



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

“ICONOLOGÍA DE EL ORDEN DE LA NEGACIÓN; TEMPLO MAYOR: UNA PROPUESTA GRÁFICA”

Presenta

Raúl Méndez Cerqueda

Director de Tesis

Dr. José Daniel Manzano Águila

México, D.F., 2008



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
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“ICONOLOGÍA DE EL ORDEN DE LA NEGACIÓN;
TEMPLO MAYOR: UNA PROPUESTA GRÁFICA”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO
EN ARTES VISUALES CON ORIENTACIÓN EN:
GRABADO



E N A P
ACADEMIA
ESCUELA
NACIONAL
DE ARTES
PLÁSTICAS

PRESENTA
RAÚL MÉNDEZ CERQUEDA

DIRECTOR DE TESIS
DR. JOSÉ DANIEL MANZANO ÁGUILA

MÉXICO D.F., 2008



**“ICONOLOGÍA DE EL ORDEN DE LA NEGACIÓN;
TEMPLO MAYOR: UNA PROPUESTA GRÁFICA”**

Presenta

Raúl Méndez Cerqueda

Director de Tesis

Dr. José Daniel Manzano Águila

México, D.F., 2008

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis ha sido posible, gracias al apoyo del maestro Ignacio Salazar Arroyo, del doctor Daniel Manzano Águila, y del licenciado José Manuel García Ramírez: a todos ellos mi gratitud.

Asimismo, deseo dedicarla
A mis padres, Rufina y Antonio, en especial a mi madre;
A mis hermanos, Pepe, Maru, César y Toño;
A mi sobrino Adrián;
A mi primo Polo;
A Eldi, por su amistad.

Doy las gracias a todos, por su apoyo y generosidad:
los quiero infinitamente.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I	
EL GRABADO EN MÉXICO EN LOS AÑOS SESENTA	
1.1. Influencias: El Neohumanismo	9
1.2. El Grupo Nuevos Grabadores	13
1.3. La gráfica del 68	17
1.4. Luz y Tinieblas	18
CAPÍTULO II	
FRANCISCO MORENO CAPDEVILA	
2.1 Remembranza de un artista y maestro	23
CAPÍTULO III	
“EL ORDEN DE LA NEGACIÓN” Un estudio iconológico	
3.1. El Método	28
3.2. El Orden de La Negación: Descripción Pre-Iconográfica	29
3.3. Análisis Iconográfico	31
3.4. La Interpretación Iconológica	39
CAPÍTULO IV	
EXPERIMENTACIÓN GRÁFICA A PARTIR DE	
“EL ORDEN DE LA NEGACIÓN”	
4.1. Descripción del proceso	49
CONCLUSIONES	64
FUENTES DE CONSULTA	65

INTRODUCCIÓN

México inició su camino a la modernidad en la década de los años cincuenta, bajo los auspicios del presidente en turno Miguel Alemán; se inició la etapa del desarrollo moderno y el modelo a seguir era sin lugar a dudas el capitalismo norteamericano, el “american dream”. Surgió una nueva clase social: la clase media, para quien el lenguaje de los pintores mexicanos hasta ese momento no iba dirigido, al mismo tiempo que el apoyo oficial al muralismo iba disminuyendo.

La galería Prisse, fundada por Vlady, Alberto Gironella y José Bartolí, fue la primera que reunió a un grupo de artistas inconformes que se organizaron en contra de la escuela mexicana de pintura, que a esas alturas ya se había convertido en un academismo más con carácter oficialista. Lo formaban además de los ya mencionados: José Luís Cuevas, Héctor Javier, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Vicente Rojo, Fernando García Ponce, Roger von Gunten y Pedro Coronel.

Este grupo de artistas impulsaron desde esa galería un movimiento, con la única decisión de orientar la producción plástica de México hacia intereses estéticos y formales que estaban surgiendo en otros países, posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Corrientes como el abstraccionismo, el neoexpresionismo y el neoconstructivismo, serían divulgadas por la galería mencionada, teniendo una presencia muy importante en los años 50 y 60.

Los años 60 inician con la Segunda Bienal Interamericana, y con el encarcelamiento de David Alfaro Siqueiros, quien por cierto, saldría en libertad en 1964, el mismo año en que se fundó el Museo de Arte Moderno.

El papel que desempeñaron las agencias y corporaciones norteamericanas fue relevante y en los años cincuenta asumen el papel de mecenas culturales subsidiarios de las corporaciones norteamericanas a través de Latinoamérica. Claro ejemplo de ello lo fue el Salón ESSO de 1965, patrocinado por una filial de la Standard Oil de los Rockefeller, y por José Gómez Sicre de la Unión Panamericana de Washington en colaboración con el INBA. En este salón hubo controversias, gritos, insultos y los premios se otorgaron a dos pintores abstractos Lilia Carrillo y a Fernando García Ponce, (hermano de Juan García Ponce, quien fungía de jurado en ese certamen).

La producción plástica de esos años fue marcadamente ecléctica, que va de un neoexpresionismo que viene en línea directa de Orozco, y se encuentra en el grupo Nueva Presencia surgido en 1961; a un abstraccionismo que ya se venía practicando desde la década anterior, y un geometrismo que tomó fuerza y seguiría ejerciendo su influencia en los años 70.

Todas esas polémicas traerían por consecuencia una renovación en el ámbito artístico mexicano que hoy es incuestionable. Y desde luego, el campo del grabado no sería ajeno a estas inquietudes que fueron una constante a lo largo de los años sesenta.

Y es en este ambiente de renovación que fue muy importante la presencia del maestro Francisco Moreno Capdevila, ya que si bien tuvo afinidades con la escuela mexicana; con su actitud de permanente investigación y experimentación, renovó y abrió nuevos cauces al grabado mexicano, convirtiéndose en un artista de transición que recogió lo mejor de la tradición y supo abrir nuevos caminos a las jóvenes generaciones.

Es por ello que se propone este estudio de iconología del grabado "EL ORDEN DE LA NEGACIÓN", que forma parte de la serie "MONTE ALBÁN", que realizara Moreno Capdevila de 1972 a 1974; donde

planteó una serie de innovaciones técnicas y formales muy interesantes, que siguen siendo vigentes y motivo para una reflexión.

A partir de ese estudio, propongo una serie de grabados de mi autoría, titulada "TEMPLO MAYOR", con claras referencias a la obra del maestro Capdevila; para mostrar que su obra sigue siendo un motivo para el estudio y la investigación hasta el día de hoy.

CAPÍTULO I

EL GRABADO EN MÉXICO EN LOS AÑOS SESENTA

1.1. INFLUENCIAS: EL NEOHUMANISMO

Cuando la escena mundial del arte se encontraba prácticamente dominada por el expresionismo abstracto, Peter Selz organizó la exposición *New Images of Man*, en 1959, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, reuniendo a varios artistas de renombre internacional como Baskin, Paolozzi, De Kooning y otros, cuya característica principal era que retomaban la figura. “Los artistas querían recuperar la imagen y producir, con cuanta honestidad fuese posible, una representación verdadera de la humana.”¹

Por ese tiempo aparece el libro “*The Insiders*”, del poeta norteamericano Selden Rodman, quien había viajado a México buscando las raíces de Orozco; “La tesis de *The Insiders* plantea la oposición entre dos tipos de artistas a lo largo de la historia, a saber: los no-Insiders, preocupados por la ideación, el simbolismo, la abstracción y los problemas formales, y los “inconformistas excepcionales” que desafían el ambiente de su tiempo e inician los cambios: los Insiders. (...) Y prosigue diciendo



José Clemente Orozco. *El hombre en llamas*, 1938-1939, fresco. Hospicio Cabañas, Guadalajara.

¹ Shifra M. Goldman. *Pintura Mexicana Contemporánea en Tiempos de Cambio*, México, IPN-Domés, 1989, p.82.

que con Clive Bell, Roger Fry, Clement Greenberg y Thomas Hess, el arte finalmente ha llegado al rechazo total de la imagen y el contenido humanos. El redescubrimiento del hombre en el arte moderno se inicia con “el maestro olvidado” Orozco, el primero y más grande de los Insiders.”²

En el panorama mexicano, fruto de las polémicas mencionadas con anterioridad, surge una tendencia desde 1959 que la crítica de arte Margarita Nelken la denominaría el nuevo expresionismo mexicano: “Para los artistas que hoy ven en Orozco el maestro que les señala su camino, por su voluntad de acentuar el carácter permanente de sus personajes, y, en sus grandes composiciones, el colectivo de las figuras agrupadas en ellas, e incluso, por la vorágine de su movimiento, el impacto de este carácter permanente, resumido a veces en atrevidísimas síntesis, sólo bajo el márchamo de expresionista puede clasificarse.”³



José Clemente Orozco, *Líderes falsos*, 1936-1937, fresco 430 m². Universidad de Guadalajara.

Pero, ¿de dónde surge el término neohumanismo? Nelken nos dice. “Cuando, hace ya bastantes años, Waldemar George bautizó con el título de “Neo-humanismo” el grupo que, en torno a sus reiteradas prédicas, aspiraba a un nuevo clasicismo basado en el análisis de la figura humana, trazaba el camino en que la penetración y exaltación del carácter fueren lo esencial en la representación plástica.”⁴

El representante en México de esta corriente lo es sin duda José Luis Cuevas, de él dice Nelken: “Y aquí mismo, en México, cual lo

² *Ibid.*, p. 78.

³ Margarita Nelken. *El Expresionismo en la plástica mexicana de hoy*, México, INBA, 1964, p. 25.

⁴ *Ibid.*, p.83.

veremos cuando nos detengamos en él, el Movimiento primero llamado de la “Nueva Presencia”, y después de los “Interioristas”, del que Francisco Icaza es figura sobresaliente, no ha aguardado se impusiera en Estados Unidos ese Movimiento del “Neo-Humanismo,” que tiene hoy su punto de arranque visible, –y así declarado–, en la sensación producida por las últimas exposiciones de José Luis Cuevas allende el Bravo, para tornar la creación plástica, muy especialmente la pictórica, con su extensión al grabado y al dibujo, hacia una interpretación de lo humano, en la más amplia y a la vez más estrecha acepción del término.

