



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**FRANCISCO CASTRO LEÑERO:-UNA FORMA DE INSERCIÓN DEL  
PARADIGMA ABSTRACTO EN LA CARTOGRAFÍA HEGEMÓNICA DE LA  
CULTURA EN MÉXICO-**

-ANÁLISIS CRÍTICO DE DOCUMENTOS DE ARCHIVO (1975 A 2012)-

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

**MTRA. ROSA MARTHA AGUILAR OLEA**

TUTORES PRINCIPALES:

**DRA. ELIA ESPINOSA**

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**MTR. JORGE ALBERTO MANRIQUE**

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**DRA. MERCEDES GARZÓN BATES**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO, D. F. MAYO del 2014



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.

**DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE**  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
FACULTAD DE FILISOFÍA Y LETRAS  
UNAM

**FRANCISCO CASTRO LEÑERO:**

**-UNA FORMA DE INSERCIÓN DEL PARADIGMA ABSTRACTO EN LA CARTOGRAFÍA HEGEMÓNICA  
DE LA CULTURA EN MÉXICO-**

-Análisis crítico de documentos de archivo-  
(1975 a 2012)



*Francisco Castro Leñero, Fotografía @Samuel Zavala y Alonso, 1986.  
Recorte de Imagen y modificación sobre saturación de Color a 400% para esta investigación.*

**PRESENTA**

Mtra. Rosa Martha Aguilar Olea

**DIRECTOR DE TESIS**

Dra. Elia Espinosa

**ASESOR ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE**

Investigador Emérito Jorge Alberto Manrique

**ASESOR ÁREA DE FILOSOFÍA**

Dra. Mercedes Garzón Bates

**MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR**

ARTES VISUALES

Mtro. Marco Antonio Albarrán Chávez

DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

Mtra. María Soledad Ortiz Ponce

***A mi madre:***

Por su cariño, respaldo y paciencia.

***A mi hijo:***

Quien, con escasos ocho años de edad, me ha alentado para culminar la presente investigación. Por sus llamadas continuas, su cariño, sus recomendaciones e intercesión incondicional.

***A mi padre:***

Aunque ya no esté con nosotros físicamente.

## ***Agradecimientos***

Deseo expresar mi gratitud al **Mtro. Francisco Castro Leñero**, de quien fui alumna y ayudante en su momento, por permitirme el acceso a su archivo personal. Aprovecho la presente oportunidad para exteriorizar, en pocas palabras, mi admiración por su producción plástica ya que el contacto con su trabajo, tanto académico como profesional, me ha brindado la notable ventaja de poder constatar su calidad humana.

Mi más grande reconocimiento a la **Dra. Elia Espinosa**, entrañable consejera académica, por haberme acompañado en el proceso del presente estudio, ya que siempre tomó en cuenta el vínculo permanente entre los tiempos académicos y personales que siguen a la realización de toda investigación. Deseo agregar, que su ecuanimidad y postura respetuosa fueron los ejes centrales en la Dirección de esta Tesis; cualidades que asociadas a su apertura al intercambio de experiencias profesionales, a comidas con buena charla y lecturas en voz alta, lograron asentar el perfecto clima para establecer una escrupulosa, pero libre, plataforma para la preparación del presente documento.

Al entrañable **Investigador Emérito Jorge Alberto Manrique**, como alumna y tutela. Ya que ha aportado para la conformación de la presente investigación, datos invaluable. Por haber depositado en mí su confianza, tiempo, consejos y palabras de aliento. Por su atenta invitación a formar parte del grupo de investigación sobre emplazamientos arquitectónicos, edificaciones y monumentos de la Ciudad de México.

A la **Dra. Mercedes Garzón Bates** por su presencia, disposición, tiempo y comentarios. Agradezco sinceramente sus asesorías y el acompañamiento para la obtención del título de Maestría en Filosofía, así como vigente grado como Doctor en Historia del Arte.

Al **Mtro. Marco Antonio Albarrán** mentor y colega, por el soporte académico, las aportaciones, el intercambio de ideas y la capacidad de examinar de manera minuciosa ésta investigación.

A la **Mtra. Marisol Ortíz**, colega y amiga. Por su balance y entrega, los intercambios reflexivos, por escuchar y por enseñarme, tal vez indirectamente, algunos modos positivos para afrontar cualquier acontecimiento académico o personal.

Gracias

***Agradecimientos***



***Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología*** (CONACYT), por el apoyo otorgado para consolidar éste proyecto de investigación y a todos los miembros que laboran en dicha dependencia.



**Facultad de  
Filosofía y  
Letras**

***A los Coordinadores del Posgrado en Historia del Arte, al Comité Académico*** y a las personas que trabajan diariamente brindándonos el apoyo necesario para la realización de trámites. En especial, a la Dra. Deborah Dorotinsky por facilitar y dinamizar, a pesar de las circunstancias adversas, la culminación de este proyecto.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN GENERAL.....11

INTRODUCCIÓN ACADÉMICA.....19

### *ANTECEDENTES CONCEPTUALES, HISTÓRICOS Y ESTÉTICOS SOBRE LA NOCIÓN DE 'ABSTRACCIÓN'*

1. Sobre el término de 'abstracción' desde su perspectiva filosófica, uso estético y sentido cultural.....35

**2. Sumarios de la Transición:** Esbozo de ciertos componentes del debate sobre la Abstracción. Perfiles de la estructuración de un capital simbólico y cultural, a través de las Implicaciones históricas, económicas, políticas y filosóficas de la recepción del abstraccionismo en México en las décadas de los años cuarenta y cincuenta.....54

**3. Recapitulaciones:** Otros planteamientos sobre los preceptos que sustentan la tendencia de un movimiento abstraccionista y geometrismo mexicano en los 60's.....68

### *CONTEXTO, HISTORIA Y ARCHIVO: FRANCISCO CASTRO LEÑERO*

**4. Revisión de las implicaciones económico-políticas, culturales y discursivas de la década de los 70's.** Inserción de la producción de Francisco Castro Leñero en el panorama cultural de esta década.

**4.1** Panorama histórico general de la relación económico-político-cultural en el México de los años 70's.....79

4.2 Revisión de las implicaciones discursivas político-culturales de la década de los 70's en México.....	83
4.3 Desde los márgenes: perfiles para la constitución de 'otro' arte mexicano en la década de los 70's.....	94
4.4 Despunte de la producción de Francisco Castro Leñero dentro del panorama cultural de los '70.....	101
5. Examen generalizado de las implicaciones económico-políticas, culturales y discursivas de la década de los 80's.....	108
5.1 Re-valoración de la admisión de las propuestas abstractas y la aplicación de la noción 'informalismo' a las inesperadas tendencias del arte abstracto del México de los '80.....	118
5.2 <b>Inserción de la producción de Francisco Castro Leñero en el panorama cultural de la década de los 80's.</b> -Revisión crítica y categorización de los discursos recabados en documentos de archivo en torno a las exposiciones colectivas y la praxis particular del artista-.....	126

*PRIMER RECUENTO DE LAS DÉCADAS DE LOS 70'S Y 80'S*

**5.3 Primeras conclusiones:**

Re-valoración de las líneas discursivas teórico-críticas para la conformación de la Historia del Arte, frente a las tendencias artísticas abstractivas que circunscribieron la inserción de la obra de Francisco Castro Leñero en la cultura mexicana al final de la década de los 70's y durante el transcurso de los 80's.....	194
--	-----



6. Análisis global de las implicaciones económico-políticas, culturales y discursivas en el México de los 90's.....	208
---	-----

6.1 Síntesis sobre la producción de Francisco Castro Leñero: un productor plástico insertado en la 'superestructura'. Análisis de documentos de archivo sobre exposiciones colectivas y muestras individuales.....	218
--	-----

7. Escrutinio general de las implicaciones económico-políticas, culturales y discursivas sobre la Cultura en México -2000 al 2013-.....	285
---	-----

7.1 Desde los dispositivos de la abstracción: El sujeto-productor ¿mediación, inscripción, subordinación o exclusión?. Análisis de la trayectoria profesiográfica correspondiente al periodo del 2000 al 2012. Revisión de documentos de archivo, exposiciones colectivas y exhibiciones individuales de las últimas dos décadas.....	291
---	-----

## *RECUENTO FINAL*

Conclusión.....	381
-----------------	-----

## *FUENTES DOCUMENTALES*

Bibliografía.....	388
-------------------	-----

Documentos de Archivo, Catálogos de Exposición, Trípticos y Artículos de Revista....	399
--	-----

Fuentes Internet.....	408
-----------------------	-----



## INTRODUCCIÓN GENERAL

A modo de proemio, permitiéndome un tono coloquial, antes de suscribirme al rigor académico que una investigación doctoral debe mostrar, me gustaría aclarar al lector algunos de los factores concluyentes que me llevaron a tratar de conocer, de manera más cercana, la trayectoria del Mtro. Francisco Castro Leñero a través de su archivo personal.

Debo exponer, antes de comenzar estas líneas introductorias, que fui su alumna en la asignatura de dibujo por tres años, igualmente su asistente de taller por veinticuatro meses más, contacto que me llevó a admirar su disponibilidad y asertividad con todos aquellos que trabajamos por interés propio, más que por exigencia, la técnica del dibujo.

Cada tarde, Francisco, llegaba al taller a reorganizar tanto el espacio físico de trabajo como a conseguir algunos materiales básicos de la disciplina, pensando en todos los alumnos que no asistían preparados para la labor. En el transcurso del horario activo del taller, con cada cambio de posición del modelo o de las estructuras de mesas y bancos que nos servían como pretexto de trabajo, redirigía los enfoques de nuestro quehacer como aspirantes de Licenciatura, hacia un conveniente ejercicio dibujístico de acuerdo a un alterable marco técnico.

Generalmente, además de su libreta de apuntes, Francisco traía consigo algún libro o catálogo sobre la vida y producción plástica de algún productor visual, mismo que dejaba sobre la mesa de trabajo a nuestro alcance. Después de dibujar un largo rato, a la par de los alumnos, se mostraba dispuesto a responder a los signos de expectación emitidos por nosotros ante el material de lectura que llevaba consigo.

Más tarde comprendería personalmente que a través de ellos, indirectamente, nos comunicaba sus intereses visuales, literarios e inquietudes personales, correspondientes a cada fase de la producción particular en la que se encontraba; y que, con esta acción en particular, nos hacía partícipes de una reactivación de lo vivido en su círculo familiar años atrás. Una conducta, percibo ahora, que guardaba de cierto modo una íntima conexión con la forma empleada por su familia para acercarlo al arte.

Sin reticencia alguna, nos permitía aproximarnos a cotejar cómo empleaba los materiales para formalizar los objetos esbozados así como las figuras, los elementos y apuntes textuales que registraba en su libreta de trabajo. Con este sistema podíamos, como discípulos, confrontar de manera directa cuál era el proceso de trabajo al que recurría para elaborar los dibujos. Con sumo respeto, dando vueltas por todo el taller, se acercaba de vez en cuando para contemplar los avances de cada uno de nosotros creando un ambiente grato, en donde la base era invariablemente la espontaneidad y la camaradería.

Debo también comentar al lector, que antes de discernir que estudiaría mi primer Licenciatura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y saber que más tarde tendría como Maestro de dibujo a Francisco Castro Leñero, continué buscando todas aquellas formas de difusión cultural posibles que me ayudaran a establecer contacto con el Arte producido en nuestro país. Así, en 1999, reparé de nuevo en un programa televisivo, armado a partir de entrevistas, titulado *Galería Plástica*.

Ésta transmisión televisivo-cultural, formalizada a través de Canal 22, trataba de ordenar *los porqués* del quehacer de productores como: Germán Venegas, Maris Bustamante, Carlos Blas Galindo, Melquiades Herrera, Gabriel Macotela e inclusive, en su aún incipiente formación, del grupo que a la postre se validaría como SEMEFO, entre otros. La interlocutora principal y asesora de producción, de algunas de estas series, era la Dra. Teresa del Conde, de quien tendría posteriormente la oportunidad de ser alumna durante el Doctorado.

En uno de los programas que me tocó observar, la Dra. Del Conde bosquejaba desde el terreno de la crítica del arte, una aproximación a la obra de Francisco. Bajo el subtítulo de "*Austeridad Presente*", ésta emisión televisiva combinaba, en escasos 28 minutos, lo dicho por Francisco sobre su proceso de trabajo con una argumentación comparativa crítico-histórica que, a través de las observaciones personales de la Dra. Del Conde, ponía en cuestión los recursos visuales del entrevistado así como algunos aspectos sobre la validez, o invalidez, del discurso plástico elaborado por el productor.

En términos de un 'tiempo presente' y de 'sostenimiento de la obra', la entrevistadora vinculó, en aquella ocasión, el trabajo de Francisco a una búsqueda productiva a partir

de los parámetros preestablecidos por el arte *Povera* y *Abstraccionista*. Dejándole saber, en alguna parte de la conversación, que esos intereses le habían llevado a ser parte de la Historia del Arte, es decir, que sus indagaciones plástico-formales lo habían dirigido, finalmente, a insertarse dentro de la Historia del Arte en México.

Paralelamente, durante el proceso de la entrevista, Francisco trataba de reseñar dos líneas útiles para la revisión de su producción. La primera, de corte técnico-formal, confirmaba su afinidad con el Arte Moderno y también Contemporáneo. La segunda, cotejaba su intensión plástica de evidenciar la reconfiguración de elementos compositivos a través de los objetos extraídos del entorno urbano. Explicando cómo los andamiajes, los postes, el cableado, las edificaciones y diversas formas arquitectónicas, formaban un contrapunto cotidiano que daba pauta al restablecimiento de códigos visuales que fungían como auxiliares para conformar una cartografía visual personal.

Francisco declaró en esa ocasión ante la cámara, con la cual no parecía sentirse cómodo, su atracción por registrar y explorar 'nuevas' configuraciones a partir del estudio de estructuras urbanas, para elaborar posteriormente, tomando en cuenta estos factores, un lenguaje plástico *de niveles abstractivos*. Aclarando con ello, que podía de este modo generar un posicionamiento activo para habitar la ciudad; mientras la Dra. Del Conde, entretejía una vinculación cruzada de lo dicho por el entrevistado con los procesos y características del *Arte Povera*.

En uno de los momentos finales de la conversación, que mostraba a Francisco frente a uno de sus trabajos pictóricos, se pudo advertir una de las pocas construcciones objetuales por él realizadas, de la cual, debo confesar, quedé prendada. El autor de ésta producción, que hoy podríamos malamente señalar como *neo-objetual*, revelaba brevemente durante la grabación, la relación de su trabajo con algunos componentes encontrados en las obras de artistas europeos de los Siglos XIX y XX; advirtiéndolo tanto a la Dra. Del Conde como al espectador, que el trabajo plástico estaba firmemente asentado sobre un análisis previo de producciones específicas como las de: Vang Gogh, Joseph Beuys y Jean-François Millet, mismo estudios que había reforzado su interés en un tema común como el de "los segadores".

Tiempo después corroboraría personalmente que Francisco Castro Leñero, en 1999,

había sido reconocido como miembro del Sistema Nacional de Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), que el programa cultural de Canal 22 que había visto, estaba conectado con el largo y polémico periodo en que la Dra. Del Conde fue Directora del Museo de Arte Moderno (1900-2001/MAM); y, que los "objetos" de Francisco, junto a la propuesta pictórica mostrada en el rodaje, habían sido expuestos en el Museo Carrillo Gil. Todas estas relaciones transversales fueron sucesos que, indudablemente, estuvieron enlazados a un gran número de cambios en la vida económico-política de México.

La combinación entre los debates culturales, la necesaria difusión de las producciones artísticas nacionales, la revisión histórico-crítica de éstas producciones y el manejo de contenidos en los *mass media* de la década de los 90's en México, repercutieron en gran medida en el sesgo que tomarían los estudios sobre el arte, los circuitos de exhibición y promoción, las propuestas de la cultura oficial y de la "subcultura" en nuestro país, afectando la trayectoria profesional de todos aquellos que entraban o pretendían tener acceso a la 'traza' cultural que poco a poco continuaría oficializándose.

Se debe recordar también que en ese tiempo, después de la tan aludida privatización de la entonces única cadena televisiva de condición pública: *Imevisión*, se llevó a cierto sector de la población civil a proyectar la posibilidad de constituir un: *Consejo Ciudadano de Planeación y de Políticas de Desarrollo*. Órgano que, ante su viabilidad aparente, estimuló montones de fantasías a nivel social. Así, paralelamente a la emergencia de tal fenómeno y al surgimiento del Canal 22, la sociedad civil se replanteó el esquema del *quehacer* de los medios de comunicación respecto a un televidente que por derecho, requería nacionalmente de la producción de contenidos diversos como parte del 'consumo' cultural.

Todas estas ideas recuerdo, llevaron a flotar en el ambiente, metafóricamente hablando, la posibilidad de establecer cambios culturales de gran envergadura. Lo que, como bien sabemos, no sucedió.

La revisión de todos estos factores, me atrevería a formular, pueden ayudar a esclarecer una ruta incluyente que sirva de base para profundizar en la construcción de la trayectoria profesional de Francisco Castro Leñero, si se entiende al arte como una

producción cultural vinculada a factores: políticos, económicos, sociales, educativos, históricos, internacionales, nacionales y regionales.

Considerando todos estos "flujos" se podría conceder, que para realizar un estudio sagaz de cualquier trayectoria artística no basta con hacer referencia a la consolidación del trabajo de un productor plástico desde una perspectiva estrictamente de índole: técnico-formal, plástico-compositiva o de posibles influencias, tratando de interpretar una reformulación de los códigos con los que se establece el lenguaje particular con el cual trabaja cada artista visual o plástico, así como tampoco pueden ser factores concluyentes los acercamientos desde un espectro puramente biográfico o psicológico.

Para examinar la producción de Francisco, es necesario establecer una re-diagramación de los parámetros de análisis preliminares sobre las implicaciones históricas, económicas, políticas o filosóficas, de las formas *abstractivo-ideológicas* en México, para tratar, mediante este ejercicio, de escrutar las transformaciones dadas en estas relaciones transversales transigidas por los espacios de 'coyuntura' generados mediante la instauración de paradigmas económico-político-culturales y discursivos, de cada una de las décadas que atraviesan su trayectoria.

El despunte de la producción de Francisco Castro Leñero, dentro del panorama cultural de nuestro país, implica un examen generalizado de los perfiles dados para la constitución de 'otro' arte mexicano y su institucionalización en la década de los 70's, así como de la revisión de las políticas culturales de los períodos precedentes y también posteriores al 'reconocimiento' de su proyecto personal.

Se sugiere por ello al lector, revalorar las formas de incorporación de las propuestas abstractas en México, así como el estudio de la noción: 'informalismo', sobre las inesperadas tendencias del arte abstractivo en el México de los '80 y un escrupuloso escrutinio de las implicaciones discursivas de los grupos dominantes vinculados con el arte en estas décadas.

Se pide asimismo al lector, con base en una revisión crítica y la categorización de los discursos recabados en documentos hemerográficos y bibliográficos de los cuales se trata de dar una referencia detallada en la presente investigación, establecer un espacio

de observación sobre las relaciones transversales que las políticas culturales mantienen con las exposiciones colectivas e individuales, a las que se integra la producción de Francisco Castro Leñero.

Es importante que también se tengan en cuenta las confrontaciones directas entre algunos miembros de la generación de los 30's, en México, frente a la de los 50's, últimas entre las que los especialistas, consideran la producción de Francisco; por lo que se recomienda poner especial atención en la rearticulación de los 'lenguajes abstractos' y sus secuelas en la conformación de los circuitos oficiales de arte, durante la década de los '90.

Todos los factores aquí expuestos forman un sistema complejo que podría ayudar a trazar un eje plural de análisis, mediante el cual pueda el lector sondear si la obra de Francisco Castro Leñero puede ser leída como: a) la de un sujeto-productor que requirió de mediación para la inscripción de su obra; b) un proyecto plástico en el que los lenguajes por él utilizados, podrían leerse como parte de una subordinación a los parámetros culturales dominantes; o bien, c) discurrir contrariamente, si pueden sus trabajos considerarse como obras realizadas en la periferia de las políticas establecidas.

Para finalizar esta breve introducción, cabe señalar que la base documental que conforma este proyecto de investigación, parte de una consideración crítica de textos y discursos recabados de manera directa en el archivo personal de Francisco Castro Leñero; y, que dichos hallazgos, no buscan establecer juicios de valor sobre su producción.

Motivo por el cual, convido al lector a que explore los apartados del presente proyecto de manera cronológica. Para ello, se han dividido los capítulos por décadas, tratando de integrar un panorama general tanto de las políticas culturales como de los acontecimientos históricos nacionales e internacionales que pueden apoyar el entendimiento del gran proceso de la institucionalización paulatina del arte en México desde la década de los 40's, mediante una reconstrucción cartográfica incluyente, afrontada desde perfiles estéticos e ideológicos más vastos.

Se sugiere, por ende, se escrute esta investigación como una intervención



transdisciplinaria, en la cual se ha tratado de no perder de vista el objetivo principal que es el de sondear las periferias profesiográficas que apoyan la trayectoria artística de Francisco Castro Leñero.

Termino esta presentación advirtiéndole al lector, que al hacer extensivos algunos datos históricos y documentales, para muchos por demás evidentes, lo que se pretende es cubrir indiscutibles necesidades académicas a nivel licenciatura de los estudiantes actuales. Entre estas carencias localizadas, se encuentran: la de estar al tanto de las líneas históricas instituidas para la construcción del arte en México, la revisión del arte de nuestro país como pasado inmediato y la posibilidad de ubicar la trayectoria de sus propios maestros, reconociéndolos como productores artísticos, en su mayoría, insertos ya en el Sistema Nacional de Creadores.

Otra insuficiencia detectada que apoya el sesgo de la presente disertación, de acuerdo a los intereses mostrados por los educandos, interpela a la reconsideración de algunas lacónicas ofertas educativas, cuya falta de profundización ha negado escrutinios críticos del arte en México, para privilegiar las miradas subjetivas sobre los planos: técnico-formales y comparativos del arte, con los que se ha concretado el pronunciamiento de dos grupos dominantes que basan sus selecciones en la exclusión de las 'otras' expresiones contemporáneas que no caben dentro de: 1) lo tradicional o, 2) de lo tajantemente cismático.

Estas estrechas dimensiones de análisis, que moldean actualmente tanto la vieja como la nueva escuela de la Historia del Arte en México, al parecer opuestas en principio, han favorecido los mismos resultados, dejando al margen notas importantes sobre la exploración de los modos de operación hegemónicos articulados para la circulación y legitimación de los objetos artísticos en los circuitos culturales y los mercados del arte en México.

Valgan por tanto las observaciones realizadas en esta tesis, para intentar aclarar algunos puntos de las relaciones transversales entre: los productores de arte, los grupos de poder, las políticas culturales, la economía y los discursos transigidos para su legitimación, repasando algunas de las formulaciones artístico-abstractivo-discursivas de los últimos cuarenta años en nuestro país a través de los documentos de archivo de uno

de sus protagonistas.

Como parte de las observaciones finales de este apartado introductorio, cabe indicar al lector que la estructura de la presente investigación recoge primeramente, como parte de los antecedentes, todas las acepciones de la noción de 'abstracción', para entenderle como un término de relaciones no puramente cognitivas sino también político-culturales en el orden de operación de los dispositivos de poder; en segundo lugar, el análisis de este concepto se emplaza al campo estético para otorgarle al lector la posibilidad vislumbrar las distinciones de su uso como lenguaje artístico.

Para establecer una revisión metódica de los documentos de archivo, se trabajaron las fuentes documentales por períodos de diez años y estos, a su vez, se dividieron en cotejos anuales. Cada década está precedida por recuperaciones sobre acaecimientos sustanciales relacionados a nivel macro y micro con las producciones culturales del país, en términos: históricos, político-económicos y culturales, a excepción de las fuentes documentales que abarcan los años comprendidos entre el 2000 y 2013, cuyo preámbulo se conformó mediante una sola exposición general.

Finalmente, se advierte al lector que la mayor parte de las imágenes seleccionadas para respaldar las argumentaciones de la presente investigación, han sido rescatadas de documentos hemerográficos y de archivo, por lo cual la calidad de los referentes visuales depende directamente de los expedientes consultados. Las fuentes visuales se han utilizado bajo el consentimiento natural del artista, quien ha tenido la última palabra en la selección del material visual de corte personal facilitado para la elaboración del presente proyecto.

DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNAM

*FRANCISCO CASTRO LEÑERO:*  
-UNA FORMA DE INSERCIÓN DEL PARADIGMA ABSTRACTO EN LA CARTOGRAFÍA HEGEMÓNICA DE  
LA CULTURA EN MÉXICO'-  
-Análisis crítico de documentos de archivo-  
(1975-2012)

INTRODUCCIÓN ACADÉMICA

Para formular antecedentes que sirvan para plantear el actual proyecto de estudio, se deben tomar en cuenta algunas fuentes documentales que conforman el precedente del problema respecto a los sondeos y aproximaciones construidos en torno a la observación directa y tangencial de la producción visual de Francisco Castro Leñero, acercamientos que se han consumado a partir de las ponderaciones de múltiples especialistas de las diversas áreas del estudio del arte que han sostenido una estrecha relación con el proceso individual y formativo del artista; siendo varios los expertos que se han ocupado de este despliegue, desde los distintos frentes del abordaje plástico e histórico, a veces en un intento de aproximación estética y en algunos otros casos en un tono de construcción poética, consiguiéndose citar entre ellos los trabajos de profesionales como: Juan García Ponce, Jorge Alberto Manrique, Teresa del Conde, Bolívar Echevarría, Luis Carlos Emerich, Andrés Marceño, Lelia Driben, Víctor Sosa y Osvaldo Sánchez, entre otros.

Sin embargo, estos seguimientos en su mayoría diseminados en reseñas, crónicas y presentaciones de catálogos, no parecen plantear un aspecto crítico completo del desenvolvimiento y la inserción de las producciones de Francisco Castro Leñero en el campo cultural mexicano, así como tampoco respecto a los dispositivos institucionales de validación del arte, revirtiéndose dichas exploraciones e interpretaciones, en mayor o menor medida, a un ámbito intimista de su propia relación con la obra.

Efectuando un seguimiento de los preliminares expuestos se propone estipular, para el desarrollo de la actual investigación, cuáles son las características de la obra de

Francisco Castro Leñero y los motivos que lo llevan a insertar su producción en la cultura autocrática mexicana. El presente estudio debe comprometerse, a partir de tal premisa, a abordar el tema de la producción de Castro Leñero y de su entrada en los órdenes de la economía cultural mexicana, a través del análisis de los documentos encontrados en su archivo personal.

El eje teórico, implica repasar los parámetros de interpretación que el legado posestructuralista ha consentido para el escrutinio y las operaciones pos-críticas, que pueden ser aplicadas a una revisión histórica a partir de la 'traza' de las coyunturas que han quedado inscritas en los documentos oficiales y las fuentes hemerográficas, seleccionadas para conformar el archivo del artista.

Tales discernimientos críticos, despuntaron con el reconocimiento de convenios para establecer análisis concernientes a planteamientos de carácter político-económico-social, que tomaban en cuenta: la re-exploración de la propia 'economía' en que un objeto artístico se gesta, las contradicciones desde las cuales se construye y los subyacentes aspectos ideológicos que lo ordenan como parte de una cultura desde una perspectiva patrimonial o excluyente, para formular subsecuentemente pautas de acceso hacia una disertación aguda sobre cualquier tipo de construcción cultural.

Todas estas perspectivas teóricas surgen en parte, se debe recordar, como una directriz bien implantada dentro de una cultura occidental que a partir del siglo XIX, encauzaría estas bases de análisis hacia las ciencias humanas. El arte, ha sido así, desde ese tiempo, estudiado como una parte activa de los procesos políticos, económicos, sociales y culturales. Tratando de reconocer en las producciones culturales o en cualquier procedimiento social, un fenómeno activo que es el resultado de un momento particular de la historia y de las emergentes relaciones transversales derivadas de un sistema complejo.

El arte, al igual que cualquier área de conocimiento, se señala como un espacio donde las cartografías del conflicto, o de los problemas sociales no resueltos, demarcan preponderantemente un territorio que puede ser revisado a partir del discernimiento profundo de cada uno de los factores detonantes, es decir, de una *conciencia crítica*. Ésta conciencia crítica, apoya la ordenación de líneas de pensamiento en las cuales

imperera actualmente la utilización de postulados en torno a las economías: del capital cognitivo, simbólico y cultural, que han llevado a afirmaciones para establecer algunas pautas autocráticas para la observación contemporánea del arte.

Desde estos parámetros se establecerán los cimientos de una base especulativa para la formulación de registros, aparentemente más sólidos, que sustenten el sondeo de la obra producida por Francisco Castro Leñero; además de desplegar necesariamente, las fuentes documentales sobre los Comités Dictaminadores de Arte de la época y las posturas por ellos asumidas para privilegiar algunas manifestaciones plásticas o visuales individuales; muchas de las cuales, sin reconocimiento e identificación inmediata en su momento, fueron calificadas como "Informalismos".

Ahora bien, si todo aquello que se considera parte de las ciencias humanas implica una historia espinosa que hay que reconstruir metodológicamente para tener una visualización primordial sobre un periodo, un productor visual y su trabajo, además del estudio de ciertos procedimientos plásticos que pone en práctica el artista a partir de las principales orientaciones desde las cuales se manifiesta en pos de una disposición para la consolidación de una genealógica particular, como lo es el caso de Francisco Castro Leñero, habría que revisar un sinnúmero de caminos teóricos, de sucesos sociales, de acciones ideológicas y culturales para buscar sin reduccionismos ciertos ejes conceptuales que precisen o exterioricen la sustentación de su camino creativo o su trayectoria.

El estudio de este sistema complejo, en términos filosóficos, puede proponerse a partir de una operación deconstructiva derridiana; desde una revisión sobre el estado de los flujos deleuzeano; a partir de los aparatos ideológicos de estado, según Althusser; desde la arqueología foucaultiana del saber o una crítica a la economía del signo en Baudrillard, entre otras tantas apuestas críticas planteadas por diversos pensadores posestructuralistas vigentes que ya han sido instauradas académicamente como formas legítimas para la revisión del arte.

Siendo este estudio la base de un ejercicio de síntesis que reconoce en estas teorías un intento por requisar premisas que han ponderado dentro del campo teórico para la revisión de los fenómenos culturales y las producciones formativas, el escrutinio de los

sistemas de poder, a partir de las re-inserciones de las diferentes lecturas sobre el marxismo y de los lineamientos posestructuralistas, siendo éstas mismas doctrinas las que se utilizarán para la configuración central de este trabajo. Esperando que sirvan para demostrar que las alternativas históricas deben ‘superar’ su relativo aislamiento, integrando al conocimiento de la totalidad del proceso de creación del objeto artístico, los valores estéticos e ideológicos a él asociados.

#### PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Las dos perspectivas que determinan la actual investigación se localizan por una parte, respecto a una apreciación general, en la necesidad de disertar sobre las producciones visuales de nuestros productores plásticos aún vivos, mismos que constituyen un sector fundamental de los anales del aliento artístico en México; y, por el otro, la de preparar una memoria actualizada y crítica de las mediaciones e inscripciones del trabajo plástico de Francisco Castro Leñero, por medio del despliegue de una exposición que contribuya a la exploración de los factores que se han interpolado, para la afiliación de un proyecto productivo como el suyo, tanto a intermediaciones subjetivas como a ciertos factores políticos en la cultura mexicana.

La perspectiva lógica y lingüística del problema, se dará a partir de la recapitulación de las cartografías emergentes, generadas por los “modos distintos” de la constitución del campo de la investigación del arte y sobre el replanteamiento de su naturaleza o funciones, como aspectos necesarios para esbozar el cometido de trama intelectual en donde la extensión de los paradigmas posestructuralistas y poscoloniales, entre otros tantos postulados que potencian una base sólida para el examen de la cultura, mantienen una labor de imperiosa impugnación que ha enfatizado, en tanto condición del pensamiento contemporáneo, el *know-how* del conocimiento; configuraciones que se emplearán para sustentar la presente disertación sobre la inserción del trabajo de Francisco Castro Leñero como un elemento consumado dentro de una cultura dominante.

Cabe señalar que para poder analizar la obra facturada por Francisco Castro Leñero desde tal perspectiva crítica, se debe especular sobre el tipo de producciones artísticas

avaladas como dispositivos preponderantes para la conformación del patrimonio nacional, partiendo del escrutinio de las políticas culturales de México y sus contradicciones manifiestas, así como de todos aquellos anexos ideológicos en los cuales cada edificación cultural se instala.

Prácticas que al parecer admite Castro Leñero al formar parte de una "generación" de 'creadores', desde una genealogía particular según las fuentes recabadas en su archivo. Y acepta, desde esta perspectiva colectiva, respecto a un nutrido grupo de productores visuales que como él diagramaron algunos modos particulares de estudio para la formulación de mecanismos de enunciación de un lenguaje visual 'común' dentro de un horizonte de ejercicios abstractivos, bien instalado internamente en las demarcaciones hegemónico-artísticas mexicanas para la década de los 70's. Lenguaje " abstracto" que fue re-articulado para puntualizar los umbrales de nacientes discursos (¿Informalismos?).

Algunos criterios relevantes para la formulación del problema se asientan en el manejo de un eje constitutivo mayoritariamente teórico para la investigación, como momento posterior a una previa revisión general de su archivo y a partir del examen de los ejercicios plásticos, de escritura y de aportación social que conforman el epítome artístico de la producción de Francisco Castro Leñero. Un trabajo en el cual se vislumbra una enérgica reciprocidad entre las formas de exposición sistemática de su producción, con respecto a las articulaciones intrínsecas con el campo político y de praxis estética, apuntalado desde las raíces de un proyecto que se prorroga hasta la fase vigente de su productividad.

Conjugar todos estos aspectos, podríamos adelantar, posibilitaría una explicación sobre los detonadores de las concepciones visuales de Castro Leñero, los indicios de un tiempo cultural y sus condiciones de inclusión en la 'superestructura' del arte mexicano.

En materia de aplicabilidad se busca con el presente escrutinio contribuir al campo de la Historia del Arte, pensándolo como un espacio dinámico en permanente re-orientación. Procurando constituir, con base en la información generada, líneas de estudio que al concertarse en las actuales formas de interpretación de la economía cultural puedan concretar modos divergentes de revisión del poder y de las representaciones que

surgen, en tanto parte de la estructura de dominio, como el resultado absorto de varios de los puntos que detonan las producciones culturales en un espacio histórico. Dicho derrotero debe concebirse como un realineamiento del desmontaje de los procesos socio-culturales al registrarse en ellos, a partir de las manifestaciones que activan los dispositivos culturales existentes, la subordinación a un momento particular de la historia en el que imperan los parámetros de la aplicación de un modelo crítico.

De acuerdo a los documentos hemerográficos, iconográficos, audiográficos y videográficos recabados del archivo de Francisco Castro Leñero, entre otras fuentes, se conformarán esquemas de análisis que subrayan la factibilidad para una evaluación crítica de su producción.

El proyecto se concretará con el apoyo de académicos especialistas en el tema y de CONACYT, en los tiempos y procedimientos estipulados para la obtención del grado de Doctor, señalados por el reglamento vigente de la Dirección General de Estudios de Posgrado de la UNAM.

La importancia y pertinencia del mismo reside en la elaboración de documentos críticos para la conformación de una Historia del Arte en México de productores vivos y la preparación particular de un registro global que contemple la exposición derivada del análisis de la producción completa de Francisco Castro Leñero, a la fecha documentos inexistentes.

Se presenta como dificultad incuestionable para esta investigación histórica del arte, la articulación objetiva entre las diferentes áreas de conocimiento y los aspectos: a) Técnico-formal, utilizados por el artista en la producción; b) Iconológico: para la revisión de la relación entre temas y contenidos de las obras, cambios y modos de inserción en la superestructura cultural y c) Los lenguajes que conforman el campo teórico-formal en el que se inserta el trabajo de Francisco Castro Leñero para el análisis de la reciprocidad entre la producción de la obra, las instituciones, los dispositivos de edificación artística y las políticas culturales.



## DELIMITACIÓN DE OBJETIVOS

El objetivo general radicaré en la evaluación de los documentos de archivo que contienen pautas sobre el proceso de inserción de la propuesta pictórica de Francisco Castro Leñero, en tanto proyecto de búsqueda para la re-formulación del paradigma abstracto y en reciprocidad con las secuelas correlacionadas a las teorías posestructuralistas o de análisis crítico de la economía cultural. Para verificar el sentido de lugar, identidad o significado, que cumple el uso de la 'enunciación abstracta' tanto al interior de su producción como en el despliegue de una fórmula de inclusión oficialista, surgida del 'reconocimiento' de uno de los sectores plásticos que integrarían el perfil de la cultura mexicana en la década de los 70's.

Los objetivos específicos de la investigación consisten en:

- a) Determinar los antecedentes de la corriente abstracta en México y el contexto político-cultural al cual se circunscriben.
- b) Evaluar la re-formulación del paradigma abstracto en el espacio político y cultural correspondiente al desarrollo de la trayectoria profesional y obra de Francisco Castro Leñero.
- c) Delimitar los puntos de coincidencia entre las teorías de análisis de la economía cultural y los programas plásticos de Francisco Castro Leñero.
- d) Inquirir sobre el significado de los criterios ideológicos que detonan la producción del artista al estimar las convicciones compartidas del sujeto de estudio respecto a un grupo social, la aceptación de ciertos enunciados que cumplen la función social de promover el poder político de un grupo, las creencias convenidas por su condición de grupo y por el lugar que ocupan en las relaciones de poder.

El propósito implícito de la propuesta para la utilización de este tipo de demostraciones radica en la necesidad de evaluar el movimiento abstraccionista en México y la de observar los fundamentos tanto ideológicos como teóricos a partir de los cuales se constituye, procurando así asentar otras líneas de estudio para este tipo de expresión plástica. Se trata además de plantear la obligación de verificar los resultados concretos de las repercusiones de estas ideas en otras generaciones de productores que funcionaron a partir de la re-implantación de la abstracción en la década de los 70's, pues con este precedente se podrían potenciar herramientas de investigación que

allanarían intersticios históricos considerables para el estudio del Arte en México.

La posibilidad de sustentar un análisis crítico en torno al tema haría factible el discernimiento de los síntomas que se circunscriben a las producciones abstractas que involucran el periodo productivo de Francisco Castro Leñero, así como de las propuestas actuales sobre el rubro.

Acorde a las ideas expuestas se planea como primera intención del tema de estudio, un análisis histórico-económico-político-cultural de México y los Circuitos de Arte mexicanos que corresponden al despunte de la fase abstracta mexicana, a partir de una breve síntesis histórica que abarque el movimiento a *grosso modo* desde los 40's hasta su rearticulación hacia la primera mitad de la década de los 70's, para fundamentar panorámicamente la detonación de la obra en Francisco Castro Leñero con los posibles dispositivos emergentes las expresiones abstractivas trazadas como un sistema de lenguaje reconocido socialmente y afianzado dentro de la plástica mexicana, entendiendo los antecedentes del movimiento abstraccionista en México como un periodo cuyo espectro se distiende de 1940 a la fecha.

En un segundo impulso, se procurará abordar la revisión iconográfica de la producción completa del Maestro Francisco Castro Leñero. Desde la confrontación de sus obras y los cambios revisados al interior de las mismas, siempre bajo el escrutinio de la relación entre dichas transformaciones y a las alteraciones de los prototipos visuales de una cultura imperante, buscando a través de ello dar cuenta de los fundamentos que podrían verificar la relación o contraposición de sentido dentro del lenguaje por él articulado en la acción operativa de su trabajo a través del análisis de los documentos recabados por el artista para la conformación de un archivo personal.

Se sugiere como parte integral del planteamiento de la investigación una revisión visual de la re-articulación de la propuesta abstracta en la década de los 70's sustentada en términos del capital cultural, como parte de la revisión enunciativa de sus obras, ya que al validarse socialmente ciertas formas implican un modo de posesión respecto a las transacciones de intercambio entre cosas materiales y simbólicas, lo que Francisco Castro Leñero parece representar a través de la reiteración de líneas o con la figura del cuadrado en sus últimas exposiciones. Trazos que, al parecer, implantan una red

singular de múltiples sentidos que establecen una transacción simultánea que podría estar estrechamente vinculada a las mociones hegemónicas de la cultura. El cuadrado y la línea exponen un punto de partida, podemos antelar, que se vuelve tangencialmente una negociación social. Por último se debe asentar que la importancia explícita del tema, después de realizar un estudio crítico completo de la obra, radicaría en conseguir su posterior difusión.

Como parte de la justificación del tema de estudio, cabe aquí señalar, las motivaciones teóricas, que dan origen a la investigación, desbordadas en primer lugar de un interés particular en la obra de Francisco Castro Leñero y en segundo término del incentivo de establecer una posible vinculación de su trabajo a los múltiples enfoques teóricos que tratan el problema de la construcción de la Historia del Arte en México para asentar las condiciones de la disertación, registrando: a) La revisión de los criterios ideológicos resultantes del escrutinio del paradigma abstracto en México, desde su emergencia en la década de los 40's hasta su implantación en la segunda mitad de la década de los 50's, y su continuo replanteamiento dentro del contexto cultural hegemónico; b) La exploración del pensamiento y los juicios de producción de Francisco Castro Leñero, a partir de un canon abstracto y c) La verificación de los argumentos ligados al examen del problema de la economía cultural y las asunciones filosóficas que sobre los dispositivos y aparatos ideológicos manifiestos en el tiempo de su desarrollo profesional. Mismos que privilegian las re-inscripciones plásticas en tanto modos de cuestionamiento, al quedar abiertos a los movimientos del análisis deconstructivo: teoría-práctica, forma-función, interno-externo, presencia-ausencia.

El examen de la producción individual de Francisco Castro Leñero y su situación inclusiva, respecto a la cultura hegemónica, se torna significativo de manera explícita para evaluar el impacto de las resoluciones geométricas y abstractas en la plástica mexicana de los 70's; así como para la valoración de sus fundamentos, a partir de una crítica ideológica que señale la función social que cumplen estas asimilaciones expresivas en tanto creencias de 'sentido adicionado', es decir, de mistificación.

Estas observaciones podrían trazar los itinerarios en que dicho desarrollo plástico, en su momento, se identifica con usos sociales e inclusiones de cierto tipo de producciones plásticas y visuales, para constituir una cartografía de las repercusiones de estos

lenguajes abstractos en posteriores generaciones de productores entre los que Castro Leñero se inserta; favoreciendo así el discernimiento de las operaciones y montajes que se circunscriben en las producciones abstractas actuales, lo que suscribiría la cuantía para posteriores investigaciones, de volver la mirada hacia los modos operacionales y las tácticas de inserción de nuestros productores dentro de un sistema cultural institucionalizado.

El peso teórico del presente proyecto radica en el tipo de encuentro reflexivo que se pretende establecer para conformar los puntos de revisión crítica de los supuestos históricos y conceptuales que debaten el alcance del paradigma del arte abstracto en la cultura mexicana vigente; siendo la abstracción un tipo de expresión que se considera como un espacio que aún impugna las nociones sobre la interpretación de la imagen, la identidad, el signo y su sentido, al igual que las diversas formas de discernimiento que deben anteceder a toda edificación humana, en la construcción de las imágenes como ratificación del objeto de arte como un sistema de producción íntimo.

Estas inquietudes gnoseológicas de los historiadores y críticos en nuestro tiempo y en las aserciones abstractas que aún prevalecen dentro de la plástica mexicana, parecen acreditar la precisión por establecer puntos de referencia valorativa para dilucidar a un nivel conceptual e histórico cómo es que el abstraccionismo avalado por la revisión de antecedentes historiográficos y compilaciones documentales, visuales e iconográficas reconoce, a partir de sus retóricas dominantes en la producción de Castro Leñero, un sin número de discursos o reseñas en los que se repasa y consume la pluralidad discursiva de un espacio subjetivo, individual, fabricado tanto por el especialista del arte como por los lectores no expertos.

Ahondar en la circunscripción, a través de una irrupción crítica relativa al planteamiento abstraccionismo mexicano, sobre la controversia del individuo frente a la recreación de una realidad social enfrentada al nacionalismo de la pintura mexicana durante la segunda mitad de los años 50' que reiteró su polémica con réplicas a partir de la década de los 70's, aportaría sin duda al estudio perspectivas preliminares que detonarían la posibilidad de establecer líneas de análisis para comprender la configuración de los procesos de individuación pictórica dados a través de argumentos plásticos manifiestos en la acciones y trabajos de la pintura abstracta de las décadas posteriores, entre las

que se cuenta la obra de Francisco Castro Leñero.

Como afirma el Maestro Manrique, al referirse a la crisis de la Escuela Mexicana de Pintura, en *Los geometristas mexicanos y sus circunstancias*:

-La experiencia de los demás, de los colegas cercanos no era aprovechable. Cada quien tenía que repetir su propio camino. Una especie de situación anárquica e indefinida fue la característica de México. (...) Obligó a cada artista a un rigor mayor, que se tradujo en un tamiz muy cerrado por el que se filtraron las influencias ajenas. (...). Los hizo desconfiados. Originó una distancia entre el modelo aprovechable y la obra resultante, una distancia que puede medirse también en tiempo: México no es ahora un país donde proliferen las novedades artísticas, en el sentido escandaloso del término.- (*El geometrismo mexicano*, IIE, 1977, p.82).

Conjuntar las observaciones culturales consolidadas por historiadores y críticos de arte que estudian el vínculo de las formulaciones ideológicas de los planteamientos abstraccionistas con los discursos de la economía político-cultural, encauzados por las instituciones mexicanas, ciertamente ayudaría a validar una crítica profunda de todas aquellas expresiones que no se subordinan tan sólo a las formas de análisis del lenguaje plástico, la grafía o a los modos de revisión narrativa que postulan a partir de la noción de 'belleza'; arbitrarias cuantificaciones dentro de la habitabilidad cómoda de un lenguaje identificable que, en tanto presupuesto, acompaña generalmente en la Historia del Arte a toda revisión visual. Acción que parece derivar en la posibilidad frecuente de eximir a la imagen de su vínculo con todas aquellas fuerzas exteriores que corresponden a lo legal, lo político o lo institucional.

Todas las anteriores vías teóricas son fundamentales para la investigación, ya que cubren dentro del campo de la construcción de la revisión teórico-histórica del abstraccionismo, y en relación con la producción de Francisco Castro Leñero, las disertaciones más reconocidas sobre las estimaciones y criterios contemporáneos que sostienen y fundamentan parte significativa de las valoraciones visuales actuales, así como las aseveraciones sobre los aspectos 'humanizantes' (*ethos-physis*) a los que se enfrentan tales propuestas, para establecer bajo qué términos ideológicos se concreta la producción de Francisco Castro Leñero y cuáles son los resultados que quedan para la lectura e interpretación de su obra, parte ya irrevocable de la historia del arte contemporáneo en México.

El presente proceso de comprobación de caso podría apoyar la posterior formulación de fuentes directas y herramientas teóricas e históricas que propicien una revisión renovada de la pintura abstracta en México y las significaciones otorgadas a tales equivalencias, como un acaecimiento de la deconstrucción del espacio subjetivo respecto a las edificaciones de nivel cultural, pensadas más que como un intersticio concreto como uno siempre activo y en perspectiva.

Los límites explícitos del análisis surgen de la necesidad de conciliar las tensiones metodológicas y conceptuales de un mismo proceso que abarca tanto la construcción de la Historia del Arte, la Teoría del Arte y el campo de la Estética además de las investigaciones sobre economía política, teniendo en cuenta que las dos primeras parten de la revisión de casos específicos que consecuentemente necesitan de la confrontación con la ideología que las sujeta a un convenio cultural.

Lejos de ser resueltas en la presente propuesta, se pretende sustentar la formulación de un método que las enuncie y reitere como áreas con metodologías complementarias para la concreción de investigaciones vinculadas a una necesidad real de sustentar análisis teórico-histórico-conceptuales ligados a una praxis histórica asociada a valores estéticos e ideológicos.

#### HIPÓTESIS

¿Cuál es la forma de inserción de la producción abstracta de Francisco Castro Leñero en la superestructura dominante del arte en México?

#### VARIABLES IMPLÍCITAS

¿Cuál es la fundamentación conceptual en la producción de la obra de Francisco Castro Leñero?

¿Cuáles son los antecedentes histórico-teórico-estéticos pasados e inmediatos de las dinámicas de enunciación de la abstracción que se articulan y relacionan al discurso de Francisco Castro Leñero en tanto procesos de inserción a la cultura dominante?

¿Cómo puede darse la verificación de la apertura de sentido, de lugar, identidad y significado, dentro de la re-inscripción del modelo abstracto como elemento detonador en su trabajo?

¿Responde su producción a la espontaneidad o a la construcción de un proyecto de debate con el sistema de poder?

¿Posee su trabajo implicaciones deconstructivas en sentido ideológico?

#### ÁNGULOS TEÓRICOS INTRÍNSECOS

- a) Abstracción: Perfiles de la estructuración de un capital simbólico y cultural (Establecimiento, distribución y exacción)
- b) El repertorio abstracto mexicano (1975-2012): ¿Un dispositivo jerárquico?
- c) Desde los dispositivos de la abstracción:  
El sujeto-productor ¿mediación, inscripción, subordinación o exclusión?
- d) Producción de Francisco Castro Leñero: Inserción en la superestructura.

La gradación de los niveles de categorías y conceptos utilizados en la revisión de los traslados entre la economía política y la de la cultura, se aprovecharán para elaborar una disertación sobre los mecanismos y modos de re-inserción del paradigma abstracto en la superestructura cultural mexicana en la década de los 70's. Analizando desde los discursos generados por los movimientos las transacciones que en torno a las obras de Castro Leñero conduzcan preceptivamente a alcanzar, o sacar a la luz, las condiciones cardinales de su coyuntura tanto teórica como disciplinaria al poner en evidencia los múltiples dispositivos y factores explicativos que no pueden ser concluidos como un esquema de moción unidimensional, ya que toda construcción intelectual se da entre el préstamo, la correspondencia, las oposiciones, las disfunciones y la contigüidad del contexto.

#### MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

Para abordar la propuesta de un análisis de la obra de Francisco Castro Leñero en los términos teóricos expuestos, es importante revisar primero la articulación de la Historia del Arte a una abarcante Historia del orden social, difundida por algunos pensadores a comienzos del siglo XX. Faceta del quehacer histórico que, además de proponer una rigurosa y demostrable edificación de la observación de la obra, procuró situar materialmente al arte mediante la identificación de la representación cultural y de las estructuras verificables de la comunicación social. Tomando en cuenta el campo de la producción ideológica bajo el alzamiento del capitalismo industrial, con base en la

rearticulación del carácter científico de un marxismo que estudiaba las relaciones complejas entre: la historicidad, la economía, la política y la ideología para discurrir sobre los estamentos de posibles cambios en las producciones artísticas relacionados a transformaciones tanto sociales como políticas. Este orden de ideas dentro de la Historia del Arte ya se exteriorizaba en los umbrales de 1900, como un proyecto *crítico analítico*.

La pertinencia del estudio, reside en examinar el posicionamiento de los participantes del grupo artístico, al que pertenece Francisco Castro Leñero, dentro de un espacio de análisis asociado a los postulados conformados por la filosofía ultraestructuralista; para confrontar las formas tradicionales de construcción de la Historia del Arte Contemporáneo, con una exploración de las prácticas discursivas ultraestructuralistas a través del tamiz de un método aparentemente más 'riguroso' madurado en las versiones de un razonamiento que contempla, como fuente de todo trabajo teórico, la tradición pos-crítica.

Pensando específicamente para este proyecto en las afirmaciones que incluyen las consideraciones económico-políticas, tratando de abarcar en un amplio espectro las esferas públicas dominantes y las prácticas culturales que de ella emergen, es decir, como sumarios sociales de diferenciación subjetiva tanto para la construcción hegemónica como para la concreción de un posicionamiento histórico e identitario que se constituye, en términos de una estética burguesa erigida más allá de las nociones kantianas del desinterés; y, que opera desde la perspectiva de la instrumentalización de la experiencia dentro de la fase del capitalismo mercantil. Siendo dicha operación el gran soporte, o acceso, a la revisión de la evidente función de una cultura dominante que se apuntala a partir de la instauración de las formas del poder, del establecimiento incuestionable de conductas y de modos de percepción. Finalmente, en términos persuasivos, formulando un esquema rígido de 'ciertas' representaciones culturales.

#### ESCLARECIMIENTO DE CONCEPTOS BÁSICOS PARA LA CONFORMACIÓN DEL MARCO CONCEPTUAL

- a) **Ideología:** Modo de pensar que puede estar supuesto en conjuntos de creencias y enunciados distintos que connotan una "conciencia falsa" y cuyas características suponen un modo de inversión. (Cf., Karl Marx, *La ideología Alemana*, ediciones Quinto Sol, México, 2007).



- b) **Crítica a la ideología:** Admite la adopción de un punto de vista contrario sobre el cual puede apuntalarse un pensamiento teórico, entendiendo que una creencia no justificada debe ser explicada en términos de condicionamiento por las relaciones y la función social que cumple. (Cf., Karl Marx, *La ideología Alemana*, ediciones Quinto Sol, México, 2007).
- c) **Hegemonía:** Capacidad de las clases dominantes en ciertos periodos históricos para ejercer un liderazgo tanto social como cultural que contribuya a conservar el poder sobre la dirección económica, política y cultural de la nación sin una coacción directa sobre las clases subordinadas. (Cf., Gramsci, *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, Juan Pablos Editor, México, 1975, p.12)
- d) **Representación como noción política:** Aspiraciones declaradas de un partido que corresponden a intereses propios determinados por su realidad material y por la función que efectivamente cumplen en la lucha de clases, es decir: "Corresponde a la 'representación' que tienen de sí mismos". (Cf., Karl Marx, *18 Brumario de Luis Bonaparte*, www.marxist.org.brums1-brum7,1852).
- e) **Noción de Dispositivo según Foucault:** Red establecida entre conjuntos resultantes heterogéneos como: discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas o morales que tuvieron una función estratégica concreta inscrita siempre en una relación de poder, para responder a una emergencia surgida en un determinado momento. (Michael Foucault, *La arqueología del saber*, ed. Siglo XXI, 1999 y *El orden del discurso*, Tusquets editores, Buenos Aires, 1992).
- f) **Noción de Dispositivo según Agamben:** Disposición de una serie de prácticas y de mecanismos que manejan conjuntamente parámetros lingüísticos, no-lingüísticos, jurídicos, teóricos y militares, con el objetivo de hacer frente a una urgencia y de conseguir un efecto. (Cf., Giorgio Agamben, *¿Qué es un dispositivo?*, Conferencia de la UNLP, 12/19/05).
- g) **Noción de Campo en sentido jurídico:** Articulación de prácticas e instituciones a través de las cuales se produce, interpreta e incorpora, el derecho de la toma de decisiones de la sociedad. (Cf., Néstor García Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados*, Barcelona, Ed. Gedisa, 2004).
- h) **Término Campo, en sentido sociológico, según Bourdieu:** Espacios sociales autónomos con reglas establecidas, en los que interactúan grupos de personas e instituciones políticas, económicas, educativas, artísticas, etc. Lo que constituye

el "Campo" son dos elementos: 1) La existencia de capital común y 2) La lucha por su apropiación. El hecho de intervenir en la lucha contribuye a la reproducción del juego, por la creencia misma en el valor de su continuidad y expansión. . (Cf., Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, México, Ed. Siglo XXI, 2009).

- i) **Economía cultural:** representaciones culturales de la economía como un fin en sí mismo. Contribuye a hacer evidentes otros enfoques de 'lo económico' excluidos o furtivos. (Definición utilizada para el área de estudios culturales).
- j) **Capital Simbólico:** Propiedades inherentes a las personas como agentes de "reconocimiento" respecto a la asignación de: autoridad, prestigio, reputación, crédito, honorabilidad, fama o buen gusto. (Cf., Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, México, Ed. Siglo XXI, 2009).
- k) **Capital Cultural:** distribución desigual de las prácticas, los valores y las habilidades culturales características de las sociedades capitalistas. (Cf., Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, México, Ed. Siglo XXI, 2009).
- l) **Idea de la noción de Reproducción Cultural desde la perspectiva de los Estudios Culturales:** Proceso General por el cual una formación social intenta mantener y perpetuar las estructuras, formas y un cuerpo establecido de significaciones al fijar las 'representaciones' y los discursos futuros de una sociedad, de tal manera que las relaciones de poder existentes se reproduzcan. Lo que se reproduce es el resultado tanto de la fortaleza como de la debilidad relativa de las resistencias culturales que están en juego en el lugar y momento dados, sin funcionar como una conclusión decidida de antemano.

## **1.-Sobre el término de 'abstracción' desde su perspectiva filosófica, uso estético y sentido cultural**

Es necesario para el buen desarrollo de la presente investigación, realizar una revisión genealógico-reflexiva sobre el término 'abstracción', tomando en cuenta las posibilidades culturales de aplicación que esta noción proporciona. Para esclarecer cómo el contenido relacional del concepto 'abstracción' repercute en los modos de operación discursivo-culturales y en las respuestas artísticas en un nivel tanto conceptual como plástico-formal, se debe tomar en cuenta el rol activo de su utilización, praxis que indica que en estas acciones existe un manejo de la noción 'abstracción' ligado a la 'sustitución' de lo que Jacques Derrida ha llamado: "la aventura seminal de la huella"<sup>226</sup>; es decir, que tanto este término como muchos otros, exponencialmente pueden ser revisados mediante su constitución, su socialización y su maleabilidad dentro del juego del lenguaje. Derridianamente encontramos que el término 'abstracción' posee una historicidad tácita, cuya búsqueda de objetividad permanente se asienta en un "suelo común" gnoseológico que es el resultado de una manifestación de la 'diferencia' a partir de la anti-objetiva "ración suplementaria" de significación, propiedad de cada término que compone nuestro lenguaje.

Así podemos asentar, que el vocablo 'abstracción' no es una excepción de esta aventura seminal de la huella, sino que es en sí mismo una locución que conserva históricamente la identificación de una estructura que se expone como básica a niveles: jurídicos, administrativos, de las formas de organización política, de las consideraciones analíticas, sintéticas y de construcciones conceptuales, hasta las formulaciones plásticas y visuales, e inclusive, extensible a todo aquello que en tanto expresión artística no alcanza a tener una decodificación accesible. Cuántas veces al observar una producción plástica, o visual, que no participa de alguna categoría reconocible para su lector, hemos escuchado la expresión: "Probablemente es abstracto"-.

Si bien, las expresiones artísticas y los discursos culturales como producto y anti-producto de las tendencias económico-políticas participan de un inventario histórico por ser parte integral de una vasta visión de los medios intelectuales representativos así

---

<sup>226</sup> Jacques Derrida, "La estructura, el signo y el juego del discurso en las ciencias humanas", en: *La escritura y la diferencia*, ed. Anthropos, Barcelona, 1989.

como de las instituciones e industrias que acreditan estos montajes, a modo de repertorios bilaterales o territorios de disensión, éstas obras se presentan como campos diferenciados de una misma hegemonía<sup>227</sup>.

En tales términos, el arte esgrime su posibilidad de subjetivación y es postulado socialmente como el eje superlativo para la instauración de todos sus actores dentro de un horizonte de aparente individuación en sentido económico-social. Espacio que se construye, desde la perspectiva histórica, a partir de los modos de producción y en las subrogaciones de una forma exacerbada del capitalismo que instrumentaliza las vivencias y experiencias particulares<sup>228</sup>.

En esta operación cultural los productores y expertos del arte pretenden 'abstraer', si nos podemos valer del mismo término para aplicarlo a condiciones de acción cultural, algunas de las propiedades de las disposiciones administrativas sobre los discursos dominantes, para señalar aparentemente de manera 'total', a partir del reconocimiento de las formas del poder o de la visión intimista de las tendencias técnico-formales de las expresiones plásticas y visuales, tanto el asentamiento como la implantación de las conductas que fundan los 'escenarios posibles' de la cultura a través de ciertos discernimientos parciales de un sistema que apoya la instrumentalización de los esquemas autocrático-culturales en turno.

Estas mismas prerrogativas pueden verificarse desde la praxis de la traza económica y a nivel administrativo en la 'ausencia' o 'sustracción' de los grados de interés y financiamiento por parte del Estado y los grupos de poder a la cultura. Indicación de que

---

<sup>227</sup> NB., Véase como ejemplo de ello parte de las trifulcas oligárquicas de dos posturas intelectuales como aspectos encontrados de la misma estructura de poder entre la Doctora del Conde y el Doctor Cuauhtémoc Medina. Contendidas emitidas desde plataformas de asociación política, socialmente reconocidas, como lo son los periódicos: "La Jornada" y el "Reforma", en los que colaboran respectivamente. Desacuerdos configurados por las condiciones materiales, de vida, de conciencia y de sistemas de producción que entre líneas fueron postulados como una zona de representación, en lo que toca a la primera autora, de la "alta cultura" así como, en el segundo caso, de las expresiones emergentes que 'intentaban' plantear tipo de intercambio más eficaz entre individuos.

