaivén de los impulsos y movimientos vitales, en sus círculos sociales, la onda expansiva.

Coen en esta obra mezcla, y representa las similitudes del naturalismo or-

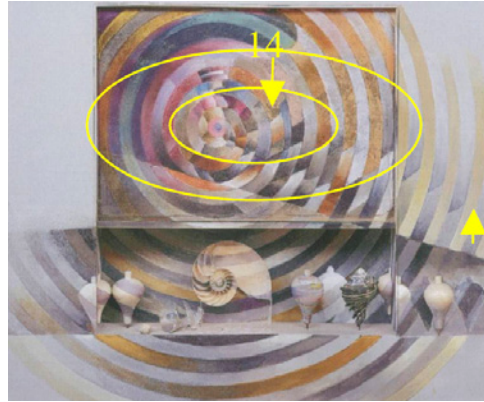
55 En el Tao para realizar el coito, hay que girar tres veces para un lado y tres para otro, en posición vertical y horizontal, de tal suerte que se conecten las energías masculina y femenina con las fuerzas cósmicas solo así se logra llegar al orgasmo.

56 Todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa...los verdaderos bien estares tienen un pasado... todo pasado viene a vivir, por el sueño a una nueva casa...la casa como el fuego, como el agua, nos permitirá evocar ... fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y del recuerdo [...] constituyen en el orden de los valores, una comunidad del recuerdo y de la imagen [...] y todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables [...] Esos reductos tienen el valor de una concha. Y cuando se llega a lo último de los laberintos del sueño [...] se conocen tal vez reposos antihumanos. Lo antihumano toca aquí lo inmemorial. Ver de Gastón Bachelard, *Ibid.*, págs. 36 – 40.

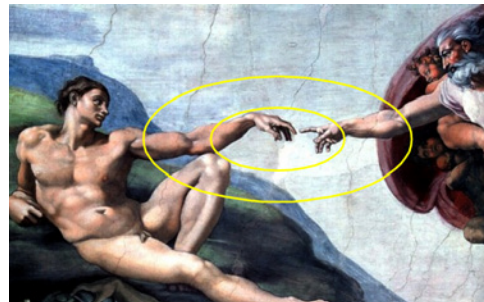
gánico con el utensilio popular, influenciado por la nostalgia de la artesanía mexicana⁵⁷ y además por la moda de la época reflexionando tal vez sobre los ciclos agrícolas, los ciclos de las revoluciones, los ciclos de los procesos fenomenológicos. Evolución y revolución.

Esta composición se organiza a partir del cuadrado central donde, desviado hacia la izquierda, se encuentra el eje de la espiral polícroma que se expande y desborda sobre el perímetro del marco, por la derecha; simplificando

la paleta en el marco con tonos amarillos sobre fondo gris. Por la parte inferior en la base del rectángulo áureo la espiral sale más allá de los límites del cuadro, invade el marco por ambos lados, mediante la aplicación policroma más oscura, ella surge a partir del rectángulo recíproco, se desborda también mediante una sombra que se extiende, como un corte en el laberinto hasta donde están colocados los trompos y los caracoles; se insinúa una curva hacia abajo separando aún más “lo que está arriba de lo que está en medio” generando así, a través de los grises más oscuros un nuevo plano, como un corte, en donde la gravedad ejerce su fuerza. Entretejiendo planos que parecen encontrarse en un cubo, el espacio se convierte en cubo entre los círculos, que a manera de pliegues tejen otra urdimbre, otro espacio, un abismo en donde a través de formas



Arnaldo Coen
Ser eterno un instante
Pastel sobre papel amate y óleo sobre madera
100 x 100 cm
S/f en catálogo.



Miguel Ángel Buonarroti.
La creación de Adán. Capilla Sixtina. Fresco
280 x 570 cm.
1510

57 Realiza una mezcla estilística, debido en parte a la consecuencia de la recepción constante de parecer indistinta del arte de las clases superiores y en parte a un resultado del conservadurismo, con el que el pueblo se aferra en general a las formas de las clases superiores una vez adoptadas, de suerte que lo viejo pervive al lado de lo nuevo y los distintos elementos estilísticos se unen en una conexión puramente externa. Ver de Hauser, Arnold, *Teoría del arte*, Guadarrama/Punto Omega, Barcelona, 1981, págs. 308–309. Arnaldo Coen pareciera afirmar como lo hace Hauser que el arte del pueblo, cuando produce utensilios caseros, (en este caso el trompo de madera), responde en lo esencial a aquella organización y esquematización de la naturaleza, (el caracol), que caracterizan al arte del pueblo.

abstractas surge el encuentro de la mujer en el centro de la espiral con un hombre en un plano más cercano a la derecha que extiende el brazo hacia ella. (14)

Detrás de la espiral, más allá de ella nos deja entrever un espacio que se abre en la profundidad abismal. El texto y el contexto se parecen, hay diferencias de matices. El cuadro y el marco se corresponden. En un movimiento oscilatorio, vaivén del péndulo que sale del marco y sugiere que continúa en la realidad presente.

La Nueva Figuración

como horizonte cultural

Desde los primeros años de la guerra fría, alrededor de 1950, en Europa surgen una serie de movimientos artísticos que cuestionaron la estética promovida por las políticas culturales de Estados Unidos de Norteamérica representadas por el expresionismo abstracto y el Pop Art promovidas por el Plan Marshal. Los artistas europeos a partir de las ideas filosóficas expuestas por el Existencialismo de Sartre en 1940–50, de Merleau Ponty desde 1945, de Simone de Beauvoir a partir de 1943, de Hanna Arendt desde 1950, el Situacionismo de Guy Debord (1957) y la Escuela de Frankfurt de Adorno (1950), entre otros, crean nuevas propuestas estéticas para las artes plásticas como fueron: el movimiento Cobra (1948), La Nueva Figuración (1958) (en la plástica), el Neorrealismo Italiano (1943) y la *Nouvelle Vague* (en el cine), (1958), el *Nouveau Roman* (1957) (en la literatura), la música serial (1954), el teatro del absurdo y el Arte Pánico (1962)⁵⁸. Que fueron promovidos principalmente por André Malraux⁵⁹ ministro de cultura del General De Gaulle desde 1958.

Todos estos movimientos artísticos trabajan sobre la analogía, como vemos en este pasaje del Diluvio de Jean Marie Gustave Le Clézio⁶⁰ uno de los

58 Chilvers, Ian., *Guía del arte del siglo XX*, Alianza Diccionarios, Madrid, 1990, págs. 607 y 620. Y http://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_pánico. 4 de julio 2012.

59 Novelista, (*La condición Humana* de 1933), crítico de arte (la poesía cubista), aventurero y político francés.

60 Le Clézio (1940) se hizo famoso a los 23 años con su primera novela, *Le Procès-verbal* (El atestado), de 1963. En ella definía su literatura como existencialista, pero también próxima a las obras de sus coetáneos Georges Perec y Michel Butor que estaban revolucionando la literatura. galardonado con el Premio Nobel de Literatura 2008, [...] por ser el escritor de la ruptura, de la aventura poética y de la sensualidad extasiada, investigador de una humanidad fuera y debajo de la civilización reinante”. http://es.wikipedia.org/wiki/Le_Clézio, 4 de Julio 2012.

[...] Cartano escribe que Le Clézio oscila entre el *Nouveau Roman* según Robbe-Grillet y la tradición visionaria

representantes más distinguidos de la nueva estética del *Nouveau Roman*:

Dulcemente la fisura se propagaba a sus alrededores; un objeto podía romper otro por simple superposición. Las analogías partían de mil puntos distintos, y el solo prolongamiento de dos rectas, según un sistema vagamente geométrico, debía ser suficiente. Cada ángulo de visibilidad multiplicaba la fragmentación de la materia de tal suerte que era fácil acabar la demolición de un edificio de 12 pisos y de 198 ventanas en menos de sesenta segundos. Una serie de cristales de reflejos un poco violeta, recomenzaba la fase de fragmentación, y se generalizaba el movimiento de ascensión de abajo a arriba. Paralelo al movimiento, el tiempo se soldaba por sus extremos, la dureza se curvaba y el principio y el fin se confundían, la esfera perfecta quedaba establecida [...] sacudidos simultáneamente por el ritmo indeciso del tiempo que no pasa, llegaban, partían, nacían o terminaban millones de veces, preservados por la progresión por cualquier hora negra, por un cierto segundo negativo de cualquier retroacción, sensible, fatal cual un segundo latido de metrónomo, describía una forma de perfección mecánica.

Las formas se reducían a su expresión más esquemática, recta, espiral, ángulo. Los sonidos, los olores, los relieves se agrupaban entre ellos, formando rebaños. [...] Era imposible huir.

El universo se metamorfoseaba en habitación y las ventanas se abrían sobre otras ventanas.⁶¹

Este fragmento de *El diluvio* de Le Clézio parece responder a la descripción de la obra de Arnaldo Coen. Publicado en 1966, describe la sensibilidad de la época, de la que la *Nueva Figuración* hizo estética. En donde Le Clézio habla

en el espíritu de Blake y Lautréamont: El avanza el término de “metafísica de ficción”, debido a su gusto por la escritura en estado bruto que va hasta la negligencia de géneros. *Cartano écrit que Le Clézio oscille entre le nouveau roman selon Robbe-Grillet et la tradition visionnaire dans l'esprit de Blake et de Lautréamont. Il avance le terme «métaphysique-fiction», à cause de son goût pour l'écriture à l'état brut, qui va jusqu'à la négligence des genres.* *de littérature française contemporaine* 1977. <http://www.multi.fi/~fredw/Leclezio/references.html#82not>. 4 de julio 2012. Ver Westerlund Fredrik, Jean-Marie Gustave Le Clézio <http://www.multi.fi/~fredw/>. (Trad. Celia Fanjul).

Además, señala que, partiendo de los últimos estertores del existencialismo y del *Nouveau Roman*, Le Clézio ha conseguido «rescatar las palabras del estado degenerado del lenguaje cotidiano y devolverles la fuerza para invocar una realidad existencial».

61 Le Clézio, Jean. Marie Gustave, *El diluvio*, Seix Barral, Barcelona, 1969, pág. 12.

de fisura (no de ruptura como lo hiciera Octavio Paz), yo interpreto que hace referencia a la actitud y postura que los artistas tomaron al ser conscientes de la fisión del átomo y de la amenaza que esta implicaba durante la guerra fría y aún pende sobre la humanidad⁶².

Los jóvenes de los años sesenta, como Arnaldo Coen, imaginaron y manifestaron, por medio de las artes también, la necesidad de amor y paz, en esos revueltos años de movimientos estudiantiles, “del 68”, queriendo detener la guerra fría, la guerra de Vietnam y la escalada armamentista, destruir la estructura capitalista, imperialista, demoler el edificio. Arnaldo Coen pertenece a esta generación marcada con esta sensibilidad y esta estética que describiera Le Clézio en 1966. Máxime que estuvo en Francia becado en 1967 y se empapó de estas ideas en el ambiente cultural francés.

Estos jóvenes, en América Latina, según Saúl Yurkievich⁶³, no quisieron acatar las artificiosas simetrías de esa versión armónica del mundo que proponía la generación de los 40. La ruptura se dio contra ese arte pugnando por el realismo:

Quizá la poesía que se escribe actualmente en castellano provenga casi toda del mismo autor. Para despistarnos, adopta innúmeros seudónimos. Pero sus libros, detrás de las diferencias temáticas, delatan uniformidad de estilo, idéntico registro, unidad de tono, iguales recursos, lenguaje semejante. Ese mimético poeta sabe multiplicarse, cambia de identidad, hasta de sexo y termina por engañarnos. Nos hace creer en su simulacro de multitud.

[...] El arte de los años cuarenta y cincuenta, era el arte de la guerra fría, que se pretendía iluminativo, en contacto con la gracia y trato con lo milagroso, no correspondía con la época, se hacía de espaldas al mundo; obraba de refugio personal, de encapsulamiento protector contra un tiempo tempestuoso, de generaciones y de destrucciones violentas.

Hay quienes piensan como Yurkievich, que la similitud no surge con los neofigurativos sino que viene de antes. Picasso toma temas semejantes, pero los trata de una manera muy diferente, temas como la *Tauromaquia*, las

62 Aunque también en esa época fue realizada la primera demolición con explosivos de un edificio de doce pisos en Inglaterra y Le Clézio se refiere a ella como símbolo de la nueva época.

63 Yurkievich, Saúl, *La moviediza modernidad*, Madrid, Santillana, 1996, págs. 324–339.

Meninas. Desde Vasari⁶⁴ todo pareciera ser un repetirse en los temas. Los neofigurativos ahondan en el criterio de semejanza.

La situación de México fue distinta en lo interno, pero semejante al resto del mundo occidental, tuvo que reconocer el nuevo orden bipolar, y someterse al nuevo yugo cultural, político y económico que impusieron los Estados Unidos de América, durante la “guerra fría”. Los jóvenes, esos hijos de Auschwitz y también de Hiroshima, no podían evitar el mundo, no quisieron en los sesenta ausentarse, ni arrodillarse frente al “generoso tío Sam”. Fue un tiempo de transformación de la vida cotidiana, “el estado de bienestar” debido a la masificación de las tecnologías que se habían desarrollado durante la Segunda Guerra Mundial, entre ellas hay que subrayar a las comunicaciones, y de ahí la gran importancia que tuvo la propaganda política neo-imperial mediática utilizada en su versión publicitaria y en su versión artística.

64 Giorgio Vasari (1511–1574) fue pintor, escritor, historiador y arquitecto, que ha sido famoso hasta hoy por sus biografías de los artistas del Renacimiento.

De la similitud entre fondo y forma

Entre el hermetismo y la ciencia



Arnaldo Coen

Luz de si misma

Pastel sobre papel amatl y óleo sobre
madera. 100 x 100 cm. 2002

En *Luz de sí misma*, Arnaldo Coen fragmenta el espacio siguiendo un patrón áureo, y junta objetos artesanales similares: por la materia, por las formas, por la función, por el color. Agrupa en conjuntos, establece relaciones aleatorias y jerarquías personales, incluso incluye objetos, un rodillo no ha entrado en el cuadro, o se ha salido; sobre la madera y el óleo proyecta una progresión infinita de triángulos de colores en planos superpuestos que se transparentan, contrastan, se adicionan, se ordenan en formas básicas, salen o entran del papel amate, invaden la madera superponiéndose al óleo gris. Son el fondo por momentos y, en otros, son la forma.

Para entender estas categorías utilizadas por Coen me parece necesario explicar ciertos postulados y teorías, sin las cuales sería muy difícil comprender la obra aquí analizada.

El problema del fondo y la forma ha sido una constante preocupación del arte. Leonardo da Vinci decía que los fondos no eran tan importantes, que cualquiera podía, sirviéndose de una esponja hacer paisajes, y dar la sensación de profundidad recurriendo a los azules, pero la pintura, decía, es una cosa *mentale*, y en el arte, sobre todo en el abstracto, se abunda en estos dos conceptos: forma y fondo, para otros el fondo plantea problemas serios de perspectiva.

Consideramos por lo general que la forma se asocia a la expresión, la materia, lo concreto, el objeto, contenedor, la mimesis, la acción, el significante, signo, señal. Por el contrario el fondo lo asociamos con la esencia de las cosas, también con la intención que subsiste en nuestro inconsciente, lo asociamos con las condicionantes, el medio, representa el contenido y el continente, la luz, el sentimiento, por fondo entendemos los valores, es significado y mensaje. La relatividad depende de la intención del artista y de la lectura del espectador.

En sentido filosófico general y particularmente metafísico, se le nombra como forma y a veces figura. Platón distinguía entre lo interno y lo externo del objeto. Un objeto tiene la figura patente y visible pero también una figura latente e invisible, así se formó la noción de forma en tanto que figura interna captable solo por la mente, llamada idea y a veces forma. Coen parece que aplica las categorías de la forma en el sentido de Platón, para quién la forma era algunas veces la idea, otras noción, especie o género, en otros lo usa como símbolo, pero también se aproxima al sentido surreal según el

Manifiesto del Surrealismo (1924)⁶⁵:

L' image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointaines et justes, plus l'image sera forte plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.

Coen juega con estas dos categorías, que en cierto momento son el fondo (o la forma), en otro se invierten los roles, puesto que desarrolla la geometría curva. Nos plantea un problema entre el criterio de semejanza platónico que establece que solo se pueden comparar objetos semejantes y la aproximación de dos realidades más o menos distantes en el surrealismo, Coen lo resuelve de manera neofigurativa: compara y asemeja arbitrariamente, aleatoriamente, es decir, las aproxima en ventanas distintas.

Aristóteles, en la *Física* y en la *Metafísica*, entendía la forma como la causa formal a diferencia de la causa material, siendo la materia aquello con lo cual se hace algo, y la forma aquello que determina a la materia para hacer algo: “esto es aquello, por lo cual algo es lo que es. Lo que parece análogo a la noción arquetípica de potencia-acto”⁶⁶.

La forma puede ser extraída de la materia aun cuando nunca tenga una existencia separada. Esta parte creativa de darle forma a la materia es un asunto central para todo artista y Coen lo considera como punto importante en su obra. El fondo es forma (ya que es materia, soporte y superficie, pintura, objetos o la representación de los mismos, como son esos puntos coloreados, cuadrados, triángulos, y más atrás o en la representación del atrás (más allá), al fondo, suele poner fragmentos de una figura una forma), y así la transforma en fondo. Sobre todo cuando quiere hacer visible lo invisible. Y simultáneamente hace coincidir el espacio y el tiempo. El atrás espacial como similar al antes temporal, así el fondo, donde reinaba el espacio es también la represen-

⁶⁵ *Manifeste du Surréalisme* (1924) La imagen es una creación pura del espíritu. Ella no puede nacer de una comparación sino de un acercamiento de dos realidades más o menos alejadas. Más las relaciones de dos realidades aproximadas sean lejanas y justas, la imagen será más fuerte, ella tendrá más de potencia emotiva, más de realidad poética. (Trad. Fanjul, C.). André Breton, *Œuvres complètes I*, Gallimard, París, 1988, págs. 1332.

⁶⁶ Véase de Aristóteles, *Metafísica de Aristóteles*, edición de Valentín García Yebka, Gredos Madrid, 1982, pág., 24, y Fig. en *Física*, Biblos, Buenos Aires, 2003, págs. 15 – 16.

tación del tiempo, pasado o futuro, según se mire al cuadro, desde dentro, es decir con perspectiva invertida o como público.

Coen también posee un enfoque psicoanalítico que lo lleva a hurgar en el fondo de sí mismo, acompañado de la “sombra” de Jung, y del “inconsciente” de Freud, para comprender su lado oscuro, su irracionalidad, su dolor, su enfermedad, sus pulsiones, y también simultáneamente recurre a los conocimientos que recibió de María Sabina, persiguiendo a su nagual y busca con voluntad, hacer pasar lo de atrás, lo supuestamente “no importante” en el mundo tonal, al primer plano, invirtiendo jerarquías. Entre otras razones por lo que se señalaba en el manifiesto surrealista:

El Surrealismo, es el automatismo psíquico por el cual nos proponemos expresar sea verbalmente, sea por escrito, sea de otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón y fuera de toda preocupación estética o moral.⁶⁷

Si Coen, nos plantea ver el fondo como forma y viceversa, es porque establece un plano circular dinámico en profundidad, recrea el *oxímoron*, donde son comunes el principio y el fin, como se expresa en la circunferencia, el círculo y la esfera. Se sirve de la enantiodromía de Heráclito: que explica por qué una cosa se convierte en su contraria, la extraña interdependencia entre los opuestos. La resolución de la dualidad, de la contradicción al moverse. Heráclito afirmaba, que el fundamento de todo está en el cambio incesante. El ente deviene, y todo se transforma en un proceso de continuo nacimiento y destrucción al que nada escapa. El orden real coincide con el orden de la razón, una armonía invisible, mejor que la visible.⁶⁸

Tenemos que considerar que Coen también ha incursionado en el I Ching y en el estudio del Budismo Zen, donde algunos seguidores sostienen

⁶⁷ Bretón, A, *Ibíd.*, pág. 1332.

⁶⁸ Su filosofía se basa en la tesis del flujo universal de los seres: «Panta rei» (Πᾶτα ρει), todo fluye. El devenir está animado por el conflicto: «La guerra (πόλεμος) es el padre de todas las cosas», una contienda que es al mismo tiempo armonía, no en el sentido de una mera relación numérica, como en los pitagóricos, sino en el de un ajuste de fuerzas. En un río entramos y no entramos, pues somos y no somos [los mismos] Heráclito: <http://es.wikipedia.org/wiki/Heraclito> 2012-07-04.

que sólo se puede alcanzar el Tao⁶⁹ a través de la inmovilidad de la meditación (zazen) y otras en que se debe meditar en movimiento. El maestro Lin-Chi muestra que si uno se queda en un extremo se pasa al extremo opuesto:

[...] el movimiento es el elemento viento y la inmovilidad es el elemento tierra, el movimiento y la inmovilidad no tienen naturaleza propia. Si usted quiere apresar eso en el movimiento, irá a la inmovilidad y si usted quiere apresar eso en la inmovilidad, irá al movimiento. [...] Virtuosos, movimiento e inmovilidad son dos tipos de estado, pero el hombre de Tao puede hacer uso del movimiento y del estado de inmovilidad. Chuang Tzu nos da su propio ejemplo: “Lo amorfo toma forma y lo que tiene forma vuelve a ser amorfo”.⁷⁰

También considera el cuarto Principio del Kybalión, de la filosofía hermética, por influencia del surrealismo y del Zohar llamado “Principio de Polaridad”, donde se explica que todo es doble; “todo tiene dos polos, todo su opuesto, siendo entonces los semejantes y los antagónicos lo mismo”.⁷¹

Por otro lado, la cuestión del fondo y forma que maneja Coen es compleja, ya que se adentra en conceptos más científicos y técnicos, impuestos por las nuevas técnicas de impresión y reproducción como el off set a color y la popularidad de la serigrafía para la propaganda y la publicidad, requiere detenerse un poco en los conceptos que utiliza y que retoma de la Bauhaus sobre todo de Paul Klee y Kandinsky pero también de Johannes Itten, otro maestro

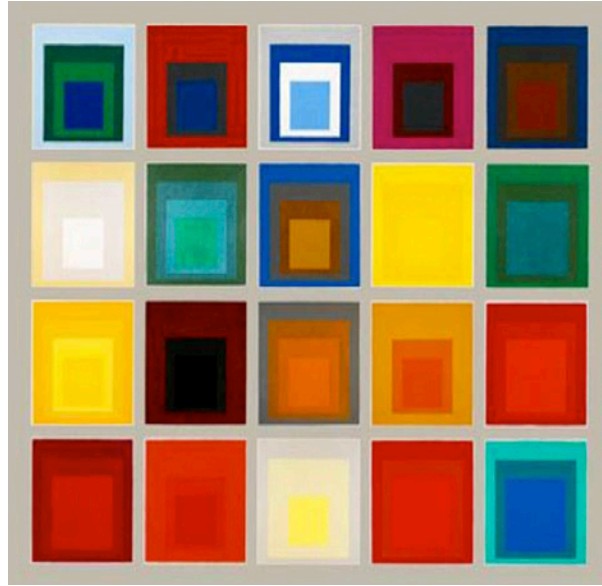
69 Tao: La palabra en sí puede traducirse literalmente por el camino, la vía, o la ruta, o también por el método o la doctrina. En el taoísmo se refiere a la esencia primordial o al aspecto fundamental del universo; es el orden natural de la existencia, que en realidad no puede ser nombrado, en contraste con las incontables cosas “nombrables” en las que se manifiesta. En japonés se le llama Dō. <http://es.wikipedia.org/wiki/Tao>.

70 <http://www.scribd.com/doc/7163516/Enantiomorfia>. 3 de mayo, 2011.

71 Los contrarios son aparentemente opuestos, pero idénticos en naturaleza: los extremos se tocan y las verdades son semi verdades, por lo cual todas las paradojas pueden reconciliarse. Según este principio, todo es dual, todo tiene dos polos y que definitivamente la tesis y la antítesis son idénticas en naturaleza aunque puede variar en grados. Como consecuencia de estas cuestiones, los pares de opuestos pueden conciliarse. Es decir, si hacemos un círculo y giramos bien hacia la derecha y, a su vez, el que está en el mismo punto de partida gira hacia la izquierda, se produce un encuentro en la unión o intersección de ambos giros en opuesto, y de allí es que los extremos se juntan y eso pasa en todos los órdenes de la vida y del mundo. El creador de estos fenómenos fue Hermes Trismegisto, o sea, el tres veces sabio describe muchos axiomas herméticos, entre los que menciona que hay que cambiar las vibraciones y concentrarse en el polo opuesto que se desea suprimir. O sea que lo no deseable se anula cambiando su polaridad. <http://es.wikipedia.org/wiki/Heraclito> 2012-07-04.

de esta gran escuela de diseño, quien hizo estudios sobre la *Teoría del color*, de las variables perceptivas del color. Itten estableció que un color, según el campo cromático en que se encuentre, se percibe adelante o atrás del campo, o demuestra cómo cambia el valor del color según el medio cromático circundante o próximo.

Estos factores, al igual que los de la gestalt, fueron más estudiados a raíz de la explica-



Johannes Itten, ejercicio en Teoría del color



Johannes Itten, ejercicio en Teoría del color
(portada del libro)

ción de la mecánica cuántica. Johannes Itten, hizo del estudio de los contrastes un capítulo fundamental de su *teoría del color*, en el que el contraste se entiende como polaridad y tensión dinámica. De donde surge la vibración del color.

Coen tiene una formación de publicista y ha estudiado entre muchos diseñadores a Reeves y Ogilvy, quienes tomaron partido por el fondo, mientras que Burnett y Bernbach tomaron partido por

la forma. Así que la cuestión de fondo y forma también le llegó por esta vía.

Puesto que Coen es un enamorado de la geometría circular, habiendo nombrado a esta exposición: *Donde comienza el silencio en el espacio tiempo*, parece que también estudia, o aplica la causalidad circular de la teoría del campo⁷²

⁷² Entre los psicólogos de la escuela de la Gestalt se encuentra Kurt Lewin (1890–1947), que investigó sobre la influencia de la motivación, la personalidad y la psicología social en el aprendizaje. Lewin introdujo el concepto de espacio vital para definir la totalidad de los hechos que determinan la conducta de un individuo dado, en un momento determinado. Sus obras principales fueron *Una teoría dinámica sobre la personalidad*; *Principios de la Psicología Topológica y Teoría del Campo en Ciencias Sociales*. Esta teoría fue inspirada por la teoría de

desde la gestalt, por influencia de la Bauhaus que aborda la materia desde la física, comprende que la luz es ondular y corpuscular y aplica la geometría no euclidiana debido a que la luz se desvía al encontrarse con campos magnéticos, electromagnéticos, por efecto de un punto de atracción. En el caso de Coen, como para Breton,⁷³ el punto de atracción es el deseo del campo vital, en la circunstancia. Y como decía Kandinsky citando a Einstein, “la materia es una cosa extraña compuesta de energía $E = mc^2$.”⁷⁴ Por ello es importante establecer que el espacio es concebido como un campo magnético.

la relatividad y la teoría cuántica que estaban en pleno auge en esa época; y puede aplicarse en el campo de la publicidad con el propósito de cambiar hábitos de consumo.”. <http://psicologia.laguia2000.com/general/kurt-lewin-y-la-teoria-del-campo>.

73 *Les champs magnétiques*, 1920, de Breton y Soupault, publicada en 1970. *La fenêtre creusée dans notre chair s'ouvre sur notre cœur*. (La ventana esculpada en nuestra carne se abre sobre nuestro corazón), en: *Glaise sans taint*. Breton, André, *Campos magnéticos*, Tusquets, España, 1976, pág., 57. O, http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Champs_magnetiques.

74 En el año 1905, Albert Einstein produjo tres artículos básicos para el desarrollo de la ciencia del siglo XX: un artículo sobre el movimiento Browniano, otro en el que desarrolló la teoría de la relatividad, otro más en el que estableció que la luz (que hasta entonces se había considerado como una vibración) se comportaba, en el efecto fotoeléctrico, como partículas, a las que él llamó *Lichtquanten* y que son en la actualidad conocidas como fotones. Este último descubrimiento, tal vez el más fundamental, llevó, entre otras cosas, al desarrollo de la mecánica cuántica. Einstein mejoró en un nuevo trabajo de 1911, lo que permitió establecer definitivamente la estructura corpuscular de la materia.

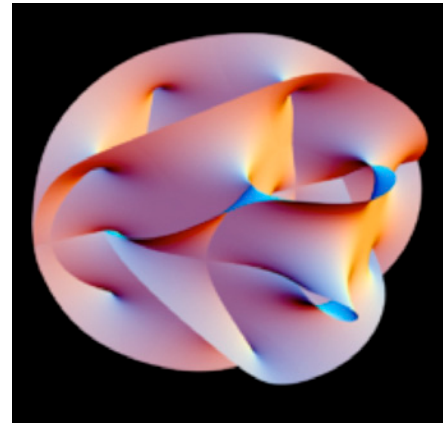
También son importantes los fenómenos de difracción — estudiados por el propio Huygens — como las leyes de Snell-Descartes de refracción de la luz ya que implican que ésta es un fenómeno vibratorio. Francisco J. Ynduráin Muñoz Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Departamento de Física Teórica. C – XI. Universidad Autónoma de Madrid, Canto Blanco. 28049, Madrid fjy@delta.ft.uam.es <http://www.rac.es/ficheros/doc/00475.pdf>. 6 de mayo 2011.

El espacio como campo magnético

A mediados del siglo XIX se conocían cuatro fenómenos o campos que eran capaces de hacerse notar a través del vacío: gravitación, luz, atracción y repulsión eléctrica y la atracción y repulsión magnéticas [...] Esas otras



Nautilus. Fractal número áureo⁷⁵



Supercuerda

formas de luz fueron descubiertas a lo largo de los veinte años siguientes, y hoy día se habla de todo un «espectro electromagnético». “Un auténtico campo unificado tendría que explicar fehacientemente la naturaleza de estos cuatro campos que hoy se conocen [...] sería como encontrarse “cara a cara con Dios”, y la más acertada hasta el momento es la “teoría de las supercuerdas”.⁷⁶

⁷⁵ El Nautilus es considerado como *fractal*.

⁷⁶ La teoría de supercuerdas es un esquema teórico para explicar todas las partículas y fuerzas funda-

Postulados de las formas de las supercuerdas y estudio matemático de los fractales.⁷⁷

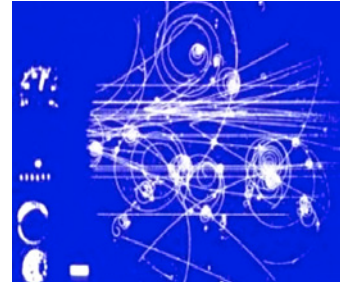
A continuación se presentan representaciones visuales de una variedad de supercuerda llamada Calabi-Yau:⁷⁸



Supercuerda



Supercuerda



Espirales.

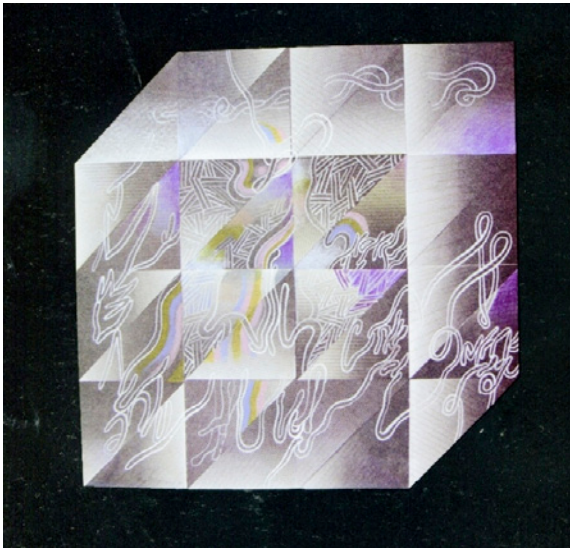
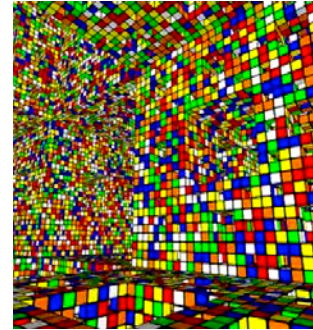
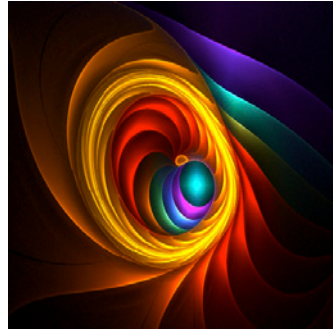
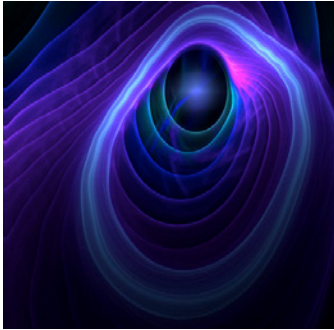
Coen pertenece a una generación que incorpora los descubrimientos científicos y tecnológicos, son una generación de artistas experimentales que en ocasiones trabajan lado a lado con los científicos, con la industria, con los medios, explorando materiales sintéticos juegan con nuevas formas y estructuras. Por ello veo en su obra la expresión de su inquietud de saber más sobre los fenómenos, sobre los procesos y si para los antiguos el secreto se encontraba en el hermetismo, hoy en día se encuentra en la ciencia. Aunque no abandona por ello la poesía, la música ni la magia. Por ello dice que:

mentales de la naturaleza en una sola teoría, que modela las partículas y campos físicos como vibraciones de delgadas cuerdas supersimétricas, las cuales se mueven en un espacio-tiempo de más de 4 dimensiones. Una de las motivaciones esgrimidas por los teóricos de las supercuerdas es que el esquema es una de las mejores teorías candidatas para formular una teoría cuántica de la gravedad. La teoría de las supercuerdas es una taquigrafía de la teoría supersimétrica de cuerdas. http://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_de_supercuerdas

⁷⁷ El término *fractal*, del latín *ractus* (roto), fue acuñado por Mandelbrot en 1975. En el ICM 2006 explicó: Salvo unas pocas excepciones, las formas de la naturaleza son rugosas, irregulares, no homogéneas ni simples. Y [hasta el estudio matemático de los fractales] las matemáticas se habían concentrado siempre en figuras simples. Me siento muy afortunado por trabajar en las matemáticas de lo irregular. Es una curva que se reproduce hasta el infinito. Cuando se ve el objeto desde más cerca se encuentra la misma curva. <http://etnografiaestetica.blogspot.com/2010/10/fallece-el-padre-de-los-fractales.html>.

⁷⁸ El río de Heráclito. Un sitio donde todo fluye. <http://elriodeheraclito.wordpress.com/2010/02/21/teoria-de-cuerdas-y-super-cuerdas-las-11-dimensiones/>.

La estructura en el arte, es como las matemáticas en la música, permite crear obras singulares, esto se relaciona con la geometría, porque no hay que olvidar que en el universo todo es geometría, aunque ésta no sea evidente. Mis cuadros tratan de evidenciar que atrás de la puesta en escena y de los personajes está esa estructura, que durante siglos en la historia del arte se mantuvo oculta, y hacer evidente lo invisible.⁷⁹

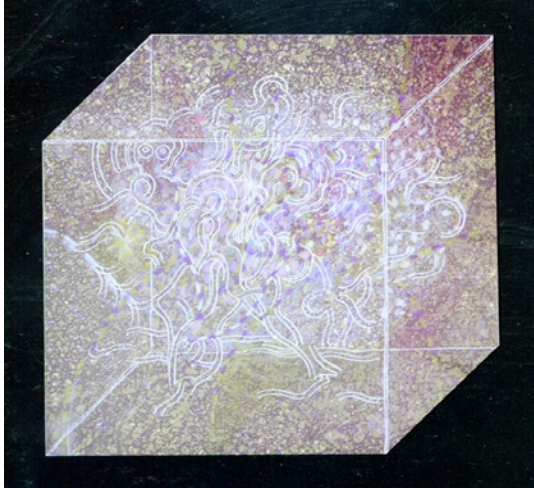


Arnaldo Coen. Aire de vidrio. Mixta, 20x20 cm, 1979.

Incluso se inspira en fractales como los que se muestran aquí. Si bien no tenemos la capacidad cerebral para analizar simultáneamente todas las variables que intervienen en la creación de una obra de arte. Este trabajo propone una aproximación para conocer ciertos aspectos y conceptos de los que Coen se sirve, para lo cual se propone separar, clasificar, simplificar y relacionar las cosas y los conceptos para así poder interpretar y dar una lectura más completa de lo que se ve en la obra y aún así

habrá variables que se nos escapan, por eso las obras de arte son irrepetibles. Aunque Kandinsky sostenía en *De lo espiritual en el arte* que la diferencia entre la

⁷⁹ Coen, Arnaldo, A la orilla del tiempo, Museo de Arte Moderno (Catálogo), México, 1986, pág. 5. <http://prensartística.com/2011/01/05/mi-arte-busca-hacer-visible-lo-invisible-arnaldo-coen/>.



Arnaldo Coen. *Que se huela en el aire.* Mixta, 20x20 cm, 1979.

pintura y la música es que “nosotros abordamos la totalidad de un cuadro en una mirada, lo que no sucede con una obra musical”.⁸⁰ El tiempo en la música es esencial y en la pintura no. Aunque para procesar la totalidad del cuadro se necesita también un tiempo, la obra plástica no impone, como la música, su tiempo; aunque tiene ritmo nosotros podemos superponer nuestro tiempo de contemplación, sin olvidar que lo que logramos conocer son simplemente partes de un todo.

80 Kandinsky, *Ibíd.*, pág. 14.

La Gestalt y Fluxus

La escuela psicológica de la Gestalt, dedicó notables esfuerzos a principios del siglo XX, para entender el asunto del fondo y la forma, partiendo de la percepción visual y así dar luces sobre cómo funciona la mente humana. Algunos de sus numerosos estudios revelaron que no es posible captar el fondo sin la forma, así como tampoco es posible entender una idea sin las palabras. Como si estuviéramos viendo a la misma cosa desde dos perspectivas diferentes. Existe también la escuela de la psicología evolucionista, que postula que hay algo en nuestra naturaleza que nos lleva a reconocer como bello y bueno aquello que tiene alguna función especial para nuestra supervivencia considerando así que la belleza cumple una función adaptativa.

Esta es la misma postura que expresó Joseph Beuys, uno de los fundadores de Fluxus, a quien Coen menciona en su discurso de entrada a la Academia de las Artes⁸¹, al plantear que “la herida o la fisura emerge como medio de conocimiento, la curación como liberación, el arte como catarsis y salvación”. Es precisamente, la imperiosa necesidad de autoconciencia, ese impulso vital que une el arte a la vida, el deseo que nos hace movernos en campos magnéticos, donde “El lenguaje es el medio para una noción renovada del arte entendido como un arte total”.⁸²

Hay que considerar aquí que el arte para Coen también es comunicación, es un lenguaje. Como fue publicista está al tanto de las teorías de la comunicación, aplica la tesis de que “el medio es el mensaje” de Marshall McLuhan. Sin un adecuado medio, no hay comunicación. Sin una adecuada

81 Discurso de Arnaldo Coen ante la Academia Nacional de las artes en 2010.

82 Políptico de la exposición *La revolución somos nosotros*, Joseph Beuys. Museo Nacional de la Estampa. México D.F. mayo 2011.

forma no hay función. El interior y el exterior, la forma y el fondo se afectan mutuamente y no es posible tomar partido por uno solo. Pareciera entonces que el fin no justifica los medios, como decía Nicolás Maquiavelo, sino que el medio es parte del fin y el fin es parte del medio, así como el fondo es parte de la forma y la forma es parte del fondo.

Quien más utilizó el concepto de enantiodromía en psicología fue Carl G. Jung, y Coen lo ha estudiado:

Todo extremo psicológico contiene a su contrario, o de algún modo se relaciona con éste de manera muy próxima y esencial. Más aún, precisamente de esa oposición surge su peculiar dinamismo. No existe uso sagrado alguno que dado el caso no se convierta en su contrario, y cuanto más extrema es una posición, tanto más es de esperar su enantiodromía, su conversión en lo contrario.⁸³

83 <http://psicologia.laguia2000.com/general/kurt-lewin-y-la-teoria-del-campo>.

Luz de sí misma

Para comprender *Luz de sí misma*, tomo en cuenta que Arnaldo Coen no sólo establece un diálogo internacional con Europa, con Estados Unidos y con Latinoamérica más científicista con diversas teorías, también responde a las interpelaciones locales de sus amigos. Su mundo es internacional, nacional, local e íntimo, entrando y saliendo de estos espacios, entendidos como campos, interrelacionándolos, meditando y accionando mundos semejantes y simultáneos. Su obra es dialógica y abierta, lo que nos permite hacer distintas lecturas: las normales (las que tienen referencias comunes, sin cuestionamiento sistémico) y las esquizoides (cuando el mundo interior resulta suficiente y las ideas se consideran de valor objetivo, siendo capaces de llevar direcciones opuestas a las de la normalidad grupal de su entorno y de desafiarlas, ayudados algunas veces por psicotrópicos, tales ideas, transgreden los límites de las normas establecidas)⁸⁴.

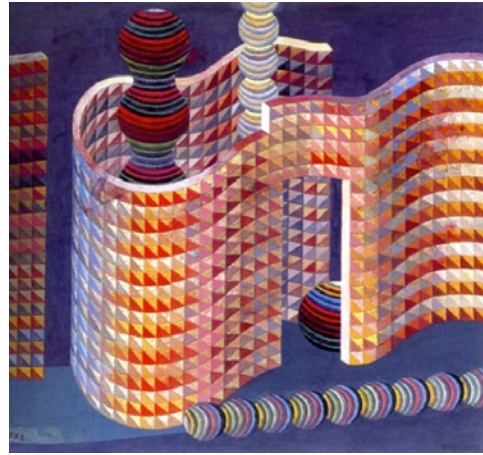
La profusión de triángulos de colores, de contrastes y gradaciones, empleados en *Luz de sí misma* nos remite ineludiblemente a la obra de su gran

84 Con el esquizo análisis, Deleuze y Gūatari proponen politizar la descripción de los procesos psíquicos y proponer la libertad de un cuerpo sin órganos que se opone a las imágenes del cuerpo sumido a las convenciones sociales. El cuerpo sin órganos se opone al uso que una sociedad pueda hacer del cuerpo obediente. El esquizo análisis pretende una rebelión analítica contra los mecanismos que buscan domesticar el cuerpo para que obedezca al sistema.

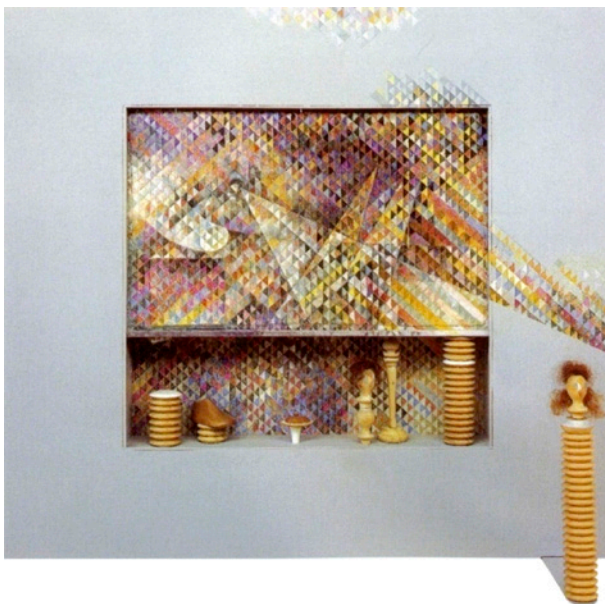
[...] La cavidad onírica, productora de cuerpos mágicos parece cobrar importancia cuando forma parte del esquizo análisis. De acuerdo con el cual, se abandona la descripción patológica de esquizofrenia. Esto significa que la “magia” de la razón con la que el análisis convencional invoca toda supuesta desviación, se desactiva por el discurso mágico-analítico del esquizo análisis. Ver Weiss Carrington, Gabriel, *Cuerpos y espectros*, México, UNAM, México, 2005, pág. 64.

En este mismo sentido Jodorowsky declaró recientemente que siempre busco lo anormal, y es tan increíble lo que ha vivido que ¿por qué no contárselo a los demás? http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/1535/La_catarsis_del_Panico (El mundo,07/07/2012).

amigo Vicente Rojo, *Escenarios de la memoria* y *México bajo la lluvia*. Las analogías entre las dos obras son evidentes, como si trabajasen dialogando, en equipo, los mismos temas y el tratamiento es muy parecido. Incluso los rodillos de masaje que Coen anexa a la composición, utilizando el collage tridimensional, que integra en otro espacio, los coloca en una caja o repisa, y fuera del marco, como objetos autóno-



Vicente Rojo. *Jardín secreto I* Técnica mixta; guache y tinta china 35x35cm Expuesto en 2001



Arnaldo Coen. *Luz de si misma*
Pastel sobre papel amatl y óleo sobre madera. 100 x 100cm. 2002

mos y articulados, que más que objetos o fragmentos de estos son una especie de *Ready Made*. Vicente Rojo solo los pinta como si fuesen columnas.

Los rodillos son símbolos, hacen recordar al rodillo que entinta la placa, al tórculo de grabado que empasta la materia sobre el papel, alegoría de las experiencias que se graban en nuestra memoria. Aunque también son rodillos que sirven

para amasar, aplastar la masa de barro, de maíz, de harina, sirven para modelar la tierra, las masas, a la humanidad. Rodillos artesanales de masaje que ayudan a distender las contracturas. Incorporados y pintados en México cuando el concepto más sonado en los medios era *Tolerancia*, mientras el ejército sometía a los zapatistas, la tensión social aumentaba manifestándose en las calles, en las cámaras, en la prensa, en los medios. En inevitable asociar el rodillo a la represión, como la alegoría de los aparatos de control.

Los artistas, como Coen, siendo las personas más sensibles, se impreg-

nan de estas situaciones históricas y elaboran ya sea reflejando o reflexionando, percepciones o sensibilidades que se expresan de otra manera, buscando y encontrando soluciones a los conflictos en los que, inconscientes o sin desearlo, se ven inmersos, y las elaboran en un estilo y lenguaje imaginario que les es propio, para que veamos lo que hay, como bien decía Bachelard:

Los centros de ensueño bien determinados son medios de comunicación entre hombres de ensueño, con la misma seguridad que los conceptos bien definidos son medios de comunicación entre los hombres de pensamiento.⁸⁵

Los artistas son seres humanos de pensamiento y de ensueño. Coen respeta el objeto artesanal (el aparato de control), su forma, su textura y el color de la materia del rodillo de madera, la esencia del objeto, apenas le da unos toques de blanco, (no color y/o suma de todos los colores) o con siena quemada, es decir luz y tierra al objeto artesanal; o bien lo subvierte de su función primaria colocándole una cabeza de muñeca en la parte superior, quitándole solemnidad, refiriéndonos en el *Ready Made* a Marcel Duchamp⁸⁶; Vicente Rojo

85 Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, *Ibíd.*, 2000, primera edición en francés 1957, pág. 72.

86 [...] “Que el señor Mutt (Marcel Duchamp) haya producido o no la fuente con sus propias manos, es irrelevante, la ha elegido. Ha tomado un elemento normal de nuestra existencia y lo ha dispuesto de tal forma que su determinación de finalidad desaparece detrás del nuevo título y del nuevo punto de vista; ha encontrado un nuevo pensamiento para este objeto. Marcel Duchamp” (citado en W. Rotzler, *Objekt-Kunst*, p. 31) en Marchan Fiz, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1986, pág. 160

Marcel Duchamp (M.D.) en entrevista realizada por Katharine Kuh explicó [...] “Mis *Ready-mades* no tienen nada que ver con el *Objet Trouvé*, porque el llamado “objeto encontrado”, está completamente bajo la dirección del gusto personal. El gusto personal decide que este es un objeto hermoso y único. El hecho de que la mayoría de mis *Ready-mades* fueron producidos en masa y podían ser duplicados, es otra diferencia importante”. Duchamp, Marcel, *Escritos Duchamp du signe*, Duchamp, Marcel, *Escritos Duchamp du signe, A propósito de los Ready-mades*, Gustavo Gili, Barcelona, 1878, pág. 155 *Ibíd.*, pág. 164 y sig.

A Pierre Cabanne (P.C.) le dijo: — ¿Se trata también del azar en conserva? M.D. Evidentemente. M.D. — [...] “La palabra *Ready-made* se me presentó en ese momento, parecía adecuarse perfectamente a cosas que no eran obras de arte, que no eran esbozos, que no se aplicaban a ninguna de las expresiones aceptadas en el mundo artístico. Todo eso me impulsó a hacerlo. P.C. — ¿Qué era lo que determinaba en la elección de los *Ready-mades*? M.D. — Dependía del objeto; generalmente era preciso defenderse del “look”. Es muy difícil elegir un objeto debido a que, al cabo de quince días, uno acaba apreciándolo o detestándolo. Se debe llegar a una especie de indiferencia tal que uno no posea emoción estética. La elección de los *Ready-mades* está siempre basada en la indiferencia, así como en una carencia total de buen o mal gusto. Fragmento extraído de la versión castellana del libro de: Cabanne, Pierre *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1972. <http://www.archivosurrealista.com.ar/Objetos6a.html>

M.D. — [...] el peligro esencial está en llegar a una forma de gusto, aunque fuera el gusto del Molinillo de chocolate... si se repite cierto número de veces, llega a ser gusto[...] James Johnson Sweeney (J.J.S. — Y el

en cambio los pinta de colores. Coen, parece enunciar que los aparatos de control y de represión son múltiples y complejos, algunas veces son tan atractivos que nos parecen inofensivos, como los medios televisivos por ejemplo.

Coen incorpora una horma, que sugiere la norma, el molde, el modelo, como símbolo de condicionamientos y represión, que puede ser interpretada como una alusión al modelo educativo siguiendo las ideas vertidas por Foucault en *Vigilar y castigar*. Coloca la horma sobre un pedazo de rodillo (aparato de control), como quien dice montado, y empoderando a la alegoría de la represión. Reiterando la dirección simbólica hacia los aparatos de control y de reproducción del sistema mexicano, que Coen considera artesanales, tal vez porque los compara a los aparatos de represión de la Alemania Hitleriana que fueron industriales y las americanas que son electrónicas, todas ellas muy sofisticadas.

Por otra parte mientras las ventanas de Coen, están divididas y enmarcadas donde el marco forma parte de la composición, como pantallas de televisión en una tienda, o simplemente vitrinas de la sociedad de mercado, para Rojo son jardines que contienen puertas, arcos, escaleras que se abren entre pliegues en forma de laberinto por donde se podría transitar o huir, como expresara Le Clézio, “después de salvar los obstáculos”, que Rojo coloca en ellos, tales como esferas policromas, respeta el formato cuadrado, la pintura se queda dentro de los límites formales y Coen lo transgrede, lo estalla, pero dentro de otro recuadro: el marco de la caja o del nicho.

La manera de aplicar el color mediante cubos y triángulos viene directamente del cinetismo de Cruz Diez y Jesús Soto, también de Le Parc y Vasarely, aunque también, mucho antes que todos ellos, de Klee. Recordemos que el cinetismo y el geometrismo, se avocaron a estudiar la teoría del

buen gusto es la repetición de lo que aprueba la sociedad, y el mal gusto la misma repetición de lo que no aprueba. ¿Es eso lo que quieres decir? M.D — Sí, que el gusto sea bueno o malo, carece de importancia, pues siempre es bueno para unos y malo para otros. La calidad apenas importa, lo que importa es el gusto. J.J.S. — Entonces, ¿cómo pudiste escapar al buen y al mal gusto en tu expresión personal?. M.D. — Mediante el empleo de técnicas mecánicas. Un dibujo mecánico no sobreentiende ningún gusto. J.J.S. — ¿Porque está divorciado de la expresión pictórica convencional? [...] M.D. — Naturalmente, fue mi intento de sacar una conclusión o una consecuencia cualquiera de esa deshumanización de la obra de arte lo que me llevó a concebir los *Ready-mades*. Ver de Duchamp, Marcel, *Escritos Duchamp du signe*, (La entrevista con James Johnson Sweeney, Gustavo Gili, Barcelona, 1878, pág. 155, y del mismo autor, *A propósito de los Ready-mades*, *Ibid.*, pág. 164 y sig. <http://www.archivosurrealista.com.ar/Objetos6a.html>.