“La elocuencia de la expresión lineal de Cuevas imprime a sus obras un carácter de veracidad en la distorsión que les ha faltado a anteriores movimientos análogos (por ejemplo al que pretendió desarrollar, en París, el grupo de Valdemar (sic) George).”⁵

Haciendo una reflexión sobre esos años en lo que al grabado se refiere, Moreno Capdevila explicaba en una entrevista con Raquel Tibol: “(...) En aquella época grabar metal no prestigiaba a nadie. Vino la Bienal Interamericana de Pintura y Grabado de 1958 y fue un golpe, una campanada. Al contrario de lo



José Luis Cuevas, *Proceso de metamorfosis*, de la serie *Los mundos de Kafka* y Cuevas, 1957, tinta y aguada, 21.6 x 15.2 cm. Colección del Museo de Arte de Filadelfia.



José Luis Cuevas, *Alucinación*, 1956, tinta sobre papel, 30 x 22 cm. Colección de Horacio Flores Sánchez.

⁵ *Ibidem.*, p. 83.

que venía ocurriendo en México, se vio mucho grabado en metal. Para mucha gente la sacudida fue grande no sólo en el aspecto formal y técnico, sino también en el conceptual y en la comprobación de una gran variedad de recursos que no eran aquí moneda de uso, aunque en la Sociedad Mexicana de Grabadores, donde se hacía una obra de características menos proselitistas que en el TGP, se cultivaban muchas formas de grabado al aguafuerte. Después el taller de Guillermo Silva Santamaría en la Ciudadela, influyó en mucha gente que trabajaba de manera independiente.”⁶

Pero también, a principios de los años 60, en las escuelas de arte existía inconformidad con los planes de estudio vigentes; los alumnos planteaban, en el caso de la Academia de San Carlos, de acuerdo con Moreno Capdevila: “Una formación en la que se cuestionaba la Escuela Mexicana de Pintura. Fueron años conflictivos, porque incluso los mecanismos políticos o los de la enseñanza no alcanzaban a dar respuesta a un programa que era mucho más amplio que el que la escuela podía proporcionar. La pintura necesitaba ventilarse, salirse. Todo esto contribuyó a crear un clima de disconformidad en el que a mi

⁶ Raquel Tibol. *Gráficas Y Neográficas en México*, México, UNAM/SEP, 1987, p. 221.

DESCRIPCIÓN EXPERIMENTAL DE
UNA CENA DADA
PARA PROMOVER
EL ENJUICIAMIENTO DEL
PRESIDENTE EISENHOWER



Nueva presencia No. 5, parte central, agosto-septiembre 1963. Dibujo de Arnold Belkin según una figura de Vesalius.



Alfredo Zalce. Grabado del Taller de la Gráfica Popular.

juicio pudo haberse encontrado la salida, porque se la tenía a la mano.”⁷

Las inquietudes y polémicas que se dieron en el campo de la pintura en esos años, la polémica entre la escuela mexicana versus el abstraccionismo, abrían de repercutir profundamente en el grabado mexicano, ya que el grabado que se venía practicando hasta principios de los años sesenta, estaba fuertemente influenciado por el Taller de la Gráfica Popular.

El TGP privilegiaba el uso de la madera y el linóleo por su economía y rapidez de ejecución, aunque veinte años después en su aniversario en el Museo del Palacio de Bellas Artes dejó claro que ya no tenía nada que decir: su lenguaje había devenido repetitivo y panfletario, además de haberse convertido en oficialista.



Leopoldo Méndez. Grabado del Taller de la Gráfica Popular.

1.2. EL GRUPO NUEVOS GRABADORES

No cabe duda que la década de los sesenta fue una época llena de inquietudes, cuyo común denominador lo era sin duda la necesidad de cambios, de cambios sociales, culturales, de estructuras. El cine francés de la Nueva Ola se empezaba a exhibir en México en pequeñas salas para públicos restringidos; el teatro pánico de Alejandro Jodorowsky se escenificó varias veces en San Carlos; en las galerías de la misma escuela se pudo ver grabado polaco, checoslovaco, y una exposición en 1966 que ejercería mucha influencia en los jóvenes artistas: los neohumanistas.

⁷ INBA. *Sesenta de los sesenta*, México, INBA-SEP, Galería del Auditorio Nacional, junio/agosto de 1983, p. 12.

Bajo ese contexto, lleno de inquietudes y polémicas, tuvo lugar la formación del grupo Nuevos Grabadores en el año de 1967; éste estuvo formado por Jesús Martínez, Carlos Olachea, Susana Campos, Jorge Pérez Vega, Leo Acosta, Ignacio Manrique, Benjamín Domínguez, Valdemar Luna, Carlos García y Federico Ávila. Varios de ellos eran alumnos del maestro Capdevila, quien fungiendo como un pilar habría de inspirar el surgimiento de este grupo.

Habría que señalar que en ese momento era fuerte la presencia de los llamados neohumanistas Rico Lebrún (quien había tenido una exposición individual en el Palacio de Bellas Artes), Leonard Baskin, Renato Guttuso, y por supuesto que José Luis Cuevas, quienes exhibieron en San Carlos por esos años y practicaban una figuración neoexpresionista, y habrían de influir definitivamente en los jóvenes artistas mexicanos.

En su primera exposición que realizaron en 1967 en Casa del Lago de la UNAM, –donde por cierto participó Moreno Capdevila–, el grupo Nuevos Grabadores, señalaban el estancamiento en que se encontraba

el grabado y la necesidad de restituirle sus valores plásticos: “Creemos que es inaplazable restituir al grabado el valor plástico que este debe tener, fincándolo en sus propias características expresivas y técnicas y no solamente en buenas intenciones temáticas. Creemos que



Rico Lebrun, *Carreta de Buchenwald*, 1955, óleo sobre tela, 213.5 x 290 cm.



Renato Guttuso, *Masacre*, 1961, litografía, 33 x 47 cms. Colección Raquel Tibol.

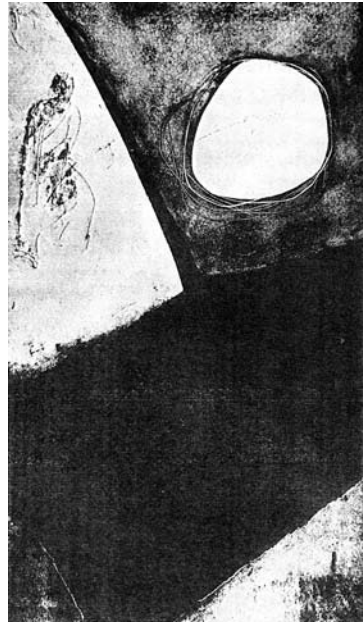
el grabado habrá de interesar al público de las artes plásticas y a los artistas en la medida que logre sobrepasar el papel de mero instrumento difusor de ideas, pues aunque esta función es uno de sus propósitos más importantes, no podemos considerarla como única y exclusiva.

“Esta renovación debe de plantearse a partir de ahora, de nuestro momento, tomando en cuenta el desarrollo actual de las artes plásticas dentro de sus límites y posibilidades y no inmovilizándonos en el grabado de hace 20 o 30 años.”⁸

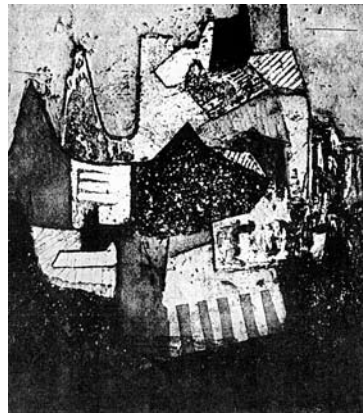
En la exposición que realizó este grupo un año después en las instalaciones del Instituto Politécnico Nacional, se puede leer en el catálogo: “Con el envejecimiento de la Gráfica Popular, y de agrupaciones más o menos similares, nuestra estampa llegó a un grado de decadencia casi mortal.

“Esfuerzos aislados (de los alumnos de Guillermo Silva Santamaría, y de pintores como Cuevas, Gironella y otros) mantuvieron el grabado y la litografía a salvo, pero sin alcanzar las características que antes había tenido, de movimiento colectivo.

“Con el grupo “Nuevos Grabadores”, que en buena parte se gestó en el magnífico taller de Capdevila, en San Carlos el grabado mexicano



Ignacio Manrique, 1967, Mixta.



Susana Campos, 1967, Aguafuerte.

⁸ UNAM. *Presentación del grupo nuevos grabadores*. México, Casa del Lago-UNAM, mayo/junio 1967

parece salir de su anquilosamiento para cobrar los bríos que había perdido, y lanzarse una vez más, ahora con una técnica moderna, un lenguaje universal y sin cohibiciones a la conquista de un sitio de relieve tanto en México como el mundo.”⁹



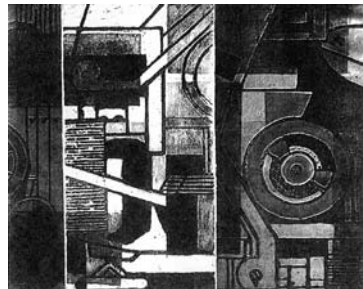
Carlos Olachea, *Los obispos*, Aguafuerte/lámina de zinc, 29 x 51.5 cm.

Sin embargo, para el año de 1968, Carlos Olachea, Susana Campos, Federico Ávila y Carlos García se estaban yendo a París becados por el gobierno francés; Benjamín Domínguez, Jorge Pérez Vega y Jesús Martínez se quedarían en México y los dos últimos participarían activamente en el movimiento estudiantil de 1968.



Carlos García, 1967, Aguafuerte.

Revisando la obra que realizó el grupo en esos años, podríamos decir que siguió varios estilos; desde una abstracción rica en texturas, hasta una figuración neoexpresionista como la que practicó Carlos Olachea con ciertas afinidades con Cuevas pero más cercano a Capdevila.



Jesús Martínez, 1967, Aguafuerte.

Abordaron diversas temáticas, incluyendo la temática social; no olvidemos que en 1967 las protestas en contra de la guerra de Vietnam alcanzaron una repercusión mundial y el grupo no fue ajeno a ello.

La vida del grupo Nuevos Grabadores se disolvería en el año de 1968, teniendo en su haber cinco exposiciones; siendo la última a finales de ese mismo año, en la galería del Instituto Politécnico Nacional, con una presentación de Antonio Rodríguez.