Teresa del Conde, *Una visita guiada –Breve historia del arte contemporáneo en México-*, ed. Plaza y Janés, México, 2003, pp.165-185.

<sup>228</sup> NB., Cabe aquí recordar la siguiente glosa marginal de Marx: "Los hombres tienen historia porque se ven obligados a producir su vida y deben, además, producirla de un determinado modo: esta necesidad está impuesta por su organización física, y otro tanto ocurre con su conciencia.", Karl Marx, "De la ideología en general", Cap. II, 1. Historia, Nota marginal 3 en: *La ideología alemana*, 5ta reimpresión, ed. Quinto Sol, México, 2007, p.25.

el modo de operación de estas políticas, que a la postre derivan en amplios espectros de 'permisibilidad', auspiciarán a los beneficiarios directos e indirectos del sector privado para que puedan materializar diversos paradigmas a fin de revertirlos en acumulaciones significativas que presuntamente ofrecerán afianzar ciertas actividades socio-culturales.

Esperando que el lector de estas líneas no considere el siguiente ejercicio como un quehacer ocioso, que nada tiene que ver con un escrito sobre Historia del Arte o el estudio sistemático de los documentos del archivo personal de un artista, establezcamos un parámetro filosófico introductorio para fundar, de modo interdisciplinario, una breve revisión del vocablo 'abstracción'.

En sentido epistemológico-político-económico-estético-civilizatorio<sup>229</sup>, el concepto de abstracción, se vuelve una herramienta importante para revisar la amplia clandestinidad de las 'separaciones' cognitivas y prácticas que subvencionan las exploraciones intelectuales de todas las áreas del conocimiento. Es necesario por ello esclarecer, en términos filosóficos, estéticos y culturales, la utilización de éste concepto en las diversas esferas de las producciones socio-culturales que ocuparan esta investigación tratando de advertir cómo resuelven, los especialistas del arte en el México de los 70's, el replanteamiento de la categoría "abstracción" para abarcar el amplio espectro de expresiones plásticas inicialmente denominadas "informalistas" y otras tantas "emergentes", ante la búsqueda de un lugar común que les permitiera construir un cuerpo conceptual para apoyar la revisión de las producciones del periodo arriba mencionado, en el que se dio cabida, a las producciones de Francisco Castro Leñero.

Por lo que se propone, para entrar en el territorio elegido para el presente análisis, una exploración general que interponga, como primera instancia, el seguimiento de diversos postulados que acompañan a lo largo de la historia de las ideas a esta expresión. Dicho rastreo será formalizado a partir de la alineación de algunos presupuestos filosóficos que no responden necesariamente a un exhaustivo y estricto planteamiento cronológico.

Desde la base de una visión etimológica no extensa sobre esta noción, lo primero que se

---

<sup>229</sup> Cf., De la construcción discursiva del Doctor Cuauhtémoc Medina: "tenemos una noción clara de la relevancia cultural/política/civilizatoria/epistemológica.", "El derecho a la contemporaneidad", Periódico *La Jornada*, Lunes 24 de Julio de 2000, en: Teresa del Conde, *Una visita guiada –Breve historia del arte contemporáneo en México-*, pp.177.

debe constatar es que la idea de 'abstracción' proviene de la raíz griega utilizada para aludir a la acción de 'separar', 'sustraer' o 'privar' a un objeto de alguna de sus partes. Generalmente el vocablo 'abstraer' estaba destinado en términos civiles para indicar la disociación de un ciudadano del sistema legal o para señalar la abrogación de una ordenanza de la misma índole. Otra de sus aplicaciones se dio en el campo de las matemáticas y en las asociaciones lingüísticas para indicar una 'sustracción' en sentido aritmético al aludir a la 'eliminación' o 'ausencia' de alguna letra, respectivamente.

A la postre el verbo latino *abstraho* (*abstrahere*) que puede traducirse como 'abstracción', al igual que el de origen griego de 'abstraer', fue adoptado en diversos contextos para señalar las mismas connotaciones legislativas de cálculo y gramaticales. Ampliando su alcance, esta palabra amparó además las significaciones de: 'destacar', 'alejarse de' y 'renunciar a'. Tanto en el sentido griego como en el latino estos nominativos fueron explotados por los filósofos clásicos, medievales y modernos, siendo concebidos generalmente como voces análogas.

En el caso de Platón<sup>230</sup> las incursiones y planteamientos respecto al problema de los

---

<sup>230</sup> NB., Un ejemplo de ello se puede observar en el diálogo VII de la *República* (523b-524c), donde Platón diserta sobre el alma y el poder de aprehender el Bien en la búsqueda de un ascenso. A través del método de la mayéutica, Platón conduce a su interlocutor a la reflexión sobre el discernimiento, partiendo de la deliberación sobre "el contar" y "el calcular" expone la necesidad del tipo de estudios que debe buscar el alma porque "por naturaleza conducen a la intelección", poniendo en juego la perspectiva de la abstracción como parte del sistema del conocimiento, aunque -se lamenta Platón- nadie los usa correctamente:

-Te mostraré, si miras bien, que algunos de los objetos de las percepciones no incitan a la inteligencia al examen, por haber sido juzgados superficialmente por la percepción, mientras otros sin duda la estimulan a examinar, al no ofrecer la percepción nada digno de confianza.-

-Es claro- dijo Glaucón- que hablas de las cosas que aparecen a lo lejos y a las pinturas sombreadas.

-No -repliqué-, no has dado con lo que quiero decir.

-¿Qué quieres decir entonces?

-Los objetos que no incitan son los que no suscitan a la vez dos percepciones contrarias. A los que si las suscitan los considero como estimulantes, puesto que la percepción no muestra más esto que lo contrario, sea que venga de cerca o de lejos. Te lo diré de un modo más claro: estos decimos que son tres dedos, el meñique, el anular y el mayor.

-De acuerdo.

-Piensa ahora que hablo como viéndolos de cerca. Después obsérvalos conmigo de este modo.

-¿De qué modo?

-Cada uno de ellos aparece igualmente como un dedo, y en ese sentido no importa si se lo ve en el medio o en el extremo, blanco o negro, grueso o delgado, y así todo lo de esa índole. En todos estos casos el alma de la mayoría de los hombres no se ve forzada a preguntar a la inteligencia qué es un dedo, porque de ningún modo la vista le ha dado que el dedo sea a la vez lo contrario de un dedo.

-Sin duda.

-Es natural, entonces, que semejante percepción no estimule ni despierte a la inteligencia.

-Es natural.

universales, revisados desde una perspectiva metafísica, lo llevaron a declarar que en la esfera de las ideas cuando se tiene mentalmente la referencia de un objeto 'X' lo que se realiza es la potenciación de una realidad, pues las ideas se obtienen a partir de la abstracción. Por lo que más que una abstracción, se debe comprender, el sentido de las afirmaciones platónicas estaría contenido bajo la significación de las nociones de 'separación' o 'distanciamiento'. Comenzando con el discernimiento del uno en lo múltiple, para la asimilación de la esencia de las cosas. Dirección que concilió en sus reflexiones el plano estético con la esfera de lo trascendente, respecto a los exámenes sobre de Belleza. La condición de 'belleza' de las cosas respondía al grado de 'distanciamiento' respecto a la Idea de Lo Bello. Testimonio que abarcaba a los objetos abstractos o inaccesibles para la experiencia.

Para Platón existían dos designios para el arte: *La utilidad y la veracidad*. La 'utilidad', como beneficio moral, fue interpretada a partir de los decretos necesarios para la buena configuración social. El arte debía contribuir en la instauración del Estado ideal y en la edificación de contextos perennes de efectividad para la formación de sus ciudadanos. Estimando para ello que al arte le convendría actuar en aquiescencia con las leyes constituidas a través de la observación de normas y de la preservación de un orden dado.

---

-Pues bien, en cuanto a la grandeza y pequeñez de los dedos, ¿percibe la vista suficientemente, y le es indiferente que uno de ellos esté en el medio o en el extremo, y del mismo modo el tacto con lo grueso y lo delgado, con lo blando y lo duro? Y los demás sentidos ¿no se muestran defectuosos en casos semejantes? ¿O más bien cada uno de ellos procede de modo que, primeramente, el sentido asignado a lo duro ha sido forzado a lo blando, y transmite al alma que ha percibido la misma cosa como dura y como blanda?

-Así es.

-Pero ¿no es forzoso que en tales casos el alma sienta la dificultad con respecto a qué significa esta sensación si nos dice que algo es 'duro', cuando de lo mismo dice que es 'blando'? ¿Y también respecto de qué quiere significar la sensación de lo liviano y lo pesado con 'liviano' o 'pesado', cuando dice que lo pesado es 'liviano' y lo liviano es 'pesado'?

-En efecto, son extrañas comunicaciones para el alma que reclaman examen.

-Es natural que en tales casos el alma apele al razonamiento y a la inteligencia para intentar examinar, primeramente, si cada cosa que se le transmite es una o dos.

-Sin duda.

-Y si parecen dos, cada una parecerá una distinta de la otra.

-Sí.

-Y si cada una de ellas es una y ambas son dos, pensará que son dos si están separadas; pues si no están separadas, no pensará que son dos sino una.

En el párrafo 525 a, Platón sintetiza:

-Por cierto Glaucón-, así pasa con la visión de la unidad y no de modo mínimo, ya que vemos una cosa como una y a la vez como infinitamente múltiple.

Platón, "República VII", en: *Diálogos IV*, Biblioteca básica Gredos, Madrid, 2000, Introducción, traducción y notas de Conrado Eggers Lan, pp. 355-358.

Respecto a la 'veracidad' o 'justedad' del arte, ratificó que todo lo que se desprendiera de él debía ser pertinente, atinado y ventajoso sin desviaciones hacia márgenes inestables, ya que cada desvío de las leyes era una falta en la formación del carácter de los ciudadanos y al asentimiento de las leyes eternas que rigen al mundo. Exponiendo, finalmente, que el legislador como representante de los reglamentos del Estado estaba obligado a dirigir a los artistas.

En la *República* (IV:524c,d,e) Platón a través de la figura de Sócrates y su interlocutor Adimanto, desarrolla un enfoque sobre el papel del arte en función de los criterios metafísicos de la búsqueda del Bien y en correspondencia con los principios establecidos por el Estado:

-No sea que alguien crea que el poeta no se refiere a canciones nuevas sino a un modo nuevo de cantar, y elogié eso: no hay que elogiarlo, ni siquiera concebirlo. Pues hay que ponerse a salvo de un cambio en un nuevo género musical, y pensar que así se pone todo en peligro. Porque los modos musicales no son cambiados sin remover las más importantes leyes que rigen el Estado, tal como dice Damón, y yo estoy convencido.<sup>231</sup>

Prosiguiendo con la reflexión sobre el modo silencioso y fácil con el que se implantan otras formas de la cultura que posteriormente, a modo de 'juego', reestructuraran varios aspectos sociales y civiles, dice:

-Allí, ciertamente, la ilegalidad se introduce de modo fácil, sin que uno lo advierta.<sup>232</sup>

Conviniendo ambos dialogantes sobre la engañosa apariencia inocua con que estas transformaciones se presentan:

-Y no lo produce, salvo que se deslice poco a poco, instalándose suavemente en las costumbres y en las ocupaciones, de donde crece hasta los contratos que hacen unos hombres con otros, y desde los contratos avanza hacia las leyes y la organización del Estado, Sócrates, con la mayor desfachatez, hasta que termina por trastocar todo, tanto la vida privada como la república.<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> Platón, *Diálogos IV, República*, IV: 424c, Col. Biblioteca Básica Gredos, Vol. 27, Ed. Gredos, Madrid, 2000, pp. 210.

<sup>232</sup> *Op Cit.*, IV:424d, p. 210.

<sup>233</sup> *Ibidem*, IV:424e, p. 211.



Existe una correlación tangible entre las esferas política, social y cultural en la teoría estética platónica sobre los modos ideales de producción del arte y respecto a la asignación de sus funciones. La perspectiva del uno (Idea/República) en lo múltiple (arte) se armoniza estéticamente bajo la asignación de lo trascendente y de sus respectivos grados de aproximación ('lo bello'). Ruta que consolida una operación procesual constante, mediante el reconocimiento del plano abstractivo que abarca la vivencia de los objetos considerados 'bellos' y lo inaccesible a la experiencia (Idea /Lo Bello) desde una dislocación.

La continuidad de estos cuestionamientos sobre la abstracción, en reciprocidad a la pregunta relacionada con los universales, llevó a Aristóteles<sup>234</sup> a plantear los dos términos, tanto el de 'abstraer' como el de 'abstracción', a modo de significados técnicos, es decir, como la operación o consecuencia de 'distanciar' conceptualmente alguna especificidad o rasgo de un algo 'X', para ubicarlo mentalmente aparte, con el fin de meditarlo aisladamente a partir de alguna propiedad común y bajo una interpretación genérica.

El factor intelectual en el arte residía, para Aristóteles, en el conocimiento de las partes

---

<sup>234</sup> Aristóteles refuta a Sócrates en el Libro VII, 11, de la *Metafísica*, al exponer:

-(...) Por consiguiente, todo a aquellos componentes que son partes materiales, y en los cuales se divide materialmente el todo, son posteriores a éste; pero los que figuran como parte del enunciado y de la substancia expresada por el enunciado, son anteriores, al menos algunos. Y, puesto que el alma de los animales (esta es, en efecto, la sustancia de lo animado) es la sustancia expresada por lo enunciado y la especie y la esencia de tal cuerpo (pues cada parte, si se define bien, no se definirá sin su operación, la cual no existirá sin la sensación), de suerte que las partes del alma, por lo menos algunas, son anteriores al animal en conjunto, también será lo mismo individualmente; pero el cuerpo y sus partes son posteriores a esta sustancia, y lo que se resuelve en tales partes como en su materia no es la sustancia, sino el compuesto. Por consiguiente, tales partes son, en un sentido, anteriores al compuesto, pero, en otro sentido, no (pues no pueden existir separadas; porque un dedo no es un dedo de un animal de cualquier modo, sino que un dedo muerto sólo es dedo de un hombre). Y algunas son simultáneas (simultáneas al compuesto, nota 13), y en tal caso están las indispensables y sin las cuales no puede darse el concepto ni la substancia; por ejemplo, suponiendo que sea tal, el corazón o el cerebro; pues nada importa que lo sea uno u otro. Pero <<el hombre>> y <<el caballo>> y todo lo que de este modo se aplica a los individuos, pero universalmente, no es una substancia, sino un compuesto de tal concepto y de tal materia considerada como universal; (...) Pero de la cosa concreta, por ejemplo de este círculo determinado y de cualquier individuo sensible o inteligible –llamo inteligibles, por ejemplo a los círculos matemáticos, y sensibles, por ejemplo, a los de bronce y a los de madera-, de estos no hay definición, sino que se conocen por su intelección o por percepción sensible, y, una vez desaparecidos de la actualización, no está claro si existen o no existen; pero siempre se enuncian y se conocen mediante el enunciado universal.-

Aristóteles, *Metafísica*, Libro VII, 10, 1035b-5 al 1036<sup>a</sup>-5, Ed. Gredos, ed. Trilingüe, traducción Valentín García Yebra.

NB., Los argumentos del Isagoge de Porfirio están revisados en el texto *Ars Logica Secunda Pars: Explicatio textus Isagogis Porphyrii*, de Juan de Santo Tomás.

cuantitativas y cualitativas de una producción. Se expone, consecuentemente, que para este filósofo no puede haber arte, ni el desarrollo de la técnica o de la habilidad del artífice sin la instauración y consideración de criterios generales. Se alcanza a dar forma a un trabajo particular, si y sólo si, el poeta comprende que la posibilidad del surgimiento de una producción sólida se consigue a partir de la observación de los objetos semejantes, para llegar a una concepción universal de las acciones del alma humana<sup>235</sup>.

En la *Ética a Nicómaco* (Libro VI:4:1139b:1141b) discurre sobre las cinco disposiciones mediante las cuales el alma posee verdad cuando asiente o niega algo, estas son: 1) el *intelecto*, para la disposición de principios; 2) la *sabiduría*, para conservar la verdad de los principios; 3) la *prudencia*, como instrumento para la búsqueda de lo conveniente en términos de "moderación"; 4) la *ciencia*, como lo ya conocido a partir de la observación por principio de inducción o analogía ; finalmente, 5) el *arte* como disposición cognoproductiva (Libro VI:4:1140<sup>a</sup>:5,10,15,20):

-Entre lo que puede ser de otra manera está el objeto producido y la acción que lo produce. La producción es distinta de la acción (uno puede convencerse de ello en los tratados exotéricos); de modo que también el modo de ser racional práctico es distinto del modo de ser racional productivo. Por ello, ambas se excluyen recíprocamente, porque ni la acción es producción, ni la producción es acción. Ahora bien, puesto que la construcción es un arte y es un modo de ser racional para la producción, y no hay ningún arte que no sea un modo de ser para la producción, ni modo de ser de esta clase que no sea un arte, serán lo mismo el arte y el modo de ser productivo acompañado de la razón verdadera. Todo arte versa sobre la génesis, y practicar un arte es considerar cómo puede producirse algo de lo que es susceptible tanto de ser como de no ser y cuyo principio está en quien lo produce y no en lo producido.-<sup>236</sup>

La 'abstracción', en términos intelectivos y de producción artística se promueve aristotélicamente desde una operación de 'alejamiento', ante alguna propiedad común del objeto observado, para posteriormente situar 'a distancia' los atributos de tal objeto e inaugurar así el proceso cognitivo bajo una paráfrasis genérica. Pero todo esto se da siempre en relación a un aparato legislativo.

---

<sup>235</sup> Cf., Aristóteles, *La Poética*, 5ta edición, Ed. Editores mexicanos unidos, México, 2000, Versión de García Bacca, pp. 131-214.

<sup>236</sup> Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, VI: 1140a, Col. Biblioteca Básica Gredos, Vol. 89, Ed. Gredos, Madrid, 2000, pp. 273-274.

Con Porfirio esta última postura pasó a ser parte de las doctrinas medievales. Al proponer, sobre las posibilidades de los universales y por razón de la lógica aristotélica respecto a la cuádruple distinción de los tipos de predicados, lo que se alcanza parcialmente a exponer como dos extensas perspectivas derivadas del tema: 1) Que las abstracciones podían tomarse como realidades subsistentes en sí cuando obedecían a cuatro diferentes modos ser: corpóreas, incorpóreas, separadas, no separadas o 2) Que dichas abstracciones conseguían también concebirse como simples concepciones del espíritu<sup>237</sup>; lo cual era también aplicable al campo político.

Boecio<sup>238</sup> fue otro autor que, en el siglo IV, reactivó las disertaciones de este tema para tratar de explicar el origen y la estructura del conocimiento a partir de los comentarios realizados a la *Isagoge* de Porfirio. En esta investigación exteriorizó que hay dos maneras de conformar ideas: 1) Cuando una idea puede formarse de tal manera que su contenido no consigue encontrarse en los objetos extramentales tal y como existen en la idea, ejemplo de ello sería inscribir mental y arbitrariamente dos objetos de la naturaleza: una mujer y un pez, para conformar la idea de una sirena. A esta asociación la denominó 'composición', concluyendo que tales ideas son falsas. 2) Cuando se aísla una idea, aunque la cosa concebida no exista extramentalmente en un estado de 'separación', como la idea de una línea 'abstraída' mentalmente, puesto que los cuerpos que se conforman de líneas forman parte de especies y géneros, últimos considerados por semejanza entre objetos diversos 'X', que al plantearse de manera abstractiva resultan ser universales.

Siguiendo de cerca las proposiciones estéticas de Platón, Aristóteles y San Agustín, entre otros filósofos, Boecio continuó la corriente matemática para establecer los

---

<sup>237</sup> Cf. Juan de Santo Tomás, *Lógica de los predicables*, edición a cargo del Dr. Mauricio Beuchot, IIF/UNAM, México, 1991, pp. 187-200.

-(...) Y si dijeras que todo lo que accidentalmente conviene, a de reducirse a lo que de suyo conviene, se responde que se reduce a lo que es de suyo, no en cuanto a la conexión necesaria con algún sujeto del que dimana, sino en cuanto a la causalidad eficiente o final, porque son causas de suyo y no accidentes por una causa. No es, pues, necesario que todo lo que accidentalmente conviene, se reduzca de suyo a todos los modos, sino que es suficiente a alguno, como a la causalidad por sí, aunque no a la conexión por sí con el sujeto.- Juan de Santo Tomás, "Cuestión XII -Del accidente que es el quinto predicable, Artículo I -Si Porfirio dio correctamente las definiciones y las divisiones del accidente-", en *Lógica de los predicables*, edición a cargo de el Dr. Mauricio Beuchot, IIF/UNAM, México, 1991, p.196.

<sup>238</sup> Cf., Étienne Gilson, "Los padres latinos de la filosofía", III. De Boecio a Gregorio magno, en: *La filosofía de la Edad Media -Desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV-*, segunda edición, Ed. Gredos, Madrid 1995, pp. 139-140.

órdenes de su teoría estética, con una obra mayormente dirigida hacia la música. Concentrándose sus teorías en la disertación sobre el valor de la belleza, la concibió como un orden vacuo y necio. Es importante señalar de manera breve el giro que sus reflexiones dan a la noción de 'forma' entendiéndose a partir de él la forma como la relación entre las partes y también el aspecto de las cosas. Otra aportación fue el uso y la contraposición de la noción de *artificium* (destreza manual) *versus* el de *ars* (habilidad teórica). En síntesis lo operativo y lo teórico están abstraídos el uno del otro.

En el siglo XIV el nominalista Guillermo de Ockham postula la 'teoría de la suposición' para analizar la abstracción. Asegurando que los estudios ontológicos precedentes habían pretendido establecer mediante la composición de materia y forma 'modos de ser', que en realidad correspondían a 'modos de significar' en términos del lenguaje, pues éstas figuraciones se ponían en lugar del objeto al que aludían (*natura occulte operatur in unibersalibus*). Proceso que para Ockham era una ficción de la mente originada por la presencia de un objeto individual siendo, por ende, lo configurado como posibilidad meras intensiones del alma.<sup>239</sup>

Estas presuposiciones lo llevaron a estudiar la imagen (*imago*). Dos fueron las posturas resultantes de su análisis: 1) Puede entenderse por *imago* lo que se produce a semejanza del modelo, finalmente, a las imágenes que proceden de la concepción de otras imágenes, pues se hacen a imitación de aquello que representan, ajustándose a sí mismas por deseo del creador. 2) Se comprende como *imago* lo libremente creado por el artista conforme a las reglas de producción.

En términos contemporáneos, el primero correspondería a la representación mimética y el segundo a lo que no representa ni reproduce lo real, afirmación en la que se puede colocar, entre otros lenguajes visuales, a la abstracción.

Esta línea de pensadores medievales sostenía que la mente puede abstraer ciertos caracteres de los objetos sin que ello implicase avalar que tales formas están literalmente 'separadas' de las entidades que las atienden. Confrontando así a las teorías de los iluministas quienes preservando las ideas de San Agustín, sobre la

---

<sup>239</sup> Cf., Étienne Gilson, "La filosofía del siglo XIV", III. Guillermo de Ockam, en: *La filosofía de la Edad Media -Desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV-*, segunda edición, Ed. Gredos, Madrid 1995, pp. 621-638.

igualdad numérica, el contraste y la elaboración de los juicios estéticos en base a un principio metafísico apoyado en la motivación de la razón, sustentaron que el alma 'alumbrada' por Dios ya poseía las formas de manera que no era necesario realizar un proceso de abstracción para reconocerlas.

Las tradiciones neoplatónica y aristotélica repercutieron en la filosofía árabe (e inversamente). Un ejemplo de estas reflexiones fueron los postulados de Avicena<sup>240</sup>, filósofo que propuso la existencia de diversos grados emergentes de la abstracción sensible, si se tomaba en cuenta que la mente humana recibía las emanaciones de las formas inmateriales en el proceso de la operación intelectual.

Los opositores a este tipo de reflexiones se encuentran entre las posturas alimentadas por los realistas y los nominalistas, últimos que se resistieron a las consideraciones de estas tesis por asentarse en un plano meramente conceptual, aunque no rechazaron la utilización del término. A pesar de ello ciertos estudiosos escolásticos recurrieron a este vocablo para consolidar la diferencia entre actos del conocimiento, proponiéndolos como absolutos y comparativos, a partir del aspecto "total" de la abstracción.

Santo Tomás<sup>241</sup> diferenciaba entre dos clases de abstracción meditando, en primer lugar, sobre aquella que 'separa' lo general de lo particular a manera de una operación que desmantela los objetos aislados; y, en segundo, madurando como abstracción aquello que 'retrae' la forma de la materia, proceso donde no puede haber, según sus argumentos, destrucción alguna. La abstracción moviliza al intelecto operador a partir de las imágenes recogidas por los sentidos para formar la *species* inteligible en el intelecto operable (Cf., *Summa Teológica*, Iq.84a.6.). Sólo posteriormente a la abstracción el intelecto está al tanto del objeto sensible. Para Santo Tomás, la visión estética es un acto de juicio, una especie de diálogo mental con la cosa, la estética adopta así el mismo grado de complicación que el conocimiento.

Autores empiristas, como Locke, estimaron que la función de la abstracción residía en

---

<sup>240</sup> Cf., Étienne Gilson, "Las filosofías orientales", 1. La filosofía árabe, en: *La filosofía de la Edad Media – Desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV-*, segunda edición, Ed. Gredos, Madrid 1995, pp. 346-352.

<sup>241</sup> Cf., Étienne Gilson, "Las filosofías en el siglo XIII", V. De Tomás de Aquino a Gil de Roma, en: *La filosofía de la Edad Media – Desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV-*, segunda edición, Ed. Gredos, Madrid 1995, pp. 525-526.

formar ideas generales al 'alejar' de otras nociones todo aquello que determina que una entidad dada sea una existencia particular. Lo que para el pensador T. Dewar Weldon, puede ser interpretado a la luz del entendimiento de que tales reemplazos generales son: ficciones y estratagemas mentales, como expone en su libro *Proceedings of the Aristotelian society* (IX-II). En su disertación sobre el esquematismo, Weldon, a partir de su interpretación sobre el *Ensayo* de Locke (II, Xi, 17)<sup>242</sup>, menciona: "Hence he did not conceive the job of philosophy to be the explanation of our scape from this *camera oscura* world into a common world of physical objects", pues para Locke cualquier sensación del espíritu podía reducirse a sensaciones simples del mundo interior o exterior, toda vez, los extractos de esas mismas sensaciones simples constituirían ideas complejas, cuestión por la cual a su teoría se le denominó atomismo.

Fichte afirmó, desde otro punto de vista, que la abstracción permitía 'separar' conceptualmente lo que aparece unido a la conciencia, sin ser una mera extracción de lo universal a partir de lo particular ejecutada por medio de la razón, lo cual constituía una abstracción absoluta que ratificaba un acercamiento a la conciencia en sí misma planteada en términos del Yo. Más allá de una sistematización lógica, para Fichte, el Yo podría equipararse a un Absoluto que se limita a sí, para tener fuentes de colisión y de superación. El principio de identidad  $A = A$ , fue re-planteado por el autor de la siguiente manera: El A que es, es idéntico al A que se plantea o, viceversa, si A se plantea entonces es pronunciando la subordinación del ser en relación con su planteamiento.

La estética fichteana partía de este mismo principio, en suma, de la abstracción del Yo. Como sujeto, el Yo se afirma a sí mismo facultándose en este transcurso su conquista sobre el mundo. Apropiándose de todas las máscaras posibles juega en un espejismo de potestad, todas las expansiones, para reconocerse en lo que no-es. Sin embargo, su par 'siniestro', por reflejo, le retorna todas las imágenes desprendidas del juego de lo múltiple. La 'imaginación productiva' es la que puede apoyar al hombre a fundar su propia naturaleza y a salvar el vínculo que une al Yo con el no-yo, al Yo y su objeto y, finalmente, al Yo y su naturaleza.

Hegel al distinguir entre abstracción 'fenomenológica' y 'científica' determinó que para la

---

<sup>242</sup> NB., Refiriéndose al siguiente pasaje de J. Locke: "understanding is not much unlike a closet wholly shut from light, whit only some little openings left to let in external visible resemblances, or ideas of things without."

marcha dialéctica de la conciencia la cognición no se detenía en los productos abstraídos, ni de contenido sensible o de instancias universales, sino que ésta tenía la función de delegarlos como momentos negativos de la operación dialéctica. Estos movimientos necesarios para negar una determinación dan lugar a otra, puesto que los signos negativos que son abstracciones son asumidos y apropiados por la conciencia. Su forma continúa siendo abstracta, pero el contenido es concreto pues se halla en el elemento del pensar. El sentido más sólido de la abstracción se abre paso hegelianamente en la esfera fenomenológica pero se eleva en la lógica, al volverse sistemático. Lo concreto consigue ser para sí mientras lo abstracto es meramente en sí, ya que permanece indeterminado y restringido<sup>243</sup>.

Estos planteamientos son inherentes al enfoque estético hegeliano del despliegue de los tres eslabones conciliatorios: arte, religión y ciencia. Para este filósofo el tácito compendio de verdad del arte es: el Espíritu y la Razón; por lo cual el desarrollo de las artes se da a través de la dispersión histórica de tres formas fundamentales: 1) *La simbólica*, ante la desarticulación entre forma y significación, apariencia infinita y sentido infinito. 2) *La clásica*, que evidencia la compenetración absoluta entre espíritu y la manifestación sensible, libertad y necesidad material, claridad y precisión técnica del uso de los materiales. 3) *La romántica*, que es señalada por Hegel como la indiscutible apertura de una etapa irrevocablemente fatal que corresponde a la subjetividad infinita. Finalmente reconoce, como parte del impulso del arte, la articulación de las diferentes prácticas singulares.

En sus disertaciones Husserl aseguró que un 'abstracto puro' es el que está en todo, por lo cual debe considerarse como parte no-independiente. Este pensador estipuló así los

---

<sup>243</sup> NB., Es pertinente reproducir el examen que contrapone Marx a este tipo de **proposición**:

-Por lo demás, es desde todo punto indiferente lo que la conciencia haga o emprenda pues de toda escoria solo obtendremos un resultado, a saber que estos tres momentos, la fuerza productora, el estado social y la conciencia, pueden y deben necesariamente entrar en contradicción entre sí, ya que con la división del trabajo, se da la posibilidad, más aún, la realidad de que las actividades espirituales y materiales, el disfrute y el trabajo, la producción y el consumo, se asignen a diferentes individuos, y la posibilidad de que no caigan en contradicción reside solamente en que vuelva a abandonarse la división del trabajo. Por lo demás, de suyo se comprende que los 'espectros', los 'nexos', los 'entes superiores', los 'conceptos', los 'reparos', no son más que la expresión espiritual puramente idealista, la idea aparte del individuo aislado, la representación de trabas y limitaciones muy empíricas, dentro de las cuales se mueve el modo de producción de la vida y la forma de intercambio congruente con él.-, Karl Marx, "De la ideología en general", Cap. II, 1. Historia, Nota marginal 3 en: *La ideología alemana*, 5ta reimpresión, ed. Quinto Sol, México, 2007, p.28.

límites de la noción de 'lo universal'.

Otra consideración sobre la abstracción se dio desde el aspecto de la lógica, al descifrar 'lo abstracto' como una propiedad extensional que no refiere a rasgos comunes o entidades múltiples, sino a objetos relacionados entre sí por una propiedad, es decir, una clase o relación.

Cabe aquí señalar dos nociones sobre la abstracción que despejarían de modo distinto algunas cuestiones del discurso de la abstracción en el análisis de la historia del arte, y que podrían abrir a otros proyectos líneas de investigación, estas son: la de *abstracción extensiva* y *jerarquía abstractiva* de Whitehead. Por 'abstracción extensiva' entiende a las entidades que son *relata* o *events* de otras entidades, es decir, acontecimientos. Los advenimientos, que postula este filósofo, se conforman de dos relaciones: a) la relación básica entre acontecimientos, denominada por el autor 'extensión' y b) la relación entre un acontecimiento y un punto de vista, llamado por el autor 'cogredencia'.

Los sucesos son comprensibles dentro de la perspectiva espacio-temporal que sirve como punto de referencia metafísica para establecer un "continuo extensivo" y en la construcción de los eventos. El continuo extensivo puede entenderse como una 'potencialidad real' frente a una 'actualidad real' que es un 'proceso'. La 'ruta' es un segmento lineal entre dos acontecimientos partículas. Una ruta abarca múltiples acontecimientos atomizados, además de puntos terminales. Dejando fuera la distinción entre lo concreto y lo abstracto activó mentalmente la noción de progreso a partir de sucesivos grados de complejidad creciente. La base de la jerarquía abstractiva, entendida bajo estos parámetros, es un grupo definido de 'objetos eternos' que trascienden las ocasiones particulares.

Ahora bien, en los discursos a los que atiende la Historia del Arte la noción de 'abstracción' refiere a la denominación de un movimiento histórico en las artes visuales en los que se 'separa' la producción de los parámetros físico-miméticos. La abstracción así entendida comprende una parte importante de las expresiones del Arte Moderno tanto europeo temprano<sup>244</sup> como de posguerra (1907-1938), entre ellos podemos

---

<sup>244</sup> NB., Se deben recordar las investigaciones y aportaciones del químico Michel Eugène Chevreul quien a partir de su nombramiento, en 1824, como director de tintes de la Real Manufactura de Gobelinos, estudio las



mencionar *grosso modo* el Constructivismo, la Bauhaus, los manifiestos, escritos y reflexiones individuales de artistas entre los que cabe mencionar a Kandinsky o Mondrian, lineamientos bajo los que se circunscriben algunas formas expresivas inaugurales de la abstracción realizadas en los Estados Unidos (1930-1960).

Siendo manifestaciones que no deben desligarse de su contexto y proceso productivo, corresponde objetivamente vincular su aplicación a parámetros históricos, sociales y epistemológicos, pues cualquier investigación está obligada a tomar en cuenta los tipos de relaciones entre los sistemas de representación y las tendencias generadas en el momento de su flujo. Por lo que se propone no echar en saco roto que la concordancia de los programas ideológicos que sustentaron la emergencia del abstraccionismo se dio entre la búsqueda de sentido y las especulaciones teóricas del momento.

---

propiedades de los textiles al entrar en contacto con bases, ácidos y sales; publicando en 1839, un conjunto de textos sobre el color y los tintes con estudios por él realizados hacia 1820, bajo el nombre de: *Sobre la Ley del Contraste Simultáneo de los Colores*. Texto que contiene un primer apartado de carácter teórico, en el que se acopian algunos conceptos básicos del estudio del color y la incidencia de la luz en los cuerpos y los efectos ópticos resultantes de los contrastes simultáneos; mientras que el segundo, reúne aplicaciones prácticas e industriales para la producción de alfombras, mosaicos, vitrales, estampado de telas o papeles. Finalmente, la última sección, acopia la referencia estético-experimental del color y las conclusiones del autor.

Michel Eugène Chevreul, registra otra publicación titulada: *Exposición de un medio para definir y para nombrar los colores según un método preciso y experimental* (1861). Sin embargo, no será sólo Chevreul quien se preocupe, desde el ámbito técnico e intelectual, por este tipo de indagaciones sobre el color pues, sabemos que desde 1800 existen registros sobre múltiples indagaciones científicas sobre la luz y el color, entre las que destacan: Thomas Young (1802) *Sobre la Teoría de la Luz y de los Colores*; Edward Dayes (1805) *Instrucciones para dibujar y colorear paisajes*; Claude-Antoine Prieur (1805) *Consideraciones sobre los colores y sobre algunas de sus apariencias Singulares*; Johann Wolfgang von Goethe (1810) *Doctrina de los colores*; Henry Richter (1817) *La Luz del día. Un descubrimiento reciente en el arte de la pintura (con indicios sobre la filosofía de las bellas artes y las de la mente humana según las disección en primer lugar Immanuel Kant)*; Charles Bourgeois (1821) *Manual de óptica experimental para el uso de los artistas y los físicos*; Charles Hayter (1826) *Nuevo tratado práctico sobre los tres colores primitivos*; George Field (1835) *Cromatografía, o tratado sobre los colores y pigmentos y sobre sus posibilidades en la pintura*; Hermann von Helmholtz (1867) *Óptica Fisiológica*; Wilhelm von Bezold (1874) *La teoría del color en su relación con el arte y la industria del arte*; Ogden n. Rood (1879) *Cromática Moderna y Teoría científica de los colores* (1881). Así como grandes contribuciones a nivel plástico de los integrantes de los movimientos impresionista y posimpresionista.

Especialistas y críticos de arte<sup>245</sup> han llegado a mencionar que los conceptos fundamentales bajo los que se trabajaron ciertos tipos de abstracción europea estaban interconectados con las nociones de 'modernidad' y 'progreso', en un sentido puramente hegeliano. Testificando que las acciones de la abstracción podían cotejarse por los estados de desarrollo con los que una sociedad demuestra el principio de un progreso cultural, en sentido espiritual. Garantizando además que la tesis de Hegel sobre el progreso, entendida como un proceso de desmaterialización para el triunfo del espíritu racional sobre la materia, era un juicio que, a su parecer, podía asentarse como una analogía correspondiente a la disposición y manejo de las formas geométricas en las tendencias modernas. Estilos cuya función era la de resguardar la unidad compositiva de las obras a través de una reducción naturalista de las mismas. Como en el caso de los trabajos realizados por Malevich, Kandinsky, Mondrian, Miró, Gabo, Brancusi y Arp.

Comparando las protestas de Karl Marx, con estas implementaciones tácticas respecto a los usuales escrutinios estéticos modernos y contemporáneos, se podría testificar que éste tipo de revisiones fenomenológicas sobre la historia y los procesos artísticos recaen, como afirma Marx, en formulaciones "especulativo idealistas" en las que se estima a la "sociedad como sujeto" cuando se retoman ciertas categorías tales como las de: sustancia o autoconciencia y todas aquellas derivaciones universales que estas fundan, como las de: 'hombre', 'género', etc. Presentando a las ideas y conceptos como un producto de su conciencia, por ende, como la proyección consecuente de una conciencia humana que solamente podía expresarse al proteger los discursos artísticos a través de su reducción, en correlación a un estricto sentido espiritual y como parte de un desarrollo cultural.

Cuando se menciona que en Estados Unidos el arte abstraccionista de posguerra mantuvo preparatoriamente las cuantificaciones de la corriente europea en un sentido ideológico-estilístico, fenómenos que posteriormente fueron registrados como formas del 'Expresionismo Abstracto', pues se inclinaron más hacia lo especulativo que a lo utópico. Se deben registrar en este tipo de prácticas y de enunciaciones dos de los modelos

---

<sup>245</sup> Cf., Lucian Krukouski, "Abstraction", Encyclopedia of Aesthetics, Vol. 1, Oxford University Press, New York 1998, pp. 9-12.

Cf., Caroline A. Jones, "Abstract expressionism", Encyclopedia of Aesthetics, Vol. 1, Oxford University Press, New York 1998, 4-9.

teóricos que se asociaron a este contexto de producción: las doctrinas de Freud y la filosofía existencialista de Sartre o Kierkegaard<sup>246</sup>; que dieron a la postre al arte abstracto estadounidense un giro en cuanto a el punto de partida europeo, para avalar la primacía de la experiencia individual sobre las disposiciones institucionales a partir de un arte que pretendía posicionarse "más allá" de las revisiones psicologistas y existencialistas.

Estos discursos de disidencia fueron apoyados por las reflexiones de críticos como Rosenberg, Hess, Greenberg y por las acciones de Pollock, Rothko, de Kooning, Reinhardt, Newman, o David Smith. Prácticas que repercutieron *a posteriori* en el tratamiento de las iniciativas de la década de los 60's y en artistas como Stella, Judd y Noland.

La relevancia de la correlación entre epistemología y cultura encuentra un ejemplo destacado en los modos de utilización y en el alcance del término 'abstracción'. Debiendo ensanchar el horizonte de la reflexión sobre el comportamiento epistemológico en torno a ésta noción dentro del marco de los diferentes contextos históricos brevemente referidos en torno a la presencia del vocablo dentro del vasto espectro de las funciones político-legislativas, cognitivas, estéticas, productivas, plásticas y visuales.

Se puede concluir, de manera breve, que este término ha sido 'abrazado' consensualmente, asimilado e interpretado desde un espacio performativo que plantea una 'realidad significativa' que se inicia en heterogéneos intersticios textuales. Exponiendo así los espacios en que la noción de 'abstracción' ha sido complejizada a partir de su acogimiento. El legado de esta noción nos muestra, en sentido derridiano, el

---

<sup>246</sup> NB., La Doctora Teresa del Conde afirmará en su artículo la "Ruptura" que, en México: "además de las filosofías sesenteras, y por lo común izquierdistas", los que llegarían a ser representantes del movimiento de la 'Ruptura': "diferían del marxismo y se acercaban en mayor medida a Albert Camus que a Jean Paul Sartre. Continúa la exposición aludiendo a los postulados de Marx: "Hay que asentar que el marxismo teórico de entonces se alojaba en los ámbitos universitarios, mientras que el marxismo "artístico era más bien de salón. Lo que sí se extendió considerablemente en aquellos años fue el freudismo, aunque igualmente se trató, salvo en casos excepcionales como el de Vlady, o el del escultor Luis Ortiz Monasterio, de un freudismo de salón". Cfr., Teresa del Conde, "Ruptura", *Una visita guiada –Breve historia del arte contemporáneo en México*, ed. Plaza y Janés, México, 2003, pp.- 101-102.

Véanse para ampliar el tema las crónicas de Monsiváis: "Variedades del México Freudiano" y "Cartografías disidentes en la Ciudad de México", en: *Apocalipstick*, Ed. Debate, México, 2009.

escollo para demarcar a los sistemas conceptuales que se definen como 'objetivos' y se transfieren por subordinación.

Todas las connotaciones extraídas selectivamente de estos discursos autorizados como: 'separar'; 'sustraer'; 'privar'; 'eliminación'; 'ausencia'; 'destacar'; 'alejarse de'; 'renunciar a'; 'apartarse de'; 'asimilación'; 'distanciamiento conceptual'; 'origen'; 'estructura del conocimiento'; 'proceso operativo interno'; 'ejercicio meramente conceptual'; 'aspecto absoluto y comparativo'; 'retraer la forma de'; 'negar para dar paso a'; la referencia a 'lo no-independiente' y, los 'objetos relacionados entre sí por una propiedad', entre otras acepciones, forman parte de los problemas planteados por Derrida sobre la economía y estrategia<sup>247</sup> de los conceptos para sustentar estatutos viables dentro de un discurso. Proceso de 'economía' operativa que tangiblemente se articula en la figura de las nociones de: *abstracción* y *abstraer*.

Sirva la presente reflexión introductoria sobre la genealogía del concepto de 'abstracción', su sentido histórico, filosófico y formal, para descubrir los parámetros de su aplicación a nivel discursivo y la aceptación de ciertos estándares convenidos en la conformación de los objetos artísticos dentro de esta esfera para evaluar las convicciones compartidas por los especialistas mexicanos, respecto a la producción del capital simbólico en nuestro país a partir de las décadas de los años 40's y 50's. Así como para analizar el papel de los grupos de poder, conforme a la aceptación de evidentes enunciados sobre el 'abstraccionismo' que cumplieron en su momento el cargo de impulsar la potestad política de un grupo sobre los roles del arte, las creencias reguladas por su condición de grupo sobre las perspectivas mismas del arte mediante relaciones de atribución que condujeron décadas después a la legitimación de las expresiones abstractas y abstractivas dentro del terreno de la plástica de los 60's y 70's en México.

Evaluar el archivo de Francisco Castro Leñero y su trayectoria como eje principal de la investigación, también permitirá estimar de manera paralela a través de los documentos seleccionados para conformar su archivo, los fundamentos históricos, teóricos e ideológicos que conducen inter-relacionalmente a diversas áreas del conocimiento para

---

<sup>247</sup> Cf., Jacques Derrida, "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas", en: *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989, Traducción Patricio Peñalver.

la comprensión de la institucionalización de la plástica mexicana.

Se trata, por ende, de demarcar un itinerario concreto de las repercusiones de las ideas avaladas sobre el 'abstraccionismo' por los grupos de poder sobre las generaciones de productores plásticos y visuales que operaron a partir de la re-inserción de la abstracción en la década de los 70's como resultado de las mismas, ya que con este precedente se podrían potenciar herramientas de investigación que allanarían intersticios históricos considerables para el estudio de la diseminación de los campos de relaciones en una sociedad codificada y axiomatizada, en términos deleuzianos, donde se conjugan los juegos de las alianzas de manera directa con la producción del Arte en México.

Estipúlese para finalizar que este tipo de énfasis deconstructivo sobre la Historia del Arte, no debe relegar o descuidar la pregunta por el sujeto en construcción desde tales filiaciones de poder, pues el sujeto no siempre se ve a sí mismo como limitado ni inhibiendo sus propias fuerzas productivas, sino que tratará de cimentar una trayectoria propia desde tales ofensivas, al inicio como parte de una fórmula de *resistencia grupal* y, a la postre, de manera individual, al tratar de constituir una trayectoria personal como en el caso de Francisco Castro Leñero.

**2.-Sumarios de la Transición:** Esbozo de ciertos componentes del debate sobre la Abstracción. Perfiles de la estructuración de un capital simbólico y cultural, a través de las Implicaciones históricas, económicas, políticas y filosóficas de la recepción del abstraccionismo en México en las décadas de los años cuarenta y cincuenta-.

-La vinculación entre interpretación, narración y comprensión propone la base teórica para considerar a los estudios históricos como un tipo especial de disciplina y para resistirse a la demanda (formulada por positivistas y marxistas) de transformación de los estudios históricos en una ciencia. La naturaleza ideológica de ambos viene indicada por la política que cada uno se considera capaz de servir.-

Hayden White, "La política de la interpretación histórica", en: *El contenido de la forma -Narrativa, discurso y representación histórica-*, Paidós Básica, 1992.



Fotografía de archivo: Familia Castro Leñero. En el fondo, de izquierda a derecha, aparecen los abuelos maternos y la abuela paterna de Francisco. Igualmente de izquierda a derecha, en el plano intermedio de la imagen, podemos distinguir a sus hermanos Juan (posteriormente misionero marista) y José (1953). Sobre las piernas del padre el Sr. Víctor Castro Zaldívar, su hermano Alberto (1951). Al centro se halla Francisco (1954) en brazos de su madre, la Sra. Maruca Leñero Sanchotena.

Francisco Castro Leñero nace el 5 de Julio de 1954, en la Ciudad de México. Durante su infancia, al igual que algunos de sus hermanos dedicados a la producción plástica, como lo son Alberto, José y Miguel, inicia su contacto con las expresiones artísticas

gracias a sesgos familiares e intereses paternos de sensibilización hacia el arte. Su llegada al mundo se dio en una época en que las repercusiones de las políticas educativas de los 40's y 50's en América Latina, de manera general, habían concentraron su prioridad en "la educación", a secas, antes que en la comprensión general de la propia cultura. Las brigadas educativas propiciadas por el poder, en las comunidades indígenas y entre otros grupos de orden minoritario suscitaron, a la postre, la ausencia de un conjunto de referentes nacionales "objetivos" que pudieran apartarse críticamente de todos los estereotipos mexicanistas concedidos desde un corto enfoque de la vida cotidiana del país a partir del Siglo XIX.

Las políticas culturales del Siglo XX que rodearon a la familia Castro Leñero y, de manera específica, a la niñez de Francisco, estaban erigidas sobre una narrativa inscrita en el nacionalismo patrimonialista proyectada hacia su eficaz promoción en el extranjero. Siendo la mistificación de los roles indigenistas, enmarcados en un enfoque populista, los temas que en la plástica alcanzaron un grado extático de reconocimiento tanto nacional como internacional. Así, el entendimiento de 'lo mexicano' y su proyección externa como un espectro identitario en el horizonte nacional dispondría, durante la infancia de Francisco Castro Leñero, una ruptura con las herencias coloniales a través de la fundación política de una homogeneidad discursiva que fue al encuentro de un 'rostro nacional' para hacerse presente ante la movilidad de las políticas internacionales.

Con un presente cuasi antropofágico en tales décadas, la búsqueda de un *-en sí, nacional-* permitió el surgimiento de producciones culturales impuestas bajo la figura de las grandes Escuelas de Pintura. Auspiciadas por las políticas oficialistas, estas escuelas de pintura fueron el origen de la dinastía muralista, cepa que privilegió la retoma del legado prehispánico en yuxtaposición a la idea del 'mestizo' en un gran porcentaje de sus obras.

Las proyecciones no circunstanciales de actitudes, costumbres y valores, eran utilizadas de manera política y visual para demarcar 'identidades únicas'<sup>248</sup> como una forma de

---

<sup>248</sup> Cf., Jorge Luis, Marzo, *Los relatos de identidad en la política cultural mexicana*, Texto realizado a partir de las entrevistas con: Carmelo Angulo (Embajador de España/ México DF), Roger Bartra (Antropólogo y Escritor/UNAM, México DF), Olivier Debrouse (Crítico de Arte y Curador/ México DF), Gerardo Estrada (Director de Difusión Cultural de la UNAM/México DF), Luis Figueroa (Artista/México DF), Enrique Florescano (Antropólogo y Ex-Director del INAH/ México DF), Montserrat Galí (Historiadora de Arte/

asimilación y aprendizaje. Fueron estos elementos de unificación los que tanto en cine como en la pintura, entre otros medios, mantuvieron y expandieron muchas de las producciones político-culturales que perseguían el énfasis histórico de un arte de autoridad mundial, circulación y consumo.

Apoyados en ecos de las vanguardias europeas y en confrontación directa con las políticas de Estado, que privilegiaron todos aquellos parámetros identitarios que les otorgaban un reconocimiento internacional a través de los signos y elementos simbólicos consolidados en los discursos y las narrativas visuales de la Escuela Mexicana de Pintura, surgen las primeras manifestaciones de artistas que esgrimen como modo de expresión ciertos preámbulos formativo-constructivos que trataron de tomar distancia respecto a los criterios figurativos<sup>249</sup> y los contenidos nacionalistas que imponía ésta "doctrina plástica" como una corriente sostenida mayormente por contratos, acuerdos y reconocimientos oficiales.

Entre viajantes, extranjeros residentes y asilados de las disyuntivas bélicas en Europa (1938-39), se disgregó de manera fragmentaria una cierta resistencia a los lenguajes del nacionalismo mexicano, oponiendo a éste formas de expresión que tenían un vínculo directo con el Constructivismo, el Cubismo, el Expresionismo Abstracto, el arte Óptico, Cinético y el Geometrismo, entre otros.

Este orden de ideas, dentro de la producción del arte, y de la subsecuente conformación de la Historia del Arte, se presentaba ya en las prácticas europeas hacia 1920<sup>250</sup>,

---

Puebla), Benjamín González (Ex-Director del FARO de ORIENTE/ México DF), Manuel González Ramírez (Historiador/Zacatecas), Leonardo Da Jandra (Filósofo y Escritor/ Oaxaca), Alfredo López Austin (Antropólogo de la UNAM/México DF), Fernanda Matos (Ex-Directora del Museo Nacional de Arte/México DF), Cuauhtémoc Medina (Crítico de arte y Curador/México DF), Porfirio Muñoz Ledo (Ex-Secretario de Educación, Ex-Embajador/México, DF), Gilberto Prado (Director de Difusión Cultural de la Universidad Iberoamericana/México, DF), Víctor Hugo Ramírez Lozano (Historiador/Zacatecas), David Eduardo Rivera (Director de Cultura/Gobierno de Zacatecas), María Eugenia Rodríguez (Historiadora de Arte/Toluca), Patricia Sloane (Crítica de Arte y Curadora/México DF), Graciela de la Torre (Directora del Museo Universitario de Artes y Ciencias/México DF), Rogelio Villarreal (Editor y Escritor/Guadalajara). Entrevistas realizadas en México entre el 14 de julio y el 10 de agosto de 2007 por Jorge Luis Marzo y Teresa Badía. [http://www.soymenos.net/identidad\\_mexico.pdf](http://www.soymenos.net/identidad_mexico.pdf)

<sup>249</sup> NB., Cabe aquí la pertinencia de recordar varios pasajes de " *La aparición de la Ruptura* ", de la Dra. Teresa del Conde, que sitúa de manera generalizada entre 1957 y 1958, en: *Un siglo de arte mexicano: 1900-2000*, México INBA, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Landucci, 1999.

<sup>250</sup> Cf., Ida Rodríguez Prampolini, "La Geometría en las artes Visuales 1880-1945", en: *El Geometrismo Mexicano*, UNAM, IIE, México, 1977, pp.15-27.



estableciéndose en esta década ciertas relaciones con el desarrollo de modelos reconocidos por los formalistas rusos en la conformación del Cubismo, uno de los movimientos que promovieron la constitución de sus teorías. Tales exploraciones retomadas en términos teóricos constituyeron un vínculo entre el análisis de la imagen y el modelo lingüístico-semiológico atribuido a Ferdinand Saussure; parangón que posteriormente inspiraría aspectos reflexivos del movimiento estructuralista de las décadas de los años 50's y 60's, así como sus aportaciones a lo que sería la conformación de los estudios lingüísticos y la sociología lingüística en Francia.

Fue a partir de una re-valoración de la epistemología de la representación cuando se dio notoriedad a la brecha que distanciaba la referencia y el significado, lo que propugnó la magnitud de la naturaleza compleja de los signos; por lo que se debe tomar en cuenta que, respecto al análisis de expresiones que relacionaron al arte con los estudios del lenguaje, fue el autor Víctor Shklovski (1893-1984) quien afirmó que la función principal de estos estudios sobre las formas de expresión era la de 'desfamiliarizar' nuestra percepción, hito teórico del formalismo ruso que se tradujo en el "efecto de distanciamiento" estudiado en los procedimientos por los cuales un artista promueve dentro de su trabajo un cambio del referente. En aquel momento este recurso definía, sin total claridad, diversos niveles del lenguaje tanto fonético, como semántico y sintáctico.

Posteriormente Jakobson aventuró que esta serie de 'procedimientos' o 'distanciamientos' eran interdependientes dentro de la producción, constituyendo un sistema y una función constructiva al formar la especificidad y unidad de lo construido (obra), todo ello como parte de una revisión del Cubismo. Él mismo unió sus presupuestos a las aseveraciones de teorías freudianas sobre el desarrollo psicológico del hombre, teoría general que fue utilizada por los formalistas rusos como apoyo para la postura anti-mimética y estructural del lenguaje. Tanto las aseveraciones de Viktor Shklovsky como las de Jakobson, conformaron los precedentes que llevaron a Saussure a formular su *Curso de Lingüística General*, en donde señaló la arbitrariedad del signo exponiendo que la relación entre signo, referente y significado es fútil.

Todo giraría así en torno al concepto de valor, perspectiva en que el signo apareció

como algo positivo, al poseer una vigencia determinada por la que podía ser comparado e intercambiado dentro de su propio sistema. Este método presuponía, si se señalan sus limitaciones a partir de las afirmaciones de estos autores, la coherencia interna del corpus del objeto de análisis y su unidad, por lo que cabe aquí asentar, bajo estos patrones expositivos, que una revisión estructural puede hacerse de un 'creador' o productor, llevarse a cabo a nivel de una obra única o al macro-nivel de un campo entero de investigación, como subsecuentemente lo han realizado Roland Barthes o Claude Lévi-Strauss, entre otros.

Frente a la idea de coherencia interna estructuralista, que predetermina un cuerpo cerrado y de autoría, se enfatizó la importancia de la relación paralela entre las propuestas literarias y artísticas para un análisis estructural y formalista acorde con la 'modernidad'. Por lo cual, la recuperación de los estudios lingüísticos por los productores artísticos, entre aspectos de investigación científica, perceptual y social dieron, en gran medida, lugar a provocativas re-formulaciones plásticas y visuales con búsquedas concretas, mismas que posteriormente serían catalogadas como "ismos".

Implicaciones que al evidenciar los lazos entre las prerrogativas políticas, de representación social y una abstracción identitaria, dejaron una profunda huella en los órdenes visuales abstractos europeos. Su repercusión en México, a partir del contacto con los productores y las muestras artísticas por ellos generadas principalmente en torno a las polémicas pictóricas de París, de España y exiguamente de Nueva York, transfirieron una gran gama de relaciones epistemológicas que derivaron aisladamente en trabajos que sostuvieron los preceptos de la auto-conformación de la obra a partir de búsquedas y planteamientos técnico-formales, concretos, sintéticos o matéricos; mismos que, como recurso discursivo, abarcaron contenidos tanto de conformación económica, política, antropológica, filosófica y mística, así como de una faceta puramente conceptual. Parámetros de enunciación que insertos en la cultura señalaron una 'modernidad' que en términos oficiales marcó, respecto a la cuantificación de la industrialización mexicana, el rumbo de las "nuevas" estrategias nacionales.

La economía de México desde las demarcaciones de su producción, entre los períodos de los 40's y 50's, perfiló gran parte de su futuro hacia la inversión extranjera quedando el intercambio internacional ligado tanto a los incrementos de mercado como a las crisis

de las economías mundiales de posguerra, es decir, bajo las cuantificaciones sustractivas del mercado de los denominados "países avanzados".

Los ejemplos materiales se pueden apreciar en el tipo de políticas implementadas por las administraciones sexenales. El General Manuel Ávila Camacho (1940-46) propuso en su momento: seguridad a la propiedad privada, la coalición con las organizaciones obreras y la proclama de una alianza antifascista moderada por las fuerzas de izquierda como la CTM, la CNC y el Partido Comunista. Entre otras tantas operaciones gubernamentales, acrecentó en prerrogativas, de cortes abstractivos, que en tanto manejo de lo representativo para fines de organización, condujeron a una re-valoración de la epistemología de la representación de "lo revolucionario" hacia "lo institucional". El arte tampoco quedaría como un espacio neutral, pues fue a partir del sexenio de Ávila Camacho, cuando se dio forma al *Premio Nacional de Ciencias y Artes*, el 30 de Diciembre de 1944<sup>251</sup>; estableciéndose abiertamente a través de la publicación del *Diario Oficial* de 1945, año del nacimiento de Francisco.

La instancia institucional, asignada para administrar anualmente este premio fue la Secretaría de Educación Pública. La ceremonia de premiación, se llevaba a cabo a puerta cerrada en el Palacio Nacional. El Arte y las Ciencias, operando desde su inicio como un aparato de divulgación para instaurar el "progreso".

Durante el gobierno del Licenciado Miguel Alemán (1946-52) se proclamó el favorecimiento de la inversión extranjera, proveniente indiscutiblemente en mayor medida de Estados Unidos, en la década de los 50's, para la creación de industrias de capital estatal o privado. Posibilitando, según sus cálculos abstractivos, la creación de empleos, de servicios educativos y de salud, para 'amplios' sectores populares. Acciones que consolidaron una gran brecha económica entre los diversos niveles de la población, al dar autorización para que el medio empresarial aplicara sus juicios en razón de intereses propios, amparados en la destitución de un gran número de directivas sindicales y de la represión de 'lo marginal'. *El premio Nacional de Ciencias y Artes* se modificó en 1947, estableciéndose como el reconocimiento no ya de una obra específica sino la de toda una trayectoria profesional. Esta situación se extendió al periodo

---

<sup>251</sup> Víctor Díaz Arciniega, *En la casa de los espejos: El Premio Nacional de Ciencias y Artes*, en: Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México, Vol. 16, México 1993, IHH/UNAM, pp-153-191. Versión digital: <http://www.ejournal.unam.mx/ehm/ehm16/EHM000001607.pdf>

administrativo del Lic. Adolfo Ruiz Cortines (1952-58) alcanzando toda la década de los 50's<sup>252</sup>.

