

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



ROGER VON GUNTEN: LA CRÍTICA Y SU OBRA (1960-1970)

**TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE**

PRESENTA

MARÍA DE LOURDES GARDUÑO COLIN

DIRECTOR: DR. DANIEL GARZA USABIAGA

**COMITÉ TUTOR: DRA. ANA GARDUÑO
MTRA. NURIA BALCELLS**

CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
<i>ANTECEDENTES</i>	4
1. LA PINTURA DE ROGER VON GUNTEN: VÍNCULOS CON LAS VANGUARDIAS EUROPEAS	8
<i>DIÁLOGO CON LAS VANGUARDIAS EUROPEAS</i>	15
2. REVISIÓN DE LA CRÍTICA DE LOS AÑOS SESENTA EN RELACIÓN AL COLOR Y AL DIBUJO EN LA OBRA DE ROGER VON GUNTEN	35
CONCLUSIONES	46
BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA	49
ANEXO	52

INTRODUCCIÓN

A los 24 años, Roger Von Gunten ya había terminado sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Zurich. Nacido en una familia tradicional suiza en 1933, su afición por el idioma español lo lleva a encontrarse con La geografía moderna de México¹ de Jorge Tamayo que había encontrado en la biblioteca central de su ciudad natal. Antes de terminar sus estudios, Von Gunten planeó viajar a América con un amigo y recorrer el continente desde Nueva York hasta la Patagonia. Tenía especial interés por venir a México para conocer la diversidad geográfica que había leído en la obra de Tamayo, cuando se preparaba para dejar Europa por primera vez. Para Von Gunten, el libro de geografía de México era su única referencia sobre este país, pero se fascinó por la extensa variedad de suelos, flora y fauna que relataba aquel libro.

En 1957 comienza su aventura trasatlántica y, al llegar a México, el primer lugar que visita es Manzanillo. Lo cautiva pues “...nunca había visto una luz como la de ese lugar...”². Se queda unos meses impresionado con el Pacífico y el 28 de julio del mismo año llega a la Ciudad de México en el momento en que sucede el temblor fatal de esa misma fecha.

Días más tarde, pregunta en la Librería Internacional por algún galerista interesado en artistas jóvenes y lo remiten con Antonio Souza, ya entonces conocido y de prestigio en el círculo del mercado de arte en el país. De inmediato Souza compra los pocos dibujos que llevaba consigo Von Gunten y lo invita a exponer en su galería.

¹ Tamayo, Jorge L. Geografía Moderna de México. Ed. Trillas. México, D.F.2009.

La Librería Internacional se ubica en Av. Sonora 206, Col. Hipódromo Condesa. México, D.F.

² Entrevista realizada a Von Gunten por Lourdes Garduño en marzo de 2007.

Así comienza a conocer a otros pintores jóvenes que buscaban romper con los discursos del arte mural que avalaban la tesis nacionalista de los “tres grandes”³. Es importante mencionar que en el mismo año en que Von Gunten llega a América, Diego Rivera muere en su estudio de San Ángel, en la ciudad de México, el 24 de noviembre. Orozco había fallecido en 1949. El movimiento muralista mexicano se estaba derrumbando.

ANTECEDENTES

Habían terminado la guerra civil española (1939) y la segunda guerra mundial (1945). Estos dos conflictos marcaban una unidad de tiempo que determinó en mucho la transformación del arte nacional de México. Entre las consecuencias más importantes fue la llegada a nuestro país, primero de los refugiados españoles y luego de emigrantes procedentes de los demás países europeos en guerra.

La nueva generación de artistas necesitaba encontrar significados a la ambigüedad y la fractura que se daba entre la imagen pictórica y la intención social. Se buscaba, no sólo en Europa y en Estados Unidos, sino también en América Latina, una nueva visión del ser humano, una manera diferente de verse a sí mismo que implicara al hombre en su totalidad. Shifra Goldman comenta, “...Los sentimientos emergían del interior del individuo y condicionaban su visión del exterior. No se trataba de percibir literalmente la realidad, lo visible, sino de lograr una interpretación de cuestiones muy generales a través de un estilo plástico fuerte...”⁴. Muchas de las nuevas propuestas que se gestaban en los años 50 en México consideraban que “...con las líneas de un dibujo se podían descubrir aspectos

³ Diego Rivera, Orozco y Siqueiros. En realidad la triada mexicana es un símil caricaturesco de los “Tres grandes” de la Segunda Guerra Mundial: Churchill, Stalin y Roosevelt.

⁴ Goldman, Shifra, Pintura Mexicana Contemporánea en tiempos de cambio, IPN, Domes, 1989. p. 24.

inexplorados de la condición humana...”⁵. Había que indagar nuevos horizontes para encontrar el significado de los nuevos tiempos.

De esta forma surgen movimientos como *el Abstraccionismo* y *el Informalismo* así como grupos tales como *Nueva Presencia*, *El Pro* y *el Contra*, que tenían como hilo conductor el cultivar un estilo personal y expresar significados distintos que no tuvieran que recurrir a los cánones que había impuesto el muralismo.

Los vientos del viejo continente llegaban a México a través de los seguidores tardíos del Surrealismo (que todavía subsistía en la posguerra). Diversos artistas salieron de sus países porque, en general, se oponían a los valores que culpaban de ocasionar la Segunda Guerra y a los nacionalismos a ultranza que se proclamaban como verdades políticas en Europa. Algunos llegaban a Nueva York, a México y a otros países de Latinoamérica. Podríamos decir que ellos contribuyeron a sembrar el germen en el continente americano que fue definitivo para los cambios que se gestaban en el arte.

La lucha ideológica y la competencia artística estaban listas para la batalla. La protesta se hacía evidente y las imágenes comenzaban a hablar con violencia. El cambio necesitaba nombres y trincheras. Evidentemente, los artistas de la nueva generación se veían solos y sin apoyos gubernamentales ni becas de fundaciones. Lo que hicieran tenía que salir de sus propios bolsillos y de antemano sabían que sería un arte rechazado por los cánones.

En tiempos de rechazo, el individualismo naciente se volvió una aventura fraterna dentro de un medio - el mexicano - que ofrecía un mercado de arte insipiente para las nuevas expresiones. Sin duda, la necesidad de proponer alternativas distintas a lo establecido era tan grande que el medio ambiente nacional no fue suficiente para calmar los ímpetus de gente con ideas de “vanguardia”.

⁵ Ibid. p. XII. Prólogo.

En este remolino de cambios comienzan a surgir nombres en singular con una voz colectiva que se organizan para expresar necesidades opacadas por los grandes maestros. Es así que Lilia Carrillo, Arnaldo Cohen, Pedro Coronel, Francisco Corzas, José Luis Cuevas, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Luis López Loza, Vicente Rojo, Francisco Toledo, Vlady, Héctor Xavier y Roger Von Gunten unen sus voces y sus pinceles como los principales gestores de esta nueva forma de ver el arte. A su movimiento se le llamó *La Ruptura*.

Se presenta como una forma más de levantar la voz e inconformarse con el pasado que exigía transformarse. No querían pertenecer a la tradición, al discurso establecido u oficial. Es de suponerse que luchaban por conquistar espacios donde se les permitiera exponer. Exigían un lugar en el mundo “oficial” de la plástica en México. Octavio Paz dijo que “...más que hablar de ruptura como un rompimiento, más que un golpe violento, era una modificación cualitativa de las rutas, una continuidad por medios distintos y diversos, tantos como creadores se insertaban en el cambio...”⁶. Por su parte, Luis Cardoza y Aragón define dicho movimiento como “...una nueva forma de relación entre el entorno y su problemática, pero también como una esperanza que se gesta lenta pero necesaria. Ruptura quizá, dice Aragón, es la actitud con la que se mira lo inmediato anterior...”⁷.

En la voz de Von Gunten “...a finales de los cincuenta y principios de los sesenta se encontraban los “reseñistas”, quienes fungían como la crítica del momento en México. Las opiniones que recibían los artistas jóvenes eran un muro, una resistencia que atacaba

⁶ Museo Carrillo Gil. “Ruptura”. Catálogo de la Exposición. 1952-1965. Museo Biblioteca Pape. México, 1988. p. 14.

⁷ Delmari Romero, Keith. Tiempos de Ruptura. Juan Martín y sus pintores. Ed. Landucci. México. 1995. pp 52-53.

cotidianamente las nuevas ideas...”⁸. Los miembros de lo que se llamaría “La Ruptura” pedían era exponer en los lugares donde se presentaban los artistas “oficiales”.

Una de las críticas que se le hacía a “lo nuevo” era su falta de compromiso social. Para Von Gunten, el cambio estaba no en la falta de compromiso sino en uno distinto. Uno que pugnaba por la búsqueda interna del hombre. La mirada se había tornado hacia adentro, ya no hacia los temas sociales o a las guerras sino el deseo, el erotismo, lo onírico. Querían reconstruir con esperanza y color. Había que rescatar la poesía y la intimidad. Desde esta perspectiva, podemos entender que los formatos de las obras trabajadas por la nueva generación de artistas eran pequeños comparados con las dimensiones del mural y por tanto estaban fuera de las viejas tendencias.

El objetivo del presente trabajo es presentar el contexto donde surge la obra de Roger Von Gunten. Sus maestros y las influencias más importantes dentro de su obra (Johannes Itten, Vasily Kandinsky, Paul Klee, Joan Miró). Daré cuenta de las características y condiciones de la crítica a la que se enfrentó a su llegada a México y durante la década de los años sesenta. Después trataré los aciertos y las omisiones que realizó la crítica al analizar la obra del suizo-mexicano. Realizaré un análisis de lo que dijo acerca de la obra del artista desde un punto de vista general. Para finalizar abordaré los comentarios que dicha crítica de arte hizo sobre el dibujo y el color, dos elementos fundamentales para entender la obra de Roger Von Gunten.

⁸ Entrevista realizada por Lourdes Garduño el 16 de junio de 2008.

1. LA PINTURA DE ROGER VON GUNTEN: VÍNCULOS CON LAS VANGUARDIAS EUROPEAS.

El México de la segunda mitad del siglo veinte necesitaba dejar de voltear hacia adentro del país y romper este encierro para preguntarse qué tipo de relaciones existían, sobre todo, con el viejo continente. Con este cuestionamiento había que atacar todo lo que se identificara con ese pasado ya caduco. Para los pintores de la década de los cincuenta, la cultura de nuestro país era un reflejo evidente de la cerrazón de todo el panorama nacional por el que atravesaba México. Octavio Paz habla de que se vivía en un mundo cerrado y José Luis Cuevas escribe su manifiesto donde expresaba que México se separaba del mundo “civilizado” por una “cortina de nopal”.⁹ Los jóvenes artistas vivían insatisfechos pues se percataban que la Escuela Mexicana ya no era *La Pintura*. Así, nace una nueva época en el arte de México y Latinoamérica. El arte abstracto irrumpió en el panorama artístico mexicano con un retraso de más de cincuenta años con respecto a otros países, siendo un arte “complementario” a las vanguardias europeas y estadounidenses y uno que se encontró con su pasado para volverse presente, contribuyendo de manera inestimable al arte de su siglo y del presente.

Rufino Tamayo fue uno de los primeros que tomó conciencia de quién quería ser, y lo llevó a cabo. “Entendió que la pintura no es actitud sino acto, no es gesto sino hecho.”¹⁰ Dos reconocimientos internacionales, en Nueva York y en París, le dieron la fuerza suficiente para librar los ataques en su propia tierra.

⁹ Cuevas, José Luis. “Cuevas, el niño terrible”, en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, no. 473. 6 de Abril de 1958, p. 7.

¹⁰ Manrique, Jorge Alberto. Una visión del arte y de la Historia. Tomo IV. IIE. UNAM. México. 2000.

Después vinieron Juan Soriano, Carlos Mérida, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, y, así, siguieron uniéndose jóvenes en todos los terrenos. El ambiente no era propicio y la posibilidad del diálogo se hacía cada vez más difícil. De esta forma, el ataque se volvió una necesidad. La posibilidad de pintar como ellos querían y desde un discurso de necesidades personales se apoderaba de los reclamos más fuertes de los nuevos artistas. Pugnaban por una pintura libre donde no se les tratara de degenerados abstraccionistas y decadentes. México quería ser partícipe del mundo. Quería ponerse al día para pertenecer a un todo mucho más amplio.

El mercado al que se enfrentaban los nuevos talentos era escaso, pero les unía el deseo de no formar parte del mundo oficial, entonces indispensable para la subsistencia del artista. Es cierto que el vínculo principal que los unía era el rechazo contra un arte aislado de las corrientes innovadoras e instalado en un nacionalismo hermético y apegado a un academicismo generalizado. En un principio, los esfuerzos por un nuevo arte se daban en forma individual, propiciando que los artistas se mantuvieran navegando en un mar de corrientes confusas.

En este marco también se iba conformando la crítica joven que, desde luego, sentía la misma necesidad de acabar con la idea de los estereotipos poco innovadores de la Escuela Mexicana de Pintura y que, en ocasiones, se permitió alabar a los nuevos talentos sólo por su posición contra-oficialista, dejando atrás todo análisis de fondo.

Es importante señalar que en estos años llegaron a México una serie de artistas y críticos que se incorporaron al medio cultural que se presentaba como alternativo. Rompieron el silencio y fueron acogidos por las nuevas galerías que surgían desde los años treinta, cuarenta y los cincuenta, como la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor, o la de Antonio Souza, entre otras. De todas formas, la crítica de arte en el México de la segunda mitad del

siglo XX resultó poca e insuficiente para el medio. Existieron voces que venían de un origen literario, como Octavio Paz, Luis Cardoza y Aragón, Juan García Ponce o Ramón Xirau pero, sobre todo, abundaron los pequeños reseñistas, reporteros o narradores de los eventos inaugurales de exposiciones. Algunos eran simples e improvisados, con poco conocimiento del tema.

En este contexto, vemos que faltó sin duda una crítica madura y analítica, que escribiera en periódicos de gran circulación (como sucedía en algunos países de Europa), que aportara y formara una crítica seria en México.

Podría decirse que en estos años la crítica no influía directamente sobre el comprador ni el coleccionista pues el mercado del arte no estaba estructurado para que esto sucediera. Existían publicaciones que abordaban el poco importante mundo de arte en México. Algunas de ellas fueron: *Revista de revistas*, *La Cultura en México*, *Siempre!*, *Artes de México*, *The News*, la revista *Plural*...entre otras.

Cabe mencionar que en la época a la que nos referimos surgen las primeras galerías con una presencia importante como la Proteo que se inaugura en 1954, la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor, con más de una década de existencia para entonces, la de Antonio Souza que abre en 1956, La Prisse de 1952, entre otras y con ellas la crítica buscaba de una manera “amateur” participar y opinar sobre los trabajos que se presentaban en ellas.

En este panorama de la cultura nacional llega a México Roger Von Gunten, un joven de veinticuatro años con una formación ortodoxa y apegada a los cánones de una educación europea tradicional. “Yo me quería liberar un poco y quería cambiar, no quedarme en Suiza en donde había estudiado, sino cambiar completamente”¹¹, dice el propio Von Gunten. Después de un viaje a Ibiza, Roger se traslada a México, donde por casualidad conoce a

¹¹ “Roger Von Gunten”. Revista *Resumen*. México, D.F. Año 5, Núm. 46 pp. 18-19. 2000.

Antonio Souza y presenta por primera vez su obra en su galería en 1957. Souza volvió a exhibir sus trabajos en seis ocasiones más, una cada año, hasta 1965.

Su obra estaba impregnada de modernidad y encontró coincidencias con el movimiento que surgía en México en la segunda mitad del siglo. Es así como se adhirió a esta nueva era en el mundo del arte en México. El suizo no fue la excepción y desde que llegó la crítica no pasó por alto su trabajo y comenzó a calificar y juzgar su obra como la de los demás jóvenes artistas. La obra de Von Gunten estaba en boca de todos los críticos y periodistas de la época.

A continuación presento la crítica más sobresaliente en relación a sus influencias, su técnica y los conceptos fundamentales de su obra, a través de las voces de la crítica que habló sobre la obra de Roger Von Gunten en la década de los sesenta, quizá, los años de más turbulencia y polémica en la carrera del pintor suizo-mexicano.