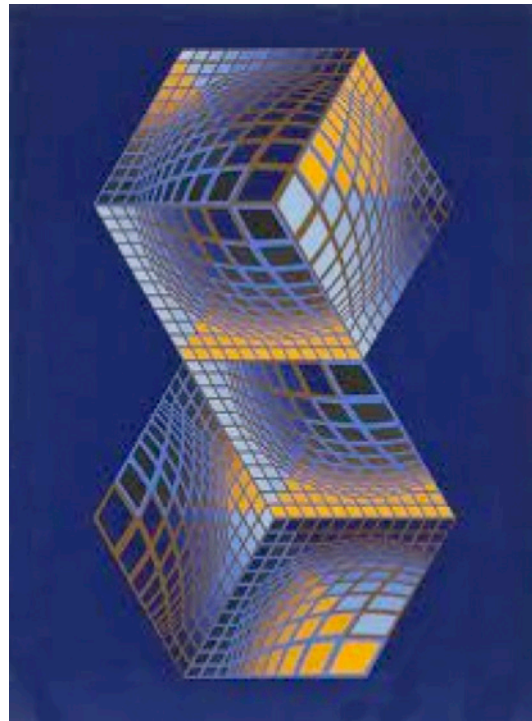
color, las teorías sobre percepción y la fenomenología del color, corrientes artísticas que, han sido consideradas por algunos artistas e historiadores como las últimas vanguardias, y que son en realidad post vanguardias. Ganaron muchos adeptos entre los artistas de América Latina, al ser impulsadas, junto con el expresionismo abstracto, por las Bienales Latinoamericanas, fueron manifestaciones de la posmodernidad que en otras latitudes se le conoce como *Op-Art*⁸⁷, y que junto con este último y el Expresionismo Abstracto fueron corrientes artísticas dominantes generadas en y promovidas desde los centros artísticos mundiales, y representando las políticas culturales de la Guerra Fría norteamericana, vaciadas de las significaciones políticas utópicas de las vanguardias europeas anteriores.

Los postulados teóricos de estas corrientes ya habían sido tratadas en los trabajos de Joseph Albers, Itten, Kandinsky y Klee en la Bauhaus, que fue la primera escuela de diseño fundada por Walter Gropius en 1919 en Weimar, son los que los norteamericanos van a adoptar, aunque con otro enfoque y otros objetivos, (muchos de sus profesores si fueron vanguardia). Debido a que muchos de los artistas de la Bauhaus se exilaron en Estados Unidos de Norte América, y fueron profesores en diversas universidades, incluso, Laszlo Moholy Nagy fundó, la Nueva Bauhaus, en Chicago en 1937 influyendo de manera decisiva en los artistas norteamericanos quienes siendo más pragmáticos que teóricos, sólo tomaron algunos de los fundamentos teóricos de los europeos. Al año fue rebautizada como School of Design y, más tarde, obtuvieron el apoyo económico de la Fundación Rockefeller y la Carnegie Corporation, y hoy se le conoce como el prestigioso Instituto Tecnológico de Illinois (I.I.T.).

87 El *Optical Art* es un movimiento artístico, surgido al final de los años cincuenta en Inglaterra y caracterizado por el empleo de imágenes y temas tomados del mundo de la comunicación de masas y aplicados al arte de la pintura. El término fue utilizado por primera vez por el crítico británico Lawrence Alloway en 1962 para definir el arte que algunos jóvenes estaban haciendo, utilizando imágenes populares dentro del arte. Puede afirmarse que el pop es el resultado de un estilo de vida, la manifestación plástica de una cultura (pop), caracterizado por la tecnología, la democracia, la moda y el consumo, donde los objetos dejan de ser únicos para producirse en serie. En este tipo de cultura también el arte deja de ser único y se convierte en un objeto más de consumo. Es un movimiento que subraya el valor iconográfico de la sociedad de consumo. Como su propio nombre indica "Arte Popular", toma del pueblo los intereses y la temática. Los objetos industriales, los carteles, los embalajes y las imágenes son los elementos de los que se sirve. Es un arte eminentemente ciudadano, nacido en las grandes urbes, y ajeno por completo a la Naturaleza. Utiliza las imágenes conocidas con un sentido diferente para lograr una postura estética o alcanzar una postura crítica y apologética de la sociedad de consumo, propia del capitalismo imperial de la guerra fría. <http://www.alu.ua.es/n/nrm9/>. Octubre 2011.

Arte, ciencia y tecnología

El estudio de la luz y el color, siempre han sido preocupaciones para los pintores, pero fue hasta el impresionismo, con puntillistas y divisionistas (1886) que se da mayor relevancia a la luz sobre el tema. Este hecho está íntimamente ligado a los descubrimientos físicos y a las nuevas tecnologías, como fue la aparición de alumbrado eléctrico y el nacimiento de la fotografía. Fue entonces que se vio la importancia de realizar estudios plásticos y cromáticos sobre la luz, más ligados a los conocimientos científicos de las ciencias físicas, y también a los conocimientos psicológicos a raíz de la difusión de los trabajos de Sigmund Freud, y a los avances en neurofisiología. Estos descubrimientos contribuyeron al desarrollo de las tecnologías en el siglo XX, para la obtención, producción, reproducción e impresión de imágenes: foto, cine, rotativas, *offset*, serigrafía y televisión hasta la imagen digital, incluidas también las que fueron difundidas por las ciencias naturales como son la microscopía, radiología,



Víctor Vasarely Sin título
Serigrafía, 74.93cm x 55.88 cm. 1970

telescopía y la resonancia magnética.

La difusión de conocimientos científicos durante la segunda mitad del siglo XX fue muy importante, para aquellos que la podían pagar, la comunicación se volvió uno de los grandes paradigmas. Los artistas tuvieron acceso a nuevos conocimientos como la teoría de la relatividad y la teoría cuántica, la cibernética y el orden numérico. Los avances tecnológicos en química aportaron nuevos materiales del petróleo y sus derivados, que revolucionaron los procesos productivos. El mundo cambiaba rápidamente, los artistas sintieron la necesidad de experimentación. Toda esta industrialización transformó la vida, incentivó un nuevo lenguaje plástico, más unido a la ciencia que a la religión. La experimentación se hizo norma, muchos artistas de pensamiento científico participaron en algunas investigaciones teóricas y experimentales sobre cinetismo, percepción y cibernética, tal es el caso de Manuel Felguérez con su obra: *La máquina estética*, donde incursiona en el arte y computación, y formaba parte de los artistas de la galería Juan Martín, a la que pertenecía Coen, (aunque Coen y Rojo aún no utilizan la computadora)⁸⁸. Otros como Tapiés exploran las formas matéricas más abstractas, se experimenta con los medios y las técnicas mixtas, ensambles, incorporando nuevas tecnologías o soportes, otros reflejan cierta nostalgia por el pasado insistiendo en el retro.

Coen es de estos artistas, aunque como vimos antes, mezcla ciencia y hermetismo, cábala y psicotrópicos, como también lo hiciera su amigo Jodorowsky, que inventó la psicomagia, el teatro pánico junto con Topor y Arrabal, y difundió el teatro del absurdo de Ionesco⁸⁹ y de Samuel Beckett, que ven la

88 Como se apreció en la exposición en homenaje a la tarea crítica de Juan Martín en donde se expusieron a los pintores de la Ruptura y llamada *Los valientes años 60*, por Leila Driben.

89 El teatro del absurdo hace “de un texto burlesco, un juego dramático; y de un texto dramático un juego burlesco”. Más allá de la mera ridiculización de situaciones banales, las obras de Ionesco dibujan de modo tangible la soledad de los humanos y la insignificancia de la adoración a ídolos vacíos, entre otros temas. Los protagonistas como los de Proust y Beckett aparecen siempre como víctimas del monstruo del tiempo y tienden a refugiarse de las penalidades de la vida en la costumbre y la rutina más pedestres. [...] Beckett representa el más duro ataque a la tradición realista, a través sobre todo de su insobornable voluntad de experimentalismo. Él, más que ningún otro autor, abrió para el drama y la narración la posibilidad de prescindir de las unidades clásicas de tiempo, lugar y argumento, en orden a enfocar la obra literaria como exploración de la condición humana hasta sus últimas consecuencias. Beckett, Samuel: *Los días felices*. Traducción e introducción de Antonia Rodríguez-Gago. Ed. Cátedra-Madrid, 2006. Por otra parte, Peeter Brook, en su estudio sobre el teatro, las piezas de Beckett tienen algunas de las características de los carros blindados y de los tontos: aunque se dispare contra ellos y se les tiren tartas de crema siguen su camino impertérrito. [...] El pesimismo de Beckett no apunta a la condición humana en sí misma, sino a una estructura cultural y social determinada, aquella que impone normas ridí-

existencia como obligación, sin razón, sin meta, sin esperanza:

“Seré yo, será el silencio, allí donde estoy, no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que seguir, voy a seguir”.⁹⁰

S. Beckett.

El Innombrable

Estos artistas singulares ejercieron mucha influencia en los nuevos movimientos artísticos, incluso en la colección de S. Beckett de escritos breves en prosa titulada *Fizzles* (*Chascos*, 1976, ilustrado por Jasper Johns⁹¹), se establece el silencio como elemento estructural. Igualmente en el *performance* de S. Beckett, *Breath* (*Aliento*, 1969) que dura únicamente 35 segundos y carece de personajes: se oye sólo una inspiración y espiración profundas, acompañadas de un cambio de luminosidad escénica, con la eliminación de toda palabra articulada se había llegado a la frontera inmediata, al silencio total y con ello a los límites de la representación teatral. El silencio es también fundamental en la obra *4'33* (1952) de John Cage, en la que no se toca “*nada de nada*” durante 4 minutos 33 segundos.

Arnaldo Coen cultivó diversos círculos de amistades con los que compartió conocimientos e ideales, galería, con los que hizo escenografías, películas, *performance* y *happenings*, juntos dialogaron y aprendieron, o tuvieron diferencias y complementariedades, entre ellas una fundamental fue la amistad con Alberto Gironella⁹², que influyó en lo que corresponde a la división del

culas al hombre, quien, de otro modo, recuperaría su visión optimista de las cosas. Konstantinovi, Radomir, *Beckett, mi amigo*, Littera, Barcelona 2001, pág. 105.

90 Konstantinovi, Radomir, *Ibid.*, pág. 10.

91 Konstantinovi, Radomir, *Ibid.*, pág. 105.

92 Alejandro Jodorowsky, Roland Topor y Fernando Arrabal fundaron en 1962 el movimiento pánico, renegando del surrealismo y nombrado así en honor al Dios Pan. *La ópera del orden* (1962) fue la primera obra pánica presentada en México, en el Museo de Arte Contemporáneo. La escenografía fue realizada por cuatro jóvenes artistas: Gironella, Lilia Carrillo, Felguérez y Vicente Rojo, entre otros, quienes compartía el principio de llegar lo más lejos posible en el arte; lo que en este caso incluía “freír chorizo en un cáliz y poner la foto del papa en el tambor de una batería, para luego tocar rock argumentando “el papa da el ritmo”. La obra fue clausurada la misma noche del estreno de su presentación, por “escarnio al catolicismo”, (archivo virtual de artes escénicas: <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=obras&id.2012-07-08> y <http://wiki-mexico.com/wiki-mexico/el-teatro-panico> 2012-07-06. Centro de estudios de historia de México Carso.

espacio y a la incorporación de objetos encontrados, (en esto también influyó Chucho Reyes, pero de ello hablaré más tarde), como vemos en *Retrato de Carlos Payán* (1988) en donde Gironella recupera los fragmentos de la memoria. El homenaje al afecto por los amigos como Carlos Payán con los que compartía el tiempo (el reloj) y la borrachera (la botella), escribía (la máquina enmarcada) balconeando (el balcón).

Alberto Gironella
Retrato de Carlos Payán.
Ensamble sobre
madera, 247 x130



El afecto o el desdén necesitan distanciarse para poder pintar. Gironella establecía ese alejamiento con sus personajes de otros tiempos, reubicándolos en otros escenarios y vinculándolos con objetos y personajes de otros tiempos y lugares, con un esperpéntico guiñol donde el autor de la obra va descubriendo las múltiples variantes en que una escena puede ser representada.⁹³

93 Mauricio López Valdés, *Alberto Gironella*, México, Grupo Financiero Bital, 2002. pág. 61.

O como decía Alechinsky:

Alberto Gironella podía incorporar una trivialidad del día a una suntuosidad de otro tiempo. [...] Supongamos que jugaba —al incorporar las latas de sardinas, corcholatas o botellas— con la diferencia entre el reconocimiento del vientre y la aventura del espíritu.⁹⁴

Coen tiene una especial nostalgia por esa época, y lo manifiesta al decir ante la academia en 2010:

Lamento que ahora no se dé aquella camaradería y sentido de colaboración entre artistas que se vivió en México hace varias décadas, teníamos un centro, lugares de reunión, era algo natural; pero en la actualidad la ciudad ha crecido tanto que lo extraordinario es que los artistas se junten; debemos de encontrar la forma de colaborar y liberarnos de nuestros egos en función del arte.⁹⁵

Posición muy diferente era la de Julio Cortázar, según cuenta Saúl Yurkievich, se autoexpulsó de aquellos círculos áulicos, para preservar su fuerza de rechazo, su capacidad eruptiva, su frescura genésica, ironiza en varios pasajes de *Rayuela* acerca de sus excofrades como vemos en lo que Cortázar escribió:⁹⁶

Hubiera sido tan fácil organizar un esquema coherente, un orden de pensamiento y de vida, una armonía; Bastaba la hipocresía de siempre, elevar el pasado a valor de experiencia, sacar partido de las arrugas de la cara, del aire vivido que hay en las sonrisas o los silencios de más de cuarenta años; Después uno se ponía su traje azul, se peinaba las sienes plateadas y entraba en las exposiciones de pintura, en la Sade y en el Richmond, reconciliado con el mundo.⁹⁷

Esa nostalgia de Coen tal vez se refiera a las esas reuniones de la bohemia donde se discutía filosofía, literatura, teatro, arte, aconteceres y acontecimientos, a las tertulias de los españoles exiliados o a los círculos de estu-

94 Pierre Alechinsky, *Alberto Gironella*, México, Grupo Financiero Bital, 2002. pág. 13.

95 <http://prensartistica.com/2011/01/05/mi-arte-busca-hacer-visible-lo-invisible-arnaldo-coen/>.

96 Yurkievich, Saúl, *La moviedza modernidad*, Santillana, Taurus. Madrid, 1996, pág. 324.

97 Cortázar, Julio, *Rayuela*, Sudamericana, Buenos Aires 1963, pág. 444.

dio que el partido comunista organizaba, las llamadas células, integradas por militantes, camaradas según los sectores productivos, en donde se estudiaban documentos en base a la realidad política, económica, cultural y laboral, se estudiaban y analizaban las situaciones, se elaboraba o se daba la famosa línea del centralismo democrático, se discutía y se proponían acciones. Pero estas células comunistas compartían objetivos, más allá del arte por el arte mismo. Esta tradición “militante” de la LEAR, generaba una mística que perduró en los grupos y talleres posteriores. O tal vez echa de menos a esos amigos que ya fallecieron, o están ya muy viejos con los que veía películas y luego se debatía sobre ellas. Fue una generación de artistas que se reunían a discutir sobre las novedades del arte y la cultura, pero también de las ideas políticas, de lo no expresado que éstas ocultaban.

La obra de Coen es polisémica y ambigua, como afirma Umberto Eco: abierta.

Luz de sí misma es una obra tridimensional en técnica mixta, compuesta por pastel sobre papel amatl, caja de madera pintada al óleo gris que se incorpora como parte de la obra, como marco, como soporte y como vitrina; contiene 4 rodillos, un picaporte, un remate, una horma y un mazo de mortero todos de madera.

En el papel amatl Coen pinta con pasteles de colores primarios una red de triángulos isósceles y escalenos alineados en paralelo y en dirección diagonal tanto a la derecha como a la izquierda, aunque a veces se desvía por ciertas tensiones que él impone. Lo que domina como estructura básica es una X reverberada, que se desdobra, divide el espacio en 4 triángulos. Al fondo hace surgir superpuestos dos grandes triángulos predominantemente blancos divididos a su vez en triángulos, que comparten el vértice colocado en el cuadrante superior derecho, que es como un punto gris de donde surgen los dos triángulos semejantes, como haces de luz que caen sobre la repisa, iluminando su borde derecho y la arista izquierda de la caja sobre la repisa. Dos triángulos isósceles que se pueden ver también como uno solo, aunque aparece truncado por la arista de la caja, y queda sugerido; su base reposa sobre la repisa, dando el efecto de ser escaleno. Este triángulo, sobresale por efecto del dominante color blanco, se nos presenta como formado por un romboide con la parte inferior izquierda con una red cuadrangular. El contorno, da seguridad a la forma, es disconti-

nuo a veces, o bien señalado, nos sugiere las certitudes o dudas. Detrás de esta cortina compuesta de triángulos, se ven formas, un cuadrado, una elipse, otros triángulos. Crea así diferentes planos por transparencia y superposición.

Sobre la base de este triángulo Coen pinta otro gran triángulo isósceles pero invertido que se continúa sobre el marco, triángulo trunco también porque se le acaba el marco y lo corta la repisa.

Encima de la repisa hay tres triángulos semejantes, desplazados como si fuera uno en tres o cuatro momentos, es decir en tensión dinámica, que apuntan hacia la parte superior izquierda. Superpone una retícula y dentro de esta, juega con los colores y las luces yuxtaponiendo formas cuadradas, curvas, planos profundos, intermedios y exteriores, planos que se cruzan, se superponen, se penetran, se funden.

La parte inferior del amate, el fondo de la repisa, está tratada de otra manera: Aunque se continúan los triángulos descritos, cambian de color y se alinean en verticales, como si fuera un biombo que se desplegara sinuosamente sugiriendo el volumen, salvo a la izquierda donde mantiene la alineación de diagonales. En esta obra, admiramos la intrincada estructura reticular, que despliega, jugando pacientemente con los planos triangulares que se mueven en el cuadrado, de manera futurista y pendular, oscilando de derecha a izquierda, de arriba abajo y de dentro a fuera del amatl y dentro y fuera del marco.

Muestra tal vez, si interpretamos, impregnados de la atmósfera de la nostalgia de las tertulias, el triángulo como forma de representación de lo político, lo económico, lo social, lo artístico y cultural. Los triángulos que salen o entran por el marco, podrían interpretarse como alegorías de la realidad económica, política y cultural en donde las líneas del entramado, podrían entenderse como representaciones de las directrices que impone el Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional, que norman y dirigen las fluctuaciones del mercado, rige así nuestras vidas, nuestra cultura y, al mercado del arte.

Aunque Coen ha perseguido la libertad de los dadaístas, existencialistas, pánicos, fluxus y ha criticado al Pop Art por ser un arte que promueve al mercado, declara que “él no hace política”, parece nadar ahora en esta corriente del “arte por el arte”, que surgió durante la Guerra Fría como una política estética, sustentada por la necesidad de apoderarse del mercado del arte para hacer de Nueva York “la nueva Meca” del arte, emplazándose con el Expre-

sionismo Abstracto, el Pop Art e incluso con el Op Art, para tomar el lugar que había ocupado París.

Me permito esta interpretación política distinguiendo dentro de la pintura: las intenciones del artista, y las intenciones del texto del cuadro que se rige por una suerte de automatismo surrealista, ya que él mismo ha dicho que en el momento de pintar:

Trato de rescatar mi capacidad para dejarme sorprender. No me gusta pensar qué hacer, porque me limito. Me dejo llevar por las cosas, estoy abierto a percibir todo aquello que es intangible, invisible.⁹⁸

Por esto, aunque él diga que no es político y que no parte de una intención preconcebida, el hombre no puede escapar o eludir a su circunstancia, a su sociedad, a los problemas que se viven dentro de ella, se revuelven y se resuelven dentro de la obra, ya sea consciente o inconscientemente. El artista pinta con una intención, y entre las varias posibles, encontramos la voluntad de vivir del arte. Es por ello que vende su obra, y la convierte en mercancía. Puede querer vender a particulares, a instituciones, a organismos. Es decir, tiene la intención de alcanzar a un público, aunque prefiera tener un comprador. Algunas veces el formato ya nos indica que no es una obra destinada para una casa habitación, sino para un hotel, un edificio patrimonial, un centro de convenciones de algún organismo internacional como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), La Organización de Estados Americanos (OEA), (en donde Coen hizo su primera exposición fuera de México en 1967), La Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), el Banco Interamericano de Desarrollo (BID), el Fondo Monetario Internacional (FMI), tal vez busca formar parte de la colección de algún Banco Nacional o internacional, de un museo, aspirando a que esta sea la del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York, vista como “la coronación del artista” y piensa que así alcanzará la trascendencia. O puede ser por el contrario que se trate de una pintura de gran formato para alguna manifestación, un telón de alguna obra de teatro, o lo haga para algún cliente

⁹⁸ Alida Piñón, *No puedo más que estarme criticando: Arnaldo Coen. El artista se dice libre y honesto frente a su exposición retrospectiva*. http://www.excelsior.com.mx/index.php?m=nota&id_nota=701129.

particular, o el motivo sea “alcanzar el absoluto” para trascender.

La transacción mercantil forzosamente pasa por intermediarios, es decir, el artista entra a alguna galería⁹⁹, o contrata a un *dealer*, participa en algún concurso o feria del arte desde donde se le promoció, para llegar hasta los compradores, siempre intentará imponer su gusto, pero tendrá que ser “interesante” para los clientes y coleccionistas. El artista se ve así, obligado a hacer algunas concesiones. Esta obra no es la excepción. La intención artística que lo habita no es tan “pura”. La cuestión importante es conocer si la intención económica es tan dominante que se resuelva dentro de la obra, es decir saber si la obra va más allá que el deseo de lograr el éxito comercial. Si el artista pinta libremente o está sujeto a un tema, como puede ser el retrato de alguien o algo, o si tiene que conceder cierto tratamiento, formato, estilo, conceptos para que armonice con el espacio en que será colocada. Como comentó acerca del retrato que le hizo a Alejandro Rossi para el Seminario de Cultura Nacional: “No fue un retrato, fue un dictado”¹⁰⁰. O si el artista es verdaderamente libre de la necesidad económica, ideológica, y de la moda.

Los formatos de Coen son por lo general de pequeño y mediano tamaño (el promedio es de 1 m.), medidas mínimas que se requieren en los concursos, pueden ubicarse en casas pequeño burguesas amplias, oficinas y bancos. Aunque ha trabajado formatos más grandes (de 3 m. o más) para el teatro, el mural de Osaka (1970) y *Versiones y perversiones* (1990), compuesta de 23 óleos de gran formato sobre la *Batalla de San Romano*, de Uccello.¹⁰¹

Desde los años sesenta, Arnaldo Coen, trabó amistad con Nora Beteta,¹⁰² quien lo ha apoyado como coleccionista, promotora y mecenas, y a través de Tom Fresh, compañero en el taller de Lawrence Calcagno. Con ella organizó la exposición de Tom Fresh, en la Facultad de Medicina y en la Galería Jacobo Glanz, en 1962.

99 Coen está casado con Lourdes Sosa que es dueña de la galería del mismo nombre. Su tarea de difundir entre los conocedores las obras de los artistas que con su quehacer han llegado a ocupar un lugar de importancia en la historia de la plástica mexicana, se realiza mediante exposiciones individuales y colectivas.

100 Villoro Juan, “El último retrato”, www.revistadelauniversidad.unam.mx/8611/pdf/86villoro.pdf. mayo 2012.

101 Ver catálogo, Arnaldo Coen. *Versiones y perversiones*, Museo del Palacio de Bellas Artes, agosto – octubre 1990.

102 Artista plástica, y millonaria Hija de Ramón Beteta que fuera Secretario de Hacienda durante el periodo presidencial de Miguel Alemán Valdés.

Interpretación psicoanalítica

La mejor definición de la vida la hizo Samuel Beckett:

“Da igual.

Prueba otra vez.

Fracasa otra vez.

Fracasa mejor”.

Yo quise fracasar mejor,

y es lo que intento decir con este libro”.¹⁰³

George Steiner

Dentro de los parámetros culturales tenemos la interpretación psicoanalítica que forma parte de los estudios de arte. Fue planteada desde el surrealismo que se inserta y justifica en las corrientes artísticas que exploran la percepción humana. La intención psicoanalítica busca comprender cómo vemos, cómo sentimos, forma parte de las investigaciones sobre la percepción que las neurociencias y las ciencias de la comunicación han abordado. Financiada y promovida por la necesidad de dominar los efectos de la propaganda política y la publicidad en el mercado, que nos lleva de nuevo a la economía y al poder político.

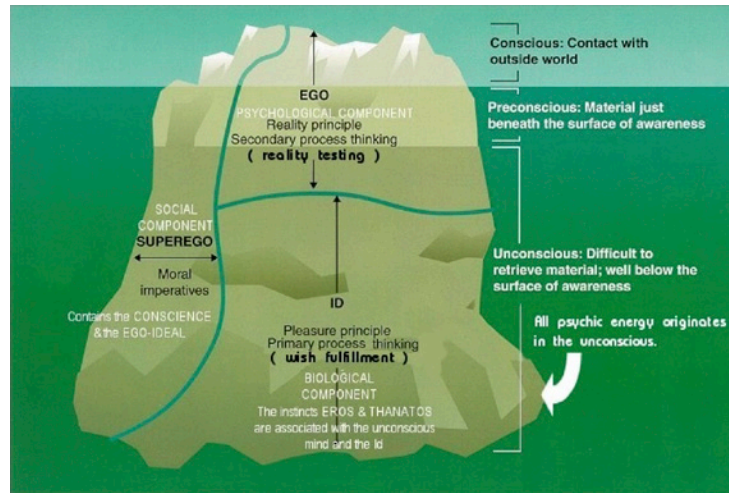
La descodificación psicoanalítica de *Luz de sí misma*, podría considerar la singular manera estructural de dividir el espacio como si fuese la representación de la teoría psicoanalítica freudiana, en donde la parte superior pudiera representar la parte consciente, los triángulos como las imágenes de las pulsiones del superyó, del yo y el ello y la parte inferior: el inconsciente. Aunque

¹⁰³ Diálogos George Steiner, filósofo, crítico y escritor y su último trabajo: Los libros que nunca he escrito. <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-115166-2008-11-17.html>.

Freud suponía que el inconsciente era mucho mayor que el consciente, y se manifiesta como represión e inconsciente dinámico.

Ciertos impulsos, tendencias y afectos pueden ser expulsados de la conciencia y permanecer fuera del campo de advertencia del sujeto, sin que por ello dejen de ejercer una poderosa influencia sobre la conducta que depende de las emociones.¹⁰⁴

En *Luz de sí misma*, los triángulos están cortados por la repisa, como si se tratase de mostrar esas puntas del iceberg mencionado por Freud, supongamos que constituyen el consciente donde se imbrican múltiples planos: se superponen y desfasan, en una simultaneidad vertiginosa sugiriendo el movimiento



Modelo de la estructura de la personalidad según Freud¹⁰⁵

complejo de la actividad cerebral. Crea una inestabilidad opuesta al equilibrio de la estructura básica en forma de X. La parte inferior, aunque menor en dimensión, tomada como cantidad se compone de planos y volúmenes, resulta más compleja, es mayor en cualidades. Novedosa manera de representar al inconsciente, que trabaja con símbolos semejantes a volúmenes reales: rodillos, horma, mazo, picaportes, remate.

Coen coloca la horma sobre un pequeño rodillo, o más bien un fragmento de éste. Con un cierto humor podríamos entender que la horma o molde tiene como base la represión, recordando la obra de Foucault: *Vigilar y castigar*, y la de Freud: *Totem y Tabú*¹⁰⁶. El ser humano, en la obra *Luz de sí misma*, con-

104 De la Fuente Muñiz, Ramón, *Psicología Médica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1969, pág. 16.

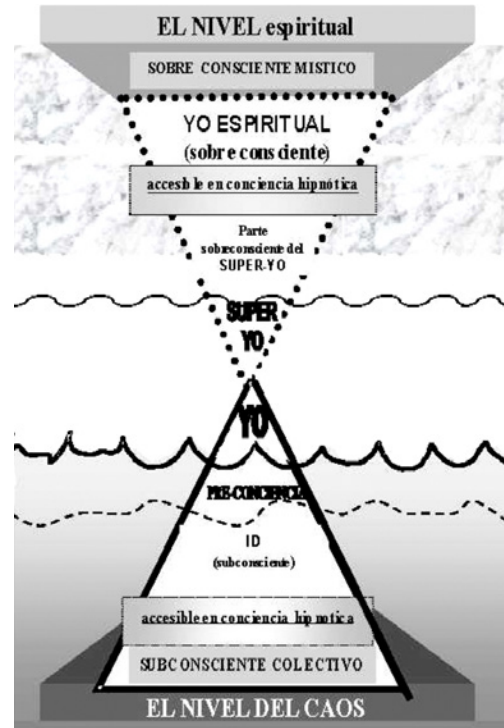
105 http://www.kheper.net/topics/psychology/freuds_model.jpg

106 *Surveiller et punir* (1975) / *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, España, 1978. S. Freud, *Obras completas*, en *La*

tiene en el inconsciente diversas formas semejantes, equivalentes y hasta simultáneas, de imponer la misma forma conductual a través del molde educativo (la horma), reprimiendo (rodillos) deseos y pulsiones, triturando sensaciones, tapan-do y censurando espacios (remate), pro-hibiendo manifestaciones emocionales, encubriendo pensamientos. La inclu-sión del remate simboliza así el bloqueo, puesto que sirve para tapar, establece la semejanza por función.

Desplaza el rodillo más grande fuera de la caja y lo humaniza, colocán-dole cabeza y cabellera. Como si qui-siera decirnos que la mayor represión viene de afuera, de antes de los tiempos presentes, puesto que es lo primero que encuentra la mirada del espectador, ha-llando las semejanzas representa simultáneamente a la mujer, a la madre, a la patria o a su abuela. Coen pinta esos triángulos con un dinamismo como si se tratase de ese haz de conceptos y preceptos, sonidos y silencios, estímulos simila-res a electrones, llenos de saltos cuánticos que penetran en el cuerpo y estructuran la conciencia y la inconciencia, en su necesidad de alcanzar otros planos más sutiles: las emociones espirituales.

También pinta la parte superior del marco, más bien de esta caja de resonancias en donde se operan las asociaciones, se integran los recuerdos, allí es donde surge silenciosamente el espíritu. El marco salpicado de colores, muestra dos expresiones de manchas, una como desbordándose y otra separa-damente, como una nube, ocupa el borde superior central del marco. Interpre-to que busca hacer visible, tal vez los “humos que uno se da”, si la intención es



Modelo de conciencia común en la psicología profunda bajo hipnosis de Meinhold¹⁰⁷

histeria y Tótem y Tabú. 1915, Amorrortu, Buenos Aires, 1982.

107 Rodríguez, Maribel, Comparación entre las propuestas de Wilber, Frankl, Assaglioli y Meinhold. Ampliando la mirada sobre el ser humano, http://www.integralworld.net/es/jornadas_I_6_Rodriguez.html.

destruir el protagonismo de ciertos personajes, o puede ser la representación de lo que queda en el aire, como es por ejemplo el ambiente tenso cuando no se comprendió bien y no se pudo articular, es decir lo excedente y lo excesivo, lo que va más allá del entendimiento, lo sublime¹⁰⁸, es aquello que eleva, rapta, transporta, lo que llamaríamos la esencia de algo, el resultado de la negociación entre las tres partes de la psiquis, la síntesis que se hace consciente: el resultado de lo permitido y lo censurado. El tótem y el tabú.

Si el rodillo representa a una mujer, a la sociedad, a la Nación o a la tierra, Coen fragmenta la forma interna, separa las partes de ésta, mostrándonos la estructura y complejidad del ser en sí, la cantidad de matices, el sin número de fuerzas que interactúan, las resonancias que se producen, las amenazas, tensiones y represiones a las que la forma está sometida y que viven en su interior, en sí misma. Si *Luz de sí misma* representa la percepción, entonces los triángulos son las diferentes formas de las pulsiones, las diferentes posibilidades de variación que los diversos estímulos: visual, olfativo, táctil, sonoro, gustativo, tienen, según las posibilidades o probabilidades de que tomen vías aferentes diversas para que tengamos una idea y formemos conceptos y emociones, se asocien con recuerdos, que sean conscientes o inconscientes, articulándose con ciertas adquisiciones o conjuntos previos, y al fin responda a través de una vía eferente. *Luz de sí misma* representa las vías que recorre el deseo de saber.

Esta interpretación es posible, debido a que Arnaldo Coen estuvo más de 8 años en psicoanálisis, es por ello que, quizás, tuvo la intención de plasmar esa búsqueda de sus recuerdos, de la estructura de su psique, individual y colectiva, de su percepción sensible. Estructura que los de su generación sanamente estudiaron, cuestionaron intensamente e incluso rompieron.

108 Según Longino, (profesor de retórica y crítico literario que pudo haber vivido entre el siglo III a.C. y el siglo I a. C.), hay cinco caminos distintos para alcanzar lo sublime: “grandes pensamientos, emociones fuertes, ciertas figuras de habla y de pensamiento, dicción noble y disposición digna de las palabras [...]”. Lo sublime se relaciona con la belleza porque sobrepasa sus límites: la belleza es contención (magnitud y orden aristotélicos), lo sublime es incontinente; la belleza guarda las formas, lo sublime las pierde; lo bello convence y agrada, lo sublime involucra y sorprende; la belleza está en los objetos a la vista, en lo sublime el objeto desaparece. Eco, Umberto, *Historia de la belleza*. Lumen, Barcelona (2004), pág. 278. <http://es.wikipedia.org/wiki/Sublime>.

Soporte y superficie

Los mitos y las historias¹⁰⁹

Incorporando el contexto social y cultural en el que Coen genera su obra y que como artista busca y contribuye a la construcción del México imaginario: se buscara identificar el papel de los mitos originarios en las formas arquetípicas en la creación pictórica de Coen, el papel que juega el mito, el ícono con la pluralidad de códigos que va incorporando, factores que intervienen para explicarse el mundo, la realidad, la ficción en la preocupación por construir un México incluyente, de paz y dignidad. Puesto que el hoy es la combinación de un conjunto de arquetipos que pueden descubrirse en los distintos ciclos calendáricos para proyectarnos al futuro. La clave del mito que revela Coen en su obra, su trascender en el tiempo y espacio, temporalidad que lo vincula con una novedosa dimensión histórica necesaria para la transformación de las mentalidades y de las instituciones y de las formas artísticas.

109 El movimiento *Supports-surfaces* (Soporte-superficie) fue un movimiento pictórico que surgió en Francia en 1966, siendo uno de los grupos fundadores del arte contemporáneo francés, dedicado a la pintura y la escultura. El término *supports-surfaces* fue propuesto en 1970 por Vincent Bioulès. Otros nombres con los que es conocida esta tendencia es Nuevo Reduccionismo y Pintura Neorreduccionista. En junio de 1969, en una exposición en el museo de Havre titulada «La peinture en question» Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, André Valensi y Claude Viallat declaran: «El objeto de la pintura, es la propia pintura y los cuadros expuestos sólo se producen beneficio a ellos mismos. No apelan a ninguna «otra parte» (la personalidad del artista, su biografía, la historia del arte, por ejemplo). No ofrecen escapatoria, ya que la superficie, por las rupturas de formas y colores que se operan allí, prohíben las proyecciones mentales o las divagaciones oníricas del espectador. La pintura es un hecho en sí y es sobre su terreno que se deben plantear los problemas.

No se trata ni de una vuelta a las fuentes, ni de la búsqueda de una pureza original, sino de la simple puesta en escena desnuda de los elementos pictóricos que constituyen el hecho pictórico. De ahí la neutralidad de las obras presentadas, su ausencia de lirismo y profundidad expresiva. Claude Viallat resumía claramente sus trabajos: «Dezeuze pintaba bastidores sin tela, yo pintaba telas sin bastidor y Saytour la imagen del bastidor sobre la tela»<http://es.wikipedia.org/wiki/Supports-surfaces>.

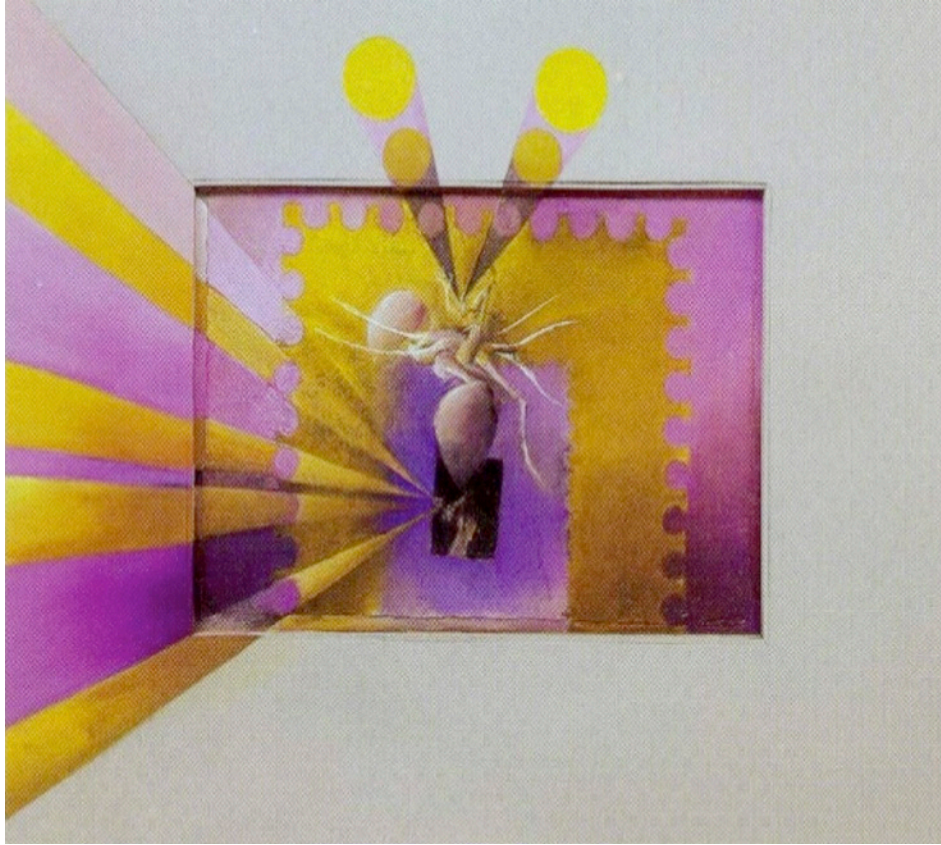
Que es una de las funciones fundamentales del arte.

La exposición *Donde empieza el silencio en el espacio tiempo*, se fue realizando en la década de los 1990, expuesta en 2001. Es muy difícil, por ello, no relacionar esta exposición con la conmoción que se vivía en el país a raíz del alzamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en 1994, que creó un contexto de discusiones sobre el espacio territorial, cibernético, etéreo de la televisión por cable, la autonomía del territorio, la organización política del espacio municipal. Coen no permaneció insensible a esta realidad, máxime cuando ya en 1988, había expuesto sus banderas¹¹⁰ como una manifestación artística sobre el Tratado de Libre Comercio (TLC). Podría decirse que Coen en esta muestra trabajó evocando a José Martí, “las revoluciones van por caminos de papel” y de color y ahora también por el etéreo cauce del ciberespacio. En esta época las comunicaciones y los comunicados fueron rápidos e intensos, entre el EZLN y la sociedad civil. En este contexto socio político, pienso que Coen hizo una suerte de diagrama deleuziano¹¹¹, partiendo de la catástrofe y puesto que lo que le interesa es el proceso, va intentado salir del caos. Decide pintar sobre papel amate debido a que todo soporte lleva su carga simbólica y forma parte del enunciado como lenguaje que es; lo escoge porque es el papel originario de México, papel artesanal en el que los tlacuilos pintaron los códices, en donde se trataba los asuntos importantes del México prehispánico, papel que aún se utiliza en las comunidades indígenas con el fin de plasmar los acontecimientos importantes del transcurrir del tiempo.

Decide igualmente realizarlo con pasteles, que son tierras comprimidas, enunciando así que él también trabaja la tierra. Va trabajando las tierras haciendo una especie de ritual espacio-temporal similar a las escrituras ideogramáticas de los antiguos pobladores, como un acto de reconocimiento a una cultura que ha resistido en silencio hasta nuestros días, un ritual y reconocimiento a la gente que posee la cultura milenaria, como María Sabina. Un ritual de similitud con los *hombres del color de la tierra, los sin voz y sin rostro*: el EZLN,

110 Ver: Coen Arnaldo (Catálogo) *Mi reino no es de este rumbo*, México, 12 de septiembre de 1985.

111 El diagrama expuesto por Deleuze parte de que el artista es un creador semejante a Dios, parte del caos primigenio y realiza un proceso para ordenar los elementos que van surgiendo, luego produce un emborronamiento, una catástrofe, a fin de provocar el surgimiento de ideas o soluciones desde el inconsciente, éstas emergen automáticamente como asociaciones, que se integran en una parte del cuadro. Ver Deleuze, G., *El concepto de diagrama*, Cactus, Buenos Aires. 2007, pág. 290.



Arnaldo Coen.
En donde los silencios enmudecen.
Pastel sobre papel amatl y óleo sobre madera. 80x100 cm. S/f en el catálogo 2001.

para ofrecernos algunos enunciados que se le revelaron de los deseos, de los sueños y realidades, causas, razones y sentires que los impulsaron a irrumpir en el espacio mediático durante un tiempo considerable.

Y entonces cada dios comenzó a buscarse un silencio para encontrarse y empezaron a buscar a los lados, y nada, y abajo, y nada, y como ya no había donde buscar un silencio, pues empezaron a buscarse dentro de ellos mismos, y empezaron a mirarse adentro y ahí buscaron un silencio y ahí lo encontraron y ahí se encontraron y ahí encontraron otra vez su camino los más grandes dioses, los que nacieron del mundo, los primeros...¹¹²

112 Michel Guillermo, *Votán-Zapata. Filósofo de la esperanza*. UAM, 1997, pág. 29.

Coen, a través de formas y matices, nos va insinuando sesgos espirituales, ora realidades contundentes, ora sacralidad, no sin cierto humor, mediante planos superpuestos, construyendo espacios similares a la concepción de jerarquía de clases de los antiguos mayas¹¹³, divide la obra en 3 pisos creando niveles elocuentes y silenciosos. La aplicación de colores naturales adquieren un simbolismo muy personal pero también mítico, puesto que nos refiere obligadamente al simbolismo cromático del espacio-tiempo mayense. A Coen le interesa la naturaleza humana originaria del México profundo, descrito por Bonfil Batalla, aprendió con María Sabina a reconocer las fuerzas que lo someten, las que lo liberan, los caminos que van surgiendo y que se pueden observar, percibir, adivinar, desear, soñar y crear. Nuevos caminos que se visualizaron en el momento en que los indios de Chiapas nuevamente se alzaron en armas para reclamar, ya no sólo el derecho a la tierra planteado por Zapata, ahora demandan el respeto a la tierra, la dignidad y la justicia para los hombres de la tierra.

En su diagrama —la estructura misma del tema— Coen establece dos espacios, dos momentos o dos campos: uno realizado sobre amatl con pasteles y otro es el del marco de madera pintado al óleo gris; uno el tiempo de la acción, en el amatl, lo estructural y otro, en el marco es el tiempo fijo, del cuadro formal semejante al marco legal, neutro, que representa a las instituciones federales, lo superestructural, sobre el que pinta en algunos lugares motivos y redes significantes de ciertas modificaciones en los marcos institucionales o legales. El cuadro es concebido como el cubo, punto gris que se vacía y expande en su interior, donde la catástrofe y el error son inevitables. Por ello Coen lo escinde en el interior, inserta en esa cavidad un cuadrado de papel amatl, allí se desequilibra el sistema porque algo sucede. En ciertos lugares hay marcas, signos ópticos, signos de un lenguaje codificado del arte abstracto que le pertenece y en ciertos momentos, en ciertos lugares es tan intenso y silencioso que se filtra a la capa superior o lateral del gris extenso, la transgrede y la marca, la modifica, la inscribe y la opsigna¹¹⁴. Ambos, el amatl y la madera, son concebidos como espíritus y esencias, son el ser de dentro y de fuera, son

113 Coen ilustró un libro para niños sobre los mayas con texto de Mercedes de la Garza. Ver Mercedes de la Garza, *Los mayas*, Colibrí, México, 1979.

114 Término acuñado por Deleuze para referirse a las imágenes cinematográficas, y que me permito utilizar ya que se refiere a signos ópticos en movimiento.

el fondo y la forma, son el dónde y el cuándo que habitan en el soporte y en la superficie, en el ambiente, en la circunstancia.

Otra decisión que toma para salir del caos de la prefiguración, para la representación de la crisis es la aplicación de colores que toman la forma de cuadrados y cubos, que pueden dividirse en triángulos cuando la mitad tiene otro color, generando en el conjunto una retícula, que como gotas de agua quedan suspendidas en la atmósfera después de una fuerte lluvia, o de un flujo continuo, son el reflejo del México en movimiento. Es la representación de la trama del acontecimiento, del proceso de las redes sociales, del tejido social visible e invisible. Dos espacios y dos tiempos, dos cuadrados que son cuatro triángulos, ya que parte de la división del amatl con una gran X. Esta X es la reducción de la representación del espacio, el punto donde se cruzan las líneas, es el punto de fuga con distancia infinita.

Ante la Vida Nada



Arnaldo Coen, *Ante la vida nada*.
Óleo sobre amate y pastel. 80x100 cm. S/f en el catálogo, 2001

Los años previos al levantamiento zapatista, de 1988 a 1994, fueron de frustración para muchos mexicanos, pues habían puesto su esperanza en un cambio de régimen político dedicando todos sus esfuerzos para impulsar al Ing. Cuauhtémoc Cárdenas a ocupar la presidencia de la República. Habiendo trabajado intensamente para ello, se sintieron burlados ante el fraude electoral que realizó Carlos Salinas de Gortari, en alianza con el Partido Acción Nacional, dándole al primero la presidencia y quemando las boletas de los comicios a pesar de la protesta contra el fraude electoral. Sus sueños no se habían realizado y el Partido Revolucionario Institucional (PRI) parecía inamovible.

En esta pintura Coen nos muestra de alguna manera esta frustración, esta desesperanza mediante la representación de un fragmento del cuerpo, una similitud diría yo del cuerpo social, pintado, en la parte central del amatl, como tema principal.

Resalta a nuestra mirada un cuadrado sugerido, un espacio plano superpuesto del mismo tamaño que el marco en su borde interno, pero desplazado hacia abajo en relación con el marco y girado 30° hacia la izquierda del vértice interior del marco gris. En realidad es un triángulo recto que se genera de la X estructural. Divide con esto la superficie del amatl en diagonal. Con gran técnica nos brinda la apariencia de bandas de luces que se proyectaran en una superficie transparente, tal vez haciendo referencia a la demanda de transparencia, hacia arriba sobre el marco gris y otra hacia abajo nos muestra el tejido social que se descompone, y se entreteje del centro a la periferia, realizando una composición centrífuga de urdimbre policroma, variopinta del México plural, que emana del cuerpo inferior. Coen insinúa en el cruce de las bandas que forman la X, un rombo que ocupa el amatl y también el marco, sin contorno, y prolonga las bandas más allá de las intersecciones, generando nuevos triángulos.

Todo esto que pudiera representar mediante un código muy personal de signos plásticos los elementos que componen a la sociedad mexicana: las corrientes políticas del escenario electoral mediante cuadrados rojos, amarillos, azules, negros, morados, naranjas y sepias. Podríamos decir: representando una sociedad que lleva a cuestras “una vida de cuadritos”, tanto individual como la vida social que son vistas en un plano general, significando parte del cuadro político del momento como un panorama estático, una instantánea o esquema

mental. O tal vez, quiso representar simultáneamente ese tejido social que se va construyendo en la “contienda”, como si los hombres “de petate” tejedores ancestrales se entrelazaran con sus sueños y esperanzas en una nueva forma “democrática” para seguir avanzando.

Entre los colores que utiliza predominan los primarios, fríos y cálidos. Colores y no colores que para los mayas significaban los límites de los espacios: rojo el Este, negro el Oeste, blanco el Norte, amarillo el Sur. Y en el centro se funden las cuatro propiedades de los horizontes. Es como si tomara el cuerpo social para profundizar en su exterior, abrir el análisis de la composición social que responde a los esquemas o diagramas mentales, como se quiera, que forman nuestros elementos de juicio, nuestras razones sociales, políticas, filosóficas pero también afectivas, emocionales y éticas, incluso nuestro inconsciente colectivo, con una serie de signos que se transforman en símbolos para funcionar como códigos.

Me atrevo a proponer esta lectura, entre lo social y lo político, debido a que una de las funciones que se pretende cumpla la obra de arte es la de revelar una realidad superior, religiosa o filosófica; según Ernst Hans Gombrich¹¹⁵, adoptará una forma diferente de otra cuya finalidad sea la imitación de las apariencias en el sentido de poseer una especial complejidad. Aunque Coen no busca representar las apariencias sino “hacer visible lo invisible”. La iconología nos ha enseñado hasta qué punto ese objetivo de reflejar el mundo invisible de los entes espirituales se daba por supuesto no sólo en el arte religioso, más también en el secular. Incluso, como afirmaba Foucault, hoy esa “realidad superior” que rige toda nuestra vida, emana del poder político”.¹¹⁶ Por ello pienso que mediante el cuerpo, Coen representa una parte de esta realidad superior que nos revela cómo la realidad social y política a través de este lenguaje plástico, en el que “las imágenes ocupan una posición a medio camino entre las frases del idioma, que se pretende que transmitan un significado”.¹¹⁷ Significado que enuncia realidades políticas y sociales, realidades espirituales

115 Gombrich, E.H., *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del renacimiento*, 2, Debate, Madrid, 2000, pág. VIII ver también pág. 123.

116 Chomsky Noam/ Foucault, Elders Fons, *La naturaleza humana: justicia versus poder. Un debate*. Ámsterdam, Katz discusiones. Debate celebrado en la Universidad de Ámsterdam, 1971, transmitido por la televisión holandesa. En Internet. <http://www.danielmancera.com/pdf/Chomsky-2 parte.pdf>. pág. 53.

117 Gombrich, E.H., *Ibid.*, 2000, pág. 2.

de ideologías y utopías y, sobre todo, de fuerzas de poder que interactúan en el escenario social, en el interior del pensamiento como una realidad corporal, “una razón encarnada” como lo planteó Merleau Ponty. Y también Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología*.¹¹⁸

Las concepciones que se forman acerca del cuerpo humano (como el cuerpo mismo) son meollos receptores, ordenadores y proyectores de las esferas físicas y sociales que las envuelven. El estudio de estas concepciones debe partir del conocimiento de las sociedades que las crean y, recíprocamente puede dar debida cuenta del mundo natural y social en que los creadores han vivido. La relación entre estas concepciones y la acción y el entorno humanos es tan íntima como se creyó en la antigüedad entre el microcosmos y el macrocosmos.

Como toda obra abierta responde a una coyuntura específica compleja, surge de de la situación vivida en un determinado momento, en una coyuntura a su vez marcada por la intercorporeidad de los actores que se encuentran involucrados, y de la que no por fuerza se es consciente.