El nacionalismo implantado como: "una técnica inmejorable de consolación"<sup>253</sup>, aceleró la dilución de los recursos naturales, la subordinación a un régimen salarial, la conformación de empresas, el asentamiento de consorcios de crédito y el aspecto inexcusable de los viajes entre México, Europa y Estados Unidos<sup>254</sup>, tan importantes

---

<sup>252</sup> NB., Es importante aquí exponer algunos de los fragmentos de la magistral síntesis que elabora el Mtro. Manrique a propósito del periodo ya deteriorado de la Revolución Institucionalizada y la disolución de los paradigmas sostenidos durante la subversión, a través de la instauración sexenal de los nuevos procesos administrativos correspondientes, al exponer:

-"El País se decía revolucionario y la pintura coincidía con esa idea. No fue promotora de cambios sociales, pero si funcionaba dentro de la situación del país. Andando el tiempo en pleno neoporfirismo a partir del régimen de Miguel Alemán, la pintura mexicana perdió totalmente pie. Parecía como si ya no se diera cuenta de que ya no se vivía el México de Obregón, Calles o Cárdenas. Los hechos armados de la Revolución empezaron a ser recuerdos de viejos, y no algo cercano y vivido. Nada más hueco en ese entonces que seguir pintando sombrerotes, tehuanas y soldaderas. Los problemas tanto sociales como culturales eran otros. La lucha pasaba se convertía en novela y los trajes regionales (antes punta de lanza en el esfuerzo por afianzar lo nacional) en atracción turística".-

-"Económicamente mucha de esa pintura se encontraba bien. Un mundo oficial de segunda se sentía medianamente liberado de la culpa de su vicio nefando cuando miraba complaciente y apapachaba al "arte de la revolución". Los murales –ya no los grandes murales sino los muralitos- proliferaban en escuelas y oficinas. La nueva burguesía revolucionaria, cultivada al calor de las secretarías de Estado, era el gran mercado de la escuela mexicana".-

-"Pero en la década de los años cincuenta nuestro medio empezaba a cansarse de estar preguntando siempre por lo propio. Lo Auténtico de México. Empezaba a sentirse demasiado lo enrarecido del ambiente. Nos habíamos enconchado demasiado, encerrado en la interrogación misma". -

-"El hecho es que para los pintores que en la década de los años cincuenta empezaban a despuntar en México, la cerrazón de la pintura mexicana –que era para ellos el reflejo evidente de la cerrazón de toda la cultura- era algo indudable. Lo que los pintores sentían era desde luego parte de un sentimiento más general. Octavio Paz hablaba de que se vivía en un mundo cerrado, y José Luis Cuevas lanzó la expresión acertada y afortunada de que del mundo civilizado nos separaba una "cortina de nopal" (1956). Un fantasma recorría el panorama de los jóvenes de la cultura mexicana: el de la insatisfacción".-

Jorge Alberto Manrique, " El Rey ha Muerto: Viva el Rey, La Renovación de la Pintura Mexicana", en: *Una visión del Arte y de la Historia*, Vol. IV –Arte Moderno y Contemporáneo, IIE/UNAM, México, 2007, pp.40-42.

NB., Se debe recordar que entre 1957 y el '61 se creó el *Salón Anual de Pintura y Grabado*, teniendo lugar también en este periodo la edificación del Museo de Arte Moderno en México.

El 10 de Septiembre de 1959, durante la dirección de Celestino Gorostiza, se promovió el *Primer Salón de Pintura*, otorgándose los primeros tres premios a Pedro Coronel, Luis Nishizawa, Jorge González Camarena y el cuarto a Leonora Carrington.

<sup>253</sup> Carlos Monsiváis, "La década de los 40's y las vicisitudes del deseo", en: *Apocalipstick*, Ed. Debate, México, 2009, p40.

<sup>254</sup> NB., Varios son los acontecimientos que conforman las contribuciones que se dan en el marco de los intercambios de la producción visual y estética de estas dos décadas:

Una de ellas es la del teórico Greenberg, quien en el artículo "Avant-Garde and Kitsch", publicado en *Partisan Review* (1939), analizaba ya el rol del arte en una sociedad burguesa y como última zona de resistencia contra la barbarie, asentando sus afirmaciones de frente a la dilución de las propuestas de Breton y Trotsky. Recordando que este último autor señalaba al Muralismo y al Surrealismo como los dos movimientos emblemáticos por su trabajo político.

---

Las reconstrucciones parciales de los estamentos de la Bauhaus en el Black Mountain College de Carolina del Norte desde 1933, que se postuló como la comunidad más influyente en el campo de las artes desde mediados de la década de los 40's y hasta la segunda mitad de los años 50's. Reorientando el examen de los materiales y las estructuras de acuerdo al pragmatismo norteamericano, al tener como base las afirmaciones de estudiosos como John Dewey, las aportaciones a la investigación sobre el contraste simultáneo de Chevreul (ver Cap. 1:Cita 19), bajo la observación de Josef Albers y de frente al ala vanguardista de la Institución conformada por Olson (poesía), Cage (música), Cunningham (danza). Cabe recordar que productores sobresalientes como: De Kooning, Kline, Motherwell, Clement Greenberg y Rauschenberg fueron estudiantes de Black Mountain. La mediación de Albers entre las propuestas modernas y vanguardistas de las formas de abstracción, centradas en la problematización de la luz y el color, a partir de las variaciones motivadas por la vista de las casas de adobe visitadas en un viaje, que lo llevaron a la elaboración de rectángulos luminiscentes y derivaron experimentalmente en la serie posterior de *Homenaje al cuadrado* (1950-1976) modulada por cuadrados de colores puros insertados uno en el otro, anticipó el eje de operación de productores como Frak Stella, Irwin y Turrell en los tiempos del arte Cinético y Minimalista.

El repliegue de varios representantes del Surrealismo a Nueva York en 1941.

Las referencias a los debates internacionales como el efectuado por Wolfgang Paalen en la revista internacional *Dyn*, editada en nuestro País de 1942 a 1944, en la que se publicó como parte del segundo número la encuesta "Inquiry on Dialectic Materialism", enviada por Paalen a varios estudiosos y escritores relacionados con el arte. El sondeo se componía básicamente de tres preguntas: 1) ¿Es el materialismo dialéctico la ciencia de un verdadero proceso "dialéctico"? 2) Es científico el método dialéctico elaborado por Hegel?, y 3) ¿Son las leyes establecidas por Hegel en su *Lógica*, leyes que constituyen la base de su método dialéctico, de validez y utilidad universales? Tres cuestionamientos que fueron mayormente contestados con un rotundo: No.

La muerte de Piet Mondrian en Nueva York en 1944. Sus últimas afirmaciones sobre el proceso "destrutivo" que debía reinar en el arte y su confrontación con Naum Gabo (1937) al ser calificado como el sustentador de una estética "constructiva".

El reconocimiento a Matisse con el Gran Premio de Pintura en la Bienal de Venecia en 1950. Como el reflejo de una nota que al calce aprobó propagar como el arte daba un giro de turca hacia la innovación estética a partir de sus precedentes en los 'viejos' maestros modernos. Lo mismo que pasaría con las producciones de Braque, Bonnard y Picasso, entre otros.

Entre 1945 1946, como centro de la vanguardia entre los lindes del Surrealismo Onírico y los de la Abstracción en el tiempo de la Liberación en términos políticos, se dio la integración del eco de la indocilidad Dadá y de la materialidad de Dubuffet, al tratar de evidenciar las imágenes dentro de la materia informe. La nominación de los trabajos de Dubuffet y Jean Fautrier como conformadores de un arte "informel" (Paulhan) o "art autre" (Tapié) se dieron en el marco del manejo de temas de investidura política y de crítica a la alta cultura.

La fusión del expresionismo abstracto como movimiento entre 1947 y 1948, bajo el discurso de "lo hecho libremente" y al amparo de la consigna de serialidad, que reunió el trabajo de: Hans Hofmann, Arshile Gorky, Franz Kline, Philip Guston, William Baziotos, Adolph Gottlieb, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still, entre otros.

El señalamiento de la incorporación de una drástica economía de los medios desde el punto de vista estructural y conceptual en la obra plástica que perfiló, desde 1951, con la propuesta de Barnett Newman el dispositivo del arte Minimalista. Propuesta generada por el vínculo establecido con las afirmaciones recabadas en el texto *Fenomenología de la percepción* (1945) del filósofo Merleau-Ponty, mismo que se convertiría en 1960 en el libro de cabecera de los escultores de este movimiento.

La exhibición de los ecos de la diseminación suministrados a través de la difusión del arte moderno en los medios de comunicación hacia 1955 que procuraron la promoción del grupo Gutai en Japón y, a finales de la década de los 50's, de las especulaciones del grupo Neoconcretista de Brasil. Últimas acciones que marcaron parte del preámbulo del abandono de las técnicas tradicionales pictóricas y escultóricas así como también suscitaron la búsqueda de la ausencia del objeto en sí y de cualquier tipo de teatralidad.

El lanzamiento del Cinetismo (1955) en París con la exposición "Le mouvement".

En 1956 la exposición en Londres "This is Tomorrow" que exponía los vínculos entre las formas artísticas, la ciencia, la tecnología el diseño y la cultura popular emergente del Independent Group. Parangón de las posteriores apuestas del Pop Art.

culturalmente en la *imago*, que actualmente produce un sinnúmero de análisis políticos, desde estos parámetros, para el estudio de las rutas del arte.

Condiciones de una relación abierta y, a la par, de una aparente clausura contrapuesta, como declaran diferentes pensadores de la Historia del Arte que especulan sobre las formas culturales y los eventos de la época. Un modo próximo, para develar esta maquinaria ideológica, puede atribuirse a la asimilación en México de las diferentes vertientes de la abstracción siendo de gran impacto el plano subjetivo propio del automatismo psíquico y de la expresión surrealista, además de la confrontación con las corrientes poscubistas, lineamientos que repercutieron en el abandono de lo representacional y sus efectos sobre las organizaciones formales, sus lecturas y síntesis, en los trabajos de Germán Gutiérrez Cueto (1883-1975), Carlos Mérida (1891-1984), Rufino Tamayo (1899-1991), Gunther Gerzso (1915-2000), Juan Soriano (1920-2006) y Pedro Coronel Arroyo (1923-1985).

Como otro ejemplo del amplio espectro de estos procedimientos económico-políticos, en su aspecto más benévolo, podemos señalar la consolidación de algunos emplazamientos arquitectónicos reconocidos de este ciclo que incluyen desde el proyecto de la Ciudad Universitaria de Juan O´Gorman (1905-1982), Carlos Lazo (1914-1955) y la colaboración de Pedro Ramírez Vázquez (1919-) a la construcción de las Torres de Satélite por Mathías Goeritz (1915-1990). Dentro de las extensas aportaciones literarias se pueden mencionar, entre otras, las de Agustín Yáñez (1904-1980), Juan Rulfo (1917-1986), Carlos Fuentes (1928-); el "tono poetizante" de los análisis ensayísticos de Carlos Pellicer (1897-1977), Efraín Huerta (1914-1982), y Octavio Paz (1914-1998); los temas de indigenismo de José Revueltas (1914-1976), Jorge Ibarguengoitia (1928-1983) y José Agustín (1944-) además de las referencias al sector urbano en autores como Vicente Leñero (1933-) o el manejo de las repercusiones administrativas mediante la aplicación crítica del escrutinio sobre las diversas idiosincrasias mexicanas.

---

La conformación en 1957 de la Internacional Situacionista. Con su crítica al capitalismo a través de intervenciones políticas, bajo la enunciación de las tesis fundamentales del marxismo hegeliano, y de las reflexiones sobre las ideas de Luckács, Sartre, Lefebvre, Vaneigem y Debord. Durante el mismo año en Estados Unidos se articula la exploración de la monocromía y la cuadrícula, principalmente por Robert Ryman y Agnes Martin. Lo que afecta a la situación pictórica abstracta que se manejará, en términos de los análisis sobre el mito de Claude Lévi-Strauss, como una analogía de la repetición en tanto cadena de réplicas con mínimas variaciones ante la generación de formas totalmente simples que conforman gran parte del carácter anónimo de aquello que genera contradicciones internas en un sistema.

En el aspecto filosófico se destacaron, como extensiones a las contribuciones de Samuel Ramos (1897-1959), la conformación del grupo *Hyperión* con Jorge Portilla (1918-1963), Luis Uranga (1921-1988), Salvador Reyes (1922-1993), Luis Villoro (1922-), Fausto Vega (1922-), Joaquín Sánchez MacGregor (1925-) y Ricardo Guerra (1927-) cuyo proyecto fue el de formular vínculos entre la fenomenología Heideggeriana, el existencialismo de Sartre y las reflexiones del 'ser mexicano'; las incursiones sobre la problematización de la perspectiva latinoamericanista de Leopoldo Zea (1912-2004), O'Gorman y Paz, sin relegar las aportaciones de los españoles republicanos asilados en México como Wenceslao Rosas (1897-1992), José Gaos (1900-1969), y El Doctor Adolfo Sánchez Vázquez (1915-2011).

Este breve recorrido por las apuestas políticas y la proliferación de ciertos motivos de acción cultural, en las décadas de los 40' y 50's muestra, para reforzar el presente estudio, las cartografías de una maquinaria política salvaguardada en la aparente soberanía emblemática conformada por: La Cultura y El Arte. Al exhibir cada obra producida en este periodo, un irrevocable eje político de estándares y conductas favoreció las formas de dominación mediante un repliegue regionalista, condiciones que apuntalaron en México el surgimiento y la inserción del *abstraccionismo*, a partir de la lógica del mercado externo.

Se podría aquí replantear, una vez analizadas a grandes rasgos tales circunstancias, el axioma de la "frágil interioridad nacional", reconsiderando que todas aquellas tensiones generadas por dichas políticas culturales revelaron en su momento la necesidad de resolver el "cansancio" de la movilidad constante de ciertos parámetros de conciliación, entre los lenguajes regionales e internacionales, en tanto polisémica 'abstracción' de los discursos hegemónicos. Pudiendo aseverar, al echar un vistazo a todas estas transformaciones, que más que un "juego" lo que existió fue una paulatina asimilación de un lenguaje autocrático.

La cultura como un ejercicio social simbólico testifica la universalización de las formas que se utilizan para la representación de la propia visión identitaria desde una observación político-económica, lo sobresaliente del contexto social y la concepción de los momentos más relevantes de las secuencias dadas por los modelos de rendimiento que puntualizan ulteriormente las enunciaciones, trazas y anticipaciones de los modos

de producción. Cadena de afirmaciones que también compete al arte del período, como afirma el Maestro Manrique en el Artículo *El proceso de las artes: 1910-1970*, cuando reflexiona sobre los transcurros complejos y contradictorios de la cultura, al señalar específicamente el caso de América Latina:

-saltamos del regodeo en lo propio, la búsqueda y la complacencia en lo que nos hace diferentes, que se presenta como un valor precisamente por diferente y exclusivo nuestro, a -en el momento histórico siguiente- el susto por quedarnos atrás, por perder el paso con respecto al mundo.-<sup>255</sup>

Las relaciones entre pasado y presente se conforman a través de la noción de transición, en donde se conjugan las potencias impersonales de una situación histórica vinculada tanto a su política y economía como a los valores de conjunto con los que esa sociedad elige auto-componerse.

Lo que el Maestro Manrique identifica como periodos de "apertura" o "susto" y "cerrazón" o "regodeo", dentro de las narrativas simbólicas de un sistema de representación que configura la sucesión que identifica los procesos de producción, diseminación, ordenación y consunción de ciertos lenguajes artísticos, además, está visto, de los perfiles reconocidos del discurso histórico como un proceso que evidencia el momento de elección en el que se confronta la posibilidad de una repetición exacerbada del pasado o la 'suspensión' de las formas narratológicas de la auto-conformación de dicha sociedad, es decir, que como miembro de un mismo *genos*<sup>256</sup>, se potenció que los

---

<sup>255</sup> Jorge Alberto Manrique, " El proceso de las artes: 1910-1970", en: *Arte y Artistas Mexicanos del Siglo XX*, col. Lecturas Mexicanas, CONACULTA, México, 2000, p.11.

NB., Véase también sobre el tema desde una perspectiva latinoamericanista el ensayo presentado en el *International Seminar Art Studies from Latin America* del IIE de la UNAM y La *Rockefeller Foundation*, en 1996, en el Estado de Oaxaca, por Andrea Giunta de la Universidad de Buenos Aires (CONICET). Denominado: *América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano*.

<sup>256</sup> NB: Las nociones incluidas en el paréntesis, forman parte del presente trabajo para señalar el paso de una concepción abstracta filosófica a la aplicación del proceso deconstructivo en el espectro diseminativo-político considerado en vida por Derrida. Cf., Jacques Derrida, *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*, Conference College International, Universidad Johns Hopkins (Baltimore) sobre <<Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre>>, Edición digital *Derrida en Castellano*, 1966. [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos7estructura\\_signi\\_juego.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos7estructura_signi_juego.htm), 29/01/2007 Ver también Jacques Derrida, *Khôra*, Edición digital *Derrida en Castellano*, 1995, pp.15-16.

Derrida examina el texto socrático del *Timeo*, en el que se hace uso del término *Khôra* para designar 'un sitio' para la educación de los niños a partir de un tamiz o 'criba' desde una *politeia*, que trataba de consolidar una 'mejor' política para asignarle a cada uno su sitio. La denuncia de Sócrates consiste en que "parece pertenecer" al mismo *genos*, sin embargo, el mismo Sócrates se reconoce como "sin lugar propio" frente a los que residían del lado del 'verdadero *logos*', de la filosofía y de la política. Derrida reflexiona sobre las nociones de *Khôra* y de *genos*, desde donde Sócrates establece, de manera abstracta, una doble auto-exclusión



lenguajes del arte se vinculasen, por imposición institucional, a cuestiones étnicas, culturales, políticas y de pobreza, desdibujando márgenes de las áreas de conocimiento al configurar sus obras como el dominio propicio para una discusión de valores, del re-posicionamiento del espacio subjetivo y como habitantes de un territorio.

Varios son los historiadores y críticos del arte que han tratado el tema perfilando su postura hacia tres grandes presupuestos que han servido de base a las discusiones sobre la implantación del abstraccionismo en México. La primera, refiere al agotamiento de los principios que regían las formas de expresión de la Escuela Mexicana de Pintura; la segunda, admite la confrontación con las políticas culturales de Estado; y, finalmente la tercera, concibe la importancia de los privilegios que de una u otra forma recibían por parte del Estado las expresiones ya consolidadas de la vieja Escuela. Protección que a partir de intereses económicos y de la necesidad de una proyección identitaria concreta hacia el exterior se manejaría más allá de la década de los 60's.

Sería aventurado, relegar cualquiera de estas tres aristas de los márgenes que componen el dispositivo jerárquico de la construcción cultural en México. La eliminación de alguna de ellas, distanciaría a cualquier reflexión de la posibilidad de extraer tanto de los montajes internos como externos que componen cualquier tipo de producción social de su "biósfera" originaria.

Hayden White en el ensayo *Salir de la Historia*<sup>257</sup>, cuando confronta desde su lectura la postura de Jameson sobre el relato como un modelo de conciencia que constituye un tipo de acción histórica, menciona los patrones vigentes de los modos de producción de las narrativas occidentales utilizadas como tácticas aleatorias para la composición de proyecciones simbólicas basadas en el paradigma del esclavo y los prototipos feudal, capitalista o socialista, por lo cual exterioriza:

-El fatalismo griego, el redentorismo cristiano y el progresismo burgués han cumplido efectivamente su finalidad histórica de llevarnos a aquel trance de la historia en el que debemos ahora elegir entre una repeti-

---

que origina que lo lleva a presentar el simulacro de una retirada, argumentando la "polisemia ordenada de la palabra" que constituye un lugar político o investido, siempre ocupado, que no puede ser tratado como un espacio vacío o de exclusión neutralizado. <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/kora.htm>, 20/04/2007.

<sup>257</sup> Hayden White, "Salir de la historia", en: *El contenido de la forma -Narrativa, discurso y representación histórica-*, Paidós Básica, 1992, p. 163.

ción neurótica del pasado y un heroico esfuerzo por realizar el tipo de comunidad concebida por el socialismo marxista como promesa del futuro.<sup>258</sup>

Modelos bajo los que se constituye una "alta cultura", mismos que contienen un dejo de aseveraciones nostálgicas sobre los patrones bajo los que sus producciones requieren ser comprendidas; abstrayéndose a la representación de sí, dentro de un sistema de subrogación que excluya de su pasado, presente y futuro todas aquellas formas no generadas a las sombras de sus políticas institucionales.

Como parte de una condición histórica el intervalo de transición que corresponde a la producción, diseminación y agotamiento de ciertos discursos es el mismo que compete a las artes. Por lo que se puede asentar que tanto el abstraccionismo, como cualquier otro movimiento artístico, se presentará bajo un "halo de significación" cuando, como forma emergente o ya implementada de disertación visual, plástica o narrativa, se le concede el valor de "proceso razonablemente representativo" y por tanto preferencial, otorgándole así, paso a su efectivo establecimiento en el marco de una ordenación patrimonial.

En términos de la literatura crítica, una substancial aportación al tema es la que lleva a cabo Carlos Monsiváis al componer una ácida visualización sobre los itinerarios de la burguesía en ascenso y sobre la especulación de la institucionalización de las formas, o convenios de la época, cuando deja ver a través de sus interpretaciones lo siguiente:

-En la atmósfera donde, cada vez más, sólo se le rinde *Lip Service* a lo Antes Inmodificable, así se le observe amorosamente, casi todo se concentra en el canje de mentalidades. De hecho, en este periodo el ritmo de los aceleramientos preside la definición de conceptos clave: buen gusto, tradición, diversión, amplio criterio, honra. Y se vive crédulamente la división del tiempo personal y colectivo en etapas de gobierno, lo que Novo llama el sistema métrico sexenal".<sup>259</sup>

Monsiváis expone un dispositivo colectivo basado en la imposición arreglada entre

---

<sup>258</sup> *Ibidem.*, p. 163.

<sup>259</sup> *Cf.*, Carlos Monsiváis, "Que al espejo te asomes, satisfecho (Los sexenios de Adolfo Ruíz Cortines y Adolfo López Mateos)", en: *Salvador Novo -Lo Marginal Al Centro-*, segunda edición, Ed. Era, México, 2004, p. 193.

narrativas dominantes que, como mecanismos de control, descubren las instrumentaciones políticas cuando toda una cultura está obligada a respetar ciertos compases del juego. Coyunturas que proclaman la posibilidad de asimilación al augurar: sumo provecho para el mayor número de los involucrados.

En el área de la pintura los legados de las incursiones plásticas de Tamayo, Mérida y Soriano se capitularon entre los márgenes de una presupuesta ingratitud, bajo los mote de expresiones "contaminadas" o "decadentes", seudónimos enunciados por una burguesía reforzada, mediante los ecos del espectro de una diluida tradición revolucionaria, que configuró la inflexión de la expansión del poder sobre las acciones visuales que buscaban un lugar en la cultura entre 1955 y 1960.

Moviéndose en corredores de galerías no oficiales las expresiones abstractas además de las búsquedas particulares de los productores mexicanos y extranjeros empezaron a desplegar, bajo otros parámetros del discurso plástico, una subrogación conveniente a los estatutos y fórmulas de la "Escuela" respecto a un momento de coyuntura experimentado en la vida cultural del país, configurándose como referentes de las aspiraciones y acciones de las subsecuentes producciones visuales.

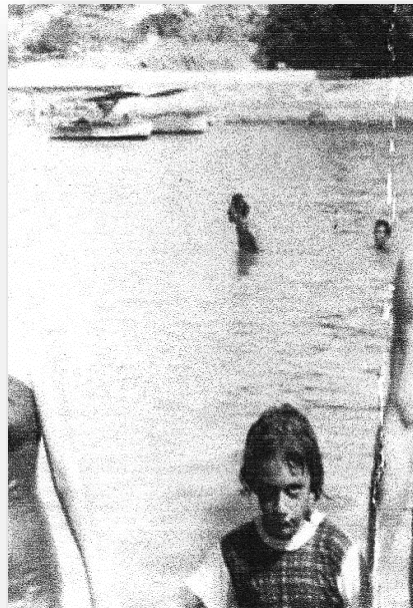
**3.-Recapitulaciones:** Otros planteamientos sobre los preceptos que sustentan la tendencia de un movimiento abstraccionista y geométrista mexicano en los 60's.

-Independientemente de que el orden no es entonces una forma de vida real, sino un estado de las cosas equivalente a la muerte, en el que los únicos movimientos dentro de la ley son los que se realizan para llegar a él. Así, el desorden, la violación del carácter natural de sus funciones, practicado por la policía y el ejército durante los días de la "agitación estudiantil", se ha convertido para las autoridades en una actividad al servicio del orden (...)-

-Independientemente de que el orden en sí no es un valor sino un estado de las cosas que no tiene porqué ser siempre positivo (...) e independientemente de que en este caso es la intervención de los supuestos representantes del orden la que ha traído el desorden, vale la pena detenerse en la realidad que se esconde detrás de este ataque a las ideas. Por supuesto, para explicarlo las autoridades han agregado unánimemente el adjetivo "extranjeras" al sustantivo que tanto las inquieta.-

Juan García Ponce, "La Nacionalidad de las ideas", 1968, en: *Apariciones –Antología de Ensayos-*, Col. Letras Mexicanas, Ed. FCE, México, 1994.

Mientras la educación artística de Francisco Castro Leñero se desarrollaba y reforzaba en el ámbito familiar, en sobre mesas, competencias de dibujo entre hermanos y la exploración de material visual en periódicos, revistas y eventos culturales durante la década de los años 60's. El arte encontraba sus parangones en la efervescencia de un movimiento que mucho más tarde se denominaría inciertamente *Ruptura*, cuyos antecedentes se asientan en 1958, relacionando a los productores: Lilia Carrillo, Francisco Corzas, José Luis Cuevas, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Vlady, Vicente Rojo, von Gunten y Héctor Xavier; además, de algunos artistas emergentes (1959) como: Tomás Parra, Luis López



Fotografía del archivo familiar Castro Leñero. Al centro se halla Francisco acompañado por sus padres en una de las playas de la República mexicana.

Loza y Arnaldo Coen. En contraposición, el grupo autodenominado: *La Nueva Presencia*, contaba principalmente en sus filas con: Francisco Icaza y Arnold Belkin, quienes al sostener una postura de izquierda, se manifestaron contra los movimientos abstractos que percibían como parte de la instrumentación del imperialismo cultural.

En esa época, México se vio sacudido por conflictos en los estratos de una clase media que ante la ausencia efectiva de una vida democrática se encontraba sometida a la ineficiencia política, la corrupción en el sistema de la administración pública y la falta de trabajo para los egresados de las Instituciones Superiores. Fueron varias las manifestaciones de disgusto general a nivel social. Entre los años de 1964 y 1965, se generaron movimientos en diferentes universidades debido a la búsqueda de democratización de las instituciones y de la operatividad del País. Estas universidades se unieron, en primera instancia, a las exigencias del sector salud cuando los médicos exigieron al gobierno mejores condiciones de trabajo.

La cuestión cultural encontró otros espacios, como exterioriza Monsiváis en sus crónicas<sup>260</sup>, dando lugar a la aurora de galerías de Arte Moderno como las de: *Misrachi y Merckup*, en la calle de Génova; además, de la de *Antonio Souza* en Reforma y la inauguración de espacios como las Galerías: *Juan Martín*, en Polanco, o la *Pecanins*, en la colonia Roma. Sitios que se mantenían, junto con los salones anuales y posteriormente las bienales, dando a las expresiones emergentes cierto parámetro de oxigenación.

Fue un tiempo, expondrían los expertos, en el que imperaban las disputas entre "figurativos *versus* abstractos" o la irrupción de "los factores de reminiscencia de los remanentes de una Escuela Mexicana de Pintura y las otras propuestas artísticas", esquemas conceptuales que formalizaban una aparente contradicción organizada al amparo de la indiferencia de un sinnúmero de instituciones que continuaban dando apoyo y otorgando plusvalía a las propuestas visuales que, concebidas con anterioridad, se encontraban ya inauguradas dentro del sistema de un mercado internacional.

En el café Toulouse-Lautrec, que extraordinariamente se volvió uno de los epicentros de

---

<sup>260</sup> NB., Haciendo prorrumpir en los miembros pertenecientes a generaciones posteriores, especialmente la propia denominada "X", la extraña sensación de que definitivamente: llegamos tarde a todo.

la cartografía artística, como llegó a indicar Monsiváis, se podían encontrar interlocutores como: Juan García Ponce, Juan José Gurrola, Carlos Fuentes, García Márquez, Manuel Felguérez, Alberto Issac, Alejandro Jodorowsky y a Emilio García Riera, entre otros<sup>261</sup>.

En 1965 el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) abrió el primer encuentro de Cine Experimental en la Zona Rosa. Álvaro Vázquez Mantecón, menciona en el ensayo *La visualidad del 68*<sup>262</sup>, que el interés en los temas políticos reorganizó, en apoyo del CNH, a alumnos del CUEC, quienes llevaron a cabo la consigna de documentar la movilización desde el lado de los actores silenciados por el régimen de Ordaz: el estudiantado y el pueblo. Desarrollándose paralelamente algunos films de compromiso y análisis de los aspectos implícitos en las problemáticas sociales latinoamericanas.

De este periodo se conserva el registro del documental *Mural efímero*, de Raúl Kamfer, que inspecciona una acción en defensa del movimiento estudiantil perpetrada por productores plásticos como: Cuevas, Icaza, Messeguer, Mesa, Muñoz Medina, Manuel Felguérez, entre otros<sup>263</sup>. Personajes que recapitulaban, ante la urgencia y la necesidad del momento, sus formas de expresión para declararse contra las restricciones del sistema. La clandestinidad demostró la utilidad de las manifestaciones efímeras, la inmediatez de los medios gráficos y la prerrogativa de una ordenación en grupos que les otorgaba el dudoso beneficio del anonimato.

En el ámbito civil el movimiento estudiantil del 68' congregó a varios centros de educación y a otros sectores populares para demandar la abolición de las leyes represivas y la destitución de los funcionarios encargados de la aplicación de la violencia oficial durante la administración de Díaz Ordaz, entre otras exhortaciones, alterando las

---

<sup>261</sup> Cf., Carlos Monsiváis, "La Zona Rosa: la moda esquina con la obsolescencia", en: *Apocalipstick*, Ed. Debate, México, 2009, pp. 173-177.

<sup>262</sup> Cf., Álvaro Vázquez Mantecón, La visualidad del 68, en: *La era de la discrepancia –arte y cultura visual en México 1968-1997-* ed. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial UNAM, Teratoma A.C, Coordinación de Difusión Cultural UNAM e IIE UNAM, México D.F., 2007, pp. 34-36.

<sup>263</sup> Cf., Jorge Alberto Manrique, " El movimiento de 1968 y la producción artística", en: *A 20 años del '68*, Volumen 1, No. 4, col. Claves Latinoamericanas factor el juglar, Zurda, México, segundo semestre de 1988, pp.82-86.

Cf., Raquel Tíbol, *Confrontaciones: Crónica y recuento*, Ediciones Samara, México, 1992.

Cf., Pilar García de Germenos, "Salón Independiente una relectura", en: *La era de la discrepancia –arte y cultura visual en México 1968-1997-*, ed. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial UNAM, Teratoma A.C, Coordinación de Difusión Cultural UNAM e IIE UNAM, México D.F., 2007, pp. 40-48.

pautas para el discernimiento de las circunstancias del país, de la ciudad y, por ende, de la cultura.

A la perspectiva de 'lo Nacional' como una definición de Estado surgida del capitalismo dependiente de México, en donde la obra está férreamente ligada a los condicionamientos sociales, a los sistemas de producción, a la circulación y el consumo que giraron en torno a la estructuración de las teorías y lenguajes generados por el poder como los establecidos para las exhibiciones de El Salón ESSO o *Confrontación 66*<sup>264</sup>, en el marco de las Olimpiadas, y la *Exposición Solar*<sup>265</sup> del departamento de Artes Plásticas del INBA, se opuso, en la segunda mitad de los 60's, la otra configuración de 'lo nacional' como una medida de la re-consagración de los métodos de la revisión ideológica de la revolución a través de una 'modernidad' artística enfrentada a los

---

<sup>264</sup> NB., Ambas exhibiciones fueron representativas de los años 60's con base en la discusión que crearon. La convocatoria del *Salón ESSO* proyectada para el MAM, por indicaciones del INBA y la OEA, intentó reunir obras de artistas entre 20 y 40 años que pudieran posteriormente participar en el Salón Interamericano del '65. Lo que desencadenó la generalidad de los disgustos, al parecer, fue en primer lugar el nombramiento de los jurados (dos por parte de la OEA y dos por el INBA). Aspecto que se invirtió al ser convocados Tamayo, Goeritz, Ricardo Martínez, Justino Fernández, Jorge Juan Crespo de la Serna y Juan García Ponce, entre otros.

En segundo término, estaría el desacuerdo para el otorgamiento del primer premio entre Justino Fernández y Tamayo para la obra de Messeguer, distinción que finalmente se le concedió a Fernando García Ponce. Quedando en segundo lugar Lilia Carrillo; en tercero, la pieza de bronce de Oliver Seguí y, en cuarto, un bronce, de Guillermo Castaño. Con la exposición de *Confrontación '66* se pretendió llevar a cabo un balance de la pintura de la década, para cotejar los discursos sostenidos por sus productores que alimentaban una pugna nacional entre las manifestaciones figurativas y las de corte abstracto con el fin de proyectarlos al mercado externo.

Cfr., Raquel Tibol, *Confrontaciones: Crónica y recuento*, Ediciones Samara, México, 1992, p. 22.

Cfr., Teresa del Conde, "La victoria de los abstractos", *Una visita guiada -Breve historia del arte contemporáneo en México*, ed. Plaza y Janés, México, 2003, pp.- 105-111.

<sup>265</sup> El debate se centra en una carta abierta al INBA del 9 de Agosto del '68 por parte de: Carlos Mérida, Reyes Ferrira, Gerzso, Canessi, Carrington, Cuevas, Gironella, Coronel, Echeverría, Felguérez, Saldívar, Bartolí, Sepúlveda, Rojo, Lilia Carrillo, Peláez, Amalia Abascal, Corzas, Fernando García Ponce, Icaza, Nieto, Sakai, Maka, Leonel Góngora, Trinidad Osorio, von Gunten, Belkin, Jaso, Coen, Larrauri, Myra Landau, Buñuel, Nissen, Ehrenberg y Gabriel Ramírez. Interrogando las no correspondencias entre los intereses de la Institución y de los artistas. La división de la exposición en cuatro salones bajo los parámetros de técnicas tradicionales (pintura, escultura, gráfica y acuarela), el fomento de un perfil comercial con el otorgamiento de premios; las condiciones sobre las participaciones de los artistas basadas en el tiempo de residencia en el país y la falta de reconocimiento al trabajo de los productores al no ser invitados de manera personal. Exigencias que llevaron a la institución a reconsiderar los lineamientos organizativos y administrativos de la convocatoria.

Cfr., Jorge Alberto Manrique, "El movimiento de 1968 y la producción artística", en: *A 20 años del '68*, en: *La era de la discrepancia -arte y cultura visual en México 1968-1997-*, pp.82-86.

Cfr., Raquel Tibol, *Confrontaciones: Crónica y recuento*, Ediciones Samara, México, 1992.

Cfr., Pilar García de Garmenos, "Salón Independiente una relectura", *Salón Independiente una relectura*, en: *La era de la discrepancia -arte y cultura visual en México 1968-1997-*, ed. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial UNAM, Teratoma A.C, Coordinación de Difusión Cultural UNAM e IIE UNAM, México D.F., 2007, pp. 40-48.

proyectos sociales que consolidaron su némesis en las formulaciones de *El salón Independiente*<sup>266</sup>.

Sin embargo, 1968 en general, fue un año convulsivo en todo el mundo. En Checoslovaquia se buscó una forma diferente y abierta del socialismo bajo la política reformista de Alexander Dubček que desembocó en la invasión del país por el ejército soviético en la *Primavera de Praga*. En Alemania se gestó una afirmación masiva en contra del manejo de la prensa y a favor de la libertad en las universidades. En Francia se blandió, por los estudiantes galos, el lema "prohibido prohibir", al rebelarse contra las estructuras y las normas universitarias y sociales dominantes durante el movimiento calificado como "Mayo Francés"; a la par que el país se paralizaba por una prolongada huelga general de los obreros en requerimiento de mejoras salariales. A partir de la segunda mitad de esa misma década se produjeron varias rebeliones armadas en México, la inaugural del '67 acaecida en el estado de Guerrero, encabezada por Lucio Cabañas; y la segunda, en la misma entidad, dirigida por Genaro Vázquez Rojas.

En el ámbito de Latinoamérica durante el '68 acontecen dos golpes militares de estado en los países de Perú y Panamá, inclinando en estos países la balanza hacia la izquierda, mientras en Venezuela contrariamente es electo como presidente Rafael

---

<sup>266</sup> NB., Las premisas de la labor del salón Independiente del 15 de Octubre de 1968, exponían la conveniencia de abrir las manifestaciones artísticas a las técnicas, los tiempos y realidades sociales de su momento; el deslinde de las estructuras de poder estatal o particular y el señalamiento del carácter de intercambio en términos de colaboración internacional. Con lo que conformaron al interior de la organización, meses después, un riguroso sistema que impedía a los miembros tanto formar parte de otras organizaciones como la participación en las diferentes modalidades de concursos o bienales que de fondo mantuvieran, a través de un sistema de jurados, la modalidad de premiación. Estos lineamientos posteriormente ocasionaron la baja de algunos de sus miembros y la escisión definitiva del grupo en 1971.

La segunda exhibición de *El salón Independiente* del 16 de Octubre del '69, en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM, fue presidida por el entonces rector Barros Sierra. Aún sin la participación de Gironella, Coronel, Echeverría, Corzas, Nieto, Belkin, Loza, Gurría, Carrington y algunos otros más, la lista de los participantes tanto nacionales como internacionales, entre los que se encontraba el peruano de Szyszlo, fue nutrido. Esta exposición contribuyó a una visión panorámica del amplio espectro de las formas de hacer arte al incluir además de las técnicas tradicionales al geometrismo activo, la escultura transitable, y la conformación de ambientes. La muestra pudo ser desplazada a Toluca y Guadalajara.

En la tercera emisión del SI de 1970 se planeó la producción de trabajos de luz dirigida, ambientes simulados en relación a la escultura, proyecciones en sala oscura, cuestiones de espectáculo o multimedia y museografías activas con relación entre salas. La falta de presupuesto los llevó a la utilización de cartón para la constitución de los trabajos, lo que dio lugar al cultivo de ciertas disposiciones experimentales y no comerciales de la obra.

Cf., Pilar García de Germeño, "Salón Independiente una relectura", *Salón Independiente una relectura*, en: *La era de la discrepancia –arte y cultura visual en México 1968-1997-*, ed. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial UNAM, Teratoma A.C, Coordinación de Difusión Cultural UNAM e IIE UNAM, México D.F., 2007, pp. 40-48.



Caldera líder de la democracia cristiana. En Guatemala la guerrilla se adjudica el asesinato del embajador estadounidense John Mein. Opuestamente el dictador de Paraguay, Alfredo Stroessner, envió tropas a Vietnam como apoyo a las políticas estadounidenses.

Todas estas protestas repercutieron igualmente en la ampliación de un sinnúmero de reclamaciones, entre 1968 y 1969, en Estados Unidos en contra de los intereses de su gobierno por la intervención en Vietnam<sup>267</sup>. El anuncio de no reelección de Lyndon Johnson, ante su fracaso en Vietnam, fue solo un eslabón dentro de una cadena de acontecimientos que derivaron en el asesinato del pre candidato demócrata Robert Kennedy, el uso de la fuerza en Chicago durante la convención del partido demócrata, la elección del republicano Richard Nixon como el 37º presidente de los Estados Unidos y el asesinato de Martin Luther King, dirigente estadounidense de los derechos civiles.

Mientras en México la contención frente a los movimientos disidentes continuaba, el gobierno estableció la disminución de la edad para ejercer los deberes y derechos políticos de los ciudadanos a los dieciocho años. Se creó, en el '69, la Ley General de Bienes Nacionales enunciando como posesión de la nación un largo inventario de bienes culturales muebles e inmuebles entre los que se citan, entre otros: libros, periódicos, mapas, incunables, expedientes de oficinas gubernamentales, manuscritos originales, colecciones, piezas etnológicas y paleontológicas, objetos que incluyesen imágenes o

---

<sup>267</sup> NB., En cuanto a sucesos estéticos y artísticos importantes acaecidos fuera de nuestro país en la década de los 60's se puede listar lo siguiente:

En 1960 Greenberg publica su texto: *Modernist Painting*, cambiando su perspectiva teórica y el vocabulario descriptivo en su trabajo. Acuña términos como el de "all-over" (campo expandido) como referencia a las grandes superficies trabajadas bajo el concepto del expresionismo abstracto en contraposición a la "easel picture" (pintura de caballete). Frente a las concepciones de lo abstracto como formas ópticas o táctiles contraponen la noción de "espacio de color". La utilización de promociones publicitarias, viñetas y la observación de los planos comerciales dentro y fuera de los sistemas de comunicación conforman el *Arte Pop*. Se potencia la fuerza del happening en EU ante las acciones de Allan Kaprow y Oldenburg. Hacia 1962, con la premisa de la participación del espectador se postula el movimiento Fluxus en Alemania y en Viena se enlazan las propuestas de Günter Brus, Herman Nitsch y Otto Mühl para configurar el "accionismo" vienés. También se reaviva de manera general en occidente el interés por los principios constructivistas.

Joseph Beuys publica su biografía apócrifa en 1964 y en el '65 Judd y Robert Morris dan las bases teóricas para el minimalismo. Con el lenguaje escultórico del minimalismo se abre en 1966 en Nueva York la exposición *Eccentric Abstraction*.

Germano Celant en 1967 promueve la primera exposición de Arte Povera. Entre el '67 y '68 se muestran, con éxito en Francia obras de ataque (Grupo BMTP) contra el abstraccionismo de posguerra. En Alemania se exhiben, bajo parámetros conceptuales, fotografías y obras. En 1968 salen a la luz los textos de Lawrence Weiner, Seth Siegelaub y Sol LeWitt como una forma de estrategia para formalizar la corriente conceptual; mientras en 1969 se examinan los caminos del *Posminimalismo* y los aspectos principales del *Arte Procesual*.

sonidos de utilidad para la cultura y cualquier producción artística que constituyese parte de los inmuebles de la Federación o de los organismos descentralizados. Lo que suponía reglamentos y procedimientos para confrontar los casos particulares con los juicios del Estado, para 'preservar' el valor cultural de cualquier objeto y para no emprender restauración o transformación alguna sin la autorización concerniente<sup>268</sup>.

Baste recordar que en los últimos años de la década de los 60's el Secretario de Educación, Agustín Yáñez, explicitó férreamente el carácter político del *Premio Nacional de Ciencias y Artes*; además, de apoyar la fundación de premios gubernamentales y privados (1968). En sus discursos, Yáñez convocó consecutivamente a los intelectuales a colaborar en las políticas de un Estado situado entre la "Revolución" y la "Cultura Institucionalizada" al tratar de sustentar a través de la educación del pueblo gran parte del desarrollo económico. Por ello las festividades realizadas alrededor de la Olimpiada del '68, en México, quedaron enmarcadas en la defensa de legados prehispánicos y coloniales así como de variadas aspiraciones de reconocimiento internacional; por lo tanto, toda producción cultural fue permitida *si y sólo si* se edificaba para consolidarse como una "actividad constructiva" según las cláusulas gubernamentales en vigor.

En cuanto a infraestructura, se estrenó el sistema subterráneo de transporte colectivo: "Metro". Al mismo tiempo, en materia de política exterior, se decidió una maniobra unilateral (Operación Intercepción) para frenar el paso de estupefacientes a los Estados Unidos por la frontera.

Si se piensa que la locución "internacionalismo" circulaba entre propios y ajenos de todas las disciplinas y de todos los ámbitos de las estructuras de poder, podríamos asentar que esta perspectiva económica y política puso en práctica, bajo los auspicios de la dominación, ciertos programas socio-culturales que compartieron u opusieron a estos tipos de reconstrucción social e ideológica, una visión disciplinaria que apoyaría la constitución de una conciencia histórica al diseminar las semillas de una "universalidad" inquirida en términos de estandarización. Homologación apodíctica que vislumbró en el arte, a manera de tantos otros lapsos históricos y respecto a la consolidación de enigmáticos planes de Estado, uno de los elementos esenciales de este dispositivo.

---

<sup>268</sup> Cf., Eduardo Martínez, *La política cultural de México*, Col. Políticas culturales: estudios y documentos, UNESCO, Sec. Educación, Ciencia y Cultura, Francia, 1977, p.19.

Opositores y solidarios a los lineamientos culturales, en acciones y discursos, constituyeron las prácticas representativas en ideologías radicales, redentoras o autocráticas, poniendo en juego la perspectiva de un momento histórico vigente que, se creyó, podía ser comprendido formalmente en su totalidad.

Si se buscara teorizar sobre este tipo de consideraciones habría que recurrir, entre otros autores, a Hayden White quien en el capítulo *La cuestión de la narrativa*, declara, parafraseando la consigna de Barthes -"más allá del nivel de narración comienza el mundo"- en su *Introducción al análisis estructural de las narrativas*, en el fragmento expuesto a continuación, menciona:

-Lo <<imaginario>> sobre cualquier representación narrativa es la ilusión de una conciencia centrada capaz de mirar al mundo, aprehender su estructura y procesos y representarlos para sí como dotados de coherencia formal de la propia narratividad. Pero esto es confundir un <<significado>> (que siempre se constituye en vez de hallarse) por la <<realidad>> (que siempre se halla en vez de construirse>>).-<sup>269</sup>

Lo que hallaron los productores visuales mexicanos de la década de los años sesenta, fueron las condiciones necesarias para re-posicionarse en los manejos representativos de las vetas discursivas que incluían, dentro del historial artístico mexicano, las disposiciones de las narrativas revolucionarias, libertadoras y anti-dogmáticas que con antelación el Muralismo había develado. Ante el cambio de la proclama visual delineada hacia otras posibilidades formales, localizaron además en las 'maneras abstractas' de Mérida, Tamayo, Pedro Coronel y Juan Soriano, estructuras y procesos divergentes a las formas representativas de ciertas enunciaciones privilegiadas por el poder; conformando a partir de estos precedentes y la observación de ciertos aspectos de su realidad histórica y cultural una representatividad visiblemente congruente con los perfiles occidentales emergentes. La diseminación de un surrealismo último, las secuelas de la Bauhaus, de los procedimientos expresionistas, las formulaciones sintéticas, la geometría, la instauración de los juegos de percepción y la articulación abstracta de las vanguardias, fungieron como esferas enunciativas del arte moderno

---

<sup>269</sup> Hayden White, "La cuestión de la narrativa", en: *El contenido de la forma -Narrativa, discurso y representación histórica-*, Paidós Básica, 1992, p. 54.

que se les presentaron a manera de formularios avalados por las instituciones contemporáneas por su difundido reconocimiento.

4.-Revisión de las implicaciones económico-políticas, culturales y discursivas de la década de los 70's. Inserción de la producción de Francisco Castro Leñero en el panorama cultural de esta década.

#### **4.1 Panorama histórico general de la relación económico-político-cultural en el México de los años 70's.**

Para advertir como logra Francisco Castro Leñero insertar sus producciones en el panorama cultural mexicano de la década de los 70's, deben tomarse en cuenta tanto los estudios por él realizados en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura entre 1973 y 1979; la beca obtenida en el terreno del diseño gráfico para viajar a la ciudad de Urbino, Italia, en 1976, así como su entrada en los circuitos de exposiciones colectivas alrededor del '77, eventos que demarcaron su iniciación oficial en el terreno artístico mexicano.

Sin embargo, la presente investigación no podría pretender ser concluyente si se deslindaran éstos primeros logros del artista de la disertación sobre el carácter de los discursos culturales que le otorgaron, como a tantos otros jóvenes de esa época, una diversidad de herramientas y de campos de acción que repercutirían posteriormente, de acuerdo a parámetros hegemónicos, en una posible prescripción de lo que debía de ser la "riqueza cultural" del momento.

No habrá que perder de vista, que las políticas culturales de los 70's progresaron en el resguardo de las decisiones administrativas de los años anteriores; por lo cual, la necesidad imperante del Estado por erigir un orden socio-cultural que procurara afianzar la imagen del país, a través de un sentimiento de identidad nacional, fue un marco de referencia para instituir una forma de integración social que agilizó la homogeneización cultural, decretando una igualdad 'abstracta' entre individuos mediante leyes uniformes e impersonales, con acciones fundamentadas en conocidos valores éticos como: *la moderación y la gratitud*.

Al introducir formas de subvención, patrocinio y difusión, el Estado institucionalizó nuevos mecanismos de control político interno, construyendo discursos mediante los cuales se desplegaba la compatibilidad de los intereses colectivos y privados, mientras trataban de ocultar los antagonismos entre clases al difundir supuestas reformas a los mecanismos de ascenso individual, por lo que la "subversión" estaba considerada como

un comportamiento antinatural.

Al despuntar de la década de los 70's, prosperó un "renacimiento cultural" propuesto por el poder, que declaraba al muralismo como la gran metáfora de un ideario localista, mientras acogía la inédita administración de Luis Echeverría.

En junio de 1971, una de las manifestaciones estudiantiles en el Casco de Santo Tomás, para recordar el movimiento del '68, fue violentamente deshabilitada por el grupo paramilitar de choque los "Halcones", acto conocido como la matanza de Corpus Christi. En ese mismo año muere Genaro Vázquez Rojas y le sustituye Lucio Cabañas, como dirigente de la guerrilla rural de Guerrero. Bajo la réplica de la búsqueda común del beneficio social Echeverría creó la *Comisión Nacional Tripartita*, conformada por obreros y apoderados financieros en correlación con la representación del Estado, unión que en 1972 daría lugar a la figura del INFONAVIT. Tras el abandono estadounidense del sistema de cambio basado en el oro se da la subsecuente devaluación del dólar. México enfrentó la inflación derivada de una crisis económica internacional. En Chile, Salvador Allende llegaba al poder. Y en términos de logros técnicos, en la esfera internacional, se registraba el envío del primer correo electrónico.

En el '72 acaece el aislamiento y homicidio de atletas judíos en las Olimpiadas de Múnich por el grupo terrorista palestino *Septiembre Negro*. En Estados Unidos se inicia el escándalo *Watergate*, desorden por el que Nixon renunció a la presidencia en el '74. Echeverría en México, da a conocer la *Carta de Derechos y Deberes de los Estados*, para iniciar lo que se denomina el "proceso de descentralización". Se desata el conflicto de Puebla bajo la presunta condición de desalojar a los segmentos comunistas, el 1ro de mayo interviene el gobierno la UAP, como resultado se lleva a cabo un paro Nacional el día 8 del mismo mes.

Un grupo internacional de científicos presentó el informe: *Los límites del crecimiento*, previniendo los aspectos negativos medioambientales de un desarrollo 'no controlado', el documento incluía una petición para que los gobiernos de los países avanzados a largo plazo constituyeran una acción común para preservar el equilibrio ecológico. El aumento de la soberanía del complejo militar-industrial, entre agentes protagónicos e intermediarios, sustentó el comercio clandestino de armamento.

El recién nombrado presidente de España, Luis Carrero Blanco, es ultimado por la ETA en el '73. Mismo año en que la OPEP señalaba su apoyo, al igual que los estadounidenses, al pueblo de Israel, para recuperar los Altos del Golán y el Canal de Suez, al declarar el embargo del petróleo durante la guerra de Yom Kippur (judía) o del Ramadán (musulmana). El precio del crudo aumentó en menos de 90 días de 3 a 12 dólares. Estados Unidos retiraría definitivamente sus tropas de Vietnam.

Entre los acontecimientos relevantes en Latinoamérica se puede señalar la vuelta de Juan Domingo Perón a Argentina. La confrontación con el poder por parte de Augusto Pinochet al comandar el golpe de Estado contra Allende. El intento de establecer en México la "Liga Comunista 23 de Septiembre", que sería fragmentada en el '75.

En el '74 Portugal es sede de la revolución antidespótica de los "Claveles" contra los remanentes de la dictadura Salazarista. Eva Perón se ocupa de la gestión de Argentina. En el Distrito Federal se crea la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Muere Lucio Cabañas en una colisión con el ejército por el secuestro del candidato a la gubernatura del PRI, Rubén Figueroa.

Surge, en el '75, la primera computadora para armar en casa (Altair/8800) que se ofrecía a través de la *publicación Popular Electronics*. Muere en España Francisco Franco obteniendo la administración del país el príncipe Juan Carlos I. Inicia la guerra del Líbano. Los Jemeres Rojos (Khmer Krahom) toman el poder en Camboya implementando un gobierno de características totalitarias bajo la apariencia de una República Popular inspirada en la teoría Maoísta, que ratificó la economía agraria bajo la consigna de la desarticulación y destrucción de la sociedad urbano-burguesa. Finaliza la guerra de Vietnam con la toma de Saigón por el Vietcong.

México rompe relaciones con España como respuesta a la pena de muerte de cinco personas vascas en ese país. En la UNAM Echeverría es expulsado a pedradas. En una Asamblea General de las Naciones Unidas, como parte del embate diplomático de la ONU y otras plataformas internacionales para apoyar a Egipto y Siria a recuperar los territorios perdidos en la guerra de Yom Kippur, México vota a favor de observar al sionismo como una adaptación de forma racista mediante la resolución 3379, consecuentemente la comunidad judía lleva a cabo un boicot que afecta el aspecto

turístico del país.

Al año siguiente Siria se involucra en la guerra del Líbano. Se registran los desacuerdos entre jóvenes de color y las autoridades sudafricanas de Johannesburgo en contra de las políticas educativas instauradas durante el régimen del *Apartheid*, cuya consecuencia es la masacre de Soweto en Sudáfrica. Suecia deja de apoyar la socialdemocracia después de 40 años. James Carter es nombrado Presidente de Estados Unidos. Se adapta la primera computadora Apple. Hace su aparición en el mercado la videocasetera. En Argentina se da el Golpe militar quedando a la cabeza Jorge Videla.

En las elecciones por la presidencia de México, el resultado es el nombramiento de José López Portillo. Como consecuencia del movimiento interno fomentado por Echeverría son expulsados los miembros de la dirección del periódico *Excelsior*, cuya cabeza era Julio Scherer. El peso cae frente al dólar de \$12.50 a \$20.50. La tasa promedio de producción de petróleo pasa de 800.000 barriles diarios, en el '76, a una sobreproducción de 2.8 millones hacia 1982 ante el anuncio de nuevos yacimientos en el Golfo.

En el '77 se da una reforma política para legitimar la existencia del Partido Comunista ampliando el espectro de los grupos políticos aceptados para contender en las elecciones del '79. Ante las dificultades por definir las políticas económicas y de desarrollo del país, López Portillo reemplaza a los secretarios de Programación y Presupuesto además de Hacienda. Se fundan Microsoft y Apple Computers. Se propaga la primera transmisión de TV por medio de fibra óptica. Concluye el conflicto obrero de la Industria en México. En Nueva York la caída dramática de la Bolsa de Valores (Lunes Negro), por el déficit presupuestario en relación a la adquisición de armamento y la sobrevaloración del dólar estadounidense, propicia la pérdida en acciones que se esparció en los sistemas de circulación electrónica con secuelas prácticas y mediáticas internacionales.

En '78 se da fin a las relaciones diplomáticas con el gobierno republicano español en el exilio, reanudándolas con el gobierno en Madrid para apoyar la Nueva Constitución. Se decreta *Ley de Amnistía*, documento emitido con fecha del 28 de Septiembre de 1978,



en México, bajo 7 artículos: 1) Por delitos de sedición, instigamiento y conspiración. 2) Exhortación a entregarse dentro del plazo de 90 días a partir de la vigencia de la ley. 3) Se decreta acto de dispensa en los casos de delitos contra la vida, secuestro y terrorismo, si valoran a favor del detenido los Procuradores de la República y General de Justicia dictaminándoles no alta peligrosidad. 4) Exención de acciones penales y sanciones de quienes puedan exigirla. Puesta en libertad de los acusados y sentenciados. Se declara suprimida la acción persecutoria. 5) Acto de sobreseimiento a los que hubiesen interpuesto Juicio de Amparo. 6) Las personas favorecidas por la ley no podrían ser detenidas, 7) Ni procesadas por los mismos hechos.

Se prueban los primeros teléfonos celulares en el '79. En estados Unidos se admite el accidente de la planta nuclear de Three Mile Island. Margaret Thatcher, primera ministro inglés, fomenta el proyecto neoliberal. La Unión Soviética invade Afganistán. La guerrilla del Frente Sandinista, en Nicaragua, toma el poder.

La circulación del capital dio a esta década la sensación de un principio de bienestar inagotable ante los resultados de la ciencia y la tecnología 'modernas', la aparente aurora de la oferta de 'bienes de consumo', el desarrollo de la vías físicas de comunicación, el ofrecimiento de emplazamientos habitacionales, el perfeccionamiento y las aportaciones en el terreno de la medicina, los proyectos en los rubros de los servicios públicos y la oferta educativa. Sin embargo, frente a la competencia del mercado asiático y japonés, la base material de la economía occidental aceleró revelando fracturas.

Las formas de acreditación "cientifizante" de los discursos de los dirigentes de Estado, por medio de los proyectos tecnológicos como programa civilizatorio (tecnocracia), legitimaron su subsistencia social. Desacreditando a la par la viabilidad tanto de regentes como de ciudadanos para resolver conflictos de cualquier índole, debido a la soberanía de esta esfera respecto al deterioro sucesivo de la confianza en la política para transformar situaciones, exponiendo así la incapacidad técnica y ética de los regímenes democráticos en su tentativa por resurgir de los escollos de gobernabilidad mediante ordenanzas autoritarias<sup>270</sup>.

---

<sup>270</sup> Cf., Ricardo Pozas Horcasitas, "La razón mutilada", en *Los nudos del tiempo –la modernidad desbordada-*, ed. Siglo XXI-Instituto de Investigaciones sociales UNAM, México 2006, pp.86-88.

Administraciones de diversos países decretaron leyes para reconocer ciertos derechos y libertades de los ciudadanos, mostrándose más 'magnánimos' con los programas de protección social, ante el desmoronamiento de los ideales colectivos, la pérdida de confianza en los dirigentes y en la perspectiva democrática. La búsqueda del bien común, pasó a ser parte del registro de sobrevivencia personal, en términos de una existencia ilusoriamente sin intención u orientación.

Las convenios vulnerados produjeron una interpelación 'abstracta' sobre el bienestar social, aforos individualmente fragmentarios que testificaron el incumplimiento de acciones específicas y generaron paulatinamente diferentes necesidades que fueron y son justificadas por otras promesas, mismas que reaparecen como una cadena ininterrumpida de voces ciudadanas y solicitudes colectivas produciendo una ignorada pauta de "proyecciones a futuro"<sup>271</sup> en los espacios de la democracia.

---

<sup>271</sup> *Ibidem.*, p. 88.

#### 4.2 Revisión de las implicaciones discursivas político-culturales de la década de los 70's en México.

En buena medida la política cultural en el México de los años setentas, se puede valorar a través de los planes de operación que el sistema económico dispuso para el desarrollo tecnocrático. Las políticas culturales persistentemente ensayadas desde las partidas presupuestales, las resoluciones de los seudoproyectos económicos de Estado, así como la creciente segmentación institucional<sup>272</sup>, exhibieron activas contrariedades a partir de la imposición de los modelos de homologación que el gobierno articuló tanto interna como externamente, para obtener 'resultados' de las maniobras administrativas sexenales.

El colapso en la sustitución de importaciones y la diluida imagen del Estado, producto de los eventos represivos del '68 y del '71, ameritó que los discursos oficiales de Luis Echeverría (1970-1976) se enfocaran a la restitución de las relaciones sociales, específicamente la de los intelectuales, el gremio universitario y la re-vitalización de la sociedad en general. Por lo cual apoyó la creación del Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología, la construcción del Edificio del Colegio de México, el repunte de presupuestos en materia de educación y el otorgamiento de becas<sup>273</sup>.

---

<sup>272</sup> NB., Cubrían las labores culturales en los 70's las siguientes Instituciones: SEP, que supervisaba a su vez las bibliotecas de la Secretaría y las actividades de Antropología e Historia y del INBAL, teniendo además otras nueve dependencias a su cargo: *Atención al medio urbano, Atención al medio rural, Atención al medio indígena, Educación de adultos, Arte popular, Educación audiovisual, Divulgación, Relaciones culturales y Derecho de autor*. A su vez el INBAL, mantenía la encomienda de promoción, supervisaba lo relacionado con las Artes Plásticas, Música, Danza, Teatro, publicaciones y la organización de las Casas de Cultura. El INAH, se subdividía en 18 dependencias, la dirección de Museos, 5 centros regionales, 3 delegaciones (Chiapas, Guanajuato y Zacatecas). 2 Escuelas la ENA y ERM, 3 Museos Nacionales (Virreinato, de las Culturas y Antropología e Historia) igualmente estaba a cargo de la preservación de Monumentos Históricos y se ocupaba de la divulgación, publicaciones y museos. Se cuenta también a El INI, la UNAM, el IPN, el COLMEX y la UAM. La secretaría de Gobernación, de Comunicaciones y Transporte administraba la *Comisión de Radiodifusión, El Canal Estatal de televisión, dependencias para la elaboración de proyectos, La Televisión Cultural de México, Cinematografía, Cinoteca Nacional, promoción, Banco Cinematográfico, Enseñanza y Capacitación y el Archivo General de la Nación e Investigación Histórica*. Se adjunta a esta instituciones culturales las labores del FCE, al Comité para el desarrollo de la Industria Editorial y Comercio del Libro, el Seminario de Cultura Mexicana, el Colegio Nacional, la Academia de las Artes, la Secretaria del Trabajo y Previsión Social y, finalmente, la Secretaria de Relaciones exteriores.

