



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“La figuración y la circunstancia”

Tesina

que para obtener el título de:
Licenciado en Comunicación Gráfica

Presenta
Fernando Marcelo Calvillo Ayala.

Director de tesina: Licenciado Margarito Leyva Reyes.
México, D.F. Abril de 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Introducción	6
1. Antecedentes. Marco histórico (1940-1968)	8
1.1. La Escuela Mexicana de Pintura, su declive.	11
1.2. Los pilares de la disidencia en los años cincuenta.	13
1.3. La generación de la ruptura.	15
1.4. Los grupos en los años setenta.	19
1.5. El Neomexicanismo de los años ochenta.	22
1.6. El Neoconceptualismo de los años noventa.	25
1.7. La figuración y el Neorrealismo.	28
2. Primeras influencias y su desarrollo.	30
2.1. La Nación y otros cuadros tristes.	36
2.2. Observaciones. Cuadros y Nocuadros.	42.
2.3. Arte objeto o los Nocuadros.	44
2.4. El inicio del cambio cromático.	49
3. Obra reciente.	54
3.1. El giro hacia la figuración realista.	55
3.2. La enfermedad como metáfora.	57
3.3. De la fotografía al dibujo y la pintura.	59
3.4. De lo personal a lo social.	63
3.5. Conclusiones.	65
4. Láminas.	90
5. Bibliografía.	93

Introducción

La primer pregunta que podríamos hacer respecto a este proyecto de tesina, es porqué si ésta representa un trabajo para la evaluación en la carrera de Comunicación Gráfica, no elegí un tema más adecuado o cercano a las tareas del comunicador o diseñador gráfico. O bien, siendo que hace 28 años dejé las aulas e implícitamente debo tener experiencias que compartir de mi labor profesional; porque por ejemplo no hablo del desarrollo de material punto de venta en cartón, que ha sido el campo de mi especialización o de la ilustración comercial a la cual me dediqué mucho tiempo.

La respuesta es sencilla: Interés y satisfacción. Paralelamente a las labores que he desempeñado en el área del diseño, he producido también una buena cantidad de dibujo y pintura durante este ya largo tiempo, Por lo que actualmente puedo considerar esta actividad con la seriedad y el compromiso que la pintura o el dibujo requieren. Quiero pensar que me encuentro a la mitad del camino y que esto me brinda la perspectiva suficiente para poder mirar de lejos lo que ya fue. Lo que se dibujó o desdibujó, como fue que surgió, a quién se lo debo, o por mejor decir a quién o quiénes se los robé.

Por supuesto este intento de autoanálisis tiene de entrada un serio problema de objetividad (si se me permite el término) La fácil y terrible tentación del autoelogio, o bien la denostación exagerada.

Para Harnold Hausser hay dos motivos por los que se generan las obras de arte "Unas se crean simplemente para que existan; otras para que sean vistas" En mi caso particular hay un poco de ambas. Me interesa por supuesto que mis obras no sólo sean vistas, sino apreciadas y disfrutadas. Pero es verdad también que, aunque únicamente las viera yo, no dejaría de pintar. No soy un pintor profesional en el sentido estricto del término. No puedo presumir una formación académica en este sentido, pero la necesidad primero y la necesidad después han hecho que persista en esta práctica fascinante, estimulante y adictiva.

La primera parte de esta tesina es un resumen de las etapas más significativas de la pintura mexicana, a partir de la segunda mitad del siglo XX. Marcada por el declive de la Escuela Mexicana de Pintura y el surgimiento de lo que después se ha dado en llamar la Generación de la Ruptura; señalando también, el desarrollo de las tendencias dominantes en las décadas posteriores. En este recuento, seguramente, se ha dejado de lado la obra de muchos destacados creadores mexicanos, en los que convendría detenerse y ahondar más, pero dada la extensión que esto requeriría y a los objetivos de esta tesina, he optado por señalar solamente a las personalidades protagónicas en los movimientos plásticos hegemónicos surgidos a partir de la ruptura (1960) y hasta el fin del siglo pasado. Obviamente, el surgimiento de una nueva tendencia en la pintura no cancela el desarrollo de la anterior, y por lo general las distintas corrientes se mueven en los mismos espacios temporales, sin embargo, y en un afán de ordenar y clasificar, señalo solamente, lo que caracterizó más fuertemente a cada década. Por afinidad con el tema que ocupa a esta tesina, hago la salvedad con la tendencia que podemos clasificar como neorrealista, que se produce desde los años setenta hasta nuestros días.

En la segunda parte: primeras influencias y su apropiación, refiero específicamente a los pintores que, en mi etapa formativa, me influyeron de manera importante para dar paso, después, a la obra que gira alrededor de dos exposiciones; "La Nación y otros cuadros tristes" (1998) y "Cuadros y no cuadros" (2001) Si bien entre estas dos exposiciones median solo tres años, la etapa abarca un periodo más amplio, tres o cuatro anteriores al 98 y cuatro después del 2001.

El análisis se centra sobre todo en detectar qué elementos u obras son las que marcan el desarrollo posterior de mi pintura, objetivo fundamental de esta tesina.

La tercera y última parte de la tesina, dedicada a mi obra reciente, pretende ser la más exhaustiva. Presento una selección de 30 piezas entre pinturas y dibujos y el desglose de las razones y motivos que me llevaron hacia la figuración realista o naturalista, su relación con la fotografía prehecha y sus implicaciones. El porqué y el de dónde de la elección de esas imágenes, y finalmente la valoración positiva o negativa de esas apropiaciones. Analizo especialmente las que, a mi juicio, son las piezas mejor logradas.

1. Antecedentes

Marco histórico. (1946-1968)

Para situar de manera clara los sucesos que la anteceden y van dando forma a lo que posteriormente llamaremos la “generación de la ruptura” en las artes plásticas mexicanas, presento aquí un resumen de los hechos históricos más relevantes entre el año de 1946 y 1968. Para señalar más adelante su incidencia en este suceso artístico y sus derivaciones.

Durante el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952) la política gubernamental se centró en el empleo de los recursos del estado para apoyar la industrialización, a la sombra de la acción estatal y en estrecho contacto con los líderes políticos surgió una nueva burguesía, con pocos o ningún antecedente en el pasado. Por otra parte los sectores más avanzados del empresariado mexicano, representados por el “Grupo Monterrey” (vidrio, acero, papel, cerveza) se unían sin dificultad a los nuevos y al carro de la post revolución.

La diversidad de obra pública emprendida en este periodo –carreteras, presas, escuelas, hospitales– fortaleció a contratistas con las debidas conexiones políticas. “Una atmósfera de optimismo y corrupción pública caracterizó a la época; el crecimiento rápido y la concentración de la riqueza fueron dos de las características del periodo”¹

Los tres sectores del partido oficial – Obrero, campesino y popular– siguieron siendo controlados duramente por el presidente, quien no dudó en utilizar al ejercito para reprimir brotes de inconformidad o independencia sindical, tal el caso del sindicato petrolero. En el campo la reforma agraria perdió terreno. Los 3.8 millones de hectáreas repartidas en la administración de Alemán representaron apenas la quinta parte de la administración Cardenista. Las casi 4 millones de hectáreas que se irrigaron en el sexenio sirvieron para beneficiar a la agricultura privada en detrimento de la ejidal.

En términos reales durante el mandato de Miguel Alemán el PIB creció 35.5%; esta cifra finalmente legitimó su gobierno.

Las elecciones de 1952 resultaron más complicadas que lo esperado. El general Miguel Henríquez Guzmán se inconformó por la decisión del presidente Alemán de designar a su secretario de gobernación, Adolfo Ruiz Cortines, otro veracruzano, como candidato del PRI y por tanto seguro ganador.

Henríquez encabezó una coalición de Cardenistas, Izquierdistas y personalidades de derecha que se sintieron desplazados por los jóvenes universitarios

¹ Vázquez, Josefina Zoraida. Falcón, Ramona y Meyer, Lorenzo. “Historia de México” Editorial Santillana. México. Pag. 241

que formaban el círculo interno del alemanismo, dando nacimiento a la Federación de Partidos del Pueblo.

Por su parte el Partido Acción Nacional (PAN) presentó como candidato a Efraín González Luna. Después de una intensa campaña, los resultados oficiales dieron 74% de los votos a Ruiz Cortines, 16% para Henríquez y apenas el 8% para González Luna del PAN. Los pobres resultados de la oposición no correspondieron con la magnitud de las movilizaciones. La sospecha de fraude, similar a la de 1940, resultó imposible de evitar. La movilización postelectoral de los Henrriquistas fue disuelta por una combinación de represión y cooptación que les obligó a desaparecer su partido.

Adolfo Ruiz Cortines, presidente de México de 1952 a 1958, intentó frenar los excesos del poder y la corrupción oficial conspicua; dio fin a la era de la industrialización desenfrenada y puso mayor atención a la agricultura. Pero en lo esencial: La política económica y la industrialización tuvieron continuidad. Es en este periodo donde comienza a gestarse un problema que al paso de los años se volvería crítico: El déficit del sector externo. Ya en esos años, México importaba más de lo que exportaba. Al final del mandato de Ruiz Cortines este déficit era modesto, 419 millones, pero persistente.

Para hacer frente a esta diferencia, el gobierno contrató prestamos externos para resolver el problema y aumentar su capacidad de inversión, dado que por la vía fiscal no captaba los recursos suficientes para financiar sus ambiciosos programas de infraestructura, clave del desarrollo futuro de la economía.

El crecimiento se ligó estrechamente al control de la inflación, atenuando los antagonismos entre

capitalistas y trabajadores, por ello a este período se le conoce como el de "Desarrollo Estabilizador".

Por estos años el mundo entraba de lleno a la "Guerra Fría". Por un lado Estados Unidos de Norteamérica y sus aliados y por otro la Unión Soviética y los suyos. México se volcó entonces a su desarrollo interno.

En 1958 al llegar las elecciones para suceder a Adolfo Ruiz Cortines, éste controlaba absolutamente todos los movimientos de la clase política e impuso sin problemas a su candidato para el sexenio siguiente (1958-1964). El joven abogado del Estado de México y secretario del trabajo, Adolfo López Mateos, quien recibió la aceptación unánime de sus correligionarios.

Una vez en el poder López Mateos impulsó una reforma constitucional que en 1963 creó los llamados diputados de partido.- representantes en el congreso de los pequeños partidos que lograron mas del 2.5% de la votación total- dando así cabida a una oposición leal y formalmente plural de la que se beneficiaron; el Partido Popular Socialista (PPS) y el PARM, Partido Autentico de la Revolución Mexicana.

En contraste con la calma en la clase política priísta; los trabajadores ferrocarrileros, cuyas prestaciones y salarios habían quedado rezagadas respecto de otras empresas del estado, lograron sacudirse a la directiva sindical, incondicional del gobierno, y en su lugar colocar una dirigencia activa e independiente con Demetrio Vallejo al frente. A raíz de la huelga lanzada en 1959, el gobierno empleó al ejército y a los tribunales para recuperar el control político de esa rama de la economía y arrestar a los líderes sindicales rebeldes, sentenciarlos a largas condenas e imponer de nueva cuenta una directiva sumisa a los mandatos del gobierno.

Años más tarde surgieron otros brotes de sindicalismo independiente entre los maestros,

electricistas, médicos y trabajadores universitarios que aunque importantes, no alcanzaron la magnitud de las movilizaciones ferrocarrileras. En contraste con los métodos utilizados con el sindicalismo independiente, López Mateos presionó a empresas públicas y privadas para hacer valer el reparto de utilidades entre los trabajadores, cuestión que hasta ese momento había sido letra muerta.

Durante este período se ahondó en la intervención del estado en la economía; considerando a la industria eléctrica, la producción y refinación petrolera y los ferrocarriles como sectores estratégicos que deberían quedar totalmente en manos del estado, además de ejercer ciertos controles a la inversión extranjera.

En 1961 Estados Unidos de Norteamérica rompió sus relaciones diplomáticas con Cuba y apoyó la fracasada invasión de Bahía de Cochinos por exiliados cubanos, en respuesta Cuba buscó el apoyo de la Unión Soviética y desde ese momento la "Guerra Fría" echó raíces en América Latina.

El mexicano promedio de esta época tenía una visión relativamente positiva del estado mexicano, aunque consciente de la simulación que representaba su democracia política. En la generalidad, existía un sentido de orgullo nacional por lo logrado a partir de 1910 y la esperanza de que la industrialización desembocaría en la superación del subdesarrollo y en futuro más prospero para las siguientes generaciones.

El sucesor de López Mateos, el abogado poblano Gustavo Díaz Ordaz, mantuvo inalterados los lineamientos económicos básicos. El crecimiento del PIB continuó siendo del orden del 6 % anual con lo que superó un crecimiento demográfico extraordinario (3.8 % anual en toda la década) que

hizo que el país pasara de albergar a 35 millones de habitantes en 1960 a 48 millones en 1970.

Con una inflación controlada se hizo común la referencia al "milagro económico mexicano" y se consideraba cercano el arribo de México a la categoría de los países desarrollados. Sin embargo , finalmente, la debilidad del sector externo y la base fiscal no pudieron ser superados. –En 1966 el 32% de la inversión pública fue cubierta con préstamos externos-. No obstante, el problema más serio para Díaz Ordaz no fue de orden económico sino político.

En 1968 el país se preparaba para ser el anfitrión de los juegos olímpicos y mostrar de ese modo el éxito de su sistema político "sui generis" al mundo.

– Uno de los más estables de Latinoamérica, con el mismo partido desde 1929-. En este contexto durante el mes de julio de 1968, una trifulca estudiantil protagonizada por alumnos del Politécnico y la Universidad Nacional motivó una represión exagerada que derivó, más adelante, en una dinámica de protesta que terminó por adquirir el carácter de una demanda de democratización efectiva del régimen. Este enorme desafío a las instituciones del estado cuestionaba la legitimidad del régimen autoritario y sin contrapesos.

Para las autoridades en general y el presidente en particular, las demandas de las organizaciones estudiantiles y los términos en que pretendían negociarlos, fueron inaceptables para la lógica institucional.

El conflicto culminó con una matanza indiscriminada de manifestantes a manos del ejército y la policía en la plaza de las tres culturas en Tlatelolco el 2 de Octubre de 1968. Aunque en su momento pocos se dieron cuenta, el suceso marcó el final de una etapa en la historia política mexicana.

1.1 La Escuela Mexicana de Pintura, su declive.

En los años cuarenta la aceptación de la "Escuela mexicana de pintura" era total tanto del público como por parte de la crítica. Sin embargo es justo en esta etapa que comienzan a verse los primeros signos de descomposición. En sus inicios el muralismo apoyado por el entonces secretario de educación José Vasconcelos tenía la intención de crear un gran arte nacional, "Cuando Lombardo Toledano, como director de la Escuela Preparatoria los apoya irrestrictamente, lo hace por que cree en el valor de su arte y en su eficacia revolucionaria".²

Veinte o treinta años después la situación es totalmente distinta, los gobiernos, cada vez más inclinados hacia la derecha, continúan haciendo encargos a los artistas de la escuela mexicana, pero ahora, en cambio se hace por que se considera prestigioso y útil como medio propagandístico, para legitimar el nacionalismo revolucionario, cada vez más alejado de sus principios. Resultan ilustrativas de esta situación las criticas de José Clemente Orozco en su autobiografía de 1945 hacia el manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores Revolucionarios: " En la época del indigenismo agudo se identificó al indio con el proletario, sin tener en cuenta que no todos los indios son proletarios, ni todos los proletarios son indios, y entonces vinieron los

cuadros indoproletarios, también hijos del manifiesto del sindicato. Todos estos cuadros fueron a dar a los Estados Unidos, a manos de gente de raza blanca. Ni los indios de aquí, ni los de allá tuvieron nunca la menor noticia sobre tales cuadros en los cuales se exaltaba su raza..."³

La obra de caballete de los llamados tres grandes –Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco– y la de otros más, se encontraba en museos y colecciones extranjeras, o bien había sido comprada por la nueva burguesía nacional desarrollada al abrigo de los regímenes postrevolucionarios.

Como en otros órdenes de la economía se creaba también un mercado interno para las artes plásticas. Esta nueva burguesía se sentía orgullosa del arte mexicano que generó también una crítica especializada que descubría a los ojos del espectador nacional las maravillas de este arte nuevo.

Crítica en la que destacarón Justino Fernández y Luis Cardoza y Aragón. Todos estos elementos aunados al reconocimiento internacional del muralismo

² **Varios**, *Historia de México*, Salvat Mexicana de ediciones, S.A. de C.V. 1978. , El arte contemporáneo, Marique Jorge. Tomo 12 Página 2848

³ **Orozco, José Clemente**. *Autobiografía*, México 1970. *Ibidem*. Tomo 12, Página 2857

mexicano contribuyeron paradójicamente a su declinación posterior.

Muchos de los pintores nacionales e incluso extranjeros que por entonces producían en México que no se apegaban a los lineamientos de la Escuela Mexicana quedaban desplazados, congelados o ignorados. De tal suerte que se fue conformando una generación de pintores menores, sin intenciones de arruinar un mercado relativamente seguro que inhibía las posibilidades de probar nuevos rumbos. “ Si la revolución, las alegorías elementales, la arqueología, el folkcore, la miseria de los menesterosos habían sido los temas de éxito, no había por que buscar otros temas. Si un realismo simplificado en formas más o menos sintéticas había sido tan alabado, no

había por que buscar otras formas”⁴

Fue así que el último grupo de pintores simpatizantes de esta escuela, de manera conciente o no, convirtieron a la escuela mexicana en una nueva academia con principios establecidos y prácticamente inalterables. Particularmente, algunos consiguieron el éxito y formaron frentes en defensa del arte nacional y no pocas veces se proclamaron antiimperialistas, lograron plasmar su arte en los muros de edificios públicos y una buena clientela de particulares.

Sin entrar en consideraciones individuales de las distintas personalidades que conformaron esta etapa, podemos afirmar que históricamente, y muy

a su pesar, les tocó ser la última generación de la Escuela Mexicana de Pintura. Entre ellos se puede mencionar a: Jesús Guerrero Galván, Raúl Anguiano, Jorge González Camarena, Alfredo Zálce, Pablo O’Higgins, José Chávez Morado, Fernando Castro Pacheco, Guillermo Meza, Fanny Ravel, y algunos otros más.

**1. Alfredo Zalce
(1908-2004)**

Algunos preparativos para el nuevo orden cristiano.



⁴Ibidem. Tomo 12, Pag. 2849

1.2 Los Pilares de disidencia en los años cincuenta.

En los años cincuenta, Orozco había muerto, Diego Rivera vivía aún, pero su etapa más propositiva había terminado y Siqueiros tomaba una posición dictatorial, "No hay más ruta que la nuestra". Resumiendo, la cita impostergable con la vejez o la muerte llegaba a los llamados tres grandes de la Escuela Mexicana. A decir de Jorge Manrique; "Los pintores jóvenes de ese entonces se sentían aislados, separados del mundo, ignorantes realmente de lo que pasaba en el ambiente artístico de otros países".⁵ Para las instancias oficiales no existía más arte que el producido por los herederos de la Escuela Mexicana de Pintura. De tal modo que para la nueva generación que no empataba ni formal ni ideológicamente con ella, lo que estaba en juego era la sobrevivencia.

Algunos pintores, que habían optado por diferenciarse formalmente de la escuela mexicana, para esta época habían logrado cierto reconocimiento, Tal el caso de Carlos Mérida y Gunther Gerso, o bien el surrealista Pallen que pasó sus últimos años en México. En ellos fue, en donde la nueva generación buscó su soporte.