Coen afirma que no ha sido fan de la revolución, ni es político, pero eso no quiere decir que no le afecte o no le interese, ni le preocupe la realidad de las fuerzas que detentan el poder. Pinta estos escenarios, estas vitrinas o ventanas como para comprenderlas y presentárnoslas de otra manera, es un observador que nos refiere a esa inquietud que él siente, y que al igual que Pascal, piensa que “en el arte hay cosas que la ciencia y la razón no entienden”.

El fragmento corporal que seleccionó posee una intención, no fue por azar o tal vez sí, pero una vez pintado, él fragmento marca la dirección a seguir y por ello es parte de la estructuración del tema, de la composición, del diagrama. Representa la parte baja del cuerpo humano, alegoría del cuerpo social. Puede interpretarse como símbolo de la Nación, la Patria, la amada, el arte. Las extremidades inferiores son el vehículo, la parte que nos mueve y traslada, las del “andar haciendo caminos”; de esta manera, nos representa el movimiento por el que transita la Nación, la dirección que sigue, y nos enuncia que va ha-

118 López Austin, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología*, Universidad Autónoma de México, México. 1984, pág. 7.

cia la derecha, ya que nos muestra su lado izquierdo que está más trabajado, es decir, que es la parte en donde aplica más pintura, donde se detiene para mostrarnos como se conforma y descompone la urdimbre social. En algunas zonas pinta unas líneas o vectores, como fuerzas que salen del cuerpo bajo, del sexo mismo y, parecen originarse en el centro reproductor o genealógico, y en la región sacra. Interpreto esto como alegoría de las demandas que surgen de los pueblos originarios, lo insinúa al aplicar una mancha negra que atrae nuestra mirada, justo delante del monte de Venus, sobre el vientre. Mancha que tal vez rememora las muertes, el luto que hubo entonces en Chiapas y en la sociedad civil que gritaba en las calles, “¡Chiapas no es cuartel fuera ejército de él!”. Y tal vez lo que movía a pintar no era lo político, ni lo social, sino la preocupación y el miedo a entrar en guerra, el horror a encontrarse cara a cara con los miles de muertos que suelen acompañar a las guerras.

La red de cuadritos envuelve al cuerpo, son emanaciones que surgen de él. Retículas que el cuerpo esparce hacia fuera, hacia arriba y hacia abajo, atrás y adelante, al alejarse de su corporeidad se van descomponiendo, interceptando, delimitando siempre formando cuadritos, en expansión para infiltrarse y penetrar, por arriba, en la superficie gris de madera que lo enmarca, transgrediendo los límites formales para superponerse al marco; pero se transforman, se filtran, aunque no pasan todos los cuadritos. La permeabilidad del marco como si fuese una membrana activa, no deja pasar a los rojos. Las que van hacia abajo no traspasan la cuadratura del marco, que simboliza el marco legal y burocrático.

Todo esto se puede interpretar siguiendo esta senda de intención socio política, como el enunciado de que los de abajo no tienen derechos de representación en el marco institucional, y aunque simulan continuidad, puesto que vivimos en “democracia” ya no vemos la red de cuadritos, sugiriendo que son suprimidos, que no cuentan y se van a otra realidad, a la de abajo, la del sótano de la historia. Con esto tal vez nos está representando la estructura del poder, de los moldes o paradigmas que rigen nuestras relaciones sociales, de discriminación a los indígenas, que se les trata como ciudadanos de tercera¹¹⁹.

119 Incluso se expulsó a los diputados europeos que vinieron con ropa donde se leía “todos somos indios” y los caricaturistas, haciendo su trabajo evidenciaron el mal trato que se les dio por haber cometido el error de identificarse como indios.

Al decir que Coen hace una similitud gráfica, una especie de diagrama de flujo de la situación que se creó cuando los indígenas mayas presentaron las evidencias ante la sociedad civil, los medios y ante el Congreso Legislativo, para resolver el conflicto y deponer las armas, argumentos que también presentaron en las negociaciones de San Andrés Larráinzar, de que son discriminados y tratados como ciudadanos de tercera clase, sin derechos, sin voz y sin rostro, donde fueron nuevamente engañados; no significa que sea militante político, ni que su obra sea propagandística. Simplemente se propone, como posible, la lectura socio política, al estilo Nouvelle Vague, Nueva figuración, como lo propusieron Godard y Le Clézio, una nueva forma artística de hacer política, sin militancia, sin la ambición de la toma del poder. Es el acto mismo de conjugar el verbo poder, como quien proyecta opiniones, para desvencijar las bisagras de los patrones culturales, para alcanzar la conciencia de que la historia colectiva conmueve las historias individuales, y viceversa. Lo interesante es ver la forma en que lo propone y develar qué propone.

La pintura está estructurada en base a una gran X: el cuerpo y dos planos cuadrangulares o triángulos rectos, compuestos por líneas que se entretajan, construyendo el rombo central formado con cuadritos de colores, el plano antero superior tiene el vértice, supongo que es para señalar el otro origen.

La región sacra del cuerpo, final u origen de la columna vertebral, base de la estructura del cuerpo físico, del cuerpo social¹²⁰. De ahí, desde abajo, emanan todas esas voces, como energía que invade la escena pública, interpelando y conmocionando a las capas superiores de la sociedad mexicana. De esta manera, nos proyecta en un sentido el presente, que ya es pasado y que no tuvo gran futuro. De esta manera nos expone la descomposición, o el análisis de los componentes del exterior del cuerpo, incluso de sus aromas, sobre todo a la izquierda, que es la parte anterior del cuerpo, proyectándose al futuro,

120 Tal vez Coen también emplea el conocimiento de los mantras. Ha utilizado los rodillos de masaje como símbolo de aparatos de control como hemos visto, puede ser que utilice el conocimiento de los mantras para abrir las chakras y como buscando la sanación social como Beuys y Jodorowsky, mediante un ritual que en este caso se integra al proceso pictórico. La simbología corporal del cuerpo espiritual: ubicado en la base de la columna vertebral en el área del coxis, determina nuestra conexión con la tierra y la materia. En sánscrito Mula significa raíz, y Adhara soporte (los pueblos originarios son la raíz y el soporte de la Nación). Vértebras del Coxis C1: Fuerza, C2: Seguridad, C3, Estabilidad y C4: Apoyo físico. La región sacra es Es el lugar donde hay más energía. <http://www.mantra.com.ar/contterapiasalternativas/chakrasdetalles.html>.

entrelazándose para crear el nuevo país o el espíritu de las nuevas leyes, o de las normas sociales.

Si continuamos por esta senda interpretativa, podemos observar e interpretar que como pintor juega simbólicamente con los colores que dominan el escenario político: los de la parte centro izquierda, alegorías del presente y futuro próximo son: el amarillo, símbolo del sol azteca, los rojos inexistentes en el marco, representarían tal vez a la izquierda histórica es decir a comunistas, socialistas, trotskistas, maoístas; los negros a los anarquistas; algunos tonos naranjas podrían corresponder a las coaliciones de “izquierda”; los azules obviamente representan a la derecha, al PAN, y el tricolor ya perdió el verde, porque ni los priístas tienen ya esperanza, y aparecen los rosa tirando a morado de los homosexuales y las feministas, que ya tienen sus curules. Los blancos a los pacifista, a los que no están afiliados a ningún partido o, a las mujeres de blanco que manifestaron en contra de los zapatistas y jugaron más bien a la derecha.

Se puede también inferir que Coen juega haciendo una cartografía social y hace un enunciado plástico, como quien hace una apuesta, una constatación, o una videncia: En el marco de las leyes no hay futuro para la izquierda ni para los indios, quedaron borrados de la escenografía, no pasaron al marco, es decir, no se inscribieron sus demandas en el espíritu de las leyes. México se fue, mas tarde hacia la derecha con el acceso a la presidencia de Fox y del PAN.

Habría también de considerarse el tiempo, donde la urdimbre posterior del cuerpo podría simbolizar el pasado, lo que quedó atrás a la derecha del cuerpo real, pero también representa la izquierda del objeto real. Es la izquierda del cuerpo social real: tiene un componente de capas superiores e inferiores, unos planos que se vislumbran por debajo de la trama de la retícula, planos verticales menores en su tamaño que se proyectan en la profundidad abriéndonos espacios abismales secuenciados, esbozados con líneas paralelas. Con ello Coen pareciera enunciar que el mundo de abajo es un mundo más complejo, más oculto, y se mueve con otra perspectiva, en donde él no entra, no lo visualiza o no lo revela, o porque no quiere complicar más el enunciado.

Los cuadrados también podrían corresponder a la representación de los cuadros profesionales y políticos, los representantes sociales o los agentes activos de transformación con sus posiciones ideológicas, son los comprometidos,

los vivos y, también las redes ciudadanas, las tribus urbanas, las Organizaciones no Gubernamentales (ONG), las fuerzas que mantienen la tensión social.

En la parte superior izquierda, el fondo es azul claro, ya no se observa el entretejido, sino que por efectos de degradado, aparecen cuadrados superpuestos en diferentes planos, cuadritos suspendidos ya sin cohesión social, en tonos morados y azules, manifestaciones del individualismo dominante y de la desgobernabilidad que reina. ¿Coen jugó y lo disfrutó, como lo hice yo al interpretar, pintando suavemente con pasteles?, cuando los cuadrados van perdiendo el color, degradándose, diluyéndose, esfumándose y penetrándose, fundiéndose a tal punto que en el fondo superior derecho dominan los azules claros como aguas diluidas, que podían representar el débil reinado panista, con las alianzas o “las cargadas y los carros completos”, azules compactos que se degradan hasta llegar al blanco. También encontramos amarillos y sepias, pero en la parte superior del marco con óleos deslavados, ya no hay rojos ni tampoco negros. Sobre el marco gris, parece que los rojos se han superpuesto sobre los azules para convertirse y reflejar rosas, morados y lilas, colores significantes de los que luchan por las libertades sexuales de los grupos minoritarios o, también podrían simbolizar las alianzas, como en los sepias: que resulta de superposición y transparencia de rojos y azules; expresando situaciones que suceden a menudo en las alianzas parlamentarias y en los pactos de la Asamblea Legislativa. Todos se van homologando, tan parecidos, tan sutiles, que son un pálido reflejo de lo que sucede en el amatl.

En la parte inferior, en el espacio ocupado por “los de abajo”, los cuadros se contactan y funden, algunos se convierten en cintas amarillas, con toques rojos, o penetrándose y superponiéndose los cuadrados de colores primarios se convierten en complementarios anaranjados. O se mantienen amarillos y en algunos casos, cuando permanecen sobre el cuerpo toman la dirección derecha o se van para atrás y hacia abajo, significativo del reflujó. La urdimbre se va tejiendo y recomponiendo, a partir de vectores, líneas de fuerza o mejor dicho de guías, pero queda atrapada, detenida o contenida o tal vez reprimida y por ello se oculta a nuestra mirada por debajo del marco gris.

Coen sin ser político, de alguna manera se interesa en ella, tal vez por las razones que exponía Michel Foucault:

¿Por qué no debería interesarme? Es decir, qué ceguera, qué sordera, qué densidad de ideología debería cargar para evitar el interés por lo que probablemente sea el tema más crucial de nuestra existencia, esto es, la sociedad en que vivimos, las relaciones económicas dentro de las que funciona y el sistema de poder que define las maneras, lo permitido y lo prohibido de nuestra conducta. Después de todo, la esencia de nuestra vida consiste en el funcionamiento político de la sociedad en que nos encontramos.¹²¹

O por las razones de Picasso:

¿Qué cree usted que sea un artista?, ¿Un imbécil que sólo tiene ojos si es pintor, orejas si es músico o una lira en cada nivel del corazón si es poeta o que sólo tiene músculos si es boxeador? Al contrario, se trata de un ser político, siempre atento a los eventos del mundo que toman forma según su naturaleza desgarradora, ardiente o suave.¹²²

Como afirma Adorno:

El arte [es] una escritura de la historia.¹²³

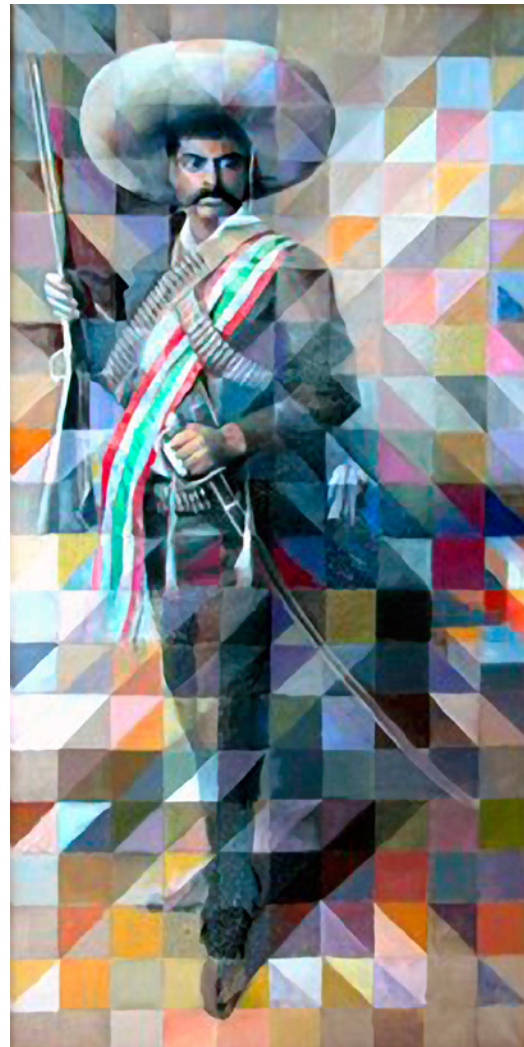
121 Chomsky Noam/ Foucault, Elders Fons, *La naturaleza humana: justicia versus poder. Un debate*. Ámsterdam, Katz discusiones. Debate celebrado en la Universidad de Ámsterdam, 1971, transmitido por la televisión holandesa. En Internet. <http://www.danielmancera.com/pdf/Chomsky-2parte.pdf>. Pág. 53. s/f.

122 *Les Lettres Françaises*, n° 48. 24 de marzo, 1945. Citado por Frérot Christine en, *Demian Flores el artista antropófago*, Catálogo virtual, Casa Lamm, México, 2010. http://www.galeriacasalamm.com.mx/catalogo_virtual/demian_flores2010/texto2.html.

123 Adorno, Theodoro, *Arte, ideología y teoría del arte*, Amorrortu, Buenos Aires, 1973, pág. 94 y sig.

El ícono

Las políticas que se aplicaron en los 90 fueron la continuación del neoliberalismo globalizador iniciadas con Miguel de la Madrid, continuadas por Carlos Salinas de Gortari quien profundizó el cambio estructural, realizó las privatizaciones de las paraestatales, desplegó las acciones necesarias para que el Tratado de Libre Comercio se aplicara, y causaron el empobrecimiento del campo, un aumento en los índices de desempleo que generó economías informales y producciones piratas, se acrecentó el éxodo hacia Estados Unidos de Norteamérica, la violencia e inseguridad se exacerbó; si bien hubo numerosas manifestaciones de rechazo a la aplicación de estas políticas económicas y sociales, y Salinas de Gortari se vanagloriaba de su gobierno, celebrando con discursos mediáticos triunfalistas el éxito de su mandato: ¡Puesto que México dejaba su lugar en el tercer mundo para “pasar a ser del



Arnaldo Coen. Zapata.
Óleo/Tela. 200 x 100 cm. S/f

segundo mundo!”, (el subrayado es nuestro).

Encubierto tras una máscara revolucionaria, Carlos Salinas, declaró su intención de resolver los problemas del campo y manifestó, puesto que había estudiado con John Womack¹²⁴ en Harvard, un gusto singular por las imágenes de Zapata, promoviéndolo como “El Ícono” de su mandato. Así la representación del dirigente agrario y héroe de la Patria se convirtió en motivo de inspiración para muchos artistas de la tradición cortesana y de mecenazgo, puesto que hubo muchos políticos que “para quedar bien” con el Sr. Presidente, encargaron retratos de Zapata, ya fuera para estar a tono o para hacerle un obsequio al mandatario. Su sexenio fue un tiempo en el que vivimos de la ficción, del grandilocuente y demagógico lenguaje presidencial priísta de Salinas: de al revés para que me entiendas.

En la realidad Salinas de Gortari aplicó políticas que empobrecieron al campo mexicano, y llevó a la población al trabajo informal, a la inseguridad y a la violencia realizando terribles reformas a la Constitución, notablemente al artículo 123, es decir, resolvió acabar con el campesinado, con el ejidatario y con el derecho al trabajo. Impulsando el Tratado de Libre Comercio y también el Plan Puebla Panamá (PPP).

Sin embargo no todos los mexicanos se creyeron la ficción de Carlos Salinas de Gortari. La madrugada del 1 de Enero de 1994, un México crudo, fue sorprendido por un llamamiento paradójico, pues apoyados en la Constitución Mexicana, el EZLN declaró la guerra al gobierno y al ejército federal, y simultáneamente fueron ocupadas militarmente las cabeceras municipales más importantes, incluida la antigua Ciudad Real, San Cristóbal de las Casas. (El mismo día que entraba en vigor el TLC). Desde ese momento los alzados, Ejército Zapatista de Liberación Nacional dio curso a su perspectiva de la legalidad. En efecto los alzados invocaron el artículo 39 Constitucional para legitimar su movimiento:

La soberanía nacional reside esencial y originariamente en el pueblo.
Todo poder público dimana del pueblo y se instituye para beneficio de éste.
El pueblo tiene en todo tiempo, el inalienable derecho de alterar o modificar

124 John Womack, historiador especializado en América Latina, escribió *Emiliano Zapata y la Revolución de Morelos (1910 – 1920)* tesis doctoral en 1966 y *Zapata y la Revolución Mexicana*, Siglo XXI, México, 1969.

la forma de su gobierno.¹²⁵

Los indios mayas se levantaron en armas silenciosamente, en 1994. Al final del sexenio del *Salinato*, nadie sospechaba que durante 10 años se habían constituido como un Ejército Zapatista de Liberación Nacional. De pronto se hicieron visibles los invisibles. Los políticos, el ejército federal, los medios y la sociedad civil fueron sorprendidos por este movimiento sigiloso, silencioso, que en tan sólo doce horas, tomó las cabeceras más importantes del Estado de Chiapas, hizo rehén al gobernador, asaltó guarniciones para proveerse de armas y ocupó el espacio político y mediático para no soltarlo durante más de 8 años.

El EZLN conquistó la escena pública levantando las demandas por el derecho a la tierra, por el espacio soberano, *demonstrando el valor político, administrativo y popular de la entidad municipal, recuperando tradiciones históricas magonista y zapatista,*¹²⁶ levantando la exigencia de ser reconocidos como iguales, para que ya no se les considerara como mexicanos de tercera.

Saliendo del silencio milenario y del sótano de la historia, irrumpieron como un fuerte viento, en el espacio mediático nacional e internacional, conmocionando el letargo frustrado de la sociedad civil, que tardaría 12 días para salir de la resaca y reaccionar saliendo a las calles de la Ciudad de México y, en otras ciudades del país, exigiendo el cese de los combates y la represión genocida de los militares. La sociedad civil movilizada logró detener los enfrentamientos armados y establecer una relación de confianza en la razón y la palabra.

[...] de esta manera se iniciaron acciones comunicativas hasta entonces inusuales, [...] estableciendo una relación dialógica que alentó a sectores de la sociedad civil y revitalizó el movimiento indígena nacional [...] Gracias a estos espacios comunicativos ha sido posible organizar convenciones, foros, consultas y encuentros nacionales e internacionales, manifestaciones y marchas.

125 Fuentes Morúa, Jorge, Michel, Guillermo, Arroyo Picard (coordinadores). *Chia-paz 7 años: Recuento, balance y perspectivas. Quinto coloquio de la Reforma del Estado*, UAM, México, 2000, pág. XIII.

126 Aspectos de esta tradición municipalista fueron incluidos en los acuerdos de San Andrés, firmados el 16 de febrero de 1996.

Abre y arma su desnudez

En este contexto, entiendo a *Abre y arma su desnudez*, como una obra que ya no corresponde al diagrama¹²⁷ que utiliza para la mayoría de las obras expuestas bajo el título de *Donde empieza el silencio en el espacio tiempo*, pues ésta es de aliento figurativo surrealista, realizada en óleo sobre tela. También posee la intención de representar el espacio de poder, con un nuevo lenguaje dialógico, con un nuevo diagrama que estructura esa atmósfera generatriz surgida del diálogo.

La imagen de la mujer desnuda vuela sobre el ave fantástica, representación de la mujer-guerrera y diosa de rasgos indígenas, poseedora de la magia, del conocimiento y del poder ancestral, dotada de la visión panorámica y de la fuerza. Con esta figura Coen crea, por un lado, la alegoría de la sociedad civil nacional e internacional¹²⁸



Arnaldo Coen
Abre y arma su desnudez
Óleo sobre tela. 150 x200 cm S/f en catálogo

¹²⁷ El diagrama es la representación gráfica de las variaciones de un fenómeno, de una serie de datos o de las relaciones que tienen los elementos de un conjunto. El diagrama de Venn sirve para representar algunas operaciones entre conjuntos. Entendido aquí como la manera en que Coen utiliza los pasteles secos sobre soporte de papel amatl, y óleo sobre el marco gris, para representar las variaciones alegóricas. Además del diagrama Deleuziano, explicado en la pág. 47 de este trabajo.

¹²⁸ En la historia de la representación iconográfica occidental de la Nación, la mujer es un símbolo

que acudió, apoyó, contribuyó y defendió al llamado del EZLN y por el otro, la sociedad de los pueblos indios. Esta diosa de gran sensualidad va desnuda por los aires, sentada de lado, sobre un ave quimérica, como si fuese una valquiria maya, con las piernas juntas, en una posición digna y cómoda, con el cabello suelto, agitado por los fuertes vientos, equilibrada, alerta, muy bella y majestuosa, con el largo bastón de mando, a manera de lanza, sobrevuela el espacio ceremonial, señala, vigila y protege el recinto, al nuevo centro ceremonial de la selva Lacandona ¿aludiendo al Congreso de Aguascalientes o al intergaláctico?, planeando sobre el lugar del encuentro.

Tomando en cuenta que *Votán* es *Quetzalcóatl* en maya — así llaman ahora al subcomandante Marcos, y así, como *todos somos Marcos*, ¿la Señora sociedad civil es *Votán*? *Votán* vuela señalando con su bastón el montículo cuadrangular que se encuentra en el centro de la estructura arquitectónica de claro estilo maya, unida tal vez a ese centro que simboliza, para la cultura maya, el lugar del origen, donde surge la vida y el torbellino. Hacia el norte el arco maya, que tenía la función de vigilar el camino blanco, camino ceremonial que conectaba a las ciudades. Lugar por donde llegarían los invitados al Congreso, y mítica-mente por donde llegan los enemigos.

El ave y la mujer representan el regreso de *Quetzalcóatl*, es una nueva figuración, evitando el cliché de serpiente emplumada, Coen le pone cabeza de cocodrilo, permitiéndose la similitud taxonómica del reptil volador emplumado¹²⁹ y solo sustituye al reptil: — cocodrilo vale serpiente —. Y el ave gigante

poderoso, generalmente ligado a los mitos; es siempre una figura de mujer joven, bella y fuerte; en otras palabras, seductora. Aunque es “una alegoría con su propio valor pedagógico no es operante si no es adoptada por el pueblo”. Carelli, Mario. *Quelques réflexions autour de l'indéfinition de l'allégorie féminine du Brésil*, *Revue de la Maison des Sciences de l'Homme* No.12. Paris, 1990, pág. 5. Citado por Frérot Christine, en “ *Demián Flores. el artista antropófago*” en el *Catálogo virtual*, Casa Lamm, México, 2010. *Catálogo virtual*. Ver también http://www.jornada. http://www.galeriacasalamm.com.mx/catalogo_virtual/demian_flores2010/texto2.html. y [unam.mx/2010/09/20/cultura/a15n1cul](http://www.unam.mx/2010/09/20/cultura/a15n1cul).

129 “Sobre la estela 25 de Izapa [...] se encuentran diversos símbolos esenciales del pensamiento religioso maya clásico: el pájaro-serpiente, el dragón terrestre, el *axis mundi* y el hombre, sostén de los dioses, situado en el centro del cosmos. En la parte inferior vemos la imagen más antigua del dragón terrestre bajo forma de cocodrilo. Tiene la cabeza abajo, su cuerpo elevado verticalmente se transforma en árbol sobre el cual se posa un pájaro; para completar la idea cosmológica del *axis mundi*, en el centro de la estela un hombre de pie dentro de un rectángulo (quizás el símbolo de la superficie terrestre), sostiene un mástil, sobre el cual se ha posado el pájaro-serpiente. Este pájaro es, el predecesor del pájaro-serpiente maya, mientras que el árbol-cocodrilo es la prefiguración del dragón terrestre, el gran cocodrilo *Itzám Cab Ain*, es la imagen simbólica de la tierra en la religión maya. El lagarto y el cocodrilo terrestre aparecen también en la estela 6 (fig. 2a) y en la estela 11 (fig. 3). Ver De la Garza Mercedes, *Las fuerzas sagradas del universo maya*. <http://www.tolteca->

es, tal vez, el gavilán del Popol Vuh. Nuevamente juega a la similitud cambiando al animal mítico para crear una nueva figuración, o tal vez lo transforma por afecto, o porque le gustó la fuente de Leonora Carrington y decide ir por esa vía, o porque lo considera más ancestral y en peligro de extinción.

Para los mayas la Tierra está cargada por un gigantesco monstruo parecido a un cocodrilo que flota sobre el agua. Mercedes de la Garza

La tierra también se simbolizó un dragón, que puede llevar rasgos de serpiente, lagarto, cocodrilo, tiburón, y elementos vegetales. Martha Ilia Nájera Coronado¹³⁰



Ilustración de Arnaldo Coen¹³¹

yotl.org/tolteca/index.php?option=com_content&view=article&id=552:las-fuerzas-sagradas-del-universo-maya-mercedes-de-la-garza&catid=26:general&Itemid=74. 2012-07-19.

“En el Popol Vuh de los mayas, el ave y la serpiente figuran como creadores sexuales del universo. Tepeu y Co-cumatz envían un gavilán al inmenso mar de la gran vida, para traer la serpiente, con cuya sangre maravillosa amasan el maíz amarillo y blanco. Dice el Popol Vuh, que con esta masa de maíz blanco y amarillo, mezclado con la sangre de la serpiente, el dios Tzacol formó la carne de la gente. El ave representa al espíritu universal de vida. La serpiente representa al fuego sexual del tercer logos. La sangre de la serpiente indica las aguas del Génesis, el gran esperma universal, el Ens Séminis o Semen Cristónico, en cuyas aguas está el germen de toda vida. Estas aguas con la sangre de la tierra, según el filósofo maya. La diosa Coatlicue es la madre de la vida y de la muerte”. (El Ens Séminis). Instituto Cultural Quetzalcóatl. http://www.samaelgnosis.net/revista/ser01/capitulo_04.htm. 2012-09-08.

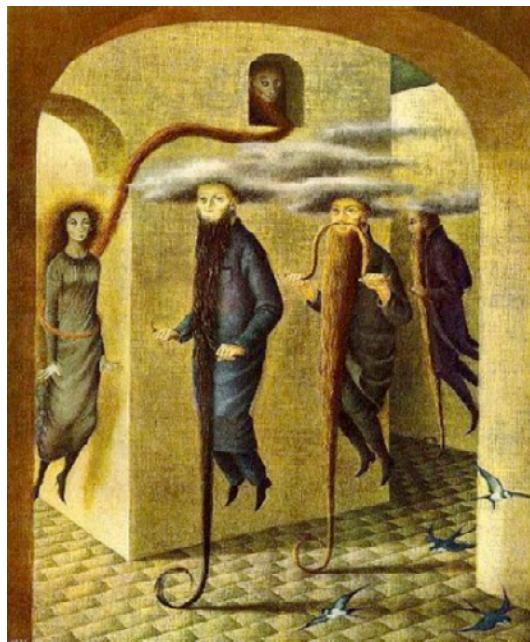
¹³⁰ Nájera Coronado, Martha Ilia, *Del mito al ritual*. Revista de la UNAM, 10 de agosto 2004. Volumen 5 Número 7 http://www.revista.unam.mx/vol.5/num7/art39/ago_art39.pdf. 10 de julio 2004.

Coen¹³¹ pinta a la nueva Quetzalcóatl, símil alegórico de la sociedad civil, separada del ave, porque si bien las mujeres son las que más han transformado las relaciones sociales en el siglo XX, Coen no reconoce la importancia que ha jugado el feminismo y considera, como Remedios Varo, en *Locomoción capilar*, que la mujer, necesita la barba del hombre, del ave en este caso, para poder moverse. La mujer-diosa refiere en esta obra de Coen, al principio femenino, a la sociedad civil y a la nueva Patria que se deseaba forjar en ese lugar de encuentro. O piensa tan solo como Carlos Fuentes que el Estado debe permitir el autogobierno.¹³²

[...] Casi setenta años después de la muerte de Zapata, México enfrenta de nuevo una crisis y la necesidad de un cambio. Un enorme desarrollo ha tenido lugar simultáneamente con una gran injusticia. Otra vez México debe buscar



Leonora Carrington Escultura embarcación cocodrilo
Bronce 8,50 m de largo, 5 toneladas de peso
Paseo de la reforma, México 2000



Remedios Varo, *Locomoción capilar*.
óleo sobre masonite
83x60 cm. 1960

131 De la Garza, Mercedes (texto), Coen Arnaldo (ilustraciones), *Los Mayas*, Colibrí, México 1979. Ver en http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/colibri/cuentos/mayas/htm/sec_2.htm.

132 Fuentes, Carlos, Prólogo a *El México revolucionario*, de John Mason Hart, Alianza Editorial Mexicana, México, 1990.

las soluciones a su modernización económica en la modernización política. La sociedad, como en 1910, ha rebasado a las instituciones. Pero, una vez más, la modernización no puede alcanzarse a costa de las pequeñas comunidades agrarias, el mundo olvidado de Villa y Zapata [...] si México ha de lograr un crecimiento constante, debe, al menos, permitir que el poderoso Estado central entienda el pacífico desafío de autogobierno que se plantea desde abajo. El aspecto cultural se convierte una vez más en relevante, ya que la continuidad de la historia de México implica un esfuerzo para admitir la presencia del pasado, uniendo la tradición con el desarrollo.

Abre y arma su desnudez representa la prefiguración del nuevo México. Es la expresión o significante del deseo colectivo, del sueño de los pueblos indios y no indios, de salir del olvido, del silencio del sótano, de la discriminación, de la injusticia, haciendo visibles a los invisibles. Y si los sueños son armas que construyen futuros, Coen confía que se armen de sueños, esperando ver surgir desde el corazón de la selva Lacandona grandes obras de artistas, de raíces profundas y originarias que vistan la miseria actual. Ya que sigue pensando que “no hay que hacer arte para el pueblo, sino que el pueblo haga arte”. Aunque el pueblo hace su propio arte, cuando tiene el tiempo y las condiciones para ello.

La interpretación de la obra de Coen con la posición de los Zapatistas, resulta aventurada ya que él mismo ha dicho “no ser fan de la revolución”, pero aquí se considera que eso, no invalida el simpatizar o criticar. Para hacer esta aproximación, se tomó en cuenta el deseo manifiesto de Coen, y el de su obra, por alcanzar un nivel superior de libertad, su intención para deshacerse de los moldes culturales capitalistas. Expresado desde su participación en la aventura *Pánico* con Gurrola y Jodorowsky, después en *Nueva Presencia*, más tarde en *Fluxus* admirando a John Cage, y a Marcel Duchamp, y sobre todo en la experiencia hippie experimentando con psicotrópicos y con María Sabina, soñando y extasiándose con los chamanes Mayas¹³³ y Huicholes deseando acceder a otros espacios y tiempos de pensamiento más libres y profundos.

Coen ha cuestionado algunas estructuras del sistema, incluso pintó sus

133 De la Garza Camino Mercedes, *Sueño y éxtasis, visión chamánica de los nahuas y los mayas*, Fondo de Cultura Económica y UNAM, México, 2012, pp. 341.

banderas, alusivas al TLC, cuestionando al neoliberalismo. ¿Pudo permanecer al margen, de una guerra contra la magia y sabiduría mayas, sin expresarse?, ¿guardó silencio ante los debates mediáticos entre zapatistas (Subcomandante Marcos) e intelectuales de alto nivel y la sociedad civil?, ¿miró a otro lado cuando todo el mundo estaba pendiente de lo que aquí acontecía?, ¿Su obra, sobre el espacio, tiempo y silencio no refleja cierta postura ante tan trascendentales hechos? es decir, que ¿no incluyó los debates sobre los espacios de gobierno, los espacios autónomos, la tenencia de la tierra, y no opinó, no los vio?

En esta tesis se incluye la hipótesis de que Coen también tiene un enfoque socio político y siguió de cerca estos debates y por ello se explicitan los significantes que la sostienen.

La palabra de los hombres y mujeres verdaderos realizó los encuentros Continental e Intergaláctico para enjuiciar y criticar al neoliberalismo. La dimensión internacional de esta palabra permanece vigorosa y con ecos en diferentes rincones del planeta. Esto puede observarse en la publicación de diferentes obras.¹³⁴

Los encuentros Intergaláctico y Continental, fueron los primeros grandes foros mundiales en contra de la globalización, (con el de de Porto Alegre), *Arma su desnudez*, es pues una alegoría de éstos. Aunque Coen no sea político, su inconsciente colectivo, su *deseo* de hacer arte para subsanar las heridas, expresa su reconocimiento y afecto a los indígenas, como María Sabina y a los huicholes, afectos que no le permitieron dejar pasar un acontecimiento tan importante que puso a México de nuevo en la vanguardia. Fue allí donde los indígenas rompieron con el silencio en defensa de la tierra y se pusieron a soñar, pero ahí se encontraron con otros muchos soñadores venidos de muchos países. En esos días, artistas e intelectuales se vieron interpelados por un “nuevo discurso político poético”, que representaba a los hombres y mujeres de la tierra, y ellos respondieron solidarizándose con su lucha, dialogando. Los quinientos años en resistencia, quinientos años de sobajamiento, surgieron con un discurso poético y onírico que irrumpió en la esfera nacional, junto con las armas, un primero de enero, y que se convertiría en el detonador de un gran diálogo nacional e internacional en contra de la Globalización, defen-

134 Fuentes Morúa, Jorge, Michel, Guillermo, Arroyo Picard (coordinadores). *Chia-paz 7 años: Recuento, balance y perspectivas. Quinto coloquio de la Reforma del Estado*, UAM, México, 2000, pág. XIV.

diendo su espacio, invadiendo el espacio mediático, agitando el espacio urbano e irrumpiendo en el espacio legal, cuestionaron el nuevo espacio global.

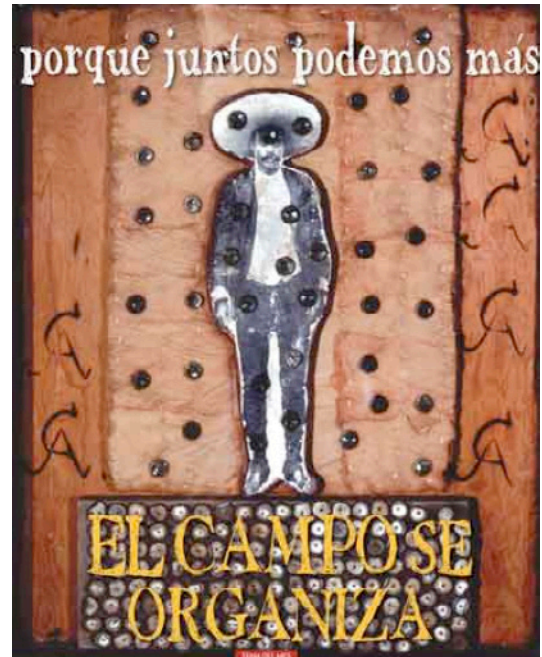
A partir de entonces, Chiapas fue escenario de encuentros mundiales para esbozar un nuevo rumbo muy distinto al trazado por el neoliberalismo. *Abre y arma su desnudez*, es una expresión, es la visión de Coen sobre ese espacio, que mostró ese olvido y ese silencio, para dibujar la nueva esperanza de los hombres de la tierra. Siendo parte de los intelectuales, artistas y sociedad civil que fueron convocados¹³⁵, como actores o como observadores, de cerca o de lejos, a favor o en contra, en este gran esfuerzo de redefiniciones de: paz, respeto, justicia, dignidad, espacio, tiempo, silencio, lucha a través de muchas Declaraciones y muchos Comunicados del vocero del EZLN, el subcomandante Marcos interpela a intelectuales y artistas de la sociedad civil nacional e internacional. Al grito de: ¡Zapata vive, la lucha sigue!

Coen fue interpelado por ese grito ya que pintó en los años 70 más de 30 retratos de Emiliano Zapata en pequeño formato, después 8 *Zapatas*, en proporción 1 a 1. La intención que lo movió a multiplicar los retratos del héroe, después de leer a Womack, cuando se encontraba colaborando con un grupo de urbanistas en el proyecto *Dodoma* en la nueva capital de Tanzania en 1977–1978, fue, dice para “bajarlo del pedestal, para desmitificarlo”. Y los de

135 Carta del subcomandante Marcos a Carlos Fuentes: Me veo a mí mismo en el empeño de convencerlo a usted de que esa nueva crisis y esa necesidad de cambio, que acarician y cohiben en el aire mexicano, necesitan de su mirada, de su palabra. Me veo a mí mismo sin rostro, sin nombre, dejando a un lado armas y toda la parafernalia militar que nos oprime, tratando de hablarle de hombre a hombre, de esperanza a esperanza. [...] Pero debo hacer todo lo posible para convencerlo a usted de que, para que las armas callen, deben hablar las ideas, y deben hablar fuerte, más fuerte que las balas. Debo convencerlo a usted no sólo de que no podemos, solos, sostener esta bandera que, con sangre indígena, volvió a ondear sobre nuestro suelo. Debo convencerlo, además, de que no queremos sostenerla solos, que queremos que otros, mejores y más sabios, la alcen con nosotros. Debo convencerlo de que, a la larga noche de ignominia que nos oprimió todas estas décadas (“¿cómo va la noche?”, pregunta Macbeth, y Lady Macbeth sentencia: “En lucha con la mañana, mitad por mitad”) no se sigue necesariamente un amanecer, de que a la noche bien puede seguirle otra noche larga si no le damos término, con la fuerza de la razón, ahora.[...] En fin, yo lo que quería era invitarlo a usted a la Convención Nacional Democrática. Sí, una Convención de civiles convocada por militares (revolucionarios, pero militares al fin). Sí, una Convención pacífica, convocada por violentos. Sí, una Convención que insista en la legalidad, convocada por ilegales. Sí, una Convención de hombres y mujeres con nombre y rostro, convocada por seres de rostro negado e innombrable. Sí, una Convención paradójica, coherente con nuestra historia pasada y futura. Sí, una Convención que levante las banderas que ya ondean en tierras extranjeras y se niegan a nuestro suelo, las banderas de la democracia, la libertad y la justicia. Eso quería yo, invitarlo a que asista usted. Nosotros tendríamos gran honor en recibirlo y todos en escucharlo. http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1994/1994_07_a.htm. 28 de julio de 2012.



Gironella, *La muerte de Zapata*,
 Mixta sobre madera, 100 x 80 cm. 1972



Gironella, *Homenaje a Zapata Portada de La Jornada del campo*
 14 de Noviembre, 2009, núm. 26

proporción 1:1 pintados mucho más tarde, fueron igualmente para ponerlo a circular entre nosotros, de igual a igual, es decir, ¿Hacerlo igual a nosotros o provocarnos a ser iguales a él?, como lo pintaron muchos otros artistas, entre ellos Gironella y no para halagar a Carlos Salinas de Gortari.

Su voluntad manifiesta para desactivar al mito tiene dos o más posibles lecturas, erradicar el espíritu revolucionario encarnado en el ícono, o multiplicar las encarnaciones para impulsar nuevamente la guía revolucionaria. Coen no considera lo expresado por Friedrich Katz que “tanta atención se ha centrado sobre Villa el hombre (o Zapata) que las características de su movimiento [...] han quedado olvidadas o nunca se han estudiado”¹³⁶, y sigue multiplicando las representaciones del General revolucionario.

Sorprende que Coen quiera destruir el mito reproduciendo su ícono, cuando ha estudiado a James George Frazer, a Mircea Eliade y a Carl Gustav Jung,¹³⁷ quienes consideraron que “los mitos no logran, ni conviene, extirparse, perduran hoy en día iguales o transformados” (y prueba de ello es el

¹³⁶ Friedrich Katz, *Imágenes de Pancho Villa*, Era, México, 1998, pág. 11

¹³⁷ <http://trialectica.host22.com/Levistrauss%20-%20Introduccion.pdf>.

papel importante del origen cuando se hace una innovación). Frazer, buscó las transformaciones de los mitos, Eliade enumeró algunas nuevas formas de mitología, diferentes a las de las sociedades arcaicas, pero que potencian la estructura mitológica, y Jung,¹³⁸ analizó su función y simbolismo. Aunque, tal vez, Coen se encuentra, ahora, en armonía con el pensamiento de Derrida, que plantea que los mitos funcionan como represores de las pulsiones, y desea como él, “consumir los signos hasta las cenizas, un dislocar la integridad de la voz, en una ceremonia alegre, y, a la vez, irreverente y cruel”.¹³⁹ De ahí la idea de desmitificar multiplicando la imagen mítica.

Según Levi Strauss,¹⁴⁰ el pensamiento mítico es genérico, y para analizarlo, que sería el modo de desactivarlo, se le debe agrupar con otros mitos análogos. El mito se intensifica con la repetición al igual que la leyenda. El mito juega un papel importante en la construcción del imaginario colectivo que funciona por analogías. Algunos estudiosos, preocupados por la efectividad propagandística han planteado que la profusión de imágenes, por ejemplo las del Che, o del Subcomandante Marcos, desvirtúan o inactivan los contenidos filosóficos de sus luchas, creando un mito, un abaratamiento y distorsión del héroe.¹⁴¹ Los artistas plásticos por lo general han contribuido a la reificación de

138 Jung sostiene que el ser humano posee dos formas de pensamiento: una forma racional dirigida, en palabras, orientada hacia afuera y que requiere de un esfuerzo sostenido: “en este sentido, el pensamiento lógico o dirigido es un pensamiento acerca de la realidad, es decir, que se adapta a la realidad en el cual expresándolo en otras palabras, imitamos la sucesión de las cosas objetivas y reales, de suerte que las imágenes desfilan en nuestra mente en la misma serie estrictamente causal que los acontecimientos exteriores”. [...] La otra forma es el sueño o fantaseo que es un pensamiento “que se aparta de la realidad y libera tendencias subjetivas y es improductivo, refractario a toda adaptación... Funciona sin esfuerzo, como si dijéramos espontáneamente, con contenidos inventados, y es dirigido por motivos inconscientes”. [...] En la antigüedad, según Jung, se tendía a este tipo de pensamiento. “Todo, el interés y la energía que el hombre moderno invierte en la ciencia y la técnica, consagrábala a su mitología. Es su afán creador el que explica los desconcertantes cambios, las transformaciones caleidoscópicas, los reagrupamientos sincretísticos y los incesantes remozamientos de los mitos del ámbito cultural griego. Nos movemos aquí en un mundo de fantasías que, poco preocupadas por la marcha externa de las cosas, manan de una fuente interna y producen variadísimas figuras, unas veces plásticas, otras esquemáticas. Esta actividad del espíritu de los primeros tiempos de la antigüedad obraba por antonomasia artísticamente. Parece que la finalidad del interés estribaba, no en captar objetivamente el cómo del mundo real, sino en adaptarlo a fantasías y esperanzas subjetivas.”

Jung C.G., *Símbolos de transformación*, Paidós, Buenos Aires, 1977, págs.,35/36/45. Ver Chislovsky, Alberto, El pensamiento mítico, <http://www.adepac.org/P06-23.htm>.

139 Cragolini Mónica B., *Derrida: deconstrucción y pensar en las fisuras*, Conferencia en la Alianza Francesa de Buenos Aires, septiembre 1999. http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/cragolini_1.htm, 27 de julio 2012.

140 <http://trialectica.host22.com/Levi Strauss%20-%20Introduccion.pdf>.

141 Parece que no hemos rebasado las maneras de significación política que abandonaban por com-

personajes históricos haciendo sus retratos. Las imágenes, los retratos, mitifican, popularizan al mito, no lo destruyen, aunque Coen plantea lo contrario.

El país que no tenga leyendas, dice el poeta, está condenado a morir de frío. Pero el pueblo que no tenga mitos ya está muerto.

G. Dumézil.

La función de la clase particular de leyendas que son los mitos es, en efecto, expresar dramáticamente la ideología de que vive la sociedad, mantener ante su conciencia no solamente los valores que reconoce y los ideales que persigue de generación en generación, sino ante todo representan la manifestación formal de su ser y estructura mismos, los elementos, los vínculos, las tensiones que la constituyen; justificar, en fin, las reglas y prácticas tradicionales sin las cuales todo lo suyo se dispersaría. Los mitos funcionan como elementos aglutinadores, dotando de unidad a un pueblo, homogeneizando rituales, conductas, actitudes [...] En definitiva, son la base que dota de identidad a una comunidad de personas. Es una forma de pensamiento mediante la cual un grupo formula su auto-cognición, su auto-expresión y realización, alcanza el necesario conocimiento acerca de sí mismo y su existencia, de sus propias raíces y las de su entorno, y a veces incluso adquiere indicaciones que le ayudan a encauzar su destino. Durante el ya largo curso de la historia del hombre, pueblos enteros, sociedades y sistemas religiosos y políticos han

pleto el sentido de artisticidad (es decir, la utilización de elementos estéticos), ni tampoco hemos abandonado lo que tanto criticamos del arte elitista: el ser objetos decorativos. Un ejemplo de esto es el caso de la utilización de estos signos en la parte artística y cultural del movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). La utilización del símbolo "Emiliano Zapata" como un ícono de lo que es hoy la lucha campesina y su problemática agraria, no es un signo que se haya agotado políticamente, lo hemos agotado al repetirlo hasta la saciedad en la misma forma de las fotografías o del cine donde salía el revolucionario Emiliano Zapata y nada más, hasta volverlo, como en las paredes de los murales en Chiapas, un símbolo sin ninguna connotación más allá del individuo de grandes ojos que miran al frente, simétrico, de mucha ceja, un bigotote, cabello de lado y sombrero ranchero. El sentido zapatista actual debería haber rebasado la significación de la revolución de 1910 dado, que el zapatismo es otro tipo de movimiento y su representación actual es la de ser un movimiento político que se jacta de ser indígena con visos de internacionalismo y aspectos culturales fuertes. ¿Dónde está la transformación de Zapata que no se ve por ningún lado? El zapatismo actual ha agotado el símbolo; hay que buscar nuevas formas que transformen la figura del Zapata de 1910 hacia un zapatismo actual. Como este ejemplo hay varios en los que habría que aclarar ciertas cuestiones estéticas. Taller de arte e ideología, *Nuevos signos para nuevos tiempos*. <http://galeriaautonomacu.files.wordpress.com/2011/01/cultura-arte-y-polc3adtica.pdf>. pág. 24.



Arnaldo Coen, Sin título., Óleo/Tela. 200 x 100 cm. S/f

aparecido y desaparecido, pero muchos mitos han subsistido, a veces casi en forma fósil, a menudo enquistados o como partes de sagas, leyendas, cuentos folklóricos o épicas nacionales.¹⁴²

Marcos se convertiría en un nuevo ícono nacional e internacional, entre Zapata y el Che, campesino, agrario, guerrillero, filósofo, poeta y comunicador. Voz de los sin voz, invadió los espacios de protesta mundiales en contra del nuevo orden económico neoliberal y global que empobrecía a amplios sectores sociales, símbolo de manifestaciones en contra del Foro Mundial, (World Economic Forum), así como referencia en los encuentros de las organizaciones de resistencia contra la globalización como fueron los Foros Mundiales de Porto Alegre, los de Un Mundo Mejor es Posible y el de Un Mundo Donde Quepan Todos los Mundos.

El subcomandante Marcos estableció muchas relaciones epistolares públicas con los profesores eméritos de la UNAM como Luís Villoro y Adolfo Sán-

142 Alberro, Manuel, Las tres funciones descritas por Dumézil en las sociedades indo-europeas. Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos 165 ISSN: 1131-9070. Vol. 13, 2003, 165-180. <http://revistas.ucm.es/fli/11319070/articulos/CFCG0303110165A.PDF>.

chez Vázquez, Pablo González Casanova, también con Carlos Monsiváis y otros intelectuales mexicanos importantes, y también lo hizo con figuras internacionales como Noam Chomsky, Eduardo Galeano, incluso con el premio Nobel de literatura José Saramago, y otros muchos intelectuales, artistas y figuras políticas internacionales. Cartas, diálogos, ensayos fueron publicados en los medios de comunicación, impulsó la participación de miles de estudiosos y grandes personajes nacionales y extranjeros que fueron a los encuentros y a las convenciones organizadas por el movimiento zapatista, con sus ponencias para pensar estrategias que cambiaran el rumbo. Marcos convirtió Aguascalientes, Chiapas, en el centro intelectual mundial de izquierda más importante en su momento.

En los relatos del viejo Antonio¹⁴³ resulta trascendental el papel de traductor, mediador o puente que representa Marcos. Narrador excepcional, cuentero de profesión, en el buen sentido de la palabra, sintetiza pensamientos de diversas épocas mediante la magia de la palabra oral y escrita. Puente entre dos culturas, voz de los sin voz.¹⁴⁴

Interpretar que Coen nos brinda un diagrama, sobre este proceso que se vivió en México y en Chiapas, como la escenografía de esa obra, o bien como su cartografía o retrato, abstracto y alucinado de los sin rostro, de los in-



Esta Foto del subcomandante Marcos, tuvo una gran fuerza movilizadora ya que juega con las similitudes de la imagen de Zapata, como vemos en la pintura anterior de Coen, así como con la del Che.

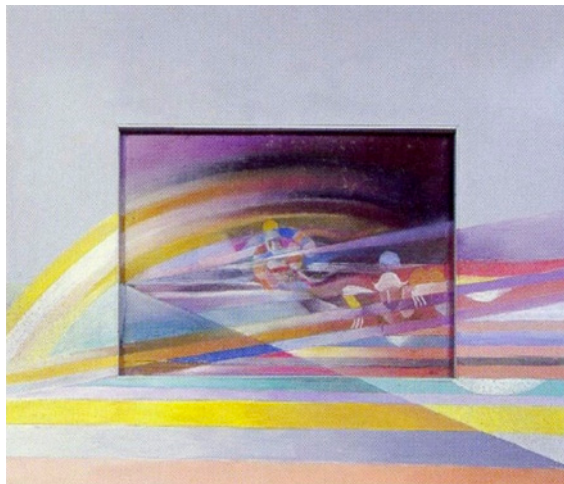
143 Personaje creado por el subcomandante Marcos, que relata historias que giran en torno a la cosmogonía maya tradicional, entrelazada con un presente y donde tiempo y espacio se identifican y trastocan, y la comunión entre dioses y hombres es cotidiana. En Maldonado Ezequiel, Una aproximación a los relatos del viejo Antonio. *Ibid.*, 2000, pág. 159.

144 Maldonado Ezequiel, *Ibid.*, pág. 159.

visibles que se hicieron visibles, de los sin voz o de los del silencio, que nos sorprenden como una Luz en el tiempo y donde El movimiento no reposa, es asociar el título que le puso a la exposición *Donde empieza el silencio en el espacio tiempo*, con la lucha por el espacio agrario de tiempos solares y cíclicos del EZLN, voz del silencio, como si se pasara la película imaginaria de ese momento, asociándolo con sus recuerdos y con la historia de Zapata, es, interpretar que pintaba, como dijo el viejo Antonio: empapándose con el arcoíris reflejado en cada gota de lluvia.