<sup>273</sup> Cf., Bernardo Mabire, 'Políticas Culturales y Educativas del estado Mexicano de 1970 a 2006', en: *Una Historia Contemporánea de México*, Tomo 4-Las Políticas-, Coordinadores: Ilán Bizberg, Lorenzo Meyer, Ed. COLMEX/ Océano, México, 2009, p. 260.

Aunque, evidentemente, esto debería plantearse desde un horizonte recíproco que partiera del análisis de necesidades 'efectivas' entre lo político económico y lo socio-cultural, el peso recayó en las gestiones administrativas que conforme a la legislación debían observar los programas de capital fijo y variable, para la asignación de un presupuesto, acorde a las retribuciones que las entidades públicas y privadas pudieran generarle.

Los intelectuales y productores culturales, consecuentemente, serían calificados como una posibilidad más para la consolidación de la identidad nacional. Concebidos como fuerza de trabajo fueron convidados a dedicar sus capacidades lógicas a establecer soluciones a las problemáticas nacionales.

Considerando de base la infraestructura de las instituciones, la 'subsistencia' del patrimonio cultural, la colaboración cultural internacional, la prescripción sobre el 'adiestramiento' del personal, el manejo de cierto grado de contenidos educativos en los proyectos y los requerimientos de divulgación, propuestos por las políticas de Estado, hicieron que la entrega del *Premio Nacional de Ciencias y Artes* continuara siendo un acto 'menor' en el campo político, a pesar de las gratificaciones que las producciones artísticas y culturales, en general, restituyeron al Estado como 'figuras de prestigio' y formas de recuperación económica.

En el estudio preparado para la UNESCO por el Licenciado Eduardo Martínez, en colaboración con Juan Puig, en el '76<sup>274</sup>, se da un aviso público a partir de un listado de actividades, sobre la implementación operativo-política, para dar paso a acciones que fomentarían el desarrollo de la cultura en México durante el periodo sexenal de José López Portillo comprendido de 1976 a 1982.

Es sumamente importante discernir que esta investigación, presentada internacionalmente, se apuntala hacia una política de interpretación que implica la enunciación de un retrato de las circunstancias históricas del México de los años setentas a partir de una 'recuperación abstractiva' en términos marxistas<sup>275</sup>. Discurso en

---

<sup>274</sup> Eduardo Martínez, *La política cultural de México*, Col. Políticas culturales: estudios y documentos, UNESCO, Sec. Educación, Ciencia y Cultura, Francia, 1977.

<sup>275</sup> Karl Marx, *La ideología Alemana*, 5ta reimpresión, Ed. Quinto Sol, S.A. de C.V, México, 2007, p. 36.

el que se plasma un núcleo que presuntamente serviría para custodiar toda una serie de relaciones representativamente efectivas de las tradiciones y las formas intelectuales con las que había operado la cultura. Lo social queda subsumido a un juego de reemplazos intelectuales y fuera de una base de necesidades explícitas constituidas desde el pensamiento político y sus formas de administración. La ideología funge, en este compendio, como la sustitución idónea de las formas de producción.

En este documento la parte introductoria incluye una perspectiva histórica que abarca someramente el 'espectro' de la Revolución Mexicana, como base de los movimientos políticos y sociales que con la modificación de 1946 a la Constitución Mexicana de 1917, demarcándose así la falta de políticas culturales. El autor señala cómo la cultura durante el porfiriato quedaba incluida dentro de los esquemas pedagógicos y educativos al acreditar las producciones ulteriores de la literatura romántica, de 1894, y las contribuciones pictóricas de Murillo y Ruelas mediante su proximidad con las expresiones europeas desde el anuncio de la "influencia del impresionismo y del *Art Nouveau*"<sup>276</sup> en ellas.

Menciona a los intelectuales positivistas que apoyaron con sus preceptos las actividades del Estado, como Justo Sierra. Comenta la reapertura de la Universidad en 1910 y el movimiento revolucionario del grupo que conformó el *Ateneo de la Juventud* y la tendencia de estos pensadores a establecer sus bases argumentativas en la tradición grecolatina para difundir la cultura de hispanoamérica y promover cambios sociales desde la producción literaria, filosófica y crítica. La labor "ateneísta" de Vasconcelos y sus prácticas administrativas son expuestas como ecos de las acciones de Lunacharsky. El compendio ideológico de la élite intelectual de la llamada "generación de 1915", cuyos miembros desempeñaron cargos políticos dentro de la administración pública, fue acentuándose en como último punto.

---

Cito: -No se trata de buscar una categoría en cada periodo, como hace la concepción idealista de la historia, sino de mantenerse siempre sobre el terreno histórico real, de no explicar la práctica partiendo de la idea de explicar las formaciones ideológicas sobre la base de la práctica material, por donde se llega consecuentemente, al resultado de que todas las formas y todos los productos de la conciencia no brotan por obra de la crítica espiritual, mediante la reducción a la 'autoconciencia' o la transformación de 'fantasmas', 'espectros', 'visiones', etc., sino que solo pueden disolverse por el derrocamiento práctico de las delaciones sociales reales, de que emanan estas quimeras idealistas; de que la fuerza propulsora de la historia, incluso de la religión, la filosofía, y toda otra teoría, no es la crítica, sino la revolución.-

<sup>276</sup> *Loc. Cit.*, Eduardo Martínez, p. 9.

Hace énfasis también, en los personajes de la cultura que destinaron sus obras a los ámbitos de las leyes, la historiografía, la antropología y la crítica de arte, bajo el paradigma de un desarrollo espiritual basado en los avances técnicos como potenciadores de posibles variaciones en la estructura del país, incluyendo en esta sección la fundación de El Colegio Nacional, del Fondo de Cultura Económica y de la Escuela de Economía de la UNAM.

Repasa el deterioro en México del ideal europeo, por la propagación de los ímpetus revolucionarios y la reposición de los símbolos ante la creciente influencia de la cultura estadounidense, la difusión del nacionalismo cultural y el *boom* del muralismo mexicano, como parte de los aspectos de producción que conformaron los temas nacionalistas y que posteriormente se volverían prácticas de rutina para los mercados de la clase media, al validar los objetos artístico-pictóricos, literarios y teatrales surgidos de ésta tendencia.

Expone, en términos generales, las predisposiciones contra localistas y nacionalistas de los intelectuales de los 20's y 30's, "Los contemporáneos", dándole ponderación a los trabajos de traducción de autores internacionales del momento al inglés y francés. Refiere, *grosso modo*, las contribuciones originales al campo literario, periodístico y crítico e indica cómo Torres Bodet se desempeñó posteriormente como Secretario de Educación Pública. Reconoce aquí, en la pintura, las aportaciones de Tamayo, en la música a Carlos Chávez. Recupera, respecto al papel de la cinematografía nacional del tiempo, los manejos de la moral tradicional implícita en los films, las temáticas revolucionarias "estacionadas en la recreación de la violencia" y comenta su "escaso valor estético", salvando las producciones de Fernando Fuentes y los ecos de los perfiles rústicos elaborados bajo la influencia del trabajo de Eisenstein. Explica el aspecto del crecimiento económico de la cinematografía nacional con "la comedia ranchera" frente a un panorama decreciente de la industria en los Estados Unidos y la Europa de la segunda guerra mundial.<sup>277</sup>.

De los 40's rescata la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes a cargo de Carlos Chávez (1946) y la asignación del departamento de Teatro a Salvador Novo. La inmigración de los intelectuales españoles al final de la década. El inicial reconocimiento

---

<sup>277</sup> Cf., Eduardo Martínez, pp. 12-13.

de los escritores Huerta y Paz del grupo "Taller Poético". Agrega la conformación de la "Escuela Filosófica" con: Villoro, Uranga, Portilla y Zea, marcando el nuevo rumbo de la 'conciencia nacional' y su ambición por "internacionalizar la cultura local".

De la generación de los 50's, como muestra de los intelectuales reunidos por la coincidencia de "desvincularse del nacionalismo" inscribe a Juan Rulfo, Sabines, Bonifaz Nuño, Arreola, Monterroso y a Ernesto Cardenal. La configuración del taller "Poesía en voz alta" (1955) por Octavio Paz y el movimiento escénico con Héctor Mendoza, Juan José Gurrola, Juan Soriano y Leonora Carrington. Referente a la cinematografía anexa generalidades sobre la denominada "comedia urbana" y el trabajo en México de Luis Buñuel<sup>278</sup>.

De la década de los 60's alude al "Nuevo cine", la reorientación de la producción, y el "gusto del público hacia un cine más responsable y artístico". El apoyo financiero del Estado a las versiones oficiales de la historia nacional y las series televisivas, vinculando estos enunciados a las aportaciones del CUEC en la producción de cine documental político y antropológico, de ficción e independiente. Recalca las aportaciones económicas del Estado a las compañías cinematográficas para "elevar el nivel técnico y artístico de la cinematografía nacional, de las que surgieron algunos "especímenes" importantes."

Del periodo en que las evidentes tensiones entre Estados Unidos y México, puntaron los años de una "guerra fría", traza la gran repercusión de la cultura estadounidense en el país y la 'resistencia' de algunos grupos de intelectuales que maduramente reaccionaron a esta asimilación. Destaca la formación de las revistas *Cuadernos Mexicanos*, *Revista mexicana de literatura* y los "suplementos culturales" de Benítez, Henríquez y Pablo González Casanova, García Terrés y García Cantú. Realizando la labor del Fondo de Cultura Económica como corporación descentralizada y ejemplo de la difusión de los adelantos nacionales en el rubro. Finalmente distanciados de la raigambre nacional adjunta, de las artes plásticas, las producciones de José Luis Cuevas, de Vicente Rojo, Manuel Felguérez y Alberto Gironella<sup>279</sup>.

---

<sup>278</sup> *Ibid.*, Eduardo Martínez, p.15.

<sup>279</sup> *Ibid.*, Eduardo Martínez, p. 17.

Esta recapitulación, notoriamente estructurada bajo los esquemas de la función-signo dentro de la lógica de clase<sup>280</sup>, demarca los territorios dominantes y los corredores comercializables de las obras conforme a la operatividad promovida por su empleo político y social. El destino nacional de estos productos culturales es el de señalar la zona de coyuntura entre la justificación, la competencia económica, el renombre y las ambiciones administrativas o particulares. Estas producciones son ilustrativas dentro del discurso de Eduardo Martínez, por operar como dispositivos de una formación identitaria nacional y por su pretensión de manifestarse como entidades que superan por necesidad los convenios financieros.

Los autores de las obras incluidas en este compendio, al igual que en las tesis de Baudrillard sobre una *crítica a la economía del signo*, buscan ser presentadas como objetos que han sido generados desde una autonomía relativa respecto a la situación adquirida de legitimidad. Posteriormente, como segundo acto el expositor procede a realizar un recuento de la cultura y la educación desde el marco legislativo, desplegando los contenidos en torno a la Constitución de 1817 y la definición posterior de 1946, donde se puntualiza a la educación como una práctica democrática, bajo una estructura jurídica y un régimen político, que procura para sus ciudadanos un modo de vida sustentado en el "mejoramiento económico, social y cultural del pueblo"<sup>281</sup>.

Lo que es substancial glosar de esta disertación, es el informe de los graduales cambios a las leyes presentados por el Congreso respecto a las políticas culturales como el convenio del '71 entre México y Estados Unidos, para el recobro y la restitución de los bienes culturales arrancados del país clandestinamente, el acuerdo de cooperación en materia de respaldo al descubrimiento, la preservación e investigación académica de los monumentos del territorio mexicano. La concentración inicial de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas del '72, como abrogación de la Ley Federal del Patrimonio Cultural y de la Nación de 1970, establecida para la protección, conservación, recuperación y el acrecentamiento del bagaje de bienes artísticos, históricos, de la tradición, científicos y técnicos, colecciones, lugares pintorescos y de belleza natural, etc. Habilitando a la SEP, al INAH y el INBAL además

---

<sup>280</sup> Jean Baudrillard, "Función-Signo y Lógica de Clase", en: *Crítica a la economía política del signo*, decimoquinta edición en español, Ed. Siglo XXI, México, 2007, pp. 1-51.

<sup>281</sup> *Cit. Pos.*, Eduardo Martínez, *La política cultural de México*, Col. Políticas culturales: estudios y documentos, UNESCO, Sec. Educación, Ciencia y Cultura, Francia, 1977, p.18.



de a las dependencias federales, estatales y descentralizadas, sociedades e individuos para poseer y usufructuar bienes del patrimonio cultural.

También en el '72, se asienta una autorización para que la Secretaría de Comunicaciones promueva el proyecto de televisión rural del gobierno federal que más tarde se denominaría "Televisión Cultural de México". Especificando que, en 1973, la Ley Federal de Educación además de la Ley Orgánica de Administración Pública y Federal del '76, anexarían como parte de las actividades educativas el estímulo como la extensión de las gestiones culturales en todas sus formas para estatuir las exigencias del Estado a partir de la conformación de 'x' número de bienes culturales, sugiriéndose concentrar en ellos valores y conocimientos universales para apoyar el campo de la investigación, entendido como la disposición para crear un nuevo acervo cultural en el cual se conciliasen las primicias artísticas con las herencias nacionales<sup>282</sup>.

Este tipo de decretos facilitó las publicaciones a cargo de la oficina de divulgación de la SEP, entre 1971 y '76, institución que desarrolló la colección "SepSetentas" con la consigna de mantener el costo de \$10 m/n por ejemplar. Estos libros se produjeron con una extensión máxima de 250 páginas, en formato de 'bolsillo' y tiradas que fluctuaron entre 10,000 y 30,000 ejemplares, consiguiendo difundirse alrededor de 315 títulos sobre: historia, antropología, literatura, política economía y las artes plásticas en México e Hispanoamérica. Otra antología publicada en los años setentas fue "Panorama Cultural", circularon además 94 números quincenales de la revista "Siete", como parte de los sistemas de operación para regularizar el orden social a través de la esfera cultural.

Paralelamente La Oficina de Difusión Cinematográfica concretó la serie "Cine en la Educación" y "Temas Educativos" en 1974<sup>283</sup>, con el apoyo del Banco Cinematográfico. Este Banco en el '71, sostuvo el Centro de Producción de Cortometrajes para promover el cine experimental, la especialización de técnicos cinematográficos para la producción de documentales. Con el mismo soporte económico CONACINE fue creada en 1975.

Tales políticas muestran que los aspectos de exigencia de cultura en los años setenta

---

<sup>282</sup> *Op. Cit.* Eduardo Martínez, p.19.

<sup>283</sup> *Cf.*, Eduardo Martínez, pp. 27-32.

responden, ante la configuración de leyes y acuerdos internacionales, a la mistificación de ciertos objetos de orden cultural. Desde las coacciones económicas e intereses jerárquicos 'recónditos' sobre lo colectivo se dan las prácticas racionales sobre la función y el sentido de la cultura que contrarrestan los movimientos de 'disidencia' resultantes de la movilidad del plano social. Cuando el autor expone, cito:

-Paralelamente, hace su aparición en el ámbito de las artes plásticas un grupo de artistas ya totalmente desligados de la tradición local, como José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Alberto Gironella.<sup>284</sup>

-En los últimos tiempos, El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos –de la Universidad Nacional- ha contribuido a la producción de un cine independiente, tanto de ficción como documental –político o antropológico-, al tiempo que el Estado crea y financia ampliamente una serie de compañías productoras de films, dirigidas a elevar el nivel técnico y artístico de la cinematografía nacional, de las que surgieron algunos especímenes importantes.<sup>285</sup>

Invalida a los productores y formas de expresión artística, por él aludidos. Desentendiendo que ya habían transitado un vasto intervalo del camino dentro de la demarcación cultural de México. Distanciándolos de las usanzas locales, estos "especímenes importantes" fueron observados como paradigmas de un *standing medio*<sup>286</sup>; y los objetos por ellos elaborados, bajo un orden 'abstractivo', son presentados por el poder mediante la lógica baudrillardiana *de representaciones significativas*<sup>287</sup>, a través de las operaciones prácticas, de una equivalencia, de la ambivalencia y diferencia, respecto a las producciones nacionalistas de las décadas anteriores.

Por el uso del término "especímenes" es posible distinguir que dentro de tal ejercicio discursivo cualquiera de estas producciones es sustituible. Baudrillard, insiste en que en la lógica de intercambio el individuo es inexistente<sup>288</sup>. Admitiendo sobre la utilización de un lenguaje 'prefijado', que no reconoce la existencia de los individuos, un proceder social que forma parte de la estructura de compensación.

---

<sup>284</sup> *Supra.*, Eduardo Martínez, p.17.

<sup>285</sup> *Supra.*, Eduardo Martínez, p.16.

<sup>286</sup> *Loc. Cit.*, Jean Baudrillard, "Una moral de esclavos", p. 49.

<sup>287</sup> *Cf.*, Jean Baudrillard, pp. 56-57.

*NB.*, En el apartado "Una lógica de las significaciones", Baudrillard afirma que la lógica del signo y la diferencia (consumo) se vincula con otro tipo de relaciones evidentes, a saber: 1) La lógica funcional del valor de uso (práctica). 2) La lógica económica del valor de cambio (equivalencia). 3) La lógica del cambio simbólico (ambivalencia). 4) La lógica del valor/signo (diferencia).

<sup>288</sup> *Cfr.*, Jean Baudrillard, pp. 69-70.

No se puede asentar hasta aquí que estas interpelaciones discursivas obedezcan históricamente a un perfil solamente político, económico o puramente cultural. Son simplemente prédicas que evidencian las 'figuraciones' que en esta década constituyeron una proyección sobre la alternativa de cambio de un paradigma epistemológico a otro.

Al hablar de educación, dentro de los Institutos de cultura incluye al IPN creado en el '74<sup>289</sup>. Otro punto importante es la conformación en el '75, sobre la ley decretada por el Congreso Federal de "Premios, estímulos y Recompensas Civiles" y las distinciones del "Premio Nacional de Ciencias y Artes" para todos aquellos que acreditaran su producción o actividades en la docencia, la investigación y en la divulgación<sup>290</sup>.

De la Sección de estadísticas, se registran los datos arrojados por el Censo General de Población de 1970 que testificaban, mediante una estructura de la población por grupos quinquenales, lo siguiente: 31 millones de habitantes eran menores de 25 años (65%), 12 millones tenían entre 25 y 49 años (25%), 4 millones estaban en un rango de edad entre los 50 y 74 años (9%), finalmente, medio millón tenía más de 75 años.(1%). En el Distrito Federal residían 4, 871 millones de habitantes<sup>291</sup>.

De los lineamientos que aparecen en este documento para planificar la dirección de 'lo cultural' en el periodo de 1977 a 1982, se plantea para la administración de las políticas culturales del sexenio de José López Portillo: fomentar el conocimiento de la historia nacional, la difusión del teatro en todas sus modalidades. Elevar el nivel académico en las escuelas de educación artística y reformar los métodos educativos del rubro. Construir un instituto para el fomento e investigación de las culturas populares. La elaboración de "paquetes culturales" con contenidos de la historia y la cultura del país además de la promoción y uso de lenguas autóctonas. Conformar un Instituto Nacional del Libro. Ordenar una biblioteca de la República. Coordinar el fomento de medios audiovisuales, como apoyo al sistema pedagógico. Constituir una escuela de comunicación educativa. La expansión de los servicios de impulso de la cultura nacional para los mexicanos residentes en zonas fronterizas. Además de estas propuestas también se le recuerda, porque en su administración se produjo el incendio en la

---

<sup>289</sup> *Loc. Cit.*, Eduardo Martínez, p. 27.

<sup>290</sup> *Supra.*, Eduardo Martínez, p.24.

<sup>291</sup> *Supra.*, Eduardo Martínez, p.63.

Cineteca Nacional.

Resulta significativo examinar el panorama general y particular del país a la luz de los procesos administrativo-culturales intrínsecos y extrínsecos reseñados, pues los datos que emiten estos documentos sobre la sociedad mexicana de los setentas y los modos de organización del poder, muestran que aquello que aparece en los discursos políticos como una región de 'zozobra' da cuenta primordialmente del peso de los remanentes históricos de los años y las producciones culturales anteriores. La 'masa de fuerzas productivas', los hechos y capitales dictaban ya los rumbos de las ulteriores formas de relación social y de vida. Planteando a su vez la dificultad de construir la historia *in situ*, en este caso del horizonte cultural, desde una perspectiva que abandona consecuentemente el escrutinio de todas las anteriores implicaciones. Por lo que se retoma, para reforzar estas afirmaciones, la siguiente afirmación de Marx:

-La historia no es sino la sucesión de las diferentes **generaciones**,<sup>292</sup> cada una de las cuales explota los materiales, capitales y fuerzas productivas transmitidas por cuantas las han precedido, es decir, que, por una parte prosigue en condiciones completamente distintas la actividad precedente, mientras que por otra parte, modifica las circunstancias anteriores mediante una actividad totalmente diversa, (...).<sup>293</sup>

Se puede interpretar que desde los parámetros hegemónicos se considera, aún en la segunda mitad de los años setenta, donde más del 90% de los pobladores tenía menos de 49 años, que los desplazamientos cognitivos son causados por un deslinde radical de los formas tradicionales y como parte de una renuncia hacia ciertos tipos de alineación para con los intereses nacionales, es decir, como una especie de 'crisis' de enunciación ególatra totalmente separada de las inusitadas posturas del Estado de Bienestar.

En las culturas tecnocráticas, como se puede escrutar en un sinfín de fuentes documentales críticas, literarias y visuales, se abren otros campos de acción donde las progresiones aplicadas para 'medir' a la cultura y sus productos, disipan en transiciones continuas sus escalas permanentes. Literalmente, ante la interacción entre la industria, la ciencia y la técnica, todo se presenta como 'aleatorio'. En estos exordios de

---

<sup>292</sup> NB., El subrayado es para apoyar la disertación del presente trabajo.

<sup>293</sup> Loc. Cit., Karl Marx, p.46.

factibilidad, los márgenes quebrantan sus límites ante los continuos desplazamientos. Lo que queda es la esfera de una incertidumbre, paradójicamente y teóricamente concientizada.

El arte en México, al igual que en otros países, ha sido desde décadas anteriores integrado a la economía como parte del conjunto de 'bienes peculiares' de consumo. A través de la 'especialización', profesionalización o diversificación de las corporaciones y dependencias institucionales que conforman, divulgan o adquieren manifestaciones artísticas, se permean intereses económicos que son el precedente de una intensa acumulación de capital simbólico, mismo que en términos cualitativos permite a quienes detentan el poder salvaguardar sus territorios de influencia.

### 4.3 Desde los márgenes: perfiles para la constitución de 'otro' arte mexicano en la década de los 70's.

-En el curso de la vida, y precisamente cuando más seguros avanzamos, solemos advertir de pronto que hemos caído en un error, que nos hemos interesado por personas o cosas y hemos soñado tener con ellas una relación que se desvanece inmediatamente ante el ojo despierto. (...) a veces no obstante, logramos adquirir plena conciencia y comprendemos que un error puede inducir y espolear la actividad exactamente igual que una verdad. (...) de un error activo puede surgir algo excelente, pues el efecto de todo acto consumado llega hasta el infinito. Producir es, por eso, siempre lo mejor, aunque destruir tampoco deje de tener felices consecuencias.-

Johann Wolfgang von Goethe, "Cosas muy dignas de reflexión", Segundo Tomo, Tercer cuaderno, 1820, en: *Goethe-Máximas y Reflexiones*-, Edhasa, 1993.

Diversos escritos sobre las manifestaciones artísticas de los setentas coinciden en subrayar la importancia respecto a la expansión de las apuestas de los geometrismos, de los abstraccionismos, de las expresiones individuales "que no correspondían a ningún modelo"<sup>294</sup> y de los grupos.

Sobre colectivos, por poner un ejemplo, generalmente aparece una selección de productores visuales en donde se omite la mención de grupos artísticos como los de: *El taco de la perra brava (1975)*, que sostenía como consigna la "reformulación de la

---

<sup>294</sup> NB., Algunas de estas fuentes son:

Cf., Jorge Alberto Manrique, "El proceso de las artes: 1910-1970", en: *Arte y Artistas mexicanos del Siglo XX*, Col. Lecturas mexicanas, CONACULTA, México, 2000, pp.11-35. Y "Las nuevas Generaciones del arte mexicano", en: *Arte y Artistas mexicanos del Siglo XX*, Col. Lecturas mexicanas, CONACULTA, México, 2000, pp.36-48.

Cf., Teresa del Conde, "Las victorias de los abstractos", en: *Una visita guiada –Breve historia del arte contemporáneo de México-*, Ed. Plaza Janés, México, 2003, pp. 105-111. Y "Ruta de la amistad y el espacio escultórico", *Una visita guiada –Breve historia del arte contemporáneo de México-*, Ed. Plaza Janés, México, 2003, pp. 113-116.

Cf., Jorge Alberto Manrique; Ida Rodríguez Prampolini; Juan Acha; Xavier Moyssén y Teresa del Conde, *El Geometrismo Mexicano*, IIE-UNAM, México 1977, pp. 1-158.

Cf., Luis Cardoza y Aragón, "Sobre el Abstraccionismo", en: *Círculos Concéntricos*, México, UNAM, 1980.

Cf., Cuauhtémoc Medina, "Sistemas (más allá del llamado "geometrismo mexicano)", en: *La era de la Discrepancia –Arte y cultura visual en México-*, UNAM, 2007, pp.122-127.

Cf., Álvaro Vázquez Mantecón, "Los Grupos: Una reconsideración", en: *La era de la Discrepancia –Arte y cultura visual en México-*, UNAM, 2007, pp. 194-196.

Cf., Colección del Museo de arte Moderno, *México abstracto –La colección del Museo de Arte Moderno en el espíritu de una época-1950-1979-*, ed. Museo de arte Moderno, México, 2009.

Cf., Juan García Ponce, *Apariciones –Antología de Ensayos-*, Col. Letras Mexicanas, Ed. FCE, México, 1994.

política cultural doméstica"; *El colectivo (1976)*, que mantuvo como parte de su ideario un programa de "arte en la calle"; entre otros, como *BAOBAB* y *La Coalición*, ambos de 1976.<sup>295</sup>

Indudablemente en los discursos artísticos implementados por estos grupos, lo que se revela llanamente como una coyuntura es la necesidad de una concreción expresiva para la afirmación de lo que algunos sociólogos, historiadores, economistas, antropólogos y filósofos denominan: 'identidad generacional'.

Desde la década de los '60 la población joven fue una preocupación directa del Estado y de las teorías mundiales, desarrollándose publicaciones en las que "la juventud" era considerada como un estadio de transición entre la pubertad y el mundo adulto. Preocupación que forjó un espacio propicio para estudiarlos como 'clase' y como 'movimiento social'.

Apoyados por los análisis socio-comunicacionales se implementó la investigación de sus modos de lenguaje, la vestimenta, las maneras de interacción o estilos de expresión. La noción de "juventud", se perfiló entonces como un paradigma utilizable para justificar, ante los cambios sociales, nuevas formas de legislar y conceptualizar ciertos comportamientos que ya no encajaban en los esquemas habituales. Entonces, tanto como ahora, el resultado fue la tensión en las formas del establecimiento de un 'orden' por parte del Estado.

Otro de los factores que fortaleció la tirantez entre ambos segmentos, según los estadistas, fue la movilidad de 'lo rural' a 'lo urbano', marcada en el padrón presentado a la ONU por Eduardo Martínez. Documento en el que expone que, en 1970, la población urbana ascendía a 28 millones frente a los 20 que se registraban en el ámbito rural. Respecto al grado de escolarización, otro factor importante para justificar la promoción cultural del país, se declaró, de acuerdo a estadísticas, el descenso del analfabetismo de un 25,8 a un 19,0 de '70 al '76<sup>296</sup>. Los cambios definitivamente obedecían a un orden

---

<sup>295</sup> Cf., Alberto Hajar, Segundo Digesto preliminar para el libro que posteriormente se denominó: *Frentes, Coaliciones y Talleres, Grupos Visuales en México en el Siglo XX*, CONACULTA, INBA, CENIDIAP, 2007.

<sup>296</sup> Cf., Eduardo Martínez, *La política cultural de México*, Col. Políticas culturales: estudios y documentos, UNESCO, Sec. Educación, Ciencia y Cultura, Francia, 1977, p.64.

material.

La desilusión, la frustración y la especulación se registraron como salvoconductos de los desplazamientos de la "nueva" formación juvenil, misma que gradualmente cedió a las ofensivas institucionales y a las disposiciones de un mercado, que en tanto franja activa con cierto poder adquisitivo los consideraba como una nueva plataforma para la industria.

Es imposible eludir, a propósito del giro introductorio propuesto para abordar las circunstancias productivas en las que se inserta la obra de Francisco Castro Leñero durante la década de los setentas, el ensayo que Enrique Krauze dedica a Eugenia Kleinbort, *Las cuatro estaciones de la cultura mexicana*, para repasar la noción de 'generación'<sup>297</sup>, sus usos y limitaciones:

-El Método de las Generaciones tiene una utilidad hermenéutica. Opera aislando, reduciendo la materia histórico-cultural a temperamentos y relaciones de familia. Es el método socio-histórico por excelencia. Dejando a un lado deliberadamente otras problematizaciones, dejando incluso la apreciación de las obras, el generacionalista recoge los momentos en que los hombres hablan de sí mismos, sus lecturas, su identidad, de sus padres y de sus hijos intelectuales. Su tema son las modas, sucesiones, vigencias, tensiones y parricidios. La cultura vista como genealogía. La familia cultural *in vitro*, o mejor, en el diván.-<sup>298</sup>

Las proclamas artísticas de los grupos para constituir acciones se movilizaban en torno a los discursos políticos que intentaban, ante estas líneas de fuga, determinar las formas

---

<sup>297</sup> NB. Un segmento esclarecedoramente crítico sobre la utilización del término, que aporta Krauze, es el siguiente:

-Huizinga refutó el concepto por el lado aritmético: en el fluir continuo de nacimientos es arbitrario decretar quien pertenece o no a una generación. Otra crítica suya, de indudable peso, atañe al "antropomorfismo", es decir, a la reducción de la historia a biografía colectiva. En todo contexto histórico, consideraciones de clase, poder, mentalidad, demografía parecen mucho más significativas que los ciclos biológicos de las generaciones. No obstante, existen ámbitos específicamente culturales en los que la teoría generacional funciona dentro de sus limitaciones propias. Ortega la empleó para estudiar el Renacimiento o el arranque del Racionalismo, no para interpretar a la Revolución Industrial. Cuando un mundo cultural se cierra en sí mismo, las relaciones entre hijos y padres intelectuales se vuelven significativas. No es casual que así se haya estudiado, por ejemplo, la literatura francesa del Siglo XIX.-

Enrique Krauze, "Cuatro estaciones de la cultura mexicana", *Vuelta*, Vol. 5, número 60, noviembre de 1981, pp.27.

<sup>298</sup> Enrique Krauze, "Cuatro estaciones de la cultura mexicana", *Vuelta*, Vol. 5, número 60, noviembre de 1981, pp.28.



de organización y de construcción de las 'subculturas' que los jóvenes edificaban en un intento de constituirse individual y grupalmente.

La intención era partir de algunos puntos de coincidencia de vida, de propósito o ideológicos, para constituirlos en tanto 'juventud' en un lugar común. Sitio social que, por ende, como un punto de partida para el logro de un desarrollo personal o comunitario, generaría una mejora regional y nacional que apuntaría hacia la equidad, la igualdad y la democracia.

Los 'jóvenes' se auto asignaron la tarea de ser los depositarios de un imaginario social legitimado por las disertaciones de una izquierda ya introyectada en México, como uno de los resultados de las acciones de los sesenta, desde donde la posibilidad y perspectiva del establecimiento de una "mejor vida social", basada en el desarrollo colectivo, debía derivar en el bienestar nacional.

Los grupos artísticos, de inicios de los setentas, recuperaron el discurso de una consulta estudiantil comunitaria que demandaba<sup>299</sup>: una reestructuración periódica en torno a los procesos de aprendizaje, con una mejor habilitación para el trabajo y el respeto a la socialización de valores, creencias, concepciones del mundo, costumbres, teorías y posturas.

A través de una revisión continua de las subjetividades emergentes que marcan sintomáticamente la contradicción y conflicto entre una cultura institucional y una cultura aparentemente no-institucional<sup>300</sup> Para entenderles como parte de una esfera móvil que

---

<sup>299</sup> Cf., *La huelga universitaria ¿Una manifestación de las culturas juveniles de fin del milenio?*, Dinah María Rochín V., pp.327-331.

<sup>300</sup> NB., En la selección preliminar de documentos para la conformación de un libro sobre los grupos en México, Alberto Hajar incluye una interesante declaración de *El Colectivo* a una encuesta preparada por el Departamento de Literatura del INBA para los grupos: *Suma, TAI y Proceso-Pentágono*, entre otros, a partir de significativas preguntas que explícitamente suscriben condiciones de control: 1) Importancia del trabajo colectivo o en grupo. ¿Por qué y para qué? 2) ¿Proyectos concretos para el futuro? 3) ¿Opiniones sobre la política cultural en México; sobre el papel de la crítica, alternativas? 4) Posibilidades de producción de obras para galerías y concursos nacionales e internacionales? [sic.] ¿Cómo concilian esto con sus posibilidades de ruptura con el sistema? 5) ¿Relación con los aparatos culturales del Estado mexicano? 6) ¿Posición ante la "crisis" y en especial ante la emergencia popular?, Alberto Hajar, Segundo Digesto preliminar para el libro *Frentes, Coaliciones y Talleres, Grupos Visuales en México en el Siglo XX*, CONACULTA, INBA, CENIDIAP, 2007.

Las respuestas al punto tres contiene argumentos de sesgo discrepante, como expone Alberto Hajar: "Pero también es cierto que el Estado, interesado en consolidar la vía capitalista, da muestras de orientarse a una

se contrapone a la presuposición de la existencia de sistemas educativos y organizativos homogéneos, sistemáticos e inamovibles.

Las Instituciones culturales debieron, en ese tiempo, mostrar predisposición a una apertura y objetivarse a sí mismas por razón de la revisión del nuevo orden de constituciones familiares, los medios de producción nacionales, la difusión de sentido y los modelos críticos contemporáneos de educación.

Las demandas giraban en torno a la valoración de las transiciones sobre expectativas, intereses, prácticas y conocimientos de los jóvenes productores. Por lo cual, se incluían en sus manifiestos: peticiones, eslóganes, sentencias sobre "el derecho" a la participación y la comunicación. Promoviendo, mediante todos estos alegatos y a través de la praxis artística, queremos pensar, la motivación ideológica y la movilización en conjunto. La necesidad de conocimientos significativos los colocó dentro de las herencias de los "extremismos" sesenteros.

Por lo tanto, se debe vislumbrar a los 'jóvenes productores' de los setentas, como agrupaciones complejas cuyo núcleo se aproximó a una u otra sucesión de órdenes 'transgresivos', para atender a algunos factores inconclusos de los años sesenta. Asuntos diferidos que perpetuaron al subordinar ante el sistema ciertos aspectos psíquicos, afectivos e intelectuales, amparándose en la incredulidad de lo acaecido históricamente.

La profundización y estimación de dichos aspectos les brindó, al parecer, el respaldo para la construcción de un proyecto de vida y de trabajo visual efectivo que les otorgase la posibilidad de pseudo-empate con las instituciones culturales y educativas, diluyéndose así el temor a la exclusión, la incertidumbre, la inseguridad y vulnerabilidad que se concretan en el permanente cambio.

---

"reforma cultural", parecida a la política donde el artista sea incorporado y revitalizar la "imagen" del régimen, o sea, su legitimación política cuando el partido oficial ha dejado de cumplir su tarea."; "Otros aparatos ideológicos artísticos, como la crítica o las galerías comerciales, simplemente reflejan la situación anterior." Concluyendo: -"las alternativas a contemplar no son muchas. En realidad como lo intentan algunos grupos y algunos estudiantes de arte, será preciso estructurar mecanismos "paralelos" de distribución y circulación del trabajo artístico, de suerte que su producción no esté viciada por el actual sistema mercantil, conservadurista y represivo; a la larga, sin embargo, esos mecanismos marginales también conformarán otro sistema de mercado y reproducción capitalista, mientras vivamos en un régimen social de explotación del trabajo."-

Pero la consigna sesentera sobre la conformación de individuos autónomos y francos que pudieran deliberar por convicción y con memoria histórica para fundar un soporte cultural alternativo a la estructura institucional, fuera de toda 'resignación' a las consecuencias impuestas por un sistema capitalista, durante los ulteriores intervalos de la producción artística, empezaría a disgregarse...poco...a poco...<sup>301</sup>.

Krauze hace en su ensayo, una síntesis lúcida sobre este punto, de la cual transcribo para este análisis dos fragmentos que vale la pena tener presentes para advertir el "movimiento objetivo" de la apropiación de las fuerzas productivas en sentido administrativo-político:

-¿Cómo se ha transformado la actitud del 68? La respuesta no es sencilla. Todavía en 1971 el ánimo juvenil –y el proyecto– eran revolucionarios. (Había jóvenes en la guerrilla y muchos purgan largos años en la cárcel.) El echeverrismo y la Reforma Política parecieron atemperar y canalizar los fervores. Atemperar más que comprar. Hasta donde se logra entrever, la Generación del 68 no se ha incorporado en su mayoría al aparato estatal. Vive en zonas grises relativamente independientes: las universidades, el periodismo, los partidos de oposición-.

-El Estado comprendió a tiempo la necesidad de apaciguar el ánimo del 68 mediante un creciente financiamiento de la educación superior. Los sesenta son la década de la burocratización académica y cultural. La Generación del 68 se convierte en la nueva clase académica: maestros, investigadores, técnicos, líderes sindicales y políticos vinculados a las universidades y centros de cultura superior por intereses y convicciones. Su unidad ideológica es muy clara. Para la Generación del [sic.] 1915 el marxismo había sido un vago molde social. Para la del 29 un problema ético o una iglesia. La del Medio Siglo lo empleó como un método privilegiado de análisis. En la Generación de 1968 el marxismo se vuelve un repertorio dogmático.-<sup>302</sup>

Enrique Krauze, enfatiza las consecuencias de los "movimientos aparentes" dentro de la cartografía del Estado. Estado donde las fuerzas productivas se doblan en términos

---

<sup>301</sup> Enrique Krauze, "Cuatro estaciones de la cultura mexicana", *Vuelta*, Vol. 5, número 60, noviembre de 1981, pp.39.

<sup>302</sup> Cf., Enrique Krauze, "Cuatro estaciones de la cultura mexicana", *Vuelta*, Vol. 5, número 60, noviembre de 1981.

abstractivos por 'generaciones' bajo la lógica de la no producción, para apropiación de todo elemento promovido en el cuerpo indivisible que conforma.

#### 4.4 Despuntaje de la producción de Francisco Castro Leñero dentro del panorama cultural de los '70

Bajo el amplio espectro de las formas de representación cultural articuladas por diversas consignas artísticas promovidas por la "Generación del Medio Siglo", entre cuyos gestores se encontraba ya la figura de Vicente Leñero como periodista y autor teatral y la de Manuel Felguérez como uno de los pintores representativos, con el que Francisco, entablaría posteriormente una relación de amistad a través de Juan García Ponce. También se consigue apreciar en las propuestas abstractivas de Castro Leñero algunos remanentes de los edictos de la intitulada "Generación del '68".

Francisco Castro Leñero, como se apunta en el apartado 2 -*Sumarios de la Transición*-, del presente estudio, nació en el Distrito Federal, en el área de San Pedro de los Pinos en 1954, al interior de una familia<sup>303</sup> conformada por cinco hermanos más: Juan, misionero marista en Corea y Tailandia; Alberto (1951), José (1953), Miguel (1956) dedicados al campo de la producción plástica y María (1958) avocada a la sociología e interesada en el campo de la música.

Durante la década de los setentas, específicamente de 1975 a 1979, formalizó estudios de pintura en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" del Instituto Nacional de Bellas Artes (ENPEG/INBA). Ya dentro del sistema, se hizo acreedor a una beca de intercambio en un curso de diseño gráfico en Urbino, Italia, cuya

---

<sup>303</sup> NB., En la entrevista concedida a Antonio Cruz, para la revista *EMEEQUIS*, se recoge parte de las memorias de los cuatro hermanos sobre su niñez:

-Pero la fascinación por mirar y dibujar les fue germinando en compañía de su abuela materna, Concepción Sanchotena, que pintaba y les dio los primeros consejos prácticos sobre el manejo de los materiales.- (p.13)

-José tiene muy clara la imagen de su padre llegando a casa, todos los días, con varios periódicos en las manos.-

-"Mi papá era un hombre muy interesado en la información. Compraba dos periódicos cada día. El fin de semana compraba cuatro periódicos. También llevaba a casa muchas revistas que eran muy visuales, como *Life*. Siempre había en casa fuentes con nuevas imágenes, partiendo del periódico y extendiéndose a todas las enciclopedias que se coleccionaban como diarios".- (p.13)

-Alguien podría pensar que es muy raro que se dediquen al arte cuatro hermanos sin haber tenido una base muy sólida. La explicación que ofrece Alberto es que fueron estimulados por el anhelo de un padre que quería salir más allá de su mundo y que veía en el arte una forma de liberación.- (p.14)

-También Francisco evoca esas incontables horas de dibujo. "Cuando éramos niños, yo pensaba que todos los niños pasaban el tiempo libre dibujando y pintando, como hacíamos nosotros en casa. Y ya después me di cuenta de que las cosas no eran así".- (p.16)

Antonio Cruz, "Los Castro Leñero-Cuatro Artistas en una caja blanca", pp. 10-17, *EMEEQUIS*, Número 212, México, 22 de Febrero del 2010, publicación semanal, Independiente de corte político/Medios y Proyectos Ciudadanos, SA. De CV., pp.80.

duración puede ser registrada de 1976 a 1977.

Los primeros datos sobre la circulación de sus trabajos se remontan a 1975, en donde se acota su participación en el *X Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas* dispuesto por el INBA y la Casa de la Cultura de Aguascalientes, para la Feria de San Marcos.

El catálogo de este concurso es un escueto folleto que da a conocer por parte del jurado, entre los que se encontraban Berta Taracena como presidente de AICA, Hilda Campillo como representante de los artistas plásticos y Jorge Bribiesca por el INBA. Las áreas de participación eran: pintura, escultura, grabado y dibujo.

Los montos fijados para los premios fueron fraccionados por el jurado "por haberse encontrado un mayor número de obras merecedoras a compensación en efectivo que las que amparaban las cantidades sin dividir"<sup>304</sup>. Asignando el "efectivo y Diploma"<sup>305</sup> de la siguiente manera: 6 premios para los rubros de pintura y escultura por \$ 7,500 y 6 estímulos para las áreas de grabado y dibujo de \$ 2,500, siendo Francisco uno de los participantes compensados con el primer premio en el área de dibujo por la realización *El sol*, cuya imagen fue recogida en el catálogo.

La obra seleccionada ubicaba su programa plástico en la esfera de la figuración. Articulando la preocupación dibujística a la pictórica y también a la gráfica, recomenzó su itinerario productivo reconociendo las tendencias dominantes de los discursos visuales influyentes de las décadas de los sesentas y setentas que marcaron el rumbo de su posterior intención plástica. Presentándose a la par, como un dato revelador, que en la medida en que su propuesta inicial se halló inscrita en los márgenes del esquema naturalista, la reacción pronta hacia su trabajo hubiese sido positiva; sin embargo, en el momento que decide dar un giro hacia el reconocimiento de las manifestaciones de su

---

<sup>304</sup> Catálogo del *X Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas*, Feria de San Marcos Aguascalientes, Dictamen del Jurado, INBA, Casa de la Cultura de Aguascalientes, 1975-76.

En esa ocasión los tres lugares de pintura fueron otorgados, respectivamente, a: FEFE, Octavio Gil Villegas y Eloy Tarsicio. Los premios de escultura a: AA Collazo, Raquel Medina y Ariel Guzmán. En dibujo: Francisco Castro Leñero, José Luis Zaldívar y Felipe Packard.

Las Menciones Honoríficas en pintura se concedieron a: Pedro Ascencio, Herminia Chapital y Baltazar Saiz. Escultura: Rosa Ma. Schwartz, Fernando Cansino, Alicia Varela y Sara Muller. En Grabado: Rosa Ma. Schwartz y Juan Ibarra. En dibujo: Eloy Tarsicio, José de J. Ramírez y José Ma. Garduz.

<sup>305</sup> *Supra.*, Dictamen del Jurado.

tiempo aparece una innegable resistencia del mismo núcleo de especialistas decreciendo inicuaamente la curiosidad por su trabajo.

Como puede constatarse la determinación del monto de los premios de este concurso encierra ya una división tradicional sobre el tipo de valor asignado históricamente al trabajo para cada área de las artes plásticas. La pintura y la escultura socialmente han sido tasadas como un 'original' sin posibilidad de reedición, mientras la gráfica que puede ser multiplicada en un tiraje determinado por el artista, respecto a las condiciones de plusvalía, entendiendo la producción como capital simbólico y de reconocimiento a partir de la firma o por el cotejo del número de impresiones, queda sujeto



Francisco Castro Leñero, *El Sol*, técnica crayón. Catálogo de Exposición, X Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas, 1975.

a la instrumentación de un mercado que lo somete al deterioro de su estimación. Finalmente, tambaleándose frente a la autoridad de su carga de tradición<sup>306</sup> se encuentra el dibujo, cuya condición aurática en sentido benjaminiano, respecto a su valor de intercambio, ha sido generalmente vaga. No es pintura, no se puede reproducir, pero queda postergado por ser la plataforma de cualquier tipo de producción.

Otro trazo crítico surge al cotejar los manejos estatales a través de las políticas culturales, registradas en apartados anteriores de esta exposición, que se desprenden claramente de la propagación de este tipo de concursos configurados bajo su control. Mientras los productores participantes de los grupos aún mantenían un debate disidente directo con las autoridades, los recién ingresados en el sistema pudieron sacar partido de las coyunturas para proceder a foguearse bajo su amparo.

---

<sup>306</sup> Cf., Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ed. Itaca, México, 2003, Traducción de Andrés E. Weiker e Introducción de Bolívar Echeverría, p 42-45.

En 1977, en el número 22 de San Pedro de los Pinos, José, Alberto, Francisco, Miguel e Irma Palacios conformaron el *Taller XXII*. Francisco Valero escribe, tocante a la primera exposición del taller, lo siguiente: "Taller XXII es ya una síntesis. Cada uno de estos jóvenes tiene insertadas, dentro de su propia producción, las premisas básicas de un planteamiento colectivo. Esto es importante; el resultado de esta retroalimentación espiritual, forzosamente unida a las actividades que cada uno de ellos desempeña diariamente fuera del taller (...)"<sup>307</sup>

La construcción del discurso de los setentas giraba en torno a las asociaciones artísticas, lo que para los hermanos Leñero era una forma cotidiana de acción se empezaba a trastocar como parte de un eco social<sup>308</sup>.

Ese mismo año participó en una muestra colectiva en San Carlos junto con sus hermanos e Irma Palacios, Victoria Compañ, y Teresa Zimbrón. Francisco cursaba en ese tiempo el 4to año de la licenciatura. En una nota recortada por él para su archivo aparecen por parte del productor, las siguientes ideas arrojadas durante la conversación: "se necesita un cambio de educación"; "[es] cuestión de todo un sistema que, sin negar el arte, lo va impidiendo"; "Desgraciadamente es un círculo pequeño, lo que se produce es absorbido por muy poca gente y no es mucha la que produce cosas buenas".

Confluyen aquí vestigios de varios principios de vida e ideología. El taller obedece, en primera instancia, a un tipo de sistema de trabajo que los hermanos habían ejercitado desde niños; en segundo lugar, este paradigma de régimen de trabajo se amoldó, o fue acondicionado positivamente por sus integrantes, para coincidir con un juego ya pautado

---

<sup>307</sup> Tríptico de la exposición, *Taller XXII*, Casa del Lago, Galería del Bosque, 17 de Septiembre de 1977.

<sup>308</sup> NB, Una tesis personal, desprendida de lecturas derridianas, es que cada producción visual o plástica, se compone de dos aspectos: de quien la ocasiona y de los destinatarios que la reciben. Las formas de interpretación que constituyen los discursos desprendidos de estas interrelaciones forman parte de la concreción del horizonte identitario del trabajo, de la acción del productor, en el sentido más extenso, y de la inserción de su obra en la cultura dominante que pueden ser recibidos como 'relevos'.

Cito de Derrida como referencia de esta nota breve: "Envíos", en *La tarjeta postal –de Sócrates a Freud y más allá-*, Ed. Siglo XXI, 1986, pp. 184-185, lo siguiente:

-La postal siempre está en *reste*, en deuda, y siempre en *poste restante*, en lista de correos. Espera al destinatario y éste siempre puede, *por ventura*, no llegar.- (p.184)

-Y el principio postal ya no es un principio, ni una categoría trascendental; lo que se anuncia o envía bajo ese nombre (entre otros nombres posibles, como tú) ya no pertenece lo bastante a la época del ser como para someterse a trascendentalización alguna "más allá de todo género". Lo postal no es sino un breve mensaje, también. Un relevo para marcar que no hay sino relevos.- (p. 185)



en ese momento por las formas reconocidas de organización de los productores a su alrededor. Es decir, era lo que se esperaba institucionalmente de todo aquel que perteneciera a la comunidad artística de los setentas. Estas dos posibilidades interpretativas no son excluyentes.

Respondiendo a la convocatoria del '77 del INBA y la Dirección General de Artes Plásticas, Francisco se registró en el *Salón Nacional de las Artes Plásticas* de 1978. La recompensa profesional quedó señalada en la segunda publicación del '78, de la siguiente forma: exponer durante más de 30 días en el Palacio de Bellas Artes. Durante la exhibición se daría el fallo por parte del jurado, integrado por: "críticos, investigadores e historiadores del arte", y la resolución sería publicada en los medios de información nacional. El premio, nada despreciable, consistía en la entrega 'en efectivo' de \$ 200,000. Además, con un fondo pre-acordado, se adquirirían 3 obras por la cantidad de \$ 100, 000<sup>309</sup>.

En el Comité de Selección quedó a cargo de: Rita Eder, Jorge Hernández Campos, Ignacio M. Rodiles, Xavier Moysén Echeverría y Leonor Villafranca. Los miembros del Jurado Calificador eran Juan Acha, Alaide Foppa, Juan García Ponce y Berta Taracena.

Admirablemente, en comparación a los dictámenes secretos y anónimos acostumbrados hoy en día, el Comité publica un dictamen razonado de la Selección. En el documento se presenta inicialmente algunos fundamentos para exhibir las 1,140 obras recibidas, razón para que socialmente se pudieran evaluar las diversas tendencias pictóricas del momento. Sin embargo, se depura la cantidad de las mismas autorizándose 96. Los argumentos fluctúan entre el llegar a una resolución que no impactara los ánimos de los productores o el no generar más tensiones en el país.

A criterio de los miembros del Jurado se afirmó que, de haber sido estrictos, las obras participantes serían pocas. Para no ofender más conciencias, desplegaron elocuentemente algunas observaciones que apoyaron la visión de vislumbrar el *Salón Nacional* como una esfera de análisis de la situación de la plástica en México.

---

<sup>309</sup> NB., Condiciones que provocarían apetencia y desconcierto en muchos productores visuales y estudiantes de nuestros días, que en este momento buscan espacios para sus trabajos.

A los productores con trayectoria se les notificó que lo enviado no parecía presentar variaciones sobre los trabajos ya reconocidos. Mediante cinco puntos se enunció también la falta de calidad de los trabajos enviados, respecto a: la "precariedad de intensiones". Se señaló que en los trabajos se hallaba implícita la reiteración de las formulas pictóricas ya explotadas por las generaciones intermedias de la cultura nacional y las internacionales de vanguardia. Los dictaminadores mencionaron, igualmente, la imposibilidad de encontrar en lo entregado el "perfil de una generación nueva" (¿?). Se reprobó firmemente la pobreza, conceptual e ideológica, de los trabajos condenando las insuficiencias evidentes del sistema educativo y de las escuelas de arte, de la misma manera se indicó a los 'jóvenes' que estaban utilizando fórmulas simplemente para abrir el mercado<sup>310</sup>.

En resumen, se acotó por la ausencia de congruencia en las obras respecto a la situación del país, la parvedad de visión política y de responsabilidad social de las producciones quedó aludida en el documento crítico varias veces. No obstante se fiscalizan 4 grandes 'síntomas' a través de los trabajos que se estudiaron como "grupos significativos por su afinidad": 1) la saturación de obras de "intensión abstracta". 2) formas de figurativismo "superficiales, folkloristas y con alardes demagógicos". 3) expresionismos "gesticuladores" y 4) los "erotismos gratuitos". Por lo que el Jurado tiene a bien resaltar la falta de precisión especulativa en las mismas<sup>311</sup>. Finalmente, modificando el segundo dictamen y después de cuatro sesiones, se convino la selección de 130 productores y 194 trabajos<sup>312</sup>.

Se rescata, para este estudio, las concepciones en contrapunto del Comité Seleccionador: "la pluralidad no es un síntoma de crisis"; "Quede pues, el Salón 78 de pintura, como un corte en segmento, de las preocupaciones estéticas y formales de un numeroso contingente de artistas mexicanos."; "El Comité de Selección constató la existencia, en la pintura presentada, de expresiones derivativas tanto de corrientes

---

<sup>310</sup> Informe del Fallo del Comité de Selección de Pintura del *Salón de las Artes Plásticas* de 1978, 7 de Julio de 1978.

<sup>311</sup> Jurado: Rita Eder, Jorge Hernández Campos, Ignacio M. Rodiles y Xavier Moyssén.

<sup>312</sup> NB., El primer lugar lo obtuvo Beatriz Zamora y los tres premios de adquisición, acordados por Juan Acha, Alaíde Foppa, Juan García Ponce y Berta Taracena, fueron para: Roberto Donís, Raúl Herrera y Teresa Morán.

nacionales como internacionales”<sup>313</sup>. Algunas de estas ideas fueron constatadas por sus autores intelectuales en artículos independientes de crítica como el presentado por Raquel Tibol, *El Salón de Pintura 78*, y el escrito por Armando Torres Michúa, *Obras Abstracta en el Salón Nacional de Pintura*.

Ese mismo año, algunos de los trabajos de Francisco vuelven a ser seleccionados para el *XIII Concurso para estudiantes de Artes Plásticas*. Obtiene el segundo lugar, mediante la sección de pintura, en la *Primera Bienal de la Juventud* del Centro Cultural Ignacio Ramírez en San Miguel Allende, Guanajuato. Los cuatro hermanos exponen por vez primera en las salas 6 y 7 de Bellas Artes<sup>314</sup>.

En 1979 participa en *Galería Grupo Encuentro*, con la exhibición del foro de Arte Contemporáneo, A.C. de la colonia Roma para el *Salón del automóvil* y en una reveladora muestra colectiva denominada *Otra Generación*<sup>315</sup> denominación que se disgrega hacia 1980 como parte de la instauración de representación de este núcleo de productores en que el mismo foro, presentó en el área de pintura a: Alberto, Francisco, José y Miguel Castro Leñero, Irma Palacios, Oliverio Hinojosa, Mario Rangel junto con Manuel Zavala. En la especialidad de dibujo, asociados a otros 20 productores que conformaron la agrupación para la muestra, reaparecen los nombres de los cuatro hermanos Castro Leñero en compañía de Arnold Belkin, Pedro Friedeberg, Francisco Moyao, Carmen, Tomás Parra y Zalathiel Vargas, entre otros.

---

<sup>313</sup> NB., Por el Comité Seleccionador firman: Manuel Felguérez, Raquel Tibol, Armando Torres Michúa y Leonor de Villafranca.

<sup>314</sup> Muestra titulada: “Alberto, Francisco, José y Miguel Castro Leñero”.

<sup>315</sup> NB., Los participantes en la exposición y charla fueron: Francisco, José, y Miguel Castro Leñero, Gustavo Buendía, Ana María García, Flor Garduño, José González, Oliverio Hinojosa, Magali Lara, Alfonso Moraza, Kiyoto Ota, Mario Rangel, Santiago Rebolledo, Jorge Robelo, Mary Stuart, Jorge Yázpik, Manuel Zabala y Jesús Reyes.

**5.-Examen generalizado de las implicaciones económico-políticas, culturales y discursivas de la década de los 80's.**

En el transcurso de 80's a los 90's, el programa económico mexicano de corte neoliberal, llega a su apogeo en los sexenios de Miguel de la Madrid (1982-1988) y Carlos Salinas de Gortari (1988-1994). Junto con las reformas administrativas, que se formularon a partir de: una misión para la potenciación de la inversión extranjera, la disminución de las empresas paraestatales y la desintegración paulatina de los parámetros de protección a la producción nacional, se descubre que las políticas culturales pasaron a un segundo plano.

Incluso cuando en los primeros días del gobierno de Miguel de la Madrid, específicamente el 7 de Diciembre de 1988, se crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), como un "Departamento Administrativo" que funcionó desde ése momento con presupuesto de la SEP, otorgándosele las atribuciones de "coordinar" las formas de promoción y difusión de la cultura, cuyo acrónimo fue modificado posteriormente y re-establecido como CONACULTA, es pertinente recordar, que el titular activo de esta institución, se asigna por el poder Ejecutivo, con lo que se corrobora la intensión práctica de regular la infraestructura de cada una de las producciones y actividades culturales. Funciones que fueron llevadas a cabo desde una perspectiva más jurídica y administrativa que de corte social.

Durante los 80's, el surgimiento de CONACULTA generó sucesivamente, bajo las políticas de descentralización del gobierno de Carlos Salinas de Gortari, la instauración de los Consejos Estatales para la Cultura y las Artes. Verificándose una lógica Federal de sexenio, se montaron y transformaron estos Consejos Estatales en Institutos de Cultura, mismos que más tarde funcionarían como Secretarías de Cultura. También, en su momento, fue utilizada esta lógica sexenal, como un recurso para establecer una Coordinación Nacional de Descentralización.<sup>316</sup>

---

<sup>316</sup> NB., Institución que, a la postre, cambió su razón social por la de Coordinación Nacional de Desarrollo Cultural Regional. CONACULTA, como institución reguladora de acciones para la descentralización ha manejado los siguientes proyectos: Diversificación de la oferta cultural en el país para 'acercarla' a la mayoría de públicos. Fomento al estímulo del intercambio y la cooperación regionales. Apoyo a la constitución u operación de programas culturales estratégicos, mediante la creación de fondos mixtos en conjunto con las partidas presupuestales del FONCA. Creación de los Programas de Desarrollo Cultural Municipal, que

Las propuestas artísticas colectivas de la década anterior, se replantearon a través de formas individuales de trabajo. Muchas veces, bajo el influjo de herencias de los 60's y 70's, se procuró la retroalimentación y convivencia creativa en espacios compartidos de trabajo.

La 'Cultura' del programa institucionalista puso en tela de juicio por sí misma la autonomía de los productores y, a la vez, dio cabida a algunos espacios promocionales no oficializados que abiertamente desdeñaban el reconocimiento del programa nacionalista. Sin embargo, estos discursos planteados como disidentes, no siempre de izquierda, también hicieron que sus gestores repararan en las coyunturas económico-políticas. Las relaciones entre productores culturales, gestores emergentes y Estado, tuvieron entonces como punto de quiebre la conformación de tácticas para adjudicarse la titularidad de las producciones, su impulso y divulgación, frente al mercado y la promoción internacional.

Cabe aquí recordar, que la Declaración rendida por parte de las autoridades mexicanas ante la UNESCO, sobre los manejos educativos, de instrucción social y de fomento del patrimonio artístico durante la *Conferencia Mundial sobre las políticas culturales* del 6 de Agosto de 1982 en México, es un documento ampliamente discutido en áreas de la investigación política, económica y social.