Desde mi punto de vista, La obra de Roger Von Gunten durante la década de los sesenta se dirige hacia una recuperación de la “inocencia” que le permite jugar con el pincel de manera muy libre, donde el poder de la línea y el color, recrean y transforman la realidad inmediata en formas que hablan de una abstracción que no se termina de desprender de la figuración.

A mi parecer, realiza una sistemática simplificación de las ideas y las formas, a través del color y la línea terminan por crear una imagen que se nos presenta como si fuera una especie de sueño de la realidad. Esto es sin duda, el resultado del manejo personalísimo con el que trabaja el artista.

Creo que Von Gunten produce una impresión del idealismo poético que lo genera a través de un óleo seco semejante al pastel, una línea suelta y fácil, dejando atrás siempre lo barroco y encontrando un sentido limpio y sencillo del dibujo. En sus cuadros vemos que se

despliega un lenguaje humanista e ingenuo realizado con todo propósito, en ocasiones onírico y en otras con matices francamente relajados y divertidos que constituyen un lenguaje universal de formas, temas, líneas y colores. Es decir, el pretexto de las formas y los contenidos son elementos que se entremezclan como mecanismos que contienen vida propia pero que en la obra forman un “todo” cerrado, coherente y comprometido en el contexto.

Interpreto como una constante en Von Gunten proponer mundos íntimos que son creados a través del color, la composición, la audacia con la que finaliza la obra, el desarrollo dibujístico y la vida tan intensa que crea a través del color en su obra.

De esta forma Von Gunten da vida a “lugares comunes”, brindándonos un nuevo mundo de concepciones alucinantes y por demás vivas a las que llega a través de una síntesis de su propio mundo fantástico y de la realidad tangible. En esta escenografía propia, los objetos cobran un peculiar dramatismo en el que se deja ver un mundo esencialmente dual, antagónico en el que todo se contrapone y lucha entre sí. El mar y la tierra, lo celeste y la fauna tropical, las sirenas y el realismo femenino.

En ocasiones parece que el dibujo del artista es demasiado simple para tomarse en cuenta, pero habrá que situar a Von Gunten dentro de la pugna de la década de los sesenta donde los artistas jóvenes buscaban en la pintura un camino abstracto y libre que se contraponía a la tradición pictórica mexicana, rígida en sus cánones realistas y figurativos, como la que proponía la Escuela Mexicana de Pintura hasta la primera mitad del siglo XX. Se trataba de explorar la espontaneidad de las formas, los colores y la composición. En este sentido, la línea de Von Gunten ha sido comparada con la de los “fauvistas” por sus características expresionistas como el uso de colores intensos, destacando sobretudo el cromatismo antinatural característico de Henry Matisse, Vasily Kandisky, Paul Klee, Raoul Dufy o

Georges Braque. Me parece que la interpretación anímica de los paisajes de Von Gunten en los años sesenta es vigorosa. Su dibujo a lápiz (paisajes, figuras y otras temáticas comunes en él) plasma un sentido curioso de la armonía decorativa que se fusiona de manera simple y natural con una profunda sensibilidad.



Chelista. Roger Von Gunten. Carboncillo. 1964



Ciclista. Roger Von Gunten Carboncillo. 1964

En obras como *Chelista* vemos un claro ejemplo donde el pintor utiliza el lápiz de manera que un solo trazo conforma la figura. Detalles como el mástil del chelo o la lámpara presentan líneas muy limpias. No hay redondeos donde el trazo pierda su recorrido y las formas se presentan como tal. No divaga en la resolución final. El objeto es claro y a pesar de que son pocos los trazos, la idea está absolutamente resuelta. Igualmente, el dibujo de *Ciclista* es un poco más abstracto pero el juego de la línea sigue siendo dirigido a construir el todo desde la simplicidad. Los trazos no son tan simples y a pesar de que el grosor de la línea cambia sigue presentando coherencia en el objetivo, en presentar los objetos sin utilizar elementos complejos.

Su pintura es libre pero al mismo tiempo profundamente comprometida a una estética de vanguardia, que parece encontrar respuestas en el poder de la simplicidad y la síntesis, impidiendo que su pincel divague y pudiera bloquear la fluidez de la imaginación tan espontánea y poética que aparece constantemente en su obra. En este sentido vemos que el *continuum* se encuentra en utilizar un estilo muy personal.

Es fundamental mencionar que desde mi punto de vista, existe un hueco importante que dejó la crítica de los años sesenta al no analizar más a fondo las raíces y los legados de otros artistas y de movimientos que marcaron de alguna manera la obra de nuestro pintor.

Se insistía mucho por los críticos de los sesenta que en Von Gunten existía una marcada “recuperación de la inocencia” y aquí nos preguntamos si no tuviera esto que ver con retomar la sin-razón propia de movimientos europeos como el propio surrealismo. La temática en la segunda mitad del siglo XX no se caracterizó por el realismo, la figuración o el naturalismo. Por el contrario, había una generalizada necesidad de encontrar la libertad en el trazo y explorar el mundo de lo onírico, la abstracción y la realidad de lo irreal. El proyecto de Von Gunten se centraba en una búsqueda del mundo del color y la abstracción sin dejar por completo la figuración. Lo onírico fue una huída de la realidad que lo llevó a indagar en mundos fantásticos que provienen de Dadá y el Surrealismo, la Bauhaus y otros movimientos que habían conmocionado a la Europa del nuevo siglo. En este sentido, la crítica de los sesenta quizá menciona de manera superflua y nunca analiza a profundidad el por qué figuras como Johannes Itten, Paul Klee, Vasily Kandinsky y Joan Miró, entre otros, fueron estímulos importantes y cómo se manifiesta su relación en la vida pictórica de Roger Von Gunten. Para poner un ejemplo, no se encuentra en ningún momento un análisis del círculo cromático de Itten, que para Von Gunten es esencial para entender y leer su obra y la de muchos otros, según lo menciona él mismo en repetidas ocasiones.

DIÁLOGO CON LAS VANGUARDIAS EUROPEAS.

Es importante mencionar que una de las mayores influencias del artista fue Johannes Itten, teórico y colorista suizo quien fue uno de los fundadores de la Bauhaus y que participó en ella de 1919 a 1923, desarrolló su teoría del color, llegando a realizar la llamada “color wheel” (rueda de color) que ha sido fundamental para la enseñanza de las características de los materiales, la composición y el color, siguiendo las bases de Adolf Holzel (quien realizó estudios no representacionales en dos dimensiones del color con espirales y círculos penetrándose entre ellos).



*La Rueda del Color de Johannes Itten.
(Tomado de *Los Elementos del Color*).*

Itten establecía que todos los colores poseen efectos potenciales; por esto, desarrolló un círculo del color basado en los 12 tonos tomados de los tres colores primarios: amarillo, rojo y azul. La esfera es la forma elemental del universo geométrico y sirve para visualizar las reglas de los colores complementarios e ilustra todas las posibles relaciones que pueden existir entre los colores cromáticos y el blanco y negro. Si imaginamos que esta esfera es un cuerpo transparente y que cada punto dentro de ella contiene un valor particular, entonces cualquier color concebible tendrá un lugar en ella.

Cada punto en la esfera puede ser localizado por sus meridianos y sus paralelos y para una clasificación adecuada. Se requieren solo seis paralelos y doce meridianos. En la superficie de la esfera se dibujan seis círculos paralelos con igualdad de distancia entre ellos. Perpendicular a estas zonas, se dibujan doce meridianos de polo a polo. En la zona ecuatorial, en los doce cuadriláteros obtenidos, se colocan los 12 tonos de colores puros del círculo de color. Las dos zonas polares están ocupadas por el blanco, en la parte de arriba y el negro, en el extremo opuesto. En las dos zonas entre el blanco y la zona ecuatorial, se interpolan dos espacios sombreados de cada tono. Entre la zona ecuatorial y la zona negra, se interpolan dos espacios igualmente sombreados de cada tono. El color amarillo puro es muy claro y sus dos tonos por ende son muy cercanos. En cambio, el violeta es el color más oscuro de los colores complementarios y por tanto sus tonos están muy separados aunque sus sombras se encuentran cercanas una de otra. Cada uno de los tonos debe ser aclarado u oscurecido comenzando por su brillo normal para obtener dos zonas de tonos y dos zonas de sombras de los doce colores, en las cuales cada zona varía las tonalidades.

Además de explicar todas las posibles combinaciones de tonos, la idea de Itten era también tomar en consideración la emoción subjetiva que es asociada con un color objetivo, y los valores tanto físicos como emocionales del mismo. El círculo propone ver al color desde cada ángulo filosófico, religioso, psíquico, psicológico y físico.

También estudió la manera en que el color afecta la psique y la espiritualidad del sujeto. El creía que había ciertas características inherentes a algunos colores que podían tener una influencia directa en la forma como el espectador se sentía al verlo.

Hoy en día, se dice que el “azul es frío”, por ejemplo. Cada vez que lo decimos de alguna manera estamos aludiendo a la teoría del color de Itten y otros muchos teóricos que han estudiado al color durante cientos de años. “El color es vida. El mundo sin color pareciera

muerto. Así como una flama produce luz, la luz produce color. Así como la entonación le presta color a la palabra hablada, así el color presta un sonido espiritual realizado en forma¹²”, escribió Itten.

En la Bauhaus, Itten enseñaba a sus alumnos acerca de la armonía del color, que para él significaba mucho más que simplemente apreciar los colores expuestos unos junto de otros con “chromas” similares o mostrar diferentes colores con tonalidades parecidas. “La armonía implica balance, simetría de fuerzas”¹³, escribió Itten y aún más dice que dicho balance será expresado cuando los colores usados en conjunto, no produzcan otro distinto (como cuando se mezcla el amarillo con el azul que se produce verde) sino cuando los colores mezclados producen gris. Esto es porque “el gris medio contiene las condiciones requeridas del equilibrio de nuestro sentido de la vista”. Itten descubrió que la armonía del color es algo muy personal y que el deseo de cada individuo encuentra sus propios “colores subjetivos”. Para probar esto, Itten primero les mostró a sus alumnos la teoría del color en general y luego les pidió que desarrollaran su propia paleta de “colores subjetivos”. Encontró que existe una inmensa variedad no sólo en los colores elegidos sino también en los rangos de colores.

“Existen combinaciones subjetivas donde un tono domina cuantitativamente, teniendo acentos de rojos, verdes, azules. Uno estaría tentado a decir que tal persona ve el mundo en luces rojas, amarillas o azules. Sería como si este individuo viera el mundo a través de unos lentes pintados, posiblemente con pensamientos y emociones coloreados correspondientemente.¹⁴”

¹² Van Arsdale, Sarah. “Johannes Itten-The art of color.” *Revista Dezipnaré*. 2002. Sheffield School of Design.USA. Vol. 5.4. p. 15.

¹³ *Ibid.* p.14.

¹⁴ *Ibid.* p. 22.

Según el propio Von Gunten, hay que sumergirse dentro de la mirada del artista para comprender que cada pincelada, cada color utilizado y cada línea corresponden a sistemas ordenados y completos que van dialogando a medida que aparecen en el lienzo para complementarse, pero nunca perdiendo su individualidad como entes independientes y completos. Esto es fundamental para entender la propuesta del artista en cuestión. El color tiene vida y razón de ser por sí solo. Al igual que la línea, y las formas, estos elementos se presentan para formar la composición sin dejar nunca de pertenecerse a sí mismos. Para él, la línea es quizá lo que determina el ritmo interior. Un ejemplo de ello es *Torso* donde establece un equilibrio en las diferentes fuerzas. La línea lleva a la vista de un lado al otro para observar los contornos del desnudo postrado en contra punto. La línea no nada más realiza el contorno sino que se convierte en la figura “per sé”. Las montañas de fondo y el cuerpo en primer plano deben su existencia a un dibujo simple y templado. La claridad del trazo es una característica propia de Von Gunten que no sólo se presenta en esta época sino a lo largo de su obra.



Torso. Roger Von Gunten. Acrílico sobre Tela. 1969.

De esta manera, la composición final es el resultado de interacciones móviles entre los elementos implicados. Ninguno se anula. Así se compone el “todo”.

Es importante mencionar la fuerte influencia que demuestra Von Gunten en su teoría plástica que recoge de su maestro Johannes Itten. En palabras del propio Itten...” Pintar es concentrarse en el color y la forma¹⁵”. Esta frase podríamos también adjudicársela a Von Gunten pues en su obra, la presencia del color y la forma corresponden a los dos elementos por naturaleza esenciales e imprescindibles en su trabajo, como se puede ver en *La vía láctea* de 1990, donde a pesar de que no pertenece a la década que estudiamos, muestra cómo Von Gunten ha continuado con un tratamiento similar del color y la forma a través de los años.



La vía láctea. Roger Von Gunten. Aguafuerte y aguainta. Circa 1965

¹⁵ Fiedler, Jeannine. *Bauhaus*. Ed. Könemann. Barcelona. 2006. p. 241.

Juan García Ponce habla de esto en el catálogo para la exposición de 1973 en la Galería Juan Martín: “Roger Von Gunten deja que toda la realidad se convierta en color y forma, pero es que la realidad no tiene realidad, no es más que color y forma. La realidad que el color y la forma son capaces de construir.”¹⁶

Von Gunten afirma que:” Itten no era un buen pintor. Más bien era colorista. Fue un teórico que se sentía demasiado responsable de sus ideas. Propone que todos los colores están implícitos en un lienzo aunque no se vean”.¹⁷ Para Von Gunten, existen contradicciones en dicha teoría porque decía que todo cabe en una esfera. “La mitad es blanca, la otra es negra y lo que existe exactamente en medio es gris, pero si se mezcla el rojo con el verde y el amarillo nunca se logra llegar a un gris mediano”.¹⁸

En mi opinión el artista se concreta a presentarnos lo esencial en signos visibles, entendiendo esto como una escritura que llama a los sentidos y al intelecto con claridad y agudeza. No impone de manera autoritaria su pintura. Cada cuadro es una obra abierta que se presenta ante nosotros dándonos la posibilidad de entrar a su mundo o al propio del espectador. En este sentido lo “esencial” pueden ser códigos abiertos que no tienen más objeto que ser y estar ahí. Su obra, como podría ser la de Matisse, “...es el producto de una estricta conciencia de las posibilidades que la línea y el color pueden encerrar dentro del espacio de la tela, una serie de objetos acomodados para lograr un efecto decorativo¹⁹”, como lo señala el crítico Juan García Ponce cuando se refiere a Von Gunten. Si bien es

¹⁶ García Ponce, Juan. “*Roger Von Gunten*” (catálogo). Galería Juan Martín. México, D.F. Agosto-Septiembre 1973.

¹⁷ Entrevista realizada a Roger Von Gunten el 13 de mayo de 2009 por Lourdes Garduño.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ García Ponce, Juan. “Roger Von Gunten”. Revista *Siempre*. 16 de febrero de 1962. México, D.F. p. 2
Cabe mencionar que al utilizar el término “decorativo” no deseo que se trate desde un punto de vista peyorativo ni banal. El “decor” griego o “decoro” se definía como la manera de comportarse ordenada, sistemática y coherente. Tiene que ver con el orden del universo como un todo que establece relaciones donde los elementos interactúan entre sí de una manera conjunta y con sentido de reciprocidad y dinamismo dentro de un todo.

cierto que estos dos elementos son recursos técnicos esenciales en su obra, también se puede afirmar que sus cuadros son siempre mucho más que soluciones a problemas plásticos. En ellos, la técnica no es más que el medio que hace posible la sensación en imagen y podríamos decir que es devorada por ésta. Ninguna de sus obras revela la “armadura” que las hizo posible. El pintor nos hace ver lo que ordinariamente ignoramos y no somos capaces de descubrir sin ayuda. Nos entrega todo lo que sus ojos y su persona perciben condensado en una serie de “sueños de realidad”. Episodios oníricos donde cada cosa ocupa un espacio natural dentro de la totalidad, como ya se ha mencionado.