Arnaldo Coen, *Luz en el tiempo*
Pastel sobre amatl/óleo sobre madera.
80 x 100 cm.S/f



Arnaldo Coen, *El movimiento no reposa*.
Pastel sobre amatl y óleo sobre madera.
80 x 100 cm. S/f

Arte correo, revisión de sí mismo

En esta exposición *Donde empieza el silencio en el espacio tiempo*, Coen incluye una serie de obras como: *El movimiento no reposa*, *Contra el silencio*, *De presencia en presencia*, *Luz en el tiempo*, entre otras más,¹⁴⁵ que realiza a partir de obras anteriores de arte correo. Retoma algunos sellos y postales de cuando participó en el movimiento de AQUÍ arte correo,¹⁴⁶ realizados o intervenidos en los años 1969–1974,

145 Ver copia del catálogo *Donde empieza el silencio en el espacio tiempo*, en Adenda.

146 El Arte Correo o Arte Postal (AP), en inglés Mail Art, es un movimiento planetario de intercambio y comunicación a través del medio postal. Su historia viene de antiguo, tanto como el servicio postal, ya que es ese su medio de difusión, aunque puede rastrearse hasta sus primeras manifestaciones en el grupo Fluxus o los neo-dadaístas. Características: El hecho de utilizar este medio de transporte condiciona las características del objeto a enviar, en cuanto a tamaño, peso o forma, que deben atenerse a las condiciones establecidas por los distintos servicios postales de cada país. Es frecuente que existan lo que podríamos denominar “transgresiones” del sistema por ambas partes, a veces los artistas postales juegan con las especificaciones estatales del correo, y otras, los funcionarios permiten la circulación de esos objetos tomando parte en un juego del que ya forman parte sean o no conscientes de ello.

El canal es parte integrante, y a veces la de mayor peso, puesto que aporta el ruido, la incertidumbre, o la intervención sobre la obra de las distintas fases administrativas por las que transcurre el viaje postal.

Pero el AP es algo más que un simple intercambio de arte a través del correo, es sobre todo comunicación. Ambos aspectos, arte y comunicación se funden en el envío postal, primando en cada ocasión y dependiendo de cada artista postal, uno sobre el otro, o estableciendo una compensación entre ambas características.

Hoy día, el AP ha hecho suyas las nuevas tecnologías ofimáticas o digitales y utiliza cualquiera de estos nuevos instrumentos como medios de difusión, así, se generalizaron antes los envíos a través del fax, o por medio del correo electrónico. Actualmente existen varios principios que se entienden aceptados y compartidos por los actores del AP. Estos, fueran formulados expresamente o no en sus comienzos, han devenido en normas a cumplir en el ejercicio del AP y constituyen su esencia más profunda, de modo que si no se respetan, hace tambalearse al espíritu del AP. Todos ellos no son sino signos diferenciadores del arte oficial, donde el mercado es quien dicta las normas y al que hay que ajustarse para sobrevivir.

Libertad de expresión: aunque a veces en los proyectos de AP se establecen temas determinados, al artista postal se le supone libertad absoluta para el ejercicio de su actividad. No hay selecciones, no hay jurados. Todos los trabajos recibidos en los proyectos se aceptan y se exponen, sin limitaciones. No hay ventas. El dinero y el AP no se llevan bien, los trabajos enviados permanecen en poder de sus receptores en forma de archivos, y estos tienen el derecho de exponerlos, coleccionarlos o disponer de ellos como deseen, con una cierta obligación

cuando estuvo conectado, con 130 artistas de 30 diferentes países mediante la emisión y recepción de tarjetas postales producidas por medio de sellos de goma creados por cada uno de ellos. Arnaldo intervino con acuarela los sellos de un lado de las postales y con *collage* del otro. Creando 130 obras al alimón con 130 artistas del mundo.¹⁴⁷

Ahora, al finalizar el siglo XX, parece querer recuperar ciertos conceptos que planteó cuando era más joven y se sentía más involucrado en la transformación social. Los 70 fueron tiempos en los que también participó en el Arte Pánico con Jodorowsky y Gurrola, en Nueva Presencia, con Francisco Icaza, Arnold Belkin y Leonel Góngora, más tarde en la aventura Fluxus con Mario Lavista; todos ellos se manifestaron en contra del adoctrinamiento y la censura, abriendo espacios nuevos para comunicar sus hallazgos como fue el arte correo, el *happening*, las instalaciones y el teatro, por medio de la provocación. Coen ha sido, de alguna manera, un artista trasgresor, que busca permanecer al lado de las vanguardias históricas, al neo dadaísmo de Marcel Duchamp, que se continúa en Fluxus y más tarde en el arte conceptual, sin abandonar al surrealismo, ni a la figuración expresionista, sin tener conflicto para incursionar en el expresionismo abstracto, que ha sido el arte oficial imperial. Es un artista que se mueve continuamente.

Al retomar estas postales, hace una revisión de sus planteamientos de antes (1960–1975), los compara con los de los 1990–2001, establece un puente conceptual temporal y los plasma en el espacio. De alguna manera usa y cuestiona al movimiento que originó el EZLN y a la lucha transformadora y revolucionaria del EZLN. Transformándolas, les da nueva importancia y los hace vigentes. En ellas existe una cierta radicalidad de propuestas

entendida de preservarlos y conservarlos del mejor modo posible.

Realizar catálogos o listas de los participantes en los proyectos entra dentro tanto de las posibilidades económicas del momento y de cada artista postal, como de las normas de la buena educación.

Los objetos que constituyen este movimiento artístico son variados e incluyen libros de artista, postales de artista, estampillas de artistas, sellos de artista, collages, sellos de caucho, vídeos, audios, copy-art, cadenas de artista, ATC, objetos en 3D, creaciones digitales, net-art, y un largo etcétera en el que cabe citar los mismos sobres y postales, intervenidos y convertidos en objetos artísticos por los remitentes.

Actualmente, aceptado en las bienales, objeto de estudios académicos, incluido en libros y antologías, estudiado en las universidades, o de tratamiento obligado en toda revista de arte que se precie, está sufriendo los intentos de ser integrado socialmente, por esa clásica manera de absorción que realiza la sociedad ante la presencia de un cuerpo extraño en su estructura cultural. http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_correo.

147 Coen, Arnaldo, Catálogo de *Reflejo de lo invisible*. Instituto de Cultura de Morelos, 2008.

gráficas, plásticas y conceptuales, con los que, tal vez, Coen deseaba recordar, reconocer o comparar al nuevo movimiento zapatista, buscando un diálogo conceptual. Revisa su archivo, debido a ciertas ideas que removieron los zapatistas dentro de él y decide retomar algunas imágenes proponiendo una nueva representación de alguna manera contraria a los objetivos planteados por el arte correo y por los zapatistas:

En términos de ciencias de la información diríamos que la innovación del Arte Postal es la novedad del canal de transmisión que con sus características propias tiñe el mensaje enviado y lo altera con su ruido. No se trata, tal cual pudiera creerse, de una nueva corriente artística en sentido formal, por lo cual no corresponde a ningún “ismo” determinado. La novedad reside en el planteo comunicacional, la relación persona-persona a través del correo que se manifiesta como revolucionaria frente a la falsa comunicación o monólogo de los medios de comunicación masivos: la televisión, la radio, el cine, etc. Si a ello sumamos el carácter anti comercial y anti consumista que tuvo desde sus comienzos veremos que estamos frente a un fenómeno artístico de disrupción.¹⁴⁸

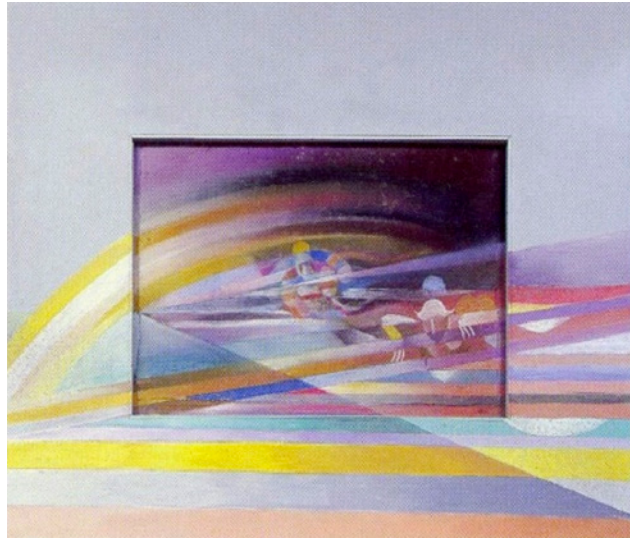
Al agrandar e intervenir las tarjetas postales, ya no son objetos transportables o comunicacionales, cambia el medio y el canal, ya no los puede mandar por correo, es decir los desactiva y subvierte (o más bien los recupera), porque el medio es el mensaje. Al cambiar el formato los convierte en objetos mercancía, los transforma y conduce a la corriente artística formal, comercial. Procedimiento similar pero inverso, al realizado por Marcel Duchamp con la Fuente.

En estas nuevas dimensiones, realiza *El movimiento no reposa* con una nueva figuración para motivos importantes, toma conceptos sobre objetos simbólicos que nos significan mucho, pero que se han convertido en clichés, como son por ejemplo las cadenas de esclavitud y de opresión pintadas por Siqueiros y reproducidos en grandes cantidades por el Taller de la Gráfica Popular.

Parece que a Coen estos grafismos y símbolos le resultan anacrónicos e inoperantes, debido a que ahora el vocabulario visual ha desarrollado expresio-

148 Padín, Clemente, *En las avanzadas del arte latinoamericano, arte postal en Latinoamérica*. <http://www.escaer.cl/especiales/libropadin/padin04.html> abril 2011.

nes o sintagmas más elaborados y también puesto que ahora el sistema carcelario ya no utiliza cadenas, ni grilletes, ha cambiado, o al menos eso parece. Estas figuras ya no cumplen su función simbólica, Coen las convierte en haces de luz, de color, vectores que son como barreras magnéticas, o láser de la Guerra de las galaxias; exhibe las cadenas actuales como las fuerzas que nos impiden transitar libremente. Tal vez toma esta imagen del folklore urbano, que



Arnaldo Coen *El movimiento no reposa*.
Pastel sobre amatil/óleo sobre madera.
80 x 100 cm. S/f

se ha ido llenando de gran cantidad de plumas de seguridad instaladas en unidades habitacionales, calles y colonias, que violan el derecho al libre tránsito por todo el territorio nacional consagrado en la Carta Magna. No son sólo reverberaciones imaginarias, de las ramas que se interponen en la huida zapatista en la selva, cuando entró el ejército a exterminarlos. Coen crea esta Nueva figuración para representar los obstáculos reales e imaginarios que incluso algunas veces, se vuelven tan familiares, que hasta nos apoyamos en ellos para no caer, o quedamos ahí, atorados, viendo de frente pero sin poder seguir. Algunas veces, inclusive, los utilizamos como armas, sobre todo en el andamiaje emocional como pretextos o chantajes, que incluso se vuelven juguetes nefastos para claudicar o perdernos. Nueva figuración que surge tal vez de los tubitos de neón, elementos del ritual urbano obligado, que invadió los espectáculos infantiles y futboleros, como menciona Carlos Monsiváis en *Los rituales del caos*.¹⁴⁹

Al llamado de la tribu los asistentes compran su tubito [...] Atentos al sustituto del inconsciente, es decir, sometidos al floor manager que todos

149 Monsiváis, Carlos, *Los rituales del caos*, Era, México, 1995, pág. 188.

llevamos dentro, se levantan y agitan sus cordoncitos lumínicos. Y la aplicación humilde de la tecnología reverbera en los gajos de un crepúsculo percibido en la somnolencia, o algo así, siempre algo así.

Coen pinta expresando sus deseos de libertad, sin compromiso ni activismo político, más bien parece que establece un diálogo, sobre la falta de libertad, la represión y opresión, proceso que de alguna manera es similar a lo realizado por él, en los años 70, y por muchos artistas más que, mediante el arte correo abrieron un canal para denunciar las atrocidades cometidas por los militares en los golpes de estado en Brasil, Chile, Argentina, Uruguay, Bolivia, Venezuela, burlando así a la censura, los impedimentos, exclusiones y encarelamientos.

En América Latina, las primeras manifestaciones de este movimiento según Clemente Padín datan de 1969 a cargo de Liliana Porter y Luís Camnitzer en Argentina, y de Clemente Padín en Montevideo (edición de postales creativas, OVUM 10). También es importante la actividad de Pedro Lyra en el Brasil quien, en 1970, publicó un manifiesto de Arte Postal.¹⁵⁰ Además, del intercambio postal existió un intenso intercambio entre las revistas alternativas latinoamericanas. En México el grupo Suma, el Colectivo y, después, la Perra brava de Cesar Espinosa y Araceli Zúñiga, fueron algunos de los grupos que más participaron en el arte correo. Coen lo hizo un poco antes (1969) por su vinculación con Fluxus.

Es increíble cómo el arte de los últimos 50 años va en contra de la figura hegemónica del artista, sin embargo resaltando su actitud y su acción.¹⁵¹

Durante el lapso de las dictaduras latinoamericanas, iniciada según Jean Franco desde 1954, con la invasión a Guatemala por bandas militares financiadas

150 Se conoce como Mail Art o Arte Postal a las manifestaciones artísticas transportadas por los servicios postales que, en cierta medida, pudieran alterar el sentido dispuesto por el creador, correspondiéndole dicha operación a los avatares del medio empleado en la transmisión de los mensajes desde el emisor al receptor. En términos de ciencias de la información diríamos que la innovación del Arte Postal reside en el “canal” de transmisión, que por sus características propias tiñe o deforma el mensaje enviado y lo altera con su “ruido.”[...] Si a ello sumamos el carácter anti comercial y anti consumista que tuvo desde sus comienzos veremos que estamos frente a un fenómeno artístico de disrupción. <http://www.escaner.cl/especiales/libropadin/padin04.html>.

151 Elia Espinosa. Nota de corrección.

por Estados Unidos, como parte de la estrategia de la guerra fría, el Arte Postal se volcó totalmente a la denuncia de la situación internacional, mediante la difusión masiva de sellos de correos —que los “artistas postales” del resto del mundo en actitud solidaria pegaban en sus sobres y postales— y otros artilugios propios de este medio, podía tratarse de sellos de goma, cadenas de intercambios, propuestas, etc., por lo cual algunos de sus representantes hubieron que pagar un duro precio en aras de la redemocratización del país junto a vastísimos sectores de la población. Los artistas debieron elegir entre luchar, abandonar o ser recuperados. Algunos decidieron, adaptarse y cambiar para ser recuperados y otros prefirieron encriptar mediante el abstraccionismo, pasar a la clandestinidad, huir, o exilarse. Puesto que se les impuso la sangrienta represión con su secuela de muertos, desaparecidos, torturas, encarcelados.¹⁵²

La pintura y la gráfica tenían como objetivo exhibir la falta de libertad mostrando los obstáculos en diversos planos: morales, sexuales, psíquicos, económicos, educativos, ideológicos, raciales, mediáticos. Coen también comparte estos objetivos cuando afirma:

Si logramos deshacernos de nuestros prejuicios, vamos a darnos cuenta que somos capaces de seguir imaginando y podemos ser tan creadores como el que hace una obra o incluso más que él. [...] no me creo nada. Aunque si me veo desde fuera o veo a otros artistas, sólo puedo pensar que aquél que es honesto es también vanguardista. La vanguardia es ser lo que uno es, ser libre y ser honesto. En este sentido sí lo soy.¹⁵³

En *El movimiento no reposa*, observamos en la parte inferior, un entramado de líneas horizontales, oblicuas y curvas de colores que dan profundidad y dinamismo; en el marco parecen agrandarse, se convierten en bandas horizontales, parecen estáticas, como sugiriendo bardas o muros. Dentro del marco, en el amatl, se proyectan en diferentes planos pero permiten, entre ellas algunos espacios donde aparece una materialización del ente, del ser, del hombre

152 Padín, Clemente, *En las avanzadas del arte latinoamericano, arte postal en Latinoamérica*, <http://www.escaer.cl/especiales/libropadin/padin04.html> abril 2001.

153 Piñón, Alida http://www.excelsior.com.mx/index.php?m=nota&seccion=&cat=274&id_nota=701129. 2011-01-05.

golpeado, exhausto. Atrapado entre estas fuerzas, entre esta profusión de fuerzas abstractas que abarcan la totalidad de la obra, existe la manifestación sin embargo, de una presencia corporal, orgánica. En el marco superior, no hay enrejados o aquí son tan grandes que ya no se distinguen. O es una manera de mostrar que las coerciones son el marco legal que nos circunda. Representan la institucionalidad, como la llama José Woldenberg.

Coen no es un artista comprometido en un sentido político militante partidista, es un pintor, soñador libertario, provocador, como “fluxus mexicano”. Por ello observa y plasma los ritmos de la naturaleza de las cosas, en su deseo de hacer visible lo invisible, plasma la necesidad y anhelo de libertad, se alimenta del arte, de los medios y de la naturaleza. Buscador de verdades invisibles profundiza en los conocimientos científicos y tradicionales y ha declarado no ser “sólo un geómetra que busca texturas”, insiste en que en su obra siempre hay algo más. Cuando le dicen, en entrevista, aludiendo a Salvador Elizondo que “el silencio es la forma más audible, propiedad exclusiva del ojo, tus cuadros parecen haber sido hechos para ser vistos, nada más: no para ser comentados”. Coen contesta que:

[...] una obra de arte cierra su ciclo de comunicación con el espectador. Mis obras se enriquecen con la creatividad de quien las contempla, la enriquece, la recrea, al interpretarla [...] Es mucho más importante para un artista escuchar lo que dice el espectador a que éste le pregunte al artista, qué es lo que quiso decir.¹⁵⁴

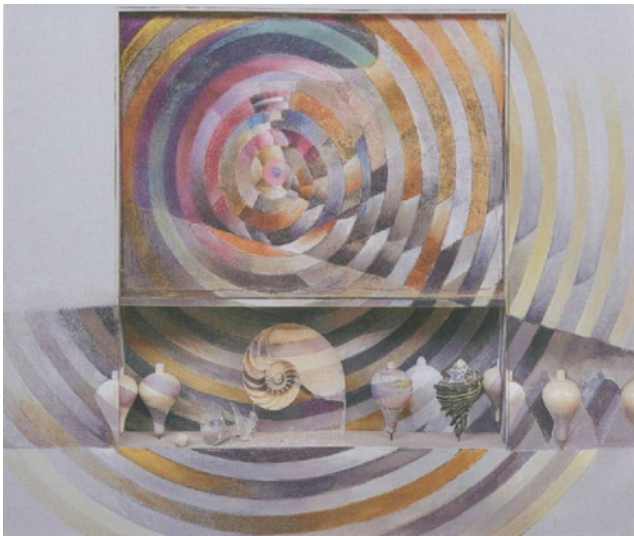
Esta afirmación la han hecho muchos autores y teóricos, notablemente Umberto Eco en *Obra abierta*, y aunque las interpretaciones aquí vertidas proyecten mis conocimientos y mis obsesiones, asumo que está permitido; Coen mismo valida mi derecho, aventurado o no, a realizar una interpretación creativa y libre, que justifico histórica y conceptualmente para abrir el entendimiento a las lecturas posibles.

154 Coen, A. Catálogo *Reflejo de lo invisible*, Centro Cultural de Morelos, 2008 http://www.excelsior.com.mx/index.php?m=nota&id_nota=701129.

Coen califica sus obras, expuestas en Mérida (2011), “como polifacéticas y arriesgadas, pues crea condiciones atmosféricas que plantean desafíos técnicos, como reflejos y cortes de espacio que transmiten la sensación de espiritualidad, de libertad”.

Ser eterno un instante,

patrones áureos y arte bruto



Arnaldo Coen, *Ser eterno un instante*.
Pastel/papel amatl y óleo/madera 100 x 100 cm. S/f en el catálogo.

El sub comandante Marcos, en el comunicado sobre el “Encuentro Intergaláctico” (1996), contando que hubo gran participación, hizo el símil del barco pirata, que algunos decían que había que ir por aquí, otros por allá, otros, que no, que mejor hacia este otro lugar, de tal suerte que el barco en el que todos se hallaban cambiaba de rumbo continuamente, resultó que solo daba vueltas y no avanzaba. Arnaldo Coen en *Ser eterno un ins-*

tante pareciera aludir a esta situación: podríamos suponer que los trompos simbolizan a los ponentes al encuentro, esos individuos que piensan, proponen, que dan vuelta a la idea, popularmente decimos que esa idea “nos puso a girar”, o que “andamos como trompo chillador”¹⁵⁵. En el encuentro hubo muchos participantes, intelectuales y artistas, es decir muchos trompos juntos, al verter todas esas ideas, sueños, utopías, deseos van originando un movimiento imaginativo, un vortex imaginario, que Coen pinta desde fuera

155 El lenguaje es importante para Coen, sobre todo por la influencia de su padre que era filólogo y lingüista.

mirando su interior, como si se tratase de ondas sonoras que se pierden en el eco o emanasen de lo profundo, semejanza del vertiginoso movimiento de un huracán revolucionario, en el que, cuando estamos dentro, sentimos por un instante, una gran fuerza. Cuando se mueve y nos jala hacia dentro, este ojo del huracán, representa la inmovilidad de lo eterno, eterna la idea de trascendencia histórica y la de alcanzar el absoluto.

Si esta asociación es aceptada, aunque Coen guarda su distancia, y por ello coloca a los trompos y caracoles entre él, el espectador, y el amatl. Entonces la interpretación de los trompos como el significante de los intelectuales, los ponentes, se impone, y por eso los ubica en la parte inferior de la composición, en esa vitrina del mundo de los de abajo. Representa los significados de los soñadores queriendo cambiar las relaciones institucionales, sistémicas, reunidos tiran línea, muchas líneas curvas, las del trabajo gris de todos los días, las de los anarquistas, las de los revolucionarios, representados por tonos grises, algunos amarillo, al invadir la escena de lo que correspondería al marco institucional, porque a estos encuentros asistieron diputados y representantes populares. Coen abre esta situación como si fuese el escenario o mejor aún: la gran vitrina o foro nacional organizado por los de abajo. Allá abajo, pinta como se va generando una sombra, el espectro que recorre el espacio de los trompos, como signo de una profundidad solemne, imponente, de muerte, que logra pasar, el primer límite para subir al centro, sombra que como un fantasma recorre la parte inferior, el espacio del pueblo. Las otras capas (sociales) no se sintieron abrumadas, conmocionadas, reprimidas, asesinadas. Esta obra muestra cómo es que abajo se genera un movimiento pendular que se va proyectando en el marco, y lo traspasa, llega a la parte superior formando fragmentos de ondas o circunferencias. Expresiones de las voces de los sin voz, y sus invitados que van por el laberinto, como si fuese un fractal que va creciendo, va perdiendo matices y profundidad, exhibe así cómo se desgastan adquiriendo cromatismos nuevos. En esta pintura se expresa posiblemente el movimiento, el proceso que siguieron las demandas de los indígenas del EZLN y de la izquierda mexicana, cómo fueron ascendiendo hasta llegar a la Cámara Legislativa, hasta chocar con el marco institucional que no los deja pasar. No se filtran a la superestructura, el marco, puesto que no se logró cambiar las leyes.

Coen nos sugiere que los trompos continúan a la izquierda real, de-

recha de la imagen más allá de la obra, con ello nos quiere decir que solo representa un fragmento de realidad de la gran espiral.

Espiral que levanta a su paso
con pecados,
con glorias,
espectros con faldas de mujer,
con fósiles marinos,
con cánticos de guerra,
con selvas,
con dolor..
con rabia.

Cae hacia un espacio que devora equilibrios,
que desmorona santos,
que devela verdades,
que arranca a los videntes,
a los chamanes,
a los iluminados:
todo disuelve
creencias,
reliquias celestiales,
tradiciones sagradas...
¡La investidura sacramental!¹⁵⁶

Coen afirma que “hay muchas cosas que no podemos comprender, que desconocemos” y que todo puede convertirse en hierofanta.

Compone con trece trompos, como los trece dioses últimos de la creación maya; o ilustra el hexagrama 13 del *I Ching*, que corresponde al Thung Zan: hombres reunidos, es el gráfico que sugiere la vida en común, el estar juntos, con sus leyes, sus aperturas, sus límites. Thung significa el mismo, igual, común, todos unidos, y Zan hombre, representa la idea de la comunidad, es un tiempo activo, una situación yang, es además una situación que se ha de

156 Rivera, Salvador, *Gota de Tinta*, inédito, s. /f.

vigilar, pues a pesar de los programas, las acciones y deseos se encuentren en la mejor de las concordancias pueden intervenir elementos de fractura.

Simultáneamente simboliza los doce dioses y el dios trece. Como los doce apóstoles y Cristo. Son 13 trompos, como los planetas contando a Eris, Makemake, Haumea y Ceres. Según el diccionario de símbolos al que Coen recurre según su necesidad:

El 13, es un número de mala suerte, en la Cábala había 13 espíritus del mal, el anticristo aparece en el capítulo 13 del *Apocalipsis*. Para los griegos, en cambio, en un grupo, el treceavo aparece como el más potente y sublime. Para los aztecas el trece es la cifra del tiempo, representa la terminación de la serie temporal. Asociado al número 52, el siglo azteca, 13×4 , la ligadura de los años por la duración de los soles. El primero y cuarto soles que duraron 476 años cada uno, son los más perfectos porque contienen los dos números $13 \times 52 = 676$. La semana azteca era de 13 días. Símbolo de recomenzar, renacer. También representa a Sísifo empujando la roca, símbolo de la vana lucha del hombre por alcanzar la sabiduría.¹⁵⁷

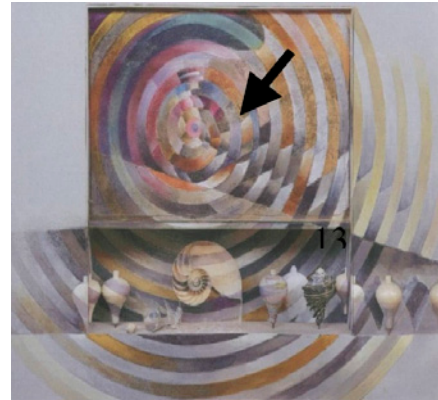
Arriba y a la derecha real de la obra, existen segmentos de círculos amarillos, rojos, rosas y azules que se ven como impactados debido a la desaparición de los grises de diversos tonos, como una barrera compacta de colores sólidos, no transparenta otras realidades, como si dijera que no hay dudas, no hay leyes o, hay represión; sin intersticios por donde pasar la mirada a otros planos, a otras intercepciones de grises. Las líneas se ciernen dentro del marco, para enunciar que el presente lo abarca todo. El marco gris permanece uniforme por arriba y a la derecha.

En la parte media izquierda algunas líneas amarillas, circunferencias truncas se superponen a planos grises paralelos que se encuentran en la parte inferior. Entre algunas de estas curvas la mirada se hunde para percibir otros planos: sucesivos y alineados, que van en otro sentido, firmes y con perspectiva.

Estos círculos poseen un cinetismo peculiar, continuamente entramos y salimos del túnel, como si fuese ese tiempo que transcurre cíclicamente,

157 Diccionario de Símbolos, *Ibíd.*, 1973. (Traducción de Celia Fanjul).

de las estaciones, del pasado, el presente y el futuro, ese tiempo en el que queremos develar el misterio que está más allá del tiempo mismo, en el origen y en el fin. Con los caracoles como oscuros y claros objetos del deseo, símil de los grandes pensadores que nos seducen como moluscos, cuando son trompos. También incluye una base de cristal transparente rota, ¿alusión al *Gran vidrio* de Duchamp?, o pudiera decirnos que falta transparencia o existe desconfianza. El color del cristal con que se mira no importa, de todos modos está roto, o propone tal vez con esta fragmentación una transparencia caleidoscópica con múltiples focos. En el centro de la gran espiral y detrás o al fondo de ella se percibe una mujer desnuda a la que se le acerca un hombre apenas esbozado tendiéndole la mano que recuerda el detalle de *La creación* de la Capilla Sixtina. El motivo, interpreto, es aquí la tierra y la Nación y el poder de quien la creó y dirige: El gran espíritu de las leyes.



Y como bien decía Gombrich¹⁵⁸, es muy difícil decidir si en un caso concreto estamos autorizados a usar esta clave y cuáles de las muchas posibilidades que se nos ofrecen elegir, para desentrañar el enigma iconológico de esta obra que encierra muchos secretos codificados, puesto que es abierta y polisémica. Pero considero una vez más que la lectura política y social es muy importante y como expresó Federico Silva:

El artista contemporáneo trabaja en el silencio, en la reflexión, en las dudas, en la lucha, porque el trabajo de las artes no es una labor tranquila, sino que está interrelacionada con todo lo que sucede en el entorno. En-

158 Gombrich. E.H. *Imágenes simbólicas*, Debate, Madrid, 200, pág. VIII.

tonces, inevitablemente tiene uno que asomar los ojos a lo que pasa en el mundo, en la política.¹⁵⁹

De alguna manera los artistas como los sin voz, sin rostro, hombres de la tierra, son sujetos que cuestionaron el poder que los ha despojado secularmente, y que durante el mandato de Carlos Salinas los amenazaba de exterminio. Ellos, los grandes ausentes de la historia, los indios, “los que no tienen nada que perder”, los discriminados por este México clasista y racista, mantienen en el silencio la resistencia activa. Ellos y su elocuente silencio activo, fueron “consciente o inconscientemente” el motivo o preocupación de la obra de Arnaldo Coen, *Donde empieza el silencio, en el espacio tiempo*. Con obras como: *El movimiento no reposa*, *Ser eterno un instante y Arma su desnudez*, me parece que Coen expresa su preocupación por ellos, por los campesinos indígenas y también artesanos y artistas extraordinarios, con los que ha viajado y aprendido, a los que Arnaldo reconoce y respeta como lo sentimos cuando hace especial mención a su maestra, la sabia mazateca María Sabina.

Esta obra se realizó en ese tiempo en que el sureste del país se encontraba ocupado por el ejército, represor de la nueva irrupción de los silenciosos, que generaron nuevos espacios y tiempos. Mientras los enunciados de las negociaciones de San Andrés Larráinzar intentaban acordar una paz con dignidad y justicia, el tejido social se iba destejiendo y entretejiendo. De manera que “el ser se revela como guerra al pensamiento filosófico, que la guerra no sólo lo afecta como el hecho más patente, sino como la patencia misma – o la verdad – de lo real.”¹⁶⁰

La verdad de lo real que los zapatistas describen en Brescia, Italia corresponde, a lo señalado por Marcos:

El gran criminal internacional, el dinero, hoy tiene un nombre (neoliberalismo) que refleja la incapacidad del poder para crear cosas nuevas [...] una nueva mundial se sufre hoy [...] todos los rublos, el ser humano, la cultura, la historia. Es una guerra encabezada por un puñado de

159 <http://www.jornada.unam.mx/2010/07/07/index.php?section=cultura&article=a06n1cul>.

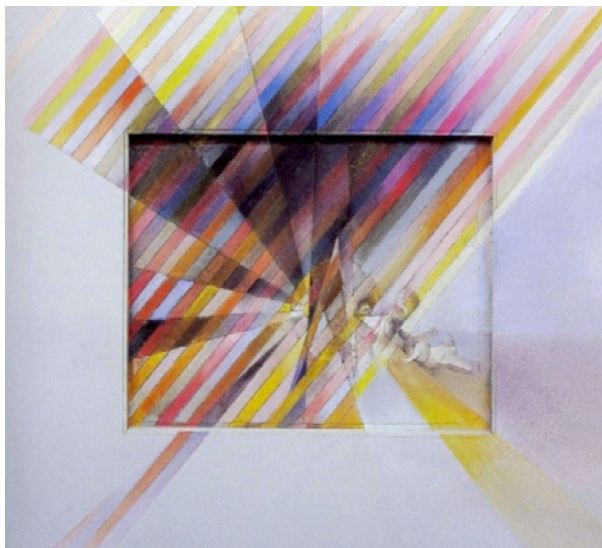
160 Levinas Emmanuel, *Totalidad e infinito* citado por Michel, Guillermo, en *Esperanza y Utopía*, en *Chia-paz balance*, *Ibíd.*, pág. 141.

centros financieros sin patria y sin vergüenza, una guerra internacional: el dinero contra la humanidad <neoliberalismo> llaman ahora a esta internacional del terror. El nuevo orden económico internacional ha provocado más muerte y destrucción que las grandes guerras mundiales.¹⁶¹

La consigna de los zapatistas fue: ¡Contra el silencio todas las voces!

El discurso zapatista hizo muchas llamadas a la paciencia, como fueron las de “Nuestro tiempo no ha llegado”, pero la semilla va germinando como una Luz en el tiempo, Coen trabaja en ello, retomando una de las postales de arte correo, la agranda, renueva y pinta como ícono de una luz en la encrucijada de nuestro tiempo.

Arnaldo Coen pinta *Contra el silencio*, expresando así su voz.



Arnaldo Coen, *Contra el silencio*.
Pastel sobre amatl/óleo sobre madera. 80x100 cm. S./f en el catálogo.



Arnaldo Coen, *Luz en el tiempo*
Pastel sobre amatl/óleo sobre madera. 80 x 100 cm. S./f en el catálogo.

161 Michel Guillermo, *Esperanza y Utopía*, en *Chia-paz balance*, *Ibid.*, pág. 141.

Relatividad de la magia

Lo maravilloso, para Arnaldo, también tiene que ver con la teoría de la relatividad, con el espacio, con romper la frontera espacio temporal, eso genera una geometría que no tiene que ver con la geometría euclidiana. No es una perspectiva con simplificación de las formas geométricas sino que es una geometría generada por el cruce de diagonales, verticales y horizontales que se desvían frente a la cercanía de algún punto, de un foco de energía. Va creando relaciones de vectores con respecto a diversos centros o puntos en el espacio, perspectiva no euclidiana que empezó con Cézanne¹⁶² siguió con el cubismo, el futurismo y con los demás ismos. Campos magnéticos, espacios por donde transitamos, llenos de deseos. Coen explica que:

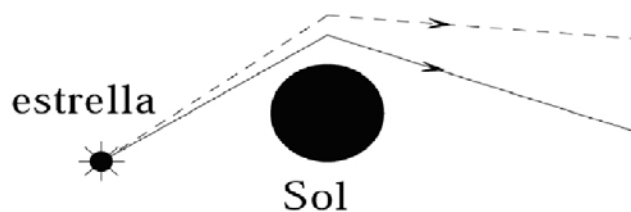
En cierto modo usé todas estas retículas, inclusive muy geométricas que de alguna manera tienen que ver con diferentes direcciones lumínicas, cambios de color. En estas retículas cuando hice los cuadros de Paolo Uccello, recurría yo a los cuadros del Renacimiento, a su forma de aplicar la pintura. Era un tiempo diferente al que me estaba yo refiriendo de los cuadros de *Donde empieza el silencio*¹⁶³. En los cuadros de Uccello hay fragmentos que podrían ser nocturnos, otros en que podrían ser diurnos, o vespertinos, pero todos están en un mismo cuadro, también y al mismo tiempo, haciendo alusión a la historia de la pintura.

Es decir, un cuadro del renacimiento pintado en fragmentos, como si fuera pintura impresionista o haciendo referencias a cosas en asociación li-

162 Paul Cézanne (1839 – 1906) pintor francés impresionista, considerado el padre del arte abstracto.

163 Coen, Arnaldo, *Donde empieza el silencio en el espacio tiempo*, SAT, México 2002. Catálogo de la exposición en la Galería La Casona.

bre. Voy cambiando los personajes que quizás tengan más que ver con el surrealismo o con formas herméticas que podría haber manejado el Bosco. Hay muchas referencias a la pintura, incluyo tiempos diferentes en un solo cuadro y pueden evocar al renacimiento, al impresionismo o a la metafísica.¹⁶⁴



Línea de puntos: trayectoria de la luz enviada por la estrella, según la teoría de la relatividad restringida. Línea continua: trayectoria según la relatividad general.¹⁶⁵

Él hace constantes alusiones a la historia de la pintura, y también, hace referencias a otras disciplinas como las matemáticas, la física, la sociología, la lingüística, la literatura, la publicidad, la psicología, la metafísica, al I Ching. Referencias que plasma en la composición mediante un lenguaje codificado por formas y color. De esta suerte, es posible entender que las líneas juegan un papel estructural, oculto o visible en la composición, pero también pueden, simultáneamente, formar parte del objeto o funcionar como vectores de luz que iluminan y, por ese efecto, distorsionan, al objeto o al tema. Vectores que dan un contenido semántico distinto según la intención que las asociaciones aleatorias y referenciales que Coen quiera darles. Lo que permite que el espectador pueda interpretarlo desde diferentes enfoques disciplinarios o diferentes campos de conocimiento.

164 Fanjul, *Ibíd.*, pág. 204. Coen hace una síntesis o especie de collage pictórico, en donde fusiona el mundo de las pinturas del Bosco (1450 – 1510), como lo hicieron los surrealistas, porque ilustró todas las perversiones, tentaciones, fantasmas y quimeras fantásticas llenos de simbolismos herméticos, con sentido burlesco y cruel que hay en la realidad o surgen en los sueños y en las alucinaciones, con la perspectiva del Renacimiento, la luz y el color de Cézanne (1839 – 1906), más el conocimiento de la naturaleza, la estructura, los componentes y principios fundamentales de la realidad de la Metafísica.

165 Francisco J. Induran Muñoz: *Einstein: Relatividad, Mecánica Cuántica y La Teoría del Campo Unificado*, Madrid, *Rev.R.Acad.Cienc.Exact.Fís.Nat. (Esp)*. Vol. 101, N° 1, pp. 127 – 138, 2007. Ver en: fjy@delta.ft.uam.es <http://www.rac.es/ficheros/doc/00475.pdf>. 6 de mayo 2011.

Vuelve al origen, el Futurismo



Arnaldo Coen, *Vuelve al Origen*.
Pastel sobre amatl y Óleo sobre madera. 100x100cm.S/f

Las “líneas de horizonte” en *Vuelve al origen* nos sugieren movimiento, planos inclinados con puntos de fuga múltiples. El espacio dividido en tres campos cuadrados concéntricos, produciendo efecto de una perspectiva con un punto de fuga móvil, dando profundidad. Las líneas convergentes transparentes y opacas seccionan el espacio en 12 haces de color, 7 nítidos y 5 esfumados, hay 19 huevos esparcidos en los tres espacios. El color irrumpe informe, transgrediendo ese orden. Al centro un personaje hecho de huevos sostiene uno en la mano derecha. El tratamiento del fondo es difuminado. El espacio de esta obra sugiere un proscenio, donde la ruta está trazada, el título nos propone la búsqueda de los orígenes, como una representación escénica del camino con iluminaciones teatrales. El camino se mueve. El gusto de escenificar le viene de haber trabajado en varias escenografías, como fue la de “Víctimas del deber”, de Ionesco en 1964 dirigida por Jodorowsky.

La pintura fue lo más cercano a mí. El arte estuvo siempre muy cercano, escuchaba mucha música, iba mucho a la ópera, empecé a ir a la danza moderna. La misma relación con Mérida que era padre de Ana Mérida me llevó al mundo de la danza. En esa época había muchas escenografías de artistas que colaboraban con espectáculos de teatro, con danza sobre todo [...] el mismo Mérida y Coronel trabajaron en varias escenografías. Desde ahí siempre estuve muy cerca del mundo de la danza.¹⁶⁶

Al contemplar esta obra es inevitable asociarla con el viaje, la novela *On the road* de Jack Keruak (1957) y con la película *Easy rider* de Denis Hopper (1969), pero sobre todo con las obras futuristas. El camino, el no lugar, indica la acción de ir o venir del origen y por ello Coen se refiere en esta obra al Futurismo, como el origen del arte abstracto, sin olvidar a Cézanne. Encuentra en los futuristas:

“[...] la simultaneidad de los estados de ánimo” (y se sujeta como ellos) al principio según el cual el dinamismo es la base de todas las sensaciones e ideas en torno al mundo y al arte, según las novedades de la

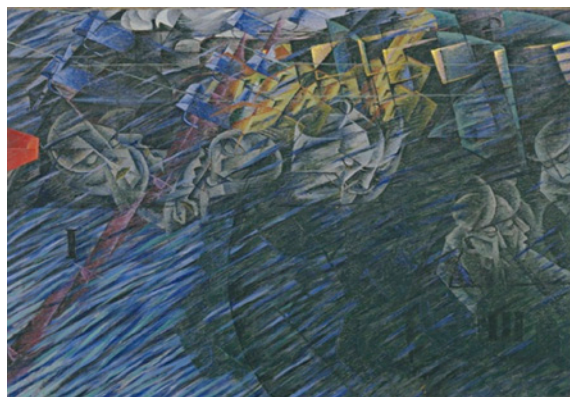
166 Fanjul, *Ibid.*, pág. 197.

psicología de masas y de los medios de comunicación en rápido desarrollo a los que precisamente les ha tocado asistir.¹⁶⁷

Como ya hemos visto en páginas anteriores, la simultaneidad de Coen transita por la psicología, la sociología, la metafísica, el tantrismo, el budismo zen, la política, la economía en la publicidad y los medios de comunicación que logran mayores velocidades durante la segunda mitad del siglo XX,



Giacomo Balla, *Transformación forma-espíritu*.
Óleo sobre lienzo. 51.1 x 65.5 cm. 1918.



Umberto Boccioni, *Estado de la mente II: esos que van*.
Óleo sobre madera. 70.8 x 95.9 cm. 1911

y aunque se refiere más a Duchamp al *Desnudo bajando la escalera* a sus *ready made*, parafrasea al futurismo de Balla y Boccioni. Su referente mayor es el arte. Coen desea desentrañar las formas de representación del dinamismo y simultaneísmo futurista, con los que aprende a hacer vibrar las líneas y el color, para integrar, como ellos el paralelismo multisensorial del espacio tiempo. Pero a diferencia de éstos, que incluyeron el

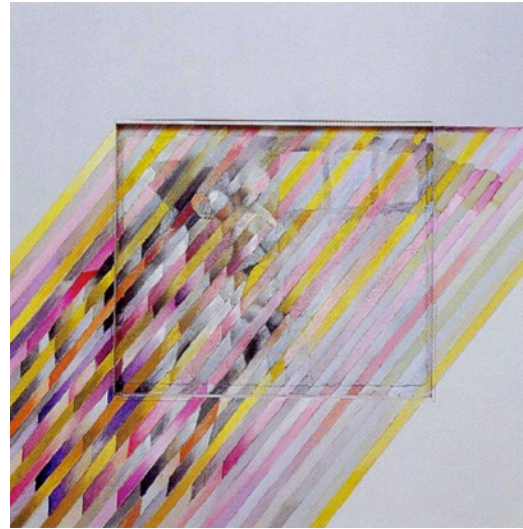
sonido, Coen introduce los ritmos del silencio. Como los futuristas, usa los planteamientos y técnicas del divisionismo, para llevarlos hasta la teoría de campos, de supercuerdas, y así mismo emplea la abstracción cubista para fragmentar y desmaterializar los objetos,¹⁶⁸ llevándolos hasta la fisión.

167 Sáenz Olga, *Futurismo Italiano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010, pág. 29.

168 Futurismo: Movimiento artístico que apareció en Italia, con su primer manifiesto (1908), que exalta la velocidad de los tiempos modernos. se declararon el único movimiento modernista oponiéndose a la pintura impresionista, expresionista y cubista porque los que consideraban estáticos y rígidos. Emitieron la

Coen parece partir de estas premisas futuristas, sin exaltar los valores guerreros o fascistas de Marinetti, sólo los refiere para la representación del movimiento basándose en el simultaneísmo, es decir, mediante la multiplicación de las posiciones de un mismo cuerpo, plasmación de las líneas de fuerza, intensificación de la acción mediante la repetición y la yuxtaposición del anverso y del reverso de la figura. Segmenta, y luego desplaza los segmentos, en movimientos verticales, pendulares o circulares.

Debido al Futurismo, y sobre todo a la influencia de Klee¹⁶⁹ (quien admiraba e incluso tradujo la teoría de Robert Delaunay¹⁷⁰), para Coen el en-



Arnaldo Coen. *De presencia en presencia*.
Pastel sobre papel amatl y óleo sobre madera.
80x100cm. 2001 2001

idea de que Italia debía mostrar un nuevo dinamismo, adaptarse al progreso y mirar hacia el futuro, aunque para ello tuviese que destruir los residuos del pasado. Exaltaron la representación de velocidad y la simultaneidad, alabaron a: la máquina, la guerra (“única higiene del mundo), al deporte, la fuerza, la violencia, la virilidad, la misoginia. Lo practicaron Carrá, Boccioni, Balla, Bussolo y Severini. El futurismo exaltó la guerra como espacio donde la maquinización, la energía y la deshumanización alcanzaría cotas máximas, Proscribieron lo sentimental y lo anecdótico y no asumían absolutamente nada del pasado, ni siquiera la métrica en literatura. La estética futurista pregonó también una ética, de raíz fundamentalmente machista, misógina y provocadora. Los futuristas y el propio Marinetti fueron politizándose cada vez más hasta coincidir con las tesis del fascismo, en cuyo partido ingresó el italiano en 1919. Y el futurismo fue proclamado el arte oficial por Mussolini. El triángulo para los futuristas fue el grafismo del movimiento. El sonido debía ser representado como una sucesión de ondas y el color como una vibración de forma prismática.

Aplicaron la multiplicación de líneas y detalles, semejantes a la sucesión de imágenes de un caleidoscopio o una película, para producir la impresión de dinamismo. Crearon ritmos mediante formas y colores para exaltar la cultura urbana industrial eliminando progresivamente todo populismo o simbolismo. Ver Sáenz Olga, *Futurismo Italiano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010.

169 En lo que concierne a la investigación sobre el color, la aportación de Klee al arte moderno fue doble: en un plano artístico y otro científico. Interpretó a su manera la teoría de la luz y del color de Robert Delaunay e hizo su propia poesía pictórica. Al mismo tiempo realizó experiencias empíricas para ampliar la gama de interacción entre los colores, como los contrastes complementarios o los contrastes cálidos y fríos, igual que más tarde lo hiciera J. Itten. En suma, Klee hizo un trabajo intuitivo y emocional sobre el color, pero su bagaje metodológico le ayudó también a conducir una búsqueda teórica revolucionaria. Swiss info, Raffaella Rosello www.temas.cl 23/10/2008.

170 Pintor y teórico (publicó con su esposa Sonia el manifiesto fundacional del simultaneísmo: *En la luz*, (1912) (traducido por Paul Klee), que consiste en la práctica de la yuxtaposición de diversas perspectivas contradictorias, dentro de dos dimensiones. primacía del color en toda construcción plástica, como lo son los

foque es simultáneo en el sentido que plantearon Sonia y Robert Delaunay.

La teoría del color experimental aplicada en un *Paisaje bajo la luz del sol*, crea un espacio nuevo donde se proyecta la idea misma de paisaje en movimiento extraño a la realidad visual. Los Delaunay plantearon la percepción simultánea: lo ves y lo piensas al unísono. Es decir lo ves, pero no lo comprendes hasta que lo nombras. Porque como decía Jean Piaget: “La inteligencia pasa por el lenguaje”. Es



Sonia Delaunay, *Contrastes simultáneos*.
Paisaje bajo la luz del sol Óleo sobre tela 46x55cm. (1912)

decir, el estímulo visual abre los canales de la imprimitura de la memoria y es hasta entonces cuando se establecen asociaciones que interrelacionan los datos provistos por todos los sentidos. Los juicios de valor se realizan, los sueños inconscientes aparecen, las analogías con otras experiencias se establecen; es al fin que logramos ver y mirar simultáneamente. Comprender en diferentes niveles es también simultáneo. No comprendemos la totalidad, sino que la fragmentamos; desplazamos los fragmentos, según las emociones que nos habiten.

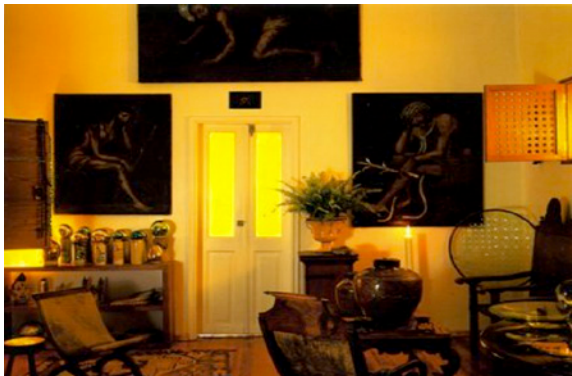
Como dice Umberto Eco en *Los límites de la interpretación*: no interpretamos siguiendo un pensamiento lineal sino como si se tratase de archipiélagos. Arnaldo lo piensa y lo vive:

En esa época como que vivía vidas simultáneas. Por un lado un mundo diurno del espectáculo y en las noches íbamos a cantar con José Antonio Méndez que era un tipazo maravilloso. Entonces ahí me la paso en una bohemia muy padre.¹⁷¹

sonidos o las palabras para la música o la poesía, elimina el objeto. Apollinaire, lo llamó «orfismo». En 1913 expone en la galería de “Der Sturm” de Berlín; esta misma galería organiza exposiciones en los años 1919 y 1920, después del final de La I Guerra Mundial. Ver Francastel, Pierre, *Robert Delaunay, Du cubisme a l'art abstrait*, Sevpen, Paris, 1957 y Delaunay. Sonia, *Alfabeto*, Gustavo Gili, Barcelona, 2011, págs. 20 y sig. También se puede consultar las reflexiones en Klee, Paul, *Diarios*, Alianza Forma, Madrid, 1993, pág. 206.

171 Fanjul, *Ibíd.*, pág. 203.

Coen pinta vitrinas o foros (las mal traducidas “mesetas” de Deleuze) en los que plasma un recuerdo de la realidad concreta, que se aprehende en diversos instantes. Hay un interés en sintetizar todos los elementos visuales de la escena y la emoción de la experiencia, concebida como proceso. Mientras que para los Delaunay la simultaneidad del entorno implicaba dislocación y desmembración de los objetos, dispersión de los fragmentos, concentración y fusión de los elementos formales, libres de toda lógica, para Arnaldo Coen las ventanas se convierten en pantallas, en foros, donde suceden escenas simultáneas muy diferentes, como explicaba Gilles Deleuze en *Mille plateaux*, algunas son vitrinas con cortes, superposiciones de fragmentos disímbolos, conjunciones y *collages* de realidades diversas, tiempos de encuentros y de recuerdos diacrónicos aleatorios, o policrónicos de objetos y atmósferas y, sobre todo, movimiento y color. La pintura de Coen nos da cuenta de una realidad fragmentada, esquizoide que, como escribiera Carlos Monsiváis surge “por razones sólo a disposición de su alegórico inconsciente”¹⁷² y a la vez nos trasmite una gran quietud y calma, revelándonos los misterios del Tao.



Casa de Chucho Reyes.

Coen aplica los colores esfumados y degradados sobre texturas o manchas, a la manera de la iluminación de la casa de Chucho Reyes, a la manera de Carlos Mérida, y a la manera futurista, dibuja con contornos negros que dan seguridad a las formas de proporciones áureas. Juega con las líneas curvas de los ovoides haciéndolos danzar sobre planos múltiples, con-

vergentes, inclinados, con líneas de fuga curvas. Luego incorpora otro espacio como el de la parte inferior del cuadrado central de “Vuelve al origen”, donde colocó una botella envuelta en una media arrugada y en un extremo anida un huevo entre sus pliegues. El fondo es más coloreado. Los pliegues hacen pensar en la génesis embriológica que se desarrolla para culminar en un ser completo

172 C. Monsiváis, en el catálogo a la exposición “Premoniciones” realizada en el Polifórum en 1995.

en base a invaginaciones, evaginaciones, pliegues y repliegues para culminar en la forma adulta, madura, terminando con el cadáver, mutilado, amortajado. Todo esto lo dispone en la repisa de tal suerte que con ese montaje recuerda un entierro. De alguna manera también son esos recuerdos que guardamos en el inconsciente, como una carroña, o como el tiempo de Le Clézio:

[...] parecía descomponerse como el cadáver de un animal; quedando intacto aparentemente, pero en realidad trabajado, torturado, cercenado por todas partes, enterrado.¹⁷³

La propuesta plástica de Coen nos provoca la reflexión sobre cómo la imaginación impronta la vida cotidiana, y cómo el encuentro aleatorio impregna la idea, la desvía, la retroalimenta y la subvierte o la censura y reprime. Es una actividad necesaria para apropiarnos de la cosa, de la idea de la cosa, de la esencia y el afecto hacia ella; es la manera en que se edifica la teoría de la percepción y la del conocimiento.