Los valores anunciados en este texto pregonan la condición pacificadora de los "objetivos culturales y espirituales de la humanidad", apoyándose en dos presupuestos sobre los cuales la conferencia debía partir:

-(...)que, en su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias,

-(...) y que la cultura da al hombre capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente

---

promueven la suscripción y cooperación de los Ayuntamientos para postular proyectos culturales que compitan en la obtención de presupuestos, dentro de los esquemas de fondos mixtos. La creación de un sistema de registro de personas activas y actividades. Constitución de sub-departamentos para la atención de "la diversidad cultural del país". Incremento, revisión y mejoramiento de la infraestructura cultural de México, dando paso posteriormente (1997), al Programa de Apoyo a la Infraestructura Cultural en los Estados (PAICE) y a la fundación del Sistema Nacional de Capacitación de Promotores y Gestores Culturales para el apoyo a la formación artística de los Creadores en los Estados.

humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden.<sup>317</sup>

La declaratoria consideró que los principios que "debían regir las políticas culturales" eran: 1) *Identidad Cultural*, concebida como un conjunto de valores únicos e insustituibles, base de la figura de la liberación de los pueblos frente a cualquier tipo de dominación, por activar las perspectivas de realización de cada especie, en un sentido 'universal' no abstracto, como experiencia de los pueblos en tanto coexistencia pluralista admitida en términos de igualdad y respeto<sup>318</sup>. 2) *Dimensión Cultural de Desarrollo*, se exponen aquí los conceptos de independencia, soberanía e identidad de las naciones, las circunscripciones cuantitativas que rigen las perspectivas de desarrollo, la dilución de los aspectos cualitativos y la necesidad del ser humano de buscar su realización individual o colectiva y de preservar la naturaleza<sup>319</sup>. 3) *Cultura y Democracia*, se recobra el Artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, exponiendo que la cultura no puede ser privilegio de producción y beneficio de las elites, el requisito de apertura a una democracia, de la descentralización administrativa y geográfica, la eliminación de las desigualdades sociales, educativas, raciales nacionales y regionales<sup>320</sup>. 4) *Patrimonio Cultural*, admite obras materiales y no materiales de un pueblo, los derechos y deberes frente a un patrimonio, la problemática del colonialismo y

---

<sup>317</sup> Fragmento del discurso introductorio, declaración de México sobre Políticas Culturales, Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales, México, D.F., 26 de julio – 6 de Agosto de 1982, p.1.

<sup>318</sup> Distribuidos en 9 puntos, *Infra.*, pp.1-2.

*NB.*, Es importante aquí citar el punto 8 del apartado, para consolidar el aparato crítico de este trabajo:

-Todo ello invoca políticas culturales que protejan, estimulen y enriquezcan la identidad y el patrimonio cultural de cada pueblo, además, que establezcan el más absoluto respeto y aprecio por las minorías culturales, y por las culturas del mundo. La humanidad se empobrece cuando se ignora o destruye la cultura de un grupo determinado.-

<sup>319</sup> Observaciones 10-16, *Infra.*, p.

*NB.*, Se recupera para su confrontación lo siguiente:

14.-"El hombre es el principio y el fin del desarrollo."; 15.-"Toda política cultural debe rescatar el sentido profundo y humano del desarrollo. Se requieren nuevos modelos y es en el ámbito de la cultura y de la educación donde han de encontrarse." y 16.-"(...) tales estrategias deberían tomar en cuenta siempre la dimensión histórica, social y cultural de cada sociedad."

<sup>320</sup> Exhortaciones 17-22, *Infra.*, pp. 2-3.

Cotéjese el punto 18: -"La cultura procede de la comunidad entera y a ella debe regresar. No puede ser privilegio de elites ni en cuanto a su producción ni en cuanto a sus beneficios. La democracia cultural supone la más amplia participación del individuo y la sociedad en el proceso de creación de bienes culturales, en la toma de decisiones que conciernen a la vida cultural y en la difusión y disfrute de la misma."

la imposición de valores exógenos, la restitución de las obras sustraídas y la necesidad de acuerdos sobre el rubro<sup>321</sup> 5) *Creación Artística e Intelectual y Educación Artística*, se afirman la independencia, la libertad de pensamiento y de expresión junto con la promoción de la sensibilidad artística y la conciencia pública respecto a las creaciones intelectuales<sup>322</sup>. 6) *Relaciones entre Cultura, educación, Ciencia y Comunicación*, se proclama el progreso técnico y el desarrollo global, una educación de excelencia que asimile los conocimientos tecnológicos y científicos, una enseñanza que informe, transmita, forme y renueve sobre la realidad de un momento histórico determinado desde las bases de la "organización y la productividad", la circulación de "la información, de las ideas y de los conocimientos" mediante el apoyo del establecimiento de industrias culturales unilaterales, bilaterales y multilaterales vinculadas a los medios modernos de comunicación para el desarrollo individual, colectivo y nacional<sup>323</sup> 7) *Planeación Administrativa y Financiación de las Actividades Culturales*, programación, administración y apoyo monetario a las actividades culturales además de adiestramiento para el personal<sup>324</sup> y 8) *Cooperación Cultural Internacional*, aparece el presupuesto del desarme y la supresión de los conflictos de la carrera armamentista bajo el fortalecimiento de la cultura, se pondera el equilibrio respecto a la cooperación cultural para el fortalecimiento de la paz<sup>325</sup>. Afirmaciones cuyo objetivo fue el de unificar códigos sociales a través de la legitimación de un discurso cultural plenamente hegemónico.

Los postulados concluyen, en el punto 50, con la siguiente afirmación: "La Conferencia Reafirma que el factor educativo y cultural es esencial en los esfuerzos para instaurar un nuevo orden económico internacional.", y con el 54 establece la última afirmación que dio apertura al encuentro a partir del lema de Benito Juárez.

---

<sup>321</sup> Aseveraciones 23-26, *Infra.*, p. 3.

<sup>322</sup> Reflexiones 27-29, *Infra.*, p. 3.

Nota 28: "Es imprescindible establecer las condiciones sociales y culturales que faciliten, estimulen y garanticen la creación artística y apoyen a grupos e instituciones de creación artística e intelectual, sin discriminación de carácter político, ideológico, económico y social.-

<sup>323</sup> Replanteamientos 30-40, *Infra.*, pp. 3-4.

<sup>324</sup> Proyectos implícitos 41-42, *Infra.*, pp.4-5.

Punto 42: "Para hacer efectivo el desarrollo cultural en los Estados Miembros, han de incrementarse los presupuestos correspondientes y emplearse recursos de diversas fuentes en la medida de lo posible. Asimismo, debe intensificarse la formación de personal en las áreas de planificación y administración culturales.-

<sup>325</sup> Proyecciones 43-50, *Infra.*, p 5.

Si bien el punto sobre 'identidad' fluctúa entre el discernimiento de que es *algo dado*, lo que se *construye* o lo que se *imagina*, en términos de redes de interrelaciones comunitarias, se hace evidente que estas interpretaciones de la figura identitaria, desde el choque de los sesentas, están siendo constituidas y maquinadas para poder implantarlas como conjuntos de unificación.

Lo mismo que se intentó llevar a cabo en un micronivel institucionalizado las artes al bosquejar encuestas y premeditar acercamientos con las comunidades intelectuales desde las décadas de los '60 y '70, para tratar de sondear las manifestaciones artísticas mediante "generaciones" o "colectividades", con el fin de administrarlas a través del otorgamiento de espacios y la oferta de reconocimiento, apoyándose en la construcción de la nación y de proyectos discursivos que aludían *al ser y lo humano* para establecer paralelismos macro-sociales que ayudarán a la conformación exógena de políticas internacionales.

Como puede constatarse, la continuidad histórica de la utilización de conceptos universales se siguió fomentando en cada una de sus posibilidades abstractivas a pesar de la advertencia sobre su enfoque positivo. Pretendiendo, desde las zonas culturales y educativas, establecer un aparente cambio de paradigma a través del uso impreciso de un discurso contradictorio que admitía la anulación de la superestructura bajo una comprensión llanamente abstracta, distanciada de cualquier revisión crítica sobre momentos histórico-sociales específicos.

Se moralizó el colonialismo geográfico e intelectual como un discurso, pero no la colonización o dominación económica. Perfilando la educación nuevamente hacia la ciencia y la tecnología, a la sombra de los remanentes de los proyectos ilustrados y de los nacientes patrones de expansión. Lo que quedaba era generar otro tipo de 'proyecciones'<sup>326</sup> organizativas, que dieran lugar a la movilidad de diferentes esquemas de dominación.

Las producciones intelectuales y las expresiones visibles de la cultura antes fuente de inestabilización de los órdenes institucionales, generalmente se cuantifican y organizan

---

<sup>326</sup> NB., Asimilando que siempre en sentido económico-operativo y metahistórico, existe eventualmente la noción de 'la espera' o un 'algo a futuro'.



en términos de productividad financiera. La ruta demarca ya el asentamiento de lo que veinte años después identificamos como "sociedades del conocimiento" bajo el asentamiento del "nuevo orden económico".

Este inédito acomodo monetario proyectado en las formas administrativas de la cultura tanto nacionales como internacionales fue, por repercusión, parte de las posturas que introdujo la administración de José López Portillo quien, en 1980, nombró a Miguel de la Madrid como Secretario de Programación y Presupuesto, además de otorgar a Rosa Luz Alegría una Secretaría de Estado. López Portillo nacionalizó la Banca para establecer un control de cambios de emergencia ante la crisis. Finalmente, el peso se devaluó irremediabilmente en relación al dólar, quedando en \$150 a uno. Lo que acarreó el requerimiento de un préstamo de emergencia por parte de Estados Unidos de 3,000 millones de dólares en 1982. De la Madrid asumió el poder iniciando el programa de Reordenación Económica (PIRE) y creando paralelamente el Fideicomiso de Cobertura de Riesgos para las empresas con deudas en dólares (FICORA).

Otra fase de la administración, fue la conformación de un grupo que incluyó a Colombia, Venezuela y Panamá para promover la paz en Centro América en el '83 (Grupo Contadora).

En Septiembre de 1985 se registró en el Distrito Federal un Terremoto de gran escala. México ingresó al *General Agreement on Tariffs and Trade* (GATT), conocido en México como Acuerdo General sobre Comercio y Aranceles, en el '86 y fue sede del Mundial de Fútbol. Se creó la corriente democrática dentro del PRI que sería desterrada en '87 del partido. En este último año se inició el proyecto de pacto de solidaridad económica para contrarrestar la inflación. Carlos Salinas llega a la presidencia en el '88 y al año siguiente, México, consigue la renegociación de la deuda externa.

Entre los acontecimientos históricos internacionales de esta década que también repercuten en la forma de administración nacional, podemos comentar, de 1980, el embargo de los Estados Unidos a la URSS por su incursión en Afganistán. El origen de la guerra entre Irak e Irán. La toma de poder de Ronald Reagan en Estados Unidos. El asesinato de John Lennon y la posibilidad de leer el código genético mediante rayos X. Acaecen también la deserción de los cubanos de puerto Mariel hacia Miami y el

recrudescimiento de la guerra en Centro América.

De 1981, es importante mencionar el asesinato del presidente de Egipto Anwar el-Sadat. El triunfo de los socialistas en Francia. La disminución del precio por barril de petróleo mexicano ante la mayor producción de Arabia Saudita. El reconocimiento del SIDA. La salida al mercado de la primera computadora IBM y el sistema operativo SM-DOS. En América Latina el militar Roberto Viola asume la presidencia de Argentina. Se registra la matanza del Mozote, en el Salvador. Belice logra su independencia.

La crisis de la deuda externa latinoamericana es causada por el aumento a las tasas de interés internacionales, en 1982. Se concreta la guerra entre Argentina e Inglaterra (Malvinas), desintegrándose por este conflicto el gobierno militar argentino. En Suecia se retoma la socialdemocracia. España vuelve a la corriente socialista con la elección de Felipe González e Israel penetra en el Líbano.

En 1983 Argentina experimenta las primeras elecciones libres en las que es elegido Raúl Alfonsín. Para derrocar el gobierno de izquierda de Granada, Estados Unidos invade la Isla. Se desata la "Guerra de las Galaxias" cuando el presidente Reagan llama a la URSS el "Imperio del Mal". Se otorga el premio Nobel de la paz al líder de la oposición de Polonia Lech Walesa. El Soviet Supremo reconoce a Yuri Andropov como presidente. Se concluye el protocolo TCP/IP, próxima base para la formulación del Internet. Se logra aislar el virus del síndrome de inmunodeficiencia adquirida.

Julio María Sanguinetti sube al poder, dándose fin a la dictadura uruguaya en 1984. En Nicaragua llegan al gobierno los sandinistas. En Estados Unidos es reelegido Ronald Reagan. Tras la muerte de Andropov gobierna la URSS Konstantine Chernenko. Indira Gandhi es asesinada. Se descubren las secuencias del DNA, particulares en cada individuo. Llega a los mercados para su distribución el CD-ROM.

Mijail Gorbachov asume el poder en la URSS, fallecido Chernenko, generándose, a partir de este nombramiento, el primer encuentro entre Reagan y Gorbachov. El consumo de drogas se reconoce como un grave problema en el mundo. Se advierte sobre la existencia de un agujero en la capa de ozono que envuelve la Tierra. La versión de Windows 1.0 asoma en los mercados.

En 1986 sale a la luz pública el apoyo económico de Estados Unidos al frente contrarrevolucionario en Nicaragua. El socialista Mario Soares dirige Portugal. Con la entrada de Portugal y España a la Comunidad Económica Europea se da el anuncio sobre la futura consolidación de un mercado unitario europeo para la siguiente década. El escándalo "Irangate" principia. El *Challenger* sufre una explosión y en la URSS se registra el accidente nuclear de Chernobyl.

Se otorga el premio Nobel de la paz a Óscar Arias, presidente de Costa Rica en 1987. El activista Brasileño, Chico Mendes, es asesinado por manifestarse en pro de la conservación del hábitat amazónico. Inicia la 'apertura' y 'reconstrucción' de la URSS con Gorbachov. Es firmado el acuerdo para la reducción de armamento nuclear en Europa. Otro desplome se registra en la bolsa a nivel mundial.

1988 es el año en que el gobierno Sandinista llega a un acuerdo con los contrarrevolucionarios. Los chilenos, se niegan a la continuidad del régimen del General Augusto Pinochet. Se acrecientan los problemas en la franja de Gaza entre palestinos e israelíes. Es reelecto en Francia François Mitterrand. Finaliza la guerra entre Irán e Irak. Se abren alrededor de veinte sucursales de MacDonal'd's en Moscú mientras George Bush asume la presidencia de Estados Unidos.

La administración argentina es encabezada por Carlos Menem en el '89. Andrés Rodríguez derroca al dictador militar de Paraguay Alfredo Stroessner. Estados Unidos invade Panamá para capturar a Manuel Noriega culpándolo de colaboración con el narcotráfico. El comunismo se desploma en los países de Polonia, Bulgaria y Checoslovaquia. La Plaza de Tiannanmen, de Pekín, es el centro donde se verifica el asesinato masivo de estudiantes. Sudáfrica comienza sus reformas políticas. Se registra la caída del Muro de Berlín. Se efectúan los primeros ataques a las computadoras mediante 'virus'.

Esta recopilación de datos históricos registra que los procesos de homologación de las producciones intelectuales, de las expresiones "visibles" de la cultura, de las organizaciones políticas y económicas, tanto nacional como mundialmente hablando, estaban siendo articuladas por dispositivos que promovían una integración reglamentada, es decir, estaban siendo encausados hacia un 'ordenamiento', es decir,

una inicua regularización insostenible, al advertir que cualquier manifestación marginal o caótica generada desde la traza de una socialidad regional debía ser encausada hacia el mismo fin.

Las diversas formas en que se presenta el nacionalismo como un punto de anclaje y de conciliación, si se toma en cuenta que la *Conferencia Mundial sobre las políticas culturales* del '82 la acción discursiva se cierra con la frase de Benito Juárez, se orientan hacia la promoción de articulaciones entre lo económico, el Estado y lo socio-cultural.

Zygmunt Bauman apunta sobre la constitución de la identidad en las sociedades modernas:

-Existía una afinidad estrecha aunque selectiva entre el esfuerzo moderno por asegurar la integración supralocal a través del orden legal administrado por el Estado y la expansión de una cultura nacional, igualmente supralocal. Se podría decir que, consciente o inconscientemente, el Estado ascendente buscaba legitimar sus apoyos haciendo causa común con un nacionalismo ya existente o fomentando uno nuevo; por su parte, los proyectos nacionalistas buscaban Instrumentos y garantías de su efectividad en los poderes estatales Vigentes o por construir.-<sup>327</sup>

-Por otro lado, el Estado-nación (la idea de una nación encarnada en un Estado) podía legislar esa lealtad y determinar por adelantado los resultados de la libre elección. Se podían legislar las postuladas raíces a fin de que se materializaran, bajo el cuidado de las instituciones estatales encargadas de mantener la ley y el orden, el canon del patrimonio cultural y el programa de enseñanza de la historia definidos y autorizados por el Estado.-<sup>328</sup>

Poscoloniales, tardomodernos o posmodernos, no es lo que realmente importa aquí dilucidar, sino el cómo ante estas fluctuaciones dadas intra-nacionalmente, inter y transnacionalmente<sup>329</sup> las decodificaciones de estos discursos abstractivos, en el aspecto práctico de su implementación en todas las áreas sociales, negocian la resolución de la distancia creada entre los micro y macroniveles administrativos que fomentan monetariamente la institucionalización, la comercialización de la cultura y los modos de hacer social.

---

<sup>327</sup> Zygmunt Bauman, *La cultura como praxis*, Ed. Paidós Estudio, Barcelona, 2002, p. 59.

<sup>328</sup> *Ibidem.*, p. 63.

<sup>329</sup> NB. Se plantean estos términos aspectados por la teoría relativa a los tres niveles de comunicación.

Para aprehender que los cuerpos de dominio intervienen las manifestaciones artísticas mediante subsistemas, grupos, progenies y filiaciones en su lucha por gestionar el capital simbólico en ambos sentidos, a partir de los proyectos planificados macroeconómicamente mediante intrincadas apologías y procedimientos que en otros territorios de estudio se denominan "ofensiva cultural"<sup>330</sup>.

Los productores visuales que incipientemente empezaban a mostrar sus proyectos a partir de la segunda mitad de la década de los 70's y la primera mitad de los 80's fueron provocados e incitados por estas resoluciones administrativas, consciente o inconscientemente.

---

<sup>330</sup> Héctor Orestes Aguilar, "Como ser agregado cultural en la otra Europa (y no morir en el intento)", *Revista Mexicana de Política Exterior*, No. 66, Junio 2007, Talleres Gráficos de México, p.127.

### 5.1 Re-valoración de la admisión de las propuestas abstractas y la aplicación de la noción 'informalismo' a las inesperadas tendencias del arte abstracto del México de los '80.

Las temáticas de convocatoria para las exposiciones también aludían a hechos históricos recientes. Francisco Castro Leñero formó parte de un nutrido grupo de artistas visuales, sociólogos e historiadores que, en Julio del '80<sup>331</sup>, realizaron un *Homenaje a Nicaragua en el primer aniversario del triunfo de la Revolución Sandinista*.<sup>332</sup> A pesar de hacer un homenaje a Nicaragua, los productores se cuidaron de no transgredir las políticas de Estado.

Es importante retomar en esta parte de la investigación, los divergentes criterios conformados por el Jurado y el Comité Seleccionador del *Salón Nacional de las Artes Plásticas* de 1978 en la Galería del Auditorio Nacional (INBA-SEP), formalizados apenas dos años antes, de los que Francisco, en tanto productor, también formó parte.

Tomando como base las enunciaciones del Jurado cabe contrastar: 1) la poca relación de las producciones con la situación del país; y, 2) la ausencia de visión política y de responsabilidad social de los trabajos. Mientras el Comité evaluaba: las preocupaciones estéticas y formales presentadas eran plurales y los proyectos parecían ser expresiones derivadas de corrientes mexicanas e internacionales.

Lo cual conduce a presuponer, según tales ponderaciones, que los contenidos, el deslinde de asociaciones ideológicas y las pautas estilísticas quedaban reconocidas como puntos negativos a la par de argumentaciones que hacían hincapié en que las formas incipientes de pluralidad formal en la producción artística, serían a partir de esta

---

<sup>331</sup> NB., En 1980 Francisco expone su trabajo en el *Salón Nacional de Artes Plásticas*, sección de pintura, en el Museo Nacional de Bellas Artes/INBA. Dona obra a la Casa de las Américas como parte de la exposición *Presencia de México en Cuba*.

<sup>332</sup> NB., Foro de Arte Contemporáneo A.C., Colonia Roma. Expositores: Alberto, Francisco, José y Miguel Castro Leñero, Irma Palacios, Fiona Alexander, Carlos Aguirre, Nicolás Amoroso, Alejandro Arostegui, Arnold Belkin, Enrique Bostelmann, Susana Campos, Gilda Castillo, Roberto Chao, Ana Checci, Olga Donde, Felipe Ehrenberg, Enrique Estrada, Helio Flores, Renne Freire, Néstor García Canclini, Rubens Gerchman, Lourdes Grobet, Mauricio Guerrero, Anheló Hernández, Raul Herrera, Oliverio Hinojosa, Myra Landau, Magali Lara, Alfredo León, Nacho López, Daniel Manrique, Manuel Marín, Antonio Martorell, Pedro Meyer, Teresa Moran, Rogelio Naranjo, Víctor Hugo Núñez, Marta Palau, José Palomo, Tomas Parra, Margaret Randall, Mario Ángel Faz, Santiago Rebolledo, Eduardo del Rio (Rius), Carla Rippey, Ricardo Rocha, Raquel Tíbol, Pedro Valtierra, Vlady, Alfonsa Villanueva, Martha Zarak y Manuel Zavala. Se registra, además, un evento de la Agrupación *Entre Tierras*.

década algo rescatable o positivo. Sin un punto de partida claro, los historiadores del arte, los directivos de los museos, los críticos, los periodistas, así como los productores de arte y coleccionistas contribuyeron, desde enfoques sumamente ambiguos, a la construcción de los criterios imprecisos para conformar las pautas estéticas del México de los 80's.

Las tendencias se escrutaron y asentaron para ser estudiadas bajo la perspectiva de "grupos significativos de afinidad plástico-discursiva", al igual que las generaciones en términos sociológicos, en donde prevalecían, según los especialistas, cuatro considerables patrones negativos: el de un afán abstraccionista, el del figurativismo pueril, el expresionismo frívolo y el de un erotismo impropio.

Existe aquí un traspaso de los discursos del poder al orden social y a sus campos de construcción para establecer otras sistematizaciones en las artes. Una 'reducción abstractiva' surgida de una combinatoria de exclusiones empezaba a dar paso a un campo "lógicamente expandido"<sup>333</sup>.

En esta época se presenta la exposición temporal del Palacio de Minería que se llevó a cabo bajo la dirección del Mtro. Armando Torres Michúa: *El Informalismo en México – Arte abstracto no geométrico*<sup>334</sup>, en Septiembre de 1980.

El título de la misma es indicativo, tomando en cuenta la reclasificación de las tendencias mexicanas de "intención abstracta" y "gestual" que, entendemos, según los documentos estudiados, colmaban el campo de la producción artística del momento y que recogían tendencias estéticas mundiales posteriores a la Segunda Guerra como lo eran: la abstracción lírica, la pintura matérica, el tachismo, el espacialismo y el *art brut*,

---

<sup>333</sup> Cf., Rosalind Krauss, "La escultura en el campo expandido", en: *La posmodernidad*, Ed. Kairós, México, 1988, pp.59-74.

<sup>334</sup> NB., 27 años antes que el Doctor Cuauhtémoc Medina, Torres Michúa señala y discute la emergencia de 'otras' posibilidades de la producción visual que no estaban acreditadas aún por los especialistas en el campo teórico. Consultar: Armando Torres Michúa, *El informalismo en México –Arte abstracto no geométrico-*, Catálogo de exposición, UNAM, México, 1980 y Cuauhtémoc Medina, *Sistemas (más allá del llamado "geometrista mexicano")*, en: *La era de la Discrepancia –Arte y cultura visual en México-*, UNAM, 2007, pp.122-127.

Cabe aclarar que el Geometrista Abstracto es un movimiento a partir del cual se generó un amplio número de análisis y escritos por parte de los historiadores y críticos de arte, entre algunos de ellos se pueden consultar los análisis de Luis Cardoza y Aragón, Jorge Alberto Manrique, Ida Rodríguez Prampolini, Juan Acha, Teresa del Conde, Juan García Ponce o Xavier Moyssén.

movimientos suscitados ante las condiciones políticas y económicas europeas y estadounidenses<sup>335</sup>.

Torres Michúa, expone en el catálogo de la exposición la selección del término "informalismo" para poder hablar de todas aquellas expresiones emergentes en México que estaban relacionadas de algún modo diverso con la abstracción. En los antecedentes teóricos cita a Pellegrini, quien a su vez alude a la clasificación de Gillo Dorfles, para aclarar el uso de este concepto que trataba de abarcar las siguientes ramificaciones de orden abstractivo, bajo la siguiente clasificación: pintura gestual, sígnica, matérica y espacial. Torres Michúa, agrega a la base de Dorfles: el *action painting* y el abstraccionismo lírico.

El autor consideró que la inserción de este orden mundial de tendencias visuales en México marcaba una 'ruptura' de la evolución en la pintura del país. Coyuntura que inicialmente "se empleó como ariete contra la estética de la Escuela Mexicana de Pintura"<sup>336</sup>, según él, y que se adoptó para consolidar experimentaciones expresivas independientes, Torres Michúa, continúa exponiendo: "La introducción del informalismo respondió a problemas culturales propios y a una internacionalización de los fenómenos artísticos a la que no es ajena la lucha tanto por la hegemonía cultural como política."<sup>337</sup>

Explica de las obras seleccionadas para la muestra, lo siguiente: "De este modo en el informalismo mexicano se percibe"

- Una mayor afinidad con lo europeo, por su tendencia esteticista (tachismo colorístico, de resonancias poéticas), que con el estadounidense.
- El creciente influjo de los artistas ibéricos (a partir de mediados de los setentas) en las búsquedas matéricas.
- Un creciente interés por la organización y la estructura a partir de la última década.
- El aprovechamiento de elementos manchistas, sígnicos, gestuales, espacialistas e incluso matéricos –del tradicional collage a los agregados extrapictóricos-; recursos del lenguaje cuya expresividad plástica depende, en gran medida, de las soluciones personales.<sup>338</sup>

---

<sup>335</sup> Cf., Sandro Bocola, *El arte de la modernidad –estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys-*, Ediciones del Serval, España, 1999, Traducción Rosa Sala, pp. 399-464.

<sup>336</sup> Armando Torres Michúa, *El informalismo en México –Arte abstracto no geométrico-*, Catálogo de exposición, UNAM, México, 1980, p. 3.

<sup>337</sup> *Infra.*, p.3.

<sup>338</sup> *Op. Cit.*, 4.



Las interpretaciones y tensiones entre los discursos de los expertos, fueron atendiendo a estas expresiones como espacios negativos de confrontación política y simbólica; subsecuentemente decidieron ante su inminente diseminación, postularlos en el '78 como territorios neutros por su improcedencia y, en 1980, la perspectiva de asimilación es la de aceptarlos como manifestaciones múltiples.

En las *Tesis sobre la administración cultural*, Gabriel Zaid intensifica el enfoque de estas operaciones, de la siguiente manera:

-La cultura oficial no es la cultura universal de los grandes creadores, ni la cultura popular de las tradiciones locales, El nacionalismo del estado no es el nacionalismo de las naciones. La demagogia tercermundista de la "identidad cultural" es una bandera de las oligarquías universitarias para legitimar el centralismo cultural con nacionalismos de cartón, con identidades de cartón, que sofocan el genio de las patrias chicas, de la cultura popular, de los grandes creadores, a favor del poder central.-<sup>339</sup>

Sin embargo, parecen ser dispositivos que bifurcan el espacio del poder porque poseen cierto margen de movilidad. Existen determinantes culturales antitéticas que no pueden englobarse desde el marco de la lógica de la administración cultural solamente.

Se trata de reflexionar, puesto que es uno de los ejes del presente análisis, cómo es que un conjunto de objetos determinados como lo son: productores, expresiones estilísticas, temáticas, de integración y conceptuales, dadas en proyectos intelectuales internacionales, etc., son entrecruces culturales a los que se les imputa una red de correspondencias intrínsecas que se perfilan como un sistema cerrado y de aspecto autónomo. Dicho efecto puede considerarse, *sí y sólo sí*, se propone lo múltiple como complejo, al modo argumentativo de autores como Zaid o Rosalind Krauss, entre otros.

Para completar ésta reflexión se debe tener presente que ya en los ochentas James Clifford en su texto *The predicament of Culture*, traducido al español como *Los dilemas de la cultura –antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna-*, explica que las teorías son puntos de vista que se inclinan respectivamente a impugnar las metanarrativas 'progresivas' o 'entrópicas', dentro de los disímiles procesos globales, señalando la necesidad de tomar en cuenta las redes de relación que solventaban los medios de comunicación: En la parte introductoria expone:

---

<sup>339</sup> Gabriel Zaid, *Tesis sobre la administración cultural*, Vuelta, Año XVI, No. 188, Julio de 1992, p.39:17.

-El mundo está cada vez más conectado, aunque no unificado, en lo económico y lo cultural. El particularismo local no ofrece escapes de estas implicaciones (...). En la mayoría de las coyunturas específicas ambas narrativas son relevantes, y cada una socaba la pretensión de la otra de relatar "toda la historia", cada una niega su visión privilegiada, hegeliana.-<sup>340</sup>

Lo que cuenta es el ejercicio de reivindicar la mayor cantidad operable de tramas históricas y narrativas para alcanzar a escrutar, desde el objeto de estudio, una aproximación exegética, que siempre estará condicionada al momento histórico y a las teorías dominantes de interpretación.

Desde este movimiento teórico podemos analizar los documentos que a finales de ese mismo año resultaron de la exhibición en un gran recinto institucional La Galería del Auditorio Nacional del INBA, donde se llevó a cabo el Primer Concurso Nacional de Pintura, con el tema: *Sahagún –el campo, la historia y la industria-*, en el que participaron Francisco y sus hermanos. Esta muestra fue convocada por el Fondo Nacional para Actividades Sociales Disel Nacional S.A., Constructora Nacional de Carros de Ferrocarril S.A. y Siderúrgica Nacional, S.A.

La presentación quedó a cargo de Berta Taracena. El título de la parte introductoria fue *Polo de Desarrollo*. En él, la autora hace un recuento de la industrialización de Ciudad Sahagún, revisando socialmente las ventajas obtenidas por la población al ser objeto de las planificaciones tecnocráticas, desplegando en el escrito como causas positivas: el conjunto habitacional creado, los servicios comunitarios implementados, los centros educativos y de recreación. Resaltando, además, cómo mediante las empresas básicas el Gobierno de la República se solicitaba que los trabajadores que desearan ser empleados en la industria debían ser predominantemente pobladores de la región. Uno de los argumentos centrales del catálogo de Taracena, que apoyó esta línea del discurso político, fue el siguiente:

-Titánica labor hubieron de realizar educadores y orientadores para provocar un renacimiento mental que los impulsara hacia lo que ahora son: técnicos y obreros calificados, altamente productivos.-<sup>341</sup>

---

<sup>340</sup> James Clifford, *Los dilemas de la cultura –antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna-*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1995, p.32.

<sup>341</sup> Berta Taracena, "Polo de Desarrollo", en el Catálogo de El Primer Concurso Nacional de Pintura, con el tema: *Sahagún –el campo, la historia y la industria-*, p. 3.

Bajo el encabezado del documento de Taracena, denominado: *Función Mutuamente Constitutiva*, se enlazan los resultados visuales de las producciones participantes con el tema. En este apartado, después de mencionar los aspectos sociales positivos de las labores asignadas a los trabajadores, afirmó:

-Desde la época de Cordero y Velasco se produce pintura con tema, pero sin celebrarse en forma alegórica las instituciones, los principios y los intereses de la sociedad, sino dejando que la libertad de expresión se imponga sobre las convenciones, independencia plástica que bien puede tener su origen en el vigor de la forma prehispánica.-

-Fenómeno para estudiar es que no se produce un *arte oficial* sino que la imaginación se impone en las obras principales (...)-<sup>342</sup>

Acto seguido, divide las expresiones de los participantes entre figurativas y abstractas. Explicando las obras, configurando una "especial" clasificación: *neofiguración* (Grupo Mira, Zalathiel Vargas, Guillermo Martínez Garrido, Juan José Gurrola, Miguel Ángel Alamilla); *nuevas realidades de la investigación de la alta tecnología* (Fernando Kirchner, Joaquín García Gaona); *construcciones representativas* (Luis Valsoto, Walther Boelsterly, Nahum B. Zenil); *no-representativas* (Guillermo Zapfe) y de *modos de percepción* (Ignacio Salazar).

A este despliegue le siguen *los objetivos de los organizadores* que son planteados a través de la alusión a -"La relación interna entre fuerzas productivas y medios de producción, infraestructura y superestructura, económica e ideológica, no puede explicarse más que en el sentido de su función mutuamente constitutiva."<sup>343</sup>, palabras más o palabras menos, éste documento puede leerse como una paráfrasis de la teoría althusseriana de la *Ideología y los aparatos ideológicos de Estado*.

Taracena reflexiona posteriormente en su escrito:

-¿Qué busca México? ¿Hacia dónde va? ¿Y qué da en historia, fuerza y lucidez el saber de los mexicanos? Se trata de un país joven o antiguo, tradicional y revolucionario, con graves problemas por resolver y al propio tiempo con iniciativas

---

<sup>342</sup> *Op.Cit.*,p.5.

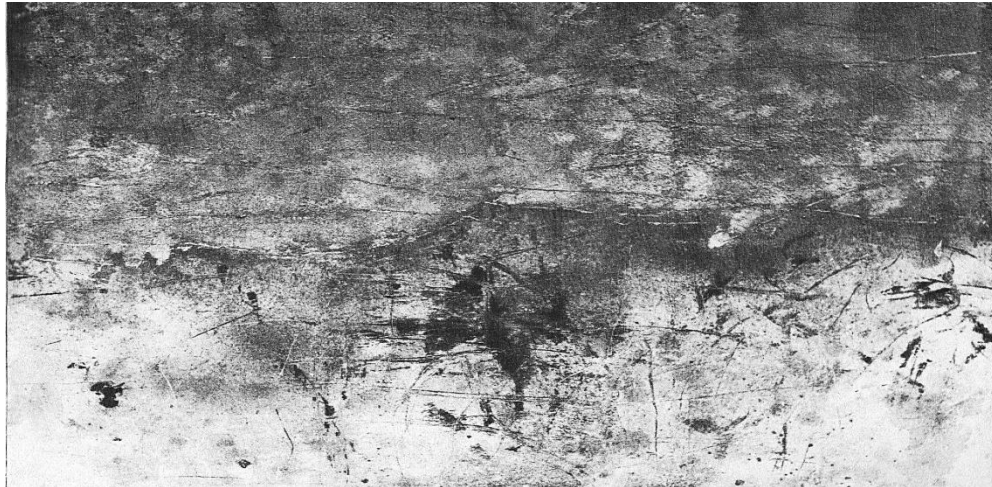
<sup>343</sup> *Infra.*, p. 7.

decididas en todos los puntos y rumbos.-

En épicas vigorosas la cultura se presenta como función, sus formas las han buscado siempre las minorías pero solamente han podido afirmarse y prevalecer aquellas que acertaron a interpretar y captar el sentido de la totalidad, caracterizándose sus éxitos por las posibilidades de permanencia que identifican lo propio.-<sup>344</sup>

Los cuestionamientos surgen de una realidad material que en ese momento ponía a los actores en 'juego' para procesar otros órdenes de colocación de las producciones intelectuales respecto a los re-planteamientos culturales, administrativos y políticos. La necesidad de entender estos procesos desde un orden omniabarcante, es decir, en términos de 'totalidad' y 'permanencia', que proyectaría nuevamente en los '80s el espectro de epistemologías pasadas.

El acta de premiación y la valoración de las obras fueron presididas por Gilberto Aceves Navarro, Teresa del Conde y el Mtro. Jorge Alberto Manrique. Francisco Castro Leñero es seleccionado como expositor, siendo acreedor su hermano José a un tercer lugar de \$ 75,000 <sup>345</sup>.



Francisco Castro Leñero, *Cielo y Tierra*, Acrílico sobre tela.  
Catálogo de El Primer Concurso Nacional de Pintura, con el tema: *Sahagún –el campo, la historia y la industria*.

<sup>344</sup> *Infra.*, p.7.

<sup>345</sup> Los premios fueron asignados del siguiente modo: 1° lugar, Guillermo Sapfe (125,000). Dos 2°s premios para Guillermo Martínez Garrido e Ignacio Salazar (100,000). Cuatro 3° eros lugares para Miguel Ángel Alamilla, José Castro Leñero, Elva Garma y María Angélica Molina (75,000).

En casos como el de Francisco, se cumple la aseveración de Berta Taracena respecto al uso de la imaginación y la articulación de un bagaje propio del productor, para no convertir el trabajo en una sombra del lenguaje oficial. Sin embargo, al revisar el catálogo, se constata que gran parte de las obras premiadas se acercaban a lo requerido y esperado por los estipendios temáticos estatales.

**5.2 Inserción de la producción de Francisco Castro Leñero en el panorama cultural de la década de los 80's.** -Revisión crítica y categorización de los discursos recabados en documentos de archivo en torno a las exposiciones colectivas y la praxis particular del artista.

**1981**

En enero, Francisco y su hermano Miguel participan en la muestra colectiva *Transposiciones Plástico Fotográficas*<sup>346</sup>, en el Foro de Arte Contemporáneo, A.C. Ese mes fue decisivo para los hermanos Castro Leñero. Adaptaron la casa de Tlalpan como un espacio para la producción. Francisco, Alberio, José y Miguel Castro Leñero, junto con Irma Palacios, Victoria Compañ y Kiyoto Ota, presentan los resultados de la labor artística efectuada en dicho taller. Respaldados por un catálogo con tres prólogos, uno de su tío Vicente Leñero, otro escrito por Raquel Tibol y el elaborado por Lelia Driben.

En el texto de Vicente Leñero, *Buscadores de un lenguaje plástico genuino*, existen rastros significativos de los discursos sobre la búsqueda técnico-formal, de estímulos y respaldo para los resultados productivos de los siete integrantes del taller:

-Extender que la juventud es sólo promesa, regatear a los "nuevos" la palabra consagración, aplazar para el futuro la reacción admirativa es, además de un ardid de la crítica para curarse en salud, un torpe juego de simulaciones que desconoce el dinamismo de la búsqueda y la posibilidad de sorprenderse con los logros en cada etapa de una vida dedicada a la creación. Tan aniquilado está el joven que se estanca en sus primeros aciertos como el anciano artista que se olvida de sus puntos de partida, Siempre se está empezando y siempre se está llegando, siempre. Y empezando y llegando los siete integrantes de este grupo de diálogo ofrecen resultados y promesas y presentes y futuros de un trabajo asumido en serio, con talento y pasión. Sólo por eso formidable.-<sup>347</sup>

El reclamo a la forma de constitución de la cultura contiene, en esta breve introducción de Vicente Leñero, todo el peso de los desacuerdos que desde la segunda mitad de la

---

<sup>346</sup> NB., Participantes: Arnold Belkin, Enrique Bostelmann, Enrique Estrada, Flor Garduño, Raúl Herrera, Oliverio Hinojosa, Kurtycz & Kobeth, Magali Lara, Paulina Lavista, Nacho López, Teresa Morán, Carmen y Tomás Parra, Mario Rangel, Santiago Rebolledo, Zalathiel Vargas, Rodolfo Zanabria, Manuel Zavala y José Zúñiga.

<sup>347</sup> Catálogo, *Espacio común*, p. 1.

década de los sesentas se hacen patentes a través de la suspensión de las formas que configuraban "enunciados efectivos" respecto a la multiplicidad de acontecimientos operativos, discursivos y escritos entre instituciones y especialistas, cuyo objetivo era mostrar manifestaciones culturales del momento e insertarlas en su estructura.

Driben prefiere constituir su análisis cotejando el seguimiento que se ha hecho sobre este "grupo", constatándolos como un: "-ejemplo de tantos otros estudios anónimos en los que, con mayor o menor nivel de calidad, se va gestando la pintura mexicana de las nuevas generaciones"-<sup>348</sup>. Secundando su intervención con interpretaciones estéticas sobre los trabajos de los siete productores, en el caso de la obra de Francisco, refiere:

-Francisco Castro Leñero se inscribe en la abstracción matérica. En sus lienzos coexisten áreas muy delimitadas de denso, agresivo empaste (en las que suelen localizarse los tonos oscuros) junto a superficies más claras, de variada transparencia. En esta última el tratamiento de la materia alcanza máximos niveles de sutileza. Las obras más recientes intentan recrear, a través de una extremada meditación, cierta poética del paisaje urbano como signo preponderante.-<sup>349</sup>

En las tres prácticas discursivas de los autores, que dan pie a las presentaciones del catálogo, se pone en juego una "estructura significativa", que consigna de manera abstractiva: signos económicos, políticos y culturales. Los elementos cifrados en ellas, a través del cuestionamiento de una conformación cultural hegemónica marcan un espacio de imputación de la conformación jerárquica del espacio artístico en el caso de Tíbol.

En el mismo eje de denuncia administrativa, se afirma el discurso de Vicente Leñero. Mientras el de Driben, trata de consolidarse en una búsqueda de afirmación de lo emergente en el ámbito plástico. Explícita e implícitamente, entre: lo "no dicho" y en "lo dicho", se incorpora una cierta sistematización de la esfera artística de la década.

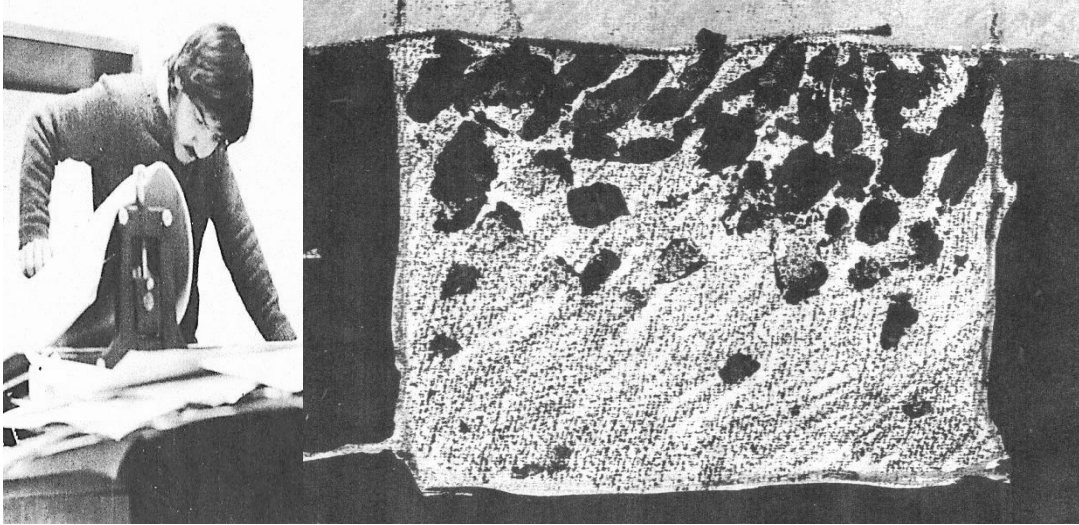
Una breve nota agregaría la perspectiva de Francisco sobre el arte: "-Considero al arte como una actividad esencialmente humana, como una práctica que constituye una afirmación frente a la negación sistemática del hombre. La obra me interesa como "algo"

---

<sup>348</sup> *Op.Cit.*, p.16.

<sup>349</sup> *Infra.*, p.17.

capaz de provocar momentos de claridad o lucidez, experiencias que nos alejan de la vanalidad [sic]<sup>350</sup>-.



Francisco Castro Leñero trabajando en el Taller: "Espacio Común", 1980.  
*Paisaje*, 1980, Tinta sobre papel, catálogo *Espacio Común*.

Estos trabajos plásticos que empezaron a hacerse "visibles" por su método de acción en conjunto, de igual forma se validaron a través de la negociación de los discursos de legitimación que, desde ellos y en torno a ellos, organizaron algunos interlocutores asentados en el medio de la crítica, la historia del arte y el periodismo.

En el mes de febrero, las repercusiones de esta intensidad diseminativa pública habían ya surtido efecto. El Instituto Nacional de Bellas Artes y la Secretaría de Educación Pública presentaban una exhibición colectiva de los siete productores en la Galería del Auditorio Nacional. La nota de *El Heraldo de México*, cerraba dictaminando "que en esta especial ocasión mostraron sus trabajos, los que fueron ampliamente alabados por los presentes por su innegable valor a la aportación de las Artes Plásticas"<sup>351</sup>.

Por parte de Bellas Artes, máxima institución representante del Departamento de Cultura

---

<sup>350</sup> *Op. Cit.*, p.11.

<sup>351</sup> "Exposición Colectiva de 7 Artistas", *El Heraldo*, Viernes 13 de Febrero de 1981, México, D.F.



a cargo de la SEP, de la Casa de la Cultura de Aguascalientes y del patrocinio de Cigarrera La Moderna, S.A. de C.V., se llevó a cabo en abril el *Primer encuentro Nacional de Arte Joven*, una muestra itinerante que recorrería la República y culminaría en el Palacio de Bellas Artes de la capital.

El Comité durante cinco días, como consta en acta, examinó y deliberó su dictamen sobre 1,127 producciones fotográficas, gráficas, de dibujo, tapiz, escultura, pintura y técnicas mixtas, en esa ocasión la comisión estuvo integrada por Raquel Tibol, Carlos Aguirre, Jorge Hernández Campos, Francisco Icaza y Manuel Suazo, quienes confirmaron la participación de 212 piezas bajo la siguiente declaratoria:

-El jurado calificador considera que la primera edición del ENCUESTRO DE ARTE JOVEN constituye una rica experiencia cultural. El número de artistas concurrentes, la excepcional calidad del conjunto seleccionado, la búsqueda de nuevos lenguajes y nuevas expresiones denotan la seriedad con que los jóvenes artistas de México han tomado este nuevo foro de confrontación para el arte.

-El público podrá advertir que más allá de cualquier distinción o premio, en este conjunto, predomina un espíritu de búsqueda, de experimentación y aún de riesgo entre los jóvenes artistas de menos de treinta años. El jurado calificador observa una cultura visual no dogmática, abierta a las inquietudes de nuestro tiempo, manifestada con espíritu polémico que fractura modas y esquemas hegemónicos de política cultural.<sup>352</sup>

Para darse cuenta de la importancia de los cambios nacionales, en los discursos culturales, se recomienda advertir cómo es que se pasa de considerar éstas producciones plásticas de 'incipientes' y 'no comprometidas socialmente' en el '81, a la observación de estos mismos proyectos como "obras que ocasionaban un quiebre en las estructuras institucionales dominantes", todo lo anterior en sólo un año. De entenderlos como trabajos influenciados o copiados de paradigmas extranjeros, se "antepuso" una nueva discusión sobre los niveles inherentes de experimentación. Al reparo de duplicar

---

<sup>352</sup> Acta levantada en la Casa de la Cultura de Aguascalientes el sábado 18 de abril de 1981, Integrada como Introducción al Catálogo del *Primer Encuentro Nacional de Arte Joven*.

Los ganadores fueron acreedores a los siguientes premios por categoría: Oliverio Hinojosa, por una mimiografía, \$ 125.000. Flor Minor Arriaga, mimiografía, \$ 100.000. Dominique Landau, por dos escultura, \$ 75.000. Marie Claudine. Lenormand, técnica mixta, \$ 50.000. Las menciones se otorgaron a: Eloy Tarcisio López Cortez (nopales y acrílico sobre madera). Guillermo Valle (obra gráfica), Eduardo Ramírez Rocha (objeto fotográfico), José Castro Leñero (acrílico sobre tela) y Armando Arias Garduño (óleo sobre tela).

ciertos argumentos plásticos utilizados en las propuestas de las 'generaciones anteriores' se colocó el diálogo sobre la implementación del "espíritu polémico de los contenidos y las formas".

Se sabe que cada disposición socio-cultural que trata de suplir anteriores órdenes debe cumplir con dotar a sus discursos de cierto carácter de acuerdo social, es decir, elaborar generalizaciones a partir de ciertos acomodos de esta ratificación socio-cultural difundida desde una originaria orientación de correspondencias para señalar que existen grupos de dominio que de alguna manera no le han autorizado a desenvolverse.

Cuando los integrantes del Comité de selección expusieron que los trabajos seleccionados aún enfrentaban la falta de reconocimiento, ante el ánimo controvertible con que los mismos intentaban fisurar las representaciones de poder dentro de la política cultural dominante, sufragaron el camino para hacer que gradualmente dentro del horizonte estético del país este tipo de fórmulas penetraran el sistema volviéndose potencialmente dogmáticas.

La supremacía de la pintura mexicana y la escultura trastocada ya desde los sesentas, continuaba arrojando experimentaciones en la utilización de materiales, soportes, expresiones gráficas y de fotográficas. Francisco, Miguel, Alberto y José, intervinieron con producciones en acrílico, quedando incluidos en este encuentro para la selección final.

En Junio de ese mismo año, Francisco expuso en el Foro de Arte Contemporáneo, de la colonia Roma, en el *Homenaje a: Carlos Pellicer*. Posteriormente en las *Fiestas de Primavera y Otoño* convocadas por el INBA para la Galería del Auditorio Nacional; en la muestra organizada por el INBA-SEP; en respuesta a la convocatoria de la Secretaría de Relaciones Exteriores para la Casa de la Cultura de Quito, Ecuador, bajo el título de *Jóvenes Pintores Mexicanos*; en la muestra *Presencia Gráfica* requerida por la ENPEG-INBA; nuevamente en el Foro de Arte Contemporáneo enviando trabajo para la exhibición *Transposiciones Plástico-Fotográficas* y en la Galería Solaris, de Zona Rosa, para *8 Artistas Mexicanos*, entre los que se convocó a los cuatro hermanos Castro Leñero, Gilda Castillo, Manuel Zavala, Ana Gojman y Gertrudis Echeverría.

Su trabajo formó parte asimismo de la Sección Bienal de Gráfica para el *Salón Nacional de Gráfica*, en la Galería del Auditorio Nacional del INBA, cuya presentación quedó a cargo del director de la "Esmeralda", Rolando Arjona Amabilis, quien complementó este documento con la génesis del nacimiento de la escuela en 1927 en el Ex-Convento de la Merced y sus posteriores ubicaciones en el también Ex-Convento de San Pedro y San Pablo, en San Ildefonso, siendo en 1942 cuando se constituyó como Escuela de Artes Plásticas bajo la dirección de Antonio Ruíz -El Corzo-.

Afirmando el predominio de las especialidades de pintor y escultor, asentó que fue Carlos Alvarado Lang quien dio auge a la práctica de la gráfica y que no es sino hasta 1980-81 que da inicio la especialidad de grabador en la institución<sup>353</sup>. En esa ocasión fueron más de 60 alumnos los que concordaron en la muestra a razón de su disposición hacia la gráfica.

Para la *Sección Anual de Pintura del Salón Nacional de Artes Plásticas* del Museo Nacional de Bellas Artes, Francisco envió dos acrílicos sobre tela cuyas medidas fluctuaban entre el 1.41 x 2.00 m., titulados "Superficies encontradas" y "Presencia Cotidiana", que formaban parte de la serie de los cuadros remitidos a Aguascalientes<sup>354</sup>.

Fueron por demás interesantes los modelos empleados para describir, premiar y catalogar las obras por parte de uno de los miembros del Comité de Selección, que fue Teresa del Conde, quien registró en 'carácter de concurrente', las obras para su apreciación en un artículo<sup>355</sup> encontrado en el archivo de Castro Leñero bajo las consiguientes nomenclaturas: a) figurativismos; b) neo-expresionismos; c) semi-figurativismos (¿entre la figuración y el abstraccionismo?); d) abstraccionismos tipo geométrico; e) abstracción libre; f) gestualismos; y, g) informalismos que tocaban lo conceptual.

Lo que puede interpretarse como una 'necesidad básica' de la autora, y de algunos

---

<sup>353</sup> NB., La especialidad contó, a partir de la década de los 80's con: Talleres de grabado en relieve, en hueco, litografía y de impresión litográfica. Laboratorios de fotografía y talleres de proyectos gráficos, y serigrafía. Dentro de los nuevos programas se introdujo la materia de historia de la estampa. A cargo de los talleres quedaron: Antonio Díaz Cortés, Ignacio Manrique, Octavio Bajonero Gil, Valdemar Luna Trejo, Rafael Zepeda, José Verde Orive, José Rodrigo Tinoco, Enrique Zapata Ponce y María Luisa Parraguire.

<sup>354</sup> NB., Los premios de adquisición fueron para: Manuel Santoveña, Oscar Rodríguez, Ismael Guardado, Miguel Castro Leñero y Julio Galán.

<sup>355</sup> Teresa del Conde, *El Salón Nacional 1981 –Sección Pintura-*, Artes Plásticas, s/d.

ensayistas de la crítica y la historia del arte, o de la misma producción plástica, es que de acuerdo a una escuela tradicional elaboran analogías entre tendencias nacionales e internacionales para establecer redes, a partir de fuentes visuales reconocidas, que funcionaron como "reemplazos" del capital simbólico.

En demarcaciones estratégicas, político-comunicativas, lograríamos revisar éste dispositivo como un paradigma de la utilización de influencia y persuasión utilizada para incitar a los núcleos dominantes de la cultura a establecer una aparente justificación selectiva, con "demostraciones de conocimiento" sobre figuras y movimientos internacionales.

Ese mismo año, en el Volumen X-X, No. 118, de la segunda época de la revista *Plural*, impresa por el periódico *Excelsior*, cuyo Director titular de las publicaciones literarias y ensayísticas era Jaime Labastida, se incluye un artículo de Teresa del Conde<sup>356</sup>, titulado: *México: pintura joven*.

El párrafo inicial da cuenta de las afirmaciones de los teóricos que anunciaban: "la muerte de la pintura" o, por ende, de "un periodo de obsolescencia del que supuestamente "ya no saldrá jamás", que de acuerdo a los criterios de la Dra. Del Conde, mismos con los que coincide esta investigación, se pronunciaban cada vez que se debía confrontar esta disciplina con la aparición de otras áreas de la conformación visual dadas a partir de la tecnología y otros parámetros dados por los medios de comunicación. Señalando, posteriormente, su inoperancia al evocar dentro de nuestra cultura la gran tradición pictórica mexicana.

El propósito del artículo, se ajusta a la construcción sucinta de semblanzas de varios productores plásticos mexicanos posteriores a las "generaciones" de los hermanos Pedro y Rafael Coronel, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Mario Orozco Rivera, Belkin, Francisco Icaza y José Luis Cuevas.

Según la autora, para hablar de "Pintura Joven" en México, se abarcarían los últimos

---

<sup>356</sup> NB., En el artículo, bajo el título y el nombre del autor, aparece una síntesis profesional que presenta a la Dra. Teresa del Conde, lo siguiente: "Mexicana. Directora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Ha publicado: *Ensayo sobre las jóvenes generaciones de geometristas mexicanos*, además de estudios sobre Frida Kahlo, Julio Rueda y otros".

años de la década de los 30's, los 40's completos y los primeros años de los 50's. Tomando en cuenta a aquellos que habían: -"dado batalla en las Bienales y en los Salones organizados por el INBA, por instancias del extranjero, por certámenes en provincia y por la iniciativa privada."-<sup>357</sup> Finalmente, que hubiesen: -"realizado obra consiste, de tal manera que sus nombres "suenan" entre el público habituado a seguir el desarrollo del arte en México"-.<sup>358</sup>

Para cotejar cómo van consolidándose las nomenclaturas y protocolos sobre las producciones plásticas de la "nueva generación" de artistas mexicanos, que realiza la Dra. Del Conde, y poderlas comparar con las categorías formuladas por la misma autora en la reseña del *El Salón Nacional 1981 –Sección Pintura-*, retomaremos la clasificación consolidada para este artículo de la revista *Plural*, cuya síntesis podría plantearse del siguiente modo<sup>359</sup>: 1) La proyección de la obra de Francisco Toledo sobre las estirpes plásticas ulteriores. 2) La figuración fantástica: Emilio Ortiz, Alfredo Castañeda, Leonel Maciel, Oscar Rodríguez y Edmundo Aquino. 3) Las tendencias geometrizaras: En el rubro de escultura menciona a Francisco Moyao, Sebastián, Hersúa y, en pintura, a Ignacio Salazar [por haber sido discípulo de Felguérez]; Roberto Realh de León [único seleccionado para representar a nuestro país en la Bienal Joven de París de 1980]; Eduardo Vázquez Baeza [por trabajar al lado del arquitecto Fernando Gonzáles Gortázar]; Carlos Olachea [maestro por una década de la ENAP]. 4) La abstracción configurada de lineamientos firmes, no del todo geométricos o figurativos, en la que se reconocen los trabajos de Ismael Guardado [como primer director del taller *Posada* en Aguascalientes], Eduardo Tamariz y Susana Campos. 5) La abstracción inarticulada o libre, de Susana Sierra [discípula de Felguérez]; Francisco Castro Leñero, quien se había hecho notar por la conformación del taller: *Espacio Común*, en Tlalpan, y por las pinturas presentadas en el certamen *Arte Joven de Aguascalientes*, además, de los trabajos enviados al concurso *La Ciudad*, en el Auditorio Nacional, últimos realizados ese mismo año; Miguel Castro Leñero; Francisco Muñoz Villagrán, quien al igual que Gabriel Macotela, Pablo Amor y Rafael Calzada, eran alumnos de Gilberto Aceves

---

<sup>357</sup> Teresa del Conde, "México: Pintura Joven", en: *Plural*, No. 118, Julio-1981, *Excelsior*, Compañía Editorial, SCL. Director General: Regino Díaz Redondo; Director: Jaime Labastida. México, D.F. Precio del Ejemplar: \$ 30.00, p. 40.

<sup>358</sup> *Infra.*, p.40.

<sup>359</sup> *Cf.*, Teresa del Conde, "México: Pintura Joven", en: *Plural*, No. 118, Julio-1981, *Excelsior*, Compañía Editorial, SCL. Director General: Regino Díaz Redondo; Director: Jaime Labastida. México, D.F. Precio del Ejemplar: \$ 30.00, pp. 40-46.

Navarro. 6) Neofiguración, como contrapartida a las corrientes abstractas, cuyo eslabón intermedio es el grupo: *Nueva Presencia*, de Francisco Icaza, y Arnold Belkin, 1961-1963, o aquellos que reactualizaban los motivos iconográficos de la pintura clásica, como los de: Teresa Morán, Zalathiel Vargas, José y Alberto Castro Leñero, Enrique Estrada, Carlos Aguirre, Magali Lara, Oliverio Hinojosa, Irma Palacios y Nahum B. Zenil.

Si bien la Dra. Del Conde examina, en este mismo texto, la dificultad de utilizar la noción de "abstracción" en torno a la revisión de productos plásticos y visuales, ya que reconoce en el trabajo plástico diversos niveles de 'abstractividad procesual'. Dejando también claro, que el término "informalismo" causaba los mismos problemas cuando se manejaba para clasificar elementos que diferían, para su construcción, de las directrices icónicas. Por algún motivo, no puede deslindarse de ellos en sus propias reconstrucciones críticas.

Por ejemplo, en la reseña del *Salón Nacional*, adopta pseudo-categorías como las de: figurativismos, semi-figurativismos y neo-expresionismos, para denominar todos aquellos trabajos de formas aún reconocibles; mientras ramifica el grupo abstractivista en: *Abstraccionismos tipo geométrico, libres, gestualismos, informalismos e informalismos hacia tendencias conceptuales*.

La segunda versión dada en la revista *Plural*, restringe los parámetros de lo reconocible e icónico en dos conceptos: *Figuración Fantástica* (¿?) y el de *Neofiguración*. Mientras los diversos grados de abstractivismo aún se ramifican en: *Tendencias Geometrizarantes y Abstracciones Configuradas e Inarticuladas*, que trataban de abarcar lo antes por ella catalogado como: libre, gestual, informal y cuasi conceptual.

Otro contraste pertinente, aunque sabemos que ambas autoras no coinciden en forma de pensamiento, trayectoria y tampoco pertenecen al mismo grupo de poder, podría llevarse a cabo con la clasificación de Berta Taracena realizada tiempo antes para la presentación "Polo de Desarrollo", en el Catálogo de El Primer Concurso Nacional de Pintura, con el tema: *Sahagún –el campo, la historia y la industria-*, pues en ella Taracena consigue separar: la *Neofiguración* de las *Nuevas realidades de la investigación de la alta tecnología*, además de dividir las *Construcciones representativas de las no-representativas y de percepción*. Llamando la atención que ésta última autora no somete

su clasificación a las nociones de "informalismos" o de "abstracción", vigentes en ese tiempo.

El contenido de estas disertaciones e intentos de clasificación, como podemos identificar, es abierto e inacabado. Pudieron ser continuamente corregidos al encontrar más aportes. A ellos, mediante la interrelación entre esferas de conocimiento, se agregaron "focos de opinión" desde el espacio hegemónico, como parte de una cuarta dimensión ideológica. La interpretación de las relaciones entre discursos, consigue calificarse como "tendencial", pues coteja predominantemente, para su elaboración y sostenimiento, tanto la consistencia de las producciones culturales como las tendencias ideológicas predominantes conformadas a su vez por la estabilidad de las opiniones generadas.