El Jardín. Roger Von Gunten. Acrílico. Circa 1972

Su propuesta no presenta complicaciones ni de expresión ni de técnica. El pincel fluye de manera espontánea porque no busca elementos que no existen. Es honesto y anti-tremendista. Esto se deja ver en *El Jardín*, donde elementos naturales como las mariposas, los gusanos, el pez, la serpiente, las flores, junto con formas que no remiten a ninguna

figuración se mezcla en su propia verdad, la verdad de la sola presencia. Se entrelaza lo onírico y la realidad sin que cada una pierda su propia identidad. Von Gunten no pretende hallar verdades donde no las hay. Se avoca a lo espontáneo y la misma obra lo lleva a su conclusión. Sus figuras también son libres, sueltas como realizadas en un arrebato momentáneo que hay que aprovechar de inmediato.

Mucho se ha criticado que en esta simplificación de formas Von Gunten llega a inscribirse dentro del neo-primitivismo de trazo infantil, como lo señaló Margarita Nelken en un artículo de 1962.²⁰ Pero el artista sabe por qué está colocado cada uno de los elementos en la composición del cuadro como tal. Trabaja con sus propias exigencias y sus objetivos. Llega a pintar con la difícil simplicidad del que cree que sólo pintó lo que vio. En la obra existe un ordenamiento natural de las cosas y lo cromático. Para él nada debe romper la armonía interior del lienzo. El movimiento de las figuras llega a un punto donde se detienen para siempre y así lo concibe y lo respeta el artista.

El color también cobra una realidad propia y se justifica a sí mismo. Así nada distrae la atención del espectador y la obra simplemente *es*.

¿Cómo ordenar los colores de una forma coherente? Según Von Gunten, “Itten lo logró con excepción de este gris medio que realmente es algo que no tiene importancia”. El suizo retoma esto y lo utilizó mucho para dar clases (en la Universidad Iberoamericana, por ejemplo) porque le parece fundamental que se entienda al color no como un elemento decorativo sino formativo. Los colores, sobre todo los luminosos tienen una “vida expansiva”. Esto lo explica Von Gunten así:

²⁰ Nelken, Margarita. “La de Von Gunten”. *Diorama de la Cultura. Excélsior*. México, D. F. 1962. P. 2. Tomado del archivo de Roger Von Gunten

“...en mis clases para explicar esto les pedía a mis alumnos que tomaran una hoja de papel de 4X4 mts. y se sentaran en medio. Ahí comenzaban a pintar con un solo color y el efecto de esto era que empezaban a ver cómo el color solo se expandía poco a poco. El color quería ser más grande cada vez. Uno ve que cuando un cuadro no es monocromático el otro color que existe en el lienzo quiere también expandirse y llega hasta donde el otro le permita.”²¹

Cada color para Itten tiene sus propias características. Son 7 las cualidades del color o los tonos. “Hacía sus composiciones siempre con cuadritos. Yo lo hago con colage para dar un poco la extensión de lo extensivo el color. Figurativo o no figurativo, no importa Si de antemano ya está un color en un cuadrado entonces ese color jugará su suerte, quizá jugará con otro similar en contraste dentro de la misma área.”²² Es importante señalar aquí que existe en Von Gunten el concepto de azar o accidente al mencionar “la suerte que juega cada color en el cuadro”, como él lo menciona.

De alguna manera tanto en el color como en el manejo de las figuras, Von Gunten pudiera ejercer algún legado surrealista. Los objetos están dispuestos en la obra para que de alguna manera interactúen, pero tampoco la realidad mimética se presenta como eje temático. Cada objeto dentro del cuadro tiene su propio sentido de ser y estar ahí, pero ¿cuál es la relación entre dos peces voladores y un desnudo femenino sobre un plátano en un paisaje montañoso?

²¹ Entrevista realizada a Roger Von Gunten el 22 de agosto de 2008 por Lourdes Garduño.

²² Entrevista realizada a Roger Von Gunten el 7 de Abril de 2008 por Lourdes Garduño.

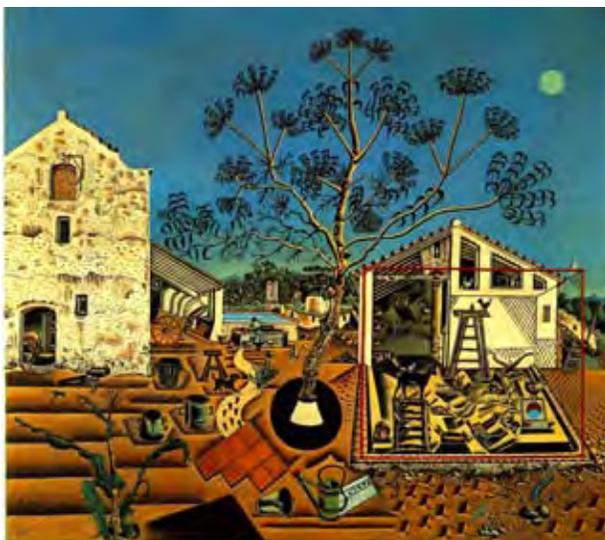


Pescatriz con olas. Roger Von Gunten. Óleo sobre tela. Circa 1966

“La esencia de las cosas no está relacionada con su realidad; Existen otro tipo de relaciones que la mente puede captar y eso es lo más importante: el azar, la ilusión, lo fantástico, los sueños, estos elementos se reúnen y se reconcilian. Esto es lo surreal.”²³

Joan Miró es otro que personaje que encontramos cercano a Von Gunten. En su obra reflejó su interés en el inconsciente, en lo "infantil" y en su país. En un principio mostró fuertes influencias fauves, cubistas y expresionistas, pasando a una pintura plana con cierto aire naïf, como lo es su conocido cuadro *La Masía* del año 1920 donde representa un paisaje que podría ser realista con disposición de objetos sin coherencia objetiva. Tazas de dimensiones desproporcionadas en el suelo, animales sobre escaleras, el uso de elementos primitivistas como la perspectiva del suelo, un arroyo que corre hacia abajo y que termina en una cuadrícula superpuesta al suelo, entre otros.

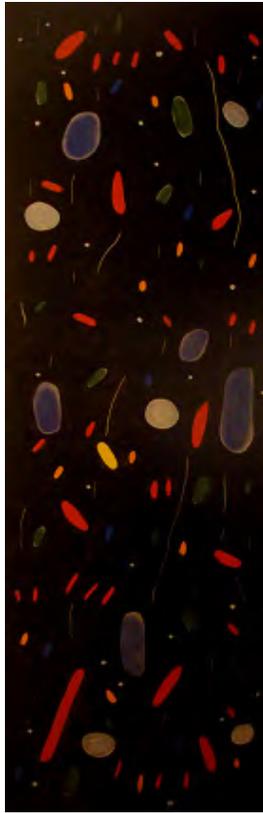
²³ Gale, Mathew. Dada and Surrealism. Phaidon. Londres. 1997. p. 222.



La Masía. Joan Miró. Óleo sobre lienzo. 1922

A partir de su estancia en París (1920-1939), su obra se vuelve más onírica, coincidiendo con los puntos del surrealismo e incorporándose a este movimiento. En numerosas entrevistas y escritos que datan de la década de los treinta, Miró manifestó su deseo de abandonar los métodos convencionales de pintura, en sus propias palabras de "*matarlos, asesinarlos o violarlos*", para poder favorecer una forma de expresión que fuese contemporánea, y no querer doblegarse a sus exigencias y a su estética ni siquiera con sus compromisos hacia los surrealistas.

A continuación estudiaremos dos ejemplos, una obra de Miró y otra de Von Gunten, para tratar de vincular y explicar los posibles rasgos surrealistas en la obra del último. Veamos primero *Canción de las vocales* de Miró, inspirado en el soneto de Arthur Rimbaud.



La canción de las Vocales. Joan Miró. Óleo sobre Tela. 1953

La pintura presenta una serie de figuras circulares y ovaladas en colores planos (la mayoría) como rojos, blancos, azules y verdes. Estas se intercalan con líneas blancas de diferentes tamaños que parecen caer como serpentinatas en el cuadro. Todo esto se encuentra sobre un fondo negro que cubre toda la base del cuadro. Así como Von Gunten juega con la abstracción de manera simple y sin mayor intención de entrar en el mundo de lo figurativo, Miró plasma estos elementos que se entrelazan y se relacionan de una manera azarosa. No existe una sensación de coherencia lógica sino más bien un sentido del “estar” donde el color expresa el sentido último de la obra. Miró dijo: "Para mí, conquistar la libertad es conquistar la simplicidad. De hecho, en último extremo, una línea o un color bastan para

hacer un cuadro."²⁴ Donde termina la figura, el color se encuentra con el siguiente. En este caso podemos concluir que el color es quien determina y establece la forma y como segundo aspecto y así como el mismo Von Gunten lo dice: “un color existe hasta que se encuentra con el siguiente”.²⁵ A partir del año 1960, “Miró entró en una nueva etapa , donde va a reflejar la soltura en la forma de trazar los grafismos con una gran simplicidad, propio de la espontaneidad infantil; los gruesos trazos son realizados con el color negro, en sus telas se ven goteos de pintura y salpicaduras, aludiendo en sus temas repetidamente a la tierra, el cielo, los pájaros y la mujer y con colores primarios”.²⁶



Pájaro con mirada tranquila, alas en llamas. Joan Miró. Óleo y yeso sobre tela. 1952

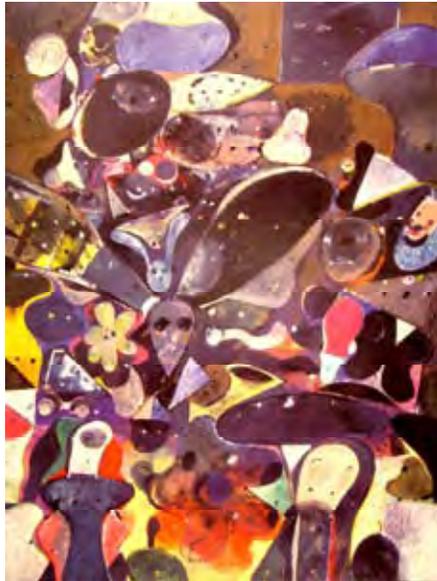
En la pintura *Pájaro con mirada tranquila* Miró presenta estos elementos de los que hablaba con anterioridad. Líneas gruesas se manifiestan en los contornos de las figuras así como la temática infantil de figuras que las podría haber hecho un niño. Es claro también que conjunta elementos figurativos con otros abstractos que armonizan en la composición.

²⁴ Miró, Joan. *El Color de los sueños*. Barcelona. Fundación Miró. 1998. p. 57.

²⁵ Entrevista realizada a Roger Von Gunten por Lourdes Garduño el 15 de marzo de 2008.

²⁶ Rebull Trudel, Melania. *Henri Matisse*. Globus Comunicación Madrid. 1994. pp.39-56.

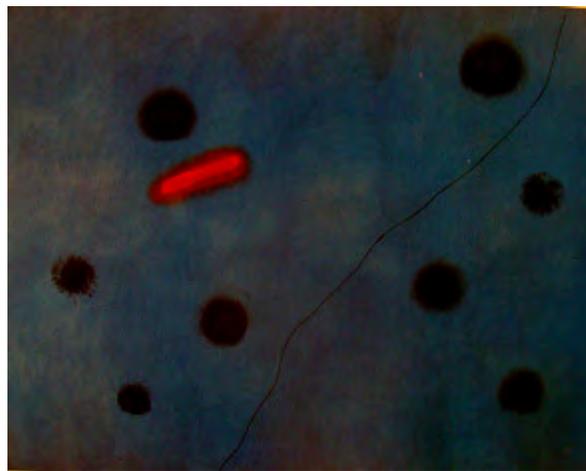
Como ya se ha mencionado, también la pintura de Von Gunten contiene elementos que dentro del mundo de la forma parecieran de tal sencillez que pudieran compararse con trazos infantiles. Es posible encontrar, en su trayectoria, otras alusiones a una sencillez extrema, plena de sentido, que requiere, a cambio, una larga reflexión previa. Para justificar esto veamos el ejemplo de *Nocturno en la Barranca* de Von Gunten que trabaja elementos espontáneos donde la línea es simple y utiliza inclusive elementos como el geometrismo para representar a los objetos.



Nocturno en la Barranca. Von Gunten. Acrílico sobre papel. Circa 1962

A pesar de lo recargado en la cantidad de figuras del cuadro, el artista mantiene una línea simple y clara. Este también es un elemento compartido por Joan Miró y recurrente a lo largo de la carrera plástica de Von Gunten. Los goteos e inclusive temas recurrentes como el cielo, los pájaros y los desnudos femeninos en colores primarios también se encuentran tanto en el artista catalán como en el mexicano-suizo.

La obra a la que nos referimos de Von Gunten encuentra su coherencia en el manejo del geometrismo dado por el color. El violeta choca con el negro mientras que el blanco se encuentra con los grises para crear la siguiente figura. El goteo dado por puntos blancos ya mencionado se representa muy claramente a lo largo y ancho del cuadro. Este elemento también lo encontramos en infinidad de obras de Miró. Como ejemplo podemos mencionar la serie de Joan Miró *Palma de Mallorca* de 1961.²⁷



Azul I de la Serie *Palma de Mayorca*. Joan Miró 1958

Para finalizar esta comparación diremos que dentro del lenguaje abstracto de los dos artistas, los elementos existen por si mismos, abandonados a toda preocupación de estilo y adentrándose a la referencia de lo irreal. Sus obras parecen inmediatas, irreflexivas y aluden a los límites que alcanza la mente desde el inconciente.

Otra de las influencias marcadas que dejó improntas en la obra de Von Gunten fue la de Paul Klee. Este se basó en las ideas de Goethe, Delacroix, Runge y Kandinsky, creando un método pedagógico propio para hacer llegar este concepto a sus alumnos de la Bauhaus.

²⁷ Lanchner, Carolyn. Joan Miró. The Museum of Modern Art of New York. New York. 1993 p. 288 y 292.

Sus innovaciones potenciaron el uso del color. Aprendió a desarrollar cualquier forma de expresión aparentemente frívola y sin sentido mediante elementos propios del dibujo infantil y así fue como se convirtió en un representante de la vanguardia clásica. El esfuerzo de Klee por proponer un contenido teórico al proceso creativo tuvo serias repercusiones en su propia producción artística y su obra fue convirtiéndose en un campo de pruebas donde plasmar sus ideas. De esta forma predominó en la obra de Klee las estructuras geométricas, las formas espaciales, las constelaciones cromáticas que dieron forma a una novedosa expresión que sin duda propone la mirada del color desde una perspectiva muy similar a la de Von Gunten pues cada una de las estructuras cromáticas tiene coherencia y unidad en sí misma. “Los colores forman redes que se interrelacionan conformando la superficie del cuadro sin dejar espacios vacíos. Pareciera que sin el color no se puede entender la unidad del cuadro. Es un elemento fundamental en el sentido absoluto de la obra²⁸.”

Para Von Gunten, Klee ha sido un ejemplo de quien sabe tratar el color. En sus propias palabras: “Klee era un poeta del color, no un embarrador.²⁹” En *Joven Palmera* se aprecia un sentido compositivo del color. El espacio de cada uno es respetado por los demás y los tonos son estudiados a profundidad para que todo se ordene con coherencia y sentido de orden.

²⁸ Fiedler, Jeannine. “Bauhaus”. Ed. Könemann. Barcelona. 2006. p. 251.

²⁹ Entrevista realizada a Roger Von Gunten el 15 marzo de 2009 por Lourdes Garduño.



Joven Palmera. Paul Klee. Acuarela. 1929

Dentro de la obra de Von Gunten también se encuentran elementos cromáticos que marcan de manera indiscutible la presencia de Klee en su trabajo. Tal es el caso de *Mujer atacada por colibríes* de 1966 donde se aprecia un particular interés en el tratamiento del color y donde se entremezclan una serie de tonos sin romper la unidad cromática.



Mujer atacada por colibríes. Roger Von Gunten. Óleo sobre tela. 1966

No podríamos imaginar a Von Gunten sin su característico tratamiento del color que bien se deja ver en este cuadro, así como en gran parte de su obra.