Es decir cuando tomamos conciencia de que el objeto ocupa un espacio y cerramos los ojos intentando visualizarlo en nuestra memoria, podemos simplificar la representación con el contorno, pero también podemos imaginar el volumen, al hacerlo nos apropiamos del objeto como de un espacio, pero forzosamente lo deformamos a la luz de nuestra inteligencia, de nuestra cultura, de nuestra memoria, de nuestra genealogía, de nuestra simpatía, de nuestra pasión. Y si volvemos a abrir los ojos resulta que el enfoque cambió, por el simple hecho de mirar al espacio interior, nuestros receptores oculares, conos y bastones se interfirieron, nuestro diafragma ocular – el iris – cambió la apertura, y tal vez también movimos un poco el cuerpo, o simplemente debido a que la memoria tiene margen de error, dependiendo de cuantas neuronas se hayan estimulado, de cuántas conexiones secundarias y emocionales hayan interferido, la imagen se superpone a la nueva y viceversa, las formas y los colores se adicionan. Y también el tiempo cambió, el entorno, luz y sucesos cambiaron del momento 1, al momento n. El insiste en que es en la experiencia vital, donde se atesoran objetos que ocupan espacios importantes

173 J. M. Le Clézio, *Ibid.*, pág. 13.

en nuestra cotidianidad. Sin caer en el fetichismo, los espacios objetuales nos informan, nos recuerdan, nos aseguran, incluso nos dan valor, identidad individual, de grupo, colectiva; nos cautivan. A diferencia de Klee, Coen recupera el objeto reafirmando la materialidad, el secreto que hay en todo objeto y con ello establece un ritual de hierofanía hasta cierto punto laica, más cercana a la magia que a la religión donde se expresa la esencia del objeto.

Todo puede ser manifestación de lo sagrado, la hierofanta, una piedra, un triángulo. Lo importante es el momento de la hierofanta, eso que surge. Lo importante es la esencia de eso, no la historia.¹⁷⁴

Para Arnaldo Coen las esferas y los huevos son formas perfectas. De ahí su fascinación por la geometría curva. Para Le Clézio la esfera es la expresión del tiempo:

Paralelo al movimiento, el tiempo se soldaba por sus extremos, la dureza se curvaba y el principio y el fin se confundían, la esfera perfecta quedaba establecida [...] ¹⁷⁵

Coen recuerda que la aproximación al objeto viene de su amistad con Chucho Reyes y de las políticas culturales de los años sesenta y setenta, que favorecían al arte popular como manifestación de la identidad nacional, buscando impulsar el desarrollo de las artesanías como arte del pueblo.¹⁷⁶ Estas ideas vienen de los planteamientos desarrollados por John Ruskin¹⁷⁷ en el s.XIX, en México se aplicaron como políticas culturales para impulsar el nacionalismo, favorecer el mercado interno, simultáneamente al impulso que se

174 Fanjul, *Ibíd.*, pág. 222.

175 Le Clézio, *Ibíd.*, pág. 13.

176 La promoción de la artesanía fue impulsada por el Presidente Luís Echeverría Álvarez / 1970 – 76) al crear el Fondo Nacional para el fomento de las artesanías (Fonart: fideicomiso creado en julio de 1974), porque las consideraba como signo de identidad del país, al mantener tradiciones que se remontan a varios siglos atrás, y con ello buscaba contribuir al desarrollo socioeconómico de diversas regiones de alta y muy alta marginación.

177 Y William Morris, quienes formaron parte del movimiento prerrafaelita que defendía el aspecto artesanal de los objetos y despreciaban los de factura industrial. Ver: Ruskin, J. *Las siete lámparas de la arquitectura*, Stylos, España, 1987 y Morris, Williams, *Arte y sociedad industrial*, Torres, Valencia, 1997.

imprimió para el desarrollo industrial.¹⁷⁸

Cabe decir, para el caso, que Diego Rivera con las calacas y los judas, y Frida Khalo con su vestimenta, defendían la identidad mexicana a través de la artesanía, ya fuera rebozo, torito, calaca o collar. Rivera impulsó también el estudio de la arqueología y antropología en el sentido que planteara Manuel Gamio en *Forjando Patria* y que José Vasconcelos había propuesto desde la Secretaría de Educación Pública. Esto hizo que las clases medias apreciaran la artesanía como “objeto de arte mexicano” aunque, si podían, adquirirían piezas arqueológicas. Así, nuestro pintor afirma:

Cuando llegabas a las casas te encontrabas con muchas piezas de artesanía y piezas coloniales, toda esa circunstancia hizo que yo me dedicara a la publicidad y a la pintura al mismo tiempo.¹⁷⁹

178 “Así como la expresión “folklore” viene de *folk* pueblo y *lore*, acervo cultural, un ex funcionario festivo definía a un demagogo como *demos*, pueblo y *gogo*, baile: bailar al pueblo. [...] ¿Cuál es la vía para conceptualizar una posible cultura popular, en una sociedad subdesarrollada como la mexicana? [...] puede hablarse de “cultura popular” solo en relación a la industrial dominante [...]. Es sabido que el capitalismo liberal requiere de mantener vigentes formas de cultura – pre-industriales, mitos, rituales, tradiciones – que aminoren en el proletariado la explotación del salario. A su vez, cuando el poder – o la valorización del capital – se apropia de la tradición, esta se degrada y pierde su capacidad integradora. En: Espinosa, Cesar y Zúñiga, Araceli, *La perra Brava. Arte crisis y políticas culturales*, UNAM, México, 2002, págs. 83 y 84.

179 Fanjul, *Ibíd.*, pág. 199.

Arte para el pueblo

El interés por la decoración, escenificación y la artesanía surgió en él también por otra vía: su relación con Ana Mérida, Seki Sano y Waldeen von Falkenstein, quienes lo llevaron al mundo de la danza. Muchas de las coreografías de Waldeen nacieron dentro de la época del *arte para el pueblo*, arte con mensaje social y revolucionario, arte lírico, accesible, en todo tipo de espacios.¹⁸⁰ Estas amistades lo llevaron a plantearse la problemática entre arte y artesanía, arte del pueblo y arte para el pueblo, reflexiones que habían surgido en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) décadas antes. Estas lo llevan a afirmar hoy:

No hay que hacer arte para el pueblo, hay que hacer que el pueblo haga arte.¹⁸¹

Todas estas ideas estaban en el aire, se reflejan en la inclusión del arte como parte de la salud integral de y para el pueblo. Las soluciones a las demandas de salud del pueblo de México generaron importantes debates públicos, en donde los artistas fueron importantes interlocutores activos, durante décadas frente al desarrollo del país enfocado al Estado de bienestar. Muy importantes fueron las que se dieron para la creación del Instituto Mexicano del Seguro

180 De hecho, en 1945 creó *Siembra*, un ballet de masa financiado por Jaime Torres Bodet, entonces Secretario de Educación Pública, para apoyar una campaña de alfabetización. Fue en 1948 cuando Waldeen se asentó definitivamente en nuestro país. Logra fundar el Ballet Waldeen, integrado particularmente, por Guillermina Bravo y por Ana Mérida que venían del grupo de Ana Sokolow.

181 Fanjul, *Ibíd.*, pág. 122.

Social (IMSS) en 1943. El IMSS fue sujeto de preocupación y debate para la LEAR, que ubica al arte como parte fundamental de la salud integral. Si Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros participaron en la integración plástica, en el Centro Médico Nacional, no se contentaron con eso sino que pugnaron para que el arte fuera incluido y ocupara un lugar importante en los programas de salud del IMSS. No sólo pintaron los murales en los hospitales en donde plasmaron sus conceptos de salud, también llevaron el debate social y gremial a la estructura misma del IMSS, vinculando a los artistas a talleres, y teatros para los afiliados, y que forman parte del patrimonio del IMSS. La salud integral incorporó el arte como terapia, como catarsis y como prevención.¹⁸²

Desde que yo llegué a México vi cómo era el Seguro Social; allá en época de Don Benito Coquet, increíble don Benito, levantó al Seguro, hizo cosas maravillosas: clínicas, con mármoles que le criticaban, Oaxtepec, teatros [...] La seguridad social no sólo es el médico; la segunda es la diversión, es la cultura, es que el asegurado pueda llevar a sus hijos a Oaxtepec.

Ofelia Guilmain

Coen no parece compartir la importancia social del concepto de salud integral ni de la integración plástica. Prefiere permanecer en el concepto

182 Uno de los mejores logros de esta concepción fue la Unidad Independencia (1959–1960) que gracias Benito Coquet Lagunes (1916–1993), “director general del IMSS, llamó a su amigo el arquitecto Alejandro Prieto Posadas para que formara un equipo de arquitectos jóvenes que realizaran el nuevo proyecto habitacional del IMSS, el cual no habría de ofrecer solamente un techo a los trabajadores, sino también los servicios del IMSS y facilidades sociales y artísticas, deportivas y recreativas, que contribuyeran al desarrollo de esa zona de la ciudad”.

En donde se aplicó la integración plástica: Con el fin de dar permanencia a los valores de la nacionalidad y la historia mexicana, en la Unidad Independencia se impulsó la fusión de la arquitectura con la escultura y la pintura. Destaca particularmente su Plaza Cívica, en donde Alejandro Prieto logró evocar la traza de las ciudades prehispánicas y se incorporó obra escultórica y arquitectónica alusiva a la mexicanidad, producto de la inspiración de Luís Ortiz Monasterio y Federico Cantú Garza, complementadas por el acueducto del propio Alejandro Prieto. Por su parte, las fachadas de los diversos edificios multifamiliares fueron dotadas con obra plástica de Francisco Eppens Helguera, que configuran simbolismos en homenaje a la cultura prehispánica lo que alcanza 80 diferentes diseños de murales de mosaicos. Finalmente las plazas, jardines, andadores y juegos infantiles de la Unidad Independencia, diseñados por Pedro Miret, respetaron los espacios arbolados y la abundante vegetación en afortunado ejemplo de arquitectura del paisaje. Dos esculturas de Ernesto Tamariz (1904–1988) conmemoran las visitas de JFK y De Gaulle a la Unidad Independencia y la obra “Hidalgo Libertador” de Juan O’Gorman (1905–1982) ubicada en el Centro Interamericano de Estudios de Seguridad Social (CIESS), también es parte del espacio arquitectónico. http://es.wikipedia.org/wiki/Conjunto_Habitacional_Unidad_Independencia.

de salud tradicional y en la creación individual del performance. Al lado de Beuys, Jodorowsky y María Sabina. En este sentido de salud Coen no aprueba el integrar al arte dentro de las políticas de salud, por no querer formar parte del aparato de gobierno; en ese sentido no hace política.

Objetos y Collage



Hannah Höch, Hochfinanz, *Altas finanzas*
Fotomontaje y collage, 36x31cm,
Berlín, 1923,



Max Ernst. *La femme s'en tête.*
Óleo sobre madera.
130.5 x 97.5 cm.1923.



Marcel Duchamp. *El gran vidrio.*
Mixta 272 x 175 cm
1915-1923

Cuando se trata de recuerdos de tiempo atrás, los entretrejemos con otras historias, con otra música, con otras experiencias esenciales, descomponiéndolo como si pasara a través de un prisma. Es por ello que Coen descompone el color, pero simultáneamente utiliza la técnica del *collage*, recuperada por Picasso y los cubistas, (que la tomaron a su vez del arte africano¹⁸³), luego impulsada por Max Ernst dentro del movimiento Dadá y más tarde en el Surrealismo,

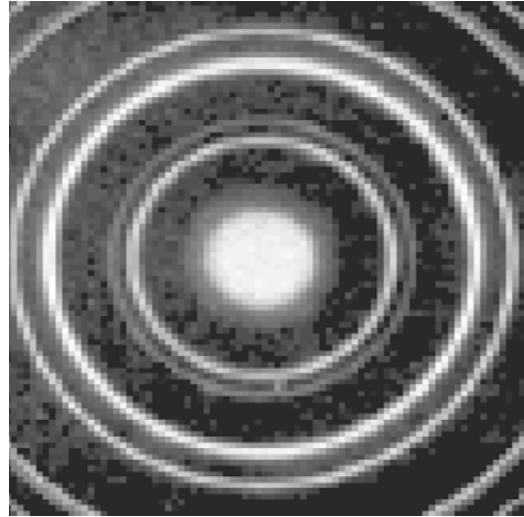
183 Durante este tiempo, el imperio colonial francés fue expandiéndose por África, y los museos de París se llenaron de los artefactos que los franceses traían de vuelta de África. La prensa se hacía eco con exageradas historias de canibalismo y exóticos cuentos sobre el reino africano de Dahomey. También se hablaba del maltrato de los africanos en el Congo belga con el popular libro *El corazón de las tinieblas* (1899) de Joseph Conrad. Es natural, por lo tanto, que este clima de interés por África sirviese de inspiración para algunos de sus trabajos, interés quizás también provocado por Henri Matisse, quien le mostró una máscara de la región africana de Dan. Los estudiosos sostienen que Matisse compró esta pieza en la tienda de artefactos no-occidentales de Emile Heymenn.

con *La femme 100 tetes* (1929) de Max Ernst, fue utilizada también en tridimensión por Giacometti en *La mesa de oro* (1933), por Marcel Duchamp en *el Gran vidrio* (1915–1923), Man Ray en *Regalo* (plancha con clavos, 1922), Hanna Hoch en *Hochfinanz* (*Altas finanzas*), y muchos otros.

No olvidemos que Coen también se sirve de las nuevas imágenes que nos brindan las ciencias físicas como es esta imagen de la difracción producida por electrones al atravesar una red de átomos, (oro cristalino). Muy parecida a las *Dianas* de Jasper Johns.¹⁸⁴

Los objetos desde principios del siglo XX han sido tratados de diferentes maneras:

Braque subrayaba aún su función referencial de representación, Picasso le confiere una mayor relevancia como fragmento objetual, se interesa más en sus metamorfosis posibles y por las nuevas significaciones [...] los fragmentos introducidos, ya se dan la mano en cierto sentido con los *ready made*. Otro aspecto a subrayar es la significación alcanzada por



Jasper Johns, *Diana* Litografía 1960



Oro cristalino ¹⁸⁵

¹⁸⁴ Litografía en encausto realizada con molde de yeso. The exhibition opened with work from the mid – 1950s: paintings of flags, targets, and numbers that seemingly sounded the death knell for Abstract Expressionism. Although Johns has been hailed as the father of Pop Art and Minimalism, the loosely gestural abstractions of 1959 – 60 and the moodier gray imagery of the fragmented human form in 1961 – 64 reflect the choice of a different path. <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1996/johns/>. Julio 2012.

¹⁸⁵ Ynduráin, Muñoz, J.F. *Ibid.*, pág. 131.

el material en cuanto a sustancia, manteniéndose como tal. No solo en sus aspectos visuales sino en todas sus cualidades sensibles. Más preocupado aún por el valor propio del material, el cubo futurismo ruso [...] Malevitch con el suprematismo y los *contrarrelieves* de Tatlin [...] planteó que el desarrollo de la creatividad se vinculaba a las condiciones dadas con antelación por las propiedades del material a configurar [...]

Estas experiencias cubistas son los albores del desarrollo del “principio *collage*” que se extenderá durante todo el siglo XX: desde los pictóricos a los plásticos (“ready made”, “objet trouvé” surrealista, “construcciones”, “ensamblaje”) del “*collage*”, de los acontecimientos como el happening a los espaciales como los ambientes objetuales. El “*collage*” inauguraba la problemática de las relaciones entre la representación y lo reproducido, restableciendo la identidad entre ambos niveles [...] Desde un punto de vista semántico se acusa una preferencia por la alegoría, en virtud de la cual el fragmento o el objeto de la realidad pierde su sentido unívoco con el fin de explorar la riqueza significativa.¹⁸⁶

No está de más recordar que el *collage* surrealista se propuso valorar al objeto o su representación, según fuera tri o bi dimensional, de una nueva forma al recontextualizarlo, derivando a una nueva lectura de la función simbólica, llegando a sacralizar o hierofanizar el objeto con cierto humor crítico. Duchamp, no elevó el mingitorio industrial a calidad de obra de arte, sino su acción, al colocarlo en otro espacio. Nombró Fuente a “su decisión artística”. Aunque esta acción de reubicación es considerada más tarde por los minimalistas como la manifestación expresiva de la muerte del arte, por la intencionalidad del Pop Art y Andy Warhol que reífica la *lata de sopa Campbells*. De objeto industrial pasaría a ser “obra de arte”.¹⁸⁷

Coen rechaza al Pop Art. Distingue bien el arte de Warhol, como el incitador del consumismo. Se deslinda de ellos, y se mantiene más cercano a

186 Marchán Fiz, S., *Ibíd.*, pág. 159–170.

187 Todo puede ser manifestación de lo sagrado, la hierofanta, que es el ánima mínima de los objeto, una piedra, un triángulo. Lo importante es el momento de la hierofanta, es eso que surge. Lo importante es la esencia de eso, no la historia. Arnaldo Coen. Ver Fanjul . *Ibíd.*, pág. 196.

Marcel Duchamp, lo que no le impidió hacer un homenaje a Jaspers Johns,¹⁸⁸ en septiembre de 1995 cuando expuso 30 banderas: *Mi reino no es de este mundo*, en la galería Sloan Racotta. Algunas obras ya habían sido expuestas en 1985 en *Premoniciones* en el Poliforum Cultural Siqueiros.

Para algunos significó una premonición del cambio identitario de los Estados Unidos Mexicanos, por efecto del Tratado de Libre Comercio. Para Carlos Monsiváis fue una “desolemnización”, una provocación a cambiar “la idea de respeto” al símbolo: “la bandera” de un país inexistente y quizás por eso, veleidosamente universal [...] ¹⁸⁹y la recuperación del juego de usos connotativos y denotativos que los artistas Pop de los sesenta, como Jaspers Johns,¹⁹⁰ descubrieron antes que nadie gracias a la bandera norteamericana. Símbolo que por encontrarse ligado a la historia, a las ceremonias, al saludo marcial y a las emociones colectivas provocó cierta irritación en los grupos más conservadores”. Para Coen significó:

Un objeto pintado a través de diferentes experiencias plásticas; las barras y las estrellas son apenas un pretexto, una escultura geométrica plana, básica, para ir irizando el rizo del mismo motivo plástico... Pintar lo que se encuentra entre el objeto y la mirada”¹⁹¹

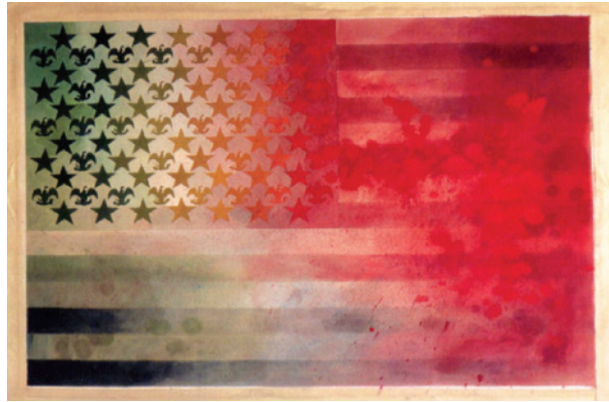
188 Jaspers Johns (Augusta, Georgia, 1930) Pintor, escultor y artista gráfico estadounidense que ha integrado a su expresión pictórica una serie de elementos del Arte Pop. En 1951 empezó a pintar obras que se centraban en temas como banderas estadounidenses, números y letras del alfabeto escolar. dianas. Pintaba con objetividad y precisión, aplicando gruesas capas de pintura de modo que el propio cuadro se convirtiera en un objeto y no sólo en la reproducción de objetos reconocibles. Esta idea de “arte-como-objeto” se convirtió en una poderosa influencia, bastante fuerte, en la escultura y la pintura posteriores. En algunos cuadros Johns añadía objetos reales sobre el lienzo, como reglas, compases, entre otros. A principios de 1978 volvió a abrir una senda al exponer en la ciudad de Nueva York un ciclo de cuatro obras tituladas *Las estaciones*. Se considera que estas pinturas, de 1,9 metros por 1,27 metros, han sido especialmente significativas para la historia del arte estadounidense. Las *Dianas*, realizadas paralelamente a las *Banderas*, planteaban también esta cuestión, pero con un referente tanto menos evidente ya que una parte de la pintura abstracta de la época, utilizaba desde finales de los años 1950 un vocabulario semejante de discos concéntricos. <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110202/54110292580/el-ivam-de-valencia-reune-mas-de-90-obras-de-jasper-johns.html#ixzz2244UAMPu>.

189 Catálogo de la exposición. *Mi reino no es de este rumbo*, 1995.

190 Aunque Johns también se lo ha catalogado como expresionista abstracto y neo dadaísta, a partir de su relación con Rauschenberg y Cage,

191 Catálogo de la exposición, *Mi reino no es de este rumbo*, 1995.

En estas banderas Coen intercala aguilitas con las estrellas, lo que me hace pensar en las opiniones que se vierten como que “México es ya una estrella más de la bandera de Estados Unidos de Norte América”, o que es “el traspatio” del mismo. Él corrige que no somos ni el traspatio ni una estrella, somos 32 estrellas más, ya que en ese mundo imaginario los 32 Estados de los Estados Unidos Mexicanos forman parte de los Estados Unidos de Norteamérica y por el principio de que cuando se altera el significante, también lo hace el significado, la bandera del imperio queda transformada. Es pues una propuesta lúdica del emblema



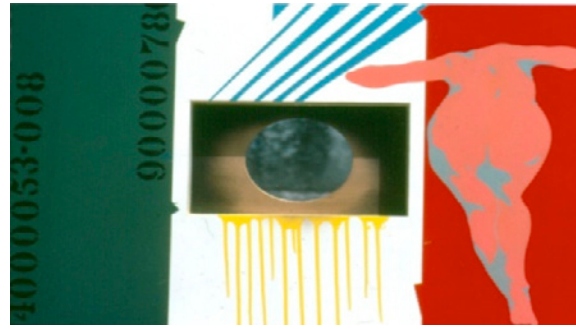
para el TLC muy similar a la Bandera del vecino país del norte, aunque faltarían los signos distintivos de los Estados de Canadá para que fuese la bandera de la Unión Norteamericana que pretende ser el Tratado de Libre Comercio.

Esta obra nos obliga a asociarlo con el trabajo de Felipe Erhenberg que desde 1976 ha jugado con las banderas. Ambos artistas mexicanos, como los de Fluxus se interesan en el proceso y en el “arte total”,¹⁹² cuestionan y atacan de forma irónica las instituciones del sistema, culturales y artísticas.

192 El antecedente más relevante, en el ámbito teórico sobre “la utopía de la síntesis de las artes”, problemática relacionada con el actual concepto de multimedialidad, se encuentran en los cuatro ensayos que escribió Richard Wagner entre 1849 y 1851: “El arte y la revolución. El artista del futuro. La obra de arte del futuro y Ópera y drama [...] se fragua a partir de la revalorización de la tragedia griega como un ejemplo de síntesis entre música, palabra y acción. La idea del arte total, que Wagner expuso y que los artistas Fluxus de los años setenta quisieron impulsar, amalgamando todas las formas artísticas, interactuando en un mismo espacio simultáneamente con sus diferentes tiempos y sus distintos espacios. Rosseti Ricapito, Laura, *Videoarte. Del cine experimental al arte total*, México. Universidad Autónoma Metropolitana. 2011, pág. 96.

Ambos han reflexionado sobre los lenguajes tradicionales incitando a la discusión de las problemáticas simbólicas de lo urbano y cotidiano.

Estas banderas, nos reen-
vían obligadamente a la extraor-
dinaria interpretación, o mejor
dicho deformación, del Himno Na-
cional Americano de Jimmy Hendrix
en Woodstock (1969), donde in-
tercaló una serie de distorsiones,
que sugerían los sonidos de heli-
cópteros, bombardeos, y otros so-
nidos de guerra, como una nueva
interpretación del himno-símbolo
de USA, forma artística que expresa-
ba su rechazo a la guerra de Vietnam,
en el contexto “hippie”, respondía a
su negativa a ser parte del ejército, su
rechazo a dar la vida en guerras ex-
pansionistas y genocidas.¹⁹³

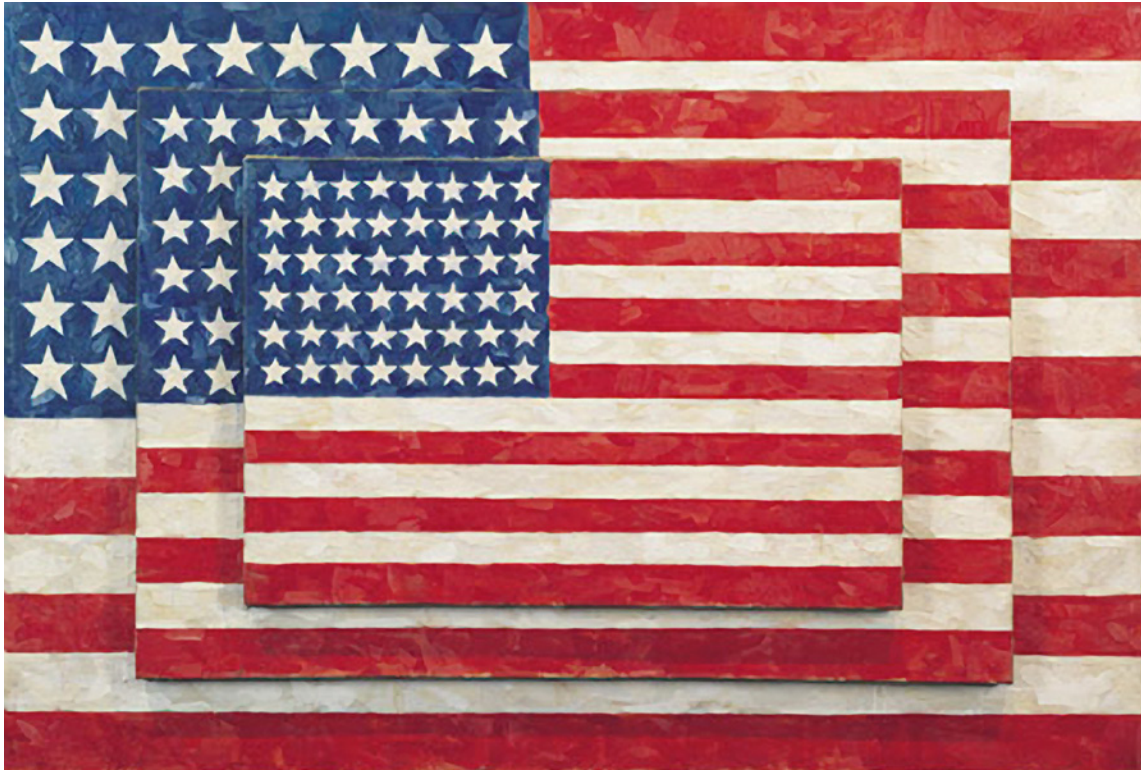


Felipe Erhenberg: Banderas ¹⁹³



Esta obra de Jaspers Johns, tiene otra lectura completamente opuesta a la de Hendrix, ya que él fue “combatiente imperial” en la guerra de Corea, expresa su participación activa en la expansión americana durante la guerra fría. Y forma parte, en esta época, de los artistas recuperados por el MoMA. Aquí el fondo y la forma, son lo mismo: la bandera es todo, refleja el amor patriótico del ciudadano americano con remembranzas al estilo de “arts and crafts”, por lo plano del tratamiento. El “patriotismo” aquí expresado a través del símbolo, como glorificación de este sentimiento popular que se cultivará intensivamente en la propaganda mediática, al pintar el lábaro, como signo y como señal, Jaspers Johns la trasciende como “obra de arte” máximo símbolo del control y movilización de las masas americanas. Esta obra resultó muy conveniente

¹⁹³ Estas imágenes me las proporciono el autor sin la ficha técnica, las tiene en el Chico, Ver., y no pudo proporcionármelas.



Jasper Johns, *Bandera 155*

a los intereses expansionistas de USA y de la familia Rockefeller, dueños del MoMA, que promovieron a este artista. Con esta obra Jasper Johns representó los ideales nacionalistas mediatizados de los jóvenes americanos dispuestos a dar la vida por la bandera, por el sistema y por su forma de vida.¹⁹⁴

¹⁹⁴ El libro *Fizzles* de Samuel Becket (*Chascos*, 1976). fue ilustrado Jasper Johns, lo que indica un cierto gusto por el teatro del absurdo y del arte pánico. Aunque generalmente se ha considerado a Johns como el padre del *Pop Art* y del minimalismo, sus abstracciones gestuales libres de 1959–60 y sus imagerías grises de formas con fragmentos humanos, de 1961–64, reflejan la preferencia por un camino distinto. (trad. C. Fanjul). Although Johns has been hailed as the father of *Pop Art* and Minimalism, the loosely gestural abstractions of 1959–60 and the moodier gray imagery of the fragmented human form in 1961–64 reflect the choice of a different path. <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1996/johns/>. Julio 2012.

Hippismo y Fluxus

Coen simpatizó con el grupo de artistas opositores, los que hicieron Woodstock, cuestionaron el “american way of life” y se opusieron a la guerra de Vietnam. Es de los artistas que se aventuraron a experimentar con psicotrópicos. Coen viajó con hongos, al interior de sí mismo de la mano de María Sabina, también lo hizo con el peyote, guiado por los chamanes huicholes y coras. Se abrió a la percepción psicodélica del LSD en San Francisco California en 1967¹⁹⁵ gracias a William Sawyer, Coen expuso en la Junior Court Gallery y después en la Galería William Sawyer. En esos años, los artistas californianos del Op-Art, exploraban los efectos perceptivos con LSD, creando obras inusuales con materiales recuperados de la basura como vidrio, latas, y flores¹⁹⁶. Busca-

195 Coen expuso por primera vez en el extranjero en 1965, en la IV Bienal de Jóvenes de París. En 1967 expuso por primera vez en Estados Unidos de Norteamérica, en la OEA en Washington, D.C., apoyado por José Gómez Sicre, al que conoció cuando participó en el *Salón ESSO*, y en la famosa exposición *Confrontación 66*, presentada en el Palacio de Bellas Artes. En 1967, expuso en San Francisco y, enseguida se fue a París seis meses, becado por el gobierno francés y regresa a México en 1968, para participar, en la fundación del *Salón Independiente*. Comienza a trabajar la pintura-objeto, utilizando como tema principal el torso femenino. Ver Tovar y de Teresa, G. *Repertorio de artistas en México*. Fundación Cultural Bancomer, México, 1995, Tomo I, pág. 270. En otras fuentes se fecha en 1970.

196 El químico suizo Albert Hoffman sintetizó por vez primera la sustancia en 1938 y en 1943 descubrió sus efectos por accidente durante la recristalización de una muestra de tartrato de la dietilamida del ácido lisérgico (LSD). Los laboratorios Sandoz presentaron la LSD como una droga apta para diversos usos psiquiátricos. Muchos psiquiatras y psicoanalistas de los años 50 y 60 vieron en ella un agente terapéutico muy prometedor. Y se utilizó experimentalmente en las Universidades, para aumentar las capacidades intelectuales. Su uso se popularizó en los años 60. Hofman Compartió la opinión de muchos contemporáneos de que la crisis espiritual en todos los ámbitos de vida de nuestro mundo industrial occidental sólo podrá superarse si sustituimos el concepto materialista en el que están divorciados el hombre y su medio, por la conciencia de una realidad totalizadora que incluya también el yo que la percibe, y en la que el hombre reconozca que él, la naturaleza viva y toda la creación forman una unidad. Ver, Hoffman, Albert, *LSD* Editorial Gedisa, Barcelona, 1980, pág. 11 y 30. <http://es.scribd.com/doc/6805000/Albert-Hofman-LSD>. En México muchos artistas asistieron en los finales de los sesenta y setenta a las terapias con alucinógenos del psiquiatra mexicano Salvador Roquet, para experimentar: Disociación, sentimiento de estar fuera del cuerpo como en el “viaje



crealotumismo.com



Somarda.com.crealotumismo.com skateboardingvshippies.blogspot.com

ron crear nuevos efectos visuales sirviéndose de redes, impulsaron a través de la “psicodelia y la alucinación” la vibración, el parpadeo y la difuminación. Usaron nuevos efectos visuales como el “efecto Rubin”, (que descubre convexidades a partir de figuras que comparten sus contornos), el morae (surgido por la interferencia de líneas y círculos concéntricos junto a otras ilusiones perceptivas), coincidiendo con los artistas cinéticos latinoamericanos.¹⁹⁷

Los años sesenta para Estados Unidos de Norteamérica fueron años de psicodelia, de movimientos pacifistas en contra de la guerra de Vietnam, liberación sexual, de música electrónica. Las imágenes llegaban a México por diferentes medios, carteles, obras de teatro, conciertos, turistas, música, portadas de discos. El rock and roll y su “filosofía cantada” se esparció por todas partes, sobre todo entre los jóvenes de clase media en México, que admiraban también la portada del disco *El submarino amarillo*, de los Beatles en 1967, algu-

astral” o en las experiencias cercanas a la muerte. Entrada a un universo de información diferente. Contacto y participación en otras realidades. Comunicación con extraterrestres y “desencarnados”. Solución de problemas personales. <http://www.mind-surf.net/drogas/ketamina.htm>.

197 Usa los recursos de líneas paralelas, tanto rectas como sinuosas, contrastes cromáticos marcados, ya sea poli o bicromáticos, cambios de forma y tamaño, combinación y repetición de formas y figuras, entre otros recursos ópticos. Usa también figuras geométricas simples, como rectángulos, triángulos y circunferencias en tramados, combinaciones o formaciones complejas. El artista del Op-Art no pretende plasmar en su obra sensaciones o situaciones, no existe ningún aspecto emocional en la obra.

nos privilegiados admiraron en 1968, la película de animación del canadiense George Dunning, producida por United Artists y King Features Syndicate, sobre el álbum de los Beatles. La historia sucede en Pepperland, país surrealista de adictos alucinados. Los Malines azules encarnan la represión que acaba con los excesos y vuelven todo descolorido y sin música, sin arte, aburrido y triste para los ciudadanos gozosos de Pepperland. A bordo del Submarino Amarillo, los Beatles, supuestos héroes de la historia, drogados alcanzan una conciencia de placer, ayudados por “el hombre de ningún sitio”; conquistan el vacío, gracias a la música y al hoyo negro vencen a los represores y permiten a los oprimidos habitantes de Pepperland retornar a una vida de libertad que los hace verse coloridos y alegres. Continúan la aventura con *Magical Mystery Tour* 1967.



Portada de los discos *Sargent Pepper* y *Magical Mystery Tour* de los Beatles que fueron un parteaguas en la gráfica de los años 60, por su color y efectos visuales.

Si bien el *op art* y la psicodelia influyeron en Coen para hacer vibrar el color, para abordar al objeto como neodadaísta, objeto encontrado, ready made, llegando desbordar al objeto, y extenderse en los acontecimientos (*happenings*) hasta llegar a los bordes del arte conceptual, integrando materiales de recuperación,¹⁹⁸ también le debe mucho a Carlos Mérida. Debido a que Arrigo Coen, padre de Arnaldo, incursionó en la comunicación haciendo

198 Marchán Fiz, *Ibíd.*, pág. 163.

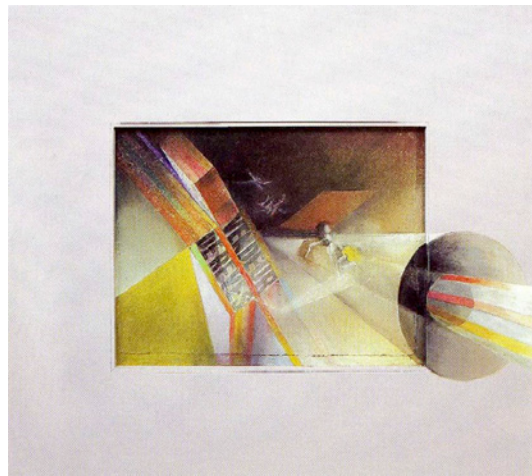
revistas y esto lo llevó a conocer desde muy pequeño a grandes personalidades de la cultura en México, tales como eran Carlos Mérida y Fernández Ledesma que trabajaban en la revista *México*, de cultura y turismo:

A veces mi papá me llevaba con él a la revista y allí conocí a Carlos Mérida y platicábamos. Mérida de vez en cuando veía mis dibujos y siempre me animaba para que siguiera, no me acuerdo cuantos años tenía pero era yo muy chavito. Me gustaba imitar los méridas y hacia yo unos Méridas sin ser Méridas, ya que yo buscaba, a diferencia de Mérida, formas orgánicas, pero con esos colores planos, esto tuvo repercusiones mucho después.¹⁹⁹

La vibración del color de Mérida, la obtiene al combinar el color con negro, en planos que superpone, difuminados en los extremos y se parecen mucho a los de Coen, aunque la técnica es distinta. Coen trata de dar la misma calidad al óleo que al pastel.



Carlos Mérida, *El verano*
Óleo/tela. 90 x 70cm. 1981



Arnaldo Coen. *Volviendo al origen*
Pastel/ amatl y óleo/madera. 100 x 100 cm. S/f

199 Fanjul, *Ibíd*, pág. 196.

Fuerzas dinámicas

Algunas veces el conocimiento nos viene con la distancia, otras, en cambio, es imposible sin el contacto. Los espacios de Arnaldo no se aproximan demasiado, establece una distancia respetuosa y elegante que refuerza al colocar algunos objetos delante y abajo del tema principal, aún cuando la pintura desborda el marco, como en *Vuelve al origen*, y en *No hay antes ni después*, Coen no logra acortar la distancia. Pinta espacios irreales, imágenes en el espejo, proyecciones de su pensamiento que se materializan, las convierte en

representaciones sólidas y por ello nos da la sensación de tranquilidad, de una vida feliz, cada forma está delimitada por contornos que dan seguridad, la indefinición no parece agradarle y aunque irrumpe fuera del marco, él mantiene el control. En las pinturas de Coen los espacios y los planos así como los objetos no flotan, se posan delicadamente en lugares sugeridos, en diferentes planos, o son impulsados por fuerzas dinámicas. Despliega armonías cromáticas en espacios amplios y ordenados, tramas o urdimbres en lugares silenciosos, pulcros y ordenados, bien delimitados, pues no logra deshacer-



Arnaldo Coen, *Vendeur des rêves*.
Pastel sobre amatl/óleo sobre madera.
100 cms. x 100 cms. S/f

se de lo aprendido como publicista.²⁰⁰ Arnaldo Coen afirma que en su obra convergen dos propuestas:

Cuando entré a trabajar con Gordon Jones en la publicidad, seguí interesado en el arte a través de Raúl Lavista y la gente que encontraba. Me pagaban no muy bien pero como yo me había independizado económicamente, y a los 17, 18,19 años no hay quien diga que ya la hizo, yo no tenía herencia y me interesaba mantenerme económicamente. Yo estaba influenciado por Paul Klee, en el Expresionismo buscando la separación de la representación de algo, pero con una carga emotiva muy fuerte a través de una actitud de la pintura y la publicidad, donde hay una exigencia de hacer bien las cosas, como es mostrar una pasta de dientes que no esté maltratada al exterior. De alguna manera cuando yo abordo la figuración tengo esta carga de publicista que me afecta mucho para expresarme en el expresionismo abstracto. Aunque quiero contar algo consciente o inconscientemente surge todo este mundo de las monjas, surgen también otros muchos temas del mundo de la ópera, un poco como estilizando un tanto, a través de este expresionismo, a los personajes que quizás habían sido importantes en mi formación o en mi memoria. Aparecen entonces todos estos personajes pero con una pintura expresionista más libre, menos restringida a una representación.²⁰¹

Arnaldo Coen afirma que en su obra convergen dos propuestas: El expresionismo y la publicidad. Del expresionismo al que más admira y ha estudiado es a Paul Klee, que perteneció al Blaue Reiter junto con Kandinsky. Paul Klee explicaba en *Contribución a la teoría de la forma* que la misión del pintor consistía en:

La elaboración, con gran pureza, de un mundo expresivo paralelo al percibido con el sentido de la vista aunque ambos estaban interrelacionados por cuanto formaban parte de la unidad del Cosmos. Había que sugerir la

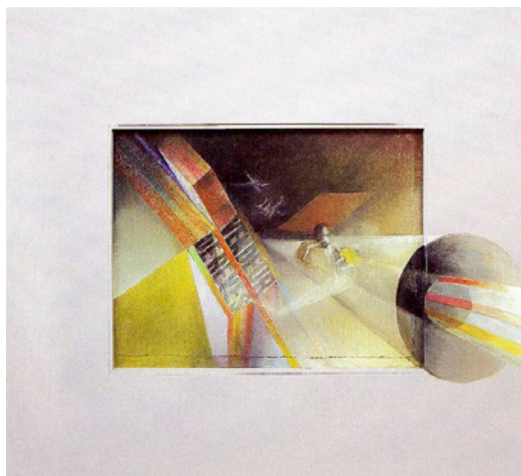
200 Estudió diseño gráfico en el Instituto Fresnos de Arte Publicitario (IFAP de México), en 1957 entra a trabajar con Gordon Jones en Studies Graphic design y en 1959 entra al taller de Laurence Calcagno, manteniéndose en el ramo de la publicidad hasta 1963.

201 Fanjul, *Ibíd.*, pág. 199.

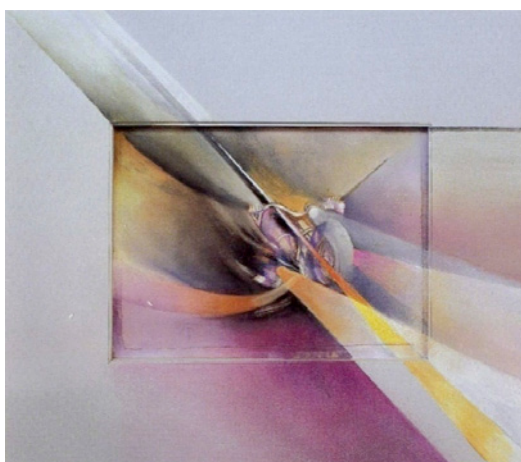
tercera dimensión partiendo de un esquema plano, y lograr graduar el color sin recurrir a densidades matéricas. Logrando con ello unas texturas sutiles y lumínicas maravillosas.

En este sentido Arnaldo Coen es un gran admirador de las enseñanzas de Paul Klee, al que ha estudiado minuciosamente, de tal suerte que maneja las gradaciones de color generando la tri-dimensión en la bi-dimensionalidad, como lo hacía Klee. Sin embargo, Coen agranda el formato, cambia la técnica y reincorpora los objetos. Para Klee el objeto no tenía importancia:

Esas reminiscencias de objetos, de residuos de objetos en mis cuadros, se me aparecían como elementos nocivos. Yo tenía la intención de fundir esas imágenes objetivas en ritmos coloreados, pero esas imágenes eran de otra naturaleza. Entonces me vino la idea de suprimir las imágenes vistas en la realidad: los objetos que venían a interrumpir y corromper la obra coloreada. Acometí el problema del color formal.²⁰²



Arnaldo Coen, *Vibra el silencio*.
Pastel sobre amatl/óleo sobre madera. 100 cms. x100 cms. S/f



Arnaldo Coen, *Burlar al tiempo*.
Pastel sobre amatl/óleo sobre madera. 100 cms. x100 cms. S/f

202 www.temas.cl 23/10/2008. Swiss info. Raffaella Rosello. S/f.

Para Arnaldo en cambio, no le basta con el color, el objeto tiene un valor simbólico complejo, por la influencia de Chucho Reyes, por la artesanía, por Duchamp, por Gironella, por otras muchas razones y nos lo muestra al incorporar objetos en sus cuadros, al pintar los objetos que incorpora, más aún al retomar la serie de tarjetas postales que recibió durante cinco años, de 1970 a 1975, de otros 130 artistas, manifestación alternativa que se llamó aquí *Arte Correo*. En esta obra ya se encuentra influenciado por Fluxus y por Documenta en Kassel. Coen guarda los objetos, los interroga y los reutiliza.

Coen conoció a John Cage, uno de los artistas que más admira, cuando vino a México y rescató de Fluxus la importancia del flujo. Es decir que el miedo Borgiano de la sucesión, quedó desplazado por el movimiento constante, el experimentar con nuevas situaciones, transmitir las y provocarlas.

Cage nos arroja a una situación de vacío; dice Borges: “[...] y enunciar desde ese vacío es poesía. Poesía es todo arte, arte es teatralidad: la forma. La necesidad de enmarcar la experiencia en 4’33” minutos, es la forma, es la enunciación consciente que anuncia la posibilidad de reconstruir la realidad desde una nueva perspectiva: el arte como crear situaciones hacia una toma de conciencia; ¡que distinto a la problemática torpeza de imponer un mensaje! como si una toma de conciencia pudiera ser impuesta.

“I have nothing to say and I am saying it and that is poetry as I need it”

John Cage.²⁰³

Puede ser que esto fuese debido a su necesidad de provocar el acto artístico en el pueblo en lugar de hacer arte para el pueblo. Es renunciar al fondo e imponer la forma como estructura de la obra. Después del encuentro con Cage, Arnaldo (1974–1976) realizó la serie *Mutaciones*²⁰⁴ obsesionado por la idea de *encerrar el cosmos en un cubo*. Con Mario Lavista hicieron un performance

203 No tengo nada que decir, y lo estoy diciendo, y eso es poesía como la necesito. (trad. C. Fanjul) <http://lucemferre-vii.blogspot.mx/2011/04/433-john-cage-1952.html>Autor del ensayo: Eduardo Medina Frías.

204 Ver catálogo: Arnaldo Coen, “Mutaciones”, transmutaciones, incubaciones (con la participación del poeta Francisco Serrano, México, 1974, 1976 y 1979, exposición en la galería Juan Martín, las tres se realizaron en ella y solo la de 1976 se hizo en la galería Alianza, Jalapa, Ver. Más tarde en 1981 volverá a exponer “Mutaciones IV” en la galería Liverpool, en la Ciudad de México. Y la más reciente instalación en el museo Manuel Felguérez, Zacatecas, “Espacio, cuerpo signo del pensamiento” 2012.



Gran cubo, Instalación de Arnaldo Coen., *Espacio cuerpo, signo el pensamiento*.
Museo Felguérez, Zacatecas. En la Foto (izq.) Manuel Felguérez y Arnaldo Coen (atrás),
(der.) Manuel Felguérez y su esposa Foto de Lourdes Sosa 2012

musical como homenaje a Cage, *Jaula*, en el Museo de arte moderno con piano preparado y un enorme cubo de madera. También creó unos libros-objeto, en los que mediante una serie de cubos cortados en papel blanco va del cubo menor al mayor, donde resulta que el cubo mayor contiene cubos menores, inserta frases musicales en las aristas, inventando una nueva escritura musical, al alimón con su amigo Mario Lavista, con el que Coen también colabora diseñando la revista *Pauta*, ya que siempre se ha mantenido muy cercano a la música, y otro libro-objeto con el poeta Francisco Serrano, en la que inserta versos en las aristas, de manera que el poema se lee dándole vuelta al cubo, haciendo participar al lector.

Esta obra, basada en paisajes realizados alrededor de los hexagramas del *I Ching*, realiza una investigación geométrica del cubo, relacionando las seis caras con los hexagramas. De 1975 a 1981, realiza con una misma estructura formal y conceptual, cuatro libros-objeto titulados *Mutaciones*, *Transmutaciones*, *jaula*.²⁰⁵

John Cage murió en 1992²⁰⁶, momento en que Coen se puso a preparar

205 Catálogo Arnaldo Coen, *Espacio cuerpo, signo el pensamiento*, Galería Lourdes Sosa, 2012, pág. 78

206 Esta asociación la hago porque la muerte de Cage, su ausencia ronda en el espíritu de quienes lo admiran y respetan, ya que las ideas compartidas siguen en activo y se infiltran en los pensamientos y en las

esta exposición “Donde empieza el silencio en el espacio tiempo”. Tal vez dialoga, recuerda y homenajea a Cage en esta obra, ya que siempre sintió una gran admiración por él.

“La forma es vacío, el vacío es forma;
la forma no difiere del vacío,
el vacío no difiere de la forma;
lo que sea forma, es vacío; lo que sea vacío es forma.
Así también son las sensaciones, percepciones, impulsos y la conciencia”.

Sutra del corazón,
4'33”, John Cage, 1952

Recientemente (2012) en Zacatecas montó un nuevo cubo de grandes dimensiones, como una instalación en la que uno entra para incluirse en la geometrización del universo. Con ello exalta a las matemáticas como la lengua en la que se expresan los dioses, como la llave de la revelación. Y al mismo tiempo nos dice que vivimos dentro de la prisión del cubo.

En 1970 Fernando Gamboa lo invito a realizar 2 murales para la Expo 70 en el pabellón de México en Osaka, Japón, junto con Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Francisco Icaza, Lilia Carrillo, Roger von Gunten, Fernando García Ponce, Arnaldo Coen, Vlady (Vladimir Víktorovich Kibálchich Rusakov), Antonio Peyrí, Brian Nissen, Francisco Corzas, y Gilberto Aceves Navarro. Estos murales se encuentran hoy en el Museo Manuel Felguérez en Zacatecas. Fue una experiencia extraordinaria para él, pues compartió taller con todos ellos y pintó su primer gran formato.

En 1972, por también por invitación de Fernando Gamboa, participó en *Documenta 5*, en Kassel, Alemania, con Gelsen Gas y Juan José Gurrola, realizaron la intervención, acción y el film anti-documental *Robarte el arte*,²⁰⁷ que consistía en circular entre los artistas que allí exponían y extraer la esencia de algunos elementos de las obras, o bien tomar algunos objetos o fragmentos

obras como recuerdos durante años.

207 Puede verse en línea. <http://fundaciongurrola.org/>.

de las obras y cambiarlas de lugar, lo que los llevó a interactuar con todos los artistas allí reunidos. Con esta conceptualización, de “robarse la esencia del arte” se hizo el documento filmico.

Con Carlos Aguirre²⁰⁸ realizó varias pinturas murales en una Casa de la Cultura en Hamburgo, en 1986, que tenía prohibido pintar en las paredes, lo que causó gran controversia entre los artistas locales, así que también se robaron las paredes, y el performance consistió en borrarlas, invitando a todo el público a pintarlas de blanco.

208 Artista visual, diseñador gráfico, ha realizado instalaciones, intervenciones, miembro del grupo Proceso Pentágono. Ver de Cristina Híjar, *Siete Grupos de artistas visuales de los setenta*, UAM. Xochimilco CyAD y CENIDIAP, México, 2008, pág., 63 y sig.