Las legitimaciones de categorías y trabajos plásticos, visuales, críticos e históricos se gestan, por el grado de adhesión inscrito en los acuerdos, desacuerdos y las posturas moderadas. Las producciones emergentes que ante las instituciones aún "estaban por definirse" logran, a través de la institucionalización de la cultura y la difusión de sus acciones, señalarse a sí mismas y ser señaladas como un instrumento auxiliar de proyectos políticos hasta ese momento nacionales y que consecutivamente fueron además transacciones de políticas interestatales así como sustento para ulteriores relaciones exteriores.

De los proyectos de los individuos dominantes en el ámbito cultural, surgen colectividades que se promocionan de forma afirmativa o negativa respecto a las ideas de los personajes en contacto con las agencias oficiales del Estado, para ser proyectados a la comunidad nacional e internacional.

Por un lado, estaban los críticos, historiadores y productores, que elaboraron paradigmas desde la preservación o recuperación de las manifestaciones locales, regionales o nacionales y, por el otro, aquellos que acogieron las acciones culturales de su tiempo para difundirlas como parte del patrimonio cultural. Lo relevante es poder suscribir cómo en las décadas de los setentas y ochentas, el panorama cultural en México para asegurar un 'nuevo' orden no postergó la formulación de una política formativa. En esos momentos las producciones visuales eran un contrato social, por lo que no podían manejarse como una cuestión puramente retórica.

La producción de Francisco Castro Leñero coincide con estos momentos de conversión académica y política. Los intereses por la experimentación gráfica y técnicas pictóricas responden a un momento histórico que proseguía en el camino del remozamiento de una 'identidad cultural' para la disposición de diversos límites políticos.

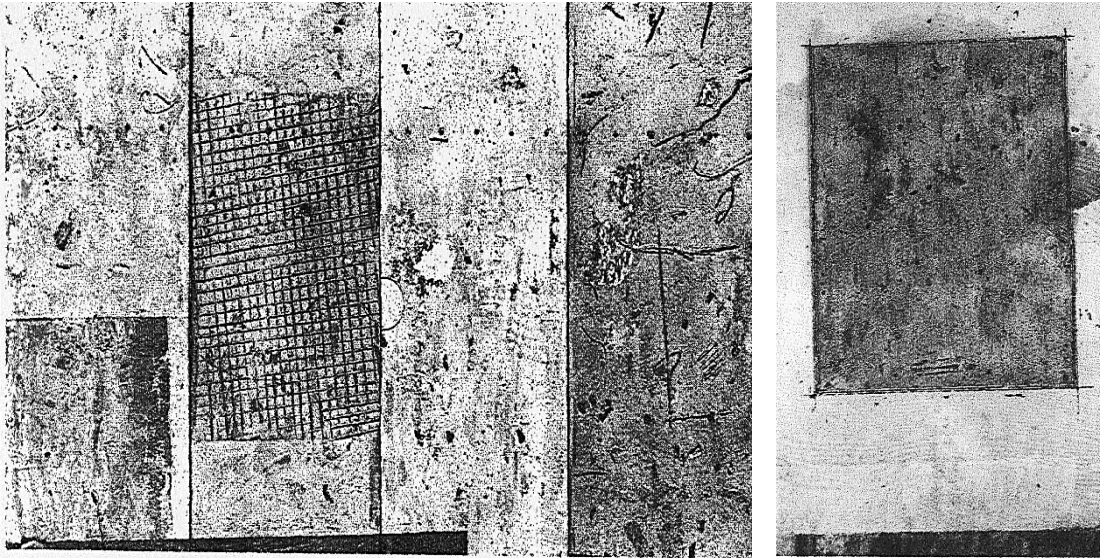
## **1982**

Éste año fue muy productivo para Francisco, de manera profesional, ya que obtiene por parte de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (ESMERALDA/INBA), una beca de producción en el área de litografía. Siendo la gráfica uno de los modos de expresión plástica más sólidos de Francisco, participa en la exposición *5 x 100*, en el Palacio de Iturbide. E interviene en otras exhibiciones, también colectivas, en donde sus trabajos combinan de manera formal técnicas mixtas, como las mostradas en: *Casa Abierta-Colectiva de Dibujo*, del Instituto Francés de América Latina (IFAL); *3ª Bienal Iberoamericana de Arte*, organizada por el Instituto Cultural Domec A.C. para el Museo de Arte Carrillo Gil (INBA) y en la muestra colectiva de la Galería Eduardo Hagerman, del D.F.

Integrándose a la disciplina de pintura del *Segundo Encuentro de Arte Joven* del INBA, a cargo de la Dirección de Promoción Nacional de Exposiciones Itinerantes y Conservación de Museos, el 31 de marzo de 1982, Francisco hace entrega al departamento de este Instituto de la obra "Imagen Reconstruida (La piel de la Calle)", un acrílico sobre tela, de 130 x 71 cm, al que fija el valor de \$ 40,000.

En abril de ese año, obtiene una mención honorífica en la *Primera Bienal de Pintura Rufino Tamayo* por el acrílico sobre tela "Composición con registros", de 135 x 90 cm. Muestra que permaneció en la Casa de la Cultura de Oaxaca durante los meses de abril y mayo, circulando mediante enlaces, al Museo Regional de Antropología de Puebla, al Museo de Monterrey, al Centro de Artes Visuales e Investigaciones Estéticas de Saltillo y, finalmente, a la Casa de la Cultura de Aguascalientes.





Francisco Castro Leñero  
*Composición con registros*, Acrílico sobre tela,  
135 x 90 cm, s/d.

Los miembros del Jurado Calificador fueron Rufino Tamayo, Manuel Felguérez y José de Santiago, quienes otorgaron los tres primeros lugares a: Irma Palacios, Miguel Castro Leñero y Ricardo Félix Newman Flores. Concediendo menciones honoríficas también a Vladimir Cora Medina, Germán Venegas, Ángel Gregorio Luna, Luis Argudín, Martín Juárez Domínguez, José Antonio Hernández Vargas y Oliverio Hinojosa.

La presentación del catálogo a cargo de José de Santiago, verificó de manera inicial una disertación que exterioriza el considerable número de intelectuales y productores visuales, que ante los proyectos de Estado, quedaban incorporados al apoyo de la descentralización. Abrigando las acciones de la SEP para la distribución y difusión de la cultura que utilizaba al INBA como un instrumento de difusión de las expresiones artísticas ya integradas al sistema que consolidaron una dura centralización a vencer.

En el escueto texto se refirió además al creciente número de Museos, Galerías y Casas de la Cultura que operaban para contribuir al fin estipulado de incrementar el patrimonio cultural nacional a partir del diálogo y la confrontación positiva. Los tres grandes filtros del Estado, para cualquier manifestación socio-expresiva, quedaron asentados principalmente en las figuras del "Salón Nacional de Artes Plásticas" (1977), el "Encuentro Nacional de Arte Joven" del Estado de Aguascalientes (1981) y de la "Bíenal

de pintura Rufino Tamayo" (1982) bajo la consigna de consentir estímulos y desde el parámetro persuasivo de instituir proyectivamente la figura de Tamayo como un eje de entrada a las "operaciones plásticas contemporáneas".

Una maniobra que dejó fuera, por selección previa, a un gran número de expresiones, productores visuales, retroalimentaciones locales, regionales y externas forzando la reconstitución del capital simbólico mediante la adjudicación de un inesperado centro. La Historia de la Pintura contemporánea nacional y de las expresiones abstractivas, para los lectores posteriores a los ochentas, daría inicio a partir de esa época, con las producciones de Rufino Tamayo.

Una acotación valiosa, como eventual consigna dentro de un documento histórico, aparece en un pequeño recorte de revista insertado en una hoja blanca, encontrada sin más referencia en el archivo de Francisco Castro Leñero, junto a la carátula de la invitación a la *Primera Bienal de Pintura Rufino Tamayo*, que incluye el fragmento de un artículo escrito por Raquel Tibol bajo el título de "Alberto y Miguel Castro Leñero: Grabadores".

El artículo define, a propósito de la exhibición gráfica, montada en la Librería Universitaria de insurgentes No. 299, misma que en el discurso es señalada por la crítica como un adecuado espacio de la UNAM para ese tipo de diligencias (presentaba ya serias condiciones de descuido), contiene la siguiente reflexión sobre la inserción de las propuestas de los Castro Leñero en el ámbito cultural de México:

-Entre los jóvenes artistas mexicanos los cuatro hermanos Castro Leñero Alberto, José, Francisco y Miguel- se han hecho notar por talento, tenacidad, vocación y profesionalismo. Es del todo infrecuente que en una familia de clase media, con estrecheces económicas, cuatro de seis hermanos decidan dedicarse a la producción de objetos artísticos, en un país con un mercado inseguro y caprichoso para el arte.-

A pesar de las observaciones de la especialista y considerando la urgencia del Estado por hacerse de una cartera nacional de productores, ese mismo año, los hermanos Castro Leñero difundirían juntos sus producciones en el *Castillo Centro Cultural* de Monterrey, Nuevo León; adquiriendo así, el impulso necesario para empezar a erigir tácticas productivas individuales para forjarse un camino artístico propio, además de

incursionar en el campo de la enseñanza del dibujo<sup>360</sup>.

Estos logros en conjunto, reactivaron en Francisco una asombrosa capacidad de producción, de disciplina profesional y organización. Consiguiendo de manera individual ser invitado, en Noviembre, a coadyuvar con el Museo Nacional de Arte Moderno (MAM), formando parte de la exposición permanente: *Arte Contemporáneo en México*. Su contribución se registra en el envío de dos obras que, en calidad de préstamo, fueron consumadas en técnica mixta, cotizadas en 20,000 y 27,000 pesos respectivamente.

Para cerrar el periodo de 1982 recibe, en Diciembre, una notificación del INBA invitándolo a recoger un acrílico sobre tela, *Negro sobre Negro* (110 x 35 cm) valuado por el autor en 35,000 pesos; obra que había ya formado parte de la exposición itinerante *Jóvenes Pintores Mexicanos*, en Cuba y otros países Sudamericanos.

### 1983

A partir de este año, las exposiciones conjuntas de los hermanos Castro Leñero, serían cada vez menos frecuentes. En el número 34, de la revista *Tierra Adentro* (Abril-Mayo-Junio:1983), una publicación trimestral de los organismos del INBA en provincia<sup>361</sup>, Patricia Álvarez materializa un artículo a partir de una entrevista con los Castro Leñero, el cual consta de una extensión de tres páginas y es titulado por su autora como: "Los Castro Leñero: Figura, color, materia y gesto".

En él, Alberto, expresa sobre la producción de Francisco: -"Me parece que la obra de Francisco es desoladora, te impacienta, es silenciosa"-; mientras Miguel, añade: "También es agresiva, es una obra irritante, te produce coraje, te dice las cosas

---

<sup>360</sup> NB., A partir de este año, Francisco Castro Leñero se desempeñó como profesor titular de la asignatura de dibujo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM.

<sup>361</sup> Cf., Patricia Álvarez, "Los Castro Leñero: Figura, color, materia y gesto", en: *Tierra Adentro*, No. 34, Abril-Mayo-Junio-1983. INBA/SEP. Director General: Víctor Sandoval; Director: Saúl Juárez. Casa de la Cultura de Aguascalientes. ISSN 1085-0938. Precio del Ejemplar: \$ 75.

tajantemente. Creo que Francisco arriesga mucho en sus obras”<sup>362</sup>. Acto seguido, entrevistados e interlocutora, se dirigen a un ‘Toks’ para desayunar y reflexionar sobre las ‘lagunas’ que posee su ‘generación’ sobre el desarrollo de las artes plásticas en México.

Habiendo dejado las premisas del muralismo atrás, Francisco aclara en la entrevista que la época de “turbulencias” sociales sin quedar del todo atrás, refiriéndose a las décadas anteriores de los 60’s y 70’s, exige de ellos, como productores: *trabajo*. Que la conciencia tiene que ver con el compromiso y que las posibilidades de ser contestatario, en los 80’s poseen una demarcación diferente. Afirmando también, que el ‘sistema’ debe considerar que un artista solo, no puede reformar nada.

Alberto, reflexiona sobre el cerrado círculo generado a través de las Bienales y de los concursos institucionalizados por el estado a través del INBA, planteando como alternativa coyuntural la posibilidad de crear otros foros con los propios medios del artista.

Es interesante revisar la segunda intervención de Francisco, seleccionada por Patricia Álvarez para ser parte del texto publicado, partiendo de la alusión directa y literal a las siete horas de trabajo de grabación que sirven de base al artículo. En esta selección, Francisco enfatiza:

“(…) la obra es independiente del proceso socio-económico o del sistema mercantil del arte; de acuerdo a este sistema existe una serie de condicionamientos que obligan al artista a mover su obra dentro de un ámbito impuesto por el sistema, a nivel de galerías y Estado, a través de este sistema de relaciones se crearon obras de arte desde hace mucho tiempo, pero el hecho es que ahora estamos produciendo objetos que pueden verse como mercancía y podemos caer en la actitud de poseer solamente el status. El arte se da a pesar de todo, de ahí que lo importante sea la prueba, la posición que se mantenga, y esa ha sido hasta ahora la de defender el trabajo, (...), no a partir de la necesidad de relacionarse en tal o cual lugar o de determinada manera. (...) Nosotros tenemos que ser capaces de estimular a este público, crear un ambiente en el que sea más obvio que el interés son las obras y no lo que está detrás o lo que representan. Todo esto es una cuestión que no sólo yo me cues-

---

<sup>362</sup> Cf., Patricia Álvarez, “Los Castro Leñero: Figura, color, materia y gesto”, p.25.

tiono.-<sup>363</sup>

Si bien es cierto, como afirma Francisco en defensa del 'trabajo', que la obra artística se concibe desde un sujeto productor, pese a todo; y, en eso estamos de acuerdo con él. Habrá que establecer, que esa obra se genera también en un ámbito de *relativa movilidad*, que depende de los grupos de poder relacionados con las políticas de Estado, las políticas administrativas y sus instituciones. Planteando, además, que este mismo sistema privilegia la movilidad de ciertos objetos artísticos a partir de la exclusión de otros. Ejercicio que genera, naturalmente, coyunturas y discordancias.

Los intereses que propiciaron el macro-nivel en el que pudieron circular en la década de los 80's y en la actualidad estas producciones, de la generación de los 50's (independientemente de que se razone sobre ello o no, sin poner en tela de juicio el valor tanto de los productores como de sus obras), concurren para formular un dispositivo en el que coexisten distintos métodos de institucionalización de la cultura. Decretados ya, reconocemos, en las décadas previas, como hemos observado en apartados anteriores de la presente investigación.

Francisco reconoce aquí la importancia del trabajo artístico. Pero pone en tela de juicio las "facilidades" que él mismo y su algunos de los productores de la generación de los 50's disfrutaron, en esta fase de transición político-cultural.

Será su hermano Alberto quien reconocerá en el artículo, las 'lagunas' de su "generación" ante las aportaciones del movimiento de *Ruptura* anterior, la libertad conquistada y la falta de seguimiento histórico del desarrollo de las artes en el México de ese momento<sup>364</sup>.

Ese mismo año tres acrílicos sobre tela de Francisco, seleccionados para su exhibición en la *Bienal Rufino Tamayo* y apoyados por la *Dirección de Promoción Nacional*, serían adquiridos por el Gobernador Constitucional del Estado de Oaxaca, según el ofrecimiento hecho a Rufino Tamayo, para formalizar la conformación de la pinacoteca

---

<sup>363</sup> *Op.Cit*, Patricia Álvarez, "Los Castro Leñero: Figura, color, materia y gesto", p.26.

<sup>364</sup> *Cf.*, Patricia Álvarez, "Los Castro Leñero: Figura, color, materia y gesto", p.26.

su Estado.<sup>365</sup> Bajo la consigna, de que el proceso de adquisición se daría sólo sobre aquellos trabajos que hubiesen obtenido mención honorífica.

El 25 de Octubre en la calle de Medellín 65 de la Colonia Roma, en una antigua casona porfiriana, convocados por Benjamín Díaz Olavarrieta, se inauguró el centro *Arte Contemporáneo*. Presentándose el trabajo de 11 participantes: Francisco y Miguel Castro Leñero, Laura Cohen, Manuela Genrali, Perla Krauze, José González, Marco Tulio Lamoyi, Carlos Marcial, Saúl Villa, Kiyoto Ota y Germán Venegas. Esta convocatoria, prometía la presentación de trabajos basados en una corriente "nueva" en el movimiento artístico mexicano<sup>366</sup>.

A la par, Francisco inscribe obra, en el *Primer Festival de la Juventud Mexicana de 1983 –Pintura, Dibujo y Gráfica Joven en México-*<sup>367</sup>, concertado por las instancias del CREA, el INBA y CULTURA/SEP, dando inicio con este evento a la promoción del *Año Internacional de la Juventud de 1985*, cuyo slogan incluía la frase: "Participación, Desarrollo y Paz". En un espacio que en ese entonces acogió la exhibición, fue el *Centro Cultural José Guadalupe Posada*.

La presentación del catálogo, formalizada por la Dra. Teresa del Conde, englobaba en

---

<sup>365</sup> Cf., Carta del 3 de Enero de 1983, dirigida al Lic. José Alberto Ramírez de Aguilar, Director de Cultura y Recreación del Gobierno del Estado. Emitida por Víctor Sandoval en su calidad de Director de Promoción Nacional. Con copia para Rufino Tamayo y los autores interesados, que habían conseguido una mención honorífica en la Bienal Rufino Tamayo de 1982. Archivo personal de Francisco Castro Leñero.

<sup>366</sup> Fernando Gaitán H., "Once pintores Inauguran arte Contemporáneo"; *Novedades-para el hogar-*, 28 de Octubre de 1983.

<sup>367</sup> NB., Es importante detectar, dentro del Catálogo Oficial, fragmentos de textos escritos por algunos críticos, historiadores y literatos que legitiman con sus referencias el trabajo de los productores seleccionados. Sintetizo, para esta investigación, el listado de los artistas elegidos, las áreas en las que intervinieron y la autoría de los fragmentos rescatados para conformar una visión autorizada de las obras y sus participantes. Los productores escogidos, para el área de pintura, fueron: Francisco y Miguel Castro Leñero (Reseñados por Juan García Ponce y Olivier Debroise, respectivamente); José Antonio Hernández (Autoreseña); Vladimir Cora (Reseña a cargo de Teresa del Conde); Irma Palacios (Reseñada por Armando Torres Michúa); Oliverio Hinojosa (Reseña de Olivier Debroise); Gabriel Macotela (Presentado por Teresa Del Conde); Eduardo Cárdenas Fonseca (Reseña de Mary Renault); Miguel Ángel Alamilla (Autoreseña); Luis Argudín (Presentado por Lelia Driben). En el rubro de Dibujo: Manuela Genrali (Presentación de Ricardo Yañez); José Castro Leñero (Reseña de Juan García Ponce); María Begoña Zorrilla, Alfonso Moraza, Germán Venegas y Mauricio Sandoval (Autoreseña); Gustavo Aceves (Presentado por Ricardo Castillo); Jorge Robelo (Presentación de José Lesama Lima y Patricia Álvarez); José González Veites (Reseña de Patricia Álvarez), Ilce Gradwohl y Xavier López Yubero (Sin reseña). En gráfica: Eloy Tarcisio, Carla Rippey y Roberto Turnbull (Autoreseña); Santiago Rebolledo y Manuel Zavala (Presentación de Rita Eder); Alberto Castro (Presentado por Raquel Tibol); Pedro Ascencio (Reseñado por Teresa del Conde); Mario Rangel Faz, Francisco Marmata y Miguel Ventura (Sin reseña); Dulce María Núñez (Presentada por Leticia Ocharán).

sus líneas una perspectiva personal del arte mexicano de los últimos 10 años. En el afirmaba, que los seleccionados habían surgido de un proceso de decantación de localizar los anteriores certámenes de Aguascalientes y de las Bienales. Que la "detección" de estos jóvenes profesionistas había permitido constatar la "asiduidad", "consistencia" y "desarrollo", de un conjunto de productores, que integrarían la muestra de ese *Primer Festival de la Juventud Mexicana*.

En una breve revisión introductoria, la Dra. Del Conde expone que en los trabajos no existe una línea uniforme en cuanto a las variantes plásticas bajo las que se cobijan, a saber: la pintura, el dibujo y la gráfica. Exponiendo también, que las producciones seleccionadas para conformar la muestra obedecían a tendencias mundiales que rebasaban estos tres rubros. Citando al crítico de arte O'Keefe, señala sirviéndose de lo aseverado por el crítico, que había reseñado la misma exposición en la Casa de la Cultura de Monterrey, la importancia que en este periodo habían adquirido los Servicios Culturales del INBA y del CREA. Concluye su presentación, proponiendo al espectador, palabras más palabras menos, ahondar en: "el panorama productivo de una joven generación de artistas mexicanos", a través de la muestra.

Con un discurso similar los dos prólogos realizados por Juan García Ponce y el Mtro. Jorge Alberto Manrique, respectivamente, para el Catálogo de la exposición *Trastiemponueva pintura mexicana*<sup>368</sup>, presentada en el MAM, coinciden en revisar la historia y las manifestaciones técnico-formales de los productores de los 70's, como una necesidad 'generacional' de dar "continuidad de la pintura".

Ponce asevera en el prefacio a su cargo, que las técnicas y formas expresivas diversas observadas: -"no tratan de imponer ninguna tendencia" y tampoco existe en la conjunción de ellas un "cierto propósito estético", sino que surgen por la "necesidad de representar"- . También concilia el parecer de varios de los críticos involucrados, asintiendo: -"Es posible recoger algunas como las que se encuentran más cerca de nuestra propia idiosincrasia; también es posible rechazarlas a todas en conjunto."-.

---

<sup>368</sup> Catálogo de exposición, *Trastiemponueva pintura mexicana*-, Diciembre de 1983, Museo de Arte Moderno, Bosque de Chapultepec, INBA y CULTURA/SEP.

La exhibición estuvo compuesta por 16 productores: Francisco, Alberto, José y Miguel Castro Leñero, Miguel Ángel Alamilla, Victoria Compañ, José González Veites, Ilse Gradwohl, Gabriel Macotela, Irma Palacios, Mario Rangel Faz, Jorge Robelo, Germán Venegas, Pedro Ascencio, Jorge Yázpik y María Begoña Zorrilla Fullaondo.

Cerrando su registro, con una justificación cuyo matiz puede interpretarse como un acto de condescendencia:“(...) no es posible decidir su futuro: estamos ante su presente, el presente de la joven pintura mexicana”.

El Mtro. Jorge Alberto Manrique, reconoce en el segundo proemio, que: -“la diversidad de caminos” conforma en esta exposición la “nota dominante”-. Haciendo énfasis en que la disparidad de propuestas de los participantes responde, en su opinión, a una: -“actitud desprejuiciada frente a un pasado inmediato y remoto”-.

La posibilidad de legitimar expresiones plásticas y visuales que ‘no gustaban del todo’, se fue configurando mediante argumentos negativos y positivos sobre los productores de los 70’s y sus manifestaciones, mismas que formalizaron los discursos que circularon en los artículos culturales de la época. Del sobrenombre de “Informalistas” pasaron a la clasificación de “joven generación de artistas mexicanos” o representantes de la “joven pintura mexicana”. Acomodándose las demarcaciones entre las producciones culturales centrales y periféricas. Por depuración, designaciones y reconocimientos, sólo algunos de estos jóvenes se insertarían en la conformación de la inesperada historia del “nuevo” arte mexicano.

Estos reordenamientos político-culturales implicaron en la trayectoria de Francisco la participación en varias exposiciones individuales más; como la de Dibujo, en la *Galería del Parque*<sup>369</sup> y, la de Gráfica, en el Auditorio Nacional<sup>370</sup>. Respecto a las colectivas se pueden mencionar: *Nicaragua-Artistas Plásticos en solidaridad con Nicaragua-*; *El Autorretrato*, en la Academia de San Carlos-UNAM; *Miniatura*, en la Galería Alternativa y *Arte Contemporáneo en México*, en la Sala II, del MAM.

---

<sup>369</sup> N.B., La Inauguración se llevó a cabo el 30 de Junio, la Galería estaba ubicada en la Colonia Hipódromo Condesa. De este suceso cultural se puede consultar la reseña realizada por el periódico *Excélsior*, p. 13-B, Domingo-3 de Julio-de 1983.

<sup>370</sup> N.B., La invitación consta de un tríptico que reproduce tanto en la carátula como en el interior fragmentos de una obra de Francisco. En ella se enfatiza que la exhibición se formula como resulta de la Beca de Producción (1980-81) de la sección de gráfica de la ESMERALDA, INBA, CULTURA/SEP.



## 1984

Entre los acontecimientos más sobresalientes por los que pasan las propuestas plásticas y discursivas de Francisco<sup>371</sup>, se encuentran las reyertas y confrontaciones entre productores, críticos, historiadores, curadores u operadores culturales, que empezaron a cobrar fuerza no sólo en las juntas de selección o las exposiciones y también en encuentros, conferencias o medios impresos.

En la publicación del 5 de Marzo de 1984, de la revista *Proceso*<sup>372</sup>, entre titulares como: "Todo el proyecto económico pendiente de un hilo: el frágil mercado petrolero" y "Enigmas y disimulos en los tratos comerciales con Estados Unidos", se encuentra un artículo en donde Francisco y sus tres hermanos, interponen argumentos en contra de la opinión de José Luis Cuevas. El artículo recoge una entrevista con los Castro Leñero, confrontando algunas observaciones realizadas por Cuevas, respecto a producciones plásticas y visuales de la generación' de los 70's y de los dispositivos institucionales de premiación.

El antecedente es un enfrentamiento de ideas que tuvo lugar durante una mesa redonda llevada a cabo en el mes de Febrero, dentro de las instalaciones del *Museo del Chopo*, a propósito de un conjunto de conferencias que tuvieron lugar en torno a las Artes Plásticas y las exhibiciones paralelas: *Maestros del Dibujo* y *Una Década Emergente*, en el Museo Universitario del Chopo.

Las conferencias dieron lugar a varios encuentros intitolados: *Los de arriba y los de abajo en las Artes Plásticas*. La inauguración, se llevó a cabo con una mesa redonda en donde participaron: Francisco Castro Leñero, Vlady, Carlos Aguirre y José Luis Cuevas, moderados por la crítica de arte Raquel Tibol<sup>373</sup>.

---

<sup>371</sup> NB., Otras exposiciones, en las que participa en 1984, son: *Trabajos sobre papel*, en la Galería de Arte contemporáneo del D.F.; *1ª Bienal de la Habana*, en Cuba; el *4to Encuentro Nacional de Arte Joven*, en la Casa de la Cultura de Aguascalientes y el Palacio Nacional de Bellas Artes; la *2da Bienal de Pintura Rufino Tamayo*, en la Casa de la Cultura de Oaxaca y el Museo del palacio de Bellas Artes y en *Gran Formato*, para la Galería de Arte Contemporáneo del D.F.

<sup>372</sup> Armando Ponce, "Ante la crítica de Cuevas, los Castro Leñero definen y defienden su generación", en: *Proceso –Semanal de información y análisis-*, No. 383: 5 de Marzo de 1984, Director General: Julio Scherer García.

<sup>373</sup> *Encuentro: Los de arriba y los de abajo en las Artes Plásticas*, Gaceta UNAM, 27 de Febrero de 1984.

Las imputaciones que José Luis Cuevas explayó en dicha ocasión, sobre la obediencia y complicidad de la generación de los productores plásticos de los 70's, respecto a los dispositivos oficiales de control, abarcaban declaraciones directas sobre los hermanos Castro Leñero.

Según el criterio que dejaba ver en sus intervenciones, Cuevas aseveraba que la "generación" de los 50's, trabajaba los proyectos bajo paradigmas convencionales ya legitimados internacionalmente a través de Bacon y Tapies. En la entrevista, se recoge también la acusación de Cuevas sobre el otorgamiento excesivo de premios a los cuatro hermanos Castro Leñero.

En la conversación concedida a Armando Ponce por los hermanos Castro Leñero, para la Revista *Proceso*, Francisco, expone que la posibilidad objetiva de mostrar los resultados de su oficio, en ese momento histórico-cultural, era a través de los canales ofrecidos por el Estado mediante el INBA<sup>374</sup>. Y, que la apertura de los espacios, concursos y galerías, tenía que ver más con una condición ajena a los planteamientos de quienes buscaban conformarse dentro del 'oficio' de la producción plástica. Para lo cual, exteriorizó, que la "crisis" de la pintura, frente a la diseminación de otras alternativas de producción como los enfoques: conceptuales, de grupos, de acciones, instalaciones y ambientaciones, su "generación" defendía la perspectiva de mantener la 'fe' en la pintura, cito: -"Para nosotros no existe el requisito de negar, y por ello somos más libres, no sólo en cuanto a preocupación formal sino de actitud"-<sup>375</sup>. Mientras José declaraba ante su interlocutor: -"Lo importante es no hacerle el juego al poder. Eso es un compromiso y mantener esta posición ya es difícil"-.

Francisco realizó posteriormente una síntesis de lo que sentía en torno a los sucesos del '68. Conviniendo que la juventud pensó, en aquella década de los 60's, criticar una

---

<sup>374</sup> Armando Ponce, "Ante la crítica de Cuevas, los Castro Leñero definen y defienden su generación", en: *Proceso –Semanal de información y análisis-*, No. 383: 5 de Marzo de 1984, p. 56.

Vale la pena señalar que las circunstancias históricas registran mayormente viajes al extranjero y la promoción en Galerías Privadas para la difusión de obra, corresponden a la generación de los 50's. Recordemos de ésta generación de la *Ruptura* a: von Gunten, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Pedro Coronel, Günther Gerzso, Carlos Mérida, Gabriel Ramírez, Mathias Goeritz, Alberto Gironella, Vicente Rojo Almazán, Juan Soriano, Gustavo Arias Murueta y José Luis Cuevas, entre otros.

<sup>375</sup> *Op.Cit.*, Armando Ponce, "Ante la crítica de Cuevas, los Castro Leñero definen y defienden su generación", en: *Proceso –Semanal de información y análisis-*, p. 56.

'realidad fallida', es decir, la de pensar que con la consolidación de la fracción de los productores de arte como grupo opositor a la hegemonía, podría darse un cambio social radical. El resultado revisado por Francisco, respecto a tal situación histórica, fue percibido como el "enfrentamiento a un muro". Planteándose que después de ello, los artistas habían tenido que traicionarse o marginalizarse.

Francisco bosqueja en esta entrevista, que su "generación" era -"más abierta"-, respecto a la de los 30's. Remarcando que el objetivo central de su trabajo era el de aprovechar los espacios establecidos por el Estado para difundir su obra. Concediendo que el tipo de exploración plástica, por ellos realizada, no actuaría bajo la premisa de la "búsqueda de un cambio", con ello entendemos, de condición social; siendo el trabajo plástico lo único que podía, para él, ser considerado como el propósito central a confrontar.

Para completar este panorama, refiriéndose específicamente a su producción, en la entrevista que sostiene Francisco con Fernando Belmont para el *Uno más Uno*<sup>376</sup>, a propósito de la primera exposición individual de Francisco: *Registros*, en los Talleres de Coyoacán A.C.<sup>377</sup>, se aclaró que el referente más cercano que detona su producción se encontraba en el paisaje urbano. Infraestructura que se determina para y por disposiciones político-sociales como la noción del *habitar*, en su pleno sentido ontológico.

Enfocados más en los propósitos plásticos, Belmont guía la conversación hacia las formas de construcción propuestas por Francisco:

-No soy un pintor figurativo ni tampoco soy abstracto; en mi obra está la ausencia de la figura y solamente está el registro de su paso. Me gusta también ver lo apasionantes que resultan, en algunas ocasiones, estos espacios en que vivimos, a mí me dicen mucho. Hay circunstancias en donde se conjugan un grupo de elementos dentro de la ciudad que provocan un impacto muy fuerte y estos tienen que ver con lo que estamos viviendo todos. No hay superficies pulidas o limpias que duren, todo va a sufrir un desgaste y que puede resultar una imagen de nuestra realidad ya desgastada. Aquí puede existir la posibilidad de refle-

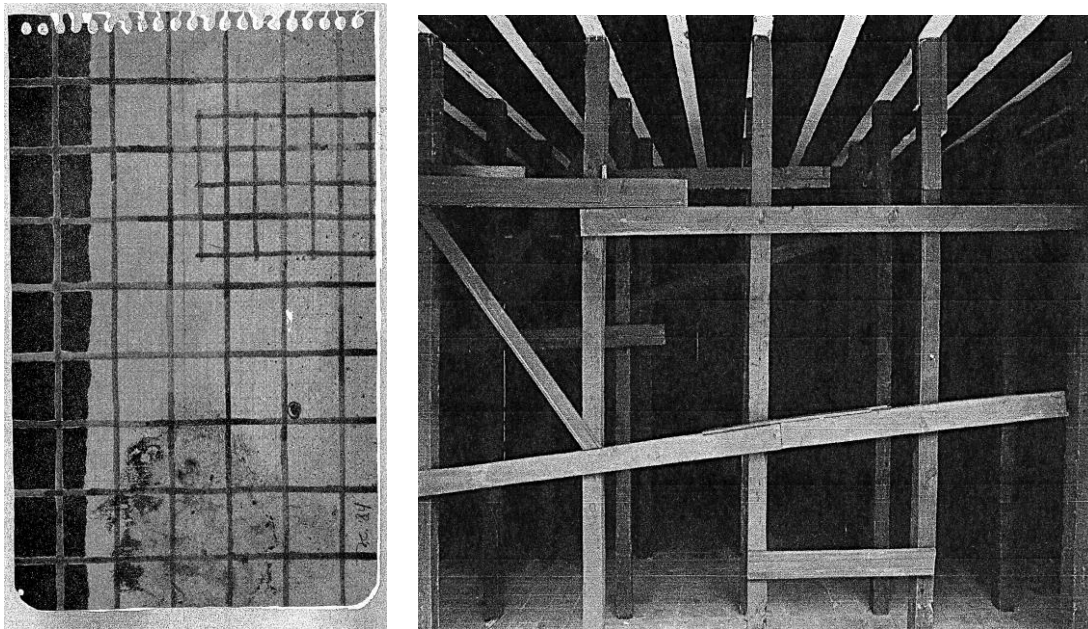
---

<sup>376</sup> Fernando Belmont, "Muestro la realidad tal y como la capto, señala el pintor Francisco Castro Leñero", Sección Cultura, *UnomasUno*, 30 de Junio de 1984.

<sup>377</sup> Francisco Castro Leñero, *Registros*, 13 de Junio de 1984, Los Talleres A.C., Francisco Sosa # 33, Coyoacán. Exhibición de 13 acrílicos y pigmentos, sobre tela y madera.

xionar sobre lo que somos y lo que hemos hecho.-<sup>378</sup>

Cuando Merry MacMasters realiza posteriormente, en el mes de Julio, otra entrevista con el productor<sup>379</sup>, a propósito de esta muestra individual, Francisco integra en ella su visión sobre los referentes visuales que construyen su bagaje formal: "Una mancha en una superficie es un registro, también una incisión, y afuera en la calle son registros las alcantarillas y coladeras de un drenaje".



Francisco Castro Leñero  
Invitación de la primera exposición individual de pintura, *Registros*, Los Talleres A.C.,  
Coyoacán, 1985.  
Serie fotográfica, encontrada como parte de un bagaje visual en el archivo del artista.

Otro testimonio relacionado con las controversias entre "generaciones", lanzada por José Luis Cuevas a los hermanos Castro Leñero respecto a su participación en espacios

<sup>378</sup> *Op.Cit.*, Fernando Belmont, "Muestro la realidad tal y como la capto, señala el pintor Francisco Castro Leñero", Sección Cultura, *UnomasUno*, 30 de Junio de 1984.

<sup>379</sup> Merry Mac Masters, "Francisco Castro Leñero: El encanto de un Objeto Único", *El Nacional*, Sección Cultura, 13 de Junio de 1984.

NB. Otras referencias sobre la primera muestra individual de Francisco Castro Leñero son: 1) Ambra Polidori, "Francisco Castro Leñero: vira hacia el silencio", Sección Cultura, *UnomasUno*, 25 de Junio de 1984. 2) Juan García Ponce: "Francisco Castro en su obra", Sección Cultura, *UnomasUno*, 1984.

y concursos institucionales, aparece en la primera parte del diálogo arriba citado, entre Mac Masters y Francisco. La alusión salta a la vista cuando la autora intercambia, con el entrevistado, ideas sobre la muestra de 1983: *Trastiempo*, concretada en el MAM. En pocas líneas, recogidas por la periodista, encontramos una continuidad discursiva que autoriza: “(...) que por encima de las teorías, se viera la realidad de la producción”<sup>380</sup>, de la generación de los 50’s representada mayoritariamente por: Francisco, Alberto, José y Miguel Castro Leñero, Miguel Ángel Alamilla, Victoria Compañ, José González Veites, Ilse Gradwohl, Gabriel Macotela, Irma Palacios, Mario Rangel Faz, Jorge Robelo, Germán Venegas, Pedro Ascencio, Jorge Yázpik y María Begoña Zorrilla Fullaondo.

Posteriormente, estas dos generaciones de productores plásticos, junto a otras más, colaborarían en la exposición *Semana de Artistas Fundadores de La Jornada*, en el *Polyforum Cultural Siqueiros*. Sumados a un grupo de periodistas, fotógrafos, académicos, escritores, activistas y cineastas, fueron 87 los artistas que secundaron la propuesta colectiva para que Carlos Payán concretara el proyecto un 19 de Septiembre de 1984.

A partir del 3 de Julio, por ocho días, en el *Polyforum* se exhibieron y movilizaron trabajos visuales y plásticos<sup>381</sup> para sufragar un medio informativo que defendiera la libertad de prensa, ante el éxodo de varios periodistas tanto del diario *UnomasUno* como del *Excélsior*, por la intervención de la administración de Miguel de la Madrid sobre estos conductos informativos.

Ese mismo año, como parte de los programas de soporte al *Segundo Festival de la Juventud Mexicana* a través del CREA, el INBA y de SEP-CULTURA, se llevó a cabo la gran muestra: *Retrospectiva de Arte Joven (1966-1984)*, en la Galería del Auditorio

---

<sup>380</sup> Merry Mac Masters, “Francisco Castro Leñero: El encanto de un Objeto Único, *El Nacional*, Sección Cultura, 13 de Junio de 1984.

<sup>381</sup> NB., En la invitación aparecen registrados: Los cuatro hermanos Castro Leñero; Gilberto Aceves Navarro; Carlos Aguirre; Edmundo Aquino; Alejandro Arango; Sergio Arau; Jorge Azaga; Feliciano Bejar; Arnold Belkin; Juan Berruecos; Alfredo Castañeda; Arnaldo Coen; Pedro Coronel; Roberto Cortázar, Olga Costa; José Luis Cuevas; Martha Chapa; José Chávez Morado, Felipe Ehrenberg; Helen Escobedo; Manuel Felguérez; Pedro Friedberg; Fernando García Ponce; Gunther Gerzso; Alberto Gironella; Fernando González Cortazar; Juan José Gurrola; Jan Hendrix; Francisco Icaza; Gabriel Macotela; Manuel Marín; José Maya; Luis Nishizawa, Luis Ortiz Monasterio; Roberto Parodi; Carmen Parra; Adolfo Patiño; Fanny Rabel; Adolfo Riestra; Carla Rippey; Arturo Rivera; Vicente Rojo; Pablo Rulfo; Sebastián; Rufino Tamayo; Eloy Tarcisio; Francisco Toledo; Cordelia Urueta; Vlady y Roger von Gunten, entre otros.

Nacional. Exhibición que quedó conformada por un sumario de trabajos que eran ya parte de la colección *de la Casa de la Cultura de Aguascalientes*.

En el catálogo de la muestra, la Dra. Teresa del Conde advierte que la línea político-cultural seguida por las instituciones era: "una consecuencia y no causa", de las múltiples producciones emergentes de la 'generación' de los 50's. Y, que estas formas de expresión plástica, habían "evolucionado" hacia niveles profesiográficos cada vez más sólidos desde la década de los 60's. La línea del texto, escogida por la Dra. Del Conde, se fundamentó en un recorrido histórico que abarcaba la premiación y el consecutivo reconocimiento de autores como: Aarón Cruz en el encuentro de 1968; el otorgamiento a Francisco Castro Leñero del premio en el área de dibujo, de 1975, y los dos reconocimientos otorgados a Adolfo Patiño en 1983, por el *Libro Bandera* y el de *Paisaje Veracruzano*, para acotar la línea retrospectiva de la exposición.

En este documento de la Dra. Del Conde, titulado: *Una Valiosa colección de arte joven*<sup>382</sup>, se afirmaba que las obras habían sido seleccionadas por jurados especializados y que los premios de adquisición habían sido otorgados por una empresa cigarrera.

En el escrito se justificó, como punto de partida para la selección, la relación de críticos y curadores con el trabajo de los artistas, para conceder "reconocimientos" y la aprobación de quienes a su juicio podían presentar y exhibir proyectos mediante invitación. Siendo éste sector de expertos el que instauró como condición principal para confirmar cualquier tipo de retribución, una anticipada revisión de los antecedentes correspondientes a los productores y sus propuestas, además de repasar el número de confrontaciones inmediatas anteriores a las que habían respondido, mismas que debían equivaler a búsquedas plásticas previamente distinguidas por más de un jurado.

Atajando cualquier duda, al agregar que: "su buena técnica, su congruencia de estructura y el grado de innovación", eran parte de lo observado por los especialistas para llevar a cabo las asignaciones de premios y menciones, es decir, que la valoración de las producciones se basaba en las distinciones más que en el valor de lo presentado.

---

<sup>382</sup> Cf., Dra. Teresa del Conde, "Una valiosa colección de arte joven", en: Catálogo de la muestra *Retrospectiva de Arte Joven –Exposición con obra de 1966-1984-*, Galería del auditorio Nacional, CREA, INBA, SEP-CULTURA, Editorial de la Dirección de Comunicación Social del CREA, tiraje de 1,000 ejemplares, 1984.

Estableciendo que la fuerte presencia que creaban, los trabajos plásticos, en el contexto en que eran vistos, habían consolidado a los autores. Pues, éstos habían pasado ya por “varios cedazos”<sup>383</sup> que confirmaban la ratificación de un “número elevado de críticos e historiadores del arte así como la de figuras consagradas dentro del campo de la actividad plástica; por lo cual era plausible, a esas alturas, “reconsiderar” su valía desde el punto de vista histórico y estético.

## 1985

Fue un periodo marcado por las políticas culturales como: el *Año Internacional de la Juventud*. Muchas convocatorias y encuentros, además de incursiones en foros internacionales señalarían la expansión en el horizonte productivo de Francisco. La revista *Rm*, del mes de Febrero, cuyo director era Hugo Soto Crotta, en su volumen XIV-No. 3, incluye, en la sección “*Rm en la joven pintura mexicana*”, un artículo de Patricia Lozada Rocha, titulado: “Los hermanos Castro Leñero”<sup>384</sup>.

La autora relaciona, en el texto, a los cuatro hermanos Castro Leñero con un talento innato propio de los: “grandes genios”. Explicando que las “nuevas generaciones”

---

<sup>383</sup> NB., Es importante señalar, de los varios *Concursos Nacionales para Estudiantes de Artes Plásticas* que abarcan el periodo de 1966 a 1980, algunos de los especialistas que conformaron el jurado fueron: I-1966, Sra. Carmen Barreda, Lic. Miguel G. Aguayo Jr. y Mtro. Jorge Alberto Manrique. II- 1967, Mtro. Jorge Hernández Campos y Mtro. Jorge Alberto Manrique. III-1968, Mtro. Juan Crespo de la Serna, Arquitecto Ignacio Angulo, Mtro. Alfonso de Neuvillate, Lic. Miguel Aguayo y Arq. Mario García Navarro. V- 1970, Lic. Miguel aguayo, Mtro. Vicente Rojo y Mtro. Jorge Hernández Campos. VI-1971, Arq. Ignacio Angulo, Prof. Alfredo Guati Rojo y Lic. Miguel Aguayo. VII- 1972, Mtro. Jorge Alberto Manrique, Lic. Miguel Aguayo, Rodolfo Nieto y Jaime Saldívar. VIII-1973, Jorge Bribiesca, Mtro. Jorge Alberto Manrique y Jaime Saldívar. IX-1974, Lic. Miguel G. Aguayo, Jorge Bribiesca y el Mtro. Jorge Alberto Manrique. X-1975, Bertha Taracena, Hilda Campillo y Jorge Bribiesca. XI-1976, Juan Acha, Alberto Híjar y Raquel Tibol. XII-1977, Teresa del Conde, Javier Moyssén, Raquel Tibol y Armando Torres Michúa. XIII-1978, Teresa del Conde, Javier Moyssén, Raquel Tibol y Armando Torres Michúa. XIV-1979, Arquitecto Mario García Navarro, Ruth Hernández y Armando Torres Michúa. XV-1980, Ida Rodríguez Prampolini, Mtro. Jorge Alberto Manrique, Jorge Hernández Campos y Arq. Mario García Navarro. En las bifurcaciones iniciales, conformadas por productores y especialistas, el jurado para el *Encuentro Nacional de Arte Joven*, se convino del siguiente modo: I-1981, Carlos Aguirre, Jorge Hernández Campos, Francisco Icaza, Miguel Suazo y Raquel Tibol. II-1982, Arnaldo Coen, Jorge Hernández Campos, Benjamín Manzo, Antonio Martorell y Raquel Tibol. III-1983, Juan Castañeda, Mtro. Jorge Alberto Manrique, Jesús Martínez, Raquel Tibol y Roberto Vallarino. IV-1984, Manuel Felguérez, Elva Garma, Xavier Moyssén Lechuga, Jorge Hernández Campos y Roger von Gunten.

<sup>384</sup> Patricia Lozada Rocha, No. 3, (1985, Febrero), “Los hermanos Castro Leñero”, *Rm*, Vol XIV, 26-33.

intervenían con mayor frecuencia en la pintura mexicana. Y que los temas, por ellos abordados, fluctuaban entre el aspecto psicológico, político y social, partiendo de las expresiones pictóricas, dibujísticas y gráficas. Especificando, además, que dichas inquietudes “afortunadamente”, eran solventadas e impulsadas por varios foros.

Cada una de las síntesis profesiográficas de los hermanos Castro Leñero, empiezan por la mención de algunas connotaciones biográficas que posteriormente dan pie a un resumen de exposiciones así como premios y menciones, desde un orden jerárquico-narrativo que amparaba la legitimación de su trayectoria. El lenguaje plástico de los cuatro hermanos Castro Leñero, para esta autora, tenía como punto de referencia tanto al *Expresionismo Abstracto* como al *Art brut*. Este formato se acompañó de una brevísima descripción del quehacer plástico de los productores a base de extractos tomados de los textos que, tiempo atrás, habían apoyado ya una revisión de sus trabajos, es decir, aquellos recreados y concedidos por los especialistas.

Las constantes repeticiones de estas disertaciones, legitimaron las posiciones de los dos grupos: el de productores y el conformado por historiadores, críticos y curadores, igualando poco a poco los criterios y discursos que concretarían las pautas del *mainstream* mexicano.

La conformación de un *Homenaje a la Creación Artística de Julio Cortázar*, Según idea original de Juan García Ponce, conformó los ecos de la exhibición *Rayuela*; misma que reunió a finales de 1984 y durante los seis primeros meses de 1985, a 22 productores plásticos. En el texto introductorio escrito por el mismo Juan García Ponce, se planteaba al arte como un juego de combinaciones y, por ende, de múltiples posibilidades, tal como puede concebirse el sistema propositivo de lectura de la novela *Rayuela*.

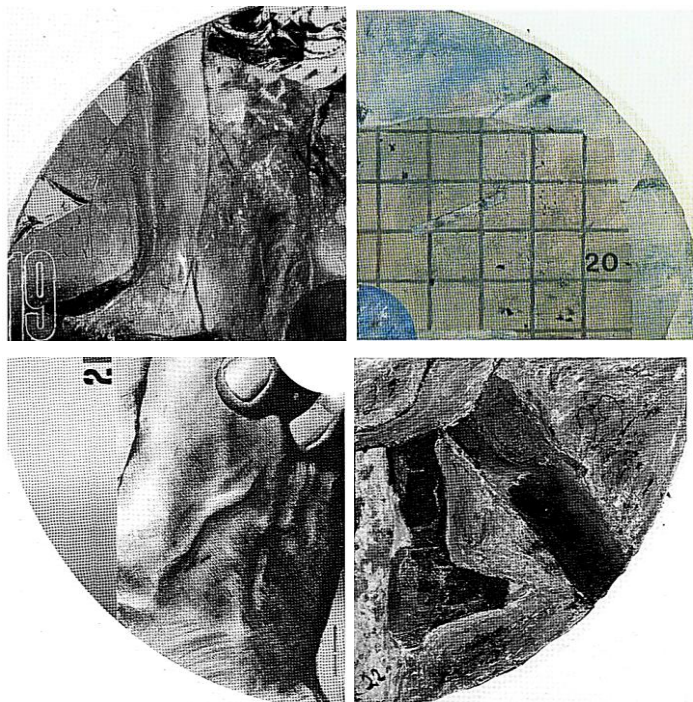
El juego plástico, al que fueron convidados éstos 22 artistas<sup>385</sup>, radicaba en el formato y la compaginación de sus propuestas, para formular las casillas de la rayuela. Las obras de

---

<sup>385</sup> El número 1 fue para Juan Soriano; el 2, para Gabriel Macotella; el ensamblaje entre los números 3 y 4, fue para los trabajos de Alberto Gironella y Fernando García Ponce; el 5, para José Luis Cuevas; el 6, recayó en Manuel Felguérez; la alineación entre los números 7, 8, 9 y 10, se asignó a Carmen Parra, Pedro Friedeberg, Arnaldo Coen y Jorge Robledo, respectivamente; el 1,1 fue para Francisco Toledo, el 12, de Vicente Rojo; la última alineación horizontal correspondió a los números 13, 14, 15 y 1,6 pertenecientes a los trabajos de Ricardo Rocha, Gabriel Ramírez, Luis López Loza y Rodolfo Zañabria; la última zona de casillas estuvo a cargo, con el número 17, de Roger von Gunten y de Irma Palacios con el segmento 18.



los cuatro hermanos Castro Leñero, unidas formarían el círculo final de esta apuesta de estas impresiones visuales.



*Homenaje a la creación artística-Julio Cortázar-Según idea original de Juan García Ponce*  
Exhibición de pintura, *Museo de Arte Carrillo Gil*, 1985.  
Francisco Castro Leñero: Pieza No. 20  
Catálogo conformado como modelo para armar.

Por otro lado, una constancia de recepción firmada por la Dra. Del Conde, en calidad de directora del Museo de Arte Moderno, confirma a Francisco su participación en la exposición itinerante: *Arte Mexicano*, que sería presentada en Estocolmo, Suecia. En Octubre, otra carta constata que su participación, consignaba el viaje y la custodia de dos obras<sup>386</sup>, además de reseñar el itinerario de exhibición de los trabajos en: Saitama, Japón, Estocolmo y en Berlín Oriental.

Estos desplazamientos, que no presentaron resistencia alguna a la institucionalización, sino que más bien la aceptaron como un proceso normal, conformaron una especie de *New Left*, en el ámbito cultural mexicano de la época.

---

Finalmente, los hermanos Castro Leñero articularon el "cielo" con los números 19 para Alberto, 20 para Francisco, 21 para José y 22 para Miguel.

<sup>386</sup> NB., Los trabajos enviados fueron: *Paisaje* de 1983, un ensamblaje de acrílico sobre tela cuyas medidas eran las de 1.42 x 1.42 cm, valuado en 300,000 pesos y *Regeneración*, 1984, de 1.40 x 1.40 cm realizado en técnica mixta sobre tela, cotizado en la misma cantidad.

Aquello exigió de los productores de la generación de los 50's una continua movilidad entre exhibiciones macro y micro que respondieron en los años 80's a la configuración de 'nuevos espacios' para la producción plástica que pretendían concretarse como esferas despolitizadas. Pero moverse dentro de las instituciones tiene un costo: implica la aceptación de reglas, el disciplinamiento y la afiliación gradual a ciertos paradigmas estipulados por los grupos de poder, estableciendo al interior de cualquier tipo de producción cultural un 'nuevo' sumario de intercambios económicos e identitarios.

En ese año Francisco participó en 6 exposiciones colectivas: *Laberinto...un Minotauro*, en el centro Cultural Adriano Olivetti; *Colectiva*, en la Galería de Arte Contemporáneo<sup>387</sup>; *Signos reunidos*, para la Galería Alternativa; *50 años de Dibujo en México*<sup>388</sup>, como parte de la conmemoración de los 50 años de la Galería de Arte Mexicano y para la muestra *Dibujo*, en la Galería de los Talleres de Coyoacán; considerando, también entre ellas, la muestra Colectiva *Contemporary Mexican Artist* en Novotel, Londres<sup>389</sup>.

También encontramos, en este año, la subscripción de Francisco al "V Encuentro Nacional de Arte Joven"<sup>390</sup>, en Aguascalientes. En esa ocasión Francisco participó con tres envíos de acrílicos sobre tela. El prólogo del catálogo, escrito por Saúl Juárez, esgrime una consigna que revisa los adentros del "panorama cultural mexicano", en el cual este concurso se inscribía como un espacio abierto de experimentación y como un

---

<sup>387</sup> Documento, *Colectiva*, Galería de Arte Contemporáneo, Medellín #65, Col. Roma. Del 6 de Febrero al 15 de Marzo. Expositores: Francisco Alberto y Miguel Castro Leñero, Julio Galán, Gabriel Macotela, Helio Montiel, Roberto Parodi, Adolfo Patiño, Georgina Quintana, Santiago Rebolledo, Roberto Turnbull, Alberto Venegas, Germán Venegas, Saúl Villa y Nahum B. Zenil.

<sup>388</sup> Invitación, *50 Años de Dibujo en México* –Exposición Colectiva-, Galería de Arte Mexicano, Fundadoras: Carolina Amor de Fournier e Inés Amor de Pérez Espinoza. Entre los 36 productores seleccionados, se encuentran: Francisco Castro Leñero, Carlos Aguirre, Pedro Diego de Alvarado, Raúl Anguiano, Nicolás Amoroso, Dr. Atl, Angelina Beloff, Federico Cantú, Leonora Carrington, Alfredo Castañeda, Julio Castellanos, Fernando Castro Pacheco, Miguel Cervantes, Enrique Climent, Arnaldo Coen, Pedro y Rafael Coronel, Francisco Corzas, Olga Costa, Miguel Covarrubias, José Luis Cuevas, Jean Charlot, José Chávez Morado, Francisco Díaz de León, Roberto Donis, Helen Escobedo, Gabriel Fernández Ledezma, Pedro Friedeberg, Carlos García, Luis García Guerrero, Gunther Gerzso, Alberto Gironella, Mathias Goeritz, Jesús Guerrero Galván, Francisco Gutiérrez y Enrique Guzmán. La muestra fue inaugurada el 26 de Noviembre.

<sup>389</sup> NB., Los participantes fueron: Francisco Castro Leñero e Irma Palacios, Edmundo Aquino, Álvaro Blancarte, Mary Darbshire, Julia López, Alfonso Mirando, Nicolás Moreno, Rodolfo Nieto, Carlos Olachea Boucsiequez, Tomás Ortiz, Luis Palomares, Marcela Piña, Mariano Rivera Velázquez, Fermín Rojas Pacheco, Primo Vega Rosiles y Beatriz Zamora.

<sup>390</sup> Menciones: Francisco Castro Leñero, Lourdes Cue Romero, Horacio López Bonilla, José de Jesús Moreno Hernández y Othon Téllez. Premios de 3000,000 pesos, cada uno: María Eugenia Gamiño Cruz, Renato González González, Derli Romero, Anna Sánchez y Mauricio Sandoval.

punto de difusión que establecía los lineamientos a través de las cuales se movería la plástica del país.

Entre las afirmaciones recogidas se encuentran las alusiones al surgimiento, en los estados, de iniciativas para estimular la producción artística. La idea, aseveraría Saúl Juárez: -"no reside en consagrar a unos cuantos cada año"-, sino la de: -"detectar vocaciones o de reafirmar y ofrecer un aliciente a las que ya conocemos"- . Para cerrar, confirma el crecimiento de las participaciones de los productores incipientes y subrayó: -"la obligación de continuar apoyando el trabajo de nuestros artistas que de muchas maneras representan la conciencia crítica de nuestro tiempo"- . Una conciencia crítica, podemos decir, bastante limitada en algunos casos, a la búsqueda del reconocimiento.

El acta del Jurado se cierra a los 11 días del mes de abril, después de dar fe de la reunión de sus integrantes durante cuatro días consecutivos. Reconociendo la entrega de cinco premios y, en vista de la calidad de los envíos, el otorgamiento de menciones a cinco productores.

Una vez establecidas las bases para los procesos neoliberales, el arte en México, subsumido a un Estado que ponderaba la economía, coadyuvó a una justificación megalómana de los privilegios para pequeños grupos. La racionalización de la desigualdad social se establecería a partir de la distribución de la riqueza y de aptitudes para un posterior reconocimiento, desde la declaración y el escrutinio de competitividades. Pero estas "distinciones ", correspondientes al potencial del 'sujeto' como trabajador y generador de recursos tangibles e intangibles, a partir de la producción artística para el desarrollo del país, se otorgan solamente si los artistas e intelectuales logran consolidar su trabajo bajo ciertos criterios de "confianza" entre los grupos de poder, que fungen como moderadores de la racionalidad del Estado.

Los productos culturales de la década de los 80's, ligados de manera directa a las "recompensas" instauradas mediante las instituciones educativas y el Estado, colaboraron para concretar un discurso unitario, a través de un consenso rutinario y mediante el uso de una 'jerga' sobre el tipo de exclusiones e inclusiones artísticas, sus clasificaciones y el aspecto estético-histórico de una conformación cultural que se convirtió en consigna; es decir, que la cultura nacional se encontró a sí misma inserta en la conformación de una

prioritaria homogeneización, como subsector se condicionó su funcionamiento a través de programas que no tenían interés en concretar proyectos a largo plazo sino sólo el de otorgar una relativa autonomía a las producciones de este campo.

Así, los financiamientos a la creación artística, que perfilaban ya la formación de un Consejo Nacional General de Cultura *ex profeso*, para conformar un mecanismo "eficiente" y "transparente", generó varios estratos jerarquizados de órganos administrativos para la toma de decisiones en los que la comunidad artística en particular y la sociedad en general no pudieron incidir del todo al enfrentarse a una retórica revestida de apertura democrática.

## 1986

Los cuatro hermanos Castro Leñero participaron en *Exhibition of Mexican's Graphic Work's* en la Dong-Soong Gallery de Seúl, Corea del Sur. La introducción de Jorge A. Fuentes para el catálogo de presentación, como encargado cultural de México, afirmaba que la Embajada Mexicana solventaba la exposición con la firme convicción de que sería un primer paso en una serie de intercambios culturales que fortalecerían la relación entre las dos naciones. Rematando el breve preámbulo, con una alusión diplomática que apuntaba hacia la expectativa de que la promoción de los trabajos, de los hermanos Castro Leñero en Corea, fuera el inicio de un 'nuevo' periodo de entendimiento entre México y ese país. Pues en los campos económico y político, la relación existente entre las dos naciones, podía extenderse a través del espacio artístico y otros dominios culturales. Otra experiencia compartida por los cuatro hermanos se dio en la exposición: "Ciudades, en la Galería de Arte *La Criba*, de la ciudad de San Luis Potosí.

La producción gráfica de Francisco se vio ampliada en la *Exposición paralela del Trabajo del Taller de Producción Gráfica del Centro Cultural Los Talleres A.C.*<sup>391</sup>, en compañía

---

<sup>391</sup> NB., La exposición principal fue: *Erase una vez, un Ruso, un Francés y un Gringo..."-Partitura Visual para un son-urgente-*, ideada por Felipe Ehrenberg.

Los integrantes de la muestra paralela fueron: Francisco y Alberto Castro Leñero, Raúl Anguiano, Vito Ascencio, Gerardo Cantú, Julia Jiménez Cacho, Magali Lara, Gabriel Macotela, Irma Palacios, Carolina

de su hermano Alberto.