Otra de las grandes paletas que marcaron la obra del artista suizo-mexicano es Vasily Kandinsky. También miembro de la Bauhaus desde 1922, se interesó más por el dibujo analítico y los elementos formales abstractos que otros de sus colegas de la misma Escuela. De hecho, en 1927 dicta con Paul Klee la primera lección de “pintura libre” que habían reclamado mucho tiempo para la Bauhaus. Esta se trataba de una clase de pintura tradicional aunque dedicada a la pintura abstracta.

Las primeras obras de Kandinsky, en el sentido estricto de la palabra, fueron lienzos decorativos fantásticos llenos de espíritu, (en aquel entonces de moda, proveniente del modernismo, el simbolismo y el neopresionismo) cuya predilección por “lo popular”³⁰ y su particular uso del color cargaba al cuadro de ingenuidad por un mundo puro e ingenuo.³¹ Para Kandinsky la verdad de su pintura radicaba no en el poder de representar sino de evocar una vida interior a través del color.



Muchos puntos. Vasily Kandinsky. Óleo sobre tela. 1926

³⁰ Su obra se basaba en cuentos de la tradición popular rusa.

³¹ *Ibid.* p. 258.

Quería transformar la realidad en una verdad espiritual que va más allá de lo que vemos como una realidad inmediata. Esta negación de lo tangible era una forma de entrar a otro contexto, meramente místico. En *Caballo Rojo*, una de sus primeras obras abstractas, se deja ver esto a través del geometrismo y la base negra que permanece atrás pudiera llevarnos a una autorreflexión que tiene poco que ver con la figuración sino más bien con un mundo interior cargado de sentido. Lo anterior también se encuentra de manera recurrente en la obra de Roger Von Gunten. Aunque en la obra de este último no existe una intención consciente por alcanzar lo “espiritual”. La realidad se presenta como una relación entre el objeto que contempla y el objeto de contemplación, que es el que alimenta la obra. Podemos decir que lo que para Kandinsky es lo “espiritual”, para Von Gunten se traduce en “contemplación”. Para realizar *Rocas en English Man River Falls*, Von Gunten observó la naturaleza, se impregnó de ella y a través del pincel realiza una interpretación *sui-géneris* de lo que le provoca la admiración. Busca la armonía propia de la naturaleza y la traduce en color y formas que transforman el objeto contemplado desde su propio sentido de la estética. Nada más.



Rocas en English Man River Falls. Roger Von Gunten. Circa 1972

Para éste último, el mundo que él ha visto se ordena naturalmente en los cuadros para presentarse desde su propia óptica. Nos muestra el carácter visible de las cosas que descarga su propia posibilidad de contemplar el mundo. “En esta calidad inmediata y natural encuentra su secreto la obra de Von Gunten”³², según dice, Juan García Ponce. Así mismo, los contrastes de color, el uso de figuras geométricas que se entrelazan y juegan desde sus discrepancias cromáticas (el uso de una paleta muy primaria y negros en el contorno de las figuras) así como la recurrencia de lo abstracto-figurativo son causas que los dos pintores abanderan.

³² García Ponce, Juan. La Aparición de lo invisible. Ed. Aldus. Col. Las Horas Situadas. México, D.F. 2002. p. 243.

2. REVISIÓN DE LA CRÍTICA DE LOS AÑOS SESENTA EN RELACIÓN AL COLOR Y AL DIBUJO EN LA OBRA DE ROGER VON GUNTEN

A continuación daremos cuenta de lo que dijo la crítica mexicana de los años sesenta acerca de algunos aspectos como el color y el dibujo, elementos fundamentales en la obra de arte de Von Gunten.

Muchos críticos abordaron la obra de Von Gunten, pero es pertinente mencionar que esta crítica se presentaba en aquella época con incipientes carreras profesionales y muchos de ellos no contaban con estudios de arte formales ni museografía. Pocos años antes, durante la época del llamado “arte nacionalista”, los reseñistas daban cuenta y narraban lo que sucedía en el mundo del arte en México pero existían pocas voces especializadas que realizaran un análisis formal, profesional y serio de las obras y los artistas. Es realmente en los cincuenta que surgen algunos críticos que se atreven a hablar con su propia “verdad” y sin afanes oficialistas, de las nuevas tendencias que surgían y daban paso a cambios en la manera de observar el arte de nuestro país. Así, nacen las primeras galerías (como ya se mencionó con anterioridad) y con ellas la crítica buscaba de una manera *amateur* participar y opinar sobre los trabajos que se presentaban en ellas.

Jorge Juan Crespo de la Serna es uno de ellos que escribió sobre crítica de arte. Para él, Von Gunten tiene un buen oficio y es buen colorista. Lo relaciona con una gráfica netamente expresionista y “fauve” que se deja ver en la “vigorosa expresión anímica de su obra”.

En su caso, Crespo de la Serna comienza a relacionar la pintura de Von Gunten con claras influencias de las vanguardias europeas aunque habría que preguntarse cuántos lectores de diarios o revistas de los años sesenta conocían el término “fauvistas” o “expresionista”.

Dado lo anterior, creo que la visión fácil y primitiva que percibe Crespo de la Serna dista de ser una visión cercana a lo planteado en el trabajo de Von Gunten. Sabemos que tanto el tratamiento de las formas como del color provienen de un estudio minucioso y exhaustivo de estos elementos.

La crítica se encontraba en un momento donde hablar de “lo abstracto” era difícil pues no contaban con los conocimientos necesarios para abordar un lenguaje distinto y novedoso. En otro aspecto, De la Serna menciona que “su dibujo es lo que da más la medida de su arte”³³. Me parece que este tipo de opiniones no contaban con una justificación académica. Existe un análisis pobre sin una crítica de lo expresado. Quizá esto se debió a la falta de experiencia y también de conocimiento de lo que sucedía en el ámbito del arte en el país frente a un referente internacional.



Playa veraniega. Roger Von Gunten. Acrílico. Circa 1971

³³ Crespo de la Serna, Jorge Juan. “Exposiciones” Diorama. Excélsior. 6 de octubre de 1957. p. 26.

A Gil Blas le parece que a primera vista su propuesta es sumamente fácil para ser tomada en cuenta. “Su dibujo engaña y puede pasar por el de un inepto. Su composición parece irresponsable y disparatada, pero también se juzgan disparatadas e indignas las obras de Klee, Chagall o Kandisky, Beckman o Nolde.”³⁴ De nuevo, el crítico no profundiza en su planteamiento. ¿Por qué menciona a estos pintores? ¿Quiénes son y porqué los relaciona con el suizo? Existe un vínculo muy importante entre ellos y Von Gunten que se omite. No se aborda el vínculo de las vanguardias y el arte mexicano. Sabe Blas que existe alguna relación entre todos los artistas mencionados pero no lo describe a cabalidad.

“En la obra de Von Gunten”, dice Blas, “se ve realizada la resolución al problema de la genuina expresión artística. Ahí hay pintura y nada más que pintura, facultad a la que han pugnado por llegar la mayoría de los artistas modernos”.³⁵ Menciona Blas que Von Gunten no traza líneas ni aplica colores o pinta paisajes. Dice que en la obra del suizo-mexicano existe equilibrio entre luz, línea, composición y poesía. Todos los elementos se encuentran en pleno diálogo como entidades independientes que tienen una vida que les es propia y en conjunto como un todo que se conforma con la suma de todos estos elementos.

En relación al trabajo colorista del suizo, Enrique Gual dice que “cada trazo y cada color corresponde a un estado de espíritu nutrido por la diversión”³⁶. Para él, Von Gunten pinta en relación a la voluntad anímica y libre del momento. El hecho mismo de estar frente al lienzo deja atrás “el deber” y lo intercambia por el placer mismo del disfrute de pintar. Gual traduce lo aparentemente naïf por diversión. No indaga de dónde viene su abordaje colorístico ni formal de la obra. Vemos que el análisis es escueto y poco informado.

³⁴ Blas, Gil. “Roger Von Gunten”. Diorama en la cultura. *Excelsior*. 26 de junio de 1959 p. 26

³⁵ Ibid. p. 27

³⁶ Gual, Enrique. “Roger Von Gunten”. Diorama en la cultura. *Excelsior*. 2 de febrero de de 1961. p.24.

Cabe mencionar que a lo largo de la crítica de la década a la que nos referimos, nadie escribió sobre el vínculo que existió entre Johannes Itten y Von Gunten. Cuando se abordó en infinidad de ocasiones (así como lo vemos con Enrique Gual) el tema del color, no se menciona la importancia de la “rueda de color” que estudia Von Gunten desde sus años de academia en Suiza y que marca una fuerte impronta en su manera de ver el color.



El Nilo. Roger Von Gunten. Acrílico sobre papel. Circa 1975

Margarita Nelken destacó como una pluma importante en la crítica de arte en México durante los años sesenta. Fue periodista y escritora desde temprana edad. Hija de una francesa y de un joyero, que descendían de judíos alemanes, recibió una educación esmerada que se tradujo en tempranas inclinaciones hacia la pintura, las letras y la música. Las abandonó en plena juventud para dedicarse al activismo político y social que marcaron su vida de manera profunda. Huyó de España buscando asilo y fue a París y a Moscú. Después, en 1939 llegó a México, donde se instaló definitivamente. Trabajó en la Secretaría de Educación Pública y colaboró con el gobierno republicano en el exilio, participó en las

actividades de la Unión de Mujeres Españolas y nunca abandonó las actividades literarias y periodísticas ocupándose de reseñas regulares sobre arte en el periódico *Excelsior*, entre muchos otros.

Margarita Nelken se refiere a la obra de Von Gunten diciendo: “sus indiscutibles dotes de colorista e incluso la gracia de su línea, podrían alcanzar, en la modalidad que fuere resultados más personales y más vigorosos pues sólo se logra ver en ellas una rememoración, algo caduca, de aquellos pintores de Berlín y Munich de varios lustros atrás, cuyo “modernismo” resulta lógico en el humorismo de ciertas ilustraciones.³⁷” A pesar de que Nelken se caracterizó por una crítica aguda y por momentos incisiva, tuvo la gran ventaja de conocer a fondo grandes artistas europeos y de tener una gran sensibilidad e inteligencia que se deja ver en su obra literaria. Nelken conocía la historia del arte y tuvo una formación teórica al respecto. A mi parecer, en su crítica ganaba un dejo de su personalidad dura y de una sinceridad a veces irreverente. Sin embargo, Nelken fue una de las voces más informadas y conocedoras del medio artístico de México en aquellos años.

Nelken escribe en el periódico *Excelsior* de nuevo: “sus composiciones son muy francesas. Evocan directamente a Matisse o Dufy. Otras composiciones se adscriben en el neo-primitivismo de trazos infantiles. El humorismo es algo fácil para él, más siempre es llevado con soltura y buen gusto en el colorido. Los colores son limpios, transparentes, con ese carácter “improntu” que tiene la acuarela aunque maneje el óleo en tintas apenas “untadas”.³⁸ La forma en que se refiere Nelken a las composiciones “muy francesas” de Von Gunten, es un término peyorativo que se utilizó por algunas personas para referirse a las corrientes abstractas en el arte de la escuela de París.

³⁷ Nelken, Margarita. “La de Von Gunten”. Diorama de la cultura. *Excelsior*. México. 4 de Julio de 1960.

³⁸ Nelken, Margarita. “Roger Von Gunten”. Diorama de la cultura. *Excelsior*. México. Enero de 1962.

Margarita Nelken tuvo razón cuando se refiere a Dufy y Von Gunten. En el caso del primero, trabajó dentro del movimiento fauvista con colores llamativos, irreales y utilizó formas atrevidas; ricos contornos marcaban su obra. Dufy adoptó este estilo al que añadió un trazo vigoroso y espontáneo, como lo muestra a lo largo de su trabajo Roger Von Gunten.



Interior Con ventana abierta. Raoul Dufy. Óleo sobre tela. 1928

Otro de las voces más reconocidas en la Crítica de México durante los 60 fue Juan García Ponce, hijo de inmigrante español en México y profesor de letras alemanas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Perteneció a la llamada “generación de medio siglo” y a “La Ruptura”. Su hermano, Fernando García Ponce participó como artista plástico en estos movimientos y otros más durante la segunda mitad del siglo XX.

Juan García Ponce, en un artículo para la revista *Siempre!* dijo que: “Von Gunten posee un sentido del color que le permite toda clase de combinaciones, regidas por un formidable tratamiento del negro. Cada uno de sus cuadros no se aparta de las características personales de su estilo³⁹”.

³⁹ García Ponce, Juan “Pintores en San Miguel Allende”. Revista *Siempre!*. Agosto de 1962. p. 18.

García Ponce reconoce que Von Gunten practica el color como ninguno otro. Al igual que otros críticos, no profundiza en la “etiología” de su tratamiento del color. No menciona la huella que dejó en su trabajo Johannes Itten ni su afinidad con las corrientes europeas de la época.

En repetidas ocasiones Juan García Ponce dice que a Von Gunten “...sobre todo le gusta el color y le gusta la línea. Tal vez este gusto por el color y la línea lo hace definitivamente pintor, porque son los que le permiten entregarnos ese alegre sentir del mundo en términos puramente plásticos. En todos sus cuadros la línea es la que determina el ritmo interior. La que establece un equilibrio de fuerzas que, luego, el color se encarga de convertir en un juego cromático simple y directo. Su obra, como la de Matisse, es el producto de una estricta conciencia de las posibilidades de esos dos elementos, para encerrar, dentro del espacio de la tela, una serie de objetos acomodados y así lograr un efecto decorativo”.⁴⁰



Acis y Galatea. Acrílico sobre tela. 1975



La Danza. Henri Matisse. Óleo sobre tela. 1909-10

De nuevo vemos cómo la mirada del crítico se centra en estos elementos que son piedras angulares en el trabajo del artista al que nos referimos. Este comentario se suma a lo que escuchamos en otras voces que continuamente tratan este tema.

⁴⁰ Ibid. P. 6

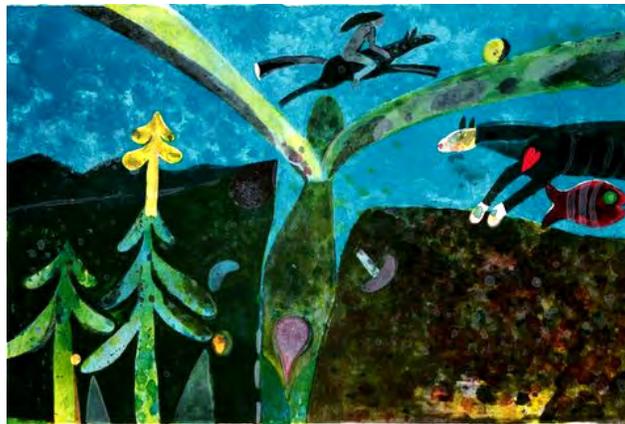
En la crítica de Von Gunten y durante mucho tiempo ha llamado la atención su manera de visualizar la composición pictórica a través de la línea y el color.

Los cuadros de Von Gunten, según García Ponce, son una imagen abierta. Dice que es un símil de la creación, pues siempre que está frente a nosotros, nos brinda la posibilidad de interpretarla. A propósito, es importante señalar que para los años a los que nos referimos, ver a la obra como una “imagen abierta” es referirse al pensamiento de Umberto Eco: “El arte contemporáneo es un misterio por investigar: la poética del asombro, del ingenio, de la metáfora, tiende a establecer una tarea investigadora del hombre nuevo que ve en la obra de arte, no un objeto fundado en relaciones evidentes para gozarlo como hermoso, sino un misterio a investigar, una tarea a perseguir, un estímulo a la vivacidad de imaginación. El arte contemporáneo propone una poética de la sugerencia: con esta poética de la sugerencia y de la provocación, la obra se plantea intencionalmente abierta a la libre reacción del que va a gozar de ella. La apertura se propone como una posibilidad fundamental del usuario e intérprete y del artista contemporáneo”⁴¹.