Expresionismo oriental



Lawrence Calcagno, *Dark Mesa #8*.
Oil on plywood, 40" x 32" 1956

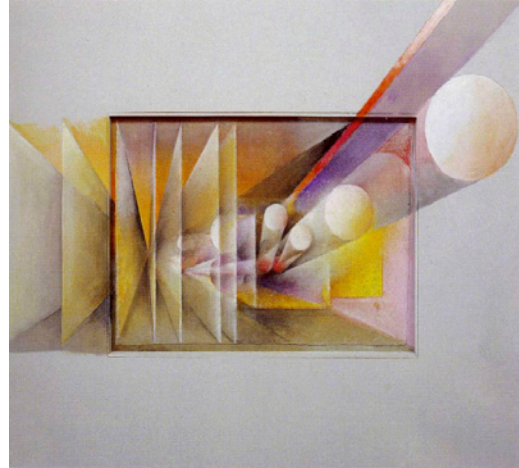
Él había empezado a buscar una cosa menos crítica de la sociedad, al separarse de Nueva presencia, interesándose más en la parte plástica y estética, profundizando en el mundo de Paul Klee y en los primitivos, y aunque seguía trabajando como publicista con Gordon Jones, entró al taller de Calcagno²⁰⁹ desde 1958 para estudiar el expresionismo abstracto. Allí compartió taller con Tom Fresh y conoció a Nora Beteta, ambos habían sido alumnos de Calcagno en Nueva York.

Calcagno me empezó a pasar libros de Matzuo Basho, que acababa de traducir Octavio Paz: *Sendas de Ocu*. Y ahí

209 (1913–1993) Pintor expresionista de la Bahía de San Francisco, para quien la “pintura fue la única avenida a través de la cual pude encontrar tolerancia física y liberarme. Mi vida ha estado siempre motivada , no por consideraciones intelectuales o racionales, por mucho de compulsión subjetiva de lo que amo” (trad. C. Fanjul). *Painting was the one avenue through which I could find psychical tolerance and be released. My life has always been motivated not by intellectual or rational considerations but more by a subjective compulsion, by what I love.*” Marika Herskovic, *American abstract expressionism of the 1950s: an illustrated survey with artist’s statements, artwork and biographies*. pág. 66.
En: http://en.wikipedia.org/wiki/Lawrence_Calcagno. 1 de julio 2012.

como que me fui por el arte oriental. Todo esto tenía que ver con la gestualidad del expresionismo abstracto, lo asociaba mucho con el oriente.²¹⁰

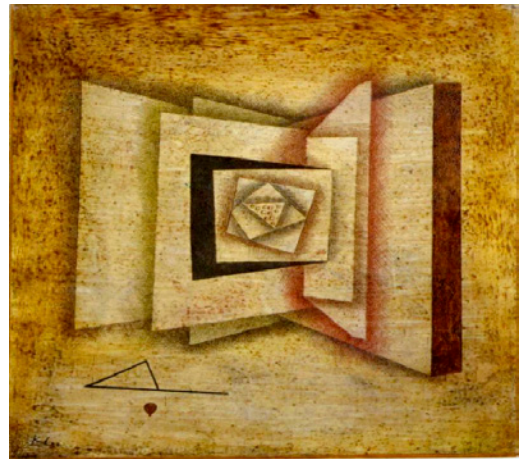
Al comparar sus obras con las de Klee, sorprende cómo Arnaldo juega a las semejanzas con el haikú²¹¹, con los títulos y con la pintura, toma el *Libro abierto* de Klee y lo transforma en *Su espejo es silencio*. El libro abierto es un espejo elocuente pero silencioso, al igual que la pintura.²¹²



Arnaldo Coen, *Su silencio es espejo*
Pastel, amatl, y óleo sobre madera.
80 x 100 cm S./f. en el catálogo.

Octavio Paz escribió:

Libro de la naturaleza, obra literaria y ocultista, la naturaleza concebida como un libro pero un libro mágico, secreto. Rotación de la analogía: el principio que mueve al mundo y a los hombres es un principio matemático y musical que también en una de sus fases se llama justicia y en otra pasión y otro deseo. Todos estos nombres son metáforas, figuras literarias: la analogía es un principio poético [...] el hombre no es un ser de excepción es un momento



Paul Klee *Libro abierto*
Guache y laca blanca sobre tela
80 x 100 cm.1930.

210 Fanjul, *Ibíd.*, pág. 204.

211 Haikú en una de las formas de la poesía tradicional japonesa, su temática está relacionada con la naturaleza. Son poemas breves de tres versos de cinco, siete y cinco moras respectivamente, (En lingüística, la mora es una unidad que mide el peso silábico, es decir, la duración de los segmentos fonológicos que componen la sílaba).

212 Aunque todo es espejo, el libro es elocuente, aunque tengamos el defecto de no describir, el autor plasma elocuentemente un conocimiento que nosotros tal vez no podemos enumerarlo, asociarlo, etc.... Todo así puede ser espejo, pero no va implícita la elocuencia, puede ser hermético.

del diálogo de los universos, una palabra que pronuncia la naturaleza, un símbolo que emite símbolos, que son el principio y el fin del lenguaje humano y la prefiguración de otro lenguaje: el abrazo de los cuerpos y la metáfora poética.²¹³

Arnaldo Coen realiza solamente un juego de analogías al transcribir un código generado en un espacio y en un tiempo distinto, adecuándolo para recuperarlo del pasado o tal vez del olvido, deseando trascenderlo establece un puente, un dialogo entre el futurismo y Klee, armonizado por él con el haikú, diálogo triangular en donde el tiempo se encuentra detenido como en el haikú de Octavio Paz:

El que soy
ve al que era
el que era no podía
ver al que soy

Coen se mueve en un juego de similitudes, donde superpone su objeto al de Klee, lo anula y simultáneamente lo renueva, lo difunde y lo proyecta. O como Borges, lo refuta. La influencia oriental que el maestro Coen asegura haber cultivado a través de Calcagno y sobre todo de Octavio Paz, que fue el que tradujo, a Basho y a Murasaki Shikibu en México y de los que Arnaldo Coen aprendió el haikú.

Arnaldo adquiere del estudio del haikú otra manera de referir, como lo muestra al jugar con los títulos para *el libro abierto* de Klee le contesta con su *silencio es espejo*, y con las composiciones plásticas influenciado y en franco diálogo con el fantasma de Klee, se le aparecen como contradicción los futuristas, resuelve esta oposición aplicando los conocimientos orientales y el humor sutil de los haikú de Basho:

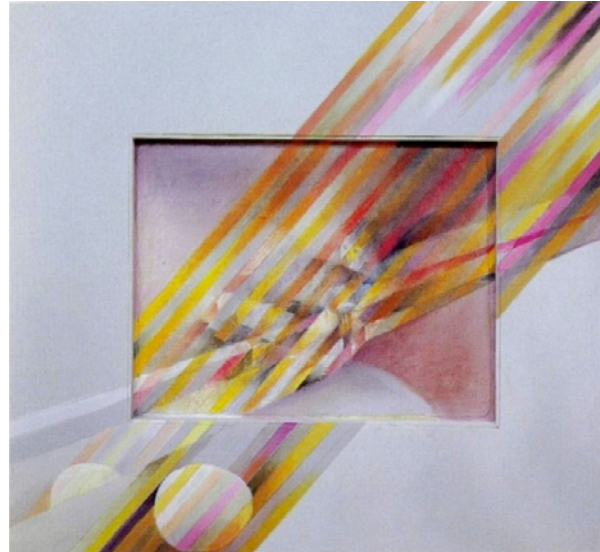
213 Paz, Octavio. *Teatro de signos*, "Fourier y la analogía poética". En Ríos Julián, *Teatro de signos*, Fundamentos, Madrid, 1974. S/p.

Maravilloso;
ver entre las rendijas
la Vía Láctea

El arte Chino nos dice Murasaki: es un acto personal contra el olvido; la lucha contra la muerte, raíz de todo gran arte, lleva al artista a crear.

Arnaldo explora estas rendijas, en *Toca tu desnudez* pinta entramados por los que hurga las profundidades del deseo, del abismo, de su ser íntimo, del tiempo, del silencio tomando cuerpo, encarnando en el desplazamiento estático de su conciencia. Propone mirar más allá del límite permaneciendo de este lado con una vista aérea, es decir proyecta.

Paz nos refiere que — “la conciencia del tiempo en el budismo es tan aguda que se vuelve irreal”. Se ve al mundo como una fantasmal sucesión de apariencias. Todo es imagen cambiante, aire nada. De ahí tal vez venga el título de *Ante la vida nada*, e incluso el de *En donde empieza el silencio en el espacio tiempo*. Hay que recordar que estas certezas de que todo cambia, se mueve, se transforma es una preocupación que muchos artistas han manifestado, Cruz



Arnaldo Coen, *Toca tu desnudez*.
Pastel sobre papel amatl y óleo sobre madera. 80x100 cm



Arnaldo Coen, *Hecho de horas*.
Pastel sobre papel amatl y óleo sobre madera. 80x100 cm

Diez²¹⁴ también lo asevera como Cézanne, Turner y muchos más: El fenómeno cromático, como la vida, es una situación de perenne inestabilidad.

Hay en la pintura de Coen un recuerdo del mundo Tlön de Borges, las ruinas circulares, donde los espacios soñados, los seres del mismo material viven en tiempos lineales, o sucesivos y también en los circulares, donde los infinitos no son infinitos aunque si son muy extensos. En algunos la proyección invertida de la perspectiva sugiere asociaciones para encaminar al futuro. Combinando la superposición y movilidad de las imágenes oníricas.

214 Carlos Cruz Diez, uno de los máximos representantes del arte cinético o Op-Art, forma parte de los pintores cinéticos de Venezuela, ver de Schara, Julio, Carlos Cruz Diez y el arte cinético, Conaculta, México, 2001.

Ante la vida Nada

Como ya hemos visto antes, *Ante la vida nada*, nos representa un fragmento de cuerpo, con una trama de colores en forma de X, la gran incógnita que Coen traza en el lienzo en blanco, comienza en la encrucijada, luego va superponiendo luces, diferentes colores, Su pincel va separando los diferentes hilos, como si fuera la urdimbre. El tejido que se hila y desteje dentro del cuadro, divide varios niveles, organiza varias capas superpuestas de cuadrados amarillos, morados, azules y ocre, tenues al salir del recuadro, pero dentro de él, los colores son más intensos, con rojos coral y azules cobalto, naranjas, morados y negros que se entretajan formando cuadrados, son como pixeles que, al alejarse del centro se pierden, la trama se trunca, las líneas se liberan, como si fueran hebras de paja que no se tejieron, sin compromiso, no abordan el marco exterior, se hunden bajo el marco y sin embargo dan la sensación de continuarse en otro plano. Los morados sobre el muslo me sugieren hematomas, que me reenvían a las denuncias sobre la violencia intrafamiliar, una mujer golpeada. Un cuerpo que al caminar desprende energía, llena el espacio de armonías y contrastes, así ve el autor el objeto del deseo, lo otro. Y al caminar, al tejer la atmósfera luminosa construye su obra. El cuerpo social se descompone, se hunde en inframundos que no podemos ver, pero están allí. Para Arnaldo Coen el arte toca otras fibras que no son solamente las racionales:

El problema es que queramos forzosamente entender con el límite de nuestra capacidad racional. Nuestra capacidad racional tiene un límite, hay algo que no llegamos a entender: hay muchas cosas que no logramos comprender.²¹⁵

215 Fanjul, *Ibíd.*, pág. 196.

Este pensamiento de Coen es parecido al expresado por Borges cuando Charbonnier le pregunta si cree en la posibilidad de análisis formales en la literatura, Borges se limita a decir:

“Como es francés eso”, es decir como es francesa esa obsesión por analizar. La emoción es la única regla de la literatura. Es esta emoción, unida a la ya consabida lucidez de Borges que permite arquetipos, sueños mitos.²¹⁶

Si analizar la emoción no es lo esencial sino el sentirla y transmitirla. También es cierto que las emociones que nos producen las ideas que se nos revelan a través del análisis, la comprensión de la multiplicidad de elementos que interactúan en los procesos que se encuentran en los innumerables fenómenos, incluso la variedad de constantes y de variables que intervienen en la producción de una pintura causan una emoción más compleja o más sutil que nos permite gozar al comprender y conocer fragmentariamente a otro nivel la naturaleza artificial del objeto de arte.

216 Ramón Xirau, *Entre la poesía y el conocimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, pág. 453.

Arte Total y Procesos

Coen tuvo una gran amistad con Alejandro Jodorowsky, con el que trabajó haciendo la escenografía y del que aprendió la magia de las luces. Así conoció la *psicomagia*²¹⁷ y la aplicó:

En 1964, antes de separarme de Elvira se estableció una relación muy cercana con Jodorowsky, porque Elvira y Valerie la mujer de Jodorowsky, tenían una cercanía de amistad, por ello nos veíamos muy seguido.

Alejandro empezó a planear una obra de teatro, después de la *Ópera del Orden* que había hecho con Felguérez y Gironella como escenógrafos. Empezó a gestar esta otra obra que era *Víctimas del Deber*, con Héctor Suárez como actor. Nos reuníamos mucho las tres parejas: Valerie y Alejandro, Pepita y Héctor, Elvira y yo.

Había una gran cercanía con Alejandro cuando empezó a hablar de hacer una obra de teatro con Héctor Suárez y me invitó a participar. Empecé a meterme en la cosa escenográfica con Alejandro que era extraordinario, tiene una imaginación extraordinaria. Fue una experiencia fantástica.

Aparte de divertido fue un aprendizaje extraordinario. Tenía tanta ima-

217 Técnica terapéutica propuesta por Jodorowsky. Ver Jodorowsky, *Psicomagia*, Seix Barral, 1995, Siruela, 2007 y *Manual de Psicomagia (consejos para sanar tu vida)* Siruela, 2009.

Gilles Farcet en 1989, dice de este libro tiene tanto de autobiografía artístico-espiritual como de guía en una nueva terapia. Ventana a un mundo en el cual la poesía se encarna en tumultos, en el que el teatro se vuelve sacrificio ritual y en el que una bruja muy real (Pachita), armada de un cuchillo de cocina, cura cánceres, cambia corazones y alimenta los sueños de la noche, esta obra permanecerá, así lo espero, como la huella del paso entre nosotros de un ser de una dimensión poco común.

ginación y además era un gran receptor, escuchaba y luego retomaba todo lo que los demás habían propuesto, y entonces decía — bueno, vamos a ponerlo a ver cómo funciona. Yo me decía — pero qué va a ser esto, porque tenía una cantidad de información brutal, pero luego, tenía la capacidad de ir limpiando, limpiando hasta que quedaba lo esencial de todas nuestras propuestas. Era una puesta en escena, de una calidad excepcional y allí empecé a manejar una relación en una escala, digamos diferente. Hasta esa época mis obras eran muy pequeñas, y a partir de esta experiencia, como que tuve la libertad para irme a formatos más grandes. Ahí estaba yo, combinando todo, lo del teatro y la pintura.

Alejandro ponía muchas obras en la Casa del Lago, pero en este caso él había conseguido que le prestaran el Teatro Jesús Urueta, que está en la calle de Puebla. Entonces Margarita Urueta, era muy amiga de Alejandro y le prestaba prácticamente el teatro.

No teníamos presupuesto. Nos metíamos a las bodegas de teatro y lo que iba encontrando lo iba usando. Me acuerdo que la obra se trataba de una casa muy burguesa, que tenía los papeles tapices que se iban desprendiendo de las paredes. La idea era que todas estas manchas generaban muchas ideas absurdas. La obra era de Ionesco, del teatro del absurdo. Yo empecé a imaginar un papel tapiz de donde salían muchos personajes y objetos. Entonces yo iba juntando todos los objetos que eran de utilería del teatro, había hasta un esqueleto y con ellos iba yo poniéndolos en unas mamparas. Al final me dijo, bueno tenemos un presupuesto, creo que era como de doscientos pesos. Y me preguntó qué iba a hacer con ellos. Le dije que a mí se me antojaba un papel tapiz muy rococó. Nos fuimos al centro y encontré unas de esas servilletas que le ponen de base para los pasteles, doradas. Y le dije, — vamos a hacer un papel tapiz dorado, de donde irán surgiendo estos personajes como si rompieran el papel tapiz, y vayan apareciendo todos estos personajes.

Así fue que hice todo este *collage*, cubriendo partes de los objetos. Cuando vi eso, era un charolazo tremendo y entonces Alejandro me dijo, — está padrísimo pero no vas a ver a los actores. Entonces me acuerdo que con engrudo y anilina violeta le di una pátina. Después empezamos a ver como iluminábamos, era una experiencia maravillosa, porque empezábamos a

cambiar las luces, los colores, y cada vez que hacíamos un cambio de luz era un cambio rotundo en la escenografía. Fue fantástico también trabajar con la música, yo estaba fascinado.

Sacamos esa escenografía. Una de las satisfacciones que se siente muy bonito es la del día del estreno de la obra, cuando se abre el telón y la gente ve la escenografía y empieza a aplaudir [...] esa fue una satisfacción muy emocionante.²¹⁸

Trabajar en el teatro también le hizo comprender la importancia de las variables. La luz que ya había estudiado con los impresionistas y con Klee, en el teatro se redimensiona, incluye las proyecciones sobre el vestuario, el decorado, el lenguaje corporal y gestual, la música, los silencios o los mutis, incluso el público. La idea del arte total, que Wagner expuso y que los artistas de Fluxus de los años setenta quisieron impulsar, amalgamando todas las formas artísticas, interactuando en un mismo espacio simultáneamente con sus diferentes tiempos y sus distintos espacios. Es verdad que se han experimentado con mayor intensidad en el teatro y en la ópera, en donde se entiende mejor como todas las variables interactúan y transforman la experiencia artística. “El arte se vivirá” como lo postularon los surrealistas. Trabajar en el montaje de una obra le brindó la experiencia de manipular, de ensayar diferentes propuestas que se basan sobre todo en la claridad de la intención conceptual de la interpretación. Como a partir de un texto o un tema se puede enfatizar emociones, conceptos diferentes que revelen o bien oculten ideas a través de tonalidades.

Entonces ibas viendo la evolución de cómo Alejandro iba marcándole ciertas cosas a Héctor, haciéndole entender cada uno de los conceptos que estaba manejando, y todas estas experiencias son invaluable. Este proceso de trabajo, creo que es una de las cosas más bellas que existen, creo que es una de las cosas que a mí me siguen inquietando más.

Dejarte sorprender en cada momento, no tener nada preconcebido, sino que vas viendo. Creo que lo más importante de la creación de una obra es el proceso de la obra, como la obra en sí te va diciendo las cosas, más que

218 Fanjul, *Ibíd.*, pág. 190 y 191.

tratar de imponer algo, hay que dejarla salir. Bueno creo que hay un factor de azar muy importante. Factor que yo creo es primordial. Borges decía una frase que a mí me gusta mucho:

El artista debe ser un amanuense del espíritu o la musa, que son sinónimos. Debe ser un creador de fábulas, sin moraleja.

Todo este sentido de ser intermediario de algo que es manifiesto. Tenemos la capacidad de captarlo. Creo que ese es el verdadero proceso creativo. La moralina es un factor en contra de la creatividad. Porque bueno, yo creo que si puede haber principios y valores, pero de alguna manera la libertad es un factor muy importante.

Coen como los metafísicos del mundo de Tlön, creado por Borges en *Ficciones*,

[...] No buscan la verdad ni siquiera la similitud, buscan el asombro. No puede haber juicios de valor porque la totalidad es rechazable porque supone la imposible adición del instante presente y de lo pretérito [...] niegan el tiempo: razonan que el tiempo es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente [...] otros dicen que ha transcurrido ya todo el tiempo y solo somos recuerdos o reflejos crepusculares.²¹⁹

Tiempo presente y tiempo pasado
se hallan quizá presentes en el tiempo futuro
y el tiempo futuro dentro del tiempo pasado.
Si todo tiempo es eternamente presente
todo tiempo es irredimible.
Lo que pudo haber sido es mera abstracción
quedando como eterna posibilidad
solamente en el mundo de la especulación.
Lo que pudo haber sido y lo que fue
apunta a un solo fin, que está siempre presente.
Thomas Stearns Eliot

219 Borges, Jorge Luís, *Ficciones*, Emece, Buenos Aires, 1956, págs. 23–24.

Conclusiones

En esta investigación he tratado de llenar un pequeño vacío de la Historia del arte mexicano de la segunda mitad del siglo XX, que no se había ocupado de Arnaldo Coen más que someramente. He querido expandir los límites del análisis y de la interpretación, implicándolos en diferentes discursos sobre los posibles factores que intervinieron en el proceso de creación artística de Arnaldo Coen.

Para ello me he servido de la hermenéutica, la semiótica, la iconografía, la estética, la psicología, la comunicación, así como de la historia, la sociología política, disciplinas por las que supongo Coen ha incursionado en su intención de “hacer visible lo invisible”. He expuesto algunos de los problemas e incógnitas invisibles que Coen, como artista actual, se ha planteado, como son el fondo y forma, el de objeto y concepto, figuración y abstracción, luz y color, velocidad y reposo. Explico también las problemáticas teóricas que subyacen en sus obras enfocadas a la percepción y representación del espacio, el tiempo y el silencio. En la presente tesis se relaciona su obra con la de otros artistas con los que dialoga o a se refiere en su obra, tratando siempre de esclarecer los paradigmas e imperativos a los que ha respondido, consciente o inconscientemente, en sus circunstancias.

Coen ha sido clasificado como perteneciente a la *Generación de la ruptura*. Con esta investigación se demuestra que esta etiqueta no abarca la riqueza de su obra, puesto que ella ha ido transformándose en el transcurrir del tiempo, en la medida en que la plástica internacional se ha ido desarrollando. Exponer al artista que explora la experimentación en carne propia, es reconocer en él al investigador plástico dinámico que ha transgredido los límites formales, comprender su obra nos obliga a incursionar en las aventuras plásticas de la

segunda mitad del siglo XX, ya que Coen continuamente se actualiza. Es un artista que se mueve. En su obra hay el estudio profundo del arte, desde la abstracción, expresionismo figurativo y abstracto y la figuración surrealista, neodadaísmo, y conceptualismo. Libremente utiliza el estilo que más le conviene para expresar una realidad en continuo movimiento.

Su obra nos induce a reflexionar sobre pensamientos torales de la problemática artística, con ella nos revelan conocimientos profundos sobre la geometría, desde postulados de diseño, juega con las categorías de la forma adentrándose en los conjuntos y dominios matemáticos²²⁰, que le sirven para agrupar en la tela, distintas funciones simbólicas de su realidad y de sus sueños. En sus obras encontramos un ritmo dinámico sostenido, de altas velocidades, sin atropellos, que develan el ajeteo urbano de las sociedades altamente tecnologizadas, en donde se complace en mostrarnos el instante sorpresivo del encuentro. Otras veces nos regala ritmos cósmicos donde el espíritu se libra a la meditación, o al éxtasis, recreándose en el mundo natural y cíclico. Sabe mezclar lo cotidiano con lo trascendente, desea trascender lo cotidiano imponiendo ritmos y variaciones de líneas, planos, tonos y espacios. Coen es un pintor que acaricia la tela como a la vida, sin salpicar, meticuloso y ordenado, transgrede pulcramente los límites. Sus manchas, que también las reconoce, son como brumas de la conciencia que dejan entrever sin develar del todo, porque sabe que el todo no se puede abarcar, sólo conocemos algunos fragmentos del absoluto. Su trazo y su pincelada, si bien nos muestran su vigor y precisión, son delicados y elegantes. Su universo es científico y mágico al unísono: aurático y prosaico simultáneamente. Es un maestro de la conciliación de contrarios, ha estudiado las formas hierofánicas de las religiones y las aplica al encuentro prosaico y laico que revelan el placer que encuentra al aventurarse a vivir y a amar libremente.

En este trabajo se ha ido descubriendo, a través de sus obras, las diversas manifestaciones de su espiritualidad y de su conocimiento. Se ha expuesto cómo su obra es la manifestación de su constante búsqueda y encuentro, que le

220 El dominio (conjunto de definición o conjunto de partida) de una función, es el conjunto de existencia de ella misma, es decir, los valores para los cuales la función está definida. Es el conjunto de todos los objetos que puede transformar. Coen usa la teoría de conjuntos y a los conjuntos les asigna funciones, es decir dominios, estableciendo un diagrama, mapa conceptual o cartografía del “verdadero funcionamiento” de su pensamiento y de sus sentimientos.

permite representar el notorio acervo cultural que posee basado en el estudio de la historia, el arte y la estética, pero también de la ciencia y la tecnología. Su obra es sumamente compleja ya que utiliza conceptos actuales de semiótica y teorías de la comunicación, del psicoanálisis y el budismo Zen, entretreídos con psicomagia y adivinación, hermetismo y cábala, entre otras. Esto, aunado a viajes, relaciones con creadores del más alto nivel y con las esferas de la burguesía mexicana. Ha experimentado con formas, materiales, formatos y técnicas, creando un lenguaje que recurre al diálogo con las vanguardias artísticas como el expresionismo, el futurismo, el surrealismo, lo que no le impide dialogar con el primitivismo y el arte bruto. Su pensamiento viaja en la historia del arte sin cortapisas, mezcla el simbolismo hermético con el chamanismo mazateco, la metafísica con el Neo-Dadaísmo, el arte bruto con la publicidad.

Coen ha sabido representar los nodos de tensión social o individual, buscando esencialmente expresar el sentir de la vida misma con todas sus facetas, ora científicas, ora políticas, o sociales, culturales, y afectivas, moviéndose simultáneamente dentro y fuera del cuadro, de sí mismo, interpretando y discrepando sobre el sistema mundial y el acontecer de México. Artista que se recrea tanto en la figuración como en la abstracción, entre el barroco y el arte bruto, entre futurismo y minimalismo, con realismo y onirismo, crea una obra expresionista y simbólica estableciendo una dialéctica que se resuelve en el diálogo neofigurativo entre similitudes objetuales. Como demiurgo, pasa del nagual al tonal, del ying al yang, de lo vertical a lo horizontal, de lo agudo a lo redondo. Para Coen la obra, la vida, el universo, se resumen en un cubo, como representación del espacio tiempo, en donde se resuelven y agitan las contradicciones, los conflictos, las dualidades: consciente-inconsciente, totalidad-individualidad, nacionalismos-universalismos, finito-infinito, movimiento-inmovilidad, libertad-represión, y otras.

Pertenece a la generación de los años sesenta en la “que destacan una veintena de artistas, que sin abandonar la figuración cultivan el informalismo” según Fernando Gamboa,²²¹ generación de la cual Coen es el más joven, por ello, incursiona también con la generación subsecuente.²²² Todos ellos

221 Gamboa Fernando. *Pintura Mexicana, 1950 – 1980*. Catálogo para la exposición de la pintura mexicana en Nueva York, patrocinada por IBM, a Todo Color, México, 1990. pág. 8.

222 Conformada por Carlos Aguirre, Felipe Erhemberg, Víctor Muñoz entre otros.

supieron generar nuevos lenguajes acordes a una sociedad mediatizada, inventaron códigos, escrituras y signos conforme al mundo tecnológico que les tocó vivir, se les ha denominado *La generación de la Ruptura* por su supuesto enfrentamiento con la anterior (Escuela Mexicana de pintura) que daba mayor brío ideológico de izquierda. Al respecto Víctor Flores Olea escribe:

Estos jóvenes artistas a la mitad de la década de los cincuenta, comienzan a recibir influencias de otros movimientos de la plástica mundial. Se produce una reacción en contra de la tradición temática, técnica, estilística, reacción sana en cuanto permitió “expresarse con absoluta libertad”²²³ a quienes, sin negar su origen ni las influencias del medio ambiente y la historia del arte de su país, buscaron traducir estas influencias, tanto como su personal y única cosmovisión a los códigos estéticos imperantes en el siglo XX. [...] Al contemplar estas obras siempre estamos conscientes de que su identidad latinoamericana es uno de los elementos definidores más pronunciados de su estética [...] parecen sugerirnos un diálogo constante entre tradiciones y presencias de distintas épocas.²²⁴

Esta supuesta originalidad de “ruptura” contra “el nacionalismo” de la Escuela Mexicana de Pintura como afirmaron muchos críticos de arte, en la década de los años setenta y posteriores, ha querido mostrarse como el sentido latino americanista de esta joven generación; es una idea dominante hasta hoy. Incluso el Museo de Arte Moderno (MAM), ha presentado exposiciones de su acervo en donde se ratifica el anti nacionalismo, que para la izquierda artística representaba los lineamientos culturales de la política Norteamericana, instrumentada desde la Organización de Estados Americanos (OEA), la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), con personajes como José Gómez Sicre.²²⁵ Para otros, en cambio fue la ruptura del lenguaje abstracto

223 El subrayado es mío.

224 Ya que en esa época fue cuando se aplicaba la cláusula de disolución social, cuando la censura se ejercía en prensa, cultura, y la represión política era la conocida guerra sucia. En América Latina los golpes de Estado se suceden desde Guatemala hasta Argentina, la libertad de la guerra fría fue una quimera que sigue conviviendo entre nosotros.

225 Cubano (1916–1991). Desde 1940, Gómez Sicre trabajó como promotor de arte, primero en Cuba como director de exposiciones del Instituto Hispanoamericano de Cultura, viajó por Latinoamérica seleccionando artistas para montar una exposición de arte Cubano y latinoamericano en el MoMA de Nueva York

con el viejo modelo figurativo. Y para los protagonistas de esta generación de artistas mexicanos, de Arnaldo Coen no fue ninguna ruptura. Como bien dice Vicente Rojo: *Más bien somos la continuación*. Mientras siga existiendo la Nación como tal, con territorio, cultura, organización política y económica, seguiremos siendo mexicanos con identidad propia, conscientes e inconscientes estamos obligados a seguir las normas y patrones de conducta que nos son comunes, o resistir y transformar el espacio tiempo, el aquí y ahora.

Coen, por razones personales, afirma que él no es político, pero en su vida y en su obra se revelan posturas políticas a favor y de franca oposición al sistema. Si consideramos político o “político-cultural” a quien se encuentra en una esfera de poder, como es la de formar parte de un jurado institucional del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)²²⁶, y Coen forma parte de esta élite de artistas, que evalúan la obra artística de otros para asignar becas, reconocimientos y premios, y él ocupa un importante lugar ahí, en donde forzosamente se exigen y aplican criterios políticos-culturales, que permitan o no mayor libertad de expresión, de emancipación, que se aborden temas que sean o no retroalimentadores del poder instaurado, que cuestionen o impulsen la subordinación a las estructuras de poder y de saber, que cuestionen o acepten la territorialidad instaurada, ese espacio apropiado o expropiado, los espacios sociales que son incorporados de una manera consensual o antagonica. Artistas que reproduzcan o resistan al sistema. Por ello me permito afirmar que Coen es político, y es un político “orgánico” exitoso y ahora bien reconocido, ya que en 2010 ha ingresado a la Academia Nacional de las Artes como miembro de número y también es Miembro Titular del Seminario de Cultura Mexicana desde 2008. Su obra es política también en cuanto que incursionó en *Fluxus* y en *Arte Correo* que explícitamente fijaron sus posiciones en la izquierda libertaria, como lo fueron también, en su momento los expresionistas y los surrealistas.

como asesor de Alfred H. Barr Jr., más tarde, desde 1946, ejerció su influencia en la Unión Panamericana de artes visuales, que después se volvería de la OEA. Gómez Sicre fue director de Artes visuales desde 1948 hasta 1976, dedicándose a coleccionar arte joven latinoamericano financiado por la OEA, fue editor del Boletín de Artes Visuales, que documenta e ilustra las exposiciones realizadas en Estados Unidos de Norteamérica publicada desde 1957 – 1973. En 1976 fundó el Museo de Arte de las Américas en el Consejo Permanente de la OEA en Washington, del que fue director de exposiciones. Además de asesor del MoMA de Nueva York.

226 Aunque hay que considerar que El Sistema Nacional de Creadores, impone, a los beneficiarios de las becas otorgadas, una retribución, la de integrarse como parte de los jurados para diversos concursos.

En esta tesis me he permitido llevar la interpretación de la obra “Luz de sí misma”²²⁷ al campo socio político, dándole a Coen la intencionalidad de crear una suerte de cartografía de las fracturas que el EZLN puso en la mesa para interpelarnos: en los residuos, excesos y pliegues de la dialéctica amo-esclavo, mexicano-indígena desbordando las dicotomías identidad-diferencia, autonomía-soberanía, sujeción-resistencia, como lo planteaba Foucault. Coen, al afirmarse, o fingir, como apolítico, establece su decisión de no desear siquiera la necesidad de cuestionar ese orden que continuamente transgrede. Así, mi interpretación parecerá equivocada, si no preciso que en ella, solo me he referido al supuesto interés de Coen para mostrar el descalabro social que causó la declaración de guerra del EZLN, *hacer visible lo invisible*, de ese momento tan difícil y quise resaltar la percepción de Octavio Paz cuando escribió:

En la obra de Arnaldo Coen no reina el vegetal irregular, como en Baudelaire; sino la geometría: cubos, esferas, conos, sombras, poliedros... (...) No un paraíso natural sino geométrico. Pero un paraíso invadido por una liana funesta, por el deseo.²²⁸

Y nada más natural que el deseo. Coen es habitante de ese paraíso, parece así adscribirle una función espiritual positiva a la corriente muda y avasalladora de los deseos y los instintos, considerándola como una plenitud vital implica un primado de lo voluntario, condicionado por conocimientos entresacados del *Koan* del budismo Zen y del psicoanálisis, se aboca a la voluntad de hacer consciente sus pulsiones inconscientes, hacer visible lo invisible. Entra a la caverna oscura de su inconsciente, para iluminar el recinto con una vela o un foco, con dos o con diez, para hurgar en el secreto que comanda sus actos irracionales. Buscando develar al fin ese secreto de las manifestaciones caracteriales que lo inquietaron, desde finales de los años cincuenta, al conocer el Budismo Zen y el psicoanálisis a través de la obra de Daisetsu Teitaro Suzuki y Erich Fromm²²⁹. O como él mismo afirmó ante la Academia Nacional

²²⁷ Coen, Arnaldo, *Donde empieza el silencio en el espacio tiempo*, SAT, México, 2002, catálogo de la exposición en la Galería la Casona.

²²⁸ Sosa, Lourdes. Arnaldo Coen. *Espacio, cuerpo, signo el pensamiento*. Ed. Galería Lourdes Sosa, México, 2010. pág. 6.

²²⁹ Suzuki, D.T. y Fromm, Erich, *Budismo Zen y psicoanálisis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

de las Artes, se alimenta de la cultura judía, y su filosofía del arte se basa en una frase que encontró en el Zohar²³⁰, libro cabalístico hebreo:

Todo en el mundo está dividido en dos partes, de las cuales una es visible y la otra invisible. Aquello visible no es sino reflejo de lo invisible”.

Con esta frase Coen realizó el cuadro (bandera) titulado *Espejo de lo invisible* (1985).

En esta investigación he considerado que Coen, como muchos artistas de su generación, ha cuestionado el poder “formador” de las normas sociales, la educación y sobre todo la manipulación mediática sobre el inconsciente colectivo.

[...] Aun suponiendo un cierto valor y no poco a las dimensiones no racionales del ser humano, siempre es posible descubrir detrás de ellas la significación, el concepto, la ideas, la estructura racional. En las silenciosas regiones del pensamiento que ha vuelto a sí mismo y que solo existe en sí mismo, se callan los intereses que mueven la vida de los pueblos y de los individuos, dice Hegel en el prefacio a la segunda edición de su gran *Lógica*.

[...] hay más energía vital en un pensamiento que en una eyaculación y la naturaleza tiene que poner en juego una racionalidad más sutil.²³¹

Puedo entonces situar, sesgadamente, la obra de Coen dentro de las corrientes artísticas de contracultura puesto que ha experimentado con las revueltas del deseo mostrando sus emplazamientos, desplazamientos y flujos de coincidencia entre estética y emancipación. Sin embargo su propuesta estética no va más allá de mostrar lo que hay, bajo el filtro de su ubicación y de su tiempo, artista recuperado por el sistema. Devela el juego de las formas, la danza misma de ese *Oscuro Objeto del Deseo* sin plantearnos un más allá utópico.

La obra de Coen no se desplaza a territorios marginales, no logra pasar la prueba del hambre que mencionaba Picasso, o de la tortura y la masacre.

230 El Zohar es un libro referido por Antonin Artaud y por los surrealistas, donde hay principios cabalísticos.

231 Portilla, Jorge, *Fenomenología del relajó*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1992, pág. 208.

Hay, por decirlo como una ceguera, una falta de sufrimiento, de torpezas, de errores, de venganzas, de sudor y sangre, de opresión y rebeldía; a su obra le falta la fuerza que da el asco y el miedo, le falta la muerte y el duelo, en ella se vive en una burbuja donde es inexistente la tragedia. Es un paraíso donde no hay indignación, donde todo es medido, juego de deseos sin pasiones desbocadas. Por ello no resultan creíbles estos espacios sin grandes tensiones, son espacios escénicos, proscenios armoniosos y apolíneos, en donde el espacio cósmico ignora la estructura de la división territorial, es universo en donde todos están conformes con su ubicación, aceptan los desplazamientos, pliegues y flujos controlados. Es una visión desde lo alto de la montaña, contemplación meditada de la abnegación ante el absoluto. Es un enorme cubo que contiene el universo trascendental. Es su comprensión del deseo situado en el espacio, el tiempo y el silencio.

La estructura en el arte, es como las matemáticas en la música, permite crear obras singulares, esto se relaciona con la geometría, porque no hay que olvidar que en el universo todo es geometría, aunque ésta no sea evidente. Mis cuadros tratan de evidenciar que atrás de la puesta en escena y de los personajes, está esa estructura, que durante siglos en la historia del arte se mantuvo oculta, y hacer evidente lo invisible”.

Arnaldo Coen²³².

El análisis de la obra revela, a través de fragmentos, diferentes niveles del pensamiento o de la experiencia, o de la imaginación, o del inconsciente del autor, o aún de las determinaciones históricas en que estaba inmerso, como decía Foucault²³³. La unidad de cada obra, o del conjunto aquí expuesto, lejos de darse inmediatamente, o seguir una línea continua, se ha ido construyendo mediante una operación interpretativa a saltos, muy documentada (ya que descifra en la plástica, la transcripción de algo que oculta y que manifiesta a la vez). Sabemos que la obra no puede considerarse ni como una unidad cierta, ni como una unidad homogénea. Depende del espectador, ya sea historia-

232 Coen, Arnaldo, *A la orilla del tiempo*, Museo de Arte Moderno (Catálogo), México, 1986, pág. 5. <http://prensartística.com/2011/01/05/mi-arte-busca-hacer-visible-lo-invisible-arnaldo-coen/>.

233 Foucault, Michel, *La arqueología del saber*. Siglo XXI, México, 1970, pág. 39.

dor o crítico que activamente traduzca creativamente al verbo, las emociones y los pensamientos que le surgen de su contemplación, sin poder escapar a su propia historia y subjetividad, de ahí que para una misma obra existan dos o más interpretaciones, en varios tiempos.

Arnaldo Coen es un artista neofigurativo de cuna expresionista tanto figurativa, como abstracta, que ha sabido incorporar las nuevas preocupaciones y tendencias como el pop y el neodadaísmo, se encuentra con Fluxus y el arte correo, pero también con el cinetismo, en un fluir continuo, incorporando las diversas sensaciones: infantiles, brutas o sofisticadas, que experimenta en los

simultáneos encuentros cotidianos elementales y filosóficos, las procesa y proyecta en su obra. No ha limitado su fascinación por la exploración y la aventura, experimentando nuevas correrías visuales que se codifican en signos de un lenguaje plástico fino, que toma de las diferentes corrientes artísticas de la historia para integrarlos en una plástica fuerte y delicada simultáneamente. Los espacios, tiempos y silencios significativos son para él dinámicos y simultáneos, puesto que surgen de emociones causadas por estímulos internos y externos, de tiempos inmemoriales e instantáneos, pasados, presentes y futuros que ubica en espacios geométricos reales, imaginarios, oníricos, espirituales, mágicos. Teje con estas emociones simples o asociadas, en atmósferas siderales silenciosas llenas de ritmo y vibración, donde cuenta más el silencio elocuente que la palabra. Conduce esta nueva figuración a un camino muy personal, incorporando objetos, o sentidos figurados objetivados, que se convierten en signos de su circunstancia.

Lo que prevalece en su obra es el azaroso esparcimiento de formas, espacios, tiempos y personajes regido por la teoría del juego, con campos y dominios, influenciado por Duchamp que seguirá jugando ajedrez, por Cage que



Arnaldo Coen *El presente es perpetuo*
Mixta/ fibra de vidrio 68 x 42 x 22 cm. 2000

forma parte del paisaje silente. Coen goza con la geometría y nos brinda un arte que nos acoge y nos provoca suavemente a recuperar el sano entretenimiento constructivo del niño que perdemos cuando dejamos de jugar y de aprender. Arnaldo Coen es un artista que vive intensamente en el arte, al punto que lo ha integrado a su propio cuerpo y afirma sentirse reflejado en la escultura *El presente es perpetuo*, en donde se reconoce traspasado y segmentado por la pintura.

Es por ello que manifiesta ser como un médium del arte, sin necesidad de practicar el *body art*. Coen se proclama como medio, al igual que Paul Klee y Jean Arp, y es, en sí mismo, el blanco de su intencionalidad plástica. Artista de la fuga, hace reinar en su obra a las matemáticas en su expresión geométrica con la intención de penetrar el secreto, afín de llevar más allá los límites de lo conocido y del deseo, en el espacio-tiempo físico del silencio de Dios y la eternidad cósmica.

Bibliografía

Alechinsky, Pierre, Alberto Gironella. México, Ed. Grupo Bital, 2002, 197 p.

Bachelard, Gastón *la poética del espacio*. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 2000, 279 p.

Bachelard, Gastón, *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*. México, Ed. Siglo XXI, 1985, 344 p.

Barlow, Horace, Blakemore Colin, Weston-Smith, eds., *Imagen y conocimiento*, Barcelona, Ed. Crítica (Grijalbo Comercial), Drakontos. 273 p.

Baudrillard, Jean. *La ilusión y la desilusión estética*. Caracas, Venezuela, Ed. Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998, 117 p.

Benítez, Fernando, *Los indios de México (tomo III): María Sabina y sus cantos Chamánicos*. México, Ed. Era, 1970.

Benjamín, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Ed. Ítaca, 2003, 127 p.

Berger, John, *Cumplir una cita*. México, Ed. Era, 2011, 221 p.

Beuys, Joseph, *La revolución somos nosotros, Joseph Beuys*. Museo Nacional de la Estampa, políptico de la exposición México, D.F. mayo 2011.

Borges, Jorge Luís *Ficciones*. Buenos Aires, Ed. Emece, 1956, 195 p.

Cabañas Bravo, Miguel, *Artistas contra Franco*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996, 185 pp.

Calhoun Cheshire y Solomon Robert C (Compiladores), *¿Qué es una emoción? Lecturas clásicas de psicología filosófica*. México. Ed. Fondo de Cultura Económica, 1996, 380 p.

- Chilvers, Ian, *Guía del arte del siglo XX*, Alianza Diccionarios, Madrid, 1990, 722 p.
- De la Fuente Muñiz, Ramón, *Psicología Médica*, México. Ed. Fondo de Cultura Económica. 1969, 444 p.
- De la Garza Camino Mercedes, *Sueño y éxtasis, visión chamánica de los nahuas y los mayas*, Fondo de Cultura Económica y UNAM, México, 2012, 341 p.
- Deleuze, Gilles: *Foucault*. México. Ed. Paidós, 1991, 170 p.
- Deleuze, G., *El concepto de diagrama*. Buenos Aires. Ed. Cactus. 2007, 290 p.
- Deleuze, G.: *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris. Ed. De la différence/ la vue le texte. 1981, 72 pp.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix. *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, 502 p.
- Deleuze, G., Guattari, F., *El anti Edipo, capitalismo y esquizofrenia*. Paris, Minuit, 1975, 267 p.
- Deleuze, G., Guattari, F., *Rhizomes*, Paris, Minuit, 1976.
- Deleuze, G. *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, 318 p.
- Deleuze, G., *Imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, España, 2004, 392 p.
- Debroise, Olivier, Medina Cuauhtémoc, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968 – 1997*. México. Ed. Universidad Autónoma de México. 2007, 469 p.
- Derrida, Jacques. *La tarjeta postal, De Sócrates a Freud y más Allá*, México, Siglo XXI, 1986, 493 pp.
- Eco, Umberto, *La obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1962, 355 p.
- Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, 237 p.
- Elizondo, Salvador, “Vuelta de los días”. México, *Revista Letras Libres*. 117 / Agosto de 1986.

Espinosa, Cesar y Zúñiga, Araceli, *La perra Brava. Arte crisis y políticas culturales*, UNAM, México, 2002, 333 p.

Estrada Monroy, Agustín, *Popol Vuh*, México. Ed. Editores Mexicanos unidos. 2002, 183 p.

Flores Olea, Víctor, Mariña Flores, Abelardo, *Crítica de la globalidad, Dominación y liberación en nuestro tiempo*, México. Ed. Fondo de Cultura Económica/ Política y Derecho. 2004, 598 p.

Fuentes, Carlos, Prólogo a *El México revolucionario*, de John Mason Hart, Alianza Editorial Mexicana, México, 1990

Fuentes Morúa, Jorge, Michel, Guillermo, Arroyo Picard (coordinadores). *Chia-paz 7 años: Recuento, balance y perspectivas. Quinto coloquio de la Reforma del Estado*, México. UAM, 2000. 260 p.

Foucault, Michel, *Les mots et les choses*. Paris, Ed. Gallimard, 1966, 398 p.

Foucault, Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, Anagrama, Barcelona, 1981, 186 p.

Gadamer, Hans-Georg, *Estética y Hermenéutica*. Madrid, Ed. Tecnos, col. Metrópolis, 1996, 307 p.

Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello, el arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona. Ed. Paidós Ibérica, 1996, 124 p.

Gamboa, Fernando, *Pintura Mexicana. 1950 – 1980. Catálogo de la exposición: La pintura mexicana en Nueva York*, México, IBM. Ed. A Todo Color, 1990.

García Hernández, Arturo, “Enrique Dussel, colaborador de *La Jornada* y editor del libro *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y latino*” (1300 – 2000), *La Jornada*. 30 de enero 2010

Gombrich, E.H., *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del renacimiento*, 2. Madrid, Ed. Debate, 2000, 244 p.

Gombrich, E.H., *La imagen y el ojo, nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Ed. Debate, 2000, 320 p.

- Gombrich, E.H, *Arte, percepción y realidad*. Barcelona. Ed. Paidós Comunicación, 1996, 175 p.
- Guinsberg, Enrique, *Control de los medios, control del hombre*, México. Ed. Pangea, 1988, 154 p.
- Hauser, Arnold, *Teorías del arte*. Barcelona, Ed. Labor, Guadarrama/Punto Omega, 1982, 422 p.
- Hauser, Arnold, *Fundamentos de sociología del arte*, 3. *Dialéctica de lo estético*, Barcelona, Ed. Labor, Guadarrama/Punto Omega, 1982, 199 p.
- Hawking, Stephen W., *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*, México. Ed. Grijalvo, 1988, 245 pp.
- Híjar, Alberto (compilador), *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*. México. Ed. Casa Juan Pablos, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigación e Información de Artes Plásticas, 2007, 541p.
- Híjar, Alberto, *Arte, multitud y contrapoder*. México. Estampa Artes Gráficas, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de las Artes, Centro Nacional de Investigación e Información de Artes Plásticas. 2005, 14 p.
- Honnef, Klaus, *POP ART*, Alemania, Taschen, 2006, 96 p.
- Kaech B. Robert, Galán de la Barreda, Galván Haro, Kyra, Lozano, Luis Martín, Sánchez Osvaldo, Gómez Maqueo, Ercilia, *Hablando en Plata. El arte como inversión*, México-Milán. Ed. Océano y Landucci Editores, 2002, 237 p.
- Jung C.G., *Símbolos de transformación*, Paidós, Buenos Aires, 1977, 180 p.
- Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, México, Ed. Coyoacán, 1994, 134 p.
- Katz, Friedrich, *Imágenes de PanchoVilla*, Era, México, 1998, 127 p.
- Klee, Paul, *Diarios 1898/1918*, México. Ed. Era/ Serie Mayor, 1970, 484 p.

- Le Clézio, J.M, *El diluvio*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1969, 316 p.
- Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Barcelona. Ed. Anagrama/ compacto, 2008, 220 p.
- Lipovetsky, Gilles, *El imperio de lo efímero, La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona. Ed. Anagrama/ compacto. 1990, 324 p.
- López Austin, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología*, México. Universidad Autónoma de México. 1984, 483 p.
- López Valdés, Mauricio Alberto Gironella, México, Ed. Grupo Financiero Bital, 2002, 197 p.
- Maffesoli, Michel, *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo, en las sociedades posmodernas*, Ed. Siglo XXI, México, 2004, 286 p.
- Mandoki, Katya, *La construcción estética del Estado y de la identidad Nacional. Prosaica 3*, México. Ed. Siglo XXI, 2007, 236 p.
- Manrique, Jorge Alberto, *Tres décadas en la escultura, 1920 – 1950*, en *Escultura Mexicana, de la Academia a la instalación*, México, INBA, 2001, 448 p.
- Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Ed. Akal, 1986, 483 pp.
- Mattelart, Armand y Michèl, *Pensar sobre los Medios, Comunicación y Crítica social*, México. Ed. Universidad Autónoma Metropolitana –X, 1989, 225 p.
- Michel, Guillermo, *Votán Zapata, Filósofo de la esperanza*, México, Ed. RedeZ, tejiendo la Utopía, 2001, 187 p.
- Monsiváis, Carlos, *A ustedes les consta, Antología de la Crónica en México*, México. Ed. Era. 2006, 546 p.
- Monsiváis, Carlos, *Catálogo de la exposición “Premoniciones” en el Polifórum*, México, 1995.
- Monsiváis, Carlos, *Los rituales del caos*, México, Ed. Era/ ensayo, 1995, 250 p.

Monsiváis, Carlos, *A ustedes les consta, Antología de la Crónica en México*, México, Ed. Era, 2006, 546 p.

Olea, Oscar. “El Espacio como ente creador”, México. Instituto de Investigaciones Estéticas, XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Arte y Espacio*. UNAM, 1997, pág. 13 – 24, 694 p.

Oubiña, David, “Topografías de la Memoria”, México. Instituto de Investigaciones Estéticas, XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Arte y Espacio*. UNAM. 1997, pág. 135 – 148, 694 p.

Paz, Octavio. *Teatro de signos, Fourier y la analogía poética*. Selección y montaje de Ríos Julián, *Teatro de signos*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1974. Col. Espiral. Sin números de páginas.

Perezvega, Jorge, “Experiencia y espacios de la comunicación gráfica alternativa”, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Arte y Espacio*, UNAM. 1997, 694 p.

Portilla, Jorge, *Fenomenología del relajo*, México, Fondo de Cultura Económica, col. Joven, 1996, 213 p.

Rafols, J.F. *Historia del Arte*. Cataluña, Ed. Optima, 2001, 638 p.

Roque, Georges, “La pragmática de las obras. Hacia una antropología política del espacio”, México. Instituto de Investigaciones Estéticas, XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Arte y Espacio*. UNAM. 1997, pág. 27 – 52, 694 p.

Roque, Georges, *¿Qué onda? La abstracción en el arte y la ciencia*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Arte y Ciencia*. UNAM. 2002, 169 – 192, 626 p.

Rosseti Ricapito, Laura, *Videoarte. Del cine experimental al arte total*, México, Ed. Universidad Autónoma Metropolitana, 2011, 149 p.

Sáenz Olga, *Futurismo Italiano*. México, Ed. Universidad Autónoma de México, 2010, 458 p.

Scholem, Gershom, Zohar. *El libro del esplendor*, México. Ed. Oriente, 2003, 123 p.

Siracusano, Gabriela, “Representación artística y pensamiento científico. Dos modelos de

construcción del concepto espacio unidos por un mismo paradigma cultural”, México. Instituto de Investigaciones Estéticas, XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Arte y Espacio*, UNAM, 1997, pág. 273–312. 694 p.

Suzuki, D.L. y Fromm, Erich, *Budismo Zen y psicoanálisis*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1964, 153 p.

Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950–1979*, Argentina, Ed. Siglo XXI/ arte y pensamiento, 2005, 246 p.

Touraine, Alain, *Crítica de la modernidad*. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 2000, 366 p.