⁹ IPN. *Grupo Nuevos Grabadores*, México, IPN, 1968, sin fecha, p.1-2.

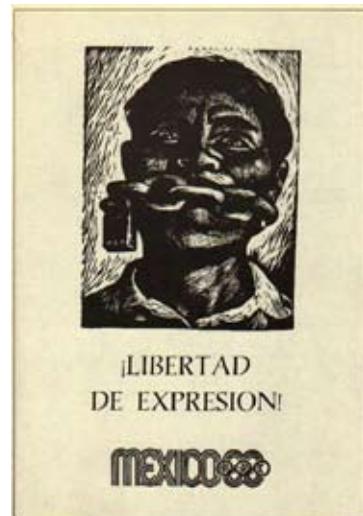
1.3. LA GRÁFICA DEL 68

Para el segundo año de vida del grupo Nuevos Grabadores se gesta el movimiento estudiantil mexicano de 1968, que fue creciendo hasta adquirir dimensiones de popular; esto se explica si tomamos en cuenta los movimientos obreros que lucharon por un sindicalismo independiente en la década anterior; México no estaba en calma, el movimiento estudiantil amenazaba a un sistema político monolítico y autoritario. Para contrarrestar la información manipulada de una prensa servil y vendida, sometida al poder, el movimiento realizó un trabajo intenso de propaganda; los activistas se movilizaron por toda la ciudad haciendo pintas en las bardas, pegando y repartiendo volantes hechos en mimeógrafo y grabados en linóleo: gran parte de este trabajo se realizó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas San Carlos, donde la participación de alumnos, maestros y trabajadores fue destacada. La Academia de San Carlos se convirtió en un gran taller adonde llegaban brigadistas de la UNAM, el Politécnico, la Normal, Chapingo y de otras escuelas.

Los talleres permanecían abiertos día y noche; se produjeron mantas, carteles, pancartas y grabados: “La importancia



Grabado del movimiento estudiantil, 1968.



Grabado del movimiento estudiantil, 1968.

de la producción gráfica del movimiento, radica en su carácter testimonial y en las particulares condiciones en que se realizó: sin otras intenciones que la de responder a las necesidades inmediatas de propagandización, romper el cerco de mentiras y deformaciones, (...), de difundir con imágenes de la decisión de lucha y llamar a la participación; las brigadas de producción gráfica establecieron un importante precedente de trabajo colectivo”¹⁰



Grabado del movimiento estudiantil, 1968.

En otra parte de esa interesante recopilación llevada a cabo por el grupo MIRA se menciona: “En cuanto a la gráfica del 68 es importante tener en consideración su carácter urbano popular, producto de las condiciones económicas y sociales, a diferencia del Taller de Gráfica Popular cuyas imágenes exaltan las luchas campesinas, la historia y tradiciones populares de México. Sin embargo, la influencia del TGP se puede advertir en la propaganda del movimiento del 68 que de alguna manera continuó la tradición gráfica de México, por el hecho de responder a las circunstancias de su momento.”¹¹ Es decir, reconocimiento de una deuda con la tradición y un dato nuevo: el trabajo colectivo y su carácter urbano popular.

1.4. LUZ Y TINIEBLAS

Momento culminante para la gráfica de ese momento lo fue sin duda, la realización de la serie “Luz y Tinieblas” de Francisco Moreno Capdevila. Obra realizada a raíz de los trágicos acontecimientos de 1968; la represión, la cárcel, la matanza de los estudiantes el dos de octubre de ese mismo año a manos del ejército; todo esto

¹⁰ MIRA. LA GRÁFICA DEL 68 –Homenaje al Movimiento Estudiantil–, México, UNAM., 1982, p. 15.

¹¹ *Ibid.*, p. 18.

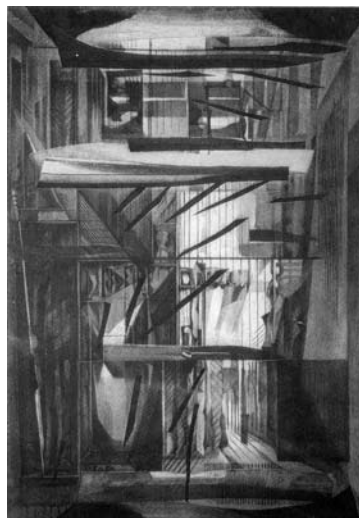
hizo que Capdevila, –identificado ideológicamente con las causas más justas–, iniciara en 1968 y terminara en 1970 esta serie, donde, con economía de recursos técnicos, logra un cambio formal notable en su obra, ya que aquí no hay ese realismo con acentos dramáticos; lo que vemos es un lenguaje formal muy depurado, en algunos casos semiabstracto, donde el artista hace un manejo virtuoso de forma y técnica; el suave manejo de los grises o los densos planos negros nos hablan de un mundo de pesadilla, de sordidez y de violencia:

“Su reflexión sobre el 2 de octubre, en su “carpeta–fresco” de la Luz y las Tinieblas es, pues, la obra de un artista sensible a los grandes dramas del hombre, pero también de un maestro consumado.

“Apartándose del relato mas no de la presencia humana ni de cuanto medio expresivo pudiera contribuir a la austera elocuencia de su voz, registró Capdevila, en un gigantesco políptico, la memoria de un conflicto brutal entre la oscuridad y la luz”¹²

El maestro Capdevila lo dice con sus propias palabras en la presentación de la serie en la Academia de San Carlos en 1976:

“Fue a raíz de la represión de 1968 que realicé esta serie de aguafuertes.

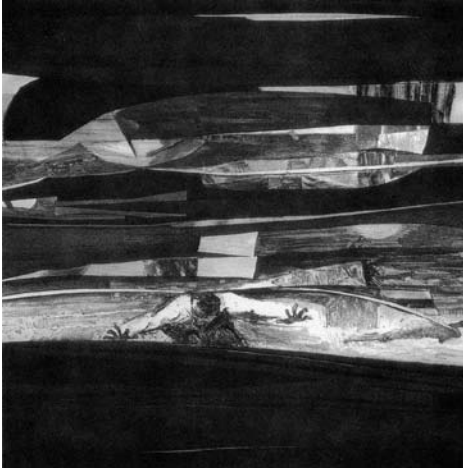


Francisco Moreno Capdevila, *Luz y Tinieblas*, 1970, Serie Luz y tinieblas, Grabado al aguafuerte y aguainta, 49.5 x 35 cm.

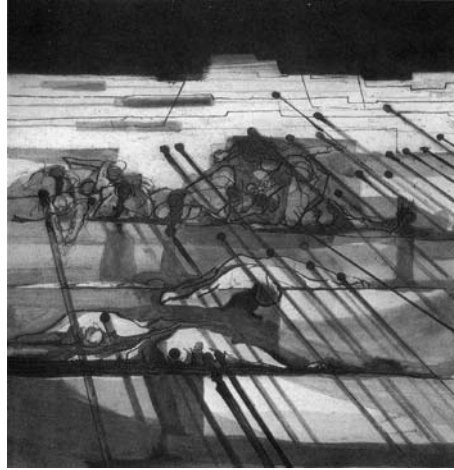


Francisco Moreno Capdevila, *Al filo de la noche*, 1970, Aguafuerte y aguainta.

¹² INBA. *Capdevila visión múltiple 1987*, México, INBA, Museo del Palacio de Bellas Artes, 7 de mayo–2 de agosto, p.12.



Francisco Moreno Capdevila, *Negro sobre negro*, 1970, Aguafuerte y aguatinta.



Francisco Moreno Capdevila, *Ira y violencia*, 1970, Aguafuerte y aguatinta.

Tlatelolco. La ocupación militar de la Universidad. Lecumberri. Los presos políticos. Todo un mundo de pesadilla: amenaza, violencia, miedo y silencio.

“Una avalancha de sucesos y noticias se acumularon día a día, rápidos y cambiantes.

“Dentro de mí poco a poco, esta carga de impresiones, de imágenes en asalto, se fue decantando, precisando formas y perfiles en luces y sombras, en blancos y negros.

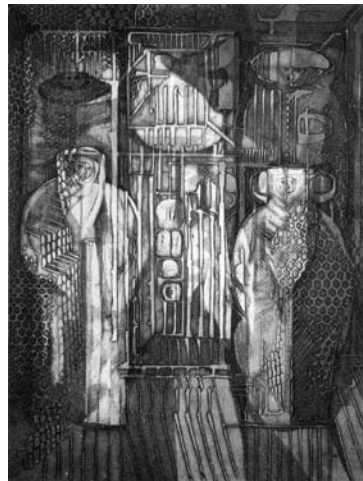
“Surgió así la necesidad de fijarlo todo en las planchas de metal. Y ese mundo, –caótico al principio–, fue cobrando forma y sentido”¹³

En otro momento Capdevila explica así la serie: “Son un grito contra la barbarie y también una reflexión sobre el cautiverio; sobre la gran cárcel que es en tantos aspectos el mundo. Fueron importantes además en lo formal. Las soluciones encontradas en esta serie sirvieron posteriormente a mi pintura. En general, diría, es una forma de tratamiento de escenas, espacios y tiempos simultáneos.”¹⁴

¹³ ENAP. *Francisco Moreno Capdevila*. México, ENAP/UNAM, agosto 16, 1976, p. sn/n.

¹⁴ INBA. *Capdevila visión múltiple 1987, op. cit.*, p. 27.

Para Jesús Martínez, grabador y discípulo del maestro, menciona en una entrevista que le hice el 26 de mayo del 2006 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas: “En Luz y Tinieblas Capdevila llegó a ser uno de los grandes maestros de la gráfica contemporánea no sólo de México sino del mundo entero. El manejo de las técnicas, el barniz blando y el aguafuente, terminarlos con aguafuerte, esa serie podríamos decir que es de un virtuosismo y de un dominio técnico y formal que pocas gentes pueden lograr.” Luz y Tinieblas es una de las obras más importantes del grabado mexicano en el siglo XX, como testimonio histórico y como obra gráfica de altas calidades plásticas, plena de virtuosismo que mereció el reconocimiento en dos bienales de carácter internacional; medalla de oro en la Bienal de Florencia de 1972, y dos años más tarde el premio Ancona de la misma Bienal.