En el párrafo anterior, Eco se refiere a la reacción del arte y los artistas ante la provocación del azar, de lo indeterminado, de lo probable, de lo ambiguo, lo indefinido; podría ser una reacción, de la sensibilidad contemporánea en respuesta a un nuevo horizonte epistemológico. La obra abierta se define entonces, por su carácter inacabado y por la multiplicidad de interpretaciones que genera. Pero todos estos factores no serían nada sin la otra cara de la moneda y eje fundamental en esta dialéctica: el espectador. Una “obra abierta”, según Eco, apunta siempre a un “otro” para que la termine de construir en alguno de sus sentidos y desde la libertad.

⁴¹ Eco, Umberto. Obra abierta. Ed. Planeta-Agostini. Madrid. 1985. p. 35.

Para García Ponce Von Gunten “Nos entrega todo lo que sus ojos perciben, sólo que condensado en una especie de “sueño de la realidad”. Un sueño donde cada cosa ocupa su lugar, naturalmente dentro de la totalidad.”⁴² Esto lo hace verdaderamente un pintor que rompe con los esquemas que apuntan a la realidad concreta y lo trasporta a mundos inexistentes pero alcanzables. La creatividad de los espacios crea superficies donde cada espectador entra a su propio mundo y navega dentro del cuadro para encontrar significados propios.



Caballos en el campo. Roger Von Gunten. Litografía en piedra. 1969

“El goce de la pintura reaparece de manera magistral en Von Gunten, quien quizá sea el artista más puro de su generación. El movimiento de las figuras una vez expresado se detiene para siempre. El color cobra una realidad propia y se justifica a sí mismo, y así nada inquietante distrae la atención del espectador y la obra simple y maravillosamente ES. Sin abandonar la naturaleza pero sin ceñirse a ella, el artista llega a pintar con la difícil simplicidad del que cree que sólo pintó lo que vio.”⁴³

⁴² García Ponce, Juan: “*La Nueva Pintura Mexicana. Orígenes y Realidad*”. México. Siempre!. 1963.

⁴³ op. cit. P. 2.

La obra se abre a través del color, el movimiento, los contornos creados por el uso puro de la línea y se presenta para ser manipulada por el “otro”. De alguna manera todos los elementos se congelan y desde ahí el espectador la analiza, la sintetiza, la interpreta y la concluye. Ese pareciera ser el objetivo del quehacer de Roger Von Gunten. Proponer unidades abiertas para penetrar en ellas desde la experiencia personal de cada sujeto que se encuentra frente a la obra. Todo lo contenido en sus cuadros se unifican en un todo general que responde a un orden distinto y aclara y señala su valor particular devolviendo su poder evocativo de los cuerpos, las figuras, los árboles, las montañas al resaltar el espacio que ocupan rodeándolas de grandes planos de color puro que ordena las proporciones e integra la composición.

“...pero, además de ser un espléndido pintor es un extraordinario dibujante- actividad paralela a la de la pintura pero cuya coincidencia en la calidad no es tan frecuente como se supone por lo general.”⁴⁴ Debo apuntar que pocos reconocieron, de la manera en que se percata García Ponce, la capacidad expresiva que tiene Von Gunten para el dibujo. Esto reconoce la técnica aprendida y desarrollada por el pintor que trajo a México de sus años en la academia en Suiza. “La línea alcanza un valor primordial, una línea supremamente ágil, sensual, rápida y segura y al mismo tiempo llena de matices de sugerencias rítmicas y que se muestra capaz en todo momento de llenar por sí misma el espacio de la composición”.⁴⁵

Para la famosa exposición de “Confrontación 66”, que para muchos significó el parteaguas de lo que fue una nueva era del arte mexicano del siglo XX, García Ponce dijo de Von Gunten:

⁴⁴ Ibid; P.4.

⁴⁵ Catálogo. *Dibujos, Caseínas y tres óleos de Roger Von Gunten* Galería Casa del Lago. Juan García Ponce. 1963.

“toda su obra está dirigida hacia un encuentro de la inocencia recuperada que le permite ejercer libremente su sensual placer por el puro goce del poder de la línea y el color para recrear y transformar las formas de la realidad inmediata. Sin embargo, más allá del reposo, de la pureza y el equilibrio alcanzados por una sistemática simplificación de las ideas y las formas que terminan por crear una imagen que se nos presenta como una especie de puro sueño de la realidad, en el que todas las cosas parecen ocupar su lugar dentro de la totalidad cerrada que es cada composición”.⁴⁶

En el párrafo anterior, creo que García Ponce concluye de una manera clara lo que en muchas ocasiones se había querido expresar de Von Gunten pero que el crítico lo logra hacer con audacia y claridad. Von Gunten se perfila como un artista que, sin ser maduro en la década de los sesenta, muestra las características que lo identificarán como artista plástico hasta el día de hoy. Ha alcanzado un manejo de la línea y el color que lo hacen notable. Con estos dos elementos, transforma la realidad en un mundo único donde se mezcla el ingenio, la realidad y los sueños a partir de una técnica depurada que ha llegado a manejar de tal forma que surge simple y espontánea.

⁴⁶ Hoy. Confrontación 66. Hoy. México, D.F. 2 de abril de 1966.

CONCLUSIONES

El arte en la década de los sesenta en México se caracterizó por una búsqueda constante del “Yo”, de un individuo con necesidades y deseos. De un sujeto capaz de transformar y recrear su mundo desde una perspectiva íntima y rebelde (en el sentido de ofrecer un nuevo paradigma a la estética de ese tiempo). Corrientes como el psicoanálisis y el existencialismo fueron soportes indispensables para una visión humanista que cambió el curso del pensamiento del siglo XX y la manera de concebir al hombre como tal.

En este contexto surgió el trabajo de Von Gunten, lleno de intimidad, sueños y escenarios irreales, mundos ocultos y erotismo. Se suscribió a un torbellino de cambios y su obra construyó a la par la visión de un mundo distinto. Su pintura está llena de vida y energía pues el aquí y el ahora es lo que nos define. Las metáforas de vida, de naturaleza y de verdades oníricas le ayudaron a replantear una nueva realidad.

“La meta de la nueva pintura”, como lo dijo Rita Eder en su tiempo, “era apartarse del ámbito nacional como el único medio de referencia sensible, y extenderse sobre todos los caminos posibles que ofrecía la tradición plástica universal”.⁴⁷ Von Gunten entendió esto y fue uno de los jóvenes pintores que marcaron un parte aguas dentro de la plástica mexicana por su visión universalista del arte. Su propuesta estética ya no tenía nada que ver con el deterioro de los temas políticos o sociales que prevalecieron durante comienzos del siglo XX.

⁴⁷ Eder, Rita. La joven escuela mexicana: eclecticismo y modernidad, Ruptura, 1952.1965. Catálogo de la exposición, Museo Alvar y Carmen Carrillo Gil, Museo Biblioteca Pape, México, D.F., 1988, p.46.

De esta manera, nació paralelamente una crítica que durante la década a la que nos referimos fue reducida e incipiente. Los periódicos y revistas contaban con una pequeña sección para dar cuenta de las actividades culturales y artísticas en México.

Los que escribían en ellas no terminaban de entender el significado del arte abstracto y como se mencionó en el trabajo, no contaban con los conocimientos necesarios para abordar la crítica formal, entendiendo que un crítico de arte es el sujeto capaz de apartarse de sus gustos personales y dar cuenta de lo que sucede en el mercado del arte, de analizar formalmente una obra dentro de un contexto histórico determinado y de señalar sus defectos y cualidades aunque corra el riesgo de equivocarse.

Existía una gran confusión sobre la definición de la abstracción y le tomó tiempo a la crítica concebirla como la nueva vanguardia mexicana. El arte abstracto no dejó de causar polémica dentro de un medio en el que la figuración era la costumbre. A la par, los lectores de la crítica no comprendían la naturaleza de la nueva retórica y por otro lado desconocían la terminología que se presentaba en los artículos acerca del nuevo arte. Había también un rezago de al menos cinco décadas en relación a lo que se hacía en otros países. Así, México nacía a un internacionalismo que le era difícil aceptar al círculo oficialista del arte.

Este fue el contexto dentro del cual la obra de Von Gunten nace en México. Ante la polémica, el desinterés y la poca comprensión del arte nuevo, surge la obra del suizo en México, que cuenta con una formación académica europea que sustenta su trabajo. Su técnica colorística se apoya en Itten y en los maestros europeos que conoció en Suiza, Francia y España, sobre todo.

En este artículo se analizaron las condiciones en las que la obra de Von Gunten se inserta dentro del panorama artístico de una época específica que no tuvo la fortuna de contar con una crítica conocedora y profesional, por esto, se estudiaron las omisiones y carencias que se presentaron en las plumas de algunos de los críticos de aquella década. De esta manera se intentó enmendar un hueco que la crítica dejó sin cubrir por mucho tiempo. Además presenté a otros artistas para entender por qué Roger Von Gunten trató el color y el dibujo como lo hizo. Estos dos elementos, color y dibujo, son ejes primordiales para adentrarnos en la propuesta estética de Roger Von Gunten.

BIBLIOGRAFÍA

- Cherem, Silvia. *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez pintores mexicanos*. Fondo de Cultura Económica. México, D.F. 2004.
- Thames and Hudson. *Color in Art*. World of art. Londres. 2006.
- Confrontación 66, Ruptura 1952-1965 (*catálogo*), Museo Alvar y Carmen Carrillo Gil, México, Museo Biblioteca Pape, México, D.F. 1988.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Ariel. Barcelona. 1990.
- *La definición del arte*. Ed. Destino. Barcelona, 2001.
- Del Conde, Teresa. Manrique, Jorge Alberto. *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*. IIE. Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F. 2005.
- Espinosa de los Monteros, Santiago. *La inocente precisión del caos*. _ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D.F. 1999.
- Elderfield, John. *Henri Matisse. A Retrospective*. _The Museum of Modern Art, New York. 1992.
- Fiedler, Jeannine. *Bauhaus*. Ed. Könemann. Barcelona. 2006. p. 241.
- Gage, John. *Color y Cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Ediciones Siruela. Madrid. 1993.
- García Ponce, Juan. *La Aparición de lo invisible*. Ed. Aldus. Col. Las Horas Situadas. México,D.F. 2002. pag 243.
- Gale, Mathew. *Dada and Surrealism*. Phaidon. Londres. 1997. p. 222.
- “Roger Von Gunten”. (Catálogo). Galería Juan Martín. México, D.F. Agosto-Septiembre 1973.

- Goldman, Shifra. *Contemporary Mexican Painting in a time of change*. University of Texas Press, Austin and London, The Texas Pan American Series, U.S.A. 1981.
- Lanchner, Carolyn. *Joan Miró* (catálogo). The Museum of Modern Art of New York.
- Lara Elizondo, Lupina. *Visión de México y sus artistas. Siglo XX 1951-2000*, Tomo II. Quálitas. México, D.F. 2001.
- Manrique, Jorge Alberto. *Una visión del arte y de la Historia*. Tomo IV IIE. UNAM. México. 2000.
- Nelken, Margarita, *El Expresionismo en la plástica mexicana de hoy*. INBA, México, D.F. , 1966.
- Rebull Trudel, Melania. *Henri Matisse*. Globus Comunicación Madrid. 1994. pp.39-56.
- Romero Keith, Delmari. *Galería Antonio Souza: Vanguardia de una época*. _ El Equilibrista. México, D.F. 1992.
- *Tiempos de Ruptura: Juan Martín y sus pintores*. Ed. Landucci. México, D.F. 2000.
- Roger Von Gunten. *Mirador* (catálogo). Museo José Luis Cuevas. México, D.F. 2003.
- Rompimiento y Rompimientos en el arte mexicano. *Ruptura 1952-1965*. (catálogo) -*Ruptura*. Museo Alvar y Carmen Carrillo Gil, Biblioteca Pape, México, D.F., 1988.
- Tamayo, Jorge L. *Geografía Moderna de México*. Ed. Trillas. México, D.F. 2009.
- Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Siglo Veintiuno Editores, México, D.F., 1973.

HEMEROGRAFÍA

- Bayón, Damián. “Si le eliminamos el placer...” Diorama de la Cultura. *Excelsior*. México, D. F. 1962 p. 8
- Blas, Gil “Roger Von Gunten”. Diorama de la Cultura. *Excelsior*. 26 de junio de 1959 p. 16.
- “Roger Von Gunten”. *La Jornada*. 29 de junio de 1988.
- Cuevas, José Luis. Manifiesto “La Cortina de Nopal”, *México en la Cultura*. *Novedades*, México, D.F. 1957.
- “Roger Von Gunten”. Diorama de la cultura. *Excelsior*. 7 de mayo de 1959.
- “La pintura de Von Gunten”. *El Universal*. México, D.F. 17 de julio de 1960. p. 14.
- De Neuvillate, Alfonso. “Exposición de obras de Roger Von Gunten”. Secc. Cultural. Periódico *Novedades*. México, D.F. 21 de enero de 1965. p. 17.
- Del Conde, Teresa. “Mexican painting: The Contemporary Masters”. (catálogo). *Iturralde Gallery*. Los Angeles. Septiembre 1991.
- Emerich, Luis Carlos. “Von Gunten”. Diario *Ovaciones*. México, D. F. 1964.
- Espinosa de los Monteros, Santiago. “Roger Von Gunten. Para mirar en el agua”. *Revista U.N.A.M.* No. 445. México, D.F. Febrero de 1988.
- García Ponce, Juan. “Pintores en San Miguel Allende”. *Siempre!*. Verano de 1962. p. 12.
- García Ponce, Juan. “Dibujos, Caseínas y tres óleos de Roger Von Gunten” (Catálogo). *Galería Casa del Lago*. 11 de agosto de 1963.
- “Expo 67. La nueva realidad de la pintura mexicana”. *Siempre!*. Diciembre 1966.
- “La nueva pintura Mexicana. Orígenes y realidad”, *Siempre!* No. 74, México, D.F., Julio de 1963, p VIII.

- “La pintura en 1965”. Revista de la Universidad. Vol.XX, No. 4, México, D.F., diciembre de 1965, p.26-27.
- “Resumen anual de las actividades pictóricas”. La Cultura en México. Siempre! Diciembre de 1966.
- “Roger Von Gunten”. Siempre!. 16 de febrero de 1962. México, D.F. p. 2.
- Gomiz, Josefina. “La nueva pintura mexicana”. Tiempo. México, D.F. 6 de junio de 1966. p.19.
- Gual, Enrique. *Obra joven*. El Universal. 27 de julio de 1960. p. 18.
- Hoy. “Confrontación 66”, Hoy. México, D.F., 2 de abril de 1966.
- Joskowicz, Alfredo. “Lo poético entre lo concreto y lo verosímil”. El Herald (suplemento dominical). 13 de junio de 1966. p. 4.
- Landeros, Carlos. “En México no existe actualmente un movimiento pictórico auténtico”. El Día. México, D.F. 28 de enero de 1964. p.26.
- Maziarz, John-D. “Expo. Des Artistes et de la vie” La Revue Moderne. Paris, Enero de 1960. p. 14.
- Mejía Marengo, Ernesto. “Críticos y teóricos buscan artistas que enaltezcan sus ideas:
- Manrique, Jorge Alberto. “Roger Von Gunten. Lo visual y lo visible”. (catálogo). Museo del Palacio de Bellas Artes. México, D.F. abril, 1989.
- Manrique, Jorge Alberto. “Roger Von Gunten” La Jornada. Secc. Cultura. 16 de febrero de 1988.
- Museo José Luis Cuevas “Ruptura”. X Aniversario. (catálogo). México, D.F., abril de 2002.
- Nelken, Margarita. “La de Von Gunten”. Diorama de la Cultura. Excélsior. México. 4 de Julio de 1960. p. 5.