Vargas, Ángel: “Redescubren en la obra de Silvestre Revueltas sus facetas rebelde y política”, *La Jornada*, 26 de agosto de 2009.

Virilio, Paul, *La machine de vision*, Paris, Ed. Galilée, 1988, 160 p.

Virilio, Paul, *La maquina visual*, Madrid, Cátedra, 1989, 99 p.

Villoro, Juan, “La alfombra roja”, México, *Revista Proceso*, 31 de enero 2010.

Weiss Carrington, Gabriel, *Cuerpos y espectros*, México, UNAM, México, 2005, 170 p.

Wittgenstein, Ludwig, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 1992, 150 p.

Wong, Wucius: *Fundamentos del diseño bi- y tri- dimensional*, Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, 1992, 204 p.

Xirau, Ramón, *Entre la poesía y el conocimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, 570 p.

Xirau, Ramón, *Palabra y silencio*, México, Ed. Siglo XXI, 1993, 152 p.

Yurkievich, Saúl, *La movediza modernidad*, Madrid, Ed. Santillana. 1996, Col. Taurus, serie Pensamiento, 339 p.

Bibliografía digital por google

Arte correo

http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_correo. 2011-5-20

Arte correo

http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_correo Art.

El Arte Correo o Arte Postal (AP), en inglés Mail . 2011-05-20

Arte Pop

<http://www.alu.ua.es/n/nrm9/>. arte pop. 2012-09-09

Arte renacimiento

<http://www.alu.ua.es/n/nrm9/>

<http://www.portalplanetasedna.com.ar/renacimiento.htm> 2011-11-09

Arte e historia de México. Cultura UNAM. Diario digital.

http://www.artshistory.mx/sitios/index.php?id_sitio=1323154&id_seccion=354334&id_subseccion=590858&id_documento=1954. S/f

Arte pánico

http://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_pánico. 2012-07-04

Arte pánico

http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/1535/La_catarsis_del_Panico
diario El mundo, 2012-07-07

Enantiodromia.

<http://www.scribd.com/doc/7163516/Enantiodromia>. 2011-05-03

Cage, John por Medina Eduardo

<http://lucemferre-vii.blogspot.mx/2011/04/433-john-cage-1952.html>. Autor del ensayo:

Eduardo Medina Frías.

Cage, John

http://salonkritik.net/0809/2008/10/partir_de_cero_jonh_cage_vivia_1.php

CEPAL

<http://www.tamuk.edu/geo/urbana/sunkel.htm>

Conversación con Osvaldo Sunkel. "Internet interview, <http://www.tamuk.edu/geo/urbana/sunkel.htm>. UNCTAD. 1997. Trade and Development Report, 1997.

Cezanne, Paul

http://es.wikipedia.org/wiki/Paul_C%C3%A9zanne.S/f

Coen, Arnaldo .Piñón Alida

http://www.excelsior.com.mx/index.php?m=nota&id_nota=701129. 2011-01-05

Piñón, Alida, No puedo más que estarme criticando: Arnaldo Coen, El artista se dice libre y honesto frente a su exposición retrospectiva.

Coen, Arnaldo

<http://galeriaautonomacu.files.wordpress.com/2011/01/cultura-arte-y-polc3adtica.pdf>

Piñón, Alida

Coen, Arnaldo

http://www.excelsior.com.mx/index.php?m=nota&seccion=&cat=274&id_nota=701129. 2011-01-05

Coen, A. Catálogo Reflejo de lo invisible, Centro Cultural de Morelos, 2008 http://www.excelsior.com.mx/index.php?m=nota&id_nota=701129,

Coen, Arnaldo

<http://prensartistica.com/2011/01/05/mi-arte-busca-hacer-visible-lo-invisible-arnaldo-coen/>

Discurso de Arnaldo Coen ante la Academia Nacional de las Artes en 2010.

Chomsky, Noam

<http://www.danielmancera.com/pdf/Chomsky-2parte.pdf>. Pág.53. 2010-11-24
Chomsky Noam/ Foucault, Elders Fons: *La naturaleza humana: justicia versus poder. Un debate.* Ámsterdam, Katz discusiones. Debate celebrado en la Universidad de Ámsterdam, 1971, transmitido por la televisión holandesa. <http://www.danielmancera.com/pdf/Chomsky-2parte.pdf>. Pág.53. 2010-11-24

Derrida, Jacques

Cragnolini Mónica B., *Derrida: deconstrucción y pensar en las "fisuras*, Conferencia en la Alianza Francesa de Buenos Aires, septiembre 1999.

http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/cragnolini_1.htm, 2012-07-27

Dumézil. Mitología

<http://revistas.ucm.es/fl/11319070/articulos/CFCG0303110165A.PDF>

Alberro, Manuel, *Las tres funciones descritas por Dumézil en las sociedades indo-europeas.* Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos 165 ISSN: 1131-9070.Vol. 13, 2003, págs. 165-180. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=804000>. 2011-06-06

Foucault, Michel

http://www.comviz.com.ulaval.ca/module1/1.4_foucault.php 2011-05-07

Faucault, Michel

ELDERS: *Pasemos ahora a la segunda parte de la discusión, a la...* (video en línea)

www.meneame.net/c/7357320. 2010-11-24

Flores Démian.

http://www.galeriacasalamm.com.mx/catalogo_virtual/demian_flores2010/

Frérot Christine, *Demián Flores el artista antropófago*, México. Ed. Casa Lamm.2010. Referencia citada por Christine Frérot de *Les Lettres Françaises*, n° 48. 24 de marzo, 1945.

Fractales

Física de Partículas. El espacio tiempo fractal.

<http://www.geofisica.cl/English/FUM/Fractales/Fractales.htm>. 2012-07-28

Fractales

<http://etnografiaestetica.blogspot.com/2010/10/fallece-el-padre-de-los-fractales.html>.

Futurismo

<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores/1360.htm>. 2011-02-15

<http://www.ciber-arte.com/movimientos/futurismo.htm>. 2011-06-03

Futurismo

<http://www.ciber-arte.com/movimientos/futurismo.htm>. Rosello Raffaella. 2011-5-29

Futurismo

www.temas.cl 23/10/2008/ Swiss info, Raffaella Rosello

Futurismo

<http://www.ciber-arte.com/movimientos/futurismo.htm>. 2011

Heráclito

<http://es.wikipedia.org/wiki/Her%C3%A1clitoragmento> (B54DK /Heráclito, 2011-05-17

Homotecia

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Homothetyaxes.svg?uselang=es>. Licencia de Documentación Libre GNU Licencia de Documentación Libre GNU. 2012-07-2012

Impresionismo

<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/estilos/21.htm>. Impresionismo 2011-12-09

Jung, símbolos de transformación.

Chislovsky, Alberto, *El pensamiento mítico*, <http://www.adepac.org/P06-23.htm>

Klee Paul

www.swissinfo.ch/...artista/Color_de_la_mirada,_color_del_alma.htm... 2005-06-06

Le Clézio

<http://www.jornada.unam.mx/2010/07/07/index.php?section=cultura&article=a06n1cul>

<http://www.multi.fi/~fredw/Leclezio/references.html#82not>. 2012-07-04

Le Clézio

Westerlund Fredrik, Jean-Marie Le Clézio <http://www.multi.fi/~fredw/>. 2012-07-04

Leonel Góngora

<http://www.colarte.com/recuentos/G/GongoraLeonel/critica.htm>.

Nicolás Ordóñez Carrillo. 2011-5-19

Levi Strauss.Mitos

<http://trialectica.host22.com/Levistrauss%20-%20Introduccion.pdf>. 2012-07-12

Losada, Rafael , *Geometría musical* en http://divulgamat2.ehu.es/divulgamat15/index.php?option=com_content&task=view&id=8700&Itemid=46. 2012-06-06

Mayas cuentos

http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/colibri/cuentos/mayas/htm/sec_2.htmLos

Mayas

Texto: Mercedes de la Garza. Ilustración: Arnaldo Coen. 2012-06-09

Metafísica

<http://es.wikipedia.org/wiki/Metaf%C3%ADsica>. S/f

Naranjo Claudio.

<http://www.elblogalternativo.com/2009/02/16/el-sentido-de-la-vida-es-aprender-a-trascender-nuestro-ego-entrevista-a-claudio-naranjo/>

Padin Clemente

<http://www.escaner.cl/especiales/libropadin/padin04.html> abril 2001. Padín, Clemente, En las avanzadas del arte latinoamericano, arte postal en Latinoamérica Ed. especiales.

Popol Vuh

http://www.samaelgnosis.net/revista/ser01/capitulo_04.htm. Instituto Cultural Quetzalcóatl
El popol vuh. Revista 1 Revista Solo texto. Por Años.... Web 1: <http://www.samaelgnosis.net> Web
2: <http://www.samaelgnosis.org> Inglés: <http://www.samaelgnosis.us> Francés: ...2012-06-19.

Proporciones Áureas.

<http://medianochebajoelsol.blogspot.mx/2011/07/la-proporcion-aurea.html>.
2011-07-12.

Proporciones Áureas

<http://www.tallermonart.com/> 2011-07-12

Renacimiento

<http://www.portalplanetasedna.com.ar/renacimiento.htm>. 2011-06-17

Roquet

<http://www.mind-surf.net/drogas/ketamina.htm>

Semejanza. Teorema de Thales

<http://www.google.com.mx/search?q=teorema+de+thales&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:en-US:official&client=firefox-a>. 2012-07-23

Steiner.

Diálogos George Steiner, filósofo, crítico y escritor y su último trabajo: Los libros que nunca he escrito. <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-115166-2008-11-17.html>. 2012-09-08

Teoría de cuerdas

<http://elriodeheraclito.wordpress.com/2010/02/21/teoria-de-cuerdas-y-super-cuerdas-las-11-dimensiones/>

Teoría del Campo

<http://psicologia.laguia2000.com/general/kurt-lewin-y-la-teoria-del-campo>. 2011-05-17

Teoría de campos

<http://www.rac.es/ficheros/doc/00475.pdf>. 6 de mayo 2010. Francisco J. Ynduráin Muñoz. Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Departamento de Física Teórica. C-XI. Universidad Autónoma de Madrid, Canto Blanco. 28049, Madrid. fjy@delta.ft.uam.es

Adenda

Biografía

Arnaldo Coen (A) y Celia Fanjul (C)

A — Nací en el D. F., el 10 de junio de 1940 en el Sanatorio Reforma. En Sta. María la Rivera, donde pasé unos meses de vida, para irme a Mixcoac donde pasé la infancia y la adolescencia en la casa de mi abuela paterna, una casona que mucho después fue trasladada Ameca Meca por el comprador, llamado Quintanilla. Allí disfruté de los jardines de la Castañeda, del río Mixcoac, lo que me dio un sentido de aventura y libertad...

Soy de familia de Duranguense por ambas ramas. Mi abuela paterna fue cantante de ópera: Fanny Anitúa (apellido de origen vasco Francisca Anitúa Yáñez), hija de un minero duranguense. Fanny vino a la Ciudad de México a estudiar canto, pero no se quedó ya que pronto ganó una beca para estudiar en Milán. Allí permaneció trabajando en la Scala de Milán y en el teatro Colón. En Italia se casó con un abogado de Pavía de origen judío llamado Carlos Coen. De este matrimonio nació mi padre: Arrigo Coen Anitúa en 1913. Mi abuela, la madre de Fanny se va a Italia para ayudar a su hija con Arrigo, pero por diversas razones se marcha a España con el pequeño Arrigo y permanecen allí hasta que este cumple 11 años. En 1924 deciden regresar a México, y vivían en Santa María la Ribera. Mi padre, Arrigo estudió en escuelas francesas y su pasión por la lengua española lo lleva a convertirse en filólogo y lingüista. Con Saldaña tuvo un programa de radio “sopa de letras” y también incursionó en la comunicación haciendo revistas y con grandes personalidades de la cultura en México. Como era Carlos Mérida, Fernández Ledesma que trabajaban en la

revista “México”. Era una revista de cultura y turismo.

La rama paterna fue la que me introdujo en la vida artística. El mundo de mi padre y de mi abuela era más externo. Digamos que la parte afectiva y familiar era más con mi madre, y todo lo que era relaciones con otras gentes que pertenecían al mundo de la cultura fueron a través de mi padre y de mi abuela. Mi abuela era muy dominante, todos vivíamos en la casa de mi abuela, mi padre y mi madre tenían que haber tomado la decisión de irse, pero nunca lo hicieron. Entonces al morir mi madre mis hermanos y yo tomamos la decisión de irnos, para no tener que vivir eso que había padecido mi madre con mi abuela. Mi madre murió cuando yo tenía 17 años, se llamaba Ana María Ávila.

C — ¿Tu relación con la revista México, que tenía una calidad fotográfica impresionante te educó visualmente?

A — Bueno te puedo decir que me educó desde el punto de vista de México, pero por otro lado mi abuela recibía revistas que venían de Italia.

C — ¿Y alguna te marcó realmente?

A — En realidad no recuerdo el nombre de las revistas, pero tenían mucho que ver con el mundo del arte. Yo ya tenía una tendencia más hacia lo visual que hacia lo literario. Sobre todo porque no hablaba italiano y esto no me llevaba a leerlas.

C — ¿Desde chiquito te quedabas muchas horas dibujando o fue ya en la adolescencia?

A — Todo el tiempo, fue siempre. A veces mi papa me llevaba con él a la revista y allí conocí a Carlos Mérida y platicábamos. Algunas veces veía mis dibujos y siempre me animaba para que siguiera, pero realmente era muy jovencito, no me acuerdo cuantos años tenía pero era yo muy chavito. Me gustaba imitar los Méridas y hacia yo unos Méridas sin ser Méridas, ya que yo buscaba a diferencia de Mérida formas orgánicas, pero con esos colores planos, esto tuvo repercusiones mucho después. La relación que tenía conmigo era la de mostrarme cosas para sensibilizarme, me enseñaba cosas de los cubistas, me hablaba de colaboradores de la revista en esa época como Fernández Ledesma. Realmente era un hombre muy afectuoso y lo recuerdo como un hombre que me sensibilizó mucho al mundo artístico.

C — Me habías contado que habías ido con un amigo a ver a Diego

Rivera para ver si te contrataba, y no lo lograste pero tu amigo si...

A— Si, le enseñé mis dibujos, y él nos enseñó una serie de piezas prehispánicas para sensibilizarnos también a otras culturas, para introducirnos en otro tipo de visión que no fuera como la académica. Cuando yo vi todo ese mundo de los judas, me maravillé, Diego nos empezó a señalar las diferencias entre las diversas culturas prehispánicas con las piezas que iba sacando de unas cajas, me imagino que la gran mayoría eran las que están en el Anahuacalli. Así él me abrió un mundo que surgía con el arte moderno, que era como retomar todo el arte primitivo para hacer arte moderno.

De alguna manera por los viajes que hacíamos de chavos obviamente íbamos a ver las pirámides de Teotihuacán, Monte Albán o Tajín o lugares que había que visitar. Eso prácticamente desde niño. Pero fue con Diego Rivera que se me despertó el interés por el arte primitivo y folklórico, como lo habíamos platicado con Paul Klee, que había influido muchísimo en el arte contemporáneo, en el arte moderno. Y entonces me inquietó muchísimo el arte prehispánico y empecé a ver lo que era el arte africano, de alguna manera todo lo que había influido en el arte moderno.

C— ¿Pero eso fue por inquietud tuya o fue por Diego, Lo viste varias veces?

A— A Diego lo vi una vez, alguna otra me lo encontré, pero ya no platicamos y realmente lo conocí muy poco antes de que muriera.

C— ¿Y a través de tu amigo que fue su ayudante?

A— No a mi amigo no lo vi más, inclusive no sé si él se quedó a trabajar con Diego o si tampoco lo volvió a ver. Hubo intereses distintos, él era un dibujante académico y yo de alguna manera mis problemas familiares me empiezan a influir mucho. Murió mi madre, me cambié de casa, al poco tiempo empieza a surgir una relación con una novia, así que mi vida cambió. Me lo encontraba algunas veces con otro amigo que era actor, médico, cantante que se llama Joaquín Martínez, y ahí lo veía, pero más para fiestas y cosas así.

C— ¿En esta época tu veías el arte o ya veías tu arte?

A— La pintura fue lo más cercano a mí. El arte estuvo siempre muy cercano, escuchaba mucha música, iba mucho a la ópera, empecé a ir a la danza moderna, la misma relación con Mérida que era padre de Ana Mérida me lleva mucho al mundo de la danza. En esa época había muchas escenografías

de artistas que colaboraban con espectáculos de teatro, con la danza sobre todo, el mismo Mérida, Coronel. Desde ahí siempre estuve muy cerca del mundo de la danza.

Me cuesta mucho trabajo acordarme cronológicamente y hay cosas que repercuten en mi en un momento dado, todo repercute en mi después como mi acercamiento con el mundo de la danza y de la actuación, de alguna manera empecé a tener ciertas amistades como Calo Carretero, y conocí a Tom Fresh en el taller de Calcagno y a Nora Beteta, que me ayudaron mucho.

Con Calo nos daba por estudiar actuación, y nos fuimos con Seki Sano²³⁴, que estaba casado con Waldeen²³⁵ que era bailarina. Fue una época en que México era muy pequeño, y entonces era muy fácil conectarte con la gente, era como un club de todas las artes. En ese momento la danza era muy importante. En fin yo iba a espectáculos de danza.

C— ¿Y a las fiestas de después?

A— En esa época no tanto, pero ya empezaba a relacionarme con mucha gente.

Te platiqué que también iba al Seminario del Capital, de Ricardo Guerra. Pero de alguna manera yo sentía más inquietud por las artes, sentía que estaban muy ligados todas entre sí, el hecho de que fuera una expresión, un

234 Director y maestro de teatro (1905–1966). No fue el otro el que buscó desbrozar en las tres tentativas pedagógicas que promovió.

Llegado a México en 1939 y habiendo hecho teatro en Japón, la Unión Soviética y Estados Unidos, Sano se encuentra con un medio en el que, no obstante los hallazgos de la etapa experimental, prevalece un realismo costumbrista y anodino en la mayoría de la dramaturgia, y una tendencia recitativa y exteriorizada entre los actores, lastre heredado de la escuela decimonónica española. Es este contexto el caldo de cultivo idóneo que le permite poner en práctica un método pedagógico emanado de dos tendencias aún inexploradas en nuestro país y aparentemente disímbolas: el vivencialismo stanislavskiano, que a la postre le sería más efectivo dadas sus elecciones textuales, y la biomecánica de Meyerhold.

Formado bajo los rígidos preceptos del realismo socialista (aunque su etapa mexicana esté plenamente desmarcada de dicha tendencia), y siendo él mismo un comunista convencido durante toda su vida, Sano sólo puede ver en el teatro un ejercicio colectivo cuyas aspiraciones artísticas se fundan, ante todo, en un compromiso moral a prueba de dudas y en una disciplina igualmente férrea. Esta formación, aunada a lo explosivo de su temperamento y a las limitaciones de la mayoría de sus intérpretes, hizo de su relación con los actores un péndulo permanente entre el amor y el odio

235 Bailarina expresionista. Creó un grupo de danza moderna bajo el nombre de “Ballet Waldeen” integrado particularmente, por Guillermina Bravo y por Ana Mérida que venían del grupo de Ana Sokolow.

Muchas de sus coreografías nacieron dentro de la época del “arte para el pueblo”, arte con mensaje social y revolucionario, arte lírico, accesible, en todo tipo de espacios. De hecho, en 1945 creó *Siembra*, un ballet de masa financiado por Jaime Torres Bodet, entonces Secretario de Educación Pública, para apoyar una campaña de alfabetización.

género determinado tenía que ver con lo que yo de alguna manera sentía que eran las artes plásticas.

Yo no llegué a ser una gente que le interesara mucho la política, como ideal. Leía “el Capital”, como todos los artistas que estaban en el partido comunista. Había una cierta inquietud por conocer eso que había sido muy importante para el mundo. Yo tenía un tío, cuñado de mi madre, que había sido incluso amigo de Fidel y del Che, antes de que se fueran a hacer la Revolución en Cuba. El me platicaba de ellos con mucha admiración, de gentes con mucho puje. Ese tío por cierto me decía que ese arte no era nada más que algo superficial y que había que ser más profundo. Pero si bien me inquietaba, no me volví “fan” de la Revolución, ni de Castro.

En esa época había una relación muy directa con las artesanías. Cuando llegabas a las casas te encontrabas con muchas piezas de artesanía y piezas coloniales, toda esa circunstancia hizo que yo me dedicara a la publicidad y a la pintura. Cuando entré a trabajar con Gordon Jones en la publicidad, seguí interesado en el arte y a través de Raúl Lavista y la gente que encontraba. Me pagaban no muy bien pero como yo me había independizado económicamente, a los 17, 18, 19 años no hay quien diga que ya la hizo, bueno igual hay alguien pero el caso es que yo no tenía herencia y me interesaba mantenerme económicamente pero siempre con la inquietud, siempre pintando en esta época más cerca de la expresión abstracta con Calcagno.

En esta época realmente empiezo a conocer a muchísimos artistas, a finales de los cincuentas, 1958–1959 un poco gracias a mi hermana que conoció a un cineasta y que era amigo de varios artistas y fue a través de él que conocí a Cuevas, a Corzas, a Lyonel Góngora que formaron un grupo llamado Nueva Presencia.

Me empecé a llevar mucho con ellos pero sobre todo con Francisco Corzas. Ya en 1961–1962 me dice mi ex cuñado: Ya te conseguí una exposición. Vas a exponer en Febrero en la galería del CUC. Me puse a trabajar como loco, estaba yo en el expresionismo abstracto, y por la cercanía con nueva presencia me fui hacia un expresionismo figurativo. Fue en esta época que surgieron todas mis inquietudes por las lecturas de ese momento, por lo que estaba sucediendo en el cine como por ejemplo *Viridiana*, *las Cartas de amor de una monja portuguesa*, *Juana de los Ángeles*. Me puse a leer a Santa Teresa, y entonces me

entró una obsesión por recuperar el recuerdo de mi educación con las monjas, y de ahí sale una especie de expresionismo basado en relaciones sexuales entre monjas, sacerdotes y ángeles.

Lo que más me pegó en esa época fue el cine, la literatura y de alguna manera también me pegó el Marqués de Sade.

C— ¿Cómo diferencias el expresionismo abstracto del figurativo?

A— El expresionismo abstracto es una separación de la representación de algo, pero con una carga emotiva muy fuerte a través de una actitud de la pintura, entonces digamos que en la publicidad hay una exigencia de hacer bien las cosas, mostrar una pasta de dientes que no esté maltratada, y el expresionismo es sacar de dentro algo más. De alguna manera cuando yo abordo la figuración ya tengo una carga que me afecta mucho para expresarme en el expresionismo abstracto, aunque quiero contar algo consciente o inconscientemente surge todo este mundo de las monjas, surgen también otros muchos temas del mundo de la ópera, un poco como estilizando a través de este expresionismo personajes que quizás habían sido importantes en mi formación o en mi memoria. Aparecen entonces todos estos personajes pero con una pintura expresionista más libre, menos restringida a una representación.

C— ¿En esta época ya conocías al grupo Cobra?

A— No, a los Cobra no, bueno sabía de ellos, porque había visto libros y publicaciones y curiosamente ahorita que me mencionaste a los Cobra me doy cuenta de que fue de esa primera exposición.

C— ¿Cómo te fue en esa primera exposición?

A— Me fue muy bien. Yo tendría 22 años. Entonces hubo respuestas muy negativas de esa exposición, me acuerdo que Crespo de la Serna decía que yo era un chavo que quería impresionar muchísimo con esos temas, que quería llamar la atención, etc. Y por otro lado Margarita Nelken escribió maravillas sobre mi trabajo.

C— Era muy buena crítica.

A— Bueno, fue una de las gentes que marcó mucho los criterios en la época. Entonces había como reacciones contradictorias en esa exposición. Pero hubo muy buena respuesta de mercado. Una de las cosas, aparte del mercado que recuerdo fue que llegó a verla Chucho Reyes Ferreira, a quien yo admiraba muchísimo. Yo había visto sus pinturas y me llamaban mucho la

atención, su expresionismo precisamente figurativo con esos cristos, arcángeles y gallos, además esa frescura. Era un tipo que yo admiraba mucho. Y fue a la exposición no estando yo, y le gusta mucho, y por teléfono la Sra. (...) de la galería, me dice que Chucho estaba muy interesado en hacer cambalache. Yo me sentí honradísimo y le dije: que se lleve lo que quiera. Y entonces se llevó varios temples y me dejó su dirección para que fuera yo a su casa a ver las obras de intercambio. Voy con Chucho a buscarlo a su casa y se establece una relación muy bonita con él, porque yo me impresioné muchísimo con esa casa maravillosa de Chucho y con esa creatividad y esa capacidad que tenía de ver las cosas. Era un esteta, un sibarita de los objetos en los que encontraba la belleza. Vivía en una especie de bodega. Toda su casa era una bodega gigantesca, llena de objetos que coleccionaba y me fue mostrando objeto por objeto. Cosas muy antiguas de la Colonia, cosas muy aventuradas y objetos encontrados. Chucho recogía un pedazo de tronco cuando estaban talándolos en el Paseo de la Reforma, se lo llevaba a su casa, dejaba que se secase y luego lo mandaba estofar y dorar tal cual, entonces te encontrabas con un objeto que era un tronco dorado,²³⁶ también se iba a la lagunilla y luego te mostraba: Mira lo que encontré ahora. Y se traía esferas de cristal, o lentes de telescopios, de pronto eran objetos de cristal de todo tipo, y los ponía en una ventanita amarilla, con una luz que él había pintado, convirtiendo la ventanita en un nicho y como iluminaba esos objetos y como le daba la luz a la gente. Era un tipo que tenía una creatividad constante. Yo tenía una visión de Chucho que el que nunca lo conoció, nunca lo podrá conocer. Yo recuerdo una exposición que se hizo de él, en el Museo de Arte Moderno recientemente, en donde pusieron los objetos sin atmósfera luminosa, una museografía sin chiste. Nada que ver con la casa de Chucho. En su casa conocí a Matías Goeritz y a Luís Barragán.

C — ¿Ibas una vez a la semana o algo así?

A — Si, a veces hasta más. Nos enseñaba fotos de todo. Me acuerdo que en esa época, de las primeras veces que fui, me mostró un atril. Porque él hacía como rincones, iba cambiando los rincones de la bodega, era muy agradable, porque hacía un ambiente para recibir a los amigos. Hacía unas instalaciones maravillosas, iba cambiando los objetos después. Una de las ve-

236 ¿La rama dorada? Referencia al texto de James George Frazer, *La rama dorada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961.

ces que fui tenía un atril colonial, como los que usan los monjes para leer, y ahí tenía un paisaje que había recortado de una página doble de una revista y sobre esa página había puesto una serie de recortes. A él le gustaba recortar solamente las aristas de las revistas y las iba poniendo encima del paisaje. Lo vi y dije: qué maravilla, me recuerdan las torres de Satélite. En esa época eran espectaculares, no estaban como ahora rodeadas de tantos espectaculares. Y entonces me dijo que de ahí había salido toda la idea de las torres. Y me platicó que Pani que había hecho o estaba haciendo Ciudad Satélite le había pedido a Matías Goeritz y a Luís Barragán que resolvieran un problema que era de depósito de agua. Ellos llegaron a platicárselo a Chucho y él les enseñó esto y les dijo: claro podemos hacer unas torres que sean depósitos de agua. Que habían surgido del atril donde Chucho tenía las columnas recortadas. Era muy agradable ir a platicar con Chucho de todas esas cosas que estaban pasando. Además llegaba yo y me decía: Bueno ahora escoge tu tus papeles. Bueno, le decía yo, pues dame ese. No, no replicaba, pero ese es un Cristo, llévate mejor un arcángel. Y cada vez que llegaba, él insistía en seguirme dando obras. Era un hombre muy generoso, yo llegué a tener muchas, ahora ya no tengo tantas, se fueron quedando en casa de mis ex mujeres.

En esa época digamos 1962, no vendí todo, pero pues tenía tanto pánico de hacer una exposición que creo que pinté cerca de 200 obras o algo así. Era una cosa bárbara. Vender una cantidad así, pues era prácticamente imposible, pero con el tiempo si se fue vendiendo realmente.

Empecé a vivir de mi pintura, muy relativamente, porque en esa época vendíamos en nada. Era muy barato lo que vendíamos. En esa época yo me fui a vivir con Elvira Castillo, que había sido Miss México y tenía un ballet acuático, y ahí empecé a meterme en otro mundo, el de la gente de teatro, más bien en el mundo de la actuación y del cine. Pero al mismo tiempo que ella tenía el ballet acuático, ella tenía dos payasos que eran parte del ballet. Y hacían un espectáculo que llevaban de gira por toda la República, en albercas, hoteles, deportivos y cosas así. Uno de los payasos era un caricaturista del “Mañana”, Sergio Aragonés, y el otro era Víctor Iturbe, “el Pirulí”, que era cantante y se quedó con su nombre de payaso y clavadista, era payaso en el trampolín. Y yo para entrar en el grupo y poder irme de giras con ellos, me inventé un personaje, que era un bailarín sustituto de los bailarines que faltaban,

entonces yo me tiraba ahí y hacía el ridículo. Nos íbamos de gira a Acapulco y otros lugares turísticos.

C — ¿Entonces debutaste como payaso?

A — Si, debuté como payaso. Yo traía un traje de baño y hacía el ridículo tratando de hacer lo que hacían los bailarines, pero solo cuando nos íbamos de gira, como un espectáculo diurno. Y siempre íbamos en grupo con José Antonio Méndez, que era un cantante cubano que vivía en México y con Nacho Méndez que era otro personaje también muy cercano. Yo me voy saltando muchas cosas.

C — ¿Entonces dejaste la pintura cuando ya empezabas a vender?

A — No, no, yo seguía pintando, era la misma época del expresionismo figurativo.

C — ¿Y tenías alguna influencia del expresionismo alemán?

A — Bueno, claro, yo conocía a Grosz, a Kirchner, a Kokoschka, a todos ellos, pero no tenía nada que ver. En esa época como que vivía vidas simultáneas. Por un lado un mundo diurno del espectáculo y en las noches íbamos a cantar con José Antonio Méndez que era un tipazo maravilloso. Entonces ahí me la paso en una bohemia digamos muy padre.

C — ¿Y tu cantabas o tocabas?

A — No, yo nada mas iba como simple espectador, yo aplaudía y era fan de José Antonio Méndez.

Por esa misma época con Sergio Aragonés, conocí a un grupo que sacaba una revista que se llamaba “la mano”, era Héctor Ortega, Gustavo Sáenz, Nacho Méndez, y un amigo arquitecto que era Antonio Balmori. Entonces se hizo un grupo donde fuimos muy cercanos y ahí vuelvo a la cosa musical y a la literatura.

Yo iba ampliando mis círculos, pero seguía viendo a mis amigos de antes. Íbamos mucho a un círculo con Raúl Lavista, con Salvador Elizondo, con Sergio de la Peña y entonces se amplía mucho todo el círculo ya en los años sesentas.

La segunda exposición que hice fue en la galería Novedades de Gustavo Sáenz. En esa época conocí a Alberto Isaac, era muy amigo de Elvira, y fue a través de él que conocí a mucha gente. En esa época Alberto era director de PECIME y nos invitaba los domingos para ver las películas que venían

de todo el mundo. Las reseñas de cine las veíamos antes de que pasaran a la censura. Después de que veíamos 1 o 2 películas nos íbamos a casa de Emilio García Riera. Allí llegaba Gabo García Márquez, Álvaro Mutis, (José Miguel) Jomi García Ascot, José Luís Cuevas, Vicente Rojo, Gabriel Ramírez. Era como un club. Yo era el más chavo y veía a todas esas maravillas de personajes. Ahí conocí a toda esa gente que de alguna manera marcó mi vida, acentuando mi inquietud y reafirmando el mundo que yo estaba viviendo.

C— Todos te enseñaban cosas. ¿Y cómo fue que dejaste de ser el pequeño?

A— Yo te iba a decir lo del grupo Cobra. De repente me dice Lucero Isaac, la esposa de Alberto: –Oye Arnaldo, yo creo que no estás en la galería adecuada.

C— Aquí, llevabas dos exposiciones.

A— No, bueno llevaba más porque con la gente de teatro, con un cuate llamado Carreiro, abrió un teatro en Mixcoac, que se llamaba Salón de Arte Teatro Mimbre, que era un cuarto muy grande: era también su casa, lo convirtió en galería, y le puso unas butacas que eran unas tablas que se ponían en el piso y presentó ahí varias obras de teatro. Y me pidió que hiciera una exposición. Era un salón de usos múltiples. Fue una exposición de dibujos muy pequeños con expresionismo figurativo, llenos de personajes fantásticos: había lagartijas, dragones, cosas así. Como un mundo muy fantástico. A mí me impresionaba mucho el Bosco, entonces yo buscaba mucho esos personajes del Bosco. Así que había hecho también esa exposición.

Para esto ya había empezado a buscar una cosa menos crítica o también me interesaba más la parte plástica y estética y ahí mi fascinación por el mundo de Paul Klee seguía siendo una constante. Entonces me empecé a acercarme mucho a este mundo entre Klee y primitivos.

C— ¿Te metiste a la teosofía y todo eso?

A— No, no, no en esa época mis lecturas eran más bien las clásicas, aunque tenía una gran inquietud por la cosa oriental. Cuando vino Calcagno, un amigo Gabriel Narváez, que fue uno de los que trajo la exposición a la facultad de Medicina y después yo trabajé en su taller. Calcagno me empezó a pasar libros de Matzuo Basho, que acababa de traducir Octavio Paz: Sendas de Ocu y luego con Suzuki y Fromm, ahí como que me fui por el arte oriental. Todo esto tenía que ver con la gestualidad del expresionismo abstracto, lo

asociaba mucho con el oriente.

Aquí empiezo a rescatar todo ese mundo que se me había apartado por el ambiente en que me había desarrollado con el grupo Nueva Presencia. Pues me habían llevado a explorar el expresionismo figurativo, pero como que vuelvo otra vez a mi idea de estructurar los cuadros y volver a una cierta geometría, a una espontaneidad infantil de frescura. Inclusive pintaba con la hija de Elvira que tenía como 6 años, Elvirita Castillo, trabajábamos mucho a la limón, jugábamos y hacíamos muchas cosas y entonces aparecía Claudio Isaac que era de la misma edad. Me lo mandaba Alberto a ver si le daba yo unas clases y acababa dándome la clase él a mí. Empiezo a tomar un rumbo fantástico o no sé cómo definirlo.

C — ¿Surreal?

A — No, los ísmos son una cosa que yo no alcanzo a [...] Klee, que entra dentro del expresionismo alemán, sin embargo yo no considero que tenga la gestualidad, por decirte algo, que tenían los expresionistas, de alguna manera es un expresionista más fantástico. Si tiene una cosa un poco mágica, sus personajes son un poco monstruos, su pintura es como la pintura de niños.

Me gusta Klee, Dubuffet porque trabajan esta parte primitiva, el arte bruto.

C — Dubuffet es mucho después que Klee.

A — Si pero bueno para mí eran gentes que me interesaban muchísimo, y a través de Klee, Dubuffet, los primitivos, empiezo a hacer mi propio mundo, me fui más por ese camino y todo esto me lleva a trabajar otro estilo, esto ya es 1963-64.

Estas reuniones eran como trabajo de talleres, llevábamos nuestro trabajo y había un sentido crítico, constructivo, o te decían “¿oye, por qué no le haces así?”. Era como un taller literario, analizábamos las obras, respetando el estilo de cada quien, no inducíamos la pintura que tiene solo un camino.

Entonces Lucero me dijo: ¿oye, cuál es la galería que más te gusta? Y para mí la galería que más me interesaba era la de Gironella, ya que a mí me interesaba mucho su obra, también las de Villa, las de Manuel Felguérez, la de Vicente Rojo. Yo tenía una visión hacia pintores más abstractos o semiabstractos, como Gironella, que en esa época estaba con lo de la reina Mariana y con sus *collages* de leones. Por cierto, en un viaje que hice por esa época con

el Ballet de Danza Acuática, con mis estudios marxistas, me encontré unos sapos disecados en un pueblo, y los traía en el coche. Y un día que andábamos por la Zona Rosa, apareció Gironella; yo no lo conocía, nos detuvimos para saludarlo, y se asomó al coche y vio los sapos y dijo: ¡Que maravilla, esto es algo fantástico, es maravilloso!

Yo tenía tanta admiración por Alberto que le dije: ¡Maestro, si le gustan son suyos!

Y Alberto muy generoso dijo: Te lo agradezco, te acepto el regalo, pasa a la galería Juan Martín a que te de unos grabados, vamos a hacer un intercambio.

Yo no me atreví nunca a ir a la galería a pedirle los grabados a Juan Martín. Pero ahí estaban los artistas que a mi me interesaban mucho, aparte, claro de con los que me llevaba. Pero yo sentía más una tendencia hacia ese tipo de arte, eran la vanguardia en México. Y yo me sentía más afín después de haber pasado por el expresionismo abstracto.

Entonces yo le dije a Lucero, bueno me gustaría la galería Juan Martín. Lucero fue a hablar con él para que viniera a la casa a ver mis cuadros. Para esto yo ya había conocido a Fernando García Ponce, y a otros artistas que nos veíamos de vez en cuando, nos íbamos a tomar una copa y platicábamos. Pero mi afinidad era más para esa galería, yo sentía que era donde cabría mi obra.

Para esto yo ya había visitado todas las galerías, la Souza, la Praxis... Al fin Juan Martín vino a ver mis obras y me dijo: Bueno es que yo no soy el que decido, en realidad son un grupo de artistas que trabajan en la galería y entre todos tomamos la decisión de quien trabaja en la galería. Pero llévame unos cuadros para tenerlos en la galería a vistas y luego veremos si se quedan o que podemos hacer. Entonces yo puse mis cuadros en una camioneta de una amiga, y me lanzo. Me recibió Juan Martín, su galería estaba en la cerrada de Hamburgo y entonces me dijo: Bueno vamos a elegir con cual cuadro nos quedamos.

C— ¿Cuántos cuadros llevabas?

A— No sé, llevaba yo muchos, no me acuerdo, 20 o más, para que viera cuales quería quedarse. Juan Martín, era siempre muy respetuoso de sus exposiciones, cosa que yo le admiré siempre mucho. No le gustaba poner cuadros encima de otros cuadros, así que propuso verlos afuera, y allí sobre

las paredes de la cerrada vemos los cuadros para elegir y en eso llega Alberto Gironella y entonces dice:

¿Qué es esto, el grupo Cobra en México?, ¿Y quién es el artista?

Y yo le dije: Maestro, soy yo, no sé si acuerda de mi, y dijo: Como no, Juan tráeme unos grabados de... y esto es buenísimo ¿Cuándo vas a exponer esto? Le dijo Alberto a Juan. Y Juan Martín respondió: bueno no se todavía.

Y entonces Alberto Gironella, me hecho unas flores: ¡Esto es extraordinario!

Entonces Juan dijo: Bueno déjamelos y ya veremos, ya elijo yo o a ver qué hacemos.

En esa época, casi al mismo tiempo expuso Fernando García Ponce en la Casa del Lago. Estaba yo en la inauguración, y estaban todos los amigos, y platicaba yo con Fernando que había venido a la casa a ver mis cuadros y me presenta a Juan Martín.

Y Juan dijo: Si, acaba de estar en la galería.

Y Fernando preguntó: ¿Si fue a la galería?, Tienes que exponerlo, es buenísimo, tiene que estar allí.

Y Juan dijo: bueno, pues vamos a ponerle fecha, y entonces ya en 1964 expuse en la galería Juan Martín, ya con la gente que me interesaba estar.

Así fueron como coincidencias.

Bueno, interesantes eran todos, Corzas, Cuevas... eran bien importantes, pero yo me sentía más afín con los de la Juan Martín, aunque éramos muy diferentes todos, cada uno tenía su personalidad. Lo que a mi me interesaba mucho de ese grupo era que, como, que cada quien tenía su propio mundo.

C— Si, pero con información en términos de mundo, mundo.

A— Yo creo que Corzas también tenía un mundo, un poco ya en la transvanguardia, de alguna manera esta se dio en México con Corzas. Él tenía eso de tomar al pasado y traerlo al presente, cosas que son de la posmodernidad. Y creo que siendo un artista que acababa de llegar de Italia, donde había estado viviendo. Cuevas también había viajado muchísimo, lo que hacía que cada uno tenía afinidades con cosas diferentes y era muy interesante ver a un grupo conformado por Alberto Gironella, Lilia Carrillo, Vicente Rojo. Aunque había algo en común, la pintura no se parecía, si no que cada uno desarrollaba su propio estilo. Claro que algunas veces sí, como por ejemplo la escuela

mexicana de pintura, ellos sí nos trataban como los abstractos, a pesar de que Gironella no lo era y yo tenía también algunas referencias figurativas aunque no fueran realistas.

Me gustaba mucho esa pluralidad. En esa época me separé de Elvira y conocí a mi primera esposa, Hilda Lorenzana. Ella trabajaba en la galería Antonio Souza, era digamos, co-directora de la galería y por esta relación conocí a los artistas de Antonio Souza, que también eran artistas muy interesantes: Von Gunten, Cuevas, Pedro Friedeberg, Matías Goeritz. En fin, tenía muy buenos artistas allí, y a través de esta relación y de que nos veíamos frecuentemente en las galerías, en los cafés.

Toledo en esa época se había ido a París y había vuelto en 1962, que fue cuando yo lo conocí, estaba en la galería Antonio Souza. Todo esto que te estoy contando es para hacerte ver que las galerías tenían un gran respeto por los artistas. Realmente era el momento de promover el arte nuevo en el sentido de que no estaba siguiendo lo que era la tendencia de la escuela mexicana de pintura.

C— ¿Qué era la que promovía el Estado?

A— De alguna manera, era la que estaba en el Museo de Arte Moderno (MAM), hasta que en el año 1965 se hizo el Salón Confrontación, en donde entramos prácticamente todos los jóvenes a exponer en el MAM. Fue cuando se armó ese desbarajuste, porque no estaban de acuerdo con que hubiese ganado Fernando García Ponce. En eso se metió Siqueiros.

Eso fue un año después de que yo ya había entrado a la Galería Juan Martín, yo ya participaba en el MAM, que se había inaugurado años antes, pero en 1965, fue que se armó la exposición con puros jóvenes. Casi todos los artistas de la galería Juan Martín eran mayores que yo, Felguérez me lleva como 12 años y era el mayor. De suerte que yo era el más joven de la galería. En la exposición se vendieron algunos cuadros, no todos. Juan Martín estaba creando una clientela en ese momento. Insisto que había un gran respeto, porque si llegaban a buscar un cuadro de un artista que no era de la galería, se les indicaba en que galería se encontraba. Había un gran respeto para todos los artistas fueran o no de la galería, tanto de la galería a los artistas, como de los artistas hacia la galería.

En esta época empieza a afianzarse lo que era mi vocación, y ya

no ando buscando otras cosas, ya de alguna manera entro al mundo de la pintura, aunque empiezan a surgir todas estas relaciones con Alejandro Jodorowsky y con Gurrola.

En 1964, antes de separarme de Elvira se estableció una relación muy cercana con Jodorowsky, porque Elvira y Valerie la mujer de Jodorowsky, tenían una cercanía de amistad, por ello nos veíamos muy seguido.

Alejandro empezó a planear una obra de teatro, después de la *Ópera del Orden* que había hecho con Felguérez y Gironella como escenógrafos. Empezó a gestar esta otra obra que era *Víctimas del Deber*, con Héctor Suárez como actor, que era también muy cercano. En esa época aún no era el cómico muy conocido, era un gran actor con una luz cómica ya natural. Yo lo conocí porque en esa época el empezaba a andar con Pepita Gomíz, que fue su esposa. Nos reuníamos mucho las tres parejas: Valerie y Alejandro Jodorowsky, Pepita y Héctor, Elvira y yo.

Pepita y mi hermana estudiaban historia del arte con Justino Fernández y yo las acompañaba muy seguido a las clases, que eran extraordinarias. Así que había una cercanía con Alejandro cuando empezó a hablar de hacer una obra de teatro con Héctor Suárez y entonces, un día que estaba viendo los ensayos, le digo: – Oye Alejandro, y quién te va hacer la escenografía. Y me dice: – Tú.

Ahí empecé a meterme en la cosa escenográfica con Alejandro que era extraordinario, tenía una imaginación, tiene una imaginación extraordinaria. Fue una experiencia fantástica.

Aparte de divertido fue un aprendizaje extraordinario. Tenía tanta imaginación y además era un gran receptor, escuchaba y luego retomaba todo lo que los demás habían propuesto, y entonces decía – bueno, vamos a ponerlo a ver cómo funciona. Yo me decía: – ¿pero qué va a ser esto?, porque tenía una gran cantidad de información, brutal, pero luego, tenía la capacidad de ir limpiando, limpiando hasta que quedaba lo esencial de todas nuestras propuestas. Era toda una puesta en escena, de una calidad excepcional y allí empecé a manejar una relación en una escala, digamos diferente. Hasta esa época mis obras eran muy pequeñas, y a partir de esta experiencia como que tuve la libertad para irme a formatos más grandes. Ahí estaba yo, combinando todo lo del teatro y la pintura.

Alejandro ponía muchas obras en la Casa del Lago, pero en este caso él

había conseguido que le prestaran el Teatro Jesús Urueta, que está en la calle de Puebla. Entonces Margarita Urueta era muy amiga de Alejandro y le prestaba prácticamente el teatro.

Me acuerdo que le dije: bueno y con qué vamos a hacer la escenografía. Y me dijo: No tenemos presupuesto, no tenemos nada de presupuesto, así que con lo que te vayas encontrando. Nos metíamos a las bodegas de teatro y lo que iba encontrando lo iba usando.

Me acuerdo que la obra se trataba de una casa muy burguesa, que tenía los papeles tapices que se iban desprendiendo de las paredes. La idea era que todas estas manchas generaban muchas ideas absurdas. La obra era de Ionesco, del teatro del absurdo. Yo empecé a imaginar un papel tapiz de donde salían muchos personajes y objetos. Entonces iba yo juntando todos los objetos que eran de utilería del teatro, había hasta un esqueleto y con ellos iba yo poniéndolos en unas mamparas. Al final me dijo, bueno tenemos un presupuesto, creo que era como de doscientos pesos. Y me pregunto qué iba a hacer con ellos. Le dije que a mí se me antojaba un papel tapiz muy rococó. Nos fuimos al centro y encontré unas de esas servilletas que le ponen de base para los pasteles, doradas. Y le dije, vamos a hacer un papel tapiz dorado, de donde van surgiendo estos personajes, como si se rompiera el papel tapiz, y van apareciendo todos estos personajes.

Así fue que hice todo este *collage*, cubriendo partes de los objetos. Cuando vi eso, era un charolazo tremendo y entonces Alejandro me dijo: está padrísimo pero no vas a ver a los actores. Entonces me acuerdo que con engrudo y anilina violeta le di una pátina. Después empezamos a ver como iluminábamos, era una experiencia maravillosa, porque empezábamos a cambiar las luces, los colores, y cada vez que hacíamos un cambio de luz era un cambio rotundo en la escenografía. Fue fantástico también trabajar con la música, yo estaba fascinado.

Sacamos esa escenografía. Una de las satisfacciones que se siente muy bonito es el día del estreno de la obra, cuando se abre el telón y la gente ve la escenografía y empieza a aplaudir... esa fue una satisfacción muy emocionante. Fue muy bonito y además la puesta en escena fue extraordinaria, y Héctor un gran actor. La experiencia de estarlo viviendo, por ejemplo Alejandro ponía a Héctor a decir un monólogo, y decía a ver te lo aprendiste. Héctor asentía.

Y Alejandro le decía bueno haber dímelo, dímelo de nuevo, muy bien ahora dímelo a partir de aquí, ahora desde el dedo gordo del pie hasta la punta de los cabellos de mi cabeza.

Entonces ibas viendo la evolución de cómo Alejandro iba marcándole ciertas cosas a Héctor, haciéndole entender cada uno de los conceptos que estaba manejando, y todas estas experiencias son invaluableles.

Este proceso de trabajo, creo que es una de las cosas más bellas que existen, creo que es una de las cosas que a mí me siguen inquietando más. Dejarte sorprender en cada momento, no tener nada preconcebido, sino que vas viendo. Creo que lo más importante de la creación de una obra es el proceso de la obra, como la obra en si te va diciendo las cosas, más que tu tratar de imponer algo, dejarla salir. Bueno creo que hay un factor de azar muy importante. Factor que yo creo es primordial. Borges decía una frase que a mí me gusta mucho:

“El artista debe ser un amanuense del espíritu o la musa, que son sinónimos. Debe ser un creador de fábulas, sin moraleja”.

Todo este sentido de ser intermediario de algo que es manifiesto. Tenemos la capacidad de captarlo. Creo que ese es el verdadero proceso creativo.

La moralina es un factor en contra de la creatividad. Porque bueno, yo creo que si puede haber principios y valores, pero de alguna manera la libertad es un factor muy importante.

La libertad es para mí el concepto, no es aventarte como “el borras”, si no es la capacidad de elegir.

C— Bueno pero ahí también entra el placer.

A— No se trata de cruzar una calle sin voltear a ver si viene coche. Miras y eres libre para elegir si cruzas o no, esa es la verdadera libertad. No es nada irreflexivo.

Para mi Einstein fue muy importante y me marcó mucho ese concepto, cuando le dicen a Einstein qué cómo fue que descubrió todas esas cosas de la teoría de la relatividad, y dijo: “Yo no las descubrí, no cabe duda de que hay un ente superior que nos dice lo que tenemos que hacer”.

De alguna manera el proceso creativo tiene que ver con esa capacidad de poderte vaciar de muchas cosas y estar receptivo a lo que va llegando. Unos pueden decir revelación, llega lo que está en el aire. Creo que hay muchas

maneras de percibir.

Leonardo Da Vinci, en el *Tratado de Pintura*, que también fue una de mis primeras lecturas y me sirvió mucho, habla sobre las cosas primordiales que un artista – quizá eso me marco mucho al acercarme a la pintura – debe saber:

“Un pintor no podía serlo si no conocía la arquitectura porque eso estructuraba una obra y la otra es la posibilidad de ver manchas que aparecen en los muros la cantidad de figuras que puedas imaginarte y poderlas plasmar en papel. No es necesario el modelo que tenía que ser real”.

De alguna manera el mundo es como una prueba de Rocher o Rorschach, una mancha de tinta, luego doblan el papel, luego lo abren y la mancha generalmente es simétrica y a través de eso puedes imaginar cualquier tipo de cosa.

Yo me acuerdo de chavo me acostaba en el pasto y ver las nubes y ver todos las formas que te puedas imaginar.

C— Es dejar circular al Nagual.

A— Así es.

C— Cuando yo veo tus cuadros yo siento más predominancia del tonal.

A— Yo trato de encontrar, ya que hablaste de esos personajes de Castañeda²³⁷.

C— No es sólo Castañeda.

A— Bueno, viene desde antes, pero a mí me gusta mucho el cuarto relato de poder de Castañeda, cuando se encuentra con Don Juan, bueno en realidad cuando no se encuentra con Don Juan. Castañeda lo va a buscar al desierto y no lo ve, y dice: pero es absurdo porque teníamos una cita, por qué no está, y se empieza a pelear con su amigo Ramón. Se regresa a la Ciudad de México y se encuentra a Don Juan que viene caminando por Paseo de la Reforma, pero no lo encuentra, sino que lo ve caminar, y dice: no puede ser Don Juan, ya que viene con traje y con un portafolio. Cuando se acerca, le dice Don Juan pero cómo es posible que este usted aquí con un porta-

237 Carlos Castañeda, antropólogo y escritor de autor de una serie de libros que describirían su entrenamiento en un tipo particular de nahualismo tradicional mesoamericano, que recurre a hongos alucinógenos, al cual él se refería como una forma muy antigua y olvidada, mediante los encuentros con un brujo llamado Don Juan. Ver Castañeda, C. *Las enseñanzas de Don Juan* (*The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge*, 1968, que además fue su tesis). *Una realidad aparte* (*A Separate Reality*, 1971). *Viaje a Ixtlán* (*Journey to Ixtlan*, 1973): con él obtuvo su doctorado. *Relatos de poder* (*Tales Of Power*, 1975).

folio si teníamos una cita. Si claro que teníamos una cita, por eso estamos aquí – dice Don Juan.