Francisco Moreno Capdevila, *Los guardianes*, 1970, Aguafuerte y aguafuente.

Para cerrar este capítulo del grabado en los sesenta, he preferido citar textualmente las palabras del maestro Carlos Olachea, testigo fiel de esos años:

“Volver la vista hacia una década de la importancia y significación de la del sesenta en el panorama de México impone una reflexión, aunque a vuelo de pájaro, intensa. Como parte de esas generaciones en las que nos formamos profesionalmente y tuvimos una participación militante, esos años nos marcaron con el sino de la esperanza y el compromiso histórico que se vivía. Comenzamos esa década saludando el triunfo de la Revolución Cubana que abrió las puertas del futuro de América Latina, y la terminamos con la amarga experiencia de la derrota del más significativo movimiento estudiantil en la historia del país, el de 1968. También brotó la cultura de las nuevas generaciones.

“En las artes plásticas, seguimos a quienes nos hablaron de un nuevo realismo. Logramos en particular, que el grabado dejara de ser epigónico de otras disciplinas artísticas, convirtiéndolo en una forma de expresión autónoma. Se ensancharon los límites para dar paso a los más variados procedimientos y especialidades. Comenzó el grabado moderno en México.

“Las escuelas de arte enterraron definitivamente a la academia. Y la universidad fue generosa y comprometida con las aspiraciones de las nuevas generaciones.”¹⁵

¹⁵ INBA. *Sesenta de los sesenta*, op. cit., p. 22.

CAPÍTULO II

FRANCISCO MORENO CAPDEVILA

2.1. REMEMBRANZA DE UN ARTISTA Y MAESTRO

Francisco Moreno Capdevila nace en Barcelona España, en 1926. Llega a México en 1939 como refugiado político, a consecuencia de la guerra civil española. En 1944 inicia sus estudios de artes plásticas en la Escuela Nocturna de Arte, donde toma clases con el maestro Santos Balmori. En 1945 entra como trabajador de la imprenta de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Su primer grabado, un retrato de Antonio Machado, lo conoce el maestro Julio Prieto, quien le sugiere estudiar grabado en la Escuela de Artes del Libro, lugar en el que estudiará de 1945 a 1947 con el maestro Carlos Alvarado Lang, del que sería no solamente su alumno más destacado sino también su amigo.

Durante 1948 estudia grabado con Alvarado Lang en la Escuela de Artes del Libro y en La Escuela Nacional de Artes Plásticas, y continuará esta labor hasta 1954 en el taller particular de su maestro. Esto lo lleva a conocer la colección de estampas que guarda la Academia de San Carlos, donde podrá estudiar las obras de Dürero, Rembrandt, Goya, Piranesi, y otros.

En la imprenta universitaria (1946–59), desarrolla una labor intensa como ilustrador de libros, utilizando el linóleo y el metal, produciendo espléndidos grabados. Ingresó al taller de dibujo de la SEP (1946–55), donde trabaja bajo la dirección del grabador Gabriel Fernández Ledezma, y donde tendrá como compañeros de trabajo a Angelina Beloff, grabadora e ilustradora de libros infantiles, a Luis Audirac y Jesús Ortiz Tajonar entre otros.

En su taller continúa sus investigaciones en el grabado, empleando los materiales y herramientas de una manera poco ortodoxa; punta seca en linóleo, buril en linóleo, para ser impresos en hueco posteriormente.

Ingresa como maestro de huecograbado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas San Carlos, heredando la materia que impartía Alvarado Lang, donde impartirá clases de 1958 a 1979, iniciando así, a los treinta años de edad, una actividad que le permitirá impulsar el desarrollo del grabado mexicano.

Artista estudioso, dedicado, desarrolló una investigación de técnicas y materiales; dominó todas las técnicas del grabado en metal; utilizó el zinc, cobre, aluminio, fierro y resinas sintéticas. Grabó en madera de pie y madera de hilo. Dominó la litografía en piedra y en lámina, trabajó la serigrafía; experimentó con el color en el grabado en hueco y la litografía, a pesar de que la mayoría de su obra gráfica es en blanco y negro.

Mercedor de premios nacionales e internacionales debido a la calidad de su obra, Capdevila recibió medalla de oro en la Tercera Bienal Internacional de Gráfica Artística, en Florencia, Italia. Dos años más tarde, en la Cuarta Bienal florentina recibe el premio "Ciudad de Ancona", medalla de plata.

Siendo un artista de profundas preocupaciones sociales, de una posición ideológica de izquierda, surge en él la necesidad de realizar una serie de grabados, Luz y Tinieblas, que son un testimonio de los trágicos acontecimientos de 1968.

En el año de 1972, viaja a la ciudad de Oaxaca, donde conoce la zona arqueológica Monte Albán, tras lo cual realiza su serie gráfica del mismo nombre. Esta serie representa lo más novedoso en este momento en el campo del grabado y marca un hito en el desarrollo

de este artista y de la gráfica en general: volveremos más tarde sobre este punto en un capítulo aparte.

También la labor docente de Capdevila es digna de destacarse: Heredó la clase de Alvarado Lang, siguiendo la tradición de maestro a discípulo como lo hiciera el maestro Emiliano Valadez con Alvarado Lang en su momento; siguió la ruta académica de excelencia que le había trazado Alvarado Lang, quien siendo un connotado maestro de la Academia, le enseñó cosas muy importantes, cosas que ya no se usan pero Capdevila las sabía; el uso del buril por ejemplo, Capdevila era un magnífico burilista, aunque desgraciadamente ya no se enseña esa técnica en la escuela.

Siendo un artista preocupado por dominar el oficio de grabador, esta tarea la lleva a su taller de San Carlos donde enseña, motiva y discute con sus alumnos, de arte, de política, de temas sociales. Les exige a sus alumnos el dominio del dibujo como base fundamental, para poder expresarse lo mejor posible: “Hay que dibujar cuatro horas diarias y podrá decir lo que quiera”, solía decir el maestro a sus alumnos. Capdevila era un artista honesto, comprometido con las mejores causas, de ahí que se convirtiera en el modelo a seguir para sus jóvenes discípulos, ganándose el respeto y el cariño de la comunidad de la Academia de San Carlos.

Tras haber formado generaciones de grabadores durante veintinueve años, Capdevila se retira de la enseñanza en 1979 por motivos de salud, su corazón se encontraba delicado y tuvo que dejar la escuela. Tiempo después se dedica a seguir trabajando, investigando en su taller, toma cursos de fotomecánica; realiza placas de gran formato, inicia su serie América Latina, que consta de pintura, dibujo y grabado.

En 1987, el Instituto Nacional de Bellas Artes rinde un homenaje al maestro en las salas del museo, la exposición se tituló “Capdevila visión múltiple 1987”. Muestra de más de doscientas obras, donde pintura, dibujo y grabado, nos hablan de las preocupaciones sociales y humanas, con un sentido fuertemente dramático, que han acompañado al artista a lo largo de su vida. Magna exposición que nos

permitió tener una visión más completa de la obra de este artista y darnos cuenta de su importancia en el arte mexicano del siglo XX.

En el catálogo de dicha exposición se menciona que “En esta retrospectiva se revalora la gran sinceridad, la enorme voluntad expresiva de Moreno Capdevila, empeñado siempre en ser solidario de los mejores principios que abonan las luchas sociales del México de los últimos cuarenta años, y la excelencia de sus mayores dones estéticos, que varios críticos de renombre se encargan de ponderar en los textos de este catálogo”;¹⁶ y en efecto, Antonio Rodríguez señala que “No se limita, por supuesto, a estos tres momentos cumbres de continuada producción artística la obra de este recio dibujante; grabador de consumada maestría; muralista de nuevos horizontes y pintor de caballete a quien debemos una visión creativa de la ciudad tan poderosa por su factura como por la forma de verla y entreverla, de penetrar en sus misterios y de llegar a lo más hondo y contradictorio de su humana esencia.”¹⁷

Extraigo del mismo catálogo, una extensa cita de Teresa del Conde porque retrata a la perfección al maestro: “Si se piensa en su compromiso con el arte, es explicable que a lo largo de toda su trayectoria se haya entregado al logro de una meta en sí casi inalcanzable: la perfección en el oficio. El esmerado cuidado en la preparación de una plancha, la conciencia de la definitividad de los trazos que inciden en ella, el pensado ataque con el ácido que extraerá luces de la penumbra y sombras de la negrura, la dirección de la pincelada sobre la tela, las densidades del empaste, la mayor o menor luminosidad del color obtenido mediante aquilatadas dosis de pigmento. Todo esto le resulta de primera importancia y si sus obras no buscan ser inmortales, sí buscan ser perdurables. De aquí que su uso de utensilios y materiales implique para él, en primer término, una honda reflexión sobre cada una de sus propiedades y concomitantemente

¹⁶ INBA. *Capdevila visión múltiple 1987, op. cit.*, p. 9.

¹⁷ *Ibid.*, p. 14

el ensayo, la experimentación y la continua práctica. Por eso aludo a su carácter de virtuoso obsesivo. La obsesividad en el oficio deviene virtuosismo en el buen sentido del término. (...) Es un maestro no sólo porque ha transmitido sus conocimientos a lo largo de muchos años, sino porque domina lo que hace. Rechaza el efectismo y la sabrosura gratuita y su postura estética ante el proceder artístico casi puede calificarse de ascética.”¹⁸

Capdevila es una referencia obligada para todos aquellos estudiosos del grabado mexicano, pues si bien su obra tiene afinidades con la escuela mexicana en un principio, no se detiene allí; su necesidad de experimentar, de investigar, lo llevan a un desarrollo formal que no se detiene en los hallazgos técnicos. Eso lo hace ser en términos históricos un artista de transición entre la escuela mexicana y las nuevas generaciones.



Francisco Moreno Capdevila en su taller.

Un artista que recoge lo mejor de la tradición y abre el camino para que las nuevas generaciones puedan seguir transitando por otras rutas de experimentación.

Desgraciadamente la enfermedad que alguna vez lo retiró momentáneamente de sus cursos de la vieja academia, lo irían minando físicamente, terminando con su vida.