- Nelken, Margarita. “Von Gunten 62”. Diorama de la Cultura. *Excelsior*. México, D.F. 1962. P. 2.
- Instituto Nacional de Bellas Artes. Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado”. Exposiciones paralelas. (catálogo). “Roger Von Gunten”. Junio-Julio 1958.
- 20th Biennial International Watercolor Exhibition. (catálogo). *The Brooklyn Museum*. 1970.
- “Roger Von Gunten”. *Revista Resumen*, Año 5, Num. 46, México, D.F. 2000. p.18, 19.
- Van Arsdale, Sarah, “Johannes Itten-The art of color.” *Revista Deziñaré*. Vol. 5.4. Sheffield School of Design, 2002,USA.
- Von Gunten, Roger. “Los suizos viven oprimidos por su conciencia democrática”. Diorama de la Cultura. *Excelsior*. 4 de febrero de 1962. p.7
- Garduño Colín, María de Lourdes. Entrevista realizada a Roger Von Gunten el 5 de octubre de 2007.
- Garduño Colín, María de Lourdes. Entrevista realizada a Roger Von Gunten el 15 de marzo de 2008.
- Garduño Colín, María de Lourdes. Entrevista realizada a Roger Von Gunten el 7 de Abril de 2008.
- Garduño Colín, María de Lourdes. Entrevista realizada a Roger Von Gunten el 22 de agosto de 2008.
- Garduño Colín, María de Lourdes. Entrevista realizada a Roger Von Gunten el 15 marzo de 2009 por
- Garduño Colín, María de Lourdes. Entrevista realizada a Roger Von Gunten el 13 de mayo de 2009.

ANEXO

ENTREVISTA A ROGER VON GUNTEN POR LOURDES GARDUÑO: 26 DE MARZO Y 24 DE MAYO, 2007.

L: ¿Cómo era la personalidad de Roger Von Gunten de pequeño?

R: Tenía intereses que otros niños no tenían. Siempre me ha interesado la botánica, la geografía, las estrellas y lo que menos me interesaba era el deporte. Esto, en una escuela es raro, no? Cuando entré a la Escuela de Arte donde estábamos todos los marginados de toda la ciudad me sentí muy contento. Era un gran alivio. Sentía que estaba haciendo algo. Que andaba por buen camino.

L: Cuando habla de la escuela de Arte, ¿se refiere a la Escuela de Artes y Oficios de Zurich?

R: si

L: ¿A que edad comienza a ir a esta escuela?

R: A los 16 años. No hay Preparatoria para entrar a la escuela de Arte.

L: ¿Cómo se da cuenta que la pintura es su medio de expresión y no la música, con la cual tiene una gran afinidad?

R: Al mismo tiempo estudiaba pintura, diseño gráfico y composición musical, entonces el hacer arte me tenía muy ocupado. También el clima era maravilloso. Después de la guerra había muchos artistas, intelectuales refugiados en Zurich en donde vivía en aquel entonces. Era muy interesante.

L: ¿Comenzó a pintar con óleo?

R: Si, además de los lápices y acuarelas que uno maneja en la escuela. Teníamos una clase de arte.

L: ¿Le decían qué hacer y cómo hacerlo y quizá lo que usted quería era ser más libre en este sentido?

R: claro, como todos los niños. Lo que hay que enseñar es el oficio.

L: ¿De qué manera lo marca su abuelo, un hombre que era apasionado por el viajar, el aprender y al parecer a usted le llama mucho la atención la personalidad de su abuelo, es así?

R: y de mi abuela materna. Mis abuelos paternos eran más remotos. Vivían en otra parte y no los veía tan a menudo. Mi abuelo era tipógrafo. Él decía que nosotros los artistas ilustramos, dibujamos, pero los que realmente saben de proporciones eran ellos, los tipógrafos. Era un tipógrafo de estos que tienen que meter laminitas de un milímetro entre cada letra para que se vieran bien. Ahora la computadora pone todo igual. Estaba muy orgulloso de su oficio.

L: ¿Y a usted lo marca como artista?

R: tenía una resistencia no hostil pero una resistencia. En él se mantenía la dignidad de su oficio contra los ilustradores, entonces era un muro contra el cual uno podía medirse.

L: Parece que en la Suiza de aquel entonces, el bienestar y lo establecido eran referentes sociales muy importantes. De qué manera Roger Von Gunten se integra o no a esto?

R: Nunca me he integrado a Suiza realmente. Siempre me sentí, no un extranjero pero no muy a gusto. Suiza es un país que casi no tiene recursos naturales y todo depende de “no hacer olas”, y eso de “no hacer olas” es exasperante cuando uno ve que tanto pasa en otras partes. Después de la guerra hubo esperanza de que ya no hubiera otra guerra y surgieron muchos movimientos. En este sentido, Suiza ha sido más conservadora debido a su situación. Históricamente siempre fue un país mucho muy pobre. De montañas y de vida un poco hostil. Entonces la gente tenía que ver cómo se mantenía. Yo tenía ganas de ver el mar, siempre las tuve.

L: ¿Quién es Ernst Gubler?

R: Era mi maestro y daba clases en la Escuela de Artes y oficios. Yo tuve la gran suerte de ser su alumno aunque a veces nos costaba mucho trabajo.

L: ¿cómo era su personalidad?

R: La anécdota se conoce acerca de lo que dijo a mi mamá.

L: Si. Su mamá le preguntó qué iba a comer si fuera artista y él respondió que un pan y agua nunca le faltarían.

R: Si. Así era él. Mi primera exposición la hice en Zurich y él la fue a ver. Cuando terminó de recorrerla me dijo: Me traicionaste. Porque tenía su manera de enseñar. Si alguien se

salía de su técnica se molestaba. En cierta manera era un tirano pero uno va labrando. Era como mi abuelo. Era alguien contra quien uno se podía medir. El permitía que uno se midiera contra lo que él decía. Me acuerdo cuando en el salón de clases se daba la vuelta por todos los alumnos, que éramos como veinte y decía: te gusta? Y uno respondía: Si. El contestaba: de veras? porqué no lo tiras? Esto era muy agresivo. Pero su finalidad era forzarnos a defender lo que habíamos hecho con argumentos. No simplemente diciendo ah! Que bien me salió. Yo estoy mucho muy agradecido, como todos los alumnos a los que nos dio clases, pero el director era Johannes Itten, un teórico y era otra personalidad con la que teníamos que lidiar.

L: ¿Cómo era Johannes Itten en el ámbito académico?

R: Pues como teórico y colorista creo que es hasta hoy la última palabra en la organización de los colores en un sistema coherente. Era antropólogo y alumno de George Stainer, entonces el veía según la personalidad del alumno que cuidase ciertos colores y no otros. Usaba muchos elementos psicológicos que a veces eran molestos. Nunca lo tuve como maestro pero como director si tenía mucho que ver. Teníamos que hacer títeres para la beneficencia. Un día yo hice un diablo azul y esto era imposible. Entonces me decía: “o le cambias el color o te vas de aquí”. Lo decía muy serio. Así son estos maestros de apasionados. La escuela no era independiente. Dependía de un consejo de la ciudad de Zurich. Nadie podía decir nada y confiaban en los docentes. Fue un momento muy afortunado.

L: Cuando sale de la escuela de artes y oficios usted ha dicho que “se queda suspendido sin saber a donde ir...” tarda casi tres años en recuperarse y lo que busca en realidad son unas ganas de renovarse y de vivir. A partir de este momento ¿qué pinta y cómo lo hace?

R: Era difícil. Después de tanta dirección buena fue muy difícil refutar los lineamientos del arte de Gubler pero cada uno es diferente. Lo que nos dio de oficio, de ejercicio, era maravilloso. Que se sintiera traicionado nos pesaba también.

L: Sería que no los dejaba ser a cada uno y encontrarse a ustedes mismos. ¿Quizá era que a través de él encontraban el camino a la pintura?

R: Algunos piensan que es porque también era escultor y no pintor. Tengo todavía algunos dibujos de la escuela y era el color local modificado por la luz fría o cálida basándose en Cezzane y Kandinsky. Klee ya era como sospechoso. No era bastante metódico y a mí me

gustaba mucho Klee. Juan García Ponce me hizo observar que en el libro de Jomi (García Ascot) aparece solamente una vez el nombre de Klee. Así era de prohibido. Era clandestino.

L: ¿Cuándo es que comienza a trabajar con Klee? ¿A investigarlo a través de su obra?

R: En realidad nunca investigué a Klee. Se me hizo siempre tan fenomenal que ahí siempre estaba. No lo tocaba. Simplemente lo disfrutaba. Lo que realmente me liberó de esto eran mis viajes a España. Ahí había otra luz. Era aquí donde ya no era posible aplicar lo que nos había dicho Gubler. Sobre todo cuando llegué a Manzanillo. Las reglas ya no podían aplicarse.

L: Suiza no tiene acceso al mar y paradójicamente el mar es un tema fundamental en su obra.

R: Cuando terminó la segunda guerra mundial pudimos finalmente salir de Suiza y fui directamente a Normandía. Recuerdo la experiencia de ver un horizonte gris. Tenía diecinueve años cuando fui Francia. Antes no se podía porque estaban cerradas las fronteras. Francia estaba en ruinas y Alemania también pero ahí estaba el mar.

L: Esperándolo

R: Sí.

L: El primer impacto de ver el mar es maravilloso. ¿Así fue?

R: Sí, pero es porque simplemente es una línea horizontal.

L: A través de sus cuadros veo una gran preocupación por el hombre como género, por las pasiones y por la felicidad. Veo grandes dosis de vida en su obra.

R: La vida se expresa a través de organismos. Un organismo tiene una identidad, una integridad y también una plenitud. Dentro de una piel y una membrana hay todo esto. Es importante guardar este concepto cuando uno pinta.

L: ¿Cómo podemos hacer una paradoja entre los organismos y la obra de arte? ¿Que tiene de vida una obra desde el sentido orgánico?

R: Tiene una identidad, una integridad y una plenitud. Se puede decir que es un organismo imaginario, aunque tampoco es cierto porque Cezanne o Klee se imaginaron cuadros que yo no puedo percibir y quizá pueda percibir lo mismo pero habrá siempre algo distinto, algo especial, más que la suma de sus formas y sus colores. Entonces es a través de este momento en que del arte habla través del espíritu.

L: ¿usted se consideraría un expresionista si pudiéramos poner etiqueta a su trabajo?

R: Creo que así se me veía antes de los años sesenta. Lo que hacía yo cayó totalmente en desgracia con el fuerte movimiento de pintura abstracta que surgió a partir del principio de los años sesenta. Me dijeron: “no participes porque eso es para pintores avanzados”. Luego surgió lo que le llamaron la nueva figuración y mis cuadros fueron de nuevo aceptados porque caían dentro de la figuración y ahí se han quedado, no he escuchado otra etiqueta desde entonces.

L: Había que pertenecer a alguna vanguardia. A lo que se estaba imponiendo en aquel entonces.

R: Si, hubo un momento en que había cierto dogmatismo. También un poco mas tarde, el futuro del arte mexicano era el geometrismo y así el arte joven se convirtió en un ochenta por ciento geometrismo y ahora ya no lo hay. Esas cosas pasan. La organicidad siempre se impone finalmente.

L: Cuando llega a San Miguel Allende le da hepatitis y se enfrenta por primera vez a la posibilidad de que su vida pudiera terminar pronto. ¿De que manera marca esta experiencia su obra?

R: No lo sé. No sabría decirle. Estaba tan enfermo que no podía pintar. No podía formular nada. Cuando ya estaba saliendo de la cama traté de cortar una rama y tuve una recaída terrible y eso me pesó muchísimo.

L: después de su enfermedad, ¿usted siente que su obra cambia?

R: No, no creo. No estaba conciente de esto.

L: ¿pero si hay una reflexión de la fragilidad de la vida frente a la muerte?

R: cuando estaba realmente mal si quería morir porque todo me daba flojera y asco. Hay una anécdota con el doctor español que me veía. Pensaba que estaba inconciente y le dijo a mi pareja: “va a vivir?” Y dijo el doctor: “o se va o se queda”, y a partir de ese momento reaccioné porque no quería irme. Hay un pasaje en Dostoievsky en el “Pasaje de los Muertos” cuando está frente al pelotón y lo van a fusilar y sintió un profundo deseo de vivir aunque fuera en el mar en una roca, aunque fuera sin ver y sin oír. Quería sentirse vivo. Es un capricho decir “ya no quiero vivir. Ya estoy harto”. Todo es cuestión de actitud. Me hizo bien experimentar esto. Desde entonces puedo distinguir mejor entre capricho y realidad.

L: ¿Qué fue lo que le hizo quedarse en México?

R: No sé. Sentí desde el primer momento en que llegué que México tenía una dimensión más. Luego me traté de explicar esto. El DF era una ciudad muy moderna y por más que uno se alejaba, se alejaba del presente. Estaban las ciudades de provincia. Cuernavaca tenía 35 mil habitantes, Tepoztlán todavía no tenía luz eléctrica. Podía uno desplazarse en el espacio pero también en el tiempo. España también era diferente. La España franquista después de la guerra me impactó muchísimo. Esa posibilidad de viajar en el tiempo. Sus raíces tan vivas y su historia tan remota. Todos los que no hemos nacido aquí y venimos sentimos esto. Creo que ningún otro país ha pasado por cosas tan adversas y ha mantenido la continuidad de su cultura. ¿Que otro país? Se quebrantan y surgen distinto.

L: ¿Tal vez China?

R: No, China tampoco. La antigua China si. Luego viene un rompimiento muy fuerte. Fue saqueada por los Ingleses, por muchas potencias extranjeras. No es que haya perdido su creatividad pero ya no tiene un cause firme y en México nunca hubo este rompimiento.

L: ¿Usted había oído hablar de México antes de venir?

Si porque había leído la Geografía de Jorge Tamayo. La encontré en la biblioteca de la ciudad. Sabía un poco de español y trataba de practicar. Sabía los estados, las capitales. Leí que la ciudad de México era una ciudad maravillosa. Era una descripción de los años cuarenta.

L: ¿Cómo era México cuando usted llegó? Porque uno era el México que usted conoció desde la biblioteca de la ciudad de Zurich y otro el que conoce al llegar. ¿Cómo sintió México?

R: Al llegar yo sentí México como un país Nación. Me llamó mucho la atención porque era un contraste fuerte con los países europeos que son países Estados. Esto ha cambiado desde luego y sigue cambiando desgraciadamente. Podía haber un desastre en Colima pero no afectaba a Chiapas. Era un organismo de muchos órganos y no tenía esa coraza estatal que tienen los países europeos o los países entre comillas civilizados. Me llamó mucho la atención el interés de la gente por la gente. Estuve un año en Canadá y nadie se interesa por nadie naturalmente. Existe algo en común. Si hay interacción pero interés por el otro, no :¿quién eres, cuántos hijos tienes, qué religión tienes y siguen preguntando hasta que uno pregunta... y tu? Pero siempre hay este interés. Quizá es esta mentalidad muy comunitaria. Esto lo siento muy agradable.

L: Yo creo que es parte de la personalidad del latino. Querer entablar una relación con el otro.

R: Indonesia tiene una historia parecida. Fue invadida x veces. No es un país como los tailandeses que nunca fueron conquistados. Tienen una mentalidad muy diferente. Pero Indonesia no. Los ingleses, los japoneses y México también con la conquista y otras invasiones desarrollan una sensibilidad muy especial.

L: Y esto le atrajo mucho.

R: Si, yo me sentía como en casa. Nunca tuve nostalgia. Nunca me sentí extraño.

L: ¿Cómo se va integrando a la vida cultural y artística de México en los años sesentas?

Bueno, tuve mucha suerte también en ese momento. En realidad no quería quedarme en México, quería hacer el viaje de Nueva York a Patagonia en autobús y me quedé en México porque de repente ya no tenía dinero y me gustó el país. Estuve en Manzanillo y después empaqué todo lo que tenía y fui a la ciudad de México. Fui a la librería Internacional. Pregunté que Galerías habían. Me dijeron que la Galería Souza era la que tenía a otros artistas extranjeros. Fui con Souza. Tuve la suerte que le gustaron mis dibujos.

L: ¿A quién conoce después?

R: A Felguerez, Soriano, Lilia Carrillo. Ellos eran pintores de la galería. Eran muy abiertos porque la nueva generación se defendía contra el concepto de que el arte mexicano tenía que ser lo establecido. Se defendían de la escuela Mexicana de Pintura. Ahora me gusta. Después de un tiempo veo el valor que tiene.

L: ¿Qué significan Soriano y Pedro Coronel a su llegada a México?