Por esos años Tamayo regresaba a México con un gran reconocimiento internacional, y se convirtió en

el líder a seguir en la insurgencia contra la Escuela Mexicana de Pintura.

Rufino Tamayo se formó primero junto a los muralistas y había demostrado sus capacidades en mural de 1930; "El pueblo contra los tiranos" en el antiguo palacio de la moneda, y en su fresco "La Música" en el entonces conservatorio nacional, palacio del Mayorazgo de Guerrero. Inconforme con el panorama de la plástica mexicana a decir de él mismo; que sólo era mexicana superficialmente y se quedaba en el pintoresquismo. Viaja a Nueva York en la década de los treinta para probar suerte e investigar sobre los elementos esenciales de la pintura, eliminando todos los recursos retóricos o narrativos de su obra. En algunas piezas como "Niña bonita"(1937) se inspira en una fotografía popular, de aquellas que se revelaban en la calle utilizando una cubeta y a fuerza de eliminar lo superfluo, logra formas fuertemente estructuradas. Su paleta se mueve en tonos cálidos y secos de una precisión sorprendente.

Al inicio de los cuarenta es ya dueño de un estilo propio producto de su investigación personal y de algunas influencias de la vanguardia francesa.

⁵ *Ibidem.* Tomo 12, Pag. 2851



2. Rufino Tamayo.
Retrato de niños 1966.

De esta etapa es su serie "Perros". Para el final de los cuarenta ha alcanzado ya la madurez pictórica y recibe el reconocimiento del mercado internacional. Ejemplo de esto son piezas como: "Músicos cantores", "Mujer en la noche" o "El grito", pero sobre todo su incomparable obra maestra "Músicas Dormidas" (Museo de Arte Moderno de México) de 1950. A su regreso a México entre 1952 y 1953 Tamayo realiza dos grandes murales sobre bastidor en el Palacio de Bellas Artes: "Nacimiento de la nacionalidad" y "México de hoy".

En contraste, mientras que Tamayo proponía una pintura mexicana que se desentendiera de los logros del muralismo, Pedro Coronel, formado al lado de los muralistas que admiraba; conciente de que la rutina de la "Escuela" tenía que evolucionar, se lanza a la búsqueda de caminos distintos. Abandona las soluciones fáciles y estereotipadas. Y abrevando en el pasado prehispánico encuentra un mundo de formas

sólidas y potentes, en donde el color juega un papel fundamental. Pedro Coronel, sabiamente, recoge toda la rica tradición de la cultura mexicana para ofrecernos una obra que no soslaya la modernidad y a la vez nos vincula con nuestro pasado.

Por otra parte, Juan Soriano, proclamado por Diego Rivera en los años cincuenta como el joven pintor más talentoso, con gran escándalo de los epígonos, se nutre de la vena de la pintura fantástica de Orozco Romero, su maestro, Agustín Lazo y Castellanos. Y a partir de esto desarrolla un estilo ágil de indudable riqueza cromática.

Gunther Gerso, por su lado, aleja su pintura de toda referencia directa a lo mexicano y va depurando un estilo constructivista que elimina todo elemento superfluo para quedarse tan sólo con un refinado juego de planos.

1.3 La Generación de la Ruptura.

La hoy llamada generación de la ruptura se unió más por la batalla en contra de la escuela mexicana, que por afinidades en sus particulares preocupaciones poéticas o conceptuales. Esta radicalización hizo que se repudiaran en conjunto los valores del muralismo, con la excepción ya señalada de Pedro Coronel. "No debe pasarse por alto que este enfrentamiento artístico se da en el contexto de la guerra fría y tiene un obvio tinte político, poniendo de un lado el genio individual y la libertad de expresión frente al arte estatista colmado de proclamas socialistas de la Escuela Mexicana de Pintura."⁶ En la confrontación global de esos años las dos potencias: La Unión Soviética y los Estados Unidos de Norteamérica intentaban implantar sus respectivos modelos económicos al resto del mundo y las confrontaciones se daban no sólo en el nivel armamentista, sino además en el orden político, ideológico, económico, social, tecnológico, informativo e incluso deportivo. México, y toda Latinoamérica, como área de influencia de los Estados Unidos no fueron ajenos a este proceso y las artes como parte de la ideología participaron en él.

"La creación de un Consejo Internacional por parte del Museo de Arte Moderno de Nueva York (1952), que exportó muestras de pintura estadounidense de vanguardia a las principales

capitales de nuestro continente, el apoyo económico de la unión Panamericana, la CIA, y empresas trasnacionales (Esso, Standar Oil, Shell, General Motors, General Electric) a museos, revistas, artistas y críticos latinoamericanos, configuraron una agresiva campaña que por vías diversas, a veces encubiertas, impulsaba un mismo proyecto: difundir una experimentación formal aparentemente despolitizada, sobre todo el expresionismo abstracto, como alternativa al realismo social".⁷

En una entrevista realizada en 1956 por el periodista Luis Suárez a Diego Rivera este último señala: "Cada día desgraciadamente, progresa el poder imperialista y la tendencia del estado tiene que ir y va derivando cada vez más a la derecha...Se gastan miles de dólares en campañas para sustituir el arte de carácter público con el arte de carácter privado que se expende en galerías, subvencionado por toda clase de organismos oficiales."⁸

⁶ **López Cuenca, Alberto.** *Revista de Occidente* No. 285. México, Febrero del 2005. Artículo: *El desarraigo como virtud: México y la deslocalización en los años 90.* www.revistas.culturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/260/1/el-desarraigo-como-virtud-mexico-y-la-deslocalizacion-en-los-años-90.html

⁷ **García Canclini, Néstor.** *La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte.* Ed. Siglo veintiuno. Pag. 106.

⁸ **Varios,** *Historia de México.* . Salvat mexicana de ediciones, S.A. de C.V. *Conversaciones con Diego Rivera,* México, 1956. **Luis Suárez.** tomo 12, Pag. 2850

Por otra parte, conviene señalar que la industrialización del país había generado una nueva clase media en la "moderna nación mexicana" que se concentraba en las grandes ciudades; El Distrito Federal, Monterrey, Guadalajara y Puebla, conformada por obreros especializados, empleados cualificados del sector terciario, los mandos medios de la burocracia y la administración, profesionistas, pequeños empresarios y quienes explotaban la agricultura moderna. En la cúspide de la pirámide social, la nueva burguesía: Los dueños de la mediana y gran industria, de las empresas bancaria y comercial, además de los altos funcionarios públicos y privados. El estilo de vida de la burguesía nacional estaba profundamente ligado –pese a la política cultural del nacionalismo revolucionario- al *american way of life*. Las publicaciones –traducidas o en inglés- circulaban profusamente en esta clase social, la televisión, el cine y la cercanía con los Estados Unidos, a donde cientos de ellos viajaban anualmente, por diversión y a adquirir bienes suntuarios afirmaron este ideal de vida.

El origen relativamente reciente de la alta burguesía –la revolución destruyó lo que pretendió ser el principio de una aristocracia nativa- fue el campo de cultivo ideal para la ofensiva cultural norteamericana. Son justamente estos sectores los que impusieron las directrices de la nación moderna, que paulatinamente se convirtió en una sociedad dependiente de las modalidades económicas y culturales del exterior.

Esto explica, aunque sea de manera parcial, el porqué esta generación, que entonces giraba alrededor de los veinte años, fue receptiva de las vanguardias internacionales y las buscaba como alternativa al realismo social que en términos generales se había institucionalizado y ya no respondía a los afanes

e ideales de la nueva burguesía y la clase política, que ya para entonces, sólo recordaba los ideales revolucionarios en el discurso.

Los pocos y débiles intentos para estructurar la insurgencia en tendencias, grupos o afinidades poéticas, se cancelaron sin mayor trascendencia. Los interioristas capitaneados por Arnold Belkin que se apoyaba en el antecedente orozquiano no produjo mayores consecuencias. El manifiesto de los Hartos (Hartistas hartos del harte) que propuso Matías Goeritz estuvo suscrito por personas tan ajenas, que no pudo consolidar un quehacer con valores en común.

En 1968 se formó una unión de artistas que decidió exponer sin el patrocinio del Instituto Nacional de Bellas Artes y establecer relaciones con artistas de otros lugares; "El Salón Independiente". Duró tres años e intentaba romper con la tradición del respaldo oficial, no obstante que en ese momento la batalla contra la escuela mexicana estaba ya ganada y que el INBA reconocía ya a la pintura de los jóvenes y la incluía en exposiciones enviadas al extranjero y la compraba, a cuenta gotas, para sus colecciones. "El Salón Independiente" reunió a muchos de los más valiosos artistas de mediana edad en ese entonces, pero incluyó también a otros tantos de inferior categoría. Pero sobre todo, no logró o no fue capaz, de mostrar ligas o tendencias comunes, presentando una miscelánea más o menos confusa.

En un intento por agrupar o crear ligas virtuales entre las diferentes tendencias que se dieron a partir del declive de la hegemonía de la escuela mexicana, podemos señalar un primer grupo de los artistas emparentados con la abstracción lírica, ajena sin embargo, al informalismo: Lilia Carrillo abreva en

la pintura de Tamayo de una manera muy personal, Fernando García Ponce recrea las posibilidades de variación de un cuadro único a partir de elementos mínimos que se recombinan de manera novedosa. Ricardo Rocha experimenta en los terrenos de la textura en esquemas cuidadosamente decorativos y Roberto Donis durante su primera etapa creativa, (1950-1954), desarrolla un figurativismo realista que, poco a poco, deviene en expresionista. Después de su viaje a París (1962), su lenguaje pictórico da un viraje hacia la abstracción hasta consolidarse plenamente. Entre 1966-1969 en Nueva York se relaciona con el expresionismo abstracto, influencia que predomina en su obra posterior.

En otro grupo, relacionado con el expresionismo alemán y los antecedentes de la gran pintura española y mexicana, encontramos a Alberto Gironella que se burla y admira al mismo tiempo las obras de los viejos y grandes maestros como Velásquez, Goya o el greco. A José Luis Cuevas –uno de los más beligerantes detractores del muralismo-extraordinario dibujante, que logra expresar un torturado mundo interior. En este mismo apartado podemos incluir también a Francisco Corzas; Rafael Coronel y Gilberto Aceves Navarro, con una visión crítica – no sin sentido del humor en este último- de la condición humana.

En la figuración con un sentido lírico hallamos la obra de Brian Nissen o Roger Von Gunten. Quienes logran, cada cual a su modo, una fresca plástica rebosante. En Nissen con un fino sentido crítico pero visualmente armónico y en Von Gunten como el testimonio simple y puro de la alegría de vivir. Inspirado en los mitos del istmo de Tehuantepec, Francisco Toledo se mueve en la figuración con una pasmosa facilidad; "...Lo que toca lo transfigura en



3. Francisco Toledo.
Hoja y chapulín. 1977

forma significativa. Lo que toca le pertenece. Siempre es Toledo, exuberante con ironía y profundidad animista impregnada de portento y prehistoria. Nos entrega primaveras, su infancia de chamanes y ritos, la fuerza florida de su pueblo, sincretismos, cantos a la fertilidad saturados de lo zoológico, de lo metafísico, entremezclando las categorías. Lo vivo y lo inerte conforman nupcias y fusiones en poemas de subconsciente colectivo. Me complace que le sea indistinto lo animal, lo humano, lo divino. Me complace que nos confundan sus cosmogonías dionisiacas”.⁹ Afirma Luis Cardoza y Aragón.

En la medida en que se fueron abriendo espacios ganados a la escuela mexicana, dos pintoras surrealistas, con obra realizada en México; Remedios Varo y Leonora Carrington lograron la difusión y el reconocimiento de su trabajo. Varo de una extraordinaria delicadeza en la representación de

sus ensoñaciones y Leonora Carrington de una rica imaginación. Entre los seguidores de esta corriente, pero con elementos del “Op art” es destacable la obra de Pedro Freideberg con sus complicadas y ricas representaciones geométricas que evocan fantásticos paisajes mentales. En otro orden Mathias Goeritz ligado de algún modo al movimiento Dadaísta realiza una obra austera que se propone como crítica a la actividad artística.

Importante también para el panorama artístico mexicano es la obra de Vlady, Luis López Loza y Arnaldo Coen; que por diversos caminos intentan liberar a las formas de la carga sentimental y devolverle su autonomía.

En la abstracción geométrica destaca la obra de Manuel Felguéres que después de un largo proceso se enfrasca en la tarea de encontrar el lenguaje

primigenio del arte, estudiando el mecanismo de las formas posibles. En el caso de Vicente Rojo su geometrismo deja la puerta abierta al sentido romántico que lo enriquece y logra en sus obras una combinación de orden y expresividad que constituyen la fuerza de su pintura. Algunos artistas más que cultivaron esta corriente fueron: Kasuya Sakai, Helen Escobedo, Raúl Herrera, en un momento de su carrera, Regazzoni, Real de León y Sebastián.



4. José Luis Cuevas. *Sin título*. 1999

⁹ Cardoza y Aragón, Luis. *Toledo*. Ediciones Era, México 1987. Pag. 5

1.4 Los Grupos en los años setenta.

El acontecimiento que sirvió de detonador y antecedente para las diferentes situaciones divergentes en los años de 1970 fue el movimiento estudiantil de 1968, con sus variadas estrategias de movilización, propaganda y despliegue de creatividad, así como su trágico desenlace. Los mimeógrafos, los talleres de serigrafía y grabado, las pintas, los mítines relámpago y las monumentales marchas fueron vivencias y experiencias que marcaron a las nuevas generaciones de artistas.

En el contexto del propio movimiento y dentro de su dinámica impugnadora surgiría el Salón Independiente por parte de un grupo de artistas plásticos que rechazaban el proyecto oficial de un "Salón Solar" en el marco de la Olimpiada. La existencia de dicho salón, en sus primeros momentos, representó un baluarte de rechazo a las políticas artísticas gubernamentales y el intento de buscar alternativas al mundo del arte doméstico.

En esos planteamientos destacaron jóvenes que poco después tomarían papeles impulsores en los movimientos de los años 70, como Ricardo Rocha y Felipe Ehrenberg. A lo largo de esa década tuvo lugar la aparición de diversos agrupamientos de artistas que se postulaban bajo una plataforma de ideas

estéticas no tradicionales o al margen del circuito establecido de producción y circulación del arte.

En 1973 surge Arte Acá, cuyos antecedentes fueron la muestra Protesta ambiental y la ambientación de carácter "pobrista" Conozca México. Visite Tepito. Formado por los pintores Gustavo Bernal, Daniel Manrique, F.Z. Bujaidar, Julián Casco y Francisco Marmata, entre otros, llevaron a cabo actos como la "estatua de aire" en un pedestal vacío del Paseo de la Reforma, para dedicarse luego a un trabajo muralístico en las fachadas de las casas del barrio de Tepito. Surgieron otros grupos como El Taco de la Perra Brava (taller de arte y comunicación), integrado inicialmente por escritores y periodistas para editar una revista literaria y articulado, en 1976, junto con el TAI, al sindicato de trabajadores de la UNAM con actividades como conferencias y eventos político-culturales. En 1974 nace el Taller de Arte e Ideología (TAI), en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, primero, y luego en el Curso Vivo de Arte del Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA); su foco de operaciones fue también el centro cultural instalado en la casa de Siqueiros, donde realizaban conferencias, exposiciones, ediciones y ciclos de análisis teóricos, además de actividades con sindicatos como el de la UNAM,

conjuntamente con la Perra Brava. Entre tanto, se había instalado la muestra Arte Conceptual frente al problema latinoamericano, del CAYC de Buenos Aires, en el Museo de la Ciudad Universitaria.

En 1976 hubo un intento por unificar a estos equipos en una coalición y a esas reuniones asistieron artistas como Felipe Ehrenberg, los "antieventos" de San Carlos, Rubén Valencia y Alfredo Núñez, que después formarían el No-Grupo con Maris Bustamante y Melquiades Herrera; los de A Nivel Informativo, Víctor Muñoz, Carlos Fink y José Antonio; los de Arte Acá, la Perra Brava y otros. Después de varios intentos por unificarlos en la frustrada Coalición surgieron dos grupos: Proceso-Pentágono, con Ehrenberg -que recogía sus experiencias en el Taller Polígono y de Libro Acción Libre, en Londres- y los integrantes de A Nivel Informativo, a quienes se sumarían posteriormente Lourdes Grobet, Carlos Aguirre y Miguel Ehrenberg. El otro grupo emergente fue El Colectivo, integrado en la peña de Arte Acá con miembros de este grupo (Manrique, Marmata y el escritor Armando Ramírez), así como Aarón Flores y los integrantes de la Perra Brava, César Espinosa y Araceli Zúñiga. Paralelamente se anunciaron las primeras actividades del grupo Suma, compuesto por alumnos del taller de Ricardo Rocha en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, quienes realizaron pintas de murales en avenidas importantes -inicialmente en la tónica de la action painting- y acciones callejeras con plantillas y spray, así como diversas formas de reproducción y transferencia de imágenes que a la sazón se conocía como neográfica. Otros grupos fueron Mira, que anteriormente integraron el Grupo 65, con Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo, Melecio Galván y varios más; el Taller de Investigación Plástica (TIP), con José Luis Soto e Isabel Estela Campos, que realizaron trabajos muralísticos en comunidades

campesinas e indígenas de Nayarit, primero, y luego en Hidalgo, Guanajuato y Michoacán.

Surgirían otros grupos, con menor orientación ideológico-política, como el No Grupo, cercano al neodadaísmo y orientado a las acciones en vivo; Fotógrafos Independientes, que realizó exposiciones callejeras, y de este grupo brotaría Peyote y la Compañía, en 1978 -con Adolfo Patiño y Armando Cristeto, entre otros-, también cercano al neodadaísmo y participante en el Salón de Experimentación; por último, Narrativa Visual, con Gilda Castillo, Rosalba Huerta, Magali Lara, Manuel Marín y Manuel Zavala, del cual se desprendería Marco con Alejandro Olmedo, Mauricio Guerrero y Sebastián, creadores de un manifiesto "Marcista" inspirado en el dadaísta.¹⁰

El contexto general en el que se da el surgimiento de estos grupos, está caracterizado, a nivel global, por la crisis petrolera mundial producida por la reacción de la Organización de los Países Exportadores de Petróleo (OPEP) ante la guerra contra Israel. El precio del crudo se triplica, afectando seriamente a la industria de los países desarrollados, generando desempleo y recesión. Las Potencias capitalistas abandonan las políticas del Estado Benefactor y comienza la denominada Reacción Conservadora o Neoliberal y los préstamos a los países del Tercer Mundo se incrementan. Latinoamérica, sufre la ofensiva de los Estados Unidos contra los movimientos guerrilleros y socialdemócratas, imponiendo dictaduras militares en Chile, Argentina y Uruguay, por señalar solo algunos.

¹⁰ Espinoza Vera, Cesar. *Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias. Escáner cultural*. Art. Los años 70 y los grupos. www.escaner.cl/especiales/laperrabrava/perrabrava2-02.htm

En México, el entonces presidente Luis Echeverría Álvarez, manejaba un doble discurso: de un lado la apertura (o tolerancia) a las manifestaciones culturales progresistas del país, su discurso tercermundista, y su cercanía con los gobiernos socialistas de Chile y Cuba. Por otro lado el “halconazo” del 10 de junio del 71, la guerra sucia en contra de la guerrilla del Partido de los Pobres y la muerte de Genaro Vázquez y Lucio Cabañas.