Capdevila muere el sábado 13 de mayo de 1995 a los 69 años de edad en la ciudad de México, culminando así una larga trayectoria de un gran artista y maestro.

¹⁸ *Ibidem.*, p. 15-16.

CAPÍTULO III

EL ORDEN DE LA NEGACIÓN

Un estudio iconológico

3.1. EL MÉTODO

Para los propósitos de este estudio, hemos seleccionado solamente uno de los diez grabados que conforman esta serie; asimismo, hemos escogido el método de Panofsky por considerar que se acomoda a nuestros propósitos.

El historiador del arte, Erwin Panofsky, plantea en su libro “Estudios sobre iconología”, un método para poder abordar el estudio de una obra de arte. Este método consiste básicamente de tres pasos:

1. Contenido temático natural o primario, dividido en Fático Expresivo. Este paso es pre–iconográfico, se describe lo que hay, lo que veo. “El mundo de las formas puras, reconocidas así como portadoras de significados primarios o naturales, puede ser llamado el mundo de los motivos artísticos. Una enumeración de estos motivos sería una descripción pre–iconográfica de la obra de arte.”¹⁹
2. Contenido Secundario o Convencional. “(..) Relacionamos los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) con temas o conceptos. Los motivos, reconocidos así, como portadores de un significado secundario o convencional pueden ser llamados imágenes y las combinaciones de imágenes (..) Nosotros estamos acostumbrados a llamarlos historias y ale-

¹⁹ Erwin Panofsky. *Estudios sobre iconología*. España, Alianza Editorial, 1984, p. 15.

gorías. La identificación de tales imágenes, historias y alegorías constituye el campo de la iconografía en sentido estricto”²⁰

3. Significado Intrínseco o Contenido “Lo percibimos indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un período, una clase, una creencia religiosa o filosófica –cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados en una obra–.”²¹

A partir de esta metodología, intentamos realizar el estudio de la imagen “EL ORDEN DE LA NEGACIÓN”, grabado del artista Francisco Moreno Capdevila.

3.2. EL ORDEN DE LA NEGACIÓN: DESCRIPCIÓN PRE-ICONOGRÁFICA

Esta imagen es un huecograbado compuesto por un cuadrado en la parte superior ensamblado en un rectángulo de 33cm. de alto por 48.5 cm. de ancho. Dentro del cuadrado superior se distingue en el centro un rectángulo vertical que es lo que liga dicho cuadrado al rectángulo en la parte inferior, en ambos extremos del cuadrado se aprecia una franja vertical de color rojo; en el centro del rectángulo inscrito en el cuadrado superior se encuentra la representación de una calavera de color oscuro con los ojos y dientes en color claro, circundando esta forma hay dos



Francisco Moreno Capdevila, *El orden de la negación*, 1974, Serie Monte Albán, aguafuerte y aguatinata, 64 x 49 cm.

²⁰ *Ibid.*, p. 16.

²¹ *Ibidem.*, Pág. 17

rectángulos colocados de manera horizontal, uno pequeño en la parte superior y otro ligeramente más ancho en la parte inferior. Toda la superficie del mencionado cuadrado presenta diversos tratamientos texturales y cromáticos.

El rectángulo en posición horizontal en la parte inferior de la imagen está conformado a la vez por dos rectángulos en posición vertical, formados por una franja roja que marca el perímetro de ambos rectángulos.

Dentro de cada rectángulo se aprecia claramente la representación de ocho cuerpos en posición yacente colocados de manera piramidal uno sobre otro; estos elementos están sobre el gran rectángulo horizontal inferior de color oscuro.

En síntesis: es un grabado con la imagen dividida en dos partes, y mide 64 cm. x 49 cm.; la de arriba es un cuadrado donde hay una sola imagen, es una calavera de color café; esta calavera está enmarcada por dos rectángulos de color rojo y arriba del mismo hay otro rectángulo. A cada lado del cráneo hay dos líneas café que van de extremo a extremo y enmarcan en otro rectángulo –esta vez vertical– a la calavera. En los dos extremos observamos unas líneas horizontales en color café con algunas texturas, y por último, a cada lado una línea vertical de color rojo que forman otro cuadrado y que se continúan en la placa que está debajo.

La placa de abajo es un rectángulo; sobre ella descansa la placa cuadrada; está dividida en medio por una franja roja y a cada lado existe una hilera de figuras acostadas en color café. En el fondo de estas figuras hay unas franjas horizontales y este fondo es de color café oscuro: en este fondo encontramos del lado izquierdo tres puntos oscuros, y del lado derecho hay dos puntos oscuros; en ambas partes están colocados de manera asimétrica. Esta placa está enmarcada por una línea ancha de color rojo que la divide al centro como si fuera una greca. El color de la imagen está hecha en café y rojo.

3.3. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

La figura que nos presenta Capdevila es la representación de una calavera, motivo que fue utilizado muy frecuentemente por los antiguos mexicanos. El hombre mesoamericano poseía una concepción del cosmos en la cual el sacrificio humano era fundamental, ya que éste representó una manera de utilizar la muerte en forma de ritual para prolongar la vida después de la muerte, y de esta manera restablecer el orden en el cosmos que se percibía como un caos.

La fiesta más importante se celebraba cada cincuenta y dos años; se apagaba el fuego en todos los templos y a medianoche el sacerdote sacaba en ceremonia solemne el nuevo fuego sobre el pecho de un sacrificado. De esta manera los aztecas rendían tributo al dios Sol para que éste pudiera renacer cada día de manera continua.

Para el pensamiento mesoamericano la muerte significaba el paso a una nueva vida. Había que morir para nacer. Así lo atestigua el siguiente poema anónimo:

Sólo venimos a dormir,
Sólo venimos a soñar,
No es verdad, no es verdad,
Que venimos a vivir en la tierra.²²

Tan compenetrado está en su relación con el cosmos que identifica el invierno con la muerte de toda vegetación y su



Cuchillo ceremonial o Tecpatl. Cultura Mexica. Postclásico tardío.



Teocalli de la guerra sagrada, Año I Muerte. Cultura Mexica.

²² Paul Westheim. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, México, ERA, 1980, p. 63.

resurgimiento en primavera será el renacer; de ahí el culto a Mallinali, que es una hierba y símbolo de la muerte y lo que reverdece anualmente. Los aztecas la representaban en forma de calavera con un haz de hierbas.

Otro ejemplo es la Coatlicue, diosa de la vida y de la muerte, que representa a la gran madre de donde surge todo lo que tiene vida pero que también es la gran destructora, representada adornada con calaveras.

Otro ejemplo que nos brinda la cultura mesoamericana es el Tzompantli o “hilera de cráneos”, que era una especie de altar donde se exhibían las calaveras de los sacrificados.

A propósito Paul Westheim menciona que “El hecho de que la calavera, símbolo de la muerte, fuera una de las más populares formas ornamentales de Mesoamérica, que se encuentra hasta en objetos de uso diario, por ejemplo, en las vasijas, permite la suposición de que la calavera haya sido precisamente el símbolo de la vida, tal como Coatlicue, la que devora todo, es el símbolo de la Tierra. (...) Parece que para el hombre del México prehispánico la calavera no tenía nada de angustioso u horripilante, lo que se explica tomando



Coatlicue, diosa de la vida y de la muerte. Cultura Mexica, Escultura en piedra



Recreación del Tzompantli, “hilera de cráneos” de Zultépec.



Tzompantli, “hilera de cráneos”. Templo Mayor.

en cuenta que era alusión a la inmortalidad de la vida: un signo, lleno de promesas, de la resurrección”²³

Sin embargo, no es menos cierto que la presencia de la muerte sigue teniendo en nuestra época moderna, un sentido trágico; la dominación española trajo a México una influencia muy poderosa por medio de la religión católica, y con ella el temor a la muerte y su promesa de resurrección para una vida eterna; su concepción de la vida y de la muerte se impuso. Hoy tenemos un sincretismo que lo podemos observar en las festividades de Día de Muertos, pero a pesar de todo ello se impone ese sentimiento trágico acerca de la muerte.

Las figuras que aparecen tendidas en la parte inferior del grabado, son tomadas de una fotografía que apareció en los periódicos, después de la matanza de estudiantes perpetrada por el ejército mexicano el dos de octubre del 68; tenemos aquí rescoldos de esa trágica represión que Capdevila ya había expresado en su momento en esa extraordinaria serie de grabados “Luz y Tinieblas” y al parecer se tomó la libertad de retomar el tema.

²³ Paul Westheim. *La calavera*, México, Fondo de Cultura Económica. 1983, pág. 45.



Máscara-cráneo. Cultura Mexica. Postclásico tardío.



Máscara-cráneo. Cultura Mexica. Postclásico tardío.



Cráneo cortado, con incrustaciones de pirita. Cultura Mexica.

El pectoral con fechas

En el año de 1972, Capdevila viajó a la ciudad de Oaxaca, a la zona arqueológica de Monte Albán, y este viaje lo motivó a realizar una serie de grabados con el tema de Monte Albán.

Para ello se basó en un objeto encontrado –entre otros–, en las excavaciones que llevó a cabo don Alfonso Caso, quien descubrió la Tumba 7 en esas ruinas, en 1932. Este objeto fue el “Pectoral con Fechas de la Tumba 7 de Monte Albán,” bautizado así por su descubridor.



Pectoral con fechas. Oro macizo. Cultura mixteca zapoteca, Monte Albán.

Este pectoral de oro macizo, está compuesto de una sola pieza, tiene la forma de un rostro ovalado con un penacho cuadrado, y la base está formada por otro rectángulo que parece ser los hombros que sostienen el rostro.

“Representa un personaje cubierto con un yelmo de tigre o serpiente, que lleva una máscara bucal, en forma de mandíbula descarnada, sostenida por un doble cordón que pasa por debajo de la nariz.”²⁴

Más adelante, y después de un minucioso estudio nos dice Alfonso Caso: “Como hemos visto, 5 Lagarto “Sol Comido” fundador de la II Dinastía de Tilantongo, es el que reforma el calendario según lo dicen tres manuscritos mixtecos:

Vindobonensis, el Nuttall y el Bodley y este rey aparece frecuentemente con yelmo de tigre o de serpiente y con máscara bucal de mandíbula descarnada, por lo que ya hemos dicho que probablemente está representado este rey en el pectoral de oro.”²⁵

²⁴ Alfonso Caso. *El tesoro de Monte Albán*, INAH-SEP, 1969, p. 83.