R: Los anticoloristas. Los inarmónicos. Me sorprendieron. Nunca había visto un esquema colorístico como el de ellos. Soriano con su serie “Apolo” “las Musas” y “Los Ciclistas”. No se cómo se le ocurrió hacer esto y nunca le pregunté. Después de éstos trabajos cambió y volvió a pintar muy diferente. Y Coronel. Es difícil describir sus grises con colores. Esto no lo hacía nadie más. Pensándolo más, quizá me atraía su obra porque venían de observación de pintura prehispánica donde los colores significaban pigmentos. No el prisma sino muchos tonos rojos y verdes. Había ciertos pigmentos y nada más.

L: Estaba más reducida la gama de colores.

R: Quizá era más disarmónica, mas atrevida.

L: Entonces...¿qué aprende de ellos?

R: Un gusto por la disonancia.

L: ¿Podría contarnos un poco sobre su experiencia en el Instituto Allende?

Yo no tuve mucho que ver con el Instituto. Expuse una vez y los alumnos les pusieron bigotes a mis figuras. No tenía dinero para proteger la obra con vidrio.

L: ¿Qué expone?

R: Eran dibujos. En su mayoría desnudos.

L: ¿Quién define lo que fue la generación de la ruptura? Quien decide decir desde hoy seremos o somos la generación de la ruptura?

R: Teresa del Conde, tal vez. No lo sé. Yo creo que nadie lo pensamos, simplemente queríamos exponer en Bellas Artes, por ejemplo. Queríamos que se aceptara nuestro trabajo. Y esta apertura o franqueza entre los jóvenes nos identificaba. Muchos habían tenido becas en Francia o en Nueva York. Felguérez me dijo un día: “La pintura mexicana es la hecha por un mexicano. Así de sencillo”. Venimos de un pueblo con mucha influencia prehispánica. Hay que ver el entorno. Los oaxaqueños pintan como pintan por la influencia de su entorno. De todas formas no hablamos de una pintura artificial como Sequeiros que decía: “hay que ser así porque así, de una vez por todas, definimos lo que es la pintura Mexicana”.

L: ¿Cómo se forma este grupo?

R: Yo creo que la galería Souza nos reúne en primera instancia y luego Juan Martín y Juan García Ponce. Realmente yo no sé que hubiera sido de la Ruptura sin Juan García Ponce. Y los Salones Independientes, donde había una postura política o cívica. No era política, más bien cívica. No queríamos participar en la exposición que había organizado el gobierno y que había perpetrado la matanza de Tlatelolco. Nos conocíamos personalmente, que creo que es muy importante. Es el único soporte que hace esto y lo hizo de esa forma.

R: Fue también la propia voluntad de los artistas de pertenecer a un grupo.

L: ¿De tener una voz distinta, no?

R: Si. De liberarse de sus maestros.

L: ¿Que significa la exposición Confrontación 66?

R: Fue algo increíble. Es conocido. Fue una erupción. Sobretudo, fue algo totalmente incontrolable. Algo que me asustó. Pensar que una exposición pueda provocar tanta pasión. Hubo de todo. Manuel Felguérez recortó un artículo del Alarma donde decía: “Gran trifulca

en Bellas Artes entre artistas plásticos”. Recuerdo que decía al final: “...parece que la culpa de todo la tiene un tal artista llamado Kandinsky. Un extranjero agitador que se metió para echar a perder a la pobre generación joven mexicana”. Fue un gran acontecimiento porque era muy espontáneo y muy visceral.

L: ¿De alguna manera marca el momento social que se estaba viviendo, no es así?

R: Si.

L: ¿Era un momento muy visceral quizá en respuesta a este momento político de tanta represión?

R: Si. Ciertamente una receta que no le quedaba para nada al carácter mexicano. Eran muy poderosos los muralistas. Tenían muchos alumnos. Sus obras eran grandotas entonces pesaban. A Klee nunca le hubieran podido decir que era un demagogo. Con sus obras tan pequeñas...

L: Con quién sentía usted más afinidad plástica?

R: Me sentí un poco ajeno a todos los demás. Tenía esa sensación. Sentía que venía de otra enseñanza. Sobre todo por Itten. Nos decía que el color no es un elemento decorativo sino dinámico. Esto era el meollo de su enseñanza. El veía al color como un organismo coherente y vio su posibilidad dinámica. Creía en el color como estructura no como adorno.

L: Entonces usted veía que había una diferencia en técnicas, en puntos de vista?

R: En puntos de vista porque técnica se adquiere, no? Pero esta visión de que el color es algo vivo es la diferencia. Siempre ha habido históricamente el debate que plantea la pregunta: ¿qué es más importante, el dibujo o el color? Y el dibujo viéndolo como composición, como contorno que encierra el color. Y tienes que el color no puede cubrir todo. Se topa con otro color que lo limita. Entonces yo sentí que esa confianza con el color no la tenían los pintores mexicanos porque nadie les había dicho.

L: ¿Qué exhibió en 1978 que expuso en el Museo de Arte Moderno?

R: Habían óleos, acrílicos y dibujos. Fue una selección de Fernando Gamboa.

L: ¿Qué opina sobre el trabajo de Fernando Gamboa?

R: Es un gran promotor por su pasión que tiene por el arte. Hay muchos promotores que promueven exposiciones y lo hacen como currículum, pero Gamboa tenía esta fascinación

por el arte, por el arte joven. Como pasa con todos, a veces era criticado pero lo hizo muy bien.

L: Cree que su proceso de creación artística ha cambiado a lo largo del tiempo?

R: Si. Yo creo que sí.

L: De que forma?

R: Cuando me fui a vivir a Indonesia donde no hay tiempo violento y todas las plantas crecen hasta el último punto, todo es muy complicado. El arte en esas partes es también muy complicado, muy refinado. Yo fui a Bali, no para pintar Bali sino para pintar en Bali. Si ahorita voy a Bali me sentiría como me siento en Tepoztlán y haber como hago. Entonces lo que pasó es que se hizo todo muy complicado.

L: Le hizo un truco la naturaleza.

R: Si. Era otra escala. Otra posibilidad de vivir debido a que el clima es muy benéfico. Hay tsunamis y terremotos pero no hay huracanes.

L: O no pasa nada o pasa mucho.

R: si, exacto.

L: ¿Cómo definiría usted su relación con la pintura?

R: Yo pongo como símil mi relación con el mar. Los artistas somos como las ballenas, los moluscos, los navegantes y los peces vivos en el mar. Todos vivimos en el mar, pero sería absurdo dar clases de navegación a ballenas, que es lo que tratan de hacer los teóricos, pero son simplemente dos vivencias en el mar diferentes y como para un pez o una ballena, el mar es infinito. Se mueven y van hasta donde sienten que ya el agua se torna fría y regresan. No le importa que sea Australia o Noruega, simplemente sienten que ahí no. Por otra parte, palpan nuevas posibilidades si encuentran nuevas posibilidades o posibilidades infinitas que van más allá del alcance de su vida y de sus posibilidades de dominio de todo lo que hay. A mí me gusta ver la pintura como un mar.

L: Esto no le sucedió con la música, con la cual tenía una gran cercanía. Porque no incursionó en la música?

R: Porque vi en ella demasiadas posibilidades y la crisis vino cuando mi maestro me dio la tarea de unir un texto con un acompañamiento. Me gasté cuatrocientas hojas de papel pautado porque no me podía decidir. Lo podía hacer en una forma tonal, diatónico, cromático, dodecafónico. Mi maestro me dijo un día: “no tienes talento. ¿Porqué no te

vuelves melómano, musicólogo?, lo que quieras pero un artista sabe lo que quiere”. Esto fue muy doloroso para mí pero es totalmente cierto. Ahora con mis discos estoy muy feliz. Siempre me ha interesado cómo está hecha la música.

L: Así como cambió su relación con la música, ¿ha cambiado su relación con la pintura a través de los años?

R: Si

L: Cómo veía la pintura cuando terminó la Escuela de Artes y Oficios?

R: Saliendo de la escuela yo sentí que estaba equipado para hacer lo que yo quería hacer y esta seguridad se ha ido perdiendo conforme uno se da cuenta de lo vasto que es el mar. Yo me acuerdo de una entrevista que le hicieron a Tamayo cuando regresó de Europa, le dijeron: “Maestro, ahora usted es el gran maestro de la pintura mexicana” y dijo: “yo no quiero ser Maestro, yo quiero ser siempre aprendiz de la pintura” y no era falsa modestia porque Tamayo no era modesto. Era muy verás. Tenía este lado verás. Duro y inacabable. Es que no vemos el horizonte.

L: Poco a poco nos vamos dando cuenta que el mar se hace cada vez más y más grande y que la naturaleza humana es muy pequeña. Entonces, la pregunta es ¿cómo navegar en el mar? ¿La respuesta la da la experiencia y el tiempo?

R: Si, quizá uno aprende la escala o la proporción de uno en relación con el mar. Aprendemos hasta dónde puedo ver y hasta dónde no. Entonces todo lo que uno puede llegar a hacer será nuevo, se siente como algo nuevo.

L: ¿Cómo fluye el tiempo en su obra?

R: Hay dos tiempos: el tiempo de ejecución y el tiempo de gestación que hace que uno pueda pintar dos o tres horas y ya. En donde mañana será otro día y en quince días también será otro día. Este es el tiempo que la imagen necesita para revelarse en el cuadro. Creo que hay que distinguir entre estas dos cosas, porque si no, uno se convierte en el ilustrador de una idea. Ya cumplí y ya está.

L: ¿Qué pasa entre el hoy y el mañana cuando deja una obra? Mañana... ya es otra obra?

R: Si, porque definitivamente uno tiene experiencias visuales o no visuales que se interponen entre el cuadro de hoy y el de mañana, entonces estará abierta a la inspiración entre comillas de ecos, de algo que alguien dijo, de un libro. En cuanto al tiempo, siempre me ha llamado la atención que el comienzo de un cuadro y su final es muy diferente que el

de un texto. Esto lo he visto con mis alumnos. La forma en como empiezan una obra. Hay maneras clásicas como la mancha, un dibujo y la composición. Se hace la cuadratura para ir definiendo el boceto, pero el cuadro comienza con la primera pincelada y termina con la última y esto en el eje espacial es mínimo. Medio milímetro, cuando mucho dos o tres milímetros, pero este eje, por corto que sea es muy ancho. Entonces he visto que el tiempo no es lineal sino también es espacial. Ese tiempo tiene también una sustancia.

L: Y en este sentido, ¿cuándo se acaba el tiempo? ¿Cuándo está la obra terminada? La obra misma le dice a usted: ya no me toques?

R: La obra cuaja.

L: ¿Es un momento en que la obra habla?

R: Si. Yo creo que si y la prueba es el tiempo. Uno puede ver un cuadro después de veinte años y ver si es o no es. En ocasiones no se logra parar a tiempo. Hay un momento en el que uno simplemente cambia la iluminación, por ejemplo. Pero hay otro momento en que el cuadro habla más claramente que en otros. Es muy subjetivo. Algunas veces veo cuadros y digo:” me gustaría hacer tal o cual cosa”. Es terrible.

L: Quizá es la presencia de algún otro cuadro que se quiere meter a éste donde está trabajando pero donde no le corresponde.

R: Exacto. Esto es muy perturbador porque el autor dice: “ya estoy asqueado. Vamos a terminar porque ya está.” No hay derecho a dudar de esto. A veces piensas que si yo fuera el último habitante de la tierra e hiciera un último cuadro haría esto y esto...no se si otros pintores sientan esto o tengan la misma tentación.

L: ¿Qué es el color para usted?

R: Un elemento formativo.

L: Lo digo también porque el color es un elemento muy importante en su obra.

R: Si, son muy importantes todos los colores, entonces aunque uno escoja, siempre es una selección de tonos que uno usa pero por otro lado están los tonos no utilizados y obviamente estoy conciente de los tonos que no uso, son como lo negativo del cuadro. Todo lo que existe en el cuadro existe al revés, en inversión. Entonces uno puede balancear la visión interna del otro lado del cuadro que podríamos llamar el lado oscuro del cuadro con el cuadro como se manifestó.

L: ¿Cómo se da la relación entre el color y la forma? ¿Como van jugando estos dos elementos en el proceso creativo?

R: He intentado con mis estudiantes con papeles de 5 X 5 mts. con una lata de pintura y un pincel y les digo que pinten. Porque pintar es embarrar, básicamente. Es tocar el lado expansivo del color. Ese color quiere extenderse hasta donde llegue pero en un cuadro un color se topa con otro y el otro le dice: “hasta acá”. Nada más y uno trata de ver qué área puede ocupar cierto color, teóricamente en realidad, porque es algo orgánico. No lo piensas hasta que llegas a esto. Es el carácter expansivo del color.

L: ¿Cuál es el límite de esta expansión?

R: Es el otro color. Es justamente esto cuando la línea de la composición va primero. Hay que saber un esquema para saber cuales son las áreas de x forma. Yo en esto digo que no es cierto, porque mientras no sepamos qué color usar no sabemos de que tamaño será.

L: ¿Y esto se va dando? ¿Es parte del proceso creativo de la obra?

R: Es la forma en que uno pinta. Empiezo con el color directamente. Le contrapone otro color, entonces sucede esto. Bárbara Cruz, una pintora de Amatlán., tomó esto a pié de la letra. Uno lo toma como una tarea de la escuela, hasta cierto punto y luego, más allá debo estar libre de reglas. Ella usó todo este material y lo incorporó a su propio quehacer y el resultado es único. Nadie pinta como ella.

L: ¿Cómo decide el medio a utilizar en una obra?

R: Se da. Es como el agua que busca su nivel. Uno no sabe cual es la orografía de cada día, pero por ahí vas. Subiendo al estudio me salta el que tengo ganas de hacer un dibujo. Quizá me doy cuenta que no es el momento. A veces pienso que quizá es un capricho.

L: Cuándo dice: “no, esto que estoy haciendo no sirve”. Se rompe el papel. Se abandona esa idea. Le ha sucedido?

R: Con el dibujo sí me sucede porque no se puede corregir realmente. En la pintura es justamente delicioso hacer algo que uno sabe que no va a quedar. Pintar el cuadro de rojo sabiendo que el cuadro va a ser verde. Se da este juego. Es un juego de tensiones y de distancias. Una especie de Tenis. Responde a la posibilidad o el carácter de las codificaciones en el arte. Quizá esto es más claro en la música o en la literatura, donde la letra es un signo abstracto. No se parece a lo que significa la palabra y en la pintura es

igual. Se puede pintar de la misma manera, es decir, es un elemento visual y la hoja no tiene que ver. El sentido de cohesión se da en una forma totalmente misteriosa.

L: ¿Usted se sorprende en el momento en que termina y ve la obra “finita”?

R: Quizá en un dibujo. No en una pintura. Es algo tan complicado. Cada centímetro del cuadrado debe medirse contra todos los demás centímetros cuadrados que existen. Entonces esto, racionalmente no es posible. Es demasiado complicado.

Yo tenía un tío que era matemático y me explicaba muchísimas cosas. Decía que la matemática podía analizar mis cuadros milímetro por milímetro. Yo le decía: “Ustedes pueden medir pero nosotros necesitamos tino.” En la pintura uno no puede recuperar lo que hay por debajo de la última capa. Un escritor puede sustituir un párrafo por otro.

L: Existe un vínculo muy importante entre la naturaleza y su obra. ¿Como se da esta búsqueda del Paraíso, como usted lo llama?

R: es como tener olfato por la felicidad.

L: ¿Cómo define el paraíso?

R: El paraíso es identidad, integridad y plenitud

L: ¿Eso es lo que buscamos?

R: Eso somos. Estamos dentro de una piel y estamos plenos. Tenemos todo lo que necesitamos. Tenemos una forma y tenemos una integridad. Si se nos sale la sangre estamos en peligro. Una obra, figurativamente también tiene esto. Tiene estos elementos y la felicidad la veo así.. Que no estemos felices es culpa de nosotros.

L: ¿De qué forma una obra pudiera perder este sentido de paraíso?