En lo económico el estancamiento de la industria nacional, el déficit en la balanza de pagos y el mal manejo de la deuda lo llevan al final del sexenio (1976) a la primera devaluación desde el inicio del llamado “milagro mexicano” que paso de los \$12.50 por dólar a los \$20.00 por dólar, incrementando las diferencias sociales.



Para Luis Carlos Emerich la principal aportación de los grupos generados en esos años fue “...el eclecticismo indiscriminado con que inventaron herramientas estéticas de concientización o de choque, para llegarle por la calle a la gente e involucrarla tanto en el acto creativo, como para hacerla generar sus propias expresiones artísticas, ampliando así el estrecho y elitista concepto de cultura”.¹¹

Al cambiar la política cultural institucional que funcionó como válvula de escape y legitimación democrática al interior y al exterior del país, “hacia una política acorde con el intento de absorción ideológica-estética acorde con la fase monopolista del capitalismo en México, la actividad de casi todos los grupos fue decayendo. La diferenciación entre el *arte-divisa*, correlativo a los préstamos petroleros, y el *arte-conflicto* de hechura doméstica significó una dicotomía donde los *útiles* -geometristas, conceptualistas tranquilos y otros estructural-lingüistas- accedían al espaldarazo de los aparatos culturales oficiales (el MAM, INBA, UNAM o FONAPAS), mientras los “otros”, incómodos, pasaban a engrosar el *marginalismo* político e ideológico del diseño gubernamental”.¹²

5. Grupo Suma.

Cartel estrategia Suma/Rocha. 2008

¹¹ Emerich, Luis Carlos. *Figuraciones y desfiguros de los 80's, pintura mexicana joven*. Ed. Diana, México 1989, pag. 32

¹² Espinoza Vera, Cesar. *Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias. Escáner cultural*. Art. Los años 70 y los grupos. www.escaner.cl/especiales/laperrabrava/perrabrava2-02.htm

1.5 El “Neomexicanismo de los años ochenta.

La actividad de los grupos abarcó toda la década de los setenta y sólo algunos de los grupos, como Arte Acá, continuaron trabajando a principios de los ochenta en el Distrito Federal y en provincia con programas de educación plástica. La experiencia del fenómeno grupal puso en evidencia una cultura de la pobreza; inmediata y sin rebuscamientos interpretativos, directa y fuera de las leyes del “arte culto” y el buen gusto, un arte de y para la calle.

Otro de los antecedentes, para lo que después sería conocido como “Neomexicanismo”, fueron dos vertientes muralistas distintas pero emparentadas: El graffiti callejero de las bandas juveniles en las grandes ciudades, el otro el intento muralista chicano. Ambos provenientes de voces marginadas. El primero de la pobreza aculturada en el Punk Rock. La segunda en la lucha por la dignidad entre dos culturas, dos lenguas distintas y con la consigna de concientizar a “la Raza” de su grandeza original, echando mano de la herencia cultural de la escuela mexicana.

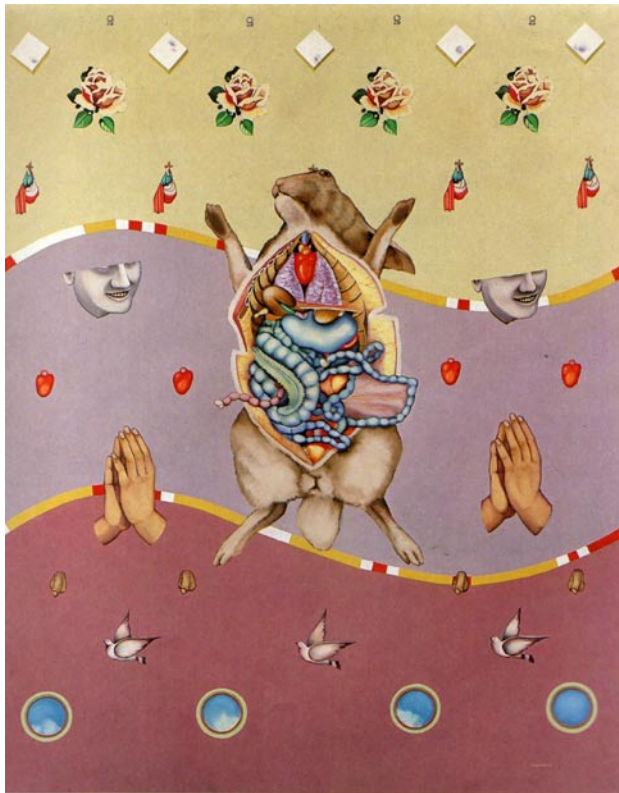
En mayor o menor medida estas dos manifestaciones están presentes en la tendencia neomexicanista.

Se dice también que dos exposiciones importantes en México estimularon el trabajo de esta generación; la del Neoexpresionismo Alemán y la de sus émulos

argentinos jóvenes. Con una tradición propia y rica, pero más o menos opacada por su interiorismo y el trabajo de los tres grandes, algunos de los entonces jóvenes pintores voltearon a ver la obra de personalidades como: Manuel Rodríguez Lozano, Antonio Ruiz “El Corcito”, Roberto Montenegro, Julio Castellanos, María Izquierdo, Frida Kahlo, Abraham Ángel u Olga Costa. De todos ellos la más aludida, quizás, fue Frida Kahlo.

Por otra parte, los ejemplos de Rufino Tamayo y sus paisanos oaxaqueños Francisco Toledo, Rodolfo Nieto y Rodolfo Morales, esencialmente expresionistas, humanistas primitivos, imperturbables ante la ida y venida de modas y tendencias demostraban que “la búsqueda ensimismada es novedad constante”¹²

No menos importante para esta generación fueron las enseñanzas del maestro Gilberto Aceves Navarro, que si bien no fue maestro de todos los seguidores de esta corriente, se le reconoce por su actitud frente a la pintura y sus aportes a la generación siguiente: “Mi generación fue el puente entre las dos mitades del siglo en México; fue la que ligó todo el pasado y generó todo lo porvenir que ahora vemos –asegura ¹³ Emerich, Luis Carlos. *Figuraciones y desfiguros de los 80's, pintura mexicana joven*. Ed. Diana, México 1989, pag. 43



Aceves Navarro-. La pintura de hoy (mediados de los ochenta) parte de los años cincuenta, de nosotros. El hecho de que hoy busquen hacer un resumen es una necesidad de rescatar lo rescatable, todo lo que ha configurado a México, aunque inexplicablemente, se saltan sin pudores el muralismo mexicano. El arte ya no tiene un solo camino, una ruta única. Indudablemente las proposiciones de hoy son mucho más ricas que las abstractas. Tienen más elementos formales, tienen que ver con todo lo que ha sido la pintura. En eso estoy de acuerdo, pues yo lo he propuesto todo el tiempo en mi propia obra."¹⁴

Como ya ha sido señalado anteriormente, después de la ruptura, la mayoría de las tendencias mundiales

6. Enrique Guzmán (1952-1986)

Sonido de una mano aplaudiendo o Marmota herida.
1973

tenían ecos en el panorama plástico nacional, entre éstas el Pop-art y el surrealismo, sin embargo, pocos artistas habían logrado darle características locales realmente significativas. No es sino hasta la aparición del pintor Enrique Guzmán (1952-1986) que el catálogo de imágenes sagradas y profanas nacionales comienza a ser referido e incorporado en situaciones nuevas e insólitas.

Enrique Guzmán nace en Guadalajara pero vive sus primeros años en la ciudad de Aguascalientes, en sociedades altamente reprimidas y represoras, a su arribo a la Ciudad de México, en 1969, asiste a la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda del INBA, en donde sufre el hostigamiento de algunos de sus compañeros, por su corta edad, y la hostilización de algunos de sus profesores por su actitud disidente y rebelde.

La utilización de imágenes de culto religioso o patriótico que Guzmán comienza a emplear en sus obras cuestionan provocativamente las ideas que el espectador de ese entonces tenía de la patria, el sexo y la religión, acorde con la irreverencia que caracterizó a otras manifestaciones musicales y políticas de los sesenta y setenta.

"La contribución estilística que Guzmán realizó al desarrollar versiones locales de los movimientos pop y post-pop constituyó un desafío a la colonización cultural primermundista y, por lo tanto, una acción política, y si la disidencia artística que este autor asumió fue coherente con su filiación neodadaísta,

¹⁴ *ibidem*. Pag. 26

y fue una postura cultural a la vez que política, es indudable que su aporte político-artístico de mayor consideración radica en el hecho de haber fungido como uno de los constructores del movimiento neonacionalista.¹⁵

Abrir la puerta del imaginario popular generó una revisión exhaustiva de todo lo impugnado, risible o rescatable: imágenes religiosas, los símbolos patrios, ídolos populares, luchadores, boxeadores, cantantes o actores. Personajes mitológicos prehispánicos y

griegos. Objetos cotidianos del hogar y la cursilería. El circo y las ferias. La sicología y el sexo.

Entre los exponentes más destacados de esta tendencia podemos mencionar a: Ricardo Anguía, Alejandro Arango, Esteban Azamar, Mónica Castillo, Javier de la Garza, Janitzio Escalera, Julio Galán, Sergio Hernández, Marisa Lara y Arturo Guerrero, Rocío Maldonado, Gustavo Monroy, Helio Montiel, Agustín Portillo, Eloy Tarciso, Germán Venegas, Saúl Villa y Nahum B. Zenil, entre muchos otros más.



7. Gustavo Monroy. *México lindo*. 2009

¹⁵ Blas Galindo, Carlos. *Enrique Guzmán. Transformador y víctima de su tiempo*. Ed. CONACULTA/ Era. Galería. Colección de arte mexicano. Pagina 24

1.6 El Neoconceptualismo de los noventa.

En el arte mexicano, y a nivel internacional, en los años noventa se retomarán generalizadamente estrategias propias o cercanas al arte conceptual, que daban prioridad a la acción, a la documentación en vídeo o fotografía, a los medios mínimos de expresión, todo con la finalidad de favorecer y magnificar la transmisión de significado.

Se da, no obstante, una crucial diferencia entre los objetivos que orientaban al arte conceptual en los setenta en México y el de su recuperación en los 90: ahora no hay ánimo alguno de poner en cuestión las instituciones artísticas o su funcionamiento con un arte escurridizo a los dictados del mercado o a sus receptores tradicionales.

Algunos artistas, continuando una estrategia iniciada en los ochenta, cuando se abrieron espacios independientes como El Archivero, La Agencia o La Quiñonera, crearon sus propios lugares de exhibición, que también lo eran de discusión e indagación. Los dos más destacados de principios de los noventa que canalizaron las nuevas tendencias neoconceptuales eran espacios alternativos y un tanto fortuitos: La Panadería y Temístocles 44, ambos autogestionados por algunos de los artistas que más tarde pasarían a ser parte del *establishment* del arte neoconceptual.

De otro lado, dos escenarios de discusión, el Foro Internacional de Arte Contemporáneo (FITAC), que entre 1992 y 1997 acogió en la ciudad de Guadalajara conferencias y discusiones de destacados personajes implicados en el arte contemporáneo, y la publicación **Curare** dirigida por el crítico de origen israelí Olivier Debroise, y aún hoy activa bajo la orientación de José Luis Barrios, fueron dos importantes espacios para la recepción y divulgación de las ideas más recientes respecto a la práctica artística internacional. Hay también que destacar salas como Ex Teresa Arte Actual, que, aunque desde su inauguración en 1993 ha dependido directamente de la administración pública, ha sido de los lugares más arriesgados en la producción de arte no objetual y, algunos años después, en 2000, el Laboratorio de Arte Alameda, que con la clarividencia de Príamo Lozada ha realizado propuestas desatendidas por otras instituciones, privadas o públicas. De igual modo, ha sido muy importante el papel de varios críticos y curadores, adalides en la defensa y presencia internacional del neoconceptual mexicano, entre ellos Guillermo Santamarina, María Guerra, Osvaldo Sánchez, Ery Cámara y Cuauhtémoc Medina.

Sin embargo, hasta finales de los noventa no

puede hablarse de la consolidación institucional del neoconceptual. Será precisamente Osvaldo Sánchez quien desde la dirección del Carrillo Gil presente sistemáticamente el arte neoconceptual internacional en México e institucionalice a los artistas locales con muestras individuales en 1999 (entre ellos Carlos Amoraes, Minerva Cuevas, Yoshua Okón y Eduardo Abaroa) y la exposición Arte contemporáneo de México en el Museo Carrillo Gil en 2000, donde están muchos de los artistas más representativos de los años 90: Betsabée Romero, Boris Viskin, Daniela Rossell, Francis Alÿs, Grupo Semefo, Melanie Smith, Miguel Calderón, Pablo Vargas Lugo, Silvia Gruner y Diego Toledo. Cabe notar que en la muestra predominaba el arte objeto, el net art, la instalación,

Orozco estudió en México, pero también en Madrid, en el Círculo de Bellas Artes: hizo ida y vuelta en su proceso de formación, sin dejar de tener interlocutores solventes en su país natal. maneja con soltura varios soportes plásticos (entre ellos la instalación, la fotografía o la escultura). Su caso revela el peso de artistas que se formaron fuera y vuelven a México (como Yishai Jusidman o Silvia Gruner) o de extranjeros que realizan su trabajo en este país (como Francis Alÿs, Melanie Smith, Thomas Glassford o Santiago Sierra).

Es la apertura de estos canales que conectan a artistas, métodos y preocupaciones que están fuera y dentro de México lo que caracteriza al arte neoconceptual mexicano de los años noventa.



8. Gabriel Orozco. *Long ball.* 1993

el vídeo y la fotografía; aunque también hubiese pintores como Mónica Castillo, Yishai Jusidman o Francisco Castro Leñero.

Éstos son algunos de los factores que hicieron posible la aparición y mantuvieron la presencia de un arte de tintes conceptuales en México.

Sin duda el artista Gabriel Orozco ha sido la punta de lanza en la implantación de las estrategias neoconceptuales en México.

Creadores como estos suscriben un vocabulario internacionalizado que, dejando de lado el tema recurrente de la identidad mexicana, utilizan como referencia al vecino del Norte, como equivalencia del mundo artístico en su conjunto.

Para Alberto López Cuenca, la visibilidad y éxito comercial de los artistas "mexicanos" de esta corriente, a nivel internacional y su hegemonía a nivel local, responde a los procesos de reconversión

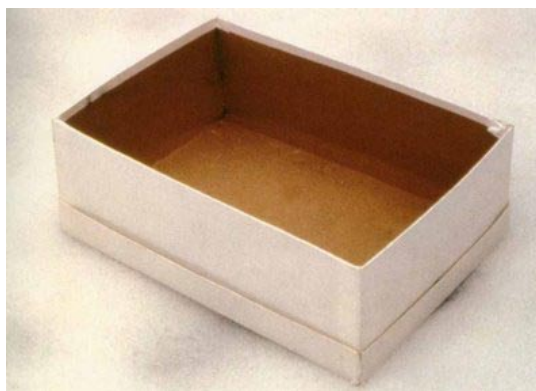
industrial iniciados en la década de los setenta y ochenta que paulatinamente llevó al abandono de la economía basada en la producción industrial y la agricultura, privilegiando al sector de servicios y tecnologías de la comunicación, reforzando el sector servicios o terciario.

En México este proceso arraigó un formato de producción mixta que respondía a las necesidades de su vecino, los Estados Unidos de Norteamérica. El bajo precio de la mano de obra y la debilidad del peso hizo que muchas empresas estadounidenses dejaran de producir en su país para trasladarse a México. Las maquiladoras son así empresas establecidas en México que responden a las necesidades de consumo de otro país y que apenas repercuten en las arcas del Estado. Este programa iniciado en 1965, que buscaba paliar el desempleo causado por la cancelación del proyecto "bracero", que acogía a trabajadores temporales mexicanos en EE.UU. durante los periodos de cosecha, gozaba de una exención fiscal y arancelaria (2004). A pesar de emplear a más de un millón de trabajadores, su impacto en el tejido productivo y económico mexicano es muy bajo tras casi cincuenta años en funcionamiento.

Pues bien, si la maquiladora se inscribe en la drástica reorientación de la economía de la segunda mitad del siglo XX, quedando a medio camino entre el sector servicios y la producción industrial tradicional, puede decirse que la tarea del artista contemporáneo también ha pasado por un proceso de "terciarización". El perfil del artista de la década de los noventa corresponde más que al de un productor de bienes al de un "prestador de servicios" (monta talleres, ofrece conferencias, trabaja por pedidos, etc.) El artista mexicano ya no funciona elaborando

obra que responda a las necesidades inmediatas de su entorno y, por tanto, reforzando una estructura artística local. Algunos artistas de este grupo trabajan en un formato que les permite responder prioritariamente a peticiones hechas desde Austin, Castellón o São Paulo. Y funcionan así como las maquiladoras, ensamblando materiales e imágenes que provienen de realidades ajenas (ya sean chips de Taiwán o fotografías de Malí) que se venden en el mercado pudiente estadounidense o europeo.

En este proceso de creación transnacional, los artistas llevan a cabo desplazamientos de códigos que son continuamente recontextualizados y resignificados, donde la interacción con espacios reales en las obras devienen ficciones y la ejecución de ficciones constituyen espacios de vivencias reales. En este sentido, el solapamiento entre la realidad social y la realidad virtual del arte revela en última instancia la evanescencia de la producción artística contemporánea.¹⁶



9. Gabriel Orozco. *Caja de Zapatos*

¹⁶Información tomada de: **López Cuenca, Alberto.** *Revista de Occidente* No. 285. México, Febrero del 2005. Artículo: *El desarraigo como virtud: México y la deslocalización en los años 90.* www.revistas culturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/260/1/el-desarraigo-como-virtud-mexico-y-la-deslocalizacion-en-los-años-90.html

1.7. La Figuración y el Neorrealismo.

Como colofón al repaso de las etapas más significativas o tendencias generalizadas en las décadas posteriores a la generación de la ruptura, es conveniente señalar por los fines que persigue esta tesina, un apartado dedicado a la tendencia "Neorrealista" o "verista" refiriéndonos con esto a los creadores que utilizan la figuración tradicional como elemento fundamental en sus piezas y que por lo general recurren a los soportes y técnicas clásicas.

Desde la década de los setenta un interesante movimiento realista surge y se mantiene hasta la actualidad si bien, debatido y negado en varios círculos intelectuales. Este movimiento ha visto su desarrollo en lugares tan dispares como bienales asiáticas, mercados europeos, murales en plena Suprema Corte de Justicia o los ya conocidos certámenes nacionales, aunque es cierto, sin el impulso que el realismo tiene y retoma en Europa, España y Holanda principalmente. Este Neo academicismo no ha logrado ser abatido por la feroz crítica mexicana.

Entre los artistas que han optado por la vuelta a lo tradicional con miras en lo actual, en algunos casos, o con un afán revisionista en otros, están: Luis Argudín (1955), Santiago Carbonell (1960) de nacionalidad

española pero vecindado en México, Miguel Carrillo (1947), Agustín Castro López (1958), Rafael Cauduro (1950), Rafael Coronel (1931), Roberto Cortázar (1962), Arturo Rivera (1945), "Trini"(Katrien M. Vangheluwe) (1962), Miguel Ángel Suárez (1968), Daniel Lezama (1968) o Javier Guadarrama (1960), entre muchos otros. Demuestran con sus propios argumentos que la pintura está viva, vigente y que gana adeptos alrededor del mundo.

La gama de recursos técnicos de los que en la actualidad se nutre la pintura van desde la utilización de la fotografía y los proyectores hasta los últimos programas de computadora para la edición de imágenes.