²⁵ *Ibid.*, p. 92.

Para estudiar la pieza, Alfonso Caso se apoyó en un especialista en metalurgia, Dudley Easby, quien analizó detalladamente el pectoral con rayos x. Enseguida se describe de una manera general cómo se elaboró la pieza, pues desde mi punto de vista es de suma importancia, ya que Capdevila procedió de manera similar en algunas planchas de la serie que realizó; por lo que me atrevo a pensar que el artista conoció el texto que publicó Alfonso Caso acerca de este descubrimiento.

Cómo se elaboró el pectoral con fechas.

Es un objeto de elaboración muy complicada, ya que fue fundido de una sola pieza. Cada elemento que lo compone fue modelado en cera y colocado sobre el modelo, el cual había sido formado de láminas de acero aplicadas sobre el núcleo tallado. Los orfebres mixtecos eran hábiles en la técnica de decorar con alambre fundido o “falsa filigrana”. Esta falsa filigrana fue elaborada con hilos de cera para hacer el modelo, y fundirse más tarde en oro. La escritura que aparece en los dos cuadrados que forman el cuerpo también está hecha de alambre fundido.

El simbolismo del Color en el México Prehispánico

En este apartado describimos en términos muy generales, el uso del color por los antiguos mexicanos y la relación con el color que utilizó Moreno Capdevila para resaltar el hecho de que su uso no fue arbitrario en modo alguno.

Los antiguos mixtecos tenían la costumbre de pintar sus tumbas, como lo podemos observar en las tumbas encontradas en Monte Albán, “Entre los años 400 y 550 d C., se pintó la Tumba 112 de Monte Albán, respetando la convención teotihuacana de enmarcar el diseño central entre bandas horizontales decoradas con ganchos verdes



Escena del nicho este. Tumba 5 de Suchilquitongo, Oaxaca.



Individuo de edad avanzada. Tumba 112, Monte Albán.

sobre un trasfondo por lo general rojo. Varios personajes desfilan sobre los muros, alternando con bandas verticales.”²⁶

Pero además, en otra parte el autor señala otro dato importante hablando de los murales más antiguos del muralismo oaxaqueño: “En fechas posteriores los diseños se delinearon en rojo, para ser rellenados con amarillo ocre, blanco de cal, negro de humo, diversos tonos de rojo, verde y azul turquesa. Una línea negra de contorno fue aplicada al final para separar los colores (...)”²⁷

Un rasgo y característico de los murales mesoamericanos es el uso de colores planos; no hay volumen en un sentido estricto, por lo general las figuras son contorneadas por una línea que las hace resaltar sobre un fondo que también es plano. “Otro elemento compartido es la ausencia de perspectiva con punto de fuga; a

²⁶ Fahmel Beyer, Bernd. *La pintura mural zapoteca*. Arqueología Mexicana, México, Ed. Raíces S.A. de C.V., 1995, Vol. III, Núm 16, p. 37.

²⁷ *Ibid.*, p. 37.

veces, las imágenes muestran distintos tamaños y proporciones, y los planos se traslapan para dar impresión de superposición y profundidad.”²⁸

Otro dato que apunta Beatriz de la Fuente: “Se ha dicho que los iconos figurados de frente son los que tienen mayor jerarquía (¿social, religiosa?); éstos se encuentran, de hecho, estáticos y vigorosamente convencionales, y aparecen en murales de distintas regiones de Mesoamérica: en Teotihuacan, en Monte Albán y en la zona maya.”²⁹

A su vez, la investigadora Diana Magaloni escribe: “Considero que los teotihuacanos, como muchos otros pueblos agrícolas, leían en los fenómenos naturales la esencia de sus divinidades e interpretaban los acontecimientos del universo como señales que les proporcionaban respuestas. Los colores que poseen los diversos eventos y entes de la naturaleza son incorporados a su código simbólico. De esta manera, el binomio rojo–claro/rojo–oscuro pudo haber tenido origen en los colores del cielo con la puesta y la salida del sol. Los dos tonos yuxtapuestos sintetizan un proceso y una dualidad importante en el pensamiento indígena de entonces: el sacrificio del sol por la noche y su victorioso resurgimiento al día siguiente.

“Los colores distintos de las plantas, particularmente el de las hojas de los árboles (significativas figuras míticas) –que en sus primeros brotes son rojizas y pardas, y más tarde poseen un verde tierno, fresco, el cual se va madurando hasta adquirir el tono verde-seco, ocre, para finalmente morir como hojas rojas–, parece haber inspirado otra serie de pares de colores basados en el maíz.

“Este fenómeno se incorpora al código de los colores con los binomios de oposición húmedo y tierno–seco y maduro, y en los extremos el rojo, que es el paso a otro tiempo, el de la muerte y el

²⁸ De la Fuente, Beatriz. *La pintura mural prehispánica en México*. Arqueología Mexicana, México, Ed. Raíces S.A. de C.V., 1995, Vol. III, Núm. 16, p. 9.

²⁹ *Ibid.*, p. 14.

de la continuación de la vida. No es casual que en los entierros los pueblos precolombinos esparcieran hematita o cinabrio (ambos pigmentos rojos) en los cuerpos de sus muertos y en sus objetos.³⁰

Estos datos que acabamos de mencionar resultan de suma importancia para el estudio que nos ocupa ya que guardan una estrecha similitud con el grabado “El orden de la negación”: Capdevila nos presenta la imagen de la calavera de frente, estática; en la parte inferior las figuras aparecen una encima de la otra en forma piramidal; apreciamos una diferencia de tamaño. Por lo que podemos concluir que el artista se ajustó a las normas formales y en el uso del color de los antiguos mexicanos por quienes tuvo siempre una gran admiración y un gran respeto.

Sintetizando, podemos decir que los colores utilizados por los antiguos mexicanos y por el maestro Capdevila en la serie de grabados “Monte Albán” son los siguientes:

ANTIGUOS MEXICANOS	CAPDEVILA
Blanco	
Amarillo	Amarillo
	Amarillo dorado
	Naranja
Rojo	Rojo
Rojo oscuro	Rojo oscuro
Rosa	
Rosa medio	
	Violeta
Azul marino	Azul
Verde azul	Verde azul

³⁰ Diana Magaloni Kerpel, et. al. *El color en el arte mexicano*, Georges Roque compilador, Ed. UNAM, 2003, p. 297

ANTIGUOS MEXICANOS	CAPDEVILA
Verde	Verde
Verde brillante	
Verde seco	
Ocre	Ocre
	Café
Negro	Negro

Por lo que encontramos una similitud en los colores y podemos deducir que Capdevila estudiò concienzudamente el color de los antiguos mexicanos y aportar una nueva visiòn en su utilizaciòn.

En lo que respecta al grabado “El Orden de la Negaciòn”, Capdevila se ha limitado al uso del color cafè y al rojo, (es decir, al castaño foto y al rojo sol).

3.4. LA INTERPRETACIÓN ICONOLÓGICA

“El Orden de La Negaciòn”

En este grabado Capdevila se apoya en la estructura compositiva que tiene el pectoral con fechas, pero en el lugar que correspondería al rey “5 Lagarto Sol Comido”, aparece una calavera que simboliza a la muerte, con una expresiòn que atrae la atenciòn y allí se centra la mirada.

En el rectángulo que forma la parte del cuerpo, aparecen de un lado y del otro ocho cuerpos tendidos, apilados en orden en línea vertical, de arriba abajo o viceversa, y entre cuerpo y cuerpo unas franjas apenas visibles que nos dan la idea de capas de tierra o de estratos; es decir, podríamos señalar que es la imagen de la muerte que lo domina todo, que se impone a la vida, y a sus pies los cadáveres en orden piramidal, es pues, el orden de la muerte.

El orden de la negación; todo tiene un orden hasta en el submundo, en el Mictlán, donde hemos de descansar, en posición horizontal; esa horizontalidad que nos señala el acto de descansar, de dormir y el de morir.

Pieza impresa en dos colores: rojo, un rojo sangre, y un sepia (Castaño foto), que le da un carácter de antiguo a la imagen y un tono oscuro que rodea los cuerpos yacentes para enfatizar su viaje a las tinieblas, a la oscuridad.

Capdevila ha tomado prestada la forma de un objeto que en su momento significó algo muy importante para los antiguos pobladores de Monte Albán. Ahora, el artista resignifica la imagen con un lenguaje contemporáneo; su versión, su concepción de la vida y de la muerte, pero que también utiliza la imagen de la muerte para señalarnos a ésta como representante del poder totalitario: no solamente nos trae antiguos ecos de aquellas culturas, sino que además, nos hace patente que ese poder totalitario es el negador de la vida.

Nacido en España, le tocó vivir en carne propia los horrores de la guerra en su niñez, hecho que lo marcaría para siempre, como lo podemos observar en varias de sus obras, de un contenido



Mictlantecuhtli o "Señor de los muertos"



Capdevila, "La España de Franco", 1953, linóleo.

decididamente social y político, como en el grabado “La España de Franco” de 1953, donde aparece el generalísimo cargando triunfante a la muerte, mientras al fondo, España arde en llamas.

Esta utilización de la figura de la muerte representando a las fuerzas más oscuras de la sociedad, entronizadas en el Poder, representando a todo Estado totalitario, a la guerra, el hambre, la encontramos en Europa, al finalizar la Primera Guerra Mundial, en los grabados de Kathe Kollwitz, o en la serie de dibujos de Frans Masereel. Y más cercano a nosotros, la encontramos en algunos grabados de Leopoldo Méndez y del Taller de la Gráfica Popular, en su repudio a la guerra, o en la serie de dibujos nazis de Mauricio Lazansky, exhibidos en México en el año de 1967.

Capdevila era una persona muy bien informada de los sucesos políticos; poseía un archivo de fotografías de contenido dramático ya que tenía en mente realizar una serie sobre los campos de concentración. De manera que las figuras que aparecen tendidas en la parte inferior del grabado, son tomadas de una fotografía que apareció en los periódicos, después de la matanza del 2 de octubre del 68, como ya se mencionó antes; aquí el autor las utiliza casi sin ninguna modificación, pero al cambiarlas de contexto adquieren otra significación.