R: podría volverse incomprensible. Yo temo por el color. Cuando un joven dice que tiene un programa en su computadora que tiene dos millones de colores para trabajar me parece que es algo que no tiene sentido. Hay seis colores básicos con nombre y puedes hacer mezclas entre ellos. Un color se puede modificar con blanco, negro, con su vecino derecho o izquierdo, con su complementario y esto nos da los tonos. Yo también puedo hacer dos millones de grises. Tengo una lata de blanco y añado sistemáticamente una gota de negro y logro esta gama también de tonalidades. Puedo decir: “¿Cuántas gotas hay en este litro de blanco? ¿Dos millones? Pues entonces tengo dos millones de grises. No es una riqueza, simplemente es nombrar cada punto que hay aquí.”

Así es el mar. El navegante ya no tiene comida. Se hunde el barco y se ahoga. Es importante que se distinga esto porque hoy en día sucede que los teóricos y los llamados curadores dicen : “El arte es esto”, “el arte tiene tal o cual tendencia”. Existe un uso de términos y funciones indebidas. El viento sopla cuando y donde quiere.

L: Yo creo que en todas las épocas de la historia del hombre hay verdades que van guiando y van marcando el rumbo a otros, pero me pregunto: ¿porqué tiene que ser tan concéntrico, tan uniformado?

R: Después de la liberación los años sesenta y setenta con el arribo de las computadoras, ha habido una cerrazón espantosa.

L: Pasando a otra cosa, ¿cómo se entrelaza lo fantástico y lo real en su obra?

R: Bueno, ¿qué sería lo real?, los colores, la composición y la factura. Eso es lo real del cuadro. Lo que uno ve. Yo he llamado a esto la Visión “Edética”. He hecho un curso en el Centro Nacional para la Cultura y las Artes sobre esto. Se trata de tomar la visión que tiene un niño cuando trabaja con un papel y en unos segundos dice: “Esto es un barco.” “Esto es un avión.” Da sentido a algo que en principio es muy abstracto. Esto se refiere al poder animar algo que se ve con la imaginación. En realidad yo soy muy preciso. Cada punto está colocado por algo. Un día caminando por Tepoztlán vi caminar un camello. Eso es fantástico. Hay algo fantástico en esto. Quizá el cuidador lo llevaba al veterinario pero la escena era fantástica. Los cuadros de repente se pueden poblar de cosas y de formas fantásticas porque están representadas con áreas de color y tienen su forma y su pertenencia estructural en el cuadro, pero no son fantásticas.

L: No porque forman parte de esa realidad. Y que dice de esta parte juguetona, libre donde usted parece que se divierte.

R: Bueno, es el gusto por crear algo y este algo no puede ser arbitrario, tiene que integrarse a la totalidad de la composición o por lo menos a la obra en general. No se si es tanto lúdico como gustoso. Le pongo ajonjolí. A veces lo lúdico puede salir fatal. Necesito el tino, el gusto, el saber porqué.

L: ¿Cómo surge lo que usted denomina su “pesadilla Kafkiana”? y quería también preguntar de una vez si esto ya ha terminado?

R: No, esto no ha terminado porque...hay una...yo gané este proceso. Una sentencia muy clara. Se revocó. Se me condenó a entregar obra por \$264,000 Dls. que luego fue reducido

a \$216,000. Entonces hice “Espejo” que está calculado según los costos y tamaños definidos en el contrato y que cubrían esta suma. Cuando la Juez vio “Espejo” dijo: “no sé de arte, no se si esto es arte”, entonces pidió un peritaje. Se hizo el peritaje y estuvo a mi favor. La juez aceptó *Espejo* pero otra vez se revocó y la sentencia final e inapelable decía que 19 telas no podían tener el mismo tema. He ido a la Suprema Corte y dicen que los Jueces son independientes. No hay nada que hacer.

Se vendió mi casa, se adjudicó a este gangster (Serapión Fernández Stara). Me quedan 100,000 Dls de deuda que estaba cubierta por casi 100 cuadros embargados en 1986 y estos cuadros, junto con el depositario han desaparecido. Fernando Stark dice: “ a mi que me importa. Yo quiero que me pague. El depositario yo no lo nombré.” El juez respondió a esto: “...pues traigan al depositario a ver qué hacemos con él.” Entones, como puede ver estoy perdido. Jurídicamente no hay nada que hacer en México. Tendría que ir a la ONU o algo así. Creo que no me puedo quedar con esto, para lo cual tengo planeada una exposición que se llama “Una Musa non grata” con *Espejo*, *Quetzalcóatl* y con *El cubo no*, pero hasta ahora nadie me quiere dar un espacio. Es un homenaje al poder de inspiración de este tipo y lo quiero invitar. Que dé su punto de vista, y si no viene, queda públicamente claro que el señor no tiene con qué. Ahí se terminaría. Perdí todo, pero por lo menos puedo vivir. No soporto esta injusticia, sobre todo la injusticia de las Cortes. No es la pérdida material, no estoy en la calle, tengo otra casa pero el hecho de que no se pueda hacer nada... y aquí tengo los documentos que lo respaldan.

Tenía que haber un proceso. El proceso que yo gané se revocó y me ordenaron hacer estas 213 mil Dls en obra. Hice esto contando la realidad. Para que no me tengan que creer, ahí están los documentos.

L: ¿ En cuanto tiempo hizo “Espejo”?

En tres meses.

¿En qué año?

En 1993. Se expuso en el Chopo y luego en el Museo José Luis Cuevas.

L: Tengo su cronología de exposiciones y no aparece ninguna que tuviera relación con Televisa?

R: Nunca se hizo nada. Ese es el chiste. Entregué como 120 cuadros y nunca se hizo nada.

L: ¿Dónde están esos cuadros?

R: Desaparecidos. Fernandez Stark me dijo que le mandara los recibos individuales de las obras entregadas porque quería copia. Después me dijo que no tenía esos recibos porque habían asaltado a su chofer y se los llevaron. Yo pedí copias pero nunca llegaron. Eso les dio motivo para acusarme de nunca haber entregado un solo cuadro. Yo le contesté entregando las listas de entrega que tengo. Entonces gané el proceso muy sencillamente. La juez dijo que la parte actora no pudo comprobar sus acusaciones y la parte defensora pudo comprobar sus defensas. Así de sencillo.

L: Fernández Stark se quedó entonces con los cuadros?

R: No lo sabemos.

L: A quién se los entregó usted?

R: A una compañía que se llama Promotora de Arte Pictórico. Y antes a ARTA, que era de Televisa. Televisa vendió mi contrato después de un año por razones muy oscuras de las que no quiero detallar. De ARTA que era una S.A., la cambiaron a una Asociación Civil que no tiene que mostrar los miembros que la constituyen, entonces yo sólo tengo que ver con este señor Fernández Stark.

L: Usted recuerda a alguien más que tuviera relación con las entregas de cuadros o que trabajara para Promotora de Arte Pictórico?

R: No, nunca. Sólo llegaban los camiones con los choferes, subían la obra, les entregaba la lista, me las firmaban y eso era todo. Esta relación duró hasta 1993.

L: Cómo podría terminar esto lo mejor posible? Que le gustaría que sucediera?

R: Con la sentencia final yo debía de pagar 213, 000 Dls. Y como no los pude pagar entonces se vendió mi casa que habían embargado en 1986. Se la adjudicaron a Fernández Stark a la mitad del precio de manera que quedó un remanente de 110,000 Dls. Que quedaba cubierta por una serie de cuadros que también embargaron en el 86. El juez me dio permiso de ver esta obra y no pude porque resultó que el depositario tenía 8 años de no vivir en el domicilio que decía. Se llama Noé Trilsy. Ya no estaba ahí. Se fugó con los cuadros. Todo es una farza. Una gigantesca burla.

El juez que debía perseguir esto dijo: “traíganme al depositario para a ver que hacemos con él.” Pero hasta hoy mi abogado no ha podido localizarlo. Quizá se murió y los cuadros también siguen desaparecidos, junto con los cuadros que entregué a Promotora de Arte.

L: ¿Y Fernández Stark? Dónde está?

R: Aquí en México.

L: ¿Qué dice?

R: quiere que le pagemos los 110,000 Dls. Dice que él no tiene nada que ver con el depositario. Yo no puedo cerrar el caso porque el juez dio la sentencia que me obliga a pagar 213,000. Se pagó la mitad con la casa y lo demás queda entre dicho.

L: Pareciera que la Ley y la Justicia no tienen nada que ver.

R: si, pareciera que las leyes son una herramienta para el poder, para los delincuentes. Hay tal quebranto del Contrato Social que esto ya es una realidad, desgraciadamente.

Estoy tratando de demostrar la diferencia que hay entre el Poder y la Potencia. Por ejemplo, un bebé. Tiene cero poder y 100% de potencia, porque crece y se desarrollan sus células. Por otro lado estamos bajo el poder y el poder no se puede compartir directamente.

L: si, el poder va de arriba para abajo y la potencia va de abajo para arriba, ¿no es así?

R: El Sr. Slim creo que cada día gana 86 millones de pesos. Se hace cada vez más poderoso. No potente. Así es que yo creo que el poder sin potencia también se colapsa.

L: Qué es la potencia?

R: Es la capacidad de crecer, de crear algo. Es como la semilla. Se mete a la tierra y tarde o temprano crece un árbol. Con la potencia, se haría crecer un país maravilloso. El poder sólo es pesado. Sólo aplasta.

L: Yo se que esta experiencia ha sido algo que lo ha marcado y condicionado?

R: si, de cierta forma si.

L: ¿Porqué?

R: me ha obligado a perder mucho tiempo. Con mi abogado he tenido que luchar, que firmar cosas y presentar pruebas.

L: ¿cuál sería el aprendizaje que Roger Von Gunten ha tenido de esto que le sucedió?

R: Ahí está "Espejo" que es una obra que da cuenta de la historia. También está *Quetzalcoatl*, que 28 artistas plasmaron su obra en un objeto que es quizá folklórico si se quiere. Esa pieza esto estuvo pensada para ser el guardián de mi casa. Finalmente con todas estas obras que mencioné pensé que si las dejaba iban a ser para estos gangsters. Hice entonces *El Cubo no* y guardé *Quetzalcoatl* para otras cosas. Entonces también ha dado fruto. Todo es actitud, es qué actitud tomamos ante algo. Siempre es posible oponerse al poder con la potencia. A veces se presenta un poder con un contrapoder y se miden a ver

cuál es el más fuerte, pero finalmente la vida es Potencia y no Poder. Sería muy bonito poder demostrar esto. Hice un cartel para el plantón de López Obrador con otros artistas. Me gustaría poder con esto demostrar que hoy en día hay esto. La vida me ha dado esta adversidad, si no, pues no hubiera pensado nunca en esto. Únicamente se hizo daño a la realidad. La realidad es otra y yo insisto en comprobar esto. Fuera de esto no guardo rencor. Si puedo hacer esto pues se acabó.

L: esto le serviría a usted para cerrar un círculo y decir: “esto se queda en el pasado”, a pesar de una serie de pérdidas que tuvo durante mucho tiempo.

R: Me acuerdo una vez que quería atravesar Insurgentes y de repente casi a la mitad de la avenida cambió la luz y los coches me tocaban el claxon. Tuve que seguir de lado y continué por otro camino. Ahí está la cosa. Si otro tiene un carro más grande no hay nada que hacer. Hay que usar la cabeza y punto.

L: Usted habla también de la poesía y la pintura. Cuál es la relación entre la pintura y la poesía en su obra?

R: creo que hablaríamos de la poética, porque la poesía son palabras burdas comparada con una pincelada. Se puede elogiar algo que es maravilloso y bello pero hay que escoger las palabras entre ciertos elementos y que esto sea posible. Un simple acto puede tener su propia poética también.

L: ¿La poética sería la musa, la potencia?

R: lo que libera a la potencia es la poética. No se si la musa es la poética. La poética es el contenido. Se acuerda cuando Robert Grace se fue de Londres porque dijo: yo me voy de un lugar donde se cultivaba la musa y yo padezco la musa. Luego llegó a su vida Leonora Writing, una poeta mediterránea que lo dominó totalmente pero lo enriqueció también de una forma increíble. Creo que un verdadero poeta padece la musa, no la cultiva.

L: Usted la cultiva o la padece?

R: Yo trato de librar el camino. Es como si alguien sopla y emite un sonido. ¿Qué hago? Me tapo y evito el sonido.

L: ¿Cómo definiría una mala obra?

R: Una obra que no tiene poética. Un artefacto, un robot o algo que no tiene piel. Algo que no tiene esta triada de la que habábamos: identidad, integridad y plenitud. Algo así como un ensamblaje. Un mal ensamblaje es una mala obra, pero por otra parte, un mal ensamblaje

puede ser una buena obra, si emerge una imagen. No es tan fácil. Siempre lo que cuenta es el espíritu.

L: ¿cómo le gustaría que hablara de usted la gente que lo conoció?

R: Lo ideal es consumirse en el mundo, dando todo al mundo. Es como no seguir pintando porque ya tengo llena la bodega. Es ofensivo querer pintar si ya no cabe la obra.

L: La creación surge de manera espontánea. No hay nada que la pueda parar.

R: Y como hacemos con tantas obras que hay y tantos pintores, me imagino que siempre ha sido así. Hay pintores de los que ya se olvidaron, no hay un cuadro que persista.

L: Eso la historia lo va diciendo. Algunos cuadros sirven de leña y otros están en museos.

R: si, pero eso me gustaría saber. ¿Qué será de mi obra?

L: De alguna manera el artista trasciende. Así como los padres trascienden en los hijos, el artista lo hace en su obra. Ahí está usted. Hay partes de usted.

R: Pero que pasa si se quema esta casa y se quema todo.

L: Se quedará en la memoria de los que lo conocieron y conocieron su obra.

R: Yo creo que hay que trascender el presente en vez de ver lo que sucederá. Es como un insecto que nace en un tren que va a Cuernavaca, y alguien le dice, ya vamos a llegar a Cuernavaca Ya se va a parar el tren y el insecto dice: “ya se me acabó la vida”, porque su vida es ver correr el paisaje, no se da cuenta que cuando se para el tren, él dispone de este espacio para recorrerlo a su gusto y quizá cuando muramos nos pase lo mismo, tengamos la posibilidad de recorrer el espacio que hicimos con nuestra vida, con nuestro tiempo. Quizá es hacer hoy un buen espacio para vivir después en él.

L: me gustaría terminar haciendo un ejercicio de palabras. Me gustaría que me dijera lo primero que le viene a la mente las palabras que le voy a proponer.

L: Indonesia.

R: Archipiélago.

L: Manzanillo.

R: Colores, luz.

L: El Palacio de Bellas Artes.

R: Art Decó.

L: Galerista.

R: Psico-pomp. Un guía de almas.

L: Vanguardia.

R: Algo inalcanzable.

L: Mujer.

R: Alma.

L: Música.

R: Es muy difícil. Es lo más difícil. La pintura es el uso del color y la composición pero no se define la música. Quizá el concepto más aproximado es Mundo.

L: Color

R: Algo que se puede aplicar

L: ¿Sería un elemento?

R: Si, pero un elemento muy especial porque la forma la tengo que encontrar, el color es el gusto por hacer esto.

L: Muerte

R: Exactamente lo mismo que la vida.

L: Sueño

R: Algo que no parece lógico

L: Selva

R: El caos, en el sentido de algo que puede contener todo. Se supone que en la selva hay todo, todos los colores.

L: Erotismo

R: Una posibilidad de felicidad.

L: Televisa.

R: Instrumento de "sonbificación".

L: Tepoztlán

R: Es el lugar donde más tiempo he vivido.

L: ¿Qué es la vida?

R: Es un misterio, porque la vida es lo que nos mantiene vivos. Cada molécula de nuestro cuerpo trabaja para un mismo organismo. Es raro que alguien se lo quiera explicar. Es un fenómeno. Se puede definir por sí mismo. Incluso no sabemos que estamos vivos. Hace unos años caí en un barranco y me salvé de milagro. Desde entonces no estoy seguro si

estoy vivo. Incluso, creo que hoy mismo hay un desdoblamiento. En uno estoy muerto y en el otro vivo. Hay muchos universos paralelos y al caerme se bifurcó.

L: Gracias Maestro Von Gunten por su tiempo y disposición para contestar esta entrevista.