La diversidad y el eclecticismo es característico de la pintura de los años recientes. Apropiándose de imaginería proveniente de la ilustración, del comic, de la publicidad, de la televisión, del mundo cibernético, del arte popular, del arte decorativo, del graffiti, del paisaje urbano, del internet, del pop-art, del expresionismo abstracto o de otros movimientos en la historia del arte culto, combinándolas de manera novedosa.

Un claro ejemplo de este eclecticismo es Yishai Jusidman (México, 1963) Pintor, crítico y ensayista

quién salta constantemente entre el arte figurativo más tradicional y el uso de nuevas tecnologías para lograr resultados tan dispares como su serie de retratos de payasos contrapuesto a sus acetatos superpuestos en retratos realistas de enfermos mentales. O bien, Rafael Cauduro recreando la publicidad de las trusas Calvin Klein hasta convertirlas en mártires como San Sebastián en sus recurrentes referencias a los grandes maestros.

10. Arturo Rivera. *Ángel guardian.* 2005.



11. Yishai Jusidman. *The Clown.*

2. Primeras influencias y su desarrollo.

Las primeras influencias que recibí en mi etapa de formación como dibujante fueron de personajes surgidos en la ruptura; José Luis Cuevas, Francisco Toledo, o bien, que la impulsaron, como es el caso de Rufino Tamayo, además de la de Ricardo Martínez.

En la parte final de los setenta el dibujante más publicitado, el más escandaloso, el más conocido en todo el país era José Luis Cuevas. Al igual que la mayor parte de la población, conocía muy poco de su producción, no así de su persona. Cuando vi por primera vez una exposición suya en el Museo de Arte Moderno de Chapultépec, tenía ya tal cantidad de información (dada por él mismo en los medios, por supuesto) que nadie tenía que explicarme nada. Quedé impresionado. "Con el nervioso joven José Luis Cuevas nacía la moderna autopublicidad a costa del escarnio de otros. Al discurso muralista oponía lo oponible, un submundo negro (prostitutas, locos, criminales, andrajosos, mendigos) como matices sórdidos, morosos, de su propio rostro reflejado en los espejos de manicomios, cabarets, prisiones, calles y barriadas citadinas, como la cara oscura de la derrota del hombre en particular –el autorretrato– y de la humanidad aún más en particular. Una antiglorificante retoma del expresionismo rastreado en Goya, de cuyos signos actuales en la nueva

generación Cuevas se declara precursor antes de que se lo pregunten".¹⁷

Por otra parte, la gran calidad de la caricatura política que se publicaba entonces (y afortunadamente se sigue publicando) en los diarios nacionales eran mi alimento cotidiano. No tenía claro mi rumbo: La caricatura política me movía no solamente al regocijo humorístico o a la reflexión, sino también al disfrute estético. La pulcritud y el humor austero pero contundente de Naranjo; la habilidad de Magú para deformar hasta el límite los rasgos de sus "victimas" sin perder el parecido fisiognómico; el humor sombrío de Helio Flores. En todos ellos, al igual que Cuevas, un denominador común es utilizar el entrecruzamiento de líneas para lograr el claroscuro; cada cual en su modo particular, pero finalmente empleando una misma técnica. Este recurso que requiere de herramientas muy sencillas y mucha paciencia fue uno de los primeros de los que eché mano para transferir mis ideas y mis vivencias; aunque sería más acertado decir: las sensaciones que esas ideas o vivencias me producían.

En esta etapa los temas hacen referencia a la sexualidad. No existe un razonamiento previo al

¹⁷ Emerich, Luis Carlos, *Figuraciones y desfiguros de los 80's*. Ed. Diana. México, 1989. Pag. 24

dibujo, y dejaba mucho al azar de la realización, al automatismo.

Otra de las cuestiones que debo agradecer de José Luis Cuevas es su papel de divulgador indirecto; es decir, a través de sus críticas encarnizadas al muralismo, y de lo que rescataba de éste, pude enterarme por ejemplo de la serie de acuarelas de José Clemente Orozco dedicadas a las prostitutas, o bien de la faceta como grabador de Goya que se señalaba como influencia del mismo Cuevas.

“En busca de orígenes – y por culpa del azar y las afinidades artísticas – Cuevas fue a dar con los primitivos flamencos y con la imaginación tenebrosa que al arte cristiano le dio la Inquisición. Su impulso creativo se saturó de polvos de esos antiguos légameos al punto de que una de las características de su estilo es tratar de incidir en el presente, conjugando pretéritos que pueden ser Alberto Durero u Otto Dix, Brueghel el viejo o Picasso, Francisco de Goya o Wilhem de Kooning, José Clemente Orozco o Francis Bacon. El mismo lo ha dicho en su Cuevas por Cuevas: ‘No me considero renovador ni reformador en arte. He tratado de continuar dentro de una tradición en la que creo y a ella he querido incorporar un poco de aliento distinto, algo que la lleve adelante.’”¹⁸

Estas influencias las encontraba yo, por primera vez, gracias al intermedio de Cuevas.

Observando y estudiando cuidadosamente sus dibujos pude percatarme que muchos de ellos no tenían un trazo previo al de la tinta y que su monstruosismo era, en buena medida, producto de la espontaneidad, a la que depuraba un trabajo visible en sus texturas descarnadas. En cuanto a la composición, ésta estaba dada también de manera aleatoria. El color, como él mismo reconoce, no

es algo destacable de su obra, y su manera de aplicarlo era lo único que no me interesaba. Aunque en lo personal, tendía a la dramatización juvenil de mis experiencias, mi mundo espiritual no era tan sombrío, y comenzaba apenas a descubrir el color.

Más adelante, intentando librarme del modo cuevasiano, realicé una serie de acuarelas rigurosamente fechadas y numeradas –como quien lleva un diario gráfico íntimo. Mi intención era hurgar en las emociones y en la experimentación técnica, combinando medios secos como el lápiz de color y el pastel y medios de base agua como el gouache y la acuarela. No existen temas determinados, doy rienda suelta al automatismo. Se agrega en esta etapa el intaglio realizado a partir del garabateo espontáneo sobre un cartón, que luego es recortado para dar el relieve en el papel. En algunos dibujos llego casi a la abstracción, pero persisten algunos elementos identificables, aunque sea sólo mínimamente. En este punto comencé a interesarme por la obra de Rufino Tamayo y, con un renovado interés, por el arte popular.

Las primeras piezas que *in situ* pude ver del maestro Tamayo, curiosamente, no fueron pinturas, sino su obra gráfica: mixografías. En Rufino Tamayo encontré no solo la afinidad de lo nacional, también, dadas mis deficiencias en el dibujo, encontraba una ruta muy a modo, lineal, sintética y que cazaba a la perfección con lo aprendido en las clases de diseño y geometría. Por otra parte su manera de aplicar el color, suelta, libre, sacándole todo el jugo a las transparencias, me incitó a probar combinaciones de técnicas sobre papel. Pastel con acuarela, pastel sobre resistól, acrílicos, goauche y pastel... En fin, un interminable

¹⁸ **Tibol, Raquel.** *Gráficas y neográficas en México.* Ed. UNAM / SEP México, 1987. Pag. 27

12. Rufino Tamayo.

*Hombre radiante
de alegría.*
1968



batidillo, que a veces producía resultados felices... y muchas veces nada.

"Tamayo es un artista de extensa significación para la cultura contemporánea de México. Las aportaciones de su obra no solo se extienden en el campo del color, sino que también forjó una iconografía novedosa y personal, construída con elementos que vienen de algunas de las manifestaciones de la originalidad creativa del arte prehispánico de México. Tamayo también cultivó ciertas formas ingeniosas y espontáneas del arte popular e incorporó a su pintura determinados rasgos, eclécticamente elegidos de algunas de las vanguardias internacionales de principios del siglo XX que le fueron empáticos. Logró con esos elementos y un prodigioso talento, una poética única e inédita que satura uno de los cuerpos

pictóricos más cautivadores de la historia del arte moderno de México. El arte de Tamayo manifiesta a través de símbolos, metáforas e imágenes poéticas, sus reflexiones sobre tópicos universales como lo absoluto, lo relativo y lo sublime, expresado en la dualidad de la naturaleza más plena del género humano".¹⁹

La otra cuestión importante que le debo a la obra de Tamayo, en esta etapa, es la sencillez de sus temas. Como ya antes anoté, mi intención era volcar mis sensaciones; más que mis razonamientos, dar cuerpo a la vivencia inmediata. Cuando me encuentro con el cuadro del "Hombre radiante de alegría" miro la pintura más feliz del mundo. Aún hoy, que he visto bastante más que en ese entonces, sigo pensando

¹⁹ <http://www.museotamayo.org/semblanza>

que es la obra maestra mundial de la felicidad.

“Nada hay tan solemne y dramático como el arte mexicano en sus variadas manifestaciones. Con la sola excepción de las cabecitas sonrientes de la Mixtequilla y algunos grabados de José Guadalupe Posada, la risa abierta y franca, la alegría, el sentido del humor y el gozo por la vida están ausentes en el arte de México. Ante lo solemne, lo dramático y lo trágico, ante el denso formalismo de un arte con finalidades ilustrativas y de propaganda ideológica, se levanta el arte optimista, alegre y festivo de Rufino Tamayo, pues el suyo es un arte liberador de tensiones conflictivas. Así se muestra en un número considerable de cuadros. El tema de la alegría, del buen humor y la felicidad ocupa un sitio importante en su producción”.²⁰

Toda la serie de mis dibujos de los gatos la inspiró esa pieza. El magistral manejo del color que realizó Tamayo ahí casi me produce sensaciones gustativas parecidas a las de comer dulces de frutas. La pura y sencilla alegría de vivir. Tanto en la serie de los gatos, como en las piezas posteriores, la línea es burdamente evidente, a la cual se agrega un elemento más; la luz. Con ésta intento dar un volumen inverso, como el de las imágenes en negativo, para evocar de cierto modo las luces de neón.

Debo este recurso a la obra de Ricardo Martínez, en particular “El Brujo” (Colección permanente de MAM); si bien lo adapto a mi circunstancia creativa. “El último período de Martínez, o si se quiere, la última temática, es la de las grandes telas con sus figuras monumentales, en la que casi todos los críticos han advertido la huella de la escultura prehispánica, y que lo emparenta en alguna vía, según creemos, con la pintura de Tamayo. Las



13. **Ricardo Martínez.** *Mujer con fruta.* 1992.

esculturas precortesianas y la pintura de Martínez parecen salir de las ciudades enterradas de México. Si algo tiene México, a diferencia de la mayoría de los países americanos, son raíces; si algo tiene la pintura de Martínez son las raíces de lo mexicano. En sus pinturas oímos el silencio de nuestra gente y de nuestro paisaje mucho más hondo que en los demás pintores mexicanos”.²¹

²⁰ **Moyssen. Xavier.** *Los grandes maestros de la pintura universal.* Tomo: *Cinco grandes de la pintura mexicana.*

Ed. Promociones editoriales mexicanas. México. 1980, Pag.138.

²¹ **Campos, Marco Antonio.** *La Jornada semanal.*

Artículo: *Ricardo Martínez: rigor y poesía.*

<http://www.jornada.unam.mx/2008/05/115em campos.html>

14. Francisco Toledo.
Perro travieso. 1972



Martínez nos remonta a lo primigenio, al ritual, a la magia. Su luz es la del carbón en la hoguera, yo la uso en los faros de los automóviles, los anuncios luminosos y el alumbrado público. La temática deriva hacia la vivencia juvenil, la lucha libre y la representación de punks y rockers.

De las influencias antes mencionadas, se deduce que no me interesaban demasiado las vanguardias internacionales, el proceso de globalización se encontraba en sus inicios y la cantidad de información disponible no era tan abundante, o yo no tenía acceso a ella.

Existía, por otra parte, cierto hartazgo o desgaste de las corrientes derivadas del expresionismo abstracto y el geometrismo. Un buen número de artistas de la generación a la que pertenezco, egresados en su mayoría de la Esmeralda, produjeron durante la década de los ochenta una figuración que enfrentaba a las corrientes esteticistas y abrevaba en el arte popular, religioso y patriótico de las generaciones anteriores a la ruptura, tendencia a la que más tarde se daría el nombre de Neomexicanismo.

De entre estos creadores me sentía afín a la obra de Ricardo Anguía, Nahum B. Senil, Janitzio Escalera, Germán Venegas, Marisa Lara y Arturo Guerrero, y algunos otros. Aunque mientras ellos se encontraban ya exponiendo en las grandes salas, yo intentaba apenas lograr un estilo personal. En esos años, por supuesto, Francisco Toledo era ya una figura reconocida y consolidada, pero yo conocí su obra casi simultáneamente. Encontré en ella una veta casi inexplorada para mí: El erotismo y su visión indígena ancestral tuvo para mí efectos catárticos, como de un gran carnaval, en donde se descubrían las partes pudendas sin remordimientos. Toledo hace referencia a cosas tan viejas que resulta totalmente novedoso.

En Toledo existe además un elemento testimonial que me vino muy bien para expresar mis ansias de ese momento. Es tal el impacto que me produce su obra que intento imitarle descaradamente, trasladándolo a mi fauna citadina: Perros, gatos, lagartijas, gallinas.

Desde el punto de vista técnico los medios que utiliza en su obra sobre papel me son familiares: El gouache, las tintas de color y la acuarela; me reafirma que por medio de éstas se pueden lograr efectos estéticos

notables, y que no es necesaria la gran tela para lograr la gran obra. Las segmentaciones del plano y la repetición de elementos que me remiten a algunas piezas sobre papel amate del arte popular son algunas de las apropiaciones más notorias en esta etapa de mi desarrollo. Del mismo modo su color me influye profundamente, por supuesto, aunado a la influencia colorista de Tamayo mencionada con anterioridad.

Si bien esta enumeración de influencias destaca las más importantes es claro que lo que considero mi etapa de formación está marcada sustancialmente por la obra de muchos más pintores mexicanos; y que mi tendencia natural era el buscar raíces sólidas de las cuales partir, lo que no implica necesariamente el descartar la influencia que otras personalidades del arte internacional dejaron en mi quehacer, aunque de manera menos notoria.

Conviene señalar también que otra de las influencias determinantes en esta etapa la constituye la música que se generó en la década de los ochenta, particularmente el Rock original en español, que si bien, es más difícil de detectar, me señaló temas y actitudes respecto a hechos determinados.

2.1. La Nación y otros cuadros tristes.

Para el año de 1998, a pesar de que no había superado mis influencias tempranas, las combinaciones y recombinaciones comenzaban a generar un estilo más personal, de Tamayo y Toledo había adoptado definitivamente la texturización por medio de arena de mar y tierra pómx, no así los temas, que cada vez más se dirigían a comentar el entorno reciente del país.

En la exposición que presenté en el vestíbulo del periódico Excélsior, *La Nación y otros cuadros tristes*, una buena parte de las piezas hacía referencia a los hechos arriba mencionados, y sólo algunos eran reflexiones sobre temas más universales como la mujer, el tiempo o la muerte. Se combinaba en cierta forma lo personal y lo general.

Una pieza en particular, “Asuntos grises” intentaba un resumen de mi visión de la nación mexicana en ese momento.

En un panel apaisado dividido en tres secciones horizontales coloqué en la primera, en el extremo izquierdo, una mujer que representa a la nación. De la boca de ésta sale luz, en el centro un rostro un tanto borroso, nebuloso, con una expresión entre la angustia y la estulticia, representa al ciudadano

común y al extremo derecho igualmente borrosos la silueta de las capuchas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

En la segunda sección horizontal, al extremo izquierdo un cuerpo seccionado por la parte media del que sólo conservaba las piernas y los genitales, más al centro una mano-pistola, hojitas de marihuana, un pitillo, y las piernas de perfil de una mujer muñeca, para hacer referencia a la narcopolítica. Un poco más abajo, una cabeza de perfil, con la lengua de fuera, es sostenida por una mano negra, de reflejos oleosos, que prolonga su antebrazo hasta la parte inferior del plano: La mano negra de la trampa, de la corrupción. En la parte central, en un segundo plano, un cielo con nubarrones grises, delante de éste una figura de perfil acucillada, sin brazos —que podría estar defecando o a punto de saltar— se conecta, por medio del círculo del ojo, con el rostro superior. En el mismo plano de la enorme mano negra, dos figuras: una masculina, recostada con el pene erecto y el cráneo vacío abierto por la mitad; otra femenina, en el extremo izquierdo del plano, que con rostro cadavérico mira hacia el espectador, remiten a los chismes de alcoba que circulaban en torno del hermano incómodo del expresidente, Raúl Salinas, y a su entonces amante María Bernal —quien pasó



15. *Asuntos grises*. 1997

de su concubina a su acusadora. Por debajo de la figura masculina una pequeña silueta perruna con cabeza humana nos recuerda el perfil del entonces presidente Ernesto Zedillo y más a la derecha otra cabeza semidescarnada descansa junto a una botella de licor vacía.

Por último, en la sección más baja del cuadro, un cuerpo recostado, o muerto, da la espalda al espectador y sobre él un cráneo con la tapa de los sesos levantada y algunas figuras de dinosaurios aludiendo a la manera en que algunos periodistas mexicanos se refieren a la vieja guardia priísta. La osamenta refiere la desaparición del Diputado

Manuel Muñoz Rocha —socio de Raúl Salinas involucrado en la muerte de Ruiz Masieu— y las vergonzosas investigaciones del Comisionado para la investigación, Pablo Chapa Bezanilla, que sembró evidencias en la finca del Encanto para después publicitar que la médium conocida como la Paca (Francisca Zetina) por medio de sus poderes psíquicos, la había descubierto. Dentro de estas tres secciones horizontales se producen pequeñas divisiones verticales —a través del cambio tonal o de los perfiles de las figuras— dando a la composición de cuadro la estructura de una cuadrícula irregular. Del lado izquierdo del plano se adivina la forma inclinada hacia el centro de un gran condón, que como un

16. *La destrucción de todas las cosas*. 1998



elemento adicional, pero no menos importante, nos recuerda que sobre todas estas calamidades, otra más, la del sida estaba presente.

Ambigua y recargada de elementos, la pieza no es clara y los tonos utilizados sitúan casi todos los elementos sobre el mismo plano. Cromáticamente se utilizó sólo blanco y negro lo que crea una atmósfera pesada tendiente a la oscuridad.

Algunas otras piezas de esta etapa recurren a la monocromía con el fin de transmitir un estado de ánimo pesados, gris, que paulatinamente va ganando terreno respecto de otras piezas, que si bien no son optimistas, no encuentran en el drama

su punto de partida.

En este orden está “La destrucción de todas las cosas” un pequeño óleo inspirado en la lectura de la novela del mismo nombre —del escritor Hugo Hiriart— que narra la debacle nacional a raíz de una invasión extraterrestre en la que, al final, todo cuanto conocíamos y poseíamos se hunde en un oscuro y gran vórtice junto con la cómplice ineficiencia de nuestros gobernantes.

En un formato circular, el cuadro presenta un fondo nublado, como de tormenta, un segmento con los brillos metálicos de una pinza de cangrejo que está por sujetar a un pequeño can que flota en el aire. A su lado un querubín sostiene un pasamontañas

de los usados por el EZLN. La parte superior de un rostro se asoma por uno de los lados, un foco, una zanahoria, una cabeza desprendida de su cuerpo, una figura en posición fetal, un trinche y macetas son algunos de las cosas arrastradas por el remolino hacia el centro del círculo en donde en forma espiral está escrito el título de la novela y del cuadro.