Kollwitz, *Woman and Death*, 1910, 44.7 x 44.6 cm



Mauricio Lazansky, De la serie: “Los dibujos nazis” 1967.



Mauricio Lazansky, De la serie: “Los dibujos nazis” 1967.

Además; para enfatizar esta idea, Capdevila grabó a cada extremo del rectángulo inferior, a cada lado de la hilera de cuerpos, una serie de puntos negros con cierto relieve, que se pueden interpretar sin lugar a dudas como una serie de balazos que han dejado su huella en una pared.

Tenemos así: cuerpos tendidos que representan cadáveres apilados en forma de pirámide; y un fondo oscuro con franjas horizontales que representan capas de tierra o un muro y en el cual se observa la huella de unos “balazos” que tienen cierto relieve.

Si bien el pectoral con fechas mide apenas 11.5 cm., Capdevila nos entrega una serie donde parte de la forma del pectoral, y en el proceso la va transformando, buscando las más variadas soluciones sin dejar la forma central; en aquella es un rey, en ésta es la muerte, la calavera, con colores que nos remiten a los colores usados por los antiguos mexicanos.

“El Orden de la Negación”, es un grabado trabajado básicamente con las técnicas tradicionales del aguafuerte y aguatinta, con atacados en el ácido muy profundos, rico en texturas, se puede decir que se “sale” del conjunto de la serie,

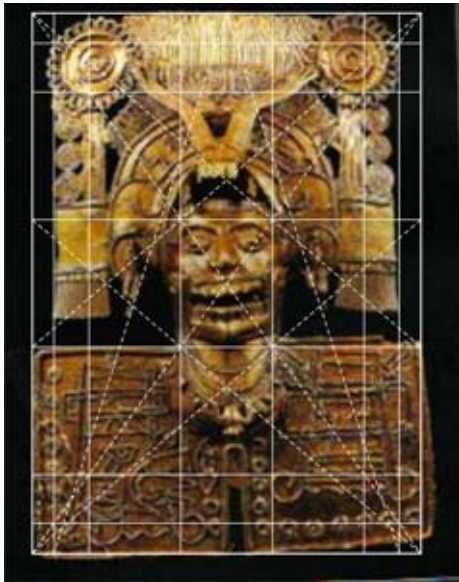


Fotografías de la masacre del 2 de octubre, México, 1968.

que resulta más novedosa por los materiales que utiliza. Con esto, damos por concluido el estudio del Grabado “El Orden de la Negación”.

Resumiendo el análisis:

1. El orden de la negación, 1974, aguafuerte y aguatinta con ensamble de dos placas, 64 x 49 cm.
2. Capdevila Trascodifica un objeto, un pectoral prehispánico en una obra de arte.
3. Cambia el formato; de un objeto de 11.5 cm. en relieve, lo hace más grande, y lo hace bidimensional.
4. El uso del color es significativo, ya que emplea colores que nos remiten a los usados por los antiguos mexicanos.
5. No describe al objeto; se dirige a la emoción.
6. Expresividad en la línea y el color.
7. Se convierte en atemporal, trasciende su tiempo.
8. Trasciende el mundo real al mundo artístico.
9. Los motivos: el viaje a Monte Albán lo motivó a realizar la serie que es de un estilo expresionista simbólico.
10. Es un grabado de contenido político.



Pectoral con fechas (izq.) El orden de la negación (der.) Comparación del esquema de composición basado en la sección Aurea.



Fotografía de la masacre del 2 de octubre del 68, que sirvió de base para la parte inferior del grabado.



Aquí vemos la semejanza en la composición entre el mural de Siqueiros y el grabado de Capdevila; aunque en el grabado no hay uso de perspectiva en su parte inferior.

Ejemplos de la utilización de la *calavera* en el arte contemporáneo



Rafael Coronel, *Núm 3 de la serie Las Brujas de Salem*, 1959, óleo y tinta sobre cartulina, 64 x 49 cm.



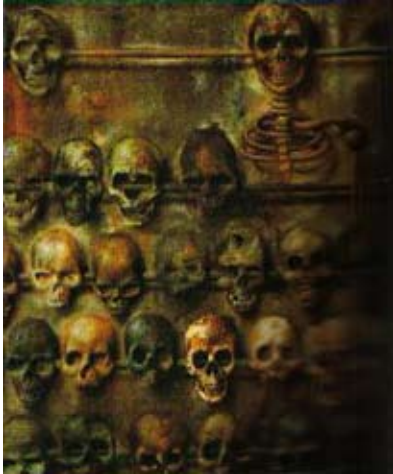
José Luis Cuevas, *Gusanera*, 1965, Litografía.



Rafael Coronel, *La novia de Posada*, 1959, óleo y tinta sobre cartulina, 65 x 50 cm.



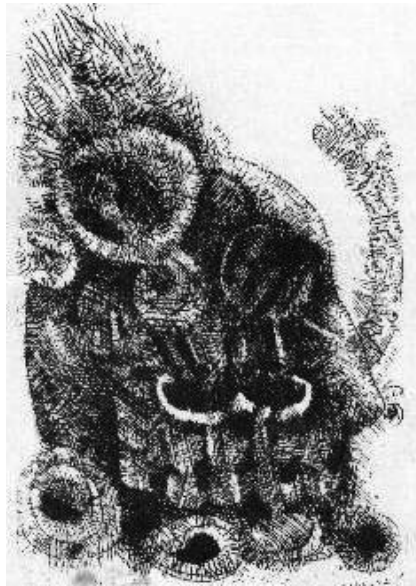
Andy Warhol, *Calavera*, 1976-1977, Acrílico y serigrafía sobre lienzo, 38.1 x 48.3 cm.



Rafael Cauduro, *Tzompantli I*, (detalle), 1994, acrílico s/tela, 122 x 210 cm.



Rafael Cauduro, *Tzompantli con ángel y niña*, 1995, óleo y acrílico s/tela, 200 x 122 cm.



Jesús Martínez, *Calaveras*, 1977, aguafuerte.

Serie Monte Albán



Monte Albán I. 1972, Serie Monte Albán, relieve con material plástico sobre aluminio y tallas, variante en color (I) impreso en amarillos, 38.5 x 38.5 cm.



Monte Albán II. 1972, Serie Monte Albán, relieve en aluminio, ácido y talla, variante en color (I) impreso en ocre, rojo y naranja, 38.5 x 38.5 cms.



Monte Albán III. 1973, Serie Monte Albán, Relieve en cobre con tratamientos de ácido, tallas y ensambles sobre placa de aluminio, impreso en colores rojos y verdes, 38.5 x 38.5 cm.



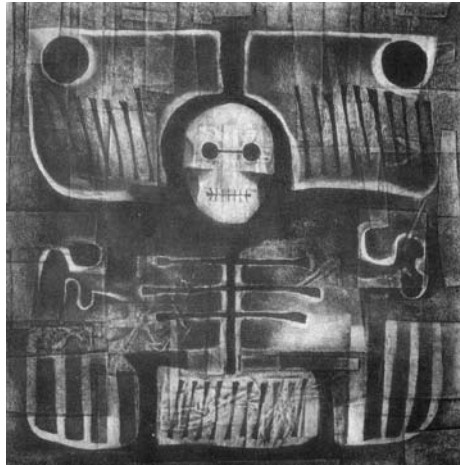
Monte Albán IV. 1973, Serie Monte Albán, Grabado con resinas plásticas sobre aluminio y alambre de cobre, 45 x 45 cm.



Metamorfosis. 1974, serie Monte Albán. Capdevila, mixta, trozos de cobre pegados sobre aluminio, 48.5 x 49 cm.



Metamorfosis. 1974, serie Monte Albán. Capdevila, mixta, trozos de cobre pegados sobre aluminio, 48.5 x 49 cm. (Variante)



Relieve muro, 1974, Serie Monte Albán, Grabado al aguatinata con relieves en lámina y punta mecánica, impreso en color siena rojiza, 45.5 x 44.5 cm.

CAPÍTULO IV

EXPERIMENTACIÓN GRÁFICA A PARTIR DE “EL ORDEN DE LA NEGACIÓN”

4.1. DESCRIPCIÓN DEL PROCESO

A partir del trabajo realizado en el capítulo anterior, la siguiente fase consistió en realizar la serie de ocho grabados, donde utilicé como pretexto el tema “Templo Mayor” por las siguientes razones:



Coyolxauhqui, diosa de la Luna.

- a) El Templo Mayor fue el templo principal de los aztecas, y pretendo buscar cierto paralelo entre esta región tan importante para nuestros antepasados y Monte Albán.
- b) En ambos centros ceremoniales se encontraron diversos cráneos decorados y máscaras que se relacionan con el tema de la calavera.
- c) A partir de lo anterior, desarrollo los grabados utilizando la imagen de la calavera, donde pretendo hacer variantes formales y técnicas, recurriendo al uso de resinas plásticas, buscando otras posibilidades diferentes a las que me otorgan las técnicas tradicionales y, en algunos casos, también combiné estas técnicas y las resinas plásticas.

La forma

Para la parte formal utilizo la calavera y placas recortadas en forma de óvalo y hago algunas variantes en función del material utilizado. Además, trabajo sobre un formato cuadrado de metal, que en algunos casos fue placa de fierro, en otros casos fue placa de aluminio, con el centro recortado en forma de óvalo, para poder intercalar e intercambiar piezas, y lograr así combinaciones que me dieran variantes de forma, textura y color.

La técnica

Para la elaboración de las texturas, utilicé resina de poliéster, el cual es usado en trabajos de repintado automotriz, y carborundum, material que se consigue fácilmente en el mercado; recorté, pegué y ensamblé placas de aluminio, cobre, zinc y madera.

Las calaveras fueron recortadas en forma de óvalo para insertarlas en las bases cuadradas; asimismo fueron trabajadas en placa de zinc, cobre, y aluminio, con agregados de resina plástica y carborundum, en algunas piezas.

En el uso de las técnicas tradicionales del grabado, recurrí al aguafuerte, aguainta y barniz blando; en algunos casos, las combiné con resinas plásticas.