## 1987

Francisco y sus tres hermanos acuerdan la exposición: *Versiones*, para el Museo de Arte Contemporáneo de Morelia, Michoacán. El pequeño catálogo de presentación, incluía una imagen de una obra de cada uno acompañada por una semblanza, para ellos significativa, escrita anteriormente por un especialista. El primer texto era para Alberto, realizado por Teresa del Conde; el segundo, para José, retomado de una reflexión de Juan García Ponce; el tercero, para Francisco, recogía un escrito de 1984 elaborado también por Juan García Ponce y, el cuarto, sobre el trabajo de Miguel, se apoyaba en una descripción de su labor pictórica preparada por Jaime Vázquez en 1986.

En mancuerna con el INBA, Los Talleres de Coyoacán, La Embajada de México en Francia y Casa Abierta al Tiempo, de la UAM, se consolida la muestra: *Dibujo Contemporáneo de México*, cuyos prefacios corrieron a cargo del Mtro. Jorge Alberto Manrique en ese tiempo Director del Museo de Arte Moderno y de André Ladousse, representante del Consejo Cultural de la Embajada en Francia. Esta muestra fue vigorosamente difundida en varios medios impresos.

El Maestro Manrique, expone directamente en el argumento introductorio que el lote de dibujos, entre los que se encuentra trabajo de Francisco y de 16 productores más<sup>392</sup>, debía haber participado en el *Primer Festival Internacional de Dibujo*, cuya celebración sería llevada a cabo tentativamente en el mes de Septiembre del '87 en la ciudad de

---

Paniagua, Rafael Sepúlveda Alzúa, Raúl Soruco y Manuel Zavala. Otras de las actividades involucraban coordinaciones escénicas y dancísticas, a cargo de Cecilia Lugo, además, de un espectáculo musical que incluía un danzón dedicado a Felipe Ehrenberg.

<sup>392</sup> NB., Integrantes: Francisco Castro Leñero, Gilberto Aceves Navarro, Arnaldo Cohen, Ismael Guardado, Tomás Parra, Arturo Rivera, Héctor Xavier, Vlady, Carlos Aguirre, Roberto Cortázar, Ana Checcho, Felipe de la Torre, Miguel González Casanova, Oliverio Hinojosa, Magali Lara, Lucía Maya y Nahum B. Zenil. Ver la reseña posterior del Mtro. Jorge Alberto Manrique, "Dibujo", periódico: *La Jornada*, Sección Cultura, Martes, 3, de Noviembre de 1987.

Otras referencias hemerográficas son: Periódico *El Nacional*, Martes, 6, de Octubre de 1987. Sección Cultural, periódico *Excelsior*, Jueves 8 de Octubre de 1987. Sección Recorrido Cultural, diario *El Sol de México*, Jueves 8 de Octubre de 1987.

París. Esta muestra, a última hora fue postergada y reorganizada para llevarse a efecto hasta 1988. Mientras tanto, los trabajos lograron un espacio de exhibición a través del Gobernador Institucional del Estado de Jalisco, Lic. Enrique Álvarez del Castillo y, el Jefe del Departamento de Educación Pública del Estado, Lic. José Luis Leal Sanabria, consolidándose así una "colectiva" en el museo *Regional de Guadalajara*, bajo el nombre de: *Nueva Generación*<sup>393</sup>.

Es importante destacar que la introducción general recreada para el catálogo de esta exhibición a nivel nacional, partía de una referencia a la decisión de agrupar a doce productores plásticos bajo un criterio cronológico asentado primordialmente en la fecha de nacimiento de los participantes, a pesar de que algunos de ellos no pertenecían ya a la década de los 50's. Siendo utilizado igualmente otro principio, vuelto ya consigna, de establecer una selección de productores bajo la justificación de invitar sólo a aquellos que habían sido previamente "distinguidos" por otras instancias institucionales a través de certámenes y premios. Un señalamiento contradictorio llama la atención en el cuarto párrafo y es el de subrayar en el texto, una vez destacada su actitud profesional, exteriorizándose una referencia directamente comparativa de los trabajos de la "generación" de los 50's con los proyectos de la generación de los 30's, para afirmar que las propuestas seleccionadas parecían no presentar: -"aseveraciones contundentes"-, por lo cual se entiende que la revisión de los trabajos fue interpretada más como la implementación técnico-formal de perspectivas: "ambiguas", "irónicas", "desacralizadas" y "anti-solemnes".

Para complementar este preámbulo, es retomado un fragmento del texto: *El posmodernismo en México*, de Olivier Debrouse, crítico que afirmaba encontrar en nuestro país una tendencia similar al posmodernismo norteamericano. Durante sus afirmaciones Debrouse reseñaba que en México, las tendencias no obedecían a un movimiento "organizado", pues estas expresiones no poseían la "visibilidad crítica o institucional" que podía otorgarles un aparato firme de conceptualización.

Se podrían seguir las afirmaciones de este reconocido crítico de arte, suponiendo que la

---

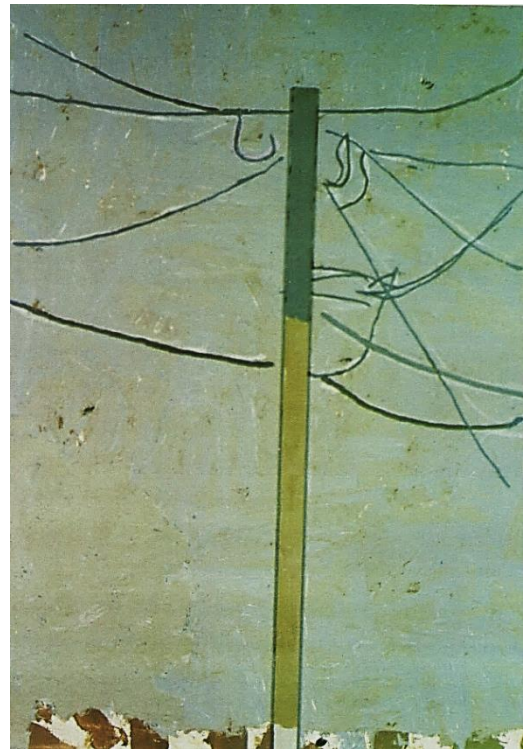
<sup>393</sup> NB., Integrantes de la muestra: Francisco, Alberto y Miguel Castro Leñero, Julio Galán, Gabriel Macotella, Helio Montiel, Irma palacios, Adolfo Patiño, Carla Rippey, Roberto Turnbull, Germán Venegas y Nahum B. Zenil. Catálogo de exposición, Departamento de Educación Pública del Gobierno del Estado de Jalisco, para el Museo Regional de Guadalajara, Abril de 1987.

pura teorización contribuyera al establecimiento de las "culturas visibles", pero según lo hasta aquí observado, en el texto hay una inevitable triangulación entre las producciones de la generación de los 50's, las incipientes políticas culturales y el despunte de los discursos elaborados por los críticos de arte nacionales para generar un mercado con proyección internacional que ya estaban siendo por demás discutidas por los especialistas, aunque éstos no alcanzaran a ponerse de acuerdo del todo, en la forma de resemántizar las formas de expresión que habían surgido en el país.

Estos frentes encontrados, donde las propuestas artísticas respondieron a incipientes intentos de establecer políticas culturales también de "nueva generación" que dieron origen, dentro del Plan Nacional de Desarrollo, a fracturas en donde la crisis financiera de la década de los 80's fue doblegando a las mismas producciones culturales, inclinándolas a comparecer, como otro subsector gravado que debía incorporar las perspectivas de consumo e inversión para contribuir paulatinamente al impulso económico de la nación.

Siendo así como se fortalecieron las denominadas "industrias culturales" en nuestro país, apoyadas en prácticas emergentes asociadas mayoritariamente con las también "nuevas tecnologías".

Olivier Debroise, trataba de clasificar las propuestas pictóricas de los participantes de una manera cronológica. Los primeros mencionados son Francisco y Miguel Castro Leñero, además, de Gabriel Macotella cuyo trabajo, surgido en la década de los 70's, había sido asociado con la "vanguardia" del *Informalismo* y la *Pintura Abstracta*; aseverando que dentro del orden nacional, una referencia prioritaria posible de influencia no era otra más que la obra de Francisco Toledo; tratando de establecer relaciones desde grupos de



Francisco Castro Leñero  
*Simulacro*, Acrílico/Tela, 125 x 90 cm, 1987.  
Exposición *Nueva Generación*.

'parecido', Debroise, inserta en ese mismo esquema comparativo cuatro propuestas plásticas en su artículo, al colocar dentro de éstos márgenes relativos también la obra de Turnbull.

Como se ha examinado en algunas reflexiones previas de esta investigación, la determinación de algunos de los especialistas se concentraba en el quehacer de discernir las temáticas de trabajo y los aspectos procesuales de la 'generación' de los 50's. Preocupaciones expresivas que para 1987, habían ya adquirido más que "visibilidad" y "verosimilitud" tanto institucional como crítica, aunque los discursos en torno a ellos estaban demarcados persistentemente por una barrera de irresolución conceptual y receptiva.

Mediante esta encrucijada cultural, se dio el habitual intento, por parte de los especialistas, de conceptualizar y categorizar este variado espectro de proyectos fraguado por los productores de la década de los 50's dentro de un orden temático tanto pictórico-compositivo, perceptivo como técnico-procesual. La transposición de lo "no-visible" en "visible" se dio toda vez que fueron fiscalizados a nivel hegemónico y reconocidos socialmente como una "Nueva Generación" que ya había tratado de ser codificada al menos durante una década y media.

Vale la pena comentar que Debroise, en su pequeño texto introductorio, no suministra argumentativamente otros testimonios para sondear de un modo diferente lo inicialmente discutido por otros especialistas, cuyas enunciaciones hemos ido comentado de manera paralela a lo largo de este estudio; sino que reproduce con lagunas, comparaciones inmediatas de la cultura norteamericana y algunas imprecisiones del fenómeno artístico nacional, las historias de inserción de esta porción selectiva de trabajos de algunos artistas de la "generación" de los 50's, y otros posteriores, en un sistema cultural al que añade el término de "posmodernidad".

Conviene también recordar, que los vaivenes económico-políticos de los años 70's, década en la que se procuró dar cabida a las formas de expresión de la generación de los 50's a la que pertenece Francisco, fueron configurados por la disolución de los órdenes posbélicos a nivel mundial. Cambios que generaron una coyuntura histórica, relacionada a los efectos de la guerra fría y a una creciente hegemonía norteamericana



consumada mediante los conflictos originados entre los paradigmas del choque entre el capitalismo y el comunismo, dando pie a un nuevo tipo de globalización. Esta operatividad, nutrida por las transformaciones tecnológicas y de telecomunicaciones, desregularizó los sistemas de 'flujos' económicos, técnicos y culturales, transmutando la dimensión de los Estados-Nación mediante la dilución de su autonomía no sólo a nivel nacional sino a nivel mundial, cobrando la producción de bienes un sentido secundario en la práctica neoliberal; *praxis* que para su afianzamiento debió originar otras 'subjetividades' para introducir sus propias formas.

El espacio del capital moderno se insertó llanamente en el espacio cultural, durante la década de los 70's, por lo que trabajar sobre y desde la cultura produjo también cambios en las prácticas cotidianas sociales antes de la década de los 80's aún en México, como se ha asentado en los aparatos introductorios desglosados por décadas en esta investigación. Enmarcar a la "generación de los 50's" dentro de un programa "posmoderno" como lo hace Olivier Debrouse, resulta por demás arriesgado, ya que apela a la "posmodernidad" como un eje comparativo que podría vigorizar el estudio de las manifestaciones incluidas en la exposición; sin embargo, los famosos "pos", no son sino la experiencia de una dislocación que deconstruye paradigmas que se creían sólidos o que evidencian una 'realidad' que por definición es inestable. "Realidad" que, sin embargo, puede ser re-articulada a partir de una revisión histórica, en este caso de las producciones artísticas nacionales, asimilando al interior de los discursos qué es discursiva e históricamente lo que se "corrige" frente a lo que se "ratifica".



*Rojos, Taller de Experimentación Visual ENAP/UNAM. Coordinación: Alberto Castro Leñero, Obra Colectiva, 1987.*  
Propuesta inicial de Mosaico rectangular de 49 cuadros de 80 x60 cm.  
Exhibición de pintura, Museo Universitario del Chopo, UNAM.

Ese mismo año, otro despliegue colectivo, en el que se exhibió el trabajo de Francisco entre los meses de Agosto y Septiembre, fue el resultado de una experiencia compartida del *Taller de Experimentación Visual* de la ENAP, UNAM, titulada: *Rojos*<sup>394</sup>, exhibida en el Museo Universitario del Chopo.

La obra estaba conformada como un políptico rectangular, adaptado a partir de cuadros duplicados y triplicados desde la medida de 80 x 60 cm; lo cual posibilitaba una apertura creativa en donde el único elemento en común era la utilización del color rojo. También en Septiembre, Francisco colabora en la Muestra de Aniversario de la Esmeralda con la Presencia de algunos Maestros de la ENAP, para conmemorar su 45° Aniversario. Las instancias institucionales que apoyaron dicho encuentro fueron: la Secretaría de Educación Pública, La Esmeralda, La UAM y la ENAP, UNAM<sup>395</sup>.

La relación entre estas escuelas obedecía a los deseos, según el Mtro. Juan Antonio Madrid Vargas, de renovar conocimientos a través de "artistas-maestros" en pro de una ampliación de los horizontes de educación práctica y teórica de la cultura artística en el país.

En otra línea de trabajo en el mes de Noviembre, Francisco Castro Leñero recibe una invitación de parte del Director de Extensión Cultural del Colegio de Bachilleres, Arquitecto Juan Antonio Soda Merhy, para presentar sus trabajos en las Oficinas Generales de ésta institución. El trasfondo, de esta acción era el de precisar una serie de muestras plásticas para conmemorar el "Año del Normalismo Mexicano".

Bajo este precedente, Francisco envía 20 obras "neoplasticistas" con el título general de: *La razón de la Materia*. Las obras de esta exposición fueron comentadas por Luis Carlos

---

<sup>394</sup> NB., Participantes: Francisco, José y Alberto Castro Leñero, Bernardo Arcos García, José Luis A. Heredia, Carmen Flores, Irma Palacios, Isidoro Rendón, Daniel Rivera y Víctor Vizcarro.

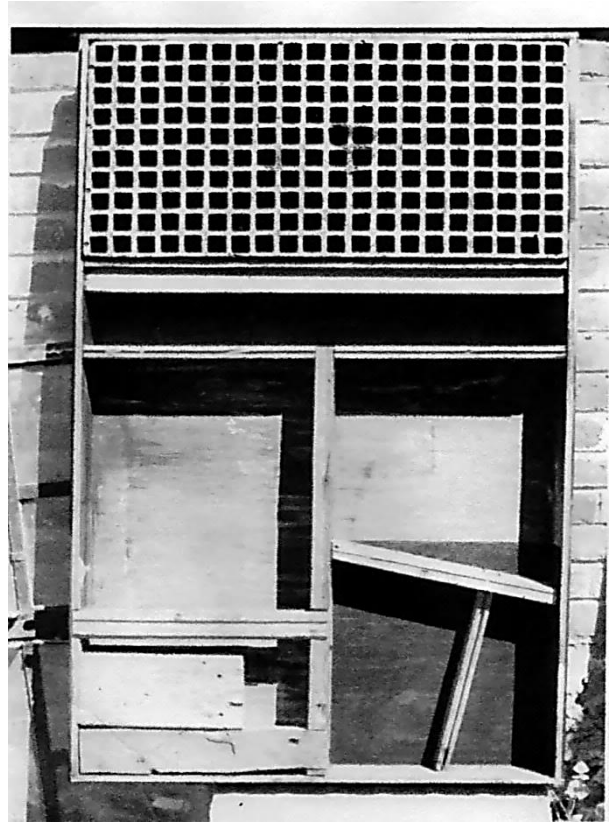
<sup>395</sup> NB., Referencias: Cartel, *Presencia de la ENAP en el 45 Aniversario de la Esmeralda*.

Fuentes hemerográficas: Sección Cultura: "Muestra por Aniversario de la Esmeralda", *Excelsior*, Domingo 20 de Septiembre de 1987. Sección Cultura: La Escuela Nacional de Pintura y Escultura, "La Esmeralda", cumplió su 45 Aniversario", *El Heraldo de México*, Lunes 28 de Septiembre de 1987. Sección Cultura: "La Esmeralda cumple 45 años- La libre expresión, la práctica y la toma de conciencia, sus directrices", *El Día-vocero del pueblo mexicano-*, Martes 29 de Septiembre de 1987.

Participantes: Francisco Castro Leñero, Gilberto Aceves Navarro, Francisco Moyao, Octavio Gómez, Jesús Mayagoitia, Fanny Morell, Sergio Hernández, Juan Manuel Salazar, Luis Nishizawa, Ricardo Rocha, Gerardo Portillo, Ignacio Salazar y Leticia Moreno.

Emerich, a través del catálogo así como en los artículos de prensa<sup>396</sup> y, en este último medio, también por el columnista Aristides Breda.

Francisco Castro Leñero, *Construcción- Serie La razón de la materia-*, Acrílico/ madera, 1987.



Por su parte Emerich, establece una serie de comparaciones de los trabajos de Francisco con Antoni Tapies y Vicente Rojo, construyendo sus consideraciones a través de las teorizaciones de Gillo Dorfles. Emerich, en su labor de periodista escruta la disposición del discurso plástico de estos trabajos de Francisco mediante el ordenamiento de los patrones de la búsqueda constructiva del productor para su reportaje:

-Su inquietud artística se dio en la ciudad y el entorno le ofrece sus formas. Por lo pronto, en sus grandes áreas texturadas,

---

<sup>396</sup> Luis Carlos Emerich, texto presentado para la exposición de Francisco tanto en el Catálogo como en el periódico Novedades. Realizado en Octubre de 1986, en la Galería Arte Contemporáneo. NB., Otras referencias hemerográficas: "Francisco Castro Leñero", Sección: Guía del Lector, periódico: *Excelsior*, Martes 1º de Diciembre de 1987. "Francisco Castro Leñero", Sección: Museos y Galerías, publicación semanal: *Tiempo Libre*, del 3 11 9 de Diciembre de 1987 y "Veinte Obras del Pintor Francisco Castro se expondrán en el C. de B.", periódico *El Sol de Satélite*, Naucalpan, México, Martes 8 de Diciembre de 1987.

dípticos o trípticos en que se comparan valores de libertad y de orden, gestualidad y ordenamiento conforme a patrones y aparejos (como lo haría un albañil sensible), se concreta una búsqueda constructiva que llega al ensayo o reproducción plástica de cajas, motivo clásico también de los sesenta que parece venir en paquete en este tipo de pintura matérica.<sup>-397</sup>

En contraste con el escrutinio plástico realizado por Emerich, Aristides Breda recupera fragmentos de una entrevista directa, formalizada con Francisco, a propósito de una muestra llevada a cabo en la *Galería Arte Contemporáneo*<sup>398</sup> que reunió trabajos neomatéricos y litográficos realizados entre 1985 y 1986<sup>399</sup>. Breda, rescata en su reseña el testimonio de Francisco sobre la ciudad a partir de sus impresiones sobre Terremoto del '85 en México:

-Antes de los terremotos veía a la ciudad con nostalgia. Buscaba recuperar lugares, ambientes. A partir de los sismos ya no puedo ver de esa manera el paisaje, se me volvió más presente, más concreto, menos reflexión.<sup>-400</sup>

Las inquietudes que detonaban la producción plástica de Francisco Castro Leñero, habían adquirido ya una relación diferencial entre las operaciones culturales y su interés por los elementos constitutivos del entorno y la ciudad; encauzado su discurso hacia axiomatizaciones personales que constituyeron el paso de un trabajo tanto figurativo como visualmente reflexivo al de la expresión plástica consecuentemente concreta.

Aún sostenido por la resistencia en grupo, entre hermanos y colegas, en otra entrevista concedida ese año por Francisco, José y Miguel al *Suplemento de la Gaceta de Bachilleres*<sup>401</sup>, se abordaron los temas tanto del papel de la sociedad en la valoración de los artistas así como el de la necesidad de intervención de una crítica "pictórica"

---

<sup>397</sup> *Op. Cit.*, Luis Carlos Emerich, Catálogo de la exposición: *La razón de la materia*, p.1-2.

<sup>398</sup> *NB.*, Recorte hemerográfico encontrado en el archivo de Francisco, sin referencias y sin fecha.

Sobre obras que formaron parte de esta muestra y una secuela de carácter individual, revisarl: "La razón de la materia"-Francisco Castro Leñero expone en las *Oficinas Generales del CB-*, Sección: Cultura, Gaceta de Bachilleres, Número 205, Año 1º, DF, 8 de Diciembre de 1987.

<sup>399</sup> Trabajos Litográficos de la Serie- *Las hojas del árbol* -de 1985.

<sup>400</sup> *NB.*, Fragmento del recorte de periódico, encontrado en el archivo de Francisco, sin referencias y sin fecha.

<sup>401</sup> Referencia: "La sociedad debe valorar a sus artistas, pues encarnan el espíritu de la colectividad", Sección: Cultura, Suplemento Gaceta de Bachilleres, Número 205, Año 1º, DF, 8 de Diciembre de 1987, p. 11.

constructiva que trabajase a la par de los productores. Durante su intervención, Francisco recomienda a los especialistas analizar y estudiar las trayectorias de los productores plásticos con el afán de ir más allá de la condena o la aprobación; enfatizando, a partir de este proceso de reconocimiento, las posibilidades de abrir apoyos a la internacionalización de las producciones:

-El proceso pictórico actual parece indicar que se agotó la posibilidad de lo nuevo. Estamos reasimilando lo que se hizo antes. Es un momento de referencias y citas a escuelas anteriores.-

-Los medios de comunicación y las galerías han inflado a pintores de dudosa calidad. Todo artista surgido de este modo tiene un valor relativo, pero esas son las reglas del juego en la pintura y hay que aceptarlas. Claro hay que saber jugar.-

Francisco Castro Leñero, frente a una de las obras de la muestra *La razón de la materia*, Oficinas Generales del Colegio de Bachilleres.



Opiniones que Francisco se adjudica para aclarar su propia trayectoria y el panorama de la difusión del arte mexicano a mediados de la década de los 80's, a propósito de la entrevista que concede a esta misma Gaceta con motivo de su quinta exposición

individual<sup>402</sup>: *La razón de la materia*<sup>403</sup>. Las tangibles propuestas de Francisco, en sus primicias, consistieron en razonar el deber práctico de deconstruir ciertos paradigmas e ideas en donde, idealmente, el punto de partida de una buena proyección artística se debía establecer objetivamente bajo un reconocimiento mutuo entre productores y especialistas. Incitando a los representantes de todas las áreas del medio artístico a establecer una construcción cultural en donde los ejes rectores potenciaran la producción de 'subjetividad' que pudiera apuntalar desde las coyunturas, a modo de intercambio, a las 'personas' y al 'trabajo'.

Ciertamente, sus palabras nos aportan una mejor comprensión del ámbito en el cual trata de hacer despuntar sus proyectos. Sin embargo, este terreno de acción es una zona llanamente definida en donde la posibilidad de 'palabra' que le brindan las entrevistas, persigue hacer caer la balanza hacia las subjetividades 'creadoras' influyendo en los criterios de los intelectuales académicos, así como en las conciencias políticas y populares, a partir de marcos formativos. El problema general de este tipo de argumentos, radica en que en ellos subyace la convicción de que se podrían potenciar "cambios inmediatos" en el ámbito institucional y se olvida que la cultura es el espacio central de la lucha política.

## 1988

Francisco concreta a mediados de este año, su sexta exposición colectiva titulada: *Francisco Castro Leñero*<sup>404</sup>. La introducción del pequeño catálogo volvería a estar a

---

<sup>402</sup> NB., Resumen de muestras individuales hasta 1987: *Gráfica y Dibujo* (Beca de producción Sección Gráfica), Galería Auditorio Nacional, INBA, México D.F. (1982). *Dibujo*, Galería del Parque, México D.F. (1983). *Registros, Pintura y Dibujo*, Galería los Talleres, México, D.F., (1984). *Francisco Castro Leñero – Obra Reciente*- Galería Arte Contemporáneo, México, D.F. (1986).

<sup>403</sup> NB., Ver referencia hemerográfica sobre exposición individual: "La razón de la materia"-*Francisco Castro Leñero expone en las Oficinas Generales del CB-*, Sección: Cultura, Gaceta de Bachilleres, Número 205, Año 1º, DF, 8 de Diciembre de 1987, pp. 8-19.

<sup>404</sup> Hemerografía complementaria: *Expresión*, en: Presencia, Órgano informativo de la Dirección de la Unidad Académica del Ciclo de Bachillerato, UNAM-CCH, No. 13, Junio-Julio 1988, Año 11/Segunda época, p.25. *Exposición de Castro Leñero*, La Jornada, Sección Cultura, Viernes 13 de Mayo de 1988.

Otras fuentes: Copia del texto original de la Dra. Teresa del Conde que da forma a la introducción del catálogo.

cargo de la Doctora Teresa del Conde. El preámbulo, bajo el nombre de "Estructuras Necesarias", elaborado a partir de las reflexiones filosóficas de Erich Kahler sobre el concepto de "forma", aproxima al lector a las nociones de 'estructura manifiesta' y 'aspecto' que la autora recoge en estas líneas para apoyar una disertación sobre el color y el cariz cromático de las obras plásticas de Francisco y su paso hacia una materialización virtual que da posibilidad al objeto-viga, objeto-panel, objeto-muro, señalando similitudes constructivas y procesuales en su trabajo con el de otros pintores mexicanos y europeos:

-Francisco Castro tiene sus analogías, sus equivalencias. Su lírica temperada, uno de cuyos orígenes mnémicos es el acercamiento en *close up* a ciertos elementos del entorno urbano, pertenece a un espíritu similar al que anima, por ejemplo, a un artista como Vicente Rojo, aunque los productos de uno y de otro sean bien distintos.-

Agregando, en la misma columna:

-Francisco Castro pertenece quizá a la misma familia estética de Ben Nicholson o del Kandinsky geometrizar de los años treinta. No hay que confundir coincidencias y las afinidades con las influencias. Por supuesto que este artista –como todos los pintores que de veras [sic.] lo son –jamás desdeñan lo ya pintado, lo bien pintado.-

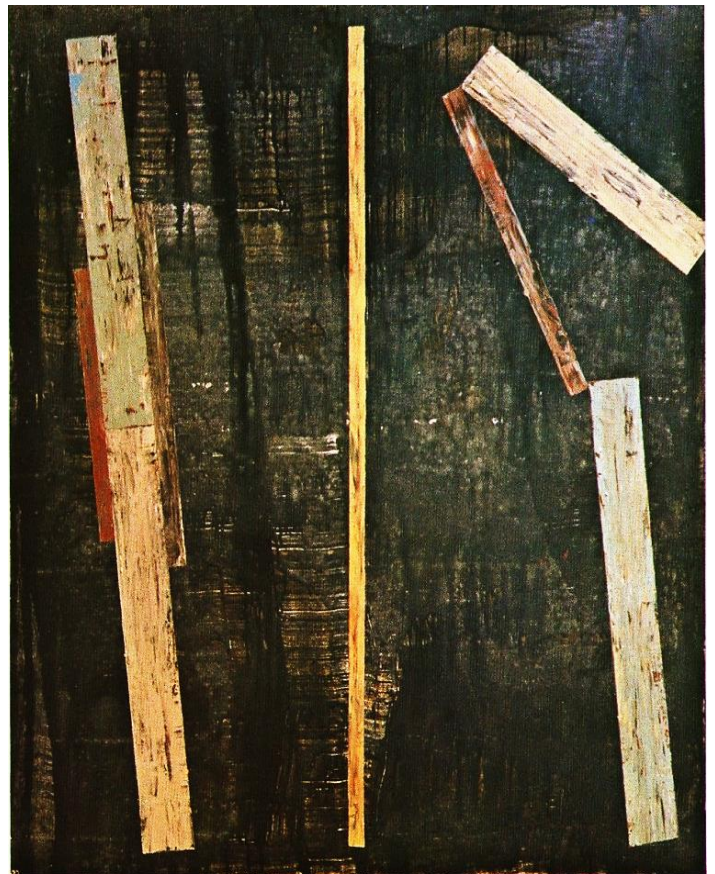
La Dra. del Conde en este texto, sobre todo, promovería relaciones de subalteridad plástica desde su posición de versada historiadora y atendiendo a su poder de injerencia, como otros tantos especialistas de la época, abriría el espectro de las expresiones artísticas de la década de los 80's a una futura escalada internacional que desesperadamente intentaba una validación externa mediante maridajes formales. Formulando enlaces, interacciones y conexiones, entre formas de expresión cultural tanto nacionales como internacionales, las comparaciones realizadas sobre la obra de Francisco fueron determinadas generalmente desde una perspectiva meramente "técnico-formal", la autora parecía no identificar los vínculos culturales de los cuales partía históricamente la propuesta objetiva de Francisco. Anales que tampoco aspiraban discurrir sobre la especificidad de la formación de un arte nacional en contexto que presentaba más de un "centro" en ese momento.

Ella misma había acordado un par de años antes, en 1981, una clasificación de los discursos plásticos de la época en el artículo titulado: *México: pintura joven*, en el No. 118 de la segunda época de la revista *Plural*, para el periódico *Excelsior*, ya analizado en esta investigación. El lector debe tener presente que en él, se advertía sobre la proyección de la obra de Francisco Toledo en las estirpes plásticas sucesivas. Clasificando en la crónica, otros tantos flujos expresivos como posibles: "figuraciones fantásticas", "tendencias geometrizarantes", "abstracciones configuradas" y "neofiguraciones"; además de montar el concepto de "abstracción inarticulada" en donde acoplaría los proyectos de Francisco Castro Leñero.

Dichas territorializaciones, a partir de estos cinco epítomes, buscaron englobar el panorama de la pintura y la escultura mexicanos, cerrando el camino a las obras visuales, objetuales y plásticas, que no podían subsumirse a tal prontuario. El trabajo de Francisco había sido axiomatizado, ubicándose dentro de las cuantificaciones históricas de expertos como la Dra. Del Conde.

También en 1988, junto con sus hermanos Alberto, José y Miguel, cristalizaría la exhibición: *One Place, Four Spaces*, en la Scott Alan Gallery de New York, como lo propuesto ante los medios de comunicación apenas un año antes, habían entendido las reglas de "la máquina" y habían empezado a movilizar los engranajes estableciendo vínculos para poder "jugar" a partir de estos dilemas.

Francisco Castro Leñero, *Elementos*, Acrílico/Tela  
160 x 140 cm, 1987.





Vale la pena, en este punto de la investigación, retomar algunos de los argumentos sobre la complejidad entre "arte de minorías" o "de masas", planteados en las consideraciones de Adolfo Sánchez Vázquez, en los que señala respecto al tema siguiendo algunas ideas de Ortega y Gasset, afirmando lo siguiente:

-del hecho de que la sociedad burguesa –y como manifestación profunda de la hostilidad del capitalismo al arte- el artista se divorcia *necesariamente* de la masa porque no puede descender al nivel de ellas ni éstas quieren –ni pueden- elevarse al nivel del arte; del hecho de que el artista no puede aspirar hoy a compartir su mensaje con millones de seres humanos que el capitalismo mantiene en su condición de hombres-cosa; de este hecho histórico –divorcio real, efectivo, entre el arte y las masas- hay quienes deducen que el arte de nuestro tiempo ha de ser necesariamente minoritario, para iniciados o escogidos.-<sup>405</sup>

Exponiendo más adelante:

-La sociedad capitalista plantea este dilema: arte minoritario o arte de masas, consumo privilegiado de las obras artísticas o consumo masivo de subproductos artísticos. Aunque algunos teóricos del arte moderno, haciéndose eco de este dilema, lo plantean como un dilema inexorable, cuyas raíces están, supuestamente, en la esencia misma del arte de nuestros días, las raíces profundas son, como hemos tratado de demostrar, de carácter histórico-social.-<sup>406</sup>

Podemos discurrir sobre las producciones culturales a partir de la perspectiva de las afirmaciones propuestas por Sánchez Vázquez, en donde ambos espectros: el de los productores y el de los especialistas que potencian la validación de las obras para formalizar una construcción cultural desde sus diferentes campos de conocimiento, da origen a coyunturas en las cuales deben medirse los ejes rectores de la fabricación de las 'subjetividades' como ya lo había propuesto también en entrevista Francisco; sin embargo, estas 'subjetividades', abstractivamente hablando, serán siempre ratificadas a partir de falsos dilemas, como lo aseveró el Dr. Adolfo Sánchez Vázquez, coadyuvando

---

<sup>405</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, "El Arte de masas" en: *Estética y Marxismo*, Col. El hombre y su tiempo, Quinta reedición, Tomo II, Ed. Era, México, 1984, p.156.

<sup>406</sup> *Op. Cit.*, Adolfo Sánchez Vázquez, "El Arte de masas" en: *Estética y Marxismo*, Quinta reedición, Tomo II, Ed. Era, México, 1984, p. 159.

simultáneamente a la alineación de paradigmas que satisfacen generalmente a intereses ajenos al arte.

Es el productor visual o plástico, dentro de este terreno de acción, como idealmente lo expone este autor, el que debe revisar las situaciones contraproducentes de estas vinculaciones buscando zonas exigüamente definidas entre ambos espectros, en donde pueda explotar la posibilidad de no subordinarse a las asignaciones de "los iniciados" ni a las minoritarias.

Para Sánchez Vázquez el resultado debería ser: "un arte para todos", "para el pueblo". No obstante, se distingue si se puede hablar de una 'lógica de la cultura', habiendo dado seguimiento a los parámetros socio-históricos, a las políticas económicas y culturales en las que Francisco despliega su producción (mismas que hemos desglosado por década en cada apartado introductorio del presente análisis), que toda transferencia histórico-social da lugar a discursos que parten de una autorregulación del sistema. De lo cual se sigue entonces, que los productores culturales pueden inclinar la balanza hacia el análisis y el aprendizaje de lo que son las exigencias hegemónicas e ideológicas, entendiendo el sistema económico-político-social como una red de múltiples niveles de interacción que debe explicarse a sí mismo para poder desarrollar una trayectoria profesional en el terreno del arte; aprehendiendo que son los cambios que se dan al interior de las sociedades capitalistas y sus instituciones los que ocasionan 'inestabilidad' al interior de un núcleo de valores.

Este choque, originado por las contradicciones de cuerpos políticos y administrativos específicos, no le permite a los involucrados en el medio de las producciones culturales *ser* o *pertenecer* de manera invariable al ámbito "minoritario", al de "iniciados" o de "escogidos", ya que todos transitan por estos roles, como lo hemos atestiguado a lo largo de la historia del arte; argumento válido para las esferas de los historiadores, críticos y especialistas como para la de los productores.

Como puede observarse el año de 1988, fue un periodo fructífero para Francisco, en términos de participaciones colectivas pues de las cinco exposiciones en las que participó, al menos tres de ellas marcarían el inicio del mismo número de espacios

independientes como: *La Agencia*, de Adolfo Patiño<sup>407</sup>, en ese entonces ubicada en Polanco, en la calle Euler No.152, 104; *La Quiñonera*, en el Barrio de la Candelaria de la

---

<sup>407</sup> NB., Es preciso abrir una reflexión marginal, aunque el tema central de la presente investigación no es el de desentrañar el *Know-How* de los espacios alternativos en México, para evocar algunos sucesos de los cuales históricamente fui parte, sobre el proyecto artístico global de Adolfo Patiño (1954-2005); personaje de la cultura nacional que utilizó el sobrenombre de "Adolfotógrafo" a quien tuve el placer de conocer al finalizar la década de los 80's y con quien en repetidas ocasiones mantuve disertaciones sobre las perspectiva e implicaciones de re-direccionar mi incipiente vida artística hacia una búsqueda concretamente teórica sobre el arte en el territorio académico. Debo acotar que pude compartir con Adolfo diferentes espacios y momentos, durante 1991 y 1992, al ser llamada para formar parte de un grupo de exposiciones, intituladas: "Mientras somos Jóvenes", en el espacio de *La Agencia* en ese entonces ubicada en Zona Rosa.

Aquellos que lo conocieron, podrán deducir lo que el alma libre de este gran interlocutor autodidacta pudo haberme objetado en discusiones interminables sobre este tópico.

Para entender su proyecto artístico, es preciso vislumbrarlo como un plan íntegro de vida y analizar su trabajo como una trayectoria multidisciplinaria. Adolfo, fue un productor que operó a partir de imágenes fotográficas, la pintura, la escultura, las instalaciones, el video, las propuestas conceptuales, los objetos, los montajes y ensamblajes concebidos como marcadores de momentos auto-referenciales, individuales, nacionales, identitarios e históricos.

Para la década de los 80's había ya fundado las *Exposiciones Ambulantes: Fotografía en la Calle*, originalmente con Armando, Alberto Pergón, Xavier Quiariarte y Ángel de la Ruela (1976) y tiempo después el *Grupo de Fotógrafos independientes* junto con Rogelio Villareal, nuevamente Xavier Quiariarte, Agustín Martínez Castro, Alberto Pergón y su hermano Armando Cristeto (GFI/1976-1984). El grupo experimental *Peyote* (1976-1978), tuvo un segundo tiempo bajo la autoasignación *Peyote y la Compañía* (1978-1984), grupo que presentó su trabajo en la *I Sección Anual de Experimentación, del Salón Nacional de Artes Plásticas* del INBA (1979) con la integración al proyecto de Carla Rippey, Alejandro Arango y Ramón Sánchez (Mongo), último que diera origen a las publicaciones de la revista independiente *La Regla Rota*, junto con Rogelio Villareal.

Terminando por concebir un espacio independiente como el de *La Agencia* (1987-1993) en el cual, de manera itinerante, consumaría su postura en contra de los circuitos convencionales de circulación y comercialización del arte.

Su producción coincidió con el "boom" del discurso reivindicativo de lo que hoy llamamos 'grupos minoritarios' y de la pintura bautizada como "neomexicanista", o para otros tantos posmodernista, que generó sus propios medios de difusión en circuitos no institucionales como el *Salón de los Aztecas* o *El Departamento* de Juan Carlos Jaurena, entre otros de menor permanencia. Fue una década en donde la fuerza y multiplicidad de estas producciones fue acogida por lugares que definitivamente abrieron sus puertas en días específicos para difundir estos proyectos culturales en ciernes, como los miércoles y jueves del legendario bar *El Nueve*.

Para el políptico de presentación de la *No-exposición -Peyote-*, del 30 de Noviembre de 1984 en el Centro Cultural José Guadalupe Posada, durante la celebración del 50 aniversario del Instituto Nacional de Bellas Artes, el grupo rescataría un breve argumento de Teresa del Conde en el que se resaltan las "acciones sostenidas" del grupo y la meta común de un "activismo cultural" y una descripción del trabajo fotográfico llevado a cabo a la fecha por sus integrantes escrito por Carla Stellweg para el libro: *Aspectos de la fotografía en México*, de editorial FEN, en 1981.

Referencias académicas sobre el tema "neomexicanismo" y "posmodernismo" en México:

\*Adolfo Sánchez Vázquez, "El Destino del arte bajo el capitalismo" en: *Las Ideas Estéticas de Marx*, Ed. Era, México, 1965, pp. 236-260. También: "La radiografía del posmodernismo", en: *Filosofía y circunstancias*, Ed. Anthropos, UNAM, 1997, pp.316-329.

\*Luis Carlos Emerich, *Figuraciones y desfiguros de los 80s. Pintura mexicana joven*, Diana, México, 1989.

\*Teresa del Conde, "Nuevos mexicanismos", *Unomásuno*, México, 25 de abril de 1987 y "Las pinturas del Salón 87 en el Auditorio", *Unomásuno*, suplemento cultural: *Sábado*, México, 23 de mayo de 1987.

\*Abelardo Villegas, "El sustento ideológico del nacionalismo mexicano", en: *El nacionalismo y el arte mexicano*, IX Coloquio de Historia del Arte, IIE/ UNAM, México, 1986.

delegación Coyoacán<sup>408</sup> y *El Archivero*, en la colonia Roma, situado en la calle de Tabasco No. 56. Tres dominios en los que, como puede apreciarse a través de los registros de participantes activos, hay una interrelación cuyo acento repercute en la convalidación múltiple de trabajos a través de la inserción de algunos "minoritarios" en el espacio de: "iniciados" y "escogidos".

Con el nombre de: "Los Pintores y los Títulos de Juan García Ponce", el Jueves 12 de Mayo en *El Archivero*, se llevó a cabo una muestra de Libros de Artista construidos por 18 productores<sup>409</sup>, entre los que figuró un trabajo de Francisco perpetrado a partir del reordenamiento de las publicaciones del escritor.

Esta exposición reunió además el material fotográfico de Héctor García, Rogelio Cuellar y Gabriel Macotella, quienes elaboraron sus propios libros a partir de la recuperación de imágenes generadas por fotografías de Juan, copias de ensayos y fragmentos de cartas dirigidas al escritor. En los textos de La Dra. Teresa del Conde y Roberto Vallarino, que fueron parte del cortejo escrito de la exposición, se encuentran referencias a la tarea literaria de Juan García Ponce y las asociaciones poéticas, de aproximaciones reflexivas, en torno a las traducciones de los textos de Pierre Klossowski.

En el comentario transpuesto, epístola de la Dra. Del Conde a Juan García Ponce, para la exhibición, se destacan los argumentos teóricos y vivenciales, de tono profundamente íntimo, que acompañan la selección personal del ensayista. La Dra. Del Conde subraya, además, la jerarquía de la vista que lleva a García Ponce a destinar sus reflexiones a los procesos pictóricos y las conformaciones plásticas de los artistas para quienes y de quienes escribe.

---

<sup>408</sup> NB., Dentro de estas zonas de coyuntura surge también históricamente *La Quiñonera*, en la casa ubicada en la calle de Santa Cruz #111 en la Candelaria, Coyoacán, como un punto de convergencia para varios tipos de producciones artísticas, en donde lo principal era el reventón y la música. Este espacio, según lo experimentamos, fue el punto de convergencia de grupos emergentes de rock mexicano y de encuentros plásticos y performáticos en tiempos en donde cualquier casa o terreno podía amparar un sin número de propuestas "underground" de variadas perspectivas y géneros, siempre y cuando se cubriese una aportación monetaria de "recuperación".

<sup>409</sup> Angélica Abelleyra, "Los pintores recrearon los textos de Juan García Ponce", *La Jornada*, Secc. Cultura, 14 de mayo de 1988.

El listado de los participantes fue el siguiente: Francisco, José, Alberto y Miguel Castro Leñero, Irma Palacios, Gabriel Macotella, Ilse Gradwohl, Phil Bragar, Arnaldo Cohen, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Roger von Gunten, Brian Nissen, Gabriel Ramírez, Vicente Rojo, Juan Soriano, Rodolfo Zanabria y Miguel Ángel Alamilla, además del trabajo de Rogelio Cuellar y Héctor García.

En esta interesante carta la Dra. Del Conde, narra a su interlocutor Juan García Ponce, los tiempos y faenas de los trabajos en proceso; da cuenta de los avances de los Libros de Artista de los participantes; señala los procesos plástico-operativos de Francisco y su hermano José, además de una descripción de las miniaturas de papel realizadas por Irma Palacios, entre otras faenas transversales a este homenaje. Las afirmaciones iniciales de la autora sobre la praxis literaria de García Ponce, son tratadas mediante un tono sencillo, armonioso, sereno, atractivo y claro, que torna su escritura una inflexión casi poética. Tono elocuente que sólo puede ser alcanzado ante la familiaridad que da el reconocimiento del trabajo que asombra y de la convivencia entre el agasajado, los pintores y la historiadora.

Vale la pena rescatar fragmentos, de los pasajes en los que la autora rehabilita los tópicos retóricos colegidos en los textos de Juan García Ponce, así como el trascurso de las producciones plásticas y el conglomerado de ideas a las que apelaron Francisco, sus hermanos y compañeros, durante la ejecución plástica del tema:

-Sucede Juan, que yo hubiera tenido que escribir acerca de los libros –ejemplares únicos- que en estos momentos están dibujando o pintando nuestros amigos, pintores, para dedicártelos como homenaje. He visto los avances de algunas [sic.]: el de Irma Palacios, que prescindió de los formatos grandes para hacer primorosas miniaturas adheridas a las hojas de papel, que tienen la sacralidad de algunos íconos bizantinos, aunque son abstractas, o por eso mismo. Observé también las imágenes de José Castro entre las que hay algunas que parecen vistas a través de ese agujero por el que miraba las cosas el protagonista de *El infierno* de Barbuse, por cierto que en algunas de ellas desaparecieron los cuerpos y se convirtieron en puro ritmo, mancha, sombra. Su hermano Francisco andaba en *La errancia sin fin* y había producido decenas de dibujos a color que están en el mundo de lo concreto sin hacer referencias ni a textos precisos ni a situaciones particularizadas. Me dijo: "Ahora voy a empezar a trabajar el de Musil" -porque se supone que sus dibujos están dedicados a tus héroes. Pensé en Kakanía y en la pareja de hermanos, él y ella, que se reconocen el uno en el otro como distintos e iguales al estar vestidos con sus pijamas de dominó.-

-Francisco Castro me mostró después cómo era que iba trabajando lo que más tarde se convertiría en las páginas del libro. Fondea la superficie de una hoja grande de papel y en esa primera parte del proceso ya están ciertos indicadores que se convertirán en los ejes de cada pequeño cuadro. Después corta la hoja y varias partes iguales y trabaja cada una en lo particular. Mientras mirábamos hablábamos de ti y de allí salieron ciertas "frases

célebres”, te anoto aquí algunas: “Lo que más siento de él es que mantiene la fidelidad a sus valores, a una posición en la que encuentra sentido y con la que tiene un compromiso real. Es ejemplo de permanencia y de voluntad. Vive su propio deseo y sus propias creencias”, dijo José Castro. Con otras palabras Francisco confirmó estas aseveraciones: “Es un valiente que no conoce la indiferencia, me ha atraído de él su respuesta indomable a la vida y su capacidad de llegar al centro de las cosas, de no hacerse pendejo y de no ceder ante lo que no considera valioso”. Irma Palacios fue muy explícita, sin meterse en honduras afirmó que le parece admirable en tu verdad, en tu capacidad de creación (cosa, dicho sea de paso, que yo también admiro y envidio. Me refiero a la verdad de la creación, no a la creación de la verdad porque no hay verdad unívoca ni posibilidad alguna de que la haya).-<sup>410</sup>

Estos fragmentos dan fe de la capacidad de producción de Francisco, como se ha registrado hasta este momento de la investigación; contribuyendo, en tanto testimonio manifiesto, a levantar una perspectiva cercana de las motivaciones que enlazan sus proyectos a la lectura. Este repaso literario establece un punto de partida en el cual persistentemente ha respaldado su trabajo, producción que idealmente observa como parte de un constructo básico de vida y de operación, la retroalimentación no sólo grupal de trabajo sino también un espectro profundamente reflexivo para la conformación de sus proyectos plásticos.

La selección de Francisco del título de Juan García Ponce: *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, como punto de partida para establecer una versión plástico-interpretativa de los textos del autor, parece no haber sido arbitraria pues con dicho ejemplar García Ponce había sido reconocido como el primer autor latinoamericano en haber ganado<sup>411</sup> el *IX premio Anagrama de ensayo*. Esto podría indicar que las preocupaciones humanas tan universales y a la vez tan imprevisibles manejadas por Juan en su escritura a partir de un plano diseminativo totalmente estético levantado mediante declaraciones abstractivas, variaciones, interposiciones y del manejo de superposiciones aseverativas de los tres autores estudiados, facilitaron la conformación del parangón de lo que fue la propuesta pictórica de Francisco Castro Leñero, como lo había afirmado tres años antes, al considerarse un pintor no-figurativo y no-abstracto,

---

<sup>410</sup> Teresa del Conde, Texto para la exposición: *Los pintores y los títulos de Juan García Ponce*, pp.6-7. Copia del original encontrada en el archivo de Francisco Castro Leñero.

<sup>411</sup> NB., El premio le fue otorgado por los jurados: Salvador Clotas, Luis Goytisolo, Xavier Rubert de Ventós, el editor Jorge Herralde, junto con el reconocido escritor Mario Vargas Llosa.

ampliaba la posibilidad de plantear visualmente la huella de los argumentos de García Ponce, traspasando los rastros de sus reflexiones mediante la conformación de impresiones gráficas, técnicas dibujísticas y el manejo heterogéneo de materiales.

En el mes de Junio la muestra: *De abstractos, Concretos e Ilusionistas*<sup>412</sup>, promovida por Adolfo Patiño como parte de un ejercicio del Centro de Investigación, Documentación y Promoción del Arte en México que concretó bajo la figura de Asociación Civil, reunió en aquel tiempo a varios exponentes plásticos que como Francisco y el mismo Adolfo, buscaban no sólo el amparo de las instituciones sino caminos alternos para la exhibición de su trabajo. Cualquier evento podía ser un buen pretexto para apoyar el impulso de foros de convergencia.

A escasos días de esta inauguración, el 26 de Julio de este mismo año, *La Quiñonera* lanzaba una primera invitación para un evento híbrido que incluía un "espacio alternativo de escultura" en el terreno de la plástica<sup>413</sup>, medio en el que participaría Francisco como parte de la fusión y promoción de eventos simultáneos de pinto-escultura, música y performance.

Los comentarios de Guillermo Santamarina, fueron articulados en torno a las fallas de difusión cultural del evento, rescatando y comentando doce trabajos de las aproximadamente sesenta piezas expuestas en el espacio del jardín. La crítica directa se fundamentó en la "inconsistencia de los trabajos", la "arbitraria factura de las piezas"

---

<sup>412</sup> NB., En esta muestra participaron en el rubro de pintura: Francisco Castro Leñero, Irma Palacios, Victoria Compañ, Ilse Gradwohl y Víctor Sosa. En escultura: Kiyoto Ota y Lourdes Cue, finalmente, en técnica mixta: José Castro Leñero, Carla Rippey, Esteban Azaman y Elva Garma.

<sup>413</sup> Los artistas plásticos que conformaron el muestrario de este evento fueron: Francisco Castro Leñero, Héctor y Néstor Quiñones, Gilberto Aceves Navarro, Oscar Aguilar, Jorge Alvarado, Ricardo Anguía, Alejandro Arango, Att. La Dirección, Pat Badani, Luis Carlos Barrios, Rubén Bautista Guadiana, Philip Bragar, Gabriela Bribiesca, Rolando Briseño, Manuel Cocho, Lourdes Cue, Humberto del Olmo, Arturo Elizondo, Claudia Fernández, Francisco Fernández, Alejandro Flores Horta, Aldo Flores, Andrés Fonseca, René Freyre, Jasqueline García, Gritón, Juan José Gurrola, Sergio Huerta, José Inés, Jazzamoart, Marco Tulio Lamoyi, Antonio López Vega, Gabriel Macotela, Mario Núñez, Gabriel Orozco, Rubén Ortiz, Prando Pedroni, Arturo Pérez, Edmundo Pérez Rivas, Maximiliano Pruneda, Laura Quintanilla, Juan Carlos Richmond, Froylán Ruiz, Pablo Rulfo, Jorge Salas, Mauricio Sandoval, Guillermo Santamarina, Diego Toledo, Mauricio Vadillo, Alberto Venegas, Germán Venegas, Miguel Ventura, Mauricio Watson, Barry Wolfryd y Nahum B. Zenil.

En música y performance: Akineton 3° y los Pomofúmedos, Alfin, Botellita de Jeréz, Maris Bustamante/Mónica, Luis Carlos Gómez/Alejandro Pérez, Marckurtix, La liga de las buenas costumbres, María Bonita, María Rosa Manzini, César Martínez, Psicotrópicos, Vicente Rojo Cama, Simples Mortales, Vox Thanatos y el Sindicato del Terror.

y la "falta de volumen en las mismas"; felicitando, de manera llana, el "esfuerzo museográfico", como argumento para dar pie al cierre de su reseña.

Francisco decide a lo largo de su trayectoria formar parte del mayor número de foros posibles en tanto miembro de un mismo *genos*<sup>414</sup>, fomentando que su arte se vinculara, más allá de las instituciones, a cuestiones políticas y de movimientos emergentes. Las alusiones en sus obras a lo que le rodea, las estructuras y los desgastes exteriorizaron, desde su táctica de producción, la posibilidad de recrear el sobreentendido "juego" de la no auto-exclusión; marcando el máximo de participaciones, como un dominio propicio para la problematización de valores y el re-posicionamiento de los espacios de la subjetividad creativa.

Castro Leñero desplegó y acumuló mediante sus trabajos plásticos, una amplia gama de sentidos y de connotaciones revelados en los discursos de los cuales se consideraba destinatario; realizando así un testimonio visual que de manera abstractiva, dio cuenta de los cambios de la ciudad en el más profundo de sus sentidos.

Bajo este mismo perfil crítico, Francisco, analizaba ya desde la década de los 80's, los corolarios de las constantes demandas económicas y políticas de un proyecto dispar, contrarrestando las discursividades locales contemporáneas heredadas de dichos escenarios económico-político-culturales para poder concretar, en términos de una perspectiva derridiana, intercambios abstractivos y entendiendo la posibilidad del *ekmageion*<sup>415</sup>, es decir, el de re-enunciar en la praxis creativa y vivencial: 'otro lugar', 'otra ciudad' y 'otro espacio político' impidiéndose a sí mismo mediante una gran capacidad productiva, durante esa década, el ser neutralizado por el sistema hegemónico.

A partir de la década de los 60' en la historia de la plástica mexicana, se puede verificar que los espacios posibles de difusión de las producciones culturales abrieron terreno a la improvisación de lugares de expresión. Estos sectores, fueron manejados principalmente como zonas demarcadas institucionalmente. Ante ésta ordenanza administrativo-política,

---

<sup>414</sup> Cf., Jacques Derrida, *Khôra*, Edición digital *Derrida en Castellano*, 1995, pp.15-16. Ver nota 31 sobre el empleo de estos conceptos en la obra de Derrida.

<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/kora.htm> 20/04/2007.

<sup>415</sup> Cf., *Khôra*, Edición digital *Derrida en Castellano*, 1995, p.20.



se buscaron otros territorios para increpar la disociación del 'yo' y el infortunio de una depauperación selectiva en el terreno de la cultura en México, en todos los campos de la producción cultural. Distinguiendo, a partir de esta operación normativa que aún la sub-organización de sitios "independientes" no oficiales, durante las décadas de los 70's y 80's, favoreció en cierta medida el re-ordenamiento de las discrepancias entre los discursos visuales y plásticos pactados por las instituciones y los convenidos por los circuitos de arte en plena formación; lo cual señala concisamente el *Know-how* de la modernización de nuestro país y de sus constructos culturales, pudiendo advertir que en pos de una estabilización de valores las apuestas de algunos productores plásticos y visuales se abocaron de manera "sintomática" a llevar a cabo un auto-recuento de sus referentes artísticos foráneos, nacionales y regionales para desde ese punto poder re-fundamentar otro orden social y una resolución de representación distinta que, de frente a 'la internacionalización', diera paso a 'la visibilidad' de la su trabajo.

Como puede constatarse, aunque la trayectoria de Francisco Castro Leñero se inscribe dentro del espacio económico-político de la conformación de una cultura proyectada mediante el poder jerarquizado a través de instituciones, su motivación era la de participar en todos los foros posibles, legitimados o no, que ampararan una causa plural o de escrutinio reflexivo sobre el quehacer artístico. Conviniendo, como eje central de sus proyectos personales desde el inicio de su trayectoria, la posibilidad de transigir, de potencializar y de programar repetidamente transcurso plástico-filantrópicos activos en forma de contribuciones para causas tanto culturales como sociales que circunscribiesen, en la medida de sus posibilidades, el apoyo a productores particulares en ciernes, la aportación en especie a asociaciones civiles para causas humanitarias así como el apuntalamiento de proyectos artísticos y de comunicación visual en general.

Francisco concluye 1988 con cuatro participaciones colectivas más, la primera fue *Pedregal -Exposición artística-*, una exhibición arreglada por el Comité Ejecutivo de la Reserva Ecológica de la UNAM y la Facultad de Arquitectura en la cual se subrayaba el propósito histórico, de investigación, de conservación e impacto ecológico del paisaje natural del pedregal, proponiéndolo como un espacio para la generación de proyectos artísticos que mantuvieran como trasfondo el valor estético del paisaje y la necesidad de

integrar al hombre con la naturaleza<sup>416</sup>. La segunda, a nivel Internacional, como parte de los seleccionados en la convocatoria: *Hudson River Contemporary Artist 74th Annual juried exhibition* (HRCA), para The Hudson River Museum of Westchester; la tercera, en la Galería de Arte Contemporáneo en la muestra: *5 pintores*<sup>417</sup>; como cuarta y última, tomando en cuenta la proyección internacional de su trabajo para clausurar el año a través de la concreción de otra muestra junto a sus hermanos: Alberto, José y Miguel en *The Scott Alan Gallery*, New York, la exposición: *Four Spaces*, presentando la misma obra seleccionada en la HRCA.

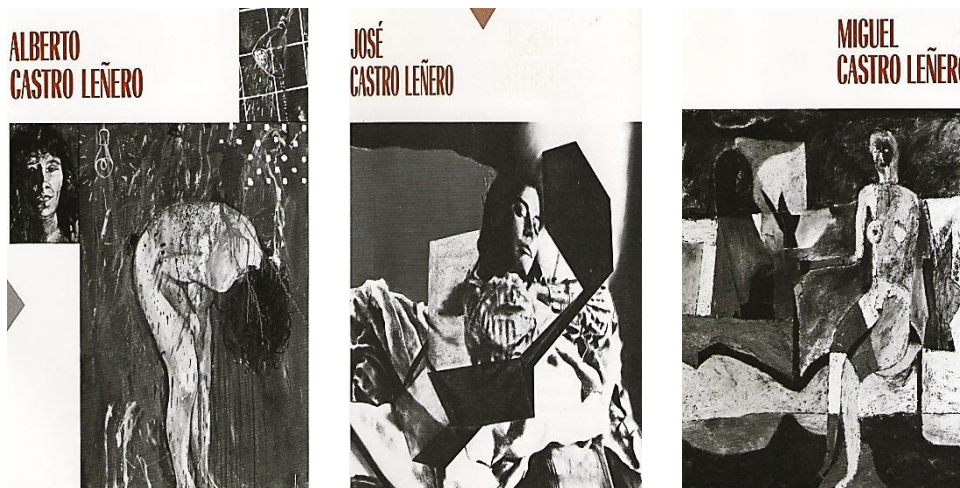


De izquierda a derecha: Contraportada del políptico *An Invitation to one Place, Four Spaces*, *Scott Alan Gallery*, November-December 31, 1988.  
Francisco Castro Leñero, *Advertencia -1rst Version-*, Acrílico/Tela, 59" x 39 1/4", 1987.

<sup>416</sup> NB., En este periodo el Dr. Jorge Carpizo era el Rector de la UNAM y el Dr. José Narro Robles fungía como Secretario General de ésta máxima casa de estudios. En la coordinación de la muestra por parte de la Facultad de Arquitectura comparecen el Arq. Ernesto Velasco de León (Director) y el Arq. Luis Fernando Solís Ávila (Secretario General) y como representantes del Comité Ejecutivo de la Reserva Ecológica, el Coordinador de Investigación Científica, Dr. José Sarukhán Kermes y el de la Reserva del Pedregal, Dr. José Soberón Mainero.

NB., Los convocados en el área de pintura, fueron: Francisco y Alberto Castro Leñero, José Ángel Robles, Lenin Rojo, Jorge Soto, Jorge Ramírez, Roxana Cervantes, Lorena Silva, José Manuel Rodríguez, Enrique Fortunat, José de Jesús Moreno. Fotografía: Gilberto Chen, Guillermo Soto e Imagen Latente; finalmente, en el rubro de escultura: Francisco Soto y Noemí Ramírez.

<sup>417</sup> NB., Los otros cuatro expositores fueron: Helio Montiel, Roberto Parodi, Germán Venegas y Saúl Villa. Referencia completa de la Galería de Arte Contemporáneo: Medellín No. 45, Col. Roma, México.