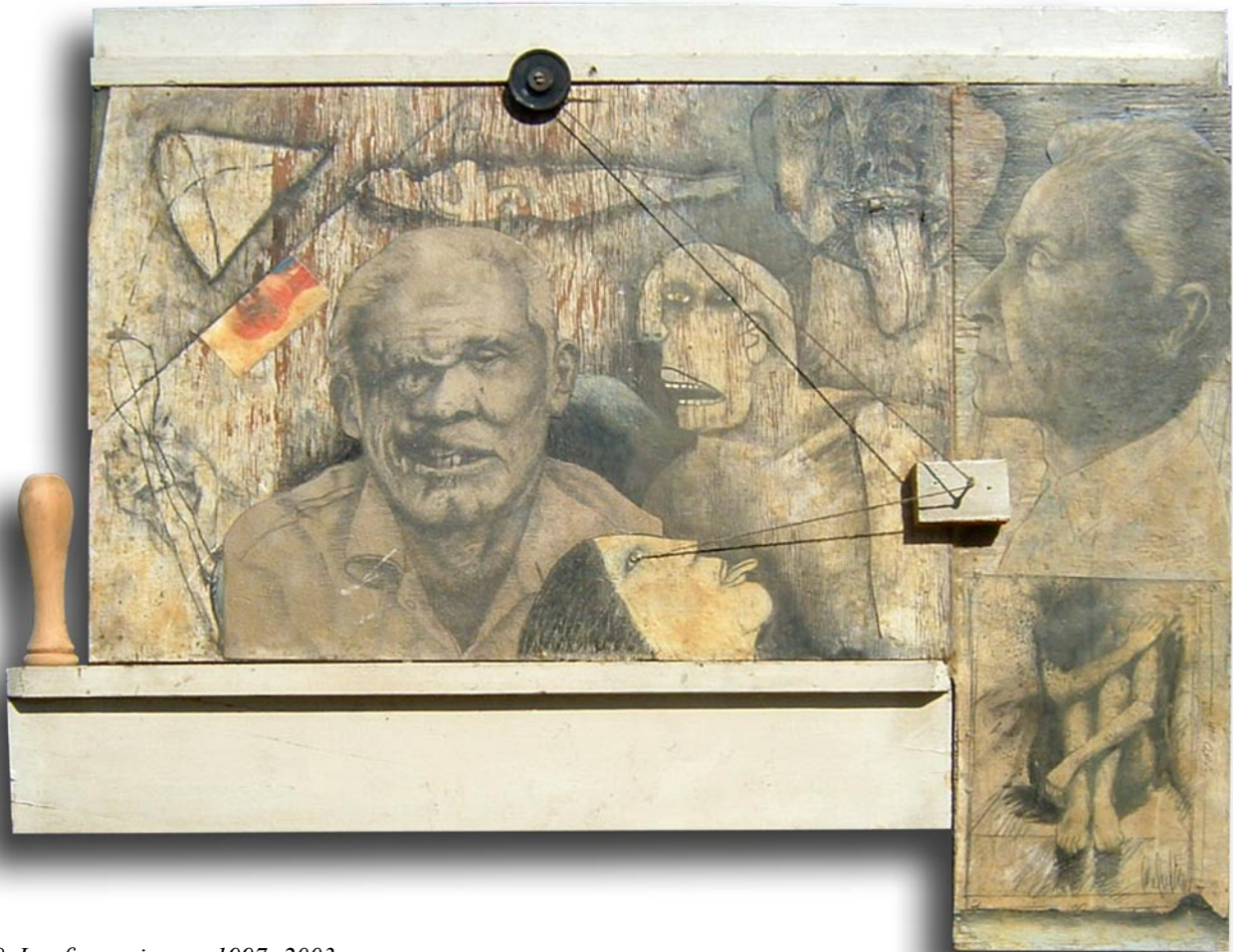
La guerra de declaraciones y la inocultable podredumbre del poder me hacían ver la ficción de la novela como algo perfectamente posible: "La Nación con su tranco negriblanco, tiene el oído alerta pero nadie pronuncia más que las eses turbias de esa verdad promiscua que engendró los abortos de las macromentiras", escribía mi hermano Eduardo en la presentación de la exposición.

En "Solo esperan", los grises y negros son utilizados nuevamente para representar la espera del desempleo. Al fondo se observa la silueta de una nave industrial humeante, y nuevamente un cielo nublado, gris. En primer plano el perfil de un hombre con gorra de visera fumando. Justo detrás de éste, uno más, de frente, y otro más al fondo; sobre éstos se fusiona la cabeza de un jaguar que evoca la representaciones mexicas del animal: Las raíces, la advertencia de que los pueblos no soportan para siempre. Cortando la parte inferior del cuadro, una línea blanca ligeramente inclinada delimita lo subterráneo, el inframundo, donde la monstruosidad también sucede, aunque las razones sean distintas.

Acerca de esta pieza, conviene señalar la apropiación no referida de una de las influencias iniciales. En varias de las piezas de este periodo, tanto los cielos nublados, como pequeños avioncitos lineales se integran a la composición. El primer elemento es producto del impacto que me causó el cuadro de "Las dos Fridas", que emplea el cielo tormentoso



17. *Solo esperan*. 1998.



18. *Las figuraciones. 1997- 2003.*

como metáfora de un estado emocional particular. En mi caso, lo utilizo para referir una atmósfera más general, enrarecida y poco prometedora. Por otra parte, el avioncito que Kahlo emplea junto con un reloj despertador en uno de sus autorretratos, "El tiempo vuela", intenta esa misma connotación, como quien señala que hasta en el cielo las cosas no dejan de sucederse una tras otra.

La representación de la muerte es frecuente en las piezas de este período, algunas veces como

elemento central, en otras más, como comentario al margen de la situación planteada. No es la muerte festiva, sino la hierática, fría y geometrizada muerte, cuyos orígenes pueden rastrearse en las representaciones de la escultura azteca. Existe pues una doble intención: La reflexión sobre lo cotidiano y a lo trascendental de los orígenes.

La ciudad de noche es por lo general la situación en donde transcurren los acontecimientos de mis personajes. La ciudad está referida más por las luces

que por el paisaje en sí. En este periodo, la figuración del espacio es más bien plana y sin perspectiva. Esta está dada, si acaso, de manera primitiva por la superposición de planos que la siguieren. La noche, la oscuridad, es el lugar del miedo, del desafío, pero es también el de la libertad, el periodo donde el impulso creativo fluye y la sexualidad abierta es permitida. Así pues, el color se utiliza en los destellos de la luz artificial.

Para concluir este segmento me gustaría mencionar específicamente una pieza más que considero muy importante para mi desarrollo ulterior: "Las Figuraciones". Ya consciente de mis influencias y mis desatinos, pinté, o más bien dibujé, sobre un ensamblaje de tablas viejas un resumen de los "estilos" por los que hasta el momento había pasado. Reflexionaba sobre si de veras el estilo existe o es una creación de mercado, si es válido utilizarlos todos a la vez en una sola pieza. Me preguntaba si, aun con la intención clara de marcar las diferencias, aparecería el estilo propio. Involucraba además el formato irregular de los no cuadros, (cuestión de la que nos ocuparemos más adelante). Así pues en esta

primera versión (la obra fue alterada mas adelante) aparecían: Un personaje monstruoso de estilo cuevasiano sacando la lengua; la silueta de una mujer en posición horizontal, producto de mis influencias de la escuela oaxaqueña; la mitad de una estampita de publicidad médica, un perfil de origen picasiano y, para completar el cuadro, una figura masculina con la tapa del cráneo levantada mostrando el encéfalo, en un estilo realista no logrado cabalmente. Cabe mencionar que paralelamente a la labor pictórica, en ese entonces trabajaba como ilustrador en un despacho de diseño en el que casi obligadamente tenía que utilizar la figuración realista o naturalista, tomando como referencia fotografías o modelos reales de productos o personas. Por otra parte, me preocupaba el amaneramiento de mis figuras; es decir, la repetición voluntaria, o no, de ciertas poses o actitudes en los dibujos sin modelo alguno. De manera pues que en esta pieza están latentes algunas de las inquietudes que más adelante pondría en práctica.

En este sentido es importante, para mí, como pieza puente .

2.2. Observaciones. *Cuadros y nocuadros.*

En el año 2000 tras 71 años de gobiernos priístas, México vive por vez primera la alternancia política cuando una alianza de los partidos Acción Nacional y Verde Ecologista de México derrota al PRI en las elecciones presidenciales. Vicente Fox, del partido acción nacional, es elegido presidente de la nación. La expectación que esto despertó entre la población era grande, se auguraban grandes

cambios. Vicente Fox declaraba por ese entonces que el conflicto de Chiapas lo resolvía en 5 minutos y, aunque, debido a la crisis económica, continuaba el gran éxodo de emigrantes hacia los Estados Unidos, los ciudadanos que lo llevaron al poder abrigaban grandes esperanzas de un cambio positivo. Hoy sabemos que la fuerza de esta movilización social



19. *La señora Beltrán y su pintor cachondo.* 1998.

se desperdició de la manera más mezquina y ruin que pudiéramos imaginar.

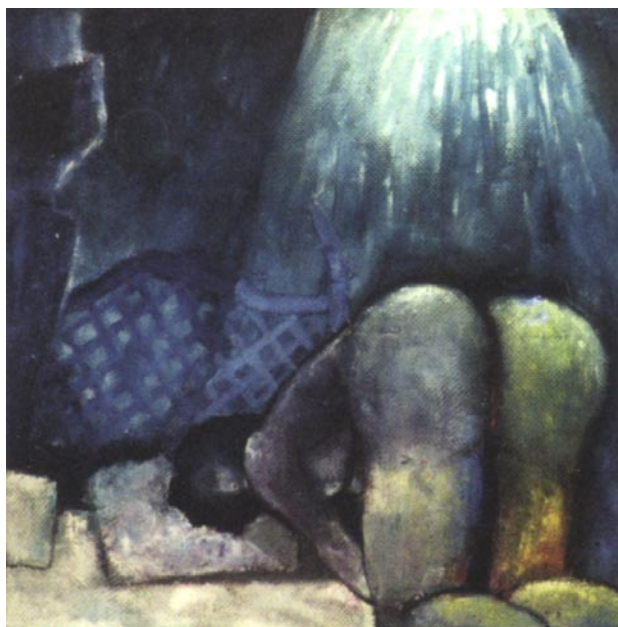
En el 2001, con nuestra democracia recién estrenada, presenté en el Centro Cultural San Ángel "Observaciones, cuadros y no cuadros." 45 piezas en donde las temáticas giran en dos sentidos: la sexualidad y la dinámica social.

La temática sexual ocupó una buena parte de la exposición, mi intención en esas obras fue la de recrear por

medio del color la sensaciones táctiles, gustativas, visuales, olfativas y hasta auditivas que el acto sexual me produce. Indudablemente el hecho amoroso nunca es el mismo. Y es también un acto de libertad. Es el lugar donde somos totalmente pero dejamos de pertenecernos. Es un estar y no estar en el cuerpo para vivir brevemente en el cuerpo de la amada. Por

ejemplo, en "Como jugo de limón", los colores son ácidos, el amarillo es luz pero también es líquido, las figuras se deforman y la mano de la mujer que está por tocar la del hombre, se transforma en una mano enorme que sugiere un escorzo primitivo (por llamarle de algún modo). En general, la representación está muy alejada del realismo y emparentada con el expresionismo, deformando, al aumentar o disminuir partes del cuerpo, para describir o representar movimientos determinados. Cromáticamente, los cuadros son armónicos, con algunos pequeños contrastes. Conviene apuntar aquí, que si bien las soluciones en torno al color están bien logradas, la influencia de las tonalidades empleadas por Rufino Tamayo es todavía evidente.

20. Como jugo de limón 1999.



21. Azul invitación. 1999.



22. La silla. 1999.

2.3. Arte objeto o los “Nocudros”.

Me gustaría intentar aquí mi definición de arte objeto y las razones que me llevaron por este camino. Es claro que la puerta abierta por los dadaístas y surrealistas con los *"ready made"* y el collage a principios del siglo XX estaba más que asimilada y aceptada en los años en que comencé a producir este tipo de obras.

En México los objetos de Alan Glass y otros creadores se habían exhibido en el Museo de Arte Moderno y las cajas de Gironella gozaban de gran aceptación. Sin embargo, en mi caso, no fue ni el impulso surrealista, ni la propuesta conceptual o neoconceptual de resignificación del objeto lo que me indujo a pintar sobre planos irregulares e incorporar objetos extrapictóricos.

Las razones son más simples y vulgares: Falta de dinero para comprar materiales y acceso a material residual de madera gracias a la afición por la carpintería de mi hermano Eduardo. Aunado a esto, mi trabajo como diseñador gráfico de material de exhibición para punto de venta retroalimentaba algunas soluciones estructurales en los soportes. Los formatos circulares por ejemplo son residuos de carretes de espirales para encuadernar o bases de pastel de cumpleaños.

En un sentido estricto, todo cuadro es un objeto tridimensional. Sin embargo es un objeto al que le atribuimos la calidad de ventana, aquella por la que nos asomamos a otra realidad. En el caso de “los no cuadros” estas ventanas dan un pequeño paso a la realidad tridimensional. Ventanas que se ven por los dos lados; pintura que puede verse por el anverso y el reverso. Aunque en algunos casos se podría considerar que hay un intento escultórico, no se pierde la calidad bidimensional, tal como ocurre en el “acróbata” o el “políptico de Adán y Eva”

Definiendo entonces lo que para mi es un No cuadro: Es una pintura en formato irregular a la que se le ha agregado el elemento del espacio real, en el que las categorías de materia y vacío participan en la composición del objeto.

“Los no cuadros” no intentan ser escultura porque su materia de representación está encaminada hacia lo bidimensional.

Estas cuestiones, que ahora trato de aclarar, se fueron dando sobre la marcha, en el hacer y observar, probar y reacomodar los distintos elementos de las composiciones. Pero el impulso primordial era pintar... sobre lo que fuera. Estos trabajos están más emparentados con la artesanía que con el gran arte.



23. *El acróbata*. 1998.

Su inmediatez derivaba de su urgencia: siempre hay mucho que decir y había que decirlo rápido.

No es gratuito por tanto el que muchos de los temas giren en torno asuntos como la muerte: "El niño negro"; el desempleo: "Hay vacantes", o la urbe: "La ciudad de la noche".

En "Hay vacantes" se ensamblaron tiras de madera al azar acentuando el movimiento vertical y horizontal. El centro de la composición está presidido por un rostro esquemático que grita entre la ira y el miedo. En la parte izquierda uno de los ojos, de influencia picasiana, ha sido puesto de perfil y lo que hace



Contorsionista o acróbata.
Estado de México.
Preclásico medio.
Influencia Olmeca.
Museo Nacional de
Antropología de México.



24. *Hay vacantes*. 1999.

las veces de nariz de forma horizontal. En la parte derecha del rostro, un círculo de madera representa el otro ojo. Sobre la cabeza del personaje varias chimeneas arrojan humo rojinegro al cielo y un pie desnudo se distingue por detrás de la cabeza.

Más a la derecha, en una tablilla vertical, un rostro de perfil simplificado pregona algo en un ambiente ocre. En la tablilla media de la derecha, un hombre tirado en el suelo vomita mientras un perro observa.

En el extremo izquierdo rostros apretujados de expresión hierática. Más abajo en la base otros rostros detrás de los cuales se alcanzan a distinguir los techos fabriles.

Un letrero irónico remata en la parte inferior izquierda "Hay Vacantes". El tono general del ensamblaje es grisáceo con algunos acentos de rojo quemado y ocre. Existe movimiento, pero éste es pesado y sucio.



25. *Dinosaurios ocultos*. 1997.

El acróbata es un dibujo llevado a la tridimensionalidad con la intención del juego y la participación. Recargado sobre sus antebrazos, el personaje de evocaciones olmecas soporta el peso de sus piernas articuladas por tornillos que permiten el movimiento y reacomodo. La textura y el color dan la apariencia de que la pieza esta realizada en

barro aunque en realidad esta hecha de fibracel y madera. Por supuesto la asociación con la imagen del acróbata de barro de Tlaltilco es inevitable. Si bien la originalidad no es una de sus cualidades, el equilibrio y la ingravidez de la pieza son puntos a su favor, además del intento de involucrar al espectador en el juego.



26 (a). *Ciudad de noche*. 1993.



26 (b). *Ciudad de noche*. 1993.

2.4 . El inicio del cambio cromático.



27. *Acteal*. 1999.

Rufino Tamayo se refería al gris como el super color, en alusión a la casi infinita gama de matices que puede obtener en su combinación con el resto de la paleta visible. En efecto, si pensamos en términos de luz y oscuridad, el gris es la infinita medianía entre una y otra. Por su cualidad primigenia al ser la mezcla del negro y el blanco poseen fuerza y simplicidad.

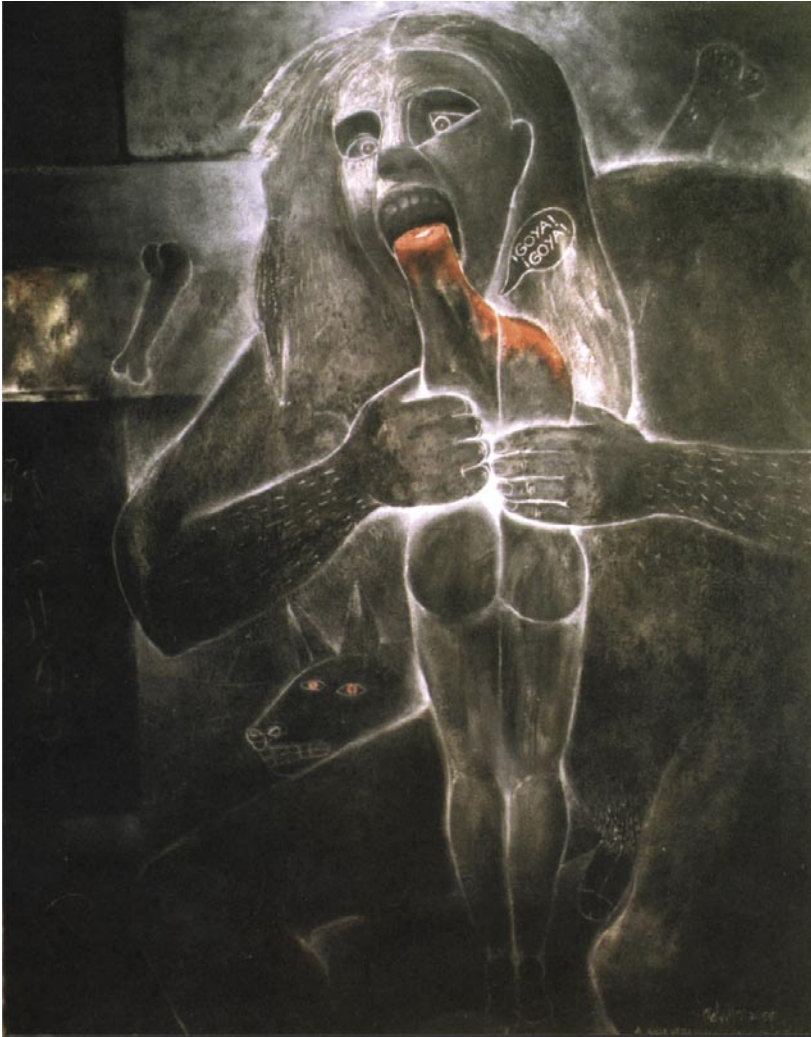
En mi caso son dos las razones que iniciaron el cambio cromático de mi pintura: Por un lado, el eje temático; y por otra parte, la necesidad de alejarme de la ya multicitada influencia de la pintura oaxaqueña.

Desde el punto de vista temático, cuadros como "Acteal", referente a la matanza de campesinos en el poblado del mismo nombre, no podían ser representados más que en esta gama.