De esta manera, busco establecer también un paralelo entre la serie "Monte Albán" y la serie "Templo Mayor", la cual surge motivada por aquélla.

El color

Para el uso del color, utilizo de preferencia colores cálidos, como son los ocre, amarillos, el sanguina, el naranja y en algunos casos, el negro.

La impresión

En la parte que corresponde a la impresión ésta también se modifica en el caso de las placas texturadas con resina plástica; para dicho proceso, utilicé brochas de pelo duro y la tinta con una consistencia delgada y con base transparente, de manera que se pudiera expandir más fácilmente sobre la superficie irregular y áspera.

También recurrí al uso del rodillo, en la aplicación de color en algunas planchas; aplicando color con brocha en el hueco, limpiando exceso de tinta y, posteriormente aplicando película de color con rodillo.

Placas de la serie Templo Mayor



Resina poliéster sobre aluminio con incrustaciones de zinc, fierro y latón



Lámina de fierro y poliéster sobre zinc



Lámina de fierro y zinc



Lámina de fierro y cobre



Resina poliéster sobre madera con incrustaciones de acero inoxidable



Resina poliéster sobre zinc



Resina poliéster sobre aluminio



Cobre



Zinc



Zinc

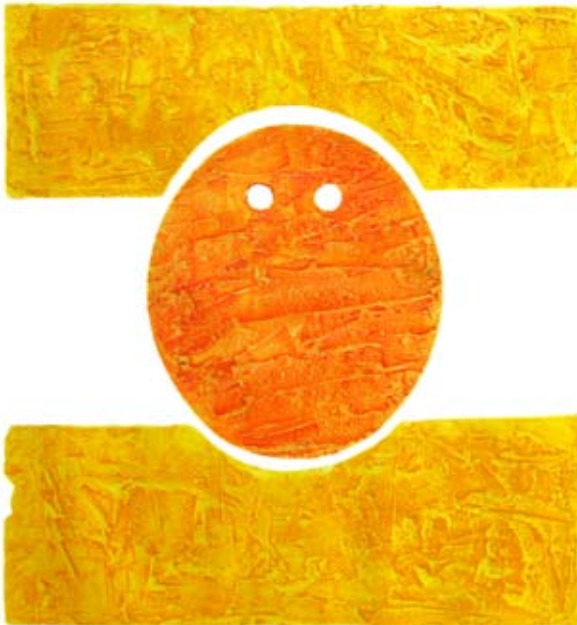


Cobre

Serie Templo Mayor



Cat. 1 *"Templo Mayor I"*



Cat. 2 *"Templo Mayor II"*



Cat. 2 "*Templo Mayor II*" (variante)



Cat. 3 "*Templo Mayor III*"



Cat. 3 *"Templo Mayor III"* (variante)



Cat. 4 *"Templo Mayor IV"*



Cat. 5 *"Templo Mayor V"*



Cat. 5 *"Templo Mayor V"* (variante)



Cat. 6 *“Templo Mayor VI”*



Cat. 7 *“Templo Mayor VII”*



Cat. 7 *"Templo Mayor VII"* (variante)



Cat. 8 *"Calavera en el muro"*

LISTA DE GRABADOS

Autor: **Raúl Méndez Cerqueda**

1. Título: **“Templo Mayor I”**
Técnica: Aguafuerte y aguatinta
Medidas: 45 x 44.6 cm.0
Color: Castaño foto (café), negro y naranja
Año: 2008

2. Título: **“Templo Mayor II”**
Técnica: Resina poliéster sobre aluminio
Medidas: 46 x 42.5 cm.
Color: Amarillo y naranja
Año: 2008

3. Título: **“Templo Mayor III”**
Técnica: Aguafuerte y resina poliéster
Medidas: 46 x 42.5 cm.
Color: Amarillo y naegro
Año: 2008

4. Título: **“Templo Mayor IV”**
Técnica: Aguafuerte, aguatinta y resina poliéster
Medidas: 45 x 44 cm.
Color: Sanguina y azul
Año: 2008

5. Título: **“Templo Mayor V”**
Técnica: Aguafuerte, aguatinta y resina poliéster
Medidas: 45 x 44 cm.
Color: Naranja y azul
Año: 2008

6. Título: **“Templo Mayor VI”**
Técnica: Resina poliéster sobre aluminio
Medidas: 34 x 61.5 cm.
Color: Sanguina y verde
Año: 2008
7. Título: **“Templo Mayor VII”**
Técnica: Aguafuerte, crayón y aguatinta
Medidas: 45 x 45.8 cm.
Color: Negro
Año: 2008
8. Título: **“Calavera en el muro”**
Técnica: Resina poliéster sobre madera y
ensamble de latón
Medidas: 39.8 x 39 cm.
Color: Sanguina y sombra natural
Año: 2008

CONCLUSIONES

Esta investigación se realizó con un carácter teórico práctico, cuyo propósito consistió en realizar un estudio iconológico, basado en el método de Panofsky, del grabado “El Orden de la Negación”, del maestro Capdevila. A partir de allí, realicé también una serie de ocho grabados con el tema “Templo Mayor”, utilizándolo como un pretexto para llevar a cabo una experimentación con resinas plásticas que me llevaron a otros resultados formales; combinando en algunos casos técnicas tradicionales como el aguafuerte y aguatinta con esas resinas para la elaboración de texturas y lograr así diferentes calidades.

El trabajo teórico me permitió un acercamiento a la imagen estudiada y, a la vez, en la parte práctica, me permitió trabajar sistemáticamente para ir elaborando las planchas de grabado. El resultado para mí ha sido enriquecedor, ya que el manejo y uso de estos materiales me brindaron otras posibilidades que no se logran con las técnicas del grabado tradicional.

De ahí que el aspecto de la investigación y experimentación con otros materiales, sea siempre atractivo para el grabador, ya que esto permite encontrar otras soluciones, y enriquecer el propio lenguaje; somos conscientes de que ha habido otros artistas, que han incurrido en el uso de diferentes materiales para la producción gráfica. Sin embargo, la inquietud por experimentar de una manera sistemática, siempre será un motivo lo suficientemente válido para buscar por otros caminos, dentro de la gráfica contemporánea.

FUENTES DE CONSULTA

1. Caso, Alfonso. EL TESORO DE MONTE ALBÁN, México, INAH-SEP, 1969.
2. Cassirer, Ernst. ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA, México, F.C.E. 1969.
3. Cassirer, Ernst. LAS CIENCIAS DE LA CULTURA, México, F. C.E. 4° edición 1975, 191 p.
4. Díaz de León, Francisco. DE JUAN ORTÍZ A JOSÉ GUADALUPE POSADA, México, Academia de Artes, 1973.
5. Goldman, Shifra M. PINTURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA EN TIEMPOS DE CAMBIO, México, Domés-IPN, 1989, 284 p.
6. Heller, Jules. PRINTMAKING TODAY, New York, Holt, Rinehart and Wiston, 1972.
7. Ivins, Jr. IMAGEN IMPRESA Y CONOCIMIENTO, España, G. Gilli, 1975
8. Nelken, Margarita. EL EXPRESIONISMO EN LA PLÁSTICA MEXICANA DE HOY, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.
9. O' Gorman, Edmundo, Justino Fernández, Luis Cardoza y Aragón, Ida Rodríguez Prampolini y Carlos G. Mijares Bracho. CUARENTA SIGLOS DE PLÁSTICA MEXICANA: ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO, vol. 3, México, Herrero, 1971.
10. Panofsky, Erwin. ESTUDIOS SOBRE ICONOLOGÍA, España, Alianza Editorial, 1984, 348p.
11. Panofsky, Erwin. EL SIGNIFICADO DE LAS ARTES VISUALES, España, Alianza Editorial, 1987.
12. Rothenstein, Michael. RELIEF PRINTING, New York, Watson Gupstill Publications, 1970.

13. Rubio Martínez, M. AYER Y HOY DEL GRABADO Y SISTEMAS DE ESTAMPACION, España, 1977.
14. Tíbol, Raquel. GRAFICAS Y NEOGRAFICAS EN MEXICO, Mexico, SEP/UNAM, 1987.
15. Westheim, Paul. LA CALAVERA, México, FCE, 1982.
16. Westheim, Paul. CONCEPTOS FUNDAMENTALES DEL ARTE PREHISPÁNICO EN MÉXICO, México, FCE, 1978.

CATÁLOGOS:

1. INBA. CAPDEVILA, VISIÓN MÚLTIPLE 1987, México, Museo del Palacio de Bellas Artes, 7 de mayo–2 de agosto, 1987.
2. INBA, INAH, SEP. EL ARTE DEL TEMPLO MAYOR, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, mayo–junio, 1980.
3. MUCA-UNAM. LA MUERTE, EXPRESIONES MEXICANAS DE UN ENIGMA, México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, noviembre de 1974–abril de 1975.
4. INBA. SESENTA DE LOS SESENTA, México, INBA, Galería del Auditorio Nacional, junio–agosto de 1983.
5. INBA. JESÚS MARTÍNEZ, REGIÓN DEL HUMO, AGUAFUERTES, México, INBA, Museo de Arte Moderno, enero–febrero (sin fecha).
6. INBA. 50 AÑOS TGP, TALLER DE GRÁFICA POPULAR 1937–1987, México, Museo del Palacio de Bellas Artes, octubre–noviembre, 1987.

REVISTAS:

1. CNCA–INAH. ARQUEOLOGÍA MEXICANA, EL SACRIFICIO HUMANO, México, Raíces–INAH, Vol. XI, núm. 63.
2. CNCA–INAH. ARQUEOLOGÍA MEXICANA, FAUNA IMÁGENES DE AYER Y HOY, México, Raíces–INAH, núm. 4 (especial).

3. CNCA-INAH. ARQUEOLOGÍA MEXICANA, PINTURA MEXICANA, México, Raíces-INAH, vol. III, núm.16.
4. CNCA-INAH. ARQUEOLOGÍA MEXICANA, MONTE ALBÁN. México, Raíces-INAH, agosto-septiembre, 1993, vol. I, núm. 3.
5. CNCA INAH. ARQUEOLOGÍA MEXICANA, INVESTIGACIONES RECIENTES EN EL TEMPLO MAYOR, México, vol. 6. núm. 31.