¡Pero cómo, usted de traje, y con portafolios! Interpela Castañeda.

Bueno, es que todos tenemos una parte que es el tonal y otra que es el nagual, contesta don Juan. Tenemos que contener a las dos. Tenemos que contar con nuestro nagual y nuestro tonal.

Y ya se van a platicar y le dice: bueno, pero cómo puede usted tener su nagual y su tonal. Y Don Juan dice: si, hay que tener el 100% de tonal y el 100% de nagual.

Castañeda interrumpe: ¿ no el 50% y el 50%?

Don Juan lo corrige – No, el 100% y el 100%

Entonces le explica que si tú tienes tu tonal sobrevives, pero si domina tu tonal, te pierdes de muchas cosas. Ahora que si domina tu nagual, aguas porque te puedes morir. Entonces tiene que haber un equilibrio, ahorita estás hablando de estos cuadros, si hay una parte de tonal que tiene que ver con la parte racional, o reflexiva, le da estructura pero todos los personajes de alguna manera vienen de esta capacidad de soñar despierto. Tienen que estar en equilibrio.

C— Cómo que el color te da el nagual.

A— Bueno, ese personaje que estás viendo de alguna manera tiene una cabeza esférica, es una esfera, hay una parte de sensualidad que tiene que ver con el nagual, hay una relación precisamente entre estas dos cosas. Hay una relación entre toda esta sensualidad, toda esta fantasía porque volteas a ver este cuadro con esta mujer que hace el amor con un cocodrilo. Entonces ese cocodrilo también es un nagual del mundo fantástico. Todos los manejos de la geometría no son representaciones específicas de una arquitectura, sino que son como de una arquitectura del espacio, no necesariamente del objeto. Yo trato de encontrar ese equilibrio entre la capacidad de imaginar y la de razonar. No hago parámetro cuantitativo. A mí lo que realmente me interesa cuando hago una obra, es el proceso. Lo que va surgiendo, el diálogo que establezco con la obra. No lo quiero imponer a la obra, si no lo que la obra te va sugiriendo.

Curiosamente empecé a leer a Castañeda en los setentas, porque en ese momento estaba muy de moda el estructuralismo. Uno de los análisis que sale en el primer libro es un análisis estructuralista de Octavio Paz, en las

enseñanzas de Don Juan, que fue el primer libro que salió de Castañeda. La introducción es de Octavio.

Todo este mundo de la fantasía lo compartimos con el teatro. Yo ya libre y ya profesional, ya empezaba a tener un reconocimiento; que nunca me preocupó mucho, porque cuando yo, a pesar de que había vivido siempre en el medio artístico, había un cierto temor de que yo me dedicara al arte. Tanto de parte de mi madre, como de gente que me rodeaba, me decían que si me dedicaba al arte iba al fracaso. Entonces cuando ya me empiezo a separar de la publicidad y me dedico ya a la pintura, yo incluí dentro de mi proyecto de vida el fracaso y bueno una de las ventajas es que después de eso, ya todo es ganancia.

C— Los japoneses dicen que después de 150 fracasos puede aparecer la obra maestra.

A— Y no 150, pueden ser todos, yo recuerdo que una de las cosas que me impresionaba mucho cuando yo veía las bolsas que tejen los huicholes, con toda esta geometría, que surge de todo el neolítico de la cestería, que hacen cuadritos iguales. Entonces yo veía entre todos estos cuadritos un error, y volvía a ver las otras cestas, y volvía a ver el error. Daba además una dinámica extraordinaria al diseño, si estaban bordados de azul y rojo, aparecía de repente un cuadrito amarillo. Me parecía fantástico, pero me preguntaba por qué siempre introducen un rompimiento de ritmo. Unos muchachos huicholes me aclararon que ellos siempre hacían eso, porque solo Dios es perfecto.

C— ¿Pero cómo fue que tomas distancia de tu obra?

A— Eso se va dando de manera natural.

C— ¿Por las críticas de todos?

A— No necesariamente. Yo creo que es un sentido autocrítico, es decir. Si yo tuviera preconcebido un cuadro quizá no lo pintaría, me explico, ¿para qué?

En un momento dado yo no sé qué hacer cuando me enfrento a una hoja, a un lienzo vacío o una plastilina o una masa. Yo ahí..., no tienes una idea preconcebida de que es lo que quieres hacer y empiezas como a jugar, un poco como lo que hablamos de la pintura de los niños. Es decir empiezas de una forma inconsciente de dibujar algo, puedes empezar por dibujar un círculo, y luego lo conviertes en cabeza y le empiezas a dibujar unos ojos, lue-

go haces una línea y dices es la pierna, pero de alguna manera en el proceso tu vas descubriendo. Yo a veces empiezo a dibujar sin saber qué es lo que voy a dibujar, hago una línea y ella me sugiere la dinámica de un cuerpo... Había una clase, ahora lo recuerdo, no sé si esté asociado, o no, que nos daba Gordon Jones. Nos decía vamos a hacer una línea, y vamos a estar viendo el modelo, entonces empezábamos. Hacer el trazo de esa línea sin ver el trazo, solo podíamos mirar al modelo. Entonces comenzábamos, por decirte algo, por el cuello y luego bajábamos siguiendo el contorno por el hombro, por el brazo, la mano. Si nosotros volteábamos a ver el dibujo, nos decía, no hagas trampas. A mí me pareció muy bonito descubrir lo que salía y cuando uno trataba de hacer trampa, entonces el maestro te llamaba aparte – por cierto, nuestra modelo era Julia López – te llevaba con la modelo – a ver préstame tu dedo, tocaba el cuello, y te decía a ver siéntelo, y eso que sentiste, eso que estás sintiendo es lo que tienes que escribir mientras estás viendo. No estás viendo el papel, estás viendo a la modelo y al hacerlo tú estás sintiendo como si estuvieras tocando. Eso es lo que tú tienes que plasmar en el papel, no importa si es o no exacto.

Eso me recordaba mucho los dibujos de Matisse, que no son exactamente lo correcto, pero es eso lo que le da precisamente la expresión. Es ir sintiendo, como en el momento de la caricia. La pintura y el dibujo, tienen que ver con eso, entonces es muy bello de repente hacer algo que estás sintiendo y de repente, voltearlo a ver te sugiere otra cosa. Ese proceso es algo que se va dando, es algo inesperado, como decía García Ponce “el título de un libro es la aparición de lo invisible”.

C — ¿Y allí en la aparición de lo invisible, ésta idea de fracaso es lo que te lleva a lo primitivo?

Mi idea, al incluir en mi proyecto de vida, el fracaso, es como decir, bueno, es como aceptar ésta es mi vocación y si quiero seguir haciéndola y tengo incluido el concepto de que voy a fracasar, pues ni modo, no. Lo voy a hacer. Pero de todas maneras es una ventaja, porque si tú partes de eso, cualquier cosa es una ganancia.

Porque si tú dices de pronto: voy a hacer una exposición de 50 cuadros, por hablar de un concepto de fracaso materialista, si yo tengo una idea preconcebida de que se van a vender los 50, pues tengo una decepción brutal si

solo se venden 49. Porque yo tenía la expectativa de que se iban a vender 50. Si yo parto de que no voy a vender nada y vendo uno, pues ya es ganancia, ya no hay pérdida, aunque haya yo pintado 50.

Curiosamente cuando yo hice mi primera exposición, cuando aparecieron en la prensa mis obras, me acuerdo que me dije: ya me hice famoso. Y salí a la calle y me di cuenta que todo era exactamente igual. No había tal. Yo creo que por mucha fama que puedas tener, habrá días y gente que digan que eres maravilloso y en otros en que digan que quién sabe quién seas.

Es como una vez que le preguntábamos a la gente que si sabían quien era José Luís Cuevas, y te decían, es un boxeador, ¿no? Realmente uno no puede esperar el reconocimiento externo. Yo creo que hay un momento muy importante que es lo que cierra el ciclo de creación, el poder hacer algo que motive la creatividad del espectador, aunque no sea la tuya, y eso cierra un círculo de codificación.

Un artista no se hace solo, sino que se hace a través de un receptor. El ciclo de creación es importante en el momento en que el espectador es parte de esa creatividad. No espero que el espectador vea lo que yo veo, sino que espero que él vea algo más.

C — ¿Quieres saber lo que ve?

A — Me gustaría, a veces me enriquece mucho lo que la otra gente ve. Como a veces me pregunta alguien ¿Qué significa eso que hiciste? Yo puedo inventar cualquier cosa, o muchas cosas en función de lo que signifique. Sin embargo el espectador me puede dar algo. A veces yo hago una serie de signos o formas o elementos que conforman mi obra y no se lo que estoy haciendo conscientemente. Entonces hago un ejercicio de recurrir al diccionario de símbolos y entonces automáticamente mi lectura de la obra, aunque yo ya la haya hecho, es completamente diferente a partir de ver lo que significan para la interpretación de los símbolos lo que hice.

De alguna manera yo creo que el factor aleatorio de nuevo es un factor muy importante en la creatividad, no tratar de imponerle a la obra algo.

C — Cuando uno hace el análisis de una obra se reduce tanto el tiempo de la exposición, uno tiene que eliminar tantas cosas que se sucedieron en el proceso creativo, que realmente en esa síntesis ya no se dice nada o tan poco que es como si nada.

A — Es por eso que volviendo a la frase de Borges... “Un amanuense del espíritu, debe ser un creador de fábulas, sin moraleja.”

Es decir que en el momento en que tú haces la moraleja, la lectura plural que pueda tener una obra deja de ser válida.

C — Bueno, pero también está esa otra parte consciente, esa parte de las fábulas en donde siempre hay ciertas posiciones, compromisos, de ubicación en la realidad, en la sociedad.

A — Eso es un factor como de códigos de comunicación.

C — Los historiadores de arte repiten que el artista es inconsciente, pero el crítico o el historiador no pueden serlo. Entonces hay ahí esa otra parte que impone la lectura para clasificar, para ordenar, jerarquizar.

A — He ahí el dilema. Yo creo que hay un cierto vértigo a la vida, a la incertidumbre, entonces el crítico trata de responder a lo que el público quiere saber, entonces en vez de darle la posibilidad de que el espectador sea también creador en el momento que confronta algo, le ponen parámetros. Entonces puede llegar a un grado en que, como está sucediendo actualmente, el curador es un crítico, llega a tener tal manejo de poder, que empiezan a inducir a los artistas en que es lo que deben hacer.

Esto yo creo que es un error. Porque es una respuesta a una sociedad de consumo, es decir estamos – como diría Jean Baudrillard – viviendo una esquizofrenia colectiva, generada por los medios masivos. La gente tiene tal vértigo de la incertidumbre, que trata de aferrarse a algo. Entonces quiere creer forzosamente en algo. Le puede creer a un locutor que le dice una noticia o le puede creer a un anuncio. Trata de creer en algo. Por eso le dieron cicuta a Sócrates, porque de alguna manera sabía que no sabía y eso para la gente es algo que no puede ser, ellos quieren algo a que aferrarse.

C — No pueden vivir al día, necesitan tener ahorro, una pequeña seguridad.

A — Bueno, eso es lo que creo y de alguna manera ha hecho que se abuse de inducir y hacer una serie de ísmos y de parámetros que de alguna manera limitan la creatividad.

C — Hay un poema de Gherasim Luca²³⁸, poeta rumano, que era cuñado de Víctor Brauner, y en el cita todos los ísmos, hace una lista interminable y

238 de Ghérasim Luca, *El inventor del amor*, La poesía Señor Hidalgo, Barcelona, 2007.

culmina con un te amo. Todos los ísmos se acaban en el encuentro amoroso. Es cómo que el artista no tiene temor a lo desconocido, si no que lo busca, lo investiga, se aventura.

A— De búsqueda y encuentro.

C— De llevar los límites un poco más lejos. Hay momentos en que situaciones históricas precisas hacen que los artistas se alineen a una ideología, a un partido o hacen propaganda por sus ideales ya sea por la libertad, la salud, la educación.

A— Hay muchos ejemplos. Sartre en un momento dado fue existencialista y de repente se dijo – ya – y se vuelve maoísta. Entonces yo creo que de alguna manera, uno no puede ser fanático de algo. Ese fanatismo te vuelve esclavo de tu ignorancia. Así, tú puedes ser libre mientras tengas opción de llegar a escoger y entre más opciones tengas, eres más libre y más posibilidades tienes. Si tú no tienes más que una opción realmente no hay libertad, eres esclavo en la ignorancia.

C— Por ejemplo Mondrian que plantea el proceso de la pureza.

A— El proceso de Mondrian fue a partir de un árbol. Empezó pintando un árbol.

C— Y luego no quiere ni verlo.

A— Luego lo que hizo fue ir reduciendo a formas geométricas el concepto del árbol. Pero si no hubiera tenido ese proceso de encontrar otra cosa, se hubiera quedado pintando ese árbol toda su vida.

C— Luego para sobrevivir, porque sus cuadros no se vendían, tenía que pintar flores, y él las odiaba.

A— El hombre era un personaje que tuvo un proceso de encuentros.

C— Proceso de depuración.

A— Pudo haber sido un proceso de depuración. Yo pondría el ejemplo de Duchamp, que era exactamente lo opuesto. El plantea que ya había agotado la pintura, con *el desnudo bajando la escalera*. Así que se fue a los objetos encontrados. Cada objeto encontrado es diferente, no es el mismo objeto. Después de eso se va al círculo óptico. De alguna manera para él era importante ir abriendo diferentes cosas.

C— Y luego se queda en el ajedrez.

A— Se queda en el ajedrez y hace al mismo tiempo muchas cosas.

C— Después del *gran vidrio* ya no hizo más.

A— No, siguió haciendo cosas. Hay una biografía de Duchamp de Tomkins²³⁹, y allí la última obra de Duchamp es *Étant donnés* que es una puerta con un agujerito donde hay este desnudo que hizo en piel en los años sesenta, poco antes de que muriera. Fue la última obra de Duchamp. Es interesantísima. Él nunca se alineó a nada, a ningún “ísmo”.

C— Para él, las decisiones importantes, las tomaba echando una moneda al aire. El azar.

A. Una de las obras más importante de Duchamp, que influyó inclusive a John Cage, conceptualista, fue una obra musical que él hizo jugando con su hermana, y consistía en recortar una partitura, meterla en sombrero y armarla de nuevo aleatoriamente y eso lo hizo en los años dieces, no sé si fue a finales de 1917 o una cosa así.

Lo maravilloso de Duchamp era que cuando agotaba algo, se iba a otra cosa, a veces volvía. *El Gran Vidrio* se tardó muchos años en hacerlo. Se casó con la ex-mujer de Matisse, volvió a hacer sus libros, en fin, Duchamp nunca dejó de trabajar. Lo que pasó es que produjo muy pocas obras, precisamente porque no quería estar repitiendo lo mismo, ya fuera cuadro u objeto encontrado.

Hay muchas maneras, no hay fórmula y esa es la maravilla, y él que encuentre la fórmula, de alguna manera pierde creatividad.

La pluralidad de Picasso es extraordinaria, no puedes comparar un Picasso de la época azul, con uno de las *Demoiselles d'Avignon*, con uno de la época cubista, de alguna manera él era ese amanuense.

Creo que eso es muy importante en el proceso creativo, puede ser que en el concepto de producción contemporánea sea exactamente lo que no funciona. Muchos artistas, el mismo Duchamp nunca tuvo un éxito económico, ni mucho menos. La pasó bastante prángana al final de su vida. En general vivía en una austeridad impresionante. Entonces según el concepto contemporáneo actual de lo que es el éxito, pues él no sería un hombre de mucho éxito. Lo tuvo después. Actualmente hay muchos artistas que tienen mucho éxito, grandes reconocimientos. Miró se volvió muy rico pero estaba bastante aislado. Pero tuvo amigos que lo ayudaron muchísimo.

Es importante ver, esta cosa, como la pintura muy individualista bus-

239 Tomkins, Calvin, Duchamp, Anagrama, Barcelona, 1999.

caba encontrar una fórmula que pegara, era como encontrar un logotipo.

C— Yo los veo como muy anarquistas, otros comunistas. Tenían un concepto de libertad más amplio que los de sus contemporáneos, incluso con los movimientos sociales.

A— Si, claro, los manifiestos que surgieron tenían que ver con la cosa social, desde los impresionistas, el compromiso por ejemplo de Van Gogh de ayuda, fue una cosa que se dio al margen de la creación de su obra.

C— Ellos tenían finalmente eso que tú decías antes, de que el círculo se cierra, cuando el espectador participa teniendo sus puntos de vista. Ellos en esa época buscaban un rompimiento de cadenas, necesitaban para ejercer la libertad que la sociedad cambiara para algo más tolerante, más vivible, más justo.

A— Creo que hay una influencia muy grande de Marx, del pensamiento marxista, del arte para el pueblo.

Hay que tener cuidado de que sea arte y no cambiar el arte por otra cosa en función de lo social. Yo creo que es más importante hacer un pueblo para el arte, que un arte para el pueblo, desde el punto de vista social. Yo pensaría muy seriamente en eso. Yo voy a hacer un arte para el pueblo o desde el punto de vista social hacer un pueblo para el arte. Más marxista en ese sentido. Darle al pueblo las posibilidades.

C— Hay artistas como Guayasamín que tienen una fuerza expresiva de angustia, de dolor, de necesidad, del pueblo para el pueblo.

A— Si pero yo puedo ver el *Guernica* de Picasso, y si no tengo preconcebido el concepto de lo que fue la guerra civil española, no veo determinados signos, es un cuadro que puede tener eso sin toda esa fuerza, emotividad y todo eso que dices sin que sea necesariamente un contexto digerido de una imagen específica. Es decir, eso surge mucho con Napoleón que impuso un arte que se hacía realmente, esa pintura a excepción de muy pocos es la que vale, es decir, no es eso lo que detona el arte. El arte es otra cosa. El arte toca otras fibras que no son solamente las racionales. El problema es que queramos forzosamente entender con el límite de nuestra capacidad racional. Nuestra capacidad racional tiene un límite, hay algo que no llegamos a entender: hay muchas cosas que no logramos comprender.

Hay una anécdota que contaba John Cage, cuando escribió una obra que se llamaba *Astrales*, donde en vez de notas musicales coloca estrellas, un

mapa de las estrellas de forma aleatoria, hace una línea, una serie de franjas y hace una partitura en donde las estrellas son las notas. Entonces dice: “hay un orden que es infinitamente superior a nosotros, que nosotros no podemos llegar a entender, pero de alguna manera podemos percibir a través del arte. Entonces vamos a darle un valor musical a esas estrellas, así, hace esta obra para piano, en donde las notas son de una medida imaginaria, hacia arriba son las agudas y hacia abajo son las graves. Y luego, el tiempo lo maneja con distancias entre las estrellas en millones de años luz y entonces ese es el tiempo de la obra”. “En realidad, dice, no vamos a entender ese orden, pero no tenemos que estar en lo que él llama el orden mozartiano, que en realidad puede ser muy anterior. De alguna manera el trata de encontrar un orden superior, que vamos a percibir aunque no lo entendamos”.

Esto yo creo que es muy importante dentro de la parte de la creatividad, vamos a percibir algo, en el momento que lo limitamos, para entenderlo, puede ser que nos ayude a muchos a abrir puertas, pero a muchos, si lo creemos fielmente, nos va a limitar.

C— Acabaríamos haciendo el arte pompier.

A— Exactamente, acabarías haciendo lo que te mandan hacer. Y eso lo podemos ver a través de la historia del arte y nos vamos al renacimiento. Vemos que no todas las obras aunque compartan un tema, y una actitud religiosa o política o social que te dice lo que tienes que hacer. Es decir a Paolo Uccello le dice Lorenzo de Medicis que quiere que le pinte las *Batallas de San Romano*, la historia de Nicolás Tolentino. Lo que menos importa desde el punto de vista de la obra de Uccello es la historia de Nicolás Tolentino y todo esto. Toda su investigación es sobre perspectiva, geometría, la naturaleza misma del cuadro, acomodar a una geometría a todos los personajes en función de la presentación de la animación que le están pidiendo. Pero lo más maravilloso de Uccello es la historia que está contando. Igual puede haber sido con la historia de la religión, a cuantos pintores no contrató el Vaticano, sin embargo los que resaltan son otros. Ni lo religioso, ni lo social, si no que es algo diferente que es lo que hace que algo sea una obra de arte, porque muchos pintaron el mismo tema, se basaron en los mismos factores sociales, y sin embargo lo que surge es otra cosa.

C— ¿La manera?

A— Quién sabe, puede ser el duende, la manera, x o z, no se, pero creo que es muy importante.

C— ¿La capacidad de placer?

A— Quién sabe. Por qué siempre queremos ponerle algo y no dejarnos sorprender a nosotros mismos.

C— Es como un vino. No somos tan exigentes con las uvas, pero cuando de vino se trata sí.

A— La comida. Tú puedes tener la receta para hacer un platillo. ¿Por qué a unos les sale deliciosa y a otros no?

Es exactamente lo mismo. Si entiendo estos conceptos de los historiadores de tratar de poner orden a ciertas cosas. Pero esto me recuerda a un gran historiador de la religión: Mircea Eliade, cuando dice que, lo que para él puede ser reconocido como un legado para los demás, es darles a conocer la esencia de la religión, no la historia.

Todo puede ser manifestación de lo sagrado, la hierofanta, una piedra, un triángulo. Lo importante es el momento de la hierofanta, eso que surge. Lo importante es la esencia de eso, no la historia. Él era un historiador sin embargo, lo importante para él no es la historia. Fíjate que bonito. Es el hombre que dice:²⁴⁰ el legado es poder haberles dado la esencia de la religión, no la historia.

Baudrillard en *El crimen perfecto*²⁴¹ tiene un sentido crítico de lo que llaman contemporáneo, de la maquinación del hombre.

C— Vino a México a dar un seminario “Del barroco a la posmodernidad”, relaciona el siglo XVII y XVIII con el XXI. Va y viene estableciendo paralelismos, similitudes y diferencias.

A— Casi todos los que manejan una serie de reglas en el arte contemporáneo están en contra de Baudrillard, porque él es un espíritu crítico. Es un provocador impresionante.

De joven yo tenía una timidez bárbara, y aunque yo me llevaba con todos, yo me sentía menor.

C— ¿Cómo de aprendiz?

A— Sí.

240 Eliade, Mircea, *La Búsqueda: Historia y sentido de las religiones*, Kairós, Barcelona, 2009 y *Dioses, Diosas y mitos de la creación*, Azúl, Barcelona 2008.

241 Baudrillard, Jean, *El crimen perfecto*, Anagrama, Barcelona, 1997.

C— ¿Y tú no tomaste nunca el otro lugar, como Vicente Rojo que es el maestro sobre todo para los diseñadores?

A— Él hizo una escuela de diseñadores extraordinaria.

C— Pablo Rulfo me contó que cuando lo fue a ver porque quería ser pintor. Vicente le dijo que mejor estudiara diseño gráfico, que de la pintura no iba a vivir.

A— Yo siento mucha afinidad con Vicente. Yo siempre tuve un apoyo económico, cuando no tenía mercado, recurriendo a la publicidad y al diseño gráfico. En esta época de Juan Martín, pues a veces no era suficiente lo que se vendía y yo recurría a, me acuerdo bien, Humberto Bátiz que estaba en el Fondo de Cultura Económica y me daba chamba para hacer las portadas de libros. De alguna manera a mi me sirvió muchísimo de apoyo. Y yo creo que es muy bueno. Ahorita que estábamos hablando de Duchamp, el vivía de dar clases de francés, eso le daba la libertad de hacer lo que le diera la gana.

Yo creo que es muy sano que no tengas necesariamente que vivir de tu arte, porque en un momento dado ya va en función de eso y no de ser absolutamente libre de hacer lo que quieras y de alguna manera ni siquiera tú vas a decidir tu éxito, eso lo deciden otros.

C— Es como el poema de Machado: “Al cabo nada os debo, me debéis cuanto escribo, con mi dinero pago...”

A— Pero también creo que cuenta mucho el reconocimiento, déjame que te lea algo del pensamiento de Duchamp, es parte de una ponencia “el arte creativo” presentada en la convención de la American Federation of Art, realizada en Texas en 1957, en donde se presenta como artista sin más:

Vamos a examinar dos factores importantes, dos polos de la creación del arte: el artista por una parte y por el otro el espectador que con el tiempo pasará a ser la posteridad. Todo parece indicar que el artista actúa como un ser médium que metido en un laberinto más allá del tiempo y del espacio intenta llegar a un claro. Otorgar al artista los atributos de un médium, nos obliga a negarle el estado de conciencia en el plano artístico que afecta lo que hace y el por qué lo hace. Todas sus decisiones relativas a la ejecución de la obra dependen de la pura intuición y no pueden traducirse a un autoanálisis oral, escrito o siquiera formulado. En su artículo “Tradition and individual talent”,

T.S. Elliot nos dice: “Cuanto más perfecto sea el artista más decididos estarán en él, el hombre que sufre y la mente que crea y con mayor perfección asimilará y transmutará su pensamiento, las pasiones que constituyen su material”.

Millones de artistas crean, pero el espectador apenas acepta o comenta a unos pocos miles, y son todavía menos los que consagra la posteridad. En última instancia por más que el artista proclame a los cuatro vientos que es un genio, tendrá que esperar el veredicto del espectador para que sus declaraciones adquieran un valor social y para que finalmente la posteridad lo incluya en los manuales de historia del arte [...] Si el artista en tanto que ser humano cargado de las mejores intenciones con respecto a sí mismo y al mundo entero, no desempeña papel alguno al enjuiciar su propia obra. ¿Cómo describir entonces el fenómeno que despierta en el espectador una reacción crítica frente a la obra de arte?, en otras palabras ¿Cómo genera dicha reacción?

Este fenómeno es comparable a la transferencia del artista al espectador en forma de ósmosis estética, que se produce a través de materia inerte, como los pigmentos, el piano o el mármol. Sin embargo antes de ir más lejos, quisiera aclarar lo que entendemos por la palabra arte pero sin pretender definirla, claro está. Me refiero a que el arte puede ser malo, bueno, indiferente, pero cualquiera que sea el adjetivo que empleemos debemos denominarlo arte. Y es que el arte malo sigue siendo arte, del mismo modo que un mal sentimiento sigue siendo sentimiento. Por consiguiente cuando hablo de coeficiente artístico hay que tener en cuenta, no solo me refiero al arte en mayúsculas sino que lo que trato de describir es el mecanismo subjetivo que genera el arte en estado bruto malo, bueno o indiferente.

En el acto creativo el artista llega de la intención a la realización a través de una cadena de reacciones totalmente subjetivas. Su lucha por alcanzar la realización pasa por una serie de esfuerzos, intentos, satisfacciones, descartes, decisiones que no pueden ni deben ser totalmente conscientes, cuando menos en el plano estético.

El resultado de esta lucha constituye la diferencia entre la intención y su realización. Una diferencia de la que el artista no es consciente, por lo tanto hay un eslabón que falta en la cadena de reacciones que acompañan al arte creativo. Y esa laguna que es la incapacidad del artista a la hora de expresar plenamente su intención, esa diferencia entre lo que quería realizar y lo que

realiza, constituye el coeficiente artístico personal que contiene la obra.

En otras palabras, el coeficiente artístico personal, viene a ser una relación aritmética, entre lo no expresado pero pretendido y lo expresado sin querer. Para evitar malos entendidos cabe recordar que este coeficiente artístico es la expresión personal del arte en estado bruto, antes de que el espectador refine la melaza en azúcar puro y el valor de dicho coeficiente no tiene peso alguno en su valor.

El acto creativo adquiere un nuevo cariz, cuando el espectador experimenta el fenómeno de transmutación con la transformación de la materia inerte en obra de arte se produce una auténtica transubstanciación, y el papel que corresponde al espectador es el de determinar el peso de la obra según una escala estética.

En definitiva el acto creativo no es algo realice solamente el artista, al descifrar, interpretar sus cualidades internas el espectador pone la obra en contacto con el exterior y con ello hace su contribución al acto creativo. Todo ello resulta todavía más obvio, cuando la posteridad interviene.²⁴²

Cuando trabajé con Jodorowsky, al mismo tiempo aparecieron en mi vida Luís Buñuel y Salvador Elizondo. Hay mucha gente en este trabajo interdisciplinario. Yo creo que esa época fue muy importante, porque había una comunión entre todas las disciplinas. Había encuentros, cuestionamientos, participaciones de alguna manera no es un trabajo solitario, aunque hay una parte que rescatar de soledad, tienes que poner algo de ti mismo. Realmente hay una capacidad de percibir algo como un conjunto. Encontrar eso, varias disciplinas, cuestionando, participando con los ojos de los demás.

C — ¿Y sientes que eso se ha perdido?

A — No sé si se ha perdido o no. Yo sé que ahora es contratable. Algo que antes se daba de una forma espontánea en un momento dado, ahora lo tratan de hacer con programas de jóvenes creadores, encuentros un poquito forzados, o buscados. Yo creo que es algo que tendría que darse, que se dio en otras épocas de relaciones de la vida misma. No hay que inducirlos. Yo creo que es una cosa que se da espontáneamente. No sé.

C — ¿Es la Ciudad?

A — Es la Ciudad y una serie de parámetros que se van marcando de

242 Marcel Duchamp, "El proceso creativo". Escritos, *Duchamp du signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pág. 162.

cómo deben ser las cosas, que no se dan en una forma espontánea. Ahora se hace en una Academia, tienes que ir a la escuela para ver cómo vas a aprender una vanguardia, como un arte actual, como un arte contemporáneo. Van cambiando el sentido esencial de las palabras a través de crear ísmos. Simplemente un ejemplo podría ser ¿De dónde surge la palabra impresionismo? Pues de un cuadro que pinta Monet, que le pone impresión y a partir de eso es impresionismo, Como marcar un deber ser.

Es un sentido que viene después del proceso creativo. Si Cézanne que fue el detonador del arte moderno, sin pensar que esto iba a ser, yo creo en lo que dice Duchamp, uno no sabe, otros son los que etiquetan.

Yo creo que le fue peor a Cézanne que a Van Gogh. Vincent Van Gogh tenía una pensión que le mandaba su hermano Théo y se ve en su pintura que es muy difícil de costear inclusive actualmente. Digo, lo que gastaba Van Gogh en pintura era una barbaridad, como que no tenía que preocuparse económicamente, aunque lo dijera, bien sabía él a quien decírselo para que le mandara la lana, que era Théo, es decir Cézanne no, él la pasaba francamente mal.

C— No, a Cézanne lo mantenía su mamá.

A— Pero la pasaba a veces de la fregada, le tenía que pedir a Zolá y se peleaba a veces con él.

C— Cézanne se peleaba con todos. Y todos le criticaron mucho que dejara a su mujer, que era modelo en Beaux Arts y obedeciera a su mamá, y se fuera a vivir con ella.

A— Cézanne es el equivalente de Einstein. En una carta de Zolá, que va a visitar a Cézanne, dice que lo estaba esperando y cuando llega, parecía un obrero por su trabajo de campo. Lo encuentra y lo reconoce porque se habían escrito tanto, y le dice – ¿Usted es Cézanne?, y éste contesta – sí. Zolá le dice, ah, pues vengo porque me gusta mucho la pintura. Y Cézanne le contesta – Si es así, venga conmigo, y entonces lo lleva a su estudio, esto en la época que Cézanne podía comprar cuadros de Monet, y empieza a hablar maravillas de Monet, dice que es un pintor con una frescura extraordinaria, que es maravilloso, y que en cambio a él le cuesta mucho trabajo pintar. Cuando acaba de enseñarle los cuadros de Monet, le dice Zolá – Bueno sí, pero yo vine a ver cuadros suyos. Y Cézanne disculpándose – Sí pero a mí me cuesta mucho trabajo. Y ya por fin le enseña sus cuadros y Zolá se va con una impresión muy

favorable de la obra de Cézanne²⁴³.

A mí se me quedó muy grabado el que haya admirado tanto a Monet. Y siempre he pensado que cuando tú admiras tanto a alguien de alguna manera te influye. Así fue que me puse a pensar en qué influencia pudo haber tenido Monet en la pintura de Cézanne. Y muchos años después estando en París, en el Museo Picasso, donde hay la colección que hizo Picasso de la pintura impresionista y entre ellos hay varios de Cézanne. De esas cosas que recorres los museos y ya estás cansadísimo y buscas un lugar para sentarte y justo me siento frente a un Cézanne, y empiezo a verlo y descubro una retícula, como fragmentaciones del cuadro y empiezo a analizar los colores y veo algo que describió Cézanne, que sintió por Monet.

Monet era un tipo que pintaba cada instante, cada momento de la catedral de Reims, y de repente me di cuenta que en Cézanne había como diferentes momentos de un solo lado del cuadro. Hay unos cielos azules pero tienen unos fragmentos naranjas, violetas y otros colores en el mismo cuadro, es una temporalidad simultánea en los cuadros de Cézanne. Y luego, cuando empiezo a analizar más los cuadros, empiezo a ver la dirección de las pinceladas, ciertas diagonales, verticales y horizontales y empiezo a asociarlo con el amanecer, cuando sale el sol y va marcando líneas casi geométricas o geométricas completamente, cuando pasan a través de un árbol y ves los rayos del sol. Entonces empecé a asociar eso con las direcciones de las pinceladas de Cézanne y empecé a ver que hay diagonales, son diferentes momentos pero están reticuladas en el espacio. Ahí me di cuenta que esa era la influencia de Monet, pero en otro sentido. En vez de pintar cada cuadro, están todos en un mismo lienzo, todos esos momentos en un solo cuadro.

Es maravilloso porque tiene que ver con la teoría de la relatividad, con el espacio, con romper la frontera espacio temporal. Es maravilloso y eso genera una geometría que no tiene que ver con la euclidiana. No es una perspectiva con simplificación de las formas geométricas sino que es una geometría generada por el cruce de diagonales, verticales y horizontales que van creando puntos en el espacio y de ahí viene toda la influencia para el cubismo,

²⁴³ Obra publicada en 1886 ver: Zola, Émile, *L'Œuvre*, Faquelle, París, 1962. En esta novela se cuenta la historia de un artista maldito que se cuelga frente a su obra inacabada, y que provocó una pelea que puso fin a la amistad entre Cézanne y Zola, porque Cézanne se identificó con el personaje llamado Claude Lantier y sintiéndose ridiculizado.

y es maravilloso. Pero aparentemente tú ves esos cuadros de Cézanne y dices la paz de esos azules.

C — ¿Y eso, tú lo has aplicado?

A — De alguna manera usé todas estas retículas inclusive muy geométricas que de alguna manera tienen que ver con diferentes direcciones lumínicas, cambios de color, etc., etc. En estas retículas. De otra manera, esa cosa temporal, cuando hice los cuadros de Paolo Uccello, recurría yo a los cuadros del Renacimiento, a su forma de aplicar la pintura. Era un tiempo diferente al que me estaba yo refiriendo de los cuadros. Hay momentos en los cuadros de Uccello en que hay fragmentos que podrían ser nocturnos, otros en que podrían ser diurnos, o vespertinos, pero todos están en un mismo cuadro, también y al mismo tiempo, haciendo alusión a la historia de la pintura. Es decir, un cuadro del renacimiento pintado en fragmento, como si fuera pintura impresionista o haciendo referencias a cosas en asociación libre voy cambiando los personajes que quizás tengan más que ver con el surrealismo o con formas herméticas que podría haber manejado el Bosco. Hay muchas referencias a la pintura, que son tiempos diferentes en un solo cuadro y pueden evocar al renacimiento, al impresionismo o a la metafísica.

C — ¿Cuál era tu intención?

A — Descubrir esa geometría oculta que estaba en los cuadros de Uccello. Yo había hecho esta otra serie anteriormente en el Museo de Arte Moderno, se llamaba *A la orilla del tiempo*²⁴⁴ y ahí ya traía yo la cosa espacio temporal. De alguna manera todo este sentido de estructuración del cuadro y mi admiración por Uccello desde siempre me llevaron de alguna manera a abordarlo. Recuerdo que cuando yo conocí a Salvador Elizondo, me dijo: ¿Y tú qué haces?, yo tenía 16 o 17 años y le dije soy pintor. Y me pregunta ¿Y qué sabes de Paolo Uccello? Gracias a la información de revistas italianas sabía yo quien era y le dije que, bueno, pues era un pintor del renacimiento temprano que fue uno de los primeros investigadores de la perspectiva. Y me dice: Yo cuando conocí a Paolo Uccello lo vi en las *Batallas de San Romano* en la National Gallery y ahí colgué los pinceles.

Entonces a mi se me quedó muy grabado eso de Salvador Elizondo y fue alguien que a mi me enseñó muchísimas cosas entre ellas a Wagner.

244 *A la orilla del tiempo*, exposición realizada en el MAM, México, 2 julio 1986.

También con Ernesto de la Peña Y Raúl Lavista nos ponía música y nos decía este sonido equivale a la Valquiria fulana y este otro a tal y entonces eran unos aprendizajes maravillosos. Por eso se me quedó muy grabado eso que le hizo Uccello a Elizondo. Y poco tiempo después cuando fui a Europa y vi *las Batallas de San Romano*²⁴⁵ y no solamente las de la Nacional Gallery, sino también las de las Galerías Uffizi y la de Frieburg.

Se me quedó grabado este mundo de Uccello y empecé a hacer en esa época una serie de dibujos en donde yo no quería usar la libertad de trazo, quería referir todo a formas geométricas, inclusive usaba yo compás, estén-cil, reglas para hacer otra clase de dibujo. En este proceso de trabajo, que fue anterior a toda esta exposición, cuando no quería usar el dibujo espontáneo, hice una serie de apuntes míos del pasado bien líricos, bien espontáneos y los tomé como base para encontrar una estructura oculta. Entonces con un papel transparente mantequilla o albanene, yo ponía el dibujo en compás, estén-cil y reglas, en círculos iba yo trazando sobre mi dibujo encontrandota esta geometría.

Encontrar las formas geométricas dentro de las formas orgánicas. Transformarlos. Entonces fue cuando tomé a Uccello y encontré que todos o casi todos los cuadros de Uccello están realizados a partir de una obsesión de Uccello por una forma que aparece mucho que es como una dona, que era como un sombrero que se llama *Mazzocchio*. Y entonces con la *Batalla de San Romano* que está en las Galerías Uffizi, fue que descubrí, haciendo el análisis del cuadro, que todos los personajes están dando vuelta en función de una traza original que seguramente Uccello estructuró.

Entonces, me entró una obsesión después de hacer el análisis de mis propios dibujos, y de hacer algo con Paolo Uccello. Entonces, a partir de ese análisis, no solo de la sección áurea o de la perspectiva, sino de cómo iba adaptando las patas de los caballos en función de un trazo del *mazzocchio* y ya entonces estaba obsesionado con Uccello.

Mi intención original era irme más hacia la abstracción, encontrar realmente las formas geométricas puras y pintarlas sin hacer alusiones a la

245 Es un tríptico o conjunto de tres pinturas (1456 y 1460) obra del pintor italiano Paolo Uccello (Está realizado con temple al huevo sobre tabla y actualmente se conserva disperso en tres museos: National Gallery de Londres, Louvre de París y Galería de los Uffizi de Florencia.

parte mimética o de representación de estas figuras. Pero me fue ganando Uccello y entonces aunque aparecen unas esferas de cubos de muchas formas geométricas, aparecen personajes, pero ya no quise abordarlos ya como Uccello, así que los fui cambiando. Y me fui volviendo otra vez muy figurativo, ya de otra manera. Si no de una manera de adaptar esos personajes a esas formas geométricas, de una manera asociativa que quizás tenga más que ver con lo metafísico o lo surrealista.

C— Con la Erótica.

A— Si tenía muchas figuras eróticas. De alguna manera siempre mi pintura tiene que ver con la sensualidad, Con esta referencia a lo femenino-masculino. Toda esta exposición de alguna manera fue un análisis de la luz, aparte de la geometría. Yo pensaba la luz como factor masculino, la oscuridad de los cuerpos. Entonces, sí, siempre ha habido una relación erótica desde los primeros cuadros.

C— ¿Concibes a un dios cogelón?

A— Esto que me acabas de decir, me recuerda mucho mis lecturas de lo Tântrico, es decir donde no hay separación del cuerpo y el alma. Es decir el gran éxtasis del cuerpo, pues la sexualidad. Gran éxtasis místico y de alguna manera en mis lecturas anteriores como las de Santa Teresa, como las esculturas de Bernini *el éxtasis de Sta. Teresa* y *la beata república*. Las dos esculturas más maravillosas de Bernini son precisamente el éxtasis erótico de la monja, y de la beata.

San Ángel, México 2006

Currículo de Arnaldo Coen

Nació el 10 de junio de 1940 en la Ciudad de México

Estudios:

Instituto Fresnos de Artes Publicitarias, México, D.F.

Diseño Gráfico con Gordon Jones.

Trabajó en el taller de Laurence Calcagno.

Exposiciones individuales

- 1963 *De los conventos a la ópera*, Galería Mer-Kup, México, D.F.
- 1963 *Espacios habitados*. Galería del Salón de arte mínimo, México, D.F.
- 1964 *Presencias*, Galería Juan Martín, México, D.F.
- 1965 *Lo pequeño se multiplica*, Galería Juan Martín, México, D.F.
- 1967 *Signos de distancia*, Galería Juan Martín, México, D.F.
- 1967 *Dream Angel*, Panamerican Union, Washington, D.C., E.U.A.
- 1967 *Space Wounds*, The Union Court Gallery, San Francisco, Estados Unidos.
- 1967 *En silence*, Daniel Gervis Gallery, París, Francia.
- 1969 *Torsos*, Galería Juan Martín, México, D.F.
- 1970 *Torsos*, The William Sawyer Gallery, San Francisco, California, E.U.A.
- 1972 *Color al desnudo*, Club de industriales de México.
- 1973 *Coen-Víctor: Miniaturas montadas en Joyas*, Galería G.D.A., México, D.F.
- 1974 *Mutaciones*, Galería Juan Martín, México D.F.
- 1974 *Visiones, motivos y habladurías*, Galería Casa del Lago, México, D.F.
- 1974 *Miniaturas montadas en Joyas*, Galería G.D.A., México, D.F., Phhoenix Art Museum, Phoenix, Arizona, E.U.A
- 1974 *Obra de los sesenta*, Casa del Lago, UNAM, México, D.F.
- 1975 *Arnaldo Coen*, Galería Alexis, Caracas, Venezuela.
- 1975 *Sin saber que existías*, Biblioteca Benjamín Franklin, México, D.F.
- 1976 *Mutaciones II*, Galería Alianza, Jalapa, Veracruz, México.
- 1977/1978 *Proyecto Urbano Nueva Capital*, Dodoma, Tanzania.
- 1979 *Mutaciones III*, Galería Juan Martín, México, D.F.
- 1981 *Mutaciones IV*, Galería Liverpool, México, D.F.
- 1981 *Tan desde adentro*, Galerías Tenantitla, México, D.F.
- 1982 *El retrato contemporáneo en México*, Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, México, D.F.

- 1983 *Quiétude en mouvement*, Los Geranios, México, D.F.
- 1985 *Mi reino no es de este rumbo*, Galería Sloane Racotta, México, D.F.
- 1986 *A la orilla del tiempo*, Museo de Arte Moderno, México, D.F.
- 1987 *Carta de creencia* (Poema de Octavio Paz), Galería Francesa, México, D.F.
- 1988 *De la luz por el prisma*, Instituto Francés para América Latina México, D.F.
- 1990 *Versiones y perversiones*, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, D.F.
- 1991 *Versiones y perversiones*, Galería Claud Lemand, París, Francia.
- 1991 *Versiones y perversiones*, Galería del Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México
- 1992 *Perversiones a la orilla del tiempo*, Instituto Tecnológico de Monterrey (ITESM),
- 1993 *La otra cara del tiempo*, Galería Misrachi, México, D.F.
- 1994 *Perversiones a la orilla del tiempo*, Galería del Aeropuerto de Tijuana, Baja California, México.
- 1995 *Premoniciones*, Polyforum Cultural Siqueiros, México, D.F.
- 1995 *La aparición de lo invisible*, Museo Rayo, Roldanillo, Colombia.
- 1996 *Temporalidad simultánea*, Centro Cultural Ollin Yoliztli, México, D.F.
- 1996 *De la Luz por el Tiempo*, Galería del Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México, D.F.
- 1997 *Apariencias y reflexiones. Tiempo que vuelve y se retira*, Museo Nacional de la Estampa, México, D.F.
- 1997 *Lo demás es silencio*, Centro Cultural, Tijuana, Baja California.

Principales Exposiciones colectivas (selección)

- 1962 *Infierno y Paraíso*, Galería C.D.I. México, D.F.
- 1963 Universidad de Guanajuato, Gto., México.
- 1964 Escuela Nacional de Artes plásticas, México, D.F.
- 1965 *Pintura Contemporánea de México*, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- 1965 *IV Bienal de jóvenes*, París Francia.
- 1965 *Salón ESSO*, Museo de Arte Moderno, México, D.F.
 Pintura contemporánea de México, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- 1966 *Confrontación 66*, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, D.F.
- 1966 *Autorretrato y Obra*, Museo de Arte Moderno, México, D.F.
- 1969 *Segundo Salón Independiente*, Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM, México, D.F.
- 1974 Museo de Arte Moderno, Tokio, Japón.
- 1978 *Pintura mexicana*, Museo de Arte Moderno, México, D.F.
- 1979 *El geometrismo en México*, Museo de Arte Moderno, Nueva Delhi, India.
- 1982 *El retrato contemporáneo en México*, Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, México, D.F.
- 1984 *I Bienal de La Habana*, La Habana, Cuba.
- 1986 *Alternancias*, Museo de Arte Moderno, México, D.F.
- 1986 *Confrontación 86*, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, D.F.
- 1990 *Octavio Paz. Los privilegios de la vista*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, D. F
- 1991 *Don Giovanni. Los artistas celebran a Mozart*, Museo de Arte Moderno, México, D.F.
- 1991 *II Bienal Iberoamericana de Arte*, Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, México, D.F.

- 1992 33 pintores mexicanos saludan a Israel, Galería Misrachi, México, D.F.
- 1993 Encuentros. De la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano, Museo de Arte Moderno, México, D.F.
- 1993 Transición y ruptura. 24 artistas mexicanos, Europalia 93, Galería Noortman, Maastricht, Holanda.
- 1994 Arte contemporáneo de México, Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia.
- 1994 El sol y la luna en las artes plásticas: águila, luna o sol, X Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, Museo José Luis Cuevas, México, D.F.
- 1995 30 años de la Galería Pecanins, México, D.F.
- 1996 Autorretrato en México. Años 90, Museo de Arte Moderno, México, D.F.
- 2001 Donde empieza el silencio en el espacio tiempo, La Casona, SAT. México. D.F.
- 2008 Reflejo de la invisible, Centro Cultural de Morelos, Cuernavaca, Morelos, México.
- 2011 Espacio cuerpo, signo el pensamientos, Centro Cultural de Mérida Olimpo, Mérida, Yucatán, México.
- 2012 Espacio cuerpo, signo el pensamientos, Museo de Arte Abstracto, Manuel Felguérez, Zacatecas, México.

Murales

- 1970 Expo 70, Pabellón de México, Osaka, Japón.
- 1970 Centro de Arte Moderno, Guadalajara, Jalisco, México.
- 1973 Psicopintura de la vela, Balsa Cali, Las Palmas, Gran Canaria, España.
- 1974 Expo en México la Mejor Inversión, México, D.F.
- 1986 Mural efímero, Kunstferien, Hamburgo, Alemania.

Premios y distinciones

- 1967 Beca de trabajo del Gobierno Francés, París, Francia.
- 1980 Premio II Bienal Iberoamericana de Arte, Museo de Arte Alvar y Carmen T. Carrillo Gil, México, D.F.
- 1994 / 1995 Sistema Nacional de Creadores.
- 2008 Miembro del Seminario de Cultura Nacional.
- 2010 Miembro de la Academia Nacional de las Artes.

CATÁLOGO DE LA OBRA



1 Vuelve al origen

Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
100 x 100 cms



2 No hay antes ni después

Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
100 x 100 cms



3 Luz de sí misma

Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
100 x 100 cms



4 Deshecha en la luz

Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



5 Que se me escapa

Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



6 Su movimiento es su forma

Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



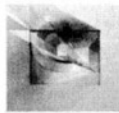
7 En donde los silencios enmudecen

Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



8 Plural espejo

Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



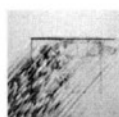
9 Espacio sin memoria

Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



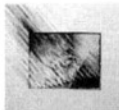
10 Acaso el recuerdo te seduce

Óleo sobre tela
100 x 160 cms



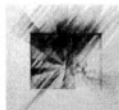
11 De presencia en presencia

Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



12 El sonido que disgrega

Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



13 Contra el silencio

Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



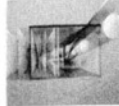
14 Súbitas presencias

Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



15 Sueños del sueño

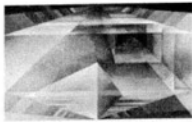
Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



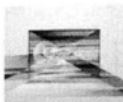
16 Su silencio es espejo

Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms

CATÁLOGO DE LA OBRA



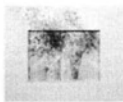
17 Todo es ninguna parte
Óleo sobre tela
100 x 160 cms



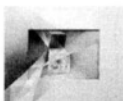
18 Vibra el silencio
Pastel sobre amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



19 El movimiento no reposa
Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



20 Ante la vida nada
Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



21 Tu latir es un latido
Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



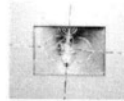
22 El sueño te sueña
Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



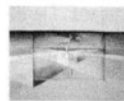
23 Horas memoria
Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



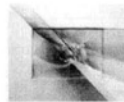
24 De nunca a siempre
Óleo sobre tela
100 x 160 cms



25 Atrás del pensamiento la memoria
Pastel sobre amatl
y óleo sobre madera
80 x 160 cms



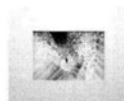
26 Luz en el tiempo
Pastel sobre amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



27 Burlar al tiempo
Pastel sobre amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



28 Ya sólo tú me habitas
Pastel sobre amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



29 El tiempo suspendido
Pastel sobre amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



30 Toca tu desnudez
Pastel sobre amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms

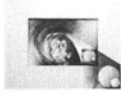


31 Mírate y dime
Óleo sobre tela
75 x 110 cms



32 Nace en un reflejo
Pastel sobre amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms

CATÁLOGO DE LA OBRA



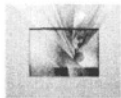
33 Abre los ojos y penetra

Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



34 Entrevisto secreto

Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



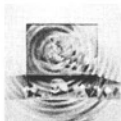
35 Hecho de horas

Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



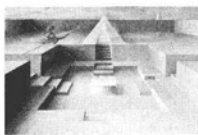
36 Se suspende en el vacío

Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



37 Ser eterno un instante

Pastel sobre papel amatl
y óleo sobre madera
80 x 100 cms



38 Abre y arma su desnudez

Óleo sobre tela
150 x 200 cms



39 Hora vertical

75 x 40 x 20 cms



40 El presente es perpetuo

68 x 42 x 22 cms



41 Juro ser tierra y viento

65 x 35 x 24 cms



42 Mirar sin tiempo

48 x 29 x 25 cms



43 Hoy es ayer y es siempre

62 x 45 x 20 cms



44 Anima mundi

52 x 30 x 35 cms



45 Pura existencia

77 x 35 x 30 cms



46 La hora pasa sin pasar

55 x 33 x 60 cms



47 Mudos clamores

70 x 30 x 30 cms



48 Instante de ese instante

25 x 70 x 40 cms