El negro predominante en el cuadro nos habla de la irracionalidad, de la total oscuridad del pensamiento. Sólo un atisbo de luz, apenas la suficiente para vislumbrar la barbarie.

Un caso similar es el cuadro de "Cronos devorando a sus ultras". En éste se hace una paráfrasis de la obra de Francisco de Goya y Lucientes; el tema mitológico se transpola a la problemática de la huelga universitaria de 1999.²²

²²"Dirigida por el llamado 'Consejo General de Huelga' (CGH), la cual duró casi un año y que terminó con la entrada de la policía federal al campus universitario. El motivo de este conflicto fue el intento de cobro de colegiaturas, entre otras reformas consideradas antidemocráticas por la comunidad estudiantil, por parte del entonces rector Francisco Barnés de Castro. Barnés se vio obligado a renunciar tras negarse a dialogar con los estudiantes huelguistas y no ser capaz de encontrar una solución a lo que fue la confrontación política más grave en la historia de la UNAM. Fue sustituido por Juan Ramón de la Fuente. Tras el abrupto fin de esa huelga estudiantil con la toma policiaca de la Ciudad Universitaria" [es.wikipedia.org/wiki/huelga_estudiantil_de_la_UNAM_\(1999-2000\)](https://es.wikipedia.org/wiki/huelga_estudiantil_de_la_UNAM_(1999-2000))



28. *Cronos devorando a sus ultras*. 2000.

El cuerpo mutilado de uno de los hijos (estudiantes) alcanza a gritar en un globito de cómic: ¡Goya! ¡Goya! Una referencia doble: al pintor español y a la arenga de la porra universitaria. La cabeza de un perro asoma por detrás del cuerpo de Cronos mostrando los dientes: la intransigencia. Algunos huesos se pueden ver flotando en el fondo oscuro.

En el lenguaje coloquial, nos referimos al "hueso" como el trabajo burocrático sin beneficio para la sociedad; los huesos del cuadro aluden, en esa forma del lenguaje, a las motivaciones de la rectoría universitaria de aquel entonces y, como hoy sabemos, a las de algunos de los dirigentes del Consejo General de Huelga.



29. *Volcán, dinosaurios y condones. 1997.*

Otras piezas más, de diferentes períodos, recurren al color negro para crear atmósferas pesadas, dictadas casi invariablemente por el tema. En "Volcán, dinosaurios y condones" de 1977 se mezclan símbolos de distinta índole: El tema central es la lluvia de ceniza del volcán Popocatepetl sobre la ciudad de México, acompañada de dinosaurios esquemáticos, símbolo de la vieja guardia priísta, y condones flotantes (el SIDA). Una pareja al centro se acerca en actitud de consolación.

Así pues, paulatinamente, mi pintura va perdiendo color. Resulta paradójico pensar que se avanza restando elementos. Cuánto más si a la pintura le restamos a uno de sus elementos primordiales: el color. Sin embargo, si entendemos, que el color es el elemento que representa lo más abstracto,

lo más inaccesible del ser y que mi perspectiva en ese momento era bastante fatalista, se entiende el porqué de este cambio.

Posterior a la muestra del año 2001, hay un periodo de confusión y reacomodo en donde se mezclan influencias y modos de resolver las obras, ya en el aspecto cromático, ya en cuanto a su composición, llegando en algunos casos casi a la abstracción, como en "El vuelo de la mosca" o "El enigma del zapato". La figuración que había practicado hasta ese momento comienza a mezclarse con elementos más realistas como es el caso de "La muerte del anarquista" o "Artista intentando capturar la realidad". En este último pequeño cuadrito, incorporo recortes de periódico que luego pinto para unificarlos con el resto de la composición. Este cuadro resulta para mí

de particular importancia, porque me descubre una nueva ruta y, de algún modo, resume los elementos usados en composiciones posteriores: La figuración realista y los esgrafiados de primera intención. Aunque en esta pieza persisten, cromáticamente, todavía azules y rosas pálidos, el tono general es la gama de los ocres y arenas que, como se verá más adelante, se convierte en el color base de las composiciones posteriores.

Simultáneamente a estas búsquedas, retomo la práctica del dibujo a lápiz grafito, combinando con acuareleados de una mezcla de café soluble y goma. Las tonalidades producidas por el café me dan la pauta a seguir en las tonalidades del óleo. Encuentro el color de lo que estaba buscando, el color de lo que, a mi entender, le está sucediendo al país: El color de la mierda y la huella del orín.



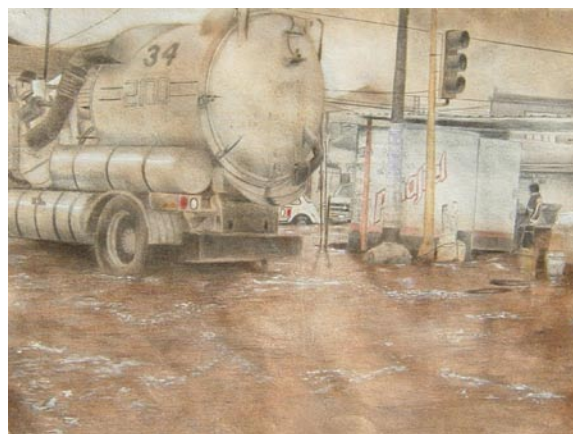
30. La muerte del anarquista. 2003.



31. *Artista intentando capturar la realidad.* 2003.



32. *El vuelo de la mosca.* 2002.



33. *País en marcha.* 2004.

3. Obra reciente. 2003-2010

El comienzo de una etapa y el final de otra no pueden ser dados con exactitud. El desgaste o ineficacia de ciertos modos o "estilos" para expresar asuntos determinados nos lleva a probar nuevas rutas, nuevas soluciones. Me refiero aquí, evidentemente, a nuevas soluciones plásticas aplicadas, en el sentido personal, a mi obra.

Existen elementos soterrados a los que no les daba la importancia como obra *per se*. Uno de ellos es la práctica del dibujo de imitación que en las etapas anteriores usaba como un recurso contra el amaneramiento de la forma, o bien como forma de investigación visual. Ejemplifico: Si por alguna razón el cuadro a pintar requería de un armadillo o una rata, y la memoria y las manos no me daban para resolverlo, recurría a la fotografía o al objeto en sí. Lo copiaba lo más exactamente posible para después simplificarlo e incorporarlo al cuadro o dibujo.

De esta manera el ejercicio del dibujo realista quedaba como un remanente. El realismo me parecía insulso, complaciente y falto de imaginación y, aunque en muchos casos lo sigo pensando, esa técnica de imitación me permite explicar cómo y por qué pasé de un modo de figuración a otro.

3.1. El giro hacia la figuración realista.

Visto a media distancia las razones que parecen haberme llevado hacia el realismo son varias: La primera de ellas, ya mencionada, es el hecho de que la practicaba como ejercicio adjunto, por decirlo de alguna manera. La segunda, quizás más determinante, fue la necesidad de explicarme una realidad rápidamente cambiante y atroz que superaba en mucho a la imaginación. Pasada la euforia democrática por la salida del Partido Revolucionario Institucional de los Pinos, la administración foxista, rebotante de declaraciones desafortunadas, nos mostraba la verdadera cara del panismo: contracción económica, más desempleo, debilitamiento de las instituciones, y un indignante servilismo a los intereses estadounidenses. La oposición entonces acuñó el término Foxilandia para describir el idílico y democrático país que sólo el presidente Vicente Fox veía y el resto de la población padecíamos. En este contexto, en un orden más personal, se me presentaban calamidades inevitables: la enfermedad de mi madre y mi suegra. Esta última sufría de esclerodermia, enfermedad terrible que inexorablemente va endureciendo todos los tejidos de la piel hasta producir la casi inmovilidad y finalmente la muerte. Mi madre por su parte, padeció un herpes en la garganta que la llevó casi al borde de la muerte. Aunado a esto, mi

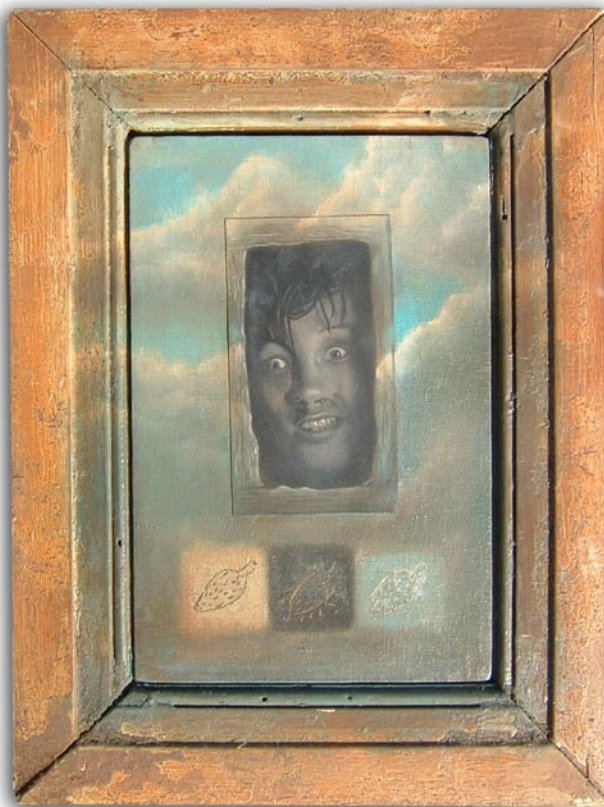
hija Frida, estudiante de medicina en ese entonces, me mostraba sus libros ilustrados; en particular, un viejo texto de diagnóstico: *Semiología médica y técnica exploratoria* de Juan y Antonio Surós Batalló. Mi panorama no era muy colorido, ni necesitaba rascar demasiado hondo para encontrar motivos de dolor o angustia. Estos hechos extrapictóricos no explican por sí solos la transformación de un modo de representación a otro pero influyen de manera importante.

En el contexto de las artes visuales, la discusión todavía vigente entre modernidad y postmodernidad abría la puerta para recurrir sin recato a la referencia y/o apropiación de imágenes prehechas.

“Frente a la idea de progreso, evolución e innovación de las vanguardias artísticas, el arte postmoderno defiende la cultura popular, la hibridación; se caracteriza por el eclecticismo, la mixtificación, el “nomadismo” –ir de un estilo a otro–, la “deconstrucción” –tomar elementos estilísticos del pasado–, etc. Así como la vanguardia se basaba en la innovación, la experimentación, la evolución, los postmodernos vuelven a los métodos clásicos, a la pervivencia de formas y estilos artísticos del pasado, creando una mezcla de estilos, cayendo en la repetición, la reinterpretación; el resultado de esta

mezcla indiscriminada de temas y estilos da lugar al 'pastiche', concepto que los postmodernos asumen con orgullo".²³

Si consideramos que lo que denominamos arte postmoderno se inició a finales de los años setenta del siglo pasado, y mi producción la inicio alrededor de los ochenta, mi obra toda, históricamente, es postmoderna. Sí, pero un postmodernismo al que quizás llego tarde y de manera involuntaria. Evidentemente la idea de innovación o ruptura después de las vanguardias y las neo corrientes queda para mí descartada. Y no es la idea ni la voluntad de pertenecer a tal o cual neísmo lo que me lleva a la figuración realista. Es más bien el desagradable asombro de lo que veo a mi alrededor, mi circunstancia particular, y los medios masivos lo que me produce la necesidad de retratar, a mi modo, una realidad que va de la comedia al drama con una pasmosa facilidad. La "transición a la democracia" desvela las cloacas del poder sin que en verdad suceda nada. La ultraderecha está en el poder. En un apunte, dibujo un bolillo con la leyenda "...a tragar PAN" En otro pequeño óleo, copio una fotografía de Los olvidados de Buñuel —tomada por Gabriel Figueroa— y la coloco sobre un cielo azul panista pardusco con el título: "Los olvidados en el cielo Foxista". Al inicio de esta etapa y más adelante utilizo la forma del chile como albur visual, por llamarlo de alguna manera, aludiendo a las múltiples connotaciones en el habla popular: Estábamos muy enchilados porque con la democracia nos dieron puro chile.



34. *Los olvidados en el cielo foxista*. 2003.

²³ http://es.wikipedia.org/wiki/arte_postmoderno.

3.2. La enfermedad como metáfora.

La locura, la deformidad, en suma la enfermedad física o mental han servido en muchas manifestaciones artísticas como el medio para mostrar la decadencia y el deterioro en el orden moral de la sociedad en su conjunto o de ciertos sectores de ella misma. Tal es el caso en la pintura de Edvard Munch, Max Beckman o George Grosz. En el arte mexicano las deformaciones expresionistas de José Clemente Orozco o las referencias a la locura del multicitado José Luis Cuevas son ejemplo de esto.

El diccionario define la enfermedad como: "Alteración más o menos grave de la salud del cuerpo animal". O bien "Anormalidad dañosa en el funcionamiento de una institución, colectividad, etc."²⁴

Sin duda la asociación de arte-enfermedad es una idea romántica:

"La enfermedad suponía para ellos, la negación de lo ordinario, normal y razonable, y contenía el dualismo de vida y muerte, naturaleza y no-naturaleza. Continuación y disolución, que dominaba toda su imagen del mundo. Ella significaba la depreciación de todo lo unívoco y permanente y correspondía a la repulsión romántica de toda limitación y toda forma sólida y definitiva".²⁵ Un siglo después aún

no nos hemos librado totalmente de la imagen del artista "enfermo del alma" y la idea de malestar social continúa vigente, y quizás con mucha mayor intensidad, ya que hemos cambiado la angustia del ser por la angustia del tener.

Para un país como México, el individualismo a ultranza, pregonado desde las altas esferas del poder y transmitido por todos los medios posibles a un pueblo de raigambre comunitaria, ha significado una especie de esquizofrenia social.

Si el movimiento estudiantil del 68 fue un síntoma de la decadencia del modelo Nacionalista revolucionario, su antídoto, el neoliberalismo, la receta aplicada catorce años más tarde, resultó peor que la enfermedad. Al inicio de la primera etapa del gobierno neoliberal se aludía a "La renovación moral de la sociedad" encabezada por el ex-presidente Miguel de la Madrid Hurtado. La infección comenzaba sus desastrosos efectos. A partir de entonces, la mano invisible del mercado ha lanzado fuera del país a millones de conciudadanos de todos los niveles; quienes no han salido por hambre, han salido por miedo a la inseguridad. El crimen organizado alcanzó

²⁴ *Diccionario de la lengua española.*

Real Academia Española. Décimo sexta edición. España 1939, Pag. 513

²⁵ **Hauser, Arnold.** *Historia social de la literatura y del arte.*

Editorial Labor / Omega. Barcelona, Esp. 1985 Pag.360

ya a corromper todos los niveles de gobierno y la democracia sólo representa los intereses partidarios y del empresariado nacional y extranjero. La ciudadanía inerme se siente defraudada, inmovilizada, apática ... "El que no tranza no avanza" es lema de los emprendedores, la changarrización de la economía y el mercado informal han convertido a las ciudades en inmensos tianguis en donde hay más vendedores que consumidores. "A veinte años de la aplicación del modelo neoliberal, la economía mexicana se encuentra sumergida en una crisis de larga duración, caracterizada por un reducido crecimiento del PIB (de 1982 al 2003, sólo creció 2.0%) y la incapacidad para generar los empleos que la población demanda cada año. En los últimos años (1983-2003) la PEA creció en 22 millones 755 mil 186 personas y sólo se generaron 8 millones 371 mil 306 plazas; por lo que el desempleo acumulado ascendió a 15 millones 228 mil 474 personas y el PIB creció apenas 2.2% en promedio anual. Según la Organización Internacional del Trabajo (OIT), en México existen 25.5 millones de personas empleadas en la economía informal, de las cuales 17 millones son hombres (67%) y 8.5 millones son mujeres (33%)".²⁶

En suma, el modelo económico neoliberal ha mostrado ya su ineficacia y los intereses del poder económico también comienzan a sufrir las consecuencias: gastos nunca vistos en aparatos de seguridad, secuestro, muertes de "víctimas colaterales" propiciadas por la "guerra contra el narco" son parte de la factura que el "estancamiento estabilizador" les ha cobrado.

Como consecuencia de todo ello, el sistema económico está enfermo, el equilibrio, perdido. O, para utilizar la definición del diccionario, esta "anormalidad dañosa en el funcionamiento de las instituciones y la colectividad" infectó ya el cuerpo entero de la nación.

Al encontrar imágenes de pacientes con padecimientos diversos de los ya mencionados hermanos 'Suros Batalló' y otros más, encuentro la imagen metafórica, de lo que a mi entender padece el país; tumoraciones, parálisis, malformación.



35. *Niño enfermo.*
2004.

²⁶ **Universidad Obrera de México.** *La Economía Mexicana Atrapada en Problemas Estructurales que Impiden el Crecimiento Económico y el Empleo*, Hoja Obrera en Línea No. 56, Julio-Agosto, México, 2003, <http://www.uom.edu.mx/hoja/hojob56.htm>

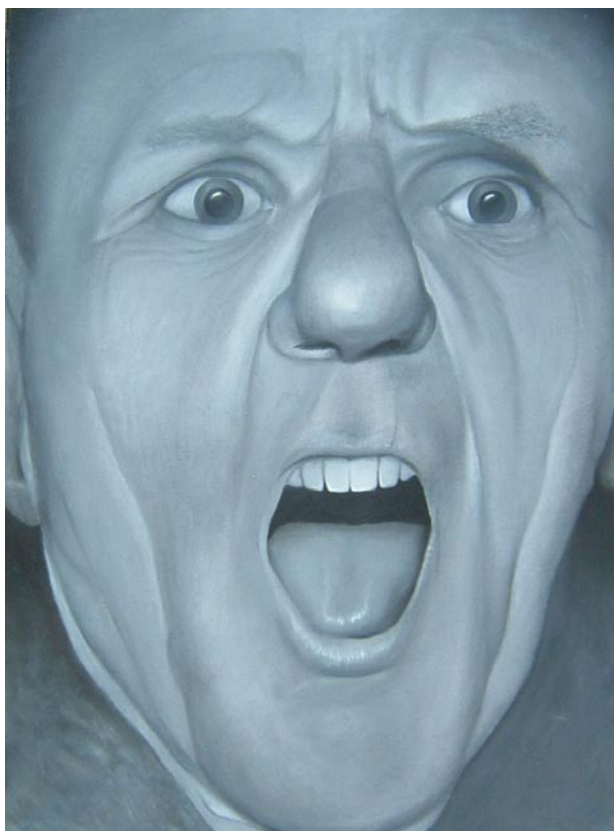
3.3. De la fotografía al dibujo y la pintura.

La fotografía, como toda creación visual, comunica ideas. La particularidad de ésta reside en los múltiples campos de su desarrollo. La fotografía puede ser científica, testimonial, publicitaria:

“Desde su invención, la fotografía tenía total credibilidad como testimonio incuestionable de la realidad debido al funcionamiento del dispositivo de captura. Posteriormente, la manera de registrar la realidad se ha considerado un posicionamiento ideológico, que nada tiene que ver con el carácter neutral y objetivo de su funcionamiento”.²⁷

Esta concepción ideológica, consiente o no, determina su utilización. Mi intención al recurrir a la fotografía es el ser lo suficientemente convincente para mover a la reflexión. El fotoperiodismo, por ejemplo, permite ver hechos distantes, o inaccesibles por alguna u otra razón; la fotografía científica expande el microcosmos de una gota de agua u objetiva una sección del espacio sideral. El porqué y para qué son lo importante.