*An Invitation to one Place, Four Spaces, Scott Alan Gallery, November-December 31, 1988. Alberto Castro Leñero, Susana y Teresa, Oleo/Tela, 63" x 51", 1987. José Castro Leñero, El Sueño III, Técnica mixta sobre papel, 29 ¾" x 39 ¾", 1988. Miguel Castro Leñero, Figura complaciente, Oleo/Tela, 47 ½" x 47 ½", 1988.*

## 1989

Entre los documentos de archivo y el *curriculum vitae* de Francisco, se asienta el registro de su intervención en aproximadamente veintisiete exposiciones colectivas, no todas con comprobación asequible. Sin embargo, se han recuperado para esta investigación doce<sup>418</sup>, bajo el criterio central de recobrar aquéllas que ofrecen textos introductorios,

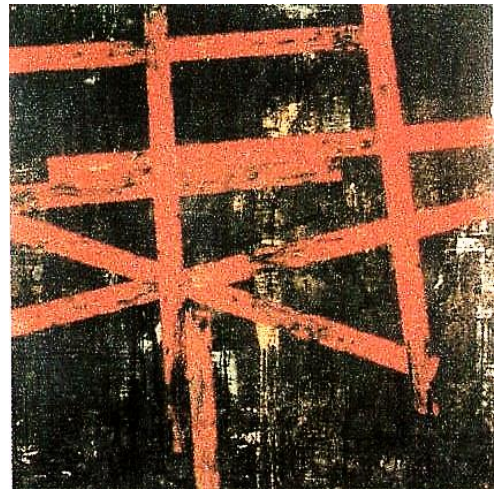
<sup>418</sup> NB., Listado de exposiciones de exposiciones colectivas, sin constancia física en el archivo, se anexa información complementaria recopilada en otras fuentes, como datos parciales de fechas inauguración y duración: 1) *Nuevas adquisiciones de Rufino Tamayo*, Museo Rufino Tamayo, México, D.F.; 2) *Carmina Burana – Una visión plástica de cantos medievales-*, Casa de la Cultura de Japón, Asociación México Japonesa A.C., México D.F., 3 de Marzo-8 de Abril; 3) *Pintores Nada en Común*, Centro Cultural San Ángel, México, D.F.; 4) *Panorama 1*, Galería Expositum, México, D.F. Mayo 20; 5) *Utensilios*, Galería Juan Martín, Dickens 33-B, Polanco, México, D.F., 14 de Junio; 6) *Artistas en Residencia –La Plástica de la Ciudad de México-*, Galería de Artes Plásticas del INBA, México, D.F., 10 de Agosto; 7) *Cada quien su muerte*, Centro Cultural de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, D.F.; 8) *Trastocación*, Centro Cultural Santo Domingo, México, D.F.; 9) *Exposición Arte Contemporáneo*, Universidad Américas; 10) *Vincent in memoriam*, Centro Cultural Cuernavaca –Jardín Borda-, Cuernavaca Morelos; 11) *Yo, tú mismo – Semana Cultural Gay-*, Museo Universitario del Chopo/UNAM, México, D.F.; 12) *Reflejos, Infierno y Paraíso -7 artistas de nuestro tiempo-*, Centro Cultural El Juglar, México, D.F.; 13) *Exposición Inaugural – Arte Promoción –S.A., México, D.F. y, 14) Artists of Americas, Gump's Gallery, San Francisco, CA, USA, Sept 25 - Oct 28 y 15) Expo 89-90, Galería de Arte Contemporáneo A Negra, Coyoacán, México, D.F., 5 de Diciembre.*

reflexiones de los especialistas, o eventos que enmarcan tangencial o directamente el entorno cultural y los sistemas de difusión del arte en el México de los 80's.

Se tratará, a partir del análisis de dichas acciones, de consolidar el seguimiento de su trayectoria profesiográfica y la posibilidad de establecer una interpretación de las vastas incursiones en las que este productor plástico logra suscribir su propuesta. Buscando mediante dicho estudio, complementar el panorama del impacto generado en su trayectoria por los múltiples espacios de difusión cultural tanto oficiales como no oficiales, dentro de los territorios nacionales e internacionales, en los que logra insertar por invitación expresa su discurso visual.

Para cerrar un ciclo de productividad en la década de los 80's y continuando con el estudio de estos expedientes de archivo, se puede encontrar un documento que indica que en el mes de Febrero, de 1989, los hermanos Castro Leñero fueron nuevamente invitados a formar parte del catálogo de la *Galería de Artistas de The Scott Alan Gallery*<sup>419</sup>, por invitación directa del Director Scott Alan Krawitz durante su visita a México<sup>420</sup>, la repercusión de estas dos invitaciones será, como podremos corroborar más adelante, la de un reconocimiento al trabajo de Francisco y sus hermanos que ha perdurado a través del tiempo.

Francisco Castro Leñero, *Laberinto Rojo*,  
Acrílico/Tela, 78 ¼" x 78 ¼", s/d.  
*Scott Alan Gallery, Gallery Artist, February, 1989.*



---

En este año Francisco produjo obra para otra exposición individual de pintura que sería denominada: *Registros Fósiles*, pensada para la Galería de Arte Contemporáneo, México, D.F.

<sup>419</sup> NB: El listado de artistas fue el siguiente: Francisco, José, Alberto y Miguel Castro Leñero, Rafael Leonardo Stein, Joaquín Capa, Berta Caccamo, Othon Téllez, Billy Hassell y Armando Anaya.

<sup>420</sup> NB: Carta de archivo, membretada por el director de la galería *Scott Alan Gallery*, dirigida a los cuatro hermanos Castro Leñero, con motivo del envío de las tarjetas impresas para la exposición, referencias a los documentos legales de las consignas oficiales de algunas de las obras y una copia del artículo con referencia a las obras publicado por *Cover Magazine*.

De la misma manera, en el mes de Febrero, el Centro Cultural Arte Contemporáneo A.C., bajo la curaduría de Robert Littman, reúne el trabajo de 17 Artistas Mexicanos Contemporáneos<sup>421</sup> bajo el subtítulo: "Mexico Today: Painting and Sculpture", para llevar a cabo una exposición itinerante que fue montada tanto en la *Fisher Gallery*, University of Southern California así como en el *San Diego Mesa College* de San Diego California, las obras exhibidas eran parte de la *Colección Fundación Cultural Televisa*.

En el *L.A. Weekly*, correspondiente a la semana del 10 al 16 de Febrero<sup>422</sup>, aparece un pequeño artículo que conforma parte de la sección de arte escrito por Peter Frank, titulado: "Coming to America: Contemporary Mexican Artists Play an International Game". Entre los datos significativos que ofrece podemos recuperar una alusión del autor a las diferentes exhibiciones de arte mexicano que se estaban llevando a cabo en ese momento en el área de California, por ejemplo: *Hispanic Art in the United States*, en el Country Museum of Art o the *Latin American Presence in the United States -1920-1970-*, San Diego Museum of Art.

Al comentar la producción de Francisco, califica sus trabajos de: "non-objective canvases", añadiendo que su técnica aparentemente estaba relacionada con las construcciones matéricas del constructivismo. El articulista cierra su intervención con algunas aseveraciones sugestivas que conviene analizar, como: "Is all new Mexican Art as thoroughly mainstream-postmodernist as this show implies? Or, much more likely, is that internationalism simply an unspoken curatorial agenda here?"; "It makes perfect sense as Mexico's contribution to a global art Olympics like, say the Venice Biennale (...)".

Los emplazamientos, estructuras y discursos de Francisco, así como las de los otros productores mexicanos que participaron en esta exposición, son estudiados mediante una crítica material a los aspectos hegemónicos sobre la demarcación, la disociación del 'yo' y una praxis artística dentro de un entorno neoliberal que en términos ético-ideológicos

---

<sup>421</sup> NB., Participantes: Francisco Castro Leñero, Alejandro Arango, Miguel Cervantes, Laura Cohen, Rafael Doniz, Flor Garduño, Sergio Hernández, Magali Lara, Salvador Lutteroth, Rocío Maldonado, Roberto Parodi, Adolfo Patiño, Adolfo Riestra, Gerardo Suter, Roberto Turnbull, Germán Venegas y Nahum B. Zenil.

<sup>422</sup> Otras referencias hemerográficas: Diana Mitroff: "Mexican Artists showcased", *Daily Trojan*, Friday February 10, 1989, p.9. John Farrell: "Mexico's community of artist takes a bow in current Fisher show", *Transcript*, published for the University of Southern California Faculty Staff, 8/19, February 6, 1989 y Hugo Quintana: "Artistas mexicanos: raíces legendarias alimentan una inspiración definitivamente moderna", *La Opinión*, Jueves 2 de Febrero de 1989.

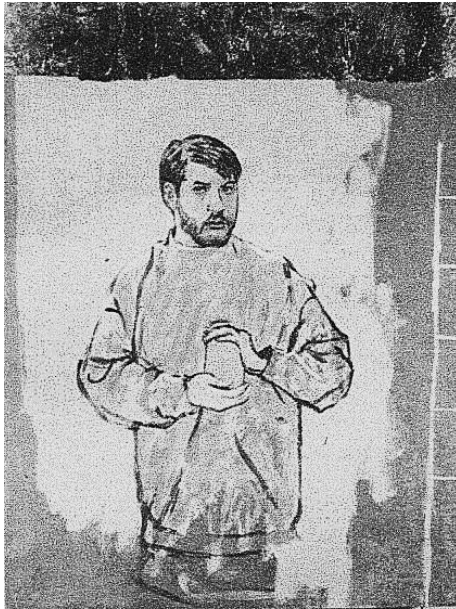
hace corresponder sus maneras de expresión con algunas de las problematizaciones económico-políticas, instaurados por referentes dominantes como el arte norteamericano o europeo y sus concreciones históricas respectivas, *vis a vis*, las discursividades locales, las prácticas de los hombres a nivel nacional, las emergentes exigencias dadas a partir de una relación homogenizante implantada centralmente en las formas de trabajo plástico y visual dentro de los discursos artísticos a nivel mundial. Como puede examinarse a través de las citas extraídas de este artículo, los trabajos reunidos bajo esta curaduría encajaban en las necesidades de una proyección nacional de nuestra cultura.

Para éste columnista, la mayor parte de estos ejercicios plásticos pretendían auto-prescribirse como reconocibles a nivel internacional, recuperando para su reseña sólo aquellas obras que parecían trasponer esta afrenta y que podían merecer su atención, siendo éstas las enviadas por Francisco Castro Leñero, alabadas por su corte concreto; las de Sergio Hernández, reconocidas por su alusión a tópicos prehispánicos; las de Adolfo Patiño, por su particular y "encantador" tratamiento de corte personalista de tintes neomexicanistas y, por último, las de Nahum B. Zenil por su matiz intimista y nacional.

En este año, Francisco interviene igualmente en la exposición: *Autorretratos*<sup>423</sup>, cuyo catálogo reivindica un texto introductorio de Alberto Blanco: "La visión y el espejo, en el cual hace una breve síntesis de algunas de las narraciones clásicas sobre diversas concepciones de la imagen consignada en el retrato mientras transita de los escritos de Porfirio y Plotino, a la filosofía cristiana, los escritos de Herbert Read, los argumentos de Kenneth Clark y Borges.

---

<sup>423</sup> NB., Para esta muestra se reunieron obras de: Francisco, José, Alberto y Miguel Castro Leñero, Irma Palacios, Gilberto Aceves Navarro, Juan Alcázar, Manuel Álvarez Bravo, Javier Arévalo, Emilio Baz Vlaud, Claudio Bravo, Rosario Cabrera, Julio Castellanos, Pedro Coronel, José Luis Cuevas, Rafael Donis, Xavier Esqueda, Luis García Guerrero, Flor Garduño, Gunther Gerzso, Manuel González Serrano, Ismael Guardado, Graciela Iturbide, María Izquierdo, Maximino Javier, Sergio López Orozco, Gabriel Macotela, Benjamín Manzo, Mario Martín del Campo, Leopoldo Méndez, Ariel Mendoza, Rodolfo Morales, Rogelio Naranjo, R. Newman, Luis Nishizawa, Pablo O' Higgings, Feliciano Peña, Diego Rivera, Manuel Rodríguez Lozano, Vicente Rojo, José Luis Romo, Julio Ruelas, Antonio Ruíz (El Corcito), María Sada, Rocío Sagaón, Mauricio Sandoval, Juan Soriano, Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Mario Torres Peña, Cordelia Urueta, Georges Vinaver, ClaudeWeisbuch y Nahum B. Zenil.



Francisco Castro Leñero, *Autorretrato*,  
Acrílico/Tela, s/d, Galería López Quiroga, 1989.

Blanco lleva a cabo, además, una recapitulación de los puntos más álgidos de la historia del arte occidental, para derivar en algunos comentarios sobre esta temática desde consideraciones que partían de la perspectiva fotografía y cinematográfica. Sin más aparato reflexivo, su colaboración termina una pequeña reseña de las intenciones pictórico-analíticas con las que los productores abordan la materia del autorretrato.

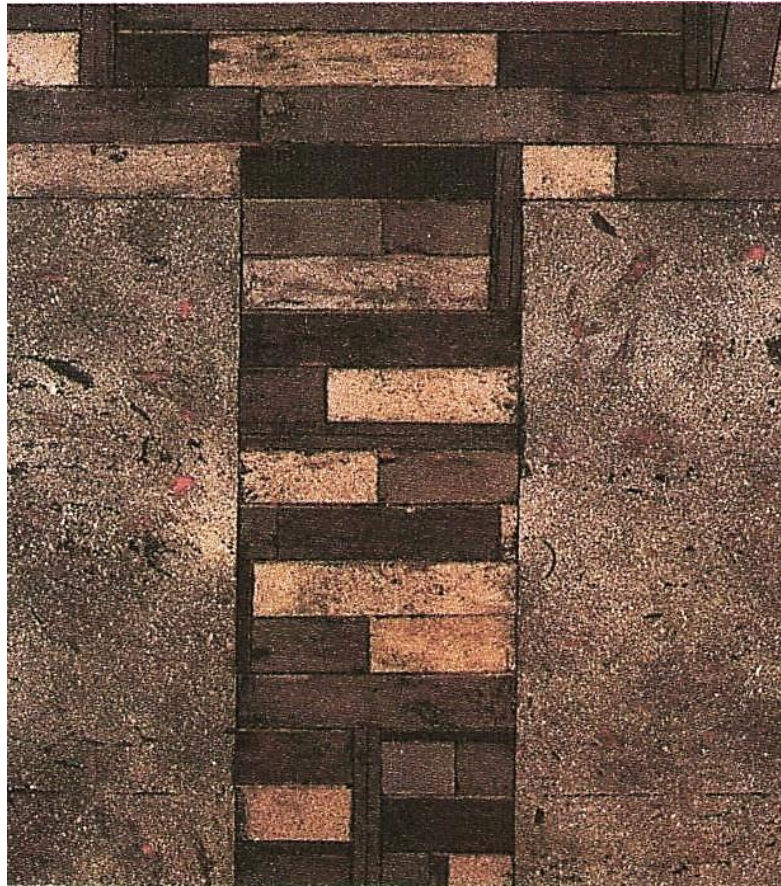
Durante la segunda quincena de Abril, con la intervención de Francisco, se inaugura la muestra itinerante<sup>424</sup>: *15 Artistas Contemporáneos de México*, gestionada por el Museo de Arte Carrillo Gil. El catálogo es un valioso documento que reúne, bajo el mismo estándar general de 10 preguntas<sup>425</sup>, un núcleo de entrevistas realizadas por Patricia Álvarez a los quince productores participantes<sup>426</sup> nacidos entre 1954 y 1964.

---

<sup>424</sup> NB., La exposición se mostró en el *Mexican Fine Arts Center of Chicago* y otras ciudades de Estados Unidos.

<sup>425</sup> NB., Cuestionamientos generales para la estructura de las entrevistas realizadas por Patricia Álvarez: 1) ¿Qué te motivó a ser pintor?; 2) ¿Cuál consideras que es tu compromiso como pintor?; 3) ¿Estimas que tu obra se halla ligada a un momento o movimiento en particular de la historia de la pintura mexicana?; 4) ¿Qué influencias consideras fundamentales en tu obra?; 5) Considerando que existe una gran variedad de tendencias en México en la década de los ochenta, ¿En cuál o como te ubicas?; 6) ¿Encuentras características afines en la pintura que se produce actualmente?; 7) ¿Consideras que existe un compromiso en especial, por ser artista, con tu realidad mexicana contemporánea?; 8) ¿A qué se debe que la pintura contemporánea, que en mi opinión es de gran calidad, no haya sido reconocida en el extranjero?; 9) ¿Qué obstáculos observas en la difusión de tu obra? y, 10) Si tuvieras una oportunidad de tomar una decisión y llevarla a cabo, ¿qué harías por la pintura mexicana?.

<sup>426</sup> NB., Listado de participantes: Francisco y Miguel Castro Leñero, Miguel Ángel Alamilla, Anita Checchi, Renato González, Carmina Hernández Covarrubias, Sergio Hernández, Magali Lara, Gabriel Macotella, Rubén Ortiz Torres, Roberto Parodi Silva, Rubén Rosas, Pablo Rulfo, Roberto Turnbull y Boris Viskin.



Francisco Castro Leñero, *La otra T*, Acrílico/Tela, 1983, Museo de Arte Carrillo Gil, 1989.

Para la formulación del catálogo, Francisco revela a la entrevistadora<sup>427</sup> desde la primera respuesta, aspectos que consideraba importantes en aquella época sobre sus comienzos en la pintura. En este diálogo relata el entrevistado dos causas: 1) la de entender la pintura como un medio de expresión natural, como se ha expuesto en esta investigación al mirar en retrospectiva la educación recibida desde su infancia y, 2) un aspecto no señalado en otros documentos y entrevistas, que se explica de manera objetiva por haber trabajado con un grupo de pintores de La Esmeralda, en la elaboración de material para algunos libros de texto gratuitos por encargo de la Secretaría de Educación Pública

---

<sup>427</sup> Patricia Álvarez A., Entrevistas para la el catálogo de la exposición: *15 Artistas contemporáneos de México*, Museo de Arte Carrillo Gil, Septiembre, 1989, México, D.F., pp.4-6. Inauguración 17 de Abril. Copia del original encontrado en el archivo de Francisco Castro Leñero.



(SEP). Entendiendo que su compromiso con el arte era el de estar implicado en la producción de obras significativas.

En esta conversación, Francisco se sitúa a sí mismo como heredero de los objetivos del grupo de la "*Ruptura*" mexicana; de las inquietudes plásticas de Tamayo para formular su producción; del trabajo colorístico de los Impresionistas, en especial de las soluciones cromáticas de Matisse y, sobre todo, de la influencia de la lectura filosófica como los escritos de Barthes y la literatura psicologista. Exteriorizaciones que no confrontan del todo las respuestas sobre las propias perspectivas anteriores de su producción.

A la pregunta sobre el compromiso como artista con la realidad mexicana, responde que más que un compromiso en especial lo que se adquiere a nivel humano es conciencia y la necesidad de responder al nivel alcanzado por esa conciencia individual. Respecto a la difusión del arte nacional en el extranjero, declaró: - "(...) cada lugar corresponde a un lugar económico, por eso es difícil. En México no se da por el problema de las galerías: intereses comerciales, que el Estado siga viviendo de glorias pasadas, en fin, ha faltado visión y es difícil que el pintor solo tenga esta presencia, a esto sumemos la discriminación que hacen del pintor mexicano"-.

Como se puede observar en este punto de la investigación, y a lo largo de esta entrevista, Francisco confiesa su determinación de estar activo, por permanecer. De ello se puede derivar que, durante la década de los 80's, gran parte de las motivaciones que lo llevan a abrirse camino a través de una imponente cantidad de producción, tanto de corte personal como de matices colaborativos, exigiéndose a sí mismo la inserción de su trabajo en un amplio margen de causas efectivas a nivel social o de apoyo para la concreción de medios y espacios para la difusión del arte, fuesen éstos: independientes, moderadamente independientes o dependientes directos del Estado, lo que en su caso no alude a una contradicción de principios.

Cuando la cronista le pregunta por último lo que haría por la pintura mexicana, la respuesta de Castro Leñero se abre a la posibilidad absoluta de un necesario cambio social, profiriendo: -"En realidad yo pediría una vida verdaderamente democrática en donde exista un clima en el que pudieran darse mil cosas y esto sólo se da con el ejercicio

y práctica de la autonomía, la independencia y la libertad. (...) Para mí los grandes cambios parten de los cambios personales.”-

El jueves 8 de Junio de este año, se cumplió el 25 Aniversario de la *Galería Pecanins*<sup>428</sup> que abrió sus puertas en la calle de Florencia No. 65 Colonia Juárez, después en la calle de Hamburgo 103 y, finalmente, en la calle de Durango No. 186 en la Colonia Roma. Este Acontecimiento fue celebrado en conjunto con la Dirección Cultural de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) que a la par festejaba sus 15 años de permanencia.

En la pequeña edición conmemorativa, la parte introductoria correspondió a un agradecimiento realizado por las hermanas Montserrat y las gemelas Ana María y Teresa Pecanins a la UAM y, especialmente, a los articulistas: Margarita Nelken, Jorge Crespo de la Serna, Enrique F. Gual y Ceferino Palencia, entre otros escritores y críticos que a juicio de las hermanas Pecanins, a través de sus reseñas periodísticas habían logrado dar el impulso necesario a los productores visuales y plásticos que habían formado parte de su galería de artistas entre: “iniciados” y “escogidos” .

En el mismo compendio, la presentación<sup>429</sup> de Fernando Gamboa abarca una buena síntesis de las galerías que, desde 1935<sup>430</sup>, se habían dedicado a la promoción artística de algunos productores mexicanos. Mediante incontables elogios, apunta al gran esfuerzo de las hermanas Pecanins por difundir y fomentar el coleccionismo, con la apertura de una sucursal de su galería en Barcelona (1972-1978).

---

<sup>428</sup> NB., Participantes convocados: Francisco, Alberto, José y Miguel Castro Leñero, Irma Palacios, Miguel Ángel Alamilla, Montserrat Aleix, Gilberto Aceves Navarro, Daniel Argimon, Marcelo Bonevardi, Brian Nissen, Phil Bragar, Juan Luis Buñuel, Roser Bru, Rafael Coronel, Ana Checchi, Arnaldo Cohen, Xavier Esqueda, Manuel Felguérez, Renato González, Alan Glass, Vita Giorgi, Ilse Gradwohl, Nunik Sauret, Tapias, Leonel Góngora, Josep Guinovart, Juan José Gurrola, Oscar Gurman, Fernando García Ponce, Raúl Herrera, Claudio Isaac, Magali Lara, Joy Laville, Luis López Losa, Gabriel Macotela, Carlos Martner, Alejandro Otero, Tomás Parra, Mercedes Pardo, Antonio Peiry, Omar Rayo, Santiago Rebolledo, Vicente Rojo, Ricardo Rocha, Kasuya Sakai, Sebastián, Rufino Tamayo, Vlady, Vila Decans, Roger von Gunten, Maka, Pedro Preux, Chucho Reyes, José Luis Cuevas, Marta Palau, Gabriel Ramírez y Geandeni Crucchet.

<sup>429</sup> Compendio conmemorativo, *XV Aniversario Universidad Autónoma Metropolitana y Colectiva 25 Años – Galería Pecanins-*, Galería Metropolitana, Casa abierta al Tiempo, UAM, 8 de Mayo de 1989.

<sup>430</sup> *Galería Posada* de Carlos Mérida y Emilio Amero; *Galería de Arte Mexicano*, inicialmente en Casa de las hermanas Amor, Calle Abraham González No. 66, cuya primera fase se gestó bajo la administración de Carito Amor y la segunda etapa quedó a cargo de Mariana Pérez Amor, ya en la Calle de Milán; *Galería Misrachi*, de Alberto Misrachi; *Galería Antonio Souza*; *Galería Juan Martín* de Malú Block; *Galería Carlos García Ponce*. Y, posteriormente: *Galería Arvil*; *Galería Chumacero*; *Galería Sloane-Racotta*; *Galería López Quiroga*; *Galería Matos*, *Galería OMR* y la *Galería de Arte Contemporáneo*, entre otras.

Entre fotos conmemorativas de las inauguraciones efectuadas por las Pecanins, aparecen escritos sobre su labor en letras de Juan García Ponce; del Mtro. Jorge Alberto Manrique, quien incita a pensar en la galería como un "mal necesario" dando el parabién a la perspectiva de trabajo formalizada para la difusión de artistas consagrados y en ciernes; de Raquel Tibol, quien marca directamente a esta galería como un espacio que daba cabida a nuevas formas plásticas y visuales como: el arte objetual, el cinético, el eat-art, las expresiones multidisciplinarias, el tapiz y los happenings.

Por su parte la Dra. Teresa del Conde, reconoce haber entrado, gracias a la galería Pecanins, en contacto con artistas que no conocía por lo cual. Acto seguido, brinda a las hermanas un cordial reconocimiento por ser verdaderas promotoras culturales; y, finalmente, José Luis Cuevas, escribe alusiones personales a su convivencia con las hermanas Pecanins no sólo como galeristas sino también por su calidad humana.

Como se puede examinar, en este apartado de la investigación, durante la década de los 80's, Francisco se benefició directamente de la gran movilidad que él mismo dio a su producción. Más que otros artistas de su generación e incluso sus hermanos, apoyándose en una gran cantidad de producción y su calidad como persona, mantuvo abierto su acceso a varios foros significativos dentro de la historia de la cultura en México. Su interés por producir a través de diversas técnicas y formatos, de ser participe tanto de eventos emergentes como de espacios en donde se le reconocía ya como un "iniciado" y otros tantos donde se le consideraba parte activa de un grupo de "elegidos" cuyo deber era continuar consolidando las expresiones culturales mexicanas, fueron cualidades que lo sostuvieron para figurar de manera concreta en la historia del arte de nuestro país.

Prosiguiendo con la revisión de archivo, se encuentran documentos que indican que en el mes de Junio, el día 14, se inaugura la muestra: *Yo colecciono, –Nuevas Generaciones de Pintura Mexicana*<sup>431</sup>, desde la visión de uno de sus coleccionistas, fue presentada a través de una breve e ingeniosa reflexión a cargo del Maestro Emérito Jorge Alberto Manrique, en la que holgadamente el autor de estas líneas realiza un recuento del

---

<sup>431</sup> NB., Lista de productores: Francisco, Alberto, José y Miguel Castro Leñero, Irma Palacios, Miguel Ángel Alamilla, Javier Azures Torres, Carlos Arias Vicuña, Pedro Ascencio, Estrella Carmona, Mónica Castillo, Vladimir Cora, Oliverio Hinojosa, Magali Lara, Gabriel Macotella, Manuel Marín, Alfonso Mena, Mario Núñez Guerra, Rubén Ortiz, Roberto Parodi, Néstor Quiñones, Luciano Spanó, Diego Toledo, Roberto Turnbull, Carlos Alberto Vidal, Boris Viskin y Javier Yubero.

contexto, la gestión, los arreglos y la selección del Ingeniero Mario Moreno Flores para la muestra. En su escrito, Manrique, apunta:

-Coleccionar es una de esas virtudes que tienen aparejados un poco de morbo, un poco de vicio. Todo depende. No es lo mismo coleccionar amantes, que coleccionar cajetillas de cerillos, que coleccionar obras de arte. La colección define el carácter y el tamaño del coleccionista (...)-

-(...) Que un Museo se inhiba en su función original de decidir que exhibe, para lo que tiene capacidad técnica y personal especializado, es un acto que se antoja insensato. Cede esa decisión substancial –como lo hace ahora el Carrillo Gil- al coleccionista. Lo que sucede es que la decisión del museo es la de exhibir al coleccionista (...)-

-(...) Mario Moreno Flores procede de una familia de chachareros de obras de arte. Sabe ver pintura. Le gusta la pintura. Pero compra sólo pinturas de jóvenes. ¿Apóstol de los nuevos pintores? Frente al coleccionista-inversionista, actúa con gusto, por placer, para probarse o por arranque. Quien compra artistas de prestigio establecido actúa seguro de que los precios siempre subirán, con rarísimas excepciones. Quien compra artistas iniciales se juega un riesgo; además del coleccionista, aparece la sombra del jugador: apuesto a este. Tiene la ventaja de que, comprando por gusto, si los precios no suben, tendrá siempre el placer de tener y ver los cuadros que quiso tener (...)-

El Mtro. Manrique, incluye también en estas líneas comentarios sobre los escasos coleccionistas de arte en México y lo que significa ubicarse como uno de ellos; además de sondear el ambiente de las adquisiciones de arte, de los productores que contaban ya con diez años de trayectoria dentro de los circuitos especializados, es decir, los de la "generación de los 50's" y del panorama cultural general que rodeaba a aquellos artistas que lanzaban sus primicias a finales de ésta década, los circunscritos a la "generación de los 60's", para lograr insertar sus obras dentro del mercado mexicano.

La correlación de acervos plásticos particulares con espacios administrados por el Estado establece mediante relaciones compartidas la legitimación necesaria para fortalecer las estructuras de poder. La evaluación local de la muestra giró en torno a la perspicacia comercial del coleccionista, que apuntaba a la compra de manera directa mediante visitas

a los talleres para evadir una lógica de mercado establecida, que implicaba el cierre de tratos con el intermediario: "galería"<sup>432</sup>.

Sin embargo, Oxman, le dedica en su artículo varias líneas a Francisco, en ellas se le reconoce como uno de los más grandes exponentes de su "generación", recordando a los lectores la exposición reciente que se había llevado a cabo en la *Galería Arte Contemporáneo* de la Privada Florida 8-A, en Coyoacán, durante el mes de Abril.

En ese proyecto *La Galería A Negra* a cargo de Milagros Huerta, recogía a dieciocho productores de la generación de los 50's. La exposición: "18 de los 50"<sup>433</sup>, surgió con el objetivo de formular una cartografía de la "generación" y a la vez establecer un foro que cristalizara un público específico que asistiera continuamente a un espacio generado *ex profeso* para comentar o adquirir las obras. A pesar de que en el tríptico de difusión se habla de: "las dimensiones de esa apuesta y de los riesgos que en ella se está a disposición de correr", aunque como se ha revisado en esta investigación varios de los exponentes, entre los cuales se incluía ya Francisco, tenían un camino bien cimentado, además de una trayectoria reconocida nacional e internacionalmente en el 70% de los casos, por lo que el "riesgo" que presuntamente asumía la galerista era, considerando el listado y el historial profesiográfico de los copartícipes y perfilando particularidades en términos económicos o de reputación, sólo aparente.

En Junio, Francisco inscribe su trabajo en otras dos muestras plurales. La primera, pensada para dos sedes distintas tanto la de Euler No. 152 -interior 104- en Polanco, así como en la de New York, en el 87 East de Houston Street, curadas por *La Agencia* de Adolfo Patiño. Estos espacios independientes gestionaron la promoción del "Hispanic Art" a través de un *Salón del Desnudo*<sup>434</sup> que incluía: trabajos fotográficos, dibujos, esculturas,

---

<sup>432</sup> Nelson Oxman, "Moreno Flores: Una colección particular", *Unomásuno*, Sección Cultura, Sábado 13 de Junio de 1989.

<sup>433</sup> Tríptico de difusión, *18 de los 50, A Negra –Galería de Arte Contemporáneo-*, texto de presentación Alberto Ruy Sánchez. Participantes: Francisco, Alberto, José y Miguel Castro Leñero, Irma Palacios, Miguel Ángel Alamilla, Pablo Amor, Gilda Castillo, Anibal Delgado, Fernando Delmar, Liliana Düering, Tomás Gómez Robledo, Oscar Gutman, Perla Krauze, Gabriel Macotella, Manuel Marín, Pablo Rulfo y Roberto Turnbull.

<sup>434</sup> *NB.*, Participantes Pintura: Francisco, Alberto y José Castro Leñero, Alejandro Arango, Georgina Quintana, Oliverio Hinojosa, Arturo Rivera, Rocío Maldonado, Paul Birbil, Diana Torres, Patricia Alcocer, Héctor y Néstor Quiñones, además de Enrique Guzmán. Arte-objeto y técnicas mixtas: Adolfo Patiño, Jaime Palacios, Chucho Reyes Cordero, Robin Rome y Pat Badani. Dibujo: Carla Rippey, Esteban Azamar, Martha Pacheco, Rubén Ortiz, Germán Venegas y José Bedía. Escultura: Reynaldo Velázquez y Roberto Escobar.

pintura y arte objeto. La segunda, el 15 de Junio en *El Archivero*, inaugurada con el nombre de: *Libro Objeto Policiaco*<sup>435</sup>, cuya nota introductoria, redactada en forma de una crónica amarillista, fue escrita por Alberto Huerta, con la finalidad de presentar a los exponentes.

También en este mes, Francisco, envía obra a la muestra colectiva de paisaje: *Vertientes*, para la *Galería de Artes Plásticas* ubicada en Insurgentes Sur No. 1427, en aquel entonces bajo la dirección de CONACULTA y el INBA, cuyos Directores respectivos eran Víctor Flores Olea y Víctor Sandoval, fungiendo como Subdirector General de Difusión y Administración Jaime Labastida Ochoa. La consigna subyacente a la invitación, era generar una interpretación paisajística de los ambientes mexicanos que no sucumbieran a la evocación de reductos del "paisaje mexicano" posteriores al muralismo ni a una adaptación puramente comercial del mismo. Ernesto Guzmán apela, en la breve introducción que hace para presentar la exhibición y que quedó incluida como parte del catálogo, a interpretar el paisaje de un modo plástico-poético.

Francisco Castro Leñero, *Está usted aquí*,  
s/d, Acuarela/papel, 23 x 30 cm, 1989.



Fotografía: Armando Cristeto, Rogelio Villareal, Bela Limenes, Laura González, Eugenia Vargas, Adrián Bodek, Agustín Martínez Castro, Juan Antonio Sánchez, Rogelio Cuellar, Elsa Chabaud, Patricia Sánchez Luna, Felipe Mendoza, Tamara Verjovsky, Sandra Ramírez y Gerardo Suter.

<sup>435</sup> NB., Contribuyeron con obra para este evento: Francisco y José Castro Leñero, Adolfo Patiño, Yani Pecanins, Juan Carlos Jaurena, Gilda Castillo, Felipe Ehrengberg, El fisgón, Alberto Huerta, Magali Lara, Armando Sáenz, Ángel Cosmos, Roberto Escobar, Victoria García, Jan Hendrix, Pablo Rulfo y Rodolfo Zanabria.

La respuesta plástica de Francisco, en un momento donde trazar cartografías no era del todo un ejercicio cotidiano como lo es en el arte actual, franquea tanto a la temática encargada como al interés propio de manejar diferentes técnicas y formas discursivas a partir de una productiva reflexión abstractiva con la cual afirma la mediación de ambos paradigmas.

A finales del mes de Julio, la exposición: "Cruce de Caminos", reúne a Francisco y siete productores más<sup>436</sup> en la Galería Pecanins. Para la articulación de la reseña periodística realizada para el periódico: *Novedades*<sup>437</sup> por la Dra. Teresa del Conde, se retomó una parte proporcional de citas textuales sobre las reflexiones de Juan García Ponce; señalándose así de manera explícita, el vínculo entre el ensayista, sus deliberaciones sobre el trabajo, los procesos plástico-productivos y los proyectos plásticos de los implicados. Sobre las líneas dedicadas por García Ponce a Francisco, para el catálogo, se reivindicó el siguiente fragmento de su escrito de 1986:

-(...) Nos encontramos ante una obra compleja y difícil en todas sus manifestaciones, pero que hace de la complejidad y la dificultad un resultado cuyo nombre obligado es la facilidad. Lo que ocurre es que enfrentamos una visión o, lo que es lo mismo, una interpretación de la realidad en la que no es posible separar la realidad de la realidad de la pintura. Para Francisco Castro Leñero una y otra son las mismas. Por eso también es tan inevitable un pintor abstracto, no sólo en tanto categoría dentro de la historia de los estilos, sino, sobre todo, en tanto manera de mirar, sentir, experimentar, reproducir, interpretar el mundo.-

Juan García Ponce expone fugazmente en éstas líneas el principio medieval de la máxima "simplicidad", en sentido puramente *poiético*<sup>438</sup>, desde bases neoplatónicas por su tinte metafísico, y neoaristotélicas bajo la perspectiva de *mímesis*; en donde, según Platón, aquello que más atrae a la vista es el reconocimiento de lo que puede

---

<sup>436</sup> NB., Listado de participantes: Francisco, Alberto, José y Miguel Castro Leñero, Irma Palacios, Gabriel Macotela, Miguel Ángel Alamilla e Ilse Gradwohl.

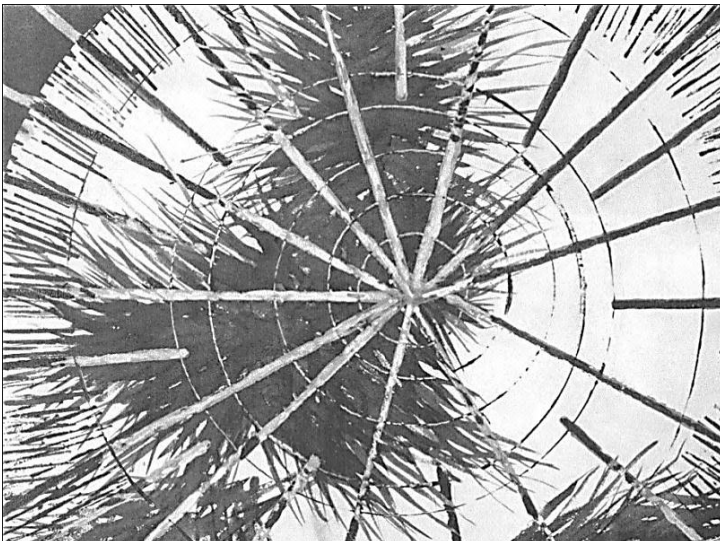
<sup>437</sup> Teresa del Conde, "«Cruce de caminos»", colectiva de pintura", *Novedades*, Sección Cultura, Viernes 28 Julio de 1989.

<sup>438</sup> NB., Noción derivada del griego ποιέω, 'hacer' o 'crear'. Platón define, en el diálogo de *El Banquete*, que el término '*poiesis*' puede entenderse como «la causa que convierte cualquier cosa "de no-ser a ser", por ende, '*poiesis*' se entiende como un proceso 'creativo'. Para Aristóteles, en la *Poética*, la '*poiesis*' se da en el margen de la '*tecné*', para este autor la '*poiesis*' alude a la realización de una obra exterior al sujeto. Un sujeto que debe poseer pericia técnica y entender las partes cualitativas y cuantitativas que componen una gran obra.

entenderse como una 'realidad' ya antes conocida; misma a la que se vuelve a hacer frente al desentrañar los objetos de esa "realidad sensible". Una "realidad sensible", según Aristóteles, a la que corresponden los objetos artísticos. Este encuentro con esa 'realidad' interpretada a nivel estético, se da ante el escrutinio diario de la posición y estado de los elementos, del equilibrio, la proporción, los colores y la luz, compendios que percibimos por separado al ser inminentemente visibles o como factores propensos a una conjugación mental particular que deberá ser traducida por la habilidad del artífice. La complejidad del orden "simple", que no fútil, es por excelencia fuertemente estética.

Francisco reseñaría personalmente, para fortalecer el cuerpo de esta investigación, sobre los inicios del taller, la forma de trabajo grupal y sus procesos particulares, recordando que durante una charla directa con Juan García Ponce y Manuel Felguérez; éste último, le había manifestado que el punto álgido de un proyecto abstractivo era el de recrear estrictamente, con los mismos elementos manipulados una y otra vez, otros ordenes dentro de una propia prescripción autoimpuesta por el artista, para dar apertura a desplazamientos y diseminaciones propositivas.

Las alusiones a la ciudad, a los objetos en la ciudad, a los sistemas urbanos e infraestructuras, son espacios antedichos que continúan siendo el centro del trabajo de Francisco durante la década de los 80's. Temática que lo lleva a tomar como centro la multiplicidad del entorno urbano, posicionándose en él con la familiaridad que otorga el



redescubrimiento de sus ordenamientos, su parquedad, resistencia y elocuencia, estableciendo desde él un discurso vuelto estrategia que equivale al consenso de su proyecto en círculos tan heterogéneos.

Francisco Castro Leñero, *Estructura Circular*, 1989 Acuarela y acrílico/papel, 43 x 31 cm, 1989.



Para cerrar esta selección de "colectivas" de la década de los 80's, reintegraremos a la revisión crítica el registro de una muestra exhibida en Toluca, Estado de México, y en la ciudad de Hermosillo, Sonora, bajo los títulos respectivos de: *Historias del Tiempo – Alberto, José, Francisco y Miguel Castro Leñero-* y, subsecuentemente, de *Trabajos del Tiempo –Hermanos Castro Leñero-*. En ellas Francisco y sus hermanos hicieron gala del manejo de diversas técnicas gráficas. Francisco y Alberto acordaron valerse de la litografía para elaborar sus imágenes; José eligió la serigrafía para exteriorizarse; y, Miguel, la xilografía.

Algunas imágenes de estas series formaron parte de un pequeño catálogo armado con los textos concluidos *ex profeso* por Macarena Huicochea, en un tono poco más o menos lírico escribe sobre la producción de cada uno de los hermanos. Huicochea desde su actividad como psicóloga especializada en ciencias humanas y, a la vez, miembro del Centro Toluqueño de Escritores, en ese tiempo trabajaba de manera cercana con la Subdirección de Instituto Mexiquense de Cultura. En uno de los fragmentos dedicados a Francisco califica sus concepciones plásticas del siguiente modo: -" Y si bien su obra no se restringe al tema de los árboles, en cada cuadro Francisco nos confronta con un mundo cerrado en sí mismo, en una simulada inocencia original que encierra una sacralidad terrible, un misterio que cada uno de nosotros tendrá que resolver en un reiterado combate con las apariencias."-. A partir de estas líneas y de las expuestas sobre García Ponce, se puede inferir que para un amplio núcleo de receptores el poder hermenéutico de la forma de trabajo de Francisco es el punto de quiebre que hace interesante su discurso; mientras para otros públicos parece inconcebible la posibilidad de sentirse atraídos por la misma.

Las técnicas de la construcción histórica de los discursos del arte, como hemos podido apreciar hasta este punto de la revisión de los documentos de archivo de Francisco Castro Leñero, funcionan como esferas enfrentadas a una 're- alineación' del continuo mediante la búsqueda de los significados lingüísticos de las construcciones culturales a través de los métodos: hermenéuticos, filológicos, iconológico-semióticos, estructurales o pos-estructurales, para el esclarecimiento de los determinismos de las relaciones sociales de producción.

### 5.3 Primeras conclusiones:

**Re-valoración de las líneas discursivas teórico-críticas para la conformación de la Historia del Arte, frente a las tendencias artísticas abstractivas que circunscribieron la inserción de la obra de Francisco Castro Leñero en la cultura mexicana al final de la década de los 70's y durante el transcurso de los 80's.**

-La función de la cadena ya no radica en codificar los flujos sobre un cuerpo lleno de la tierra, del déspota o del capital, sino, al contrario, en descodificarlos sobre el cuerpo lleno sin órganos. Es una cadena de fuga y no de código. La cadena significativa se ha convertido en una cadena de descodificación y de desterritorialización, que debe ser captada y no puede serlo más que como el reverso de los códigos y de las territorialidades. Esta cadena molecular todavía es significativa porque está hecha con signos del deseo; pero estos signos ya no son por completo significantes, en tanto están bajo el régimen de las disyunciones incluso en las que *todo es posible*. Estos signos son puntos de cualquier naturaleza, figuras maquínicas abstractas que se dan libremente en el cuerpo sin órganos y todavía no forman ninguna configuración estructurada (o más bien ya no la forman).-

"El inconsciente molecular", Introducción al esquizoanálisis, en: *El Anti Edipo –Capitalismo y esquizofrenia-*, Col. Paidós Básica, Paidós Ibérica, S.A., España, 1998.

En torno a la producción plástica de Francisco Castro Leñero se articulan y recuperan grandes disertaciones, su obra funciona como una coyuntura abstractiva que evoca los remanentes de un entorno urbano sostenido por transposiciones y zozobras. En su trabajo, no hay ficciones sino una clara re-interpretación de un entorno autónomo vuelto traza objetiva, una asociación visual y perceptiva reconstructivo-morfológica afianzada en la construcción, la deconstrucción y el cromatismo. Las contradicciones marcadas entre los títulos, la forma y el color, postulan un territorio hermenéutico cuyas condiciones cartográficas no son sólo geomorfológicas sino estructurales, psíquicas y sociales, por ende: "espacio" o "apertura", en sentido plenamente filosófico. Es por ello que los discursos y deliberaciones críticas sobre la obra de Francisco Castro Leñero, presentadas a lo largo de esta investigación son, como se ha revisado hasta el momento, un vasto núcleo de afirmaciones que dan forma a los distintos diálogos sobre las *tendencias abstractivas* dentro de los anales de la conformación de la Historia del Arte en México.

La forma de inserción del proyecto artístico de Francisco en la cultura mexicana, se cimentó en un "espacio de transición" que intentaba develar los incipientes valores simbólicos. Valores con los cuales se elaborarían, de manera paulatina, estos diversos "espacios" producidos culturalmente como "sistemas de significado" desde un arte que era *objeto de desconfianza* a nivel general. Tales "sospechas", generaron un terreno discursivo-abstractivo en el que la imagen y la palabra se confrontaron entre sí, para enfrentar los conflictos a veces reluctantes, de constituir una mirada unificadora, finalmente, una Historia del Arte que restituyese las demarcaciones entre: la ideología y el denominado conocimiento objetivo, para conformar posteriormente un ordenamiento socio-cultural que operase como medida hegemónica.

Entre el discurso y el método, las valiosas disertaciones de Walter Benjamin y Derrida, apoyan la reflexión directa sobre la construcción de la historia o el análisis de la conformación de la cultura y la imagen respectivamente, concretando estudios que conviene recoger para disertar sobre la noción de "espacio", entendiéndole como *intervalo de poder*.

Tómese en cuenta que el "espacio-imagen" (*Bildraum*) desde la perspectiva de Benjamin, puede ser comprendido como el territorio de la vitalidad falsa de las reactualizaciones del pasado si se toma como punto de partida las: *Tesis sobre la Historia*<sup>439</sup>, benjaminianas. Este lugar, como tal, es una referencia del poder, un ámbito originario de cada preámbulo de la historia en el cual lejos de tener el 'dominio' el historiador (del arte) se fragua a sí mismo respecto a sus objetos de conocimiento.

La Historia del Arte reinicia invariablemente de este modo, con un grupo de imágenes ubicadas al centro del proceso de construcción, es decir, como una estructura subyacente que delimita primariamente a este campo del conocimiento y le señala las condiciones

---

<sup>439</sup> Cf., Walter Benjamin, "Sobre el Concepto de Historia", -Tesis V-, en: Walter Benjamin, *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*, Edición y Traducción de Bolívar Echeverría.

[www.bolivare.unam.mx/traduccion/sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf](http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf)

Cf., Nota a pie de la tesis V, T4 (Typoskript 4), de la "versión original de mano" descubierto por Giorgio Agamben, posterior a la edición, continúa: "La buena nueva que el historiador del pasado trae, con pulso acelerado, sale de una boca que tal vez ya en el instante en que se abre, habla al vacío."

Cf., Walter Benjamin, "Tesis sobre la Historia: apuntes, notas y variantes", en: Walter Benjamin, *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*, Edición y Traducción de Bolívar Echeverría.

[www.bolivare.unam.mx/traduccion/sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf](http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf)

con las que los objetos visuales serán percibidos, asociados y descritos dentro de una esfera cultural.

La imagen, el cuadro o la obra, se revierten así en un motivo 'distintivo' que potencia toda una cartografía de paradigmas en los que se juegan un sinnúmero de conjeturas y deseos; momentos en los cuales 'la palabra', como esfera privilegiada, apuntala la disposición de un umbral al que se le asigna un poder casi místico. Ésta intervención en consecuencia, y con relación a una figuración gnoseológica, que a partir de ello figurará como una demarcación intelectual y hegemónica, hará de la imagen un territorio develado. La construcción del espacio de poder, en todo este proceso, juega el papel de una referencia: entre lo colmado y lo vacío, entre la materia y el plano disponible, entre la memoria y la sensación, al configurarse generalmente como una: *paradoja*.

Sin embargo, se infringiría toda una tradición teórica de dominio occidental, que busca ser desafiada aquí de manera crítica, si no se expusiera el principio de la concepción del "espacio" como: *lugar* (topos), a partir de las afirmaciones asentadas en el *libro IV* de la *Física* por Aristóteles<sup>440</sup> y si no se llevara a cabo un breve recorrido genealógico, como invariablemente suele hacerse en éste tipo de operaciones, para revisar dicho concepto.

En términos de la filosofía clásica, la noción de *lugar*, es entendida por Aristóteles, no como: la forma, la materia o la extensión vigente o desemejante a la distensión de la cosa desplazada, sino como el límite de un algo 'x', es decir, aquello que puede ser movido por desplazamiento y entendido no sólo como la suma total de los volúmenes ocupados por los cuerpos, sino a manera de un territorio cuyas demarcaciones coinciden con los límites de los cuerpos en juego y siempre en movilidad. La disertación de Aristóteles continúa con el análisis de las maneras y las dificultades de estar en un lugar, los argumentos en *pro* o en *contra*, y la reflexión sobre el concepto de vacío. Acordando que la noción de *lugar* es, para éste filósofo, un accidente con existencia real; sin embargo, no es un espacio definido como una objetividad independiente en razón de ser sustancial. Por ello, de acuerdo a las aseveraciones de Aristóteles, se puede considerar que fueron éstas ideas las que dieron apertura a la posibilidad de establecer discursos sobre "campos" en donde los objetos se concretan como particularizaciones y desalojos.

---

<sup>440</sup> Cf., Aristóteles, *La Física*, libros IV, V, VI y VII, Col. Biblioteca Clásica Gredos, ed. Gredos, Madrid, 1985-95, Introducción Emilio Lledó Íñigo, Traducción y notas Julio Palli Bonet.

Walter Benjamin, por su parte, emplaza a la imagen a un 'intervalo' hecho visible, es decir, declara al "espacio" como la línea de fractura entre las cosas, haciendo de la bifurcación espacio-imagen una zona de desterritorialización propagada sin esfera asignable. El espacio y el tiempo contruidos son al parecer los de la memoria, un repaso intelectual que se ajusta a la interpretación del pasado con las clasificaciones del pasado mismo. Categorizaciones en las que frecuentemente irrumpen anacrónicamente, como señaló en su momento Didi-Huberman otros ámbitos y ciclos de la historia en pos de imputarles a las imágenes un componente de perpetuidad. Instituyendo así un parámetro de 'complejidad', al decretar los modos de interpretación de una edificación visual, dentro de los preceptos de una "Historia de las Imágenes" que reglamenta la tradición de objetos inaprehensibles al contribuir a su eclosión.

Es en ésta misma línea que podemos entender los análisis que dentro de su tarea un historiador del arte se plantea, es decir, como un estudio arqueológico del objeto de la historia que corre paralelamente al escrutinio de los detonadores políticos, económicos y sociales que atraviesan cada una de las producciones culturales, poniendo implícitamente en juego los modelos y usos de las nociones de "espacio" y "tiempo" en el campo de la Historia. Territorio cuyo punto de partida debe ser específicamente el resultado de esta especulación, por consiguiente, de una indagación derivada hacia la imagen en revisiones que potencien un más allá de lo factual y de las órbitas contextuales que dan sitio a la relación espacio-imagen-historia.

Se erige desde estas afirmaciones, un paraje esencial para el cuestionamiento del historicismo edificado a partir de la recuperación simple o compleja de una sucesión de eventos, por ende, como historicismo positivista y lineal. Presentándose en la desarticulación de tales operaciones hegemónicas un terreno fértil hacia la tercera década del siglo XX, en que las propuestas de autores como Aby Warburg, Carl Einstein y el mismo Benjamin, entre otros, se interesaron en plantear una revisión de *su propia circunstancia* al cuestionar el bastimento de la Historia como la recuperación sólo de un campo de representación; desentrañando este tipo de práctica para la conformación de la historia como el "espacio" propicio para un ejercicio que debía estar basado en la memoria, la observación, la repetición y sobre todo en el estudio de los "lapsos de discontinuidad" que todos estos factores despliegan.

Para autores como Walter Benjamin, era indispensable formular, en su momento, la recuperación de las constelaciones que decretaban "zonas de quiebre", entendiéndolas como espacio-imagen. Estas mismas regiones de desavenencia debían subsistir bajo el apremio de una intervención política para elaborar, desde los márgenes, formas de resistencia y ruptura.

Las afirmaciones benjaminianas al igual que los presupuestos filosóficos sobre la noción de 'abstracción' revisadas en el primer apartado de este trabajo<sup>441</sup>, dan pautas para deconstruir el doble "proceso abstractivo" que en términos gubernamentales y culturales interpusieron, como primera instancia de reconocimiento, las distintas administraciones de nuestro país a las entonces emergentes expresiones artísticas, si tomamos en cuenta el recuento hasta aquí realizado a partir de los datos asentados en los documentos de archivo hallados principalmente en el taller de Francisco Castro Leñero. Distinguimos, en base a estos documentos y de otras reflexiones complementarias efectuadas en los apartados anteriores, que desde finales de las década de los 50's y hasta el período de los 80's, para la esfera del arte se había implantado un seguimiento oficial que avalaba el establecimiento de paradigmas artísticos, partiendo de la alienación de algunos presupuestos registrados al interior de los grupos de poder dentro de las demarcaciones políticas, económicas, de relaciones internacionales y académicas.

Encontramos asimismo que la idea de 'abstracción' es más que un vocablo y que un *proceso* gestualmente artístico, como se ha revisado en este análisis es también la forma de un dispositivo político-económico-cultural que se constata a través de praxis de: 'separación', 'sustracción' o 'privación' que ligados a términos civiles y expresivo-sociales señalan un desplazamiento de los paradigmas de organización cultural y de disociación del 'sujeto' dentro de un sistema legal maleable. Recordemos que los discursos culturales se fragmentaron a partir de la segunda mitad de la década de los 60's y los 70's, no sólo en la micro-esfera de los productores y especialistas dentro del terreno del arte, sino en todo el "espacio" cultural que sufrió grandes recapitulaciones a manera de *procesos socio-abstractivos*, para re-formular administrativamente un "dispositivo" unificador que otorgara a la Nación una representación unívoca sobre un cúmulo de multiplicidades emergentes, detonadas a partir de la interrelación de las

---

<sup>441</sup> NB, Sobre el término de 'abstracción' desde su perspectiva filosófica, uso estético y sentido cultural, p.30, de esta investigación.

conformaciones identitarias y de cambiantes escenarios urbanos, con el que se pudiese dar la cara a los acentuados desplazamientos sociales tanto poblacionales como ideológicos.

Las crisis económicas de finales de los 70's y la de los 80's, fases que atravesó la trayectoria en ciernes de Francisco, se inscribieron dentro de la perspectiva pública de un aumento gradual, en términos económico-políticos del "consumo" del arte. El arte entendido como un medio de "transformación cultural" para la "proyección" internacional y la actualización de prácticas artísticas; dio cabida consecutivamente, en la década de los 90's, a una amplia gama de grupos e intermediarios que llevaron al terreno de la historia, la crítica y la producción artística, a demandas operativas generalmente discordantes. Concibiéndose políticamente la creación de CONACULTA como una necesidad de regular socialmente las intenciones fluctuantes de la población mediante organismos e instituciones. La instauración y la re-dirección de los patrocinios culturales concedidos por el Estado, fueron en su momento reforzados por el FONCA, creado aparentemente para determinar prácticas menos arbitrarias sobre los respaldos financieros a la creación.

La profesionalización de la esfera cultural dada en términos económico-administrativos obligó a los participantes: operativos, sociales y privados, a organizarse políticamente a establecer un seguimiento de sistematización que en términos de competitividad apuntalara tanto infraestructuras, investigaciones y rubros de preservación, en aras de la difusión o de la creación de ofertas culturales. A pesar de la instauración de estos paradigmas discursivos, entre las décadas de los 70's y 80's, la *praxis* reveló que los esquemas de operatividad cultural mantenían una exigua capacidad para integrarse al mercado, poniendo a la vista su poca viabilidad para dar apertura a puntos de desarrollo para las diferentes propuestas artísticas y desplegando una falta de interés por expandir las disciplinas y subsanar las deficiencias educativas que generasen otros públicos culturales.

Éste sumario señala también la abrogación de una ordenanza en el campo de las asociaciones lingüísticas para realizar una 'sustracción' en sentido socio-cultural al amparo de las significaciones de: 'destacar', 'alejarse de' y 'renunciar a', en el sentido más amplio de la utilización de la noción de 'abstracción'; ya que efectivamente fueron

‘separadas’ las promociones culturales en México, de un sistema basado en leyes lógicas (no contradicción, identidad y tercio excluso). Esta operación fue ‘sustrayendo’ del imaginario socio-cultural, la habilidad de percibir que las reglas no garantizan ni la verdad de las premisas ni de su conclusión; por lo que, eventualmente, sólo probaron la validez de los razonamientos administrativos y que todo ordenamiento discursivo depende sólo de las premisas escogidas para establecer sus proposiciones, entendiendo que las verdades elegidas son puramente: *axiomas*.

Es oportuno aquí retomar, para dar otro punto de referencia a estas confluencias culturales, otra revisión relativa a la ‘abstracción’ realizada por Hayden White<sup>442</sup> sobre la cuestión narrativa, teniendo presente la asociación que realiza entre una “conciencia capaz de mirar al mundo” y “lo imaginario”, entendiendo que la estructura y los procesos representados son *relata* para establecer una coherencia formal de la propia narratividad, por ende, son acontecimientos cuya relación básica se da entre eventos para constituir un significado en vez de hallarlo.

Los sucesos históricos, político-económicos y socio-culturales, son comprensibles dentro de la perspectiva espacio-temporal, desde las afirmaciones de este autor, como un punto de referencia para establecer un continuo narrativo para la construcción discursiva de eventos, como se constata la constitución de ese ‘otro’ arte mexicano a finales de la década de los 60’s y en los 70’s durante la conformación de “identidades generacionales”; un periodo de la historia mexicana, en que las “Instituciones Culturales”, por necesidad administrativa, mostraron apertura para objetivarse a sí mismas al reconocer el nuevo orden de constituciones familiares, los medios de producción nacionales, la difusión de sentido y los modelos de educación en revisión.

La valoración de las transiciones sobre expectativas, intereses, prácticas así como de conocimientos de los jóvenes productores, quedaban circunscritos en sus peticiones de “derecho” a la suscripción y la información, suscitando algunas motivaciones ideológicas tanto como movilizaciones gremiales a través de la praxis artística que se hicieron extensivas a manifestaciones de los años setentas. Posteriormente, en la década de los 80’s, las expresiones visibles de la cultura se cuantifican y organizan en términos de

---

<sup>442</sup> Cf., Hayden White, “La cuestión de la narrativa”, en: *El contenido de la forma -Narrativa, discurso y representación histórica-*, Paidós Básica, 1992, p. 54.



productividad financiera, mientras la re-valoración de las propuestas abstractas y las aplicaciones teóricas sobre las inesperadas tendencias, al inicio denominadas "informalistas" por especialistas como Torres Michúa<sup>443</sup>, daban cabida a otros "modelos" de descripción, aceptación, catalogación, premiación y reconocimiento de este 'otro' arte.

Cuando la crítica de Arte Raquel Tíbol, reseñó la exhibición gráfica montada en la Librería Universitaria de insurgentes, y señaló la baja posibilidad de encontrar en una familia de "clase media" a cuatro hermanos dedicados al arte, parece no tomar en cuenta que con los movimientos sociales de los 60's y los primeros años de los 70's, restituidos en gran medida por una afectada 'clase media', se habían empezado a gestar varios procesos en contra de una homologación organizativa que más tarde se abalanzaría sobre las producciones intelectuales y las expresiones "visibles" de la cultura. La 'clase media', a la que ella aludía estaba siendo re-articulada por dispositivos que promovían una integración reglamentada. El arte en gran medida, dentro de estas circunstancias, podía contener cualquier manifestación marginal, cualquier tipo de auto-expresión que posibilitara el surgimiento de una 'traza' de socialidad. La población juvenil educada era el punto de anclaje y conciliación entre el Estado y los grupos de oposición, por ello las propuestas educativas estuvieron formalmente encaminadas hacia la promoción de articulaciones entre el desarrollo personal, económico y socio-cultural.

Los prólogos realizados tanto por Juan García Ponce como por el Mtro. Jorge Alberto Manrique para el Catálogo de la exposición *Trast tiempo-nueva pintura mexicana*<sup>444</sup> del MAM, presentaron ideas convergentes sobre las manifestaciones expresivas de los pintores y escultores de los 70's revisándolos como parte de un requisito "generacional" para dar secuencia a la esfera de la pintura en ese punto de la historia mexicana. Esta 'continuidad,' entendida como momento de transición, queda asignada por García Ponce como una etapa en la que no existen intenciones estéticas fijas ni una necesidad de instalar tendencias; mientras el Mtro. Manrique, anuncia la divergencia de los proyectos y sus creadores atribuyendo este fenómeno a una posición poco comprometida de los

---

<sup>443</sup> *Op.Cit.*, Armando Torres Michúa, *El informalismo en México –Arte abstracto no geométrico-*, Catálogo de exposición, UNAM, México, 1980.

<sup>444</sup> Catálogo de exposición, *Trast tiempo -nueva pintura mexicana-*, Diciembre de 1983, Museo de Arte Moderno, Bosque de Chapultepec, INBA y CULTURA/SEP.

La exhibición estuvo compuesta por 16 productores: Francisco