Así pues, dentro del realismo fotográfico o de la pintura realista o hiperrealista, sabemos que, a pesar de su aparente mecanicismo, el ojo del fotógrafo encuadra, edita, enfatiza determinadas áreas y reduce, restringe o elimina algunas otras. En suma,



36. Grito. 2006.

²⁷ *Fotografía en el siglo XX, hasta la segunda guerra mundial.*
http://eswikipedia.org/wiki/historia_de_la_fotograf%C3%ADa

se dirige o manipula al espectador en direcciones determinadas. Sin embargo, seguimos dándole la categoría de "verdad", de imagen "real" de tal o cual cosa.

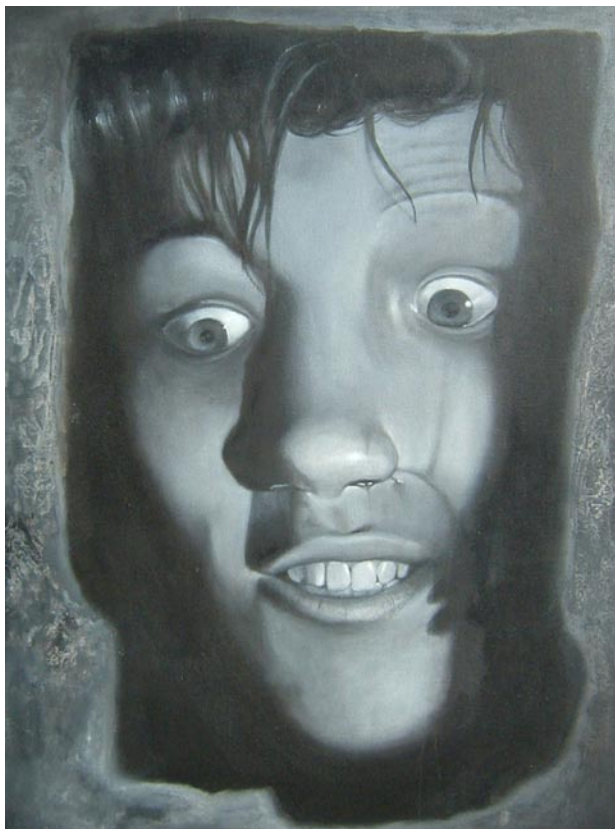
La contraposición o, mejor dicho, su incorporación al dibujo o al cuadro lo realizo por medio de la tradicional cuadrícula. En términos generales, estas imágenes de orden realista se montan, por decirlo de

algún modo, sobre el fondo esgrafiado, manchado.

¿De qué manera y por qué se eligen? ¿Qué sentido tiene el reproducir una imagen ya hecha, sobre todo pensando en las imágenes periodísticas, que tienen una mayor difusión o circulación que una pintura o un dibujo? En primer término, debo decir que padezco de una manía por coleccionar objetos de deshecho, lo cual incluye las imágenes. El azar, la



37. *Pasta de Conchos*. 2006.



38. *Los olvidados II*. 2005.



39. *Mujeres irakies*. 2007.

casualidad es el primer impulso que me mueve a "rescatarlas" de la maremagnum de imágenes a que estamos expuestos. En segundo lugar, su calidad en función de sus posibilidades dramáticas, irónicas o meramente estéticas. No sigo ningún orden predeterminado en su elección, salvo el de intuir que

puede ser contrapuesta a otra imagen para crear significados distintos o complementarios.

Tengo, ciertamente, una predilección por las fotos en blanco y negro por que desde mi punto de vista comunican de una manera más clara sus significados

y evidencian su calidad de referencia, de ser la representación de, sin el gancho del color que intenta, sin lograrlo, convencernos de que la imagen es el objeto. Así pues, en muchos casos cuando encuentro alguna foto en color que por alguna razón despierta mi interés la convierto al sobrio blanco y negro. Elevo el contraste o lo vuelvo más difuso, dependiendo de la composición de la que forma parte. La edito y/o complemento según convenga al formato sobre el que trabaje.

En “Mujeres Irakies” por ejemplo —basado en una fotografía bajada de internet que muestra la protesta de esposas, madres e hijas frente a la invasión occidental— la fotografía original era a color, y mostraba al fondo parte de las calles. Enfatizo aquí los rostros airados y doloridos, las manos que reclaman.

Las cabezas cubiertas por mantos negros y blancos aíslan y destacan los gestos de la multitud. Enmarcada por un fondo grisáceo con rectángulos en la parte superior e inferior, la imagen se complementa con trozos de tubería oxidada de cobre en forma de T sobre la que coloqué una cabeza de muñeca de plástico que imita los tonos verdosos del óxido de cobre. Con ello intento comentar la doble condición del sometimiento: el del conflicto bélico y el de su condición de mujeres bajo el Islam.

Fotografías como ésta, que muestran las consecuencias de la codicia petrolera norteamericana y el intrínseco dramatismo de los conflictos humanos, son las imágenes que me mueven a apropiármelas, a intervenirlas y comentarlas pues, a pesar de remitirnos a espacios territorialmente alejados, nos son cercanas por sus implicaciones.

En casos como el de “Fanfarria para el hombre

común”, el documento original fue la fotografía de una representación teatral, en donde una mujer iracunda está a punto de golpear al hombre tirado sobre el suelo. La mueca del rostro, su vestimenta, el uniforme ejecutivo, su actitud corporal: los brazos cruzados sobre el pecho esperando otro golpe, todo contribuye para transmitirnos la sensación de angustia e indefensión. Encontré en esta pequeñísima foto de periódico el pretexto adecuado para representar la condición del ciudadano común, golpeado por las invisibles fuerzas del mercado. El fondo de tonos arenosos, con rayones en negro, emborronados, acentúa la caída del cuerpo, pesado, en tonos negros, a excepción de las manos y la calva cabeza. Como un comentario final, se muestra en primer plano una placa metálica, dura y fría, ligeramente inclinada a la derecha y sujeta por dos tornillos sobre la superficie del lienzo, evidenciando, o por lo menos esa es mi intención, la condición bidimensional de la obra. En otros casos, como la trilogía de “Los olvidados II”, “EL grito” y “Pasta de Conchos” el rostro humano abarca casi la totalidad del plano. El encuadre o edición (en los dos últimos) me es suficiente para expresar lo que quiero mostrar con el blanco y negro. La contundencia en la imagen de Gabriel Figueroa de los “Olvidados II” no me permite sino rendirle tributo, imposible agregar o quitar nada. El mérito de mi parte, si es que lo hay, está en la idea de copiarlo para señalar la vigencia, tanto de la imagen como de la problemática de la que trata el filme, aún después de sesenta años.

Por lo general, incorporo los elementos de referencia fotográfica contraponiéndolos a elementos gestuales, matéricos. Es como un reflejo en donde la imagen real de algo, al interior, me produce descargas subjetivas que se expresan por medio del rayón y las manchas.

3.4. De lo personal a lo social.

Los acontecimientos que se suceden alrededor nuestro, se perciben e interpretan de manera distinta por cada uno de nosotros, el nivel de afectación es también distinto de persona a persona aún cuando pertenezcan al mismo grupo o clase social.

“Toda representación ideológica es una determinada ‘representación’ de la realidad, que hace entonces de cierta manera alusión a la realidad, pero que, paralelamente no produce sino una ilusión... La ideología da a los hombres cierto ‘conocimiento’ de su mundo –o, más bien, al permitirles ‘reconocerse’ en su mundo, cierto ‘reconocimiento’-, pero al mismo tiempo nos los conduce sino a su desconocimiento. Alusión-ilusión, o reconocimiento-desconocimiento, he aquí pues, la ideología considerada desde el punto de vista de su relación con la realidad.”²⁸

En el orden de lo que podríamos llamar ideología personal, este reconocimiento-desconocimiento de la realidad me ha conducido a una toma de posición crítica y pesimista. Esta cita de Louis Althusser, en *Historia del arte y lucha de clases* hecha por Hadjinicolaou, me da la pauta para algunas de las cavilaciones personales sobre las que parte la pieza de “Las formas del pensamiento”. En un formato rectangular, apaisado, dividido en dos por su

parte más larga, muestra en su lado izquierdo una escafandra que lleva en la parte del pecho a manera de marca, la palabra Idea, y que alrededor del casco tiene colocados en forma de halo o resplandor cerillos de madera usados, quemados ya.

La escafandra, metálica, rígida, inerte, encerrada en sí misma se contrapone a la imagen de un pez dorado que flota, por decirlo así, sobre la sección derecha del rectángulo. Que representa lo orgánico, lo vivo. En la misma sección pero en la parte inferior la imagen del pez se repite a pequeña escala pero ahora contenido por una pecera situada frente al mar, en la playa representada sólo en blanco y negro. Las contraposiciones son evidentes. El pez, de agua dulce, no puede acceder al mar, asociado cromáticamente con la escafandra y las ideas. La escafandra-idea, encerrada en sí misma, vislumbra a través de sus mirillas lo vivo, lo orgánico sin poder acceder a ello por su condición inerte. Por último, tres círculos realzados cercanos a la vertical central del cuadro hacen referencia a lo tridimensional. A la realidad objetiva. Todo esto casi encerrado por un margen irregular que intenta integrarlos.

²⁸ Hadjinicolaou, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases*. Ed. Siglo XXI, México, 1976. Pag. 102.
Louis Althusser, “*Théorie et formation théorique-Idéologie et lutte idéologique*”, en Casa de las Américas, núm. 34, La Habana.

Conexión-desconexión. Alusión- ilusión.

Esta tendencia a conjuntar imágenes disímbolas, si bien no es una constante totalmente, sí se presenta en muchas de las piezas de la producción reciente. Acompañar la representación naturalista con el grafismo expresionista casi abstracto. Contraponer el color a la representación en blanco y negro. Lo orgánico frente a lo mineral. Son algunas de las contraposiciones que quizá reflejan parte de mis propias contradicciones. Este empeño en

contraponer elementos en otro sentido pretende llevar los motivos del orden particular al plano social y en sentido inverso. El vano intento de conciliar la realidad objetiva con el plano de las imágenes.

La intemporalidad de la imagen fija, el espacio de libertad que representa, me permite finalmente, plasmar ahí la aspiración o la frustración, lo pasado y el presente en el lienzo, o por decirlo así, distintas etapas del pasado.



40. *Las formas del pensamiento. 2008*

3.5. Conclusiones.

Es claro que la conformación de un modo particular de abordar la pintura es una imbricación de modos de pensar (ideología), formación e información, circunstancia y voluntad aunada a las capacidades o incapacidades innatas de quien la ejerce. En el caso que aquí me ocupa, la radicalización en el orden social y económico del país, ha fungido como limitación y acicate a la vez. Limitación en el sentido de materiales, tiempo y espacio necesarios para el desarrollo continuado, y a cabalidad, que la pintura requiere. De otro lado, empujando la necesidad de expresar de algún modo el efecto que los cambios políticos y económicos de nuestra historia reciente han tenido sobre todos nosotros.

Desde mis inicios, el ejercicio del dibujo y la pintura han sido una forma de conocimiento y autoconocimiento. La elección de las influencias tempranas se decide por lo que otros, nos descubren o sugieren. La empatía con la obra de José Luis Cuevas, por un lado, y la obra de Rufino Tamayo y Francisco Toledo por otro, son complementos, entre muchos otros, de lo que llamamos identidad nacional, que hoy, para bien o para mal, asumimos como multicultural. La visión sombría y trágica de los dibujos de Cuevas, son desde mi punto de vista, parte de nuestra raíz hispana; con ecos en el

fatalismo indígena. De otro lado, Tamayo y Toledo nos muestran el lado lúdico, erótico y alegre, pero no menos profundo, de una parte de la visión indígena. Mentiría si dijera, que en los tiempos en que conocía la obra de estos brillantes creadores (finales de los años setenta) me hundía en profundas reflexiones sobre el ser mexicano, pero es cierto que en el contexto del "populismo echeverrista" se seguía calificando y descalificando al *Laberinto de la soledad* de Octavio Paz. La primera dama, Esther Zuno de Echeverría vestía de china poblana en las fiestas y los "hipitecas" cargábamos los útiles escolares en morrales de Oaxaca y no en una Back-pack.

Esto viene a cuento por que es este ambiente, el que nutre y marca, las primeras etapas de mi desarrollo, y hasta finales de los años noventa del siglo pasado. La particularidad de esto radica en la paulatina migración hacia temas de orden social que en principio pretendían ser más bien decorativos e introspectivos. Al tomar una actitud más consciente sobre los temas a referir, cambia el espectro cromático y la figuración es menos esquemática, o bien combina lo volumétrico con lo plano y lineal. El giro final es propiciado por el dibujo verista que, como ya señalé, practicaba por necesidad en mi labor de ilustrador o como ejercicio de observación. Esto y

la revisión vía internet de la pintura contemporánea, nacional e internacional, determinan el cambio de ruta de mi pintura. Para nuevos contextos sociales, requería formas, sino nuevas, por lo menos distintas a las anteriores. En la obra reciente se pueden rastrear los sedimentos de la etapa formativa y su desarrollo. En el dibujo he conservado el achurado, pero ahora realizado con grafito, y en algunos temas el aire trágico cuevasiano. En el terreno de la pintura han quedado de la influencia de Tamayo y Toledo el recurso matérico y cierto sentido del humor que más bien se ha convertido en sarcasmo.

A estas alturas de la globalización, seguramente, habrá quien considere anacrónico asuntos como

el de la identidad nacional, la política del país o hasta a la pintura misma. Pero considero que, sin soslayar lo que sucede fuera del país, es urgente ver hacia adentro con un verdadero sentido crítico. Pretendo un arte que no requiera de complicadas explicaciones para ser entendido, ni de un manual para saber cuál es la emoción correcta frente a una caja de zapatos. No descalifico a ninguna tendencia, pero aborrezco la vacuidad y la engañifa comercial. Mi interés está en una pintura que se amamante de todo lo que le sea útil con la intención de conmover. Una pintura, por tanto, que entre por los ojos pero active al cerebro. Una pintura que vincule lo personal subjetivo, con lo social objetivo, que vaya de ida y vuelta y nos mueva a la reflexión.



41. Box. 2004.



42. *Ni una más*. 2003.



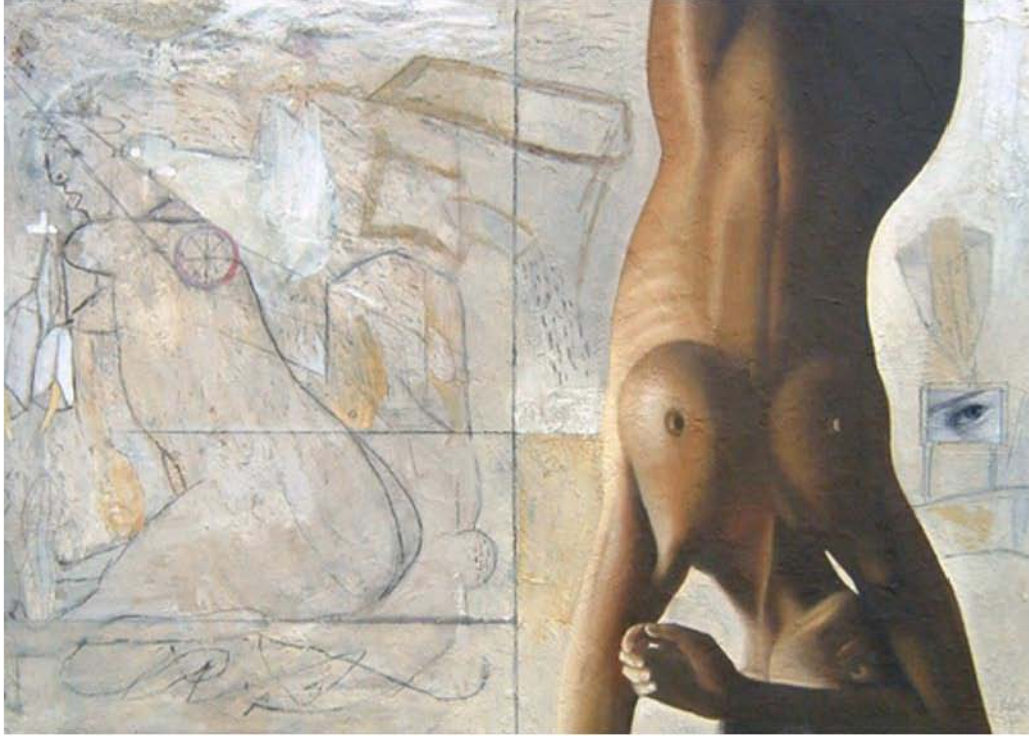
43. Fanfarria para el hombre común. 2005.



44. *¡Bang! La máquina.* 2006.



45. La Era. 2006.



46. *De cabeza*. 2006.



47. *El principio, el fin.* 2006.



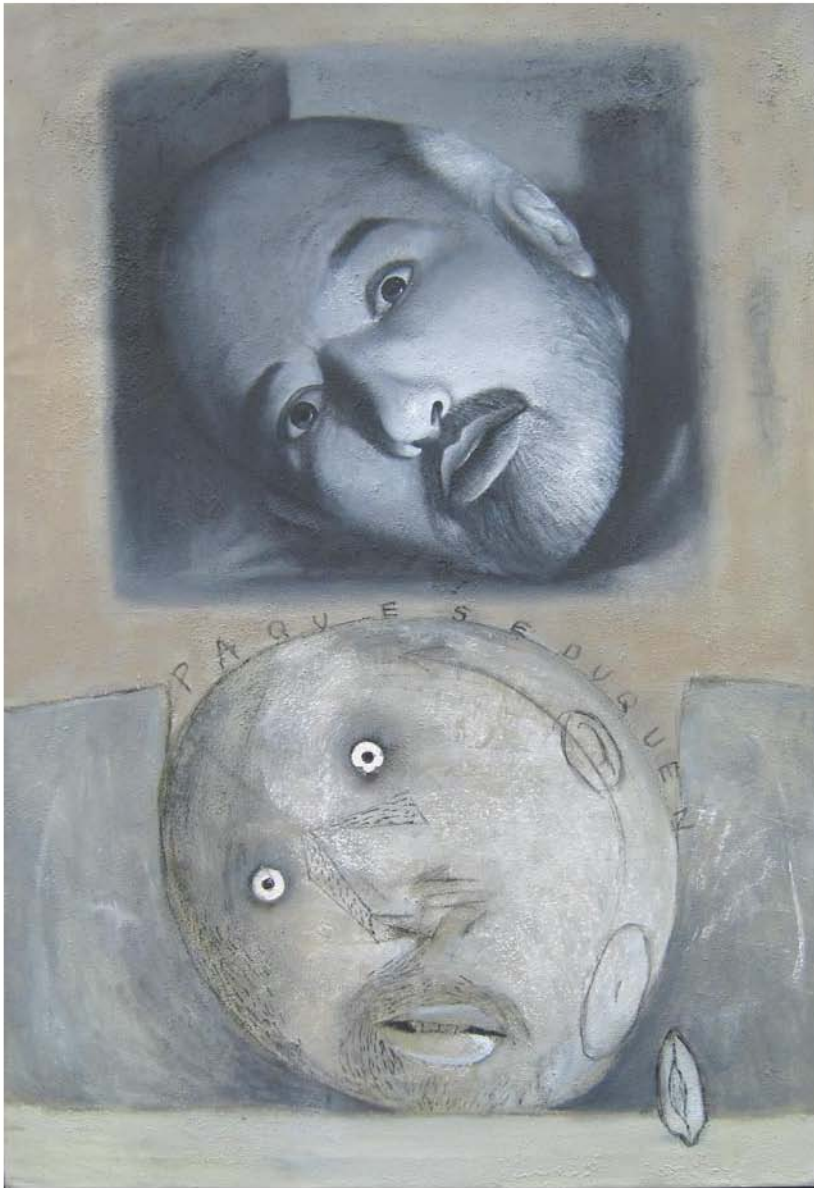
48. *Volcán*. 2007.



49. *La disertación interrumpida*. 2004.



50. Mickey y los palestinos. 2008.



51. Paqueseduquen. 2008.



52. Señalamiento. 2008.



53. *El tigre de Santa Julia*. 2004.



54. *Pan partido*. 2004.



55. *Depresión femenina*. 2004.



56. *El Santo Niño del cono.* 2004.



57. *Negociando en lo oscuro*. 2004.



58. *Funcionario en proceso.* 2004.



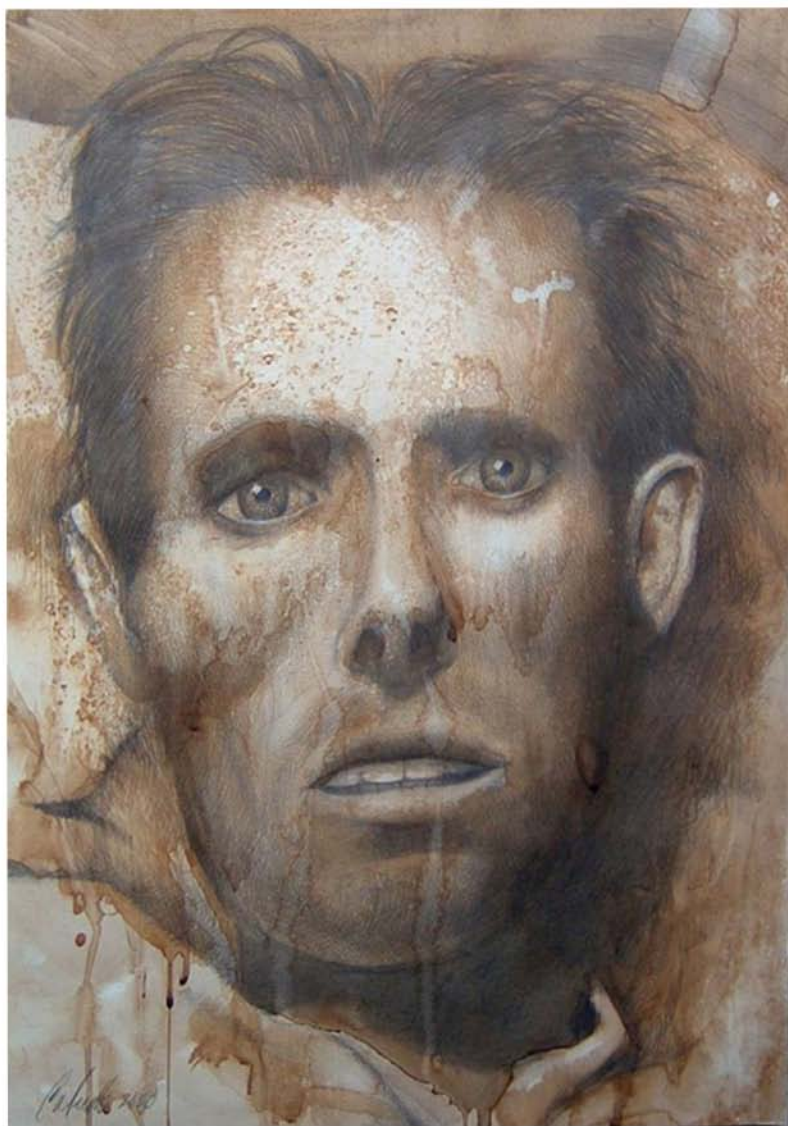
59. *Los distintos usos del calcio*. 2006.



60. *El obsesivo y fallido intento de
inmortalizar a la tortilla.*
2006.



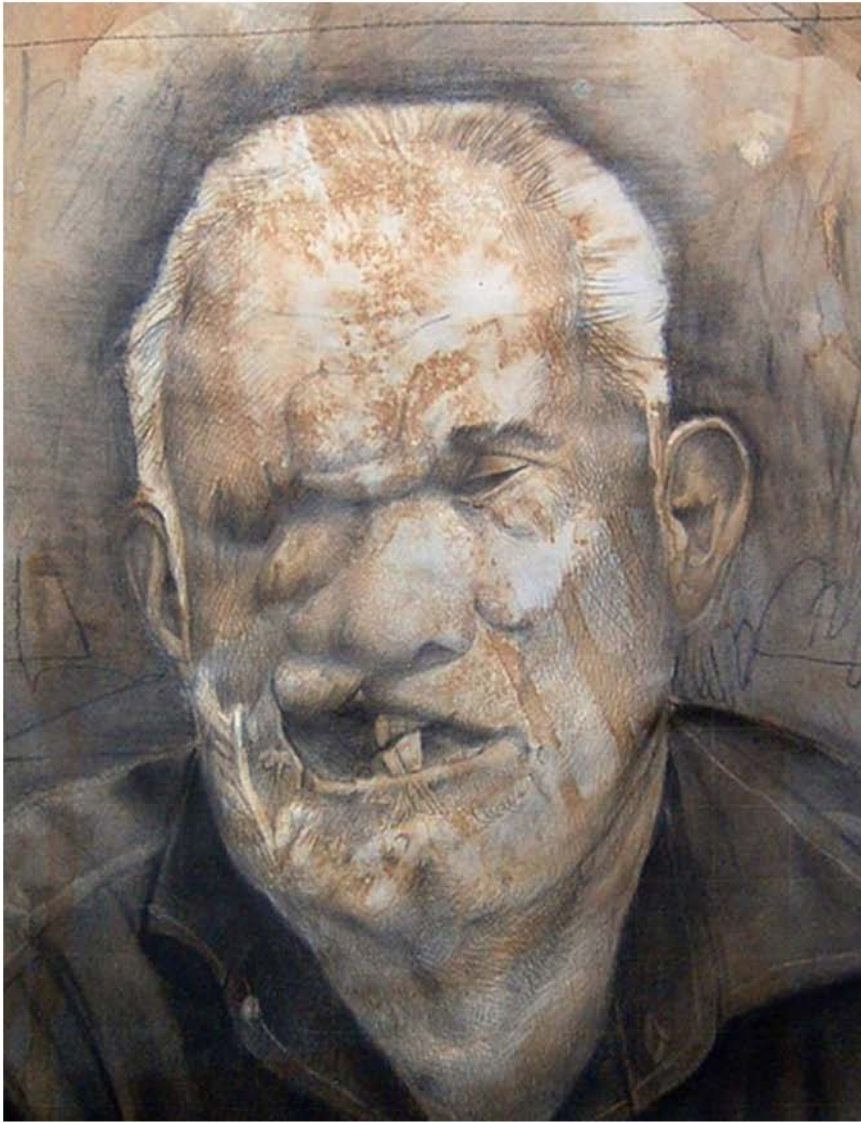
61. *La tortilla refrita.* 2006.



62. Azorado. 2006.



63. ¡Puro chile, mexicanos! 2006.



64. *¿Por que?* 2006.

4. Láminas.

- 1. Alfredo Zalce. (1908-2004)**
Algunos preparativos para el nuevo orden cristiano. 1943.
Óleo sobre tela.
61 cm. x 81 cm.
Colección Museo de la Basílica de Guadalupe.
- 2. Rufino Tamayo. (1899-1991)**
Retrato de niños. 1996.
Óleo sobre tela.
135 cm. x 98 cm.
Colección Banco de la Republica.
- 3. Francisco Toledo.**
Hoja y chapulín. 1977.
Goauche sobre papel.
76 cm. x 56 cm.
- 4. José Luis Cuevas.**
Sin título. 1999.
Aguafuerte sobre papel. P/A
98 cm. x 142.5 cm.
- 5. Grupo Suma.**
Estrategia Suma/Rocha. 2008.
Cartel.
- 6. Enrique Guzmán. (1952- 1988)**
Sonido de una mano aplaudiendo o marmota herida. 1973.
Óleo sobre tela.
120 cm. x 150
Colección Galería Arvil.
- 7. Gustavo Monroy.**
México lindo. 2009.
Óleo sobre lino.
366 cm. x 488 cm.
- 8. Gabriel Orozco.**
Long ball. 1993.
Sin datos.
- 9. Gabriel Orozco.**
Caja de Zapatos. Sin fecha.
Cartón.
- 10. Arturo Rivera.**
Ángel Guardian. 2005.
Óleo sobre tela y madera.
150 cm. x 100 cm.
- 11. Yishai Jusidman.**
The clown. Sin fecha.
Sin datos.
- 12. Rufino Tamayo. (1899-1991)**
Hombre radiante de alegría. 1968.
Óleo sobre tela.
95 cm. x 135 cm.
- 13. Ricardo Martínez.**
Mujer con fruta. 1992.
Óleo sobre tela.
120 cm. x 180 cm.
- 14. Francisco Toledo.**
Perro Traviezo. 1972.
Óleo sobre tela.
98 cm. x 77 cm.

Obras de Marcelo Calvillo:

- 15. Asuntos grises. 1977.**
Óleo sobre fibracel.
122 cm. x 103 cm.
- 16. La destrucción de todas las cosas. 1998.**
Óleo sobre fibracel.
53 cm. diámetro.
- 17. Solo esperan. 1998.**
Óleo sobre madera.
38.5 cm. x 39.5 cm.
- 18. Las figuraciones. 1977-2003.**
Técnica mixta sobre madera.
83 cm. x 63 cm.
- 19. La señora Beltrán y su pintor cachondo. 1988.**
Óleo sobre fibracel.
31 cm. x 30 cm.
- 20. Como jugo de limón. 1999.**
Óleo sobre fibracel.
40 cm. x 41 cm.
- 21. Azul invitación. 1999.**
Óleo fibracel.
40.5 cm. x 40.5 cm.
- 22. La silla. 1999.**
Óleo sobre fibracel.
30 cm. x 30 cm.
- 23. El acróbata. 1998.**
Óleo sobre fibracel.
Dimensiones variables.
- 24. Hay vacantes. 1999.**
Óleo sobre madera.
75 cm. x 70 cm.
- 25. Dinosaurios ocultos. 1997.**
Óleo sobre madera.
64 cm. x 54 cm.
- 26 (a,b). Ciudad de noche. 1992.**
Óleo sobre fibracel.
35 cm. x 17 cm. x 42 cm.
- 27. Acteal. 1998.**
Óleo sobre tela.
51 cm. x 61 cm.
- 28. Cronos devorando a sus ultras. 2000.**
Óleo sobre tela.
80 cm. x 100 cm.
- 29. Volcán, dinosaurios y condones. 1997.**
Óleo sobre fibracel.
103 cm. x 68 cm.
- 30. La muerte del anarquista. 2003.**
Óleo sobre fibracel.
120 cm. x 100 cm.
- 31. Artista intentando capturar la realidad. 2003.**
Técnica mixta sobre madera.
38 cm. x 38 cm.
- 32. El vuelo de la mosca. 2002.**
Óleo sobre tela.
120 cm. x 150 cm.
- 33. País en marcha. 2004.**
Técnica mixta sobre papel.
59 cm. x 45 cm.
- 34. Los olvidados en el cielo foxista. 2003.**
Óleo sobre tela y madera.
34 cm. x 44 cm.
- 35. Niño enfermo. 2004.**
Óleo sobre madera.
40 cm. x 120 cm.
- 36. Grito. 2006.**
Óleo sobre tela.
45 cm. x 60 cm.
- 37. Pasta de Conchos. 2006.**
Óleo sobre tela.
45 cm. x 60 cm.
- 38. Los olvidados II. 2005.**
Óleo sobre tela.
45 cm. x 60 cm.
- 39. Mujeres irakies. 2007.**
Técnica mixta sobre papel sobre madera.
40 cm. x 45 cm.
- 40. Las formas del pensamiento. 2008.**
Técnica mixta sobre madera.
80 cm. x 60 cm.
- 41. Box. 2004.**
Técnica mixta sobre papel sobre madera.
50 cm. x 20 cm.
- 42. Ni una más. 2003.**
Técnica mixta sobre papel, sobre madera.
70 cm. x 60 cm.
- 43. Fanfarria para el hombre común. 2005.**
Óleo sobre tela.
125 cm. x 100 cm.
- 44. ¡Bang! La máquina. 2006.**
Óleo sobre tela.
150 cm. x 120 cm.
- 45. La era. 2006.**
Óleo sobre tela.
100 cm. x 100 cm.
- 46. De cabeza. 2006.**
Óleo sobre fibracel.
120 cm. x 100 cm.
- 47. El principio, el fin. 2006.**
Técnica mixta sobre papel, sobre madera.
33 cm. x 24 cm (c/u)

- 48. Volcán. 2007.**
Óleo sobre madera.
58 cm. x 58 cm.
- 49. La disertación interrumpida. 2004.**
Técnica mixta sobre papel sobre madera.
20 cm. x 50 cm.
- 50. Mickey y los palestinos. 2008.**
Óleo sobre papel sobre madera.
90 cm. x 60 cm.
- 51. Paqueseduquen. 2008.**
Óleo sobre tela.
120 cm. x 150 cm.
- 52. Señalamiento. 2008.**
Óleo sobre fibracel.
120 cm. x 100 cm.
- 53. El tigre de Santa Julia. 2004.**
Técnica mixta sobre papel sobre madera.
45 cm. x 60 cm. (c/u)
- 54. Pan Partido. 2004.**
Técnica mixta sobre papel sobre madera.
66 cm. x 56 cm.
- 55. Depresión femenina. 2004.**
Técnica mixta sobre papel sobre madera.
45 cm. x 50 cm.
- 56. El Santo niño del cono. 2002.**
Collage madera y yeso.
50 cm. x 50 cm.
- 57. Negociando en lo oscuroito. 2004.**
Técnica mixta sobre papel.
60 cm. x 45 cm.
- 58. Funcionario en proceso. 2004.**
Técnica mixta sobre papel.
36 cm. x 54 cm.
- 59. Los distintos usos del calcio. 2006.**
Técnica mixta sobre papel.
50 cm. x 70 cm.
- 60. El obsesivo y fallido intento de inmortalizar a la tortilla. 2006.**
Grafito, gis y café soluble sobre papel.
50 cm. x 70 cm.
- 61. La tortilla refrita. 2006.**
Grafito, gis y café soluble sobre papel.
50 cm. x 70 cm.
- 62. Azorado. 2006.**
Grafito y café soluble sobre papel.
48 cm. x 68 cm.
- 63. ¡Puro chile, mexicanos! 2006.**
Grafito y café soluble sobre papel.
48 cm. x 68 cm.
- 64. ¿Por que? 2006.**
Grafito y café soluble sobre papel.
45 cm. x 56 cm.

Bibliografía.

Osborne, Harold (compilador).
Estética,

Traducción: Stella Mastragelo.
London, Oxford University
Press. 1972. Fondo de Cultura
Económica. 1976, 308 p.p.

Rivera, Diego. *Arte y política,*
Compilador: Raquel Tibol.
México, Ed. Grijalvo. 1979,
402 p.p.

Varios, Revista Curare,
Curare A.C. Número 24,
México, 2004,
118 p.p.

Canady, John.
Apreciación estética, pintura.
Traducción : Alfonso Rubio,
Giancarlo Von Nacer, Jesus
Montejano. México, Ed. SEP.
1986, 372 p.p.

Read, Herbert. *Imagen e idea.*
U.K. Harvard University Press.
1955. México, Fondo de Cultura
Económica. 1957, 245 p.p.

Emerich, Luis Carlos.
*Figuraciones y desfiguros de los
80's.* México, Ed. Diana. 1989,
197 p.p.

Hauser, Arnold. *Historia social
de la literatura y el arte.*
España, Ed. Labor, 1985,
439 p.p.

Tibol, Raquel.
*Gráficas y neográficas
en México.*
México, SEP/UNAM, 1987,
302 p.p.

Berger, John. *Modos de ver.*
Traducción: Justo G. Beramendi.
Barcelona, España. Ed. Gustavo
Gilli, 2000,
176 p.p.

Hadjinicolaou, Nicos.
*Historia del arte y lucha de
clases. México,*
Ed. Siglo XXI, 1976,
231 p.p.

Espinosa, Elia. *Jean Cocteau,
el ojo, entre la norma y el deseo.*
México, UNAM. 1988,
224 p.p.

Cardoza y Aragón, Luis.
Toledo.
México, Ed. Era. 1987,
98 p.p.

Abreu, Juana Ines y otros.
*Catálogo colección de pago en
especie de SHCP.*
México, SHCP. 1994,
295 p.p.

**Ganado Kim, Edgardo. Ruiz,
Julieta y otros.** *Catálogo 97-02
Colección de pago en especie.*
México, SHCP, 2004,
300 p.p.

Luna Arroyo, Antonio. *Jorge
Gonzalez Camarena en la
plástica mexicana.* México,
Ed. UNAM. 1988, 337 p.p.

**Diccionario de la lengua
española, Real Academia Espa-
ñola.** Ed. Espasa Calpe. Decimo
sexta edición. 1939. 1334 p.p.

Blas Galindo, Carlos. *Enrique
Guzmán, Transformador y
víctima de su tiempo.* México,
Ed. CONACULTA/ INBA/ Era,
1992. 132 p.p.

De la Parra, Manelick.
*Rafael Cauduro, un posible
itinerario.* México,
Ed. Vid/ INBA. 2001. 194 p.p.

**Varios, Enc. Historia de
México.** México, Ed. Salvat
Mexicana de ediciones, S.A. de
C.V. 1978. 3019 p.p.

**Varios. Enc. Los grandes
maestros de la pintura
universal/ Cinco grandes de la
pintura mexicana.** México,
Ed. PROMEXA, 1980. 160 p.p.

**Vázquez, Josefina Zoraida.
Falcón, Romana y Meyer,
Lorenzo.**
Historia de México, México.
Editorial Santillana. 2004.
304 p.p.

García Canclini, Néstor.
*La producción simbólica, teoría
y método en sociología del arte.*
México. Ed. Siglo veintiuno.
162 p.p.

López Cuenca, Alberto. *Revista de Occidente* No. 285. México, Febrero del 2005. Artículo: *El desarraigo como virtud: México y la deslocalización en los años 90.*

www.revistas.culturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/260/1/el-desarraigo-como-virtud-mexico-y-la-deslocalizacion-en-los-años-90.html

Espinoza Vera, Cesar. *Los años 70 y los grupos. Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias. Escáner cultural.*

www.escaner.cl/especiales/laperrabrava/perrabrava2-02.htm

<http://www.museotamayo.org/semblanza>

Campos, Marco Antonio.

La Jornada semanal. Art. Ricardo Martínez: rigor y poesía.

http://www.jornada.unam.mx/2008/05/115em_campos.html

[es.wikipedia.org/wiki/huelga_estudiantil_de_la_UNAM_\(1999-2000\)](http://es.wikipedia.org/wiki/huelga_estudiantil_de_la_UNAM_(1999-2000))

http://es.wikipedia.org/wiki/arte_postmoderno

Universidad Obrera de México.

“La Economía Mexicana Atrapada en Problemas Estructurales que Impiden el Crecimiento Económico y el Empleo”,

Hoja Obrera en Línea No. 56, Julio-Agosto, México, 2003,

<http://www.uom.edu.mx/hoja/hojob56.htm>

Fotografía en el siglo XX, hasta la segunda guerra mundial.

http://es.wikipedia.org/wiki/historia_de_la_fotograf%C3%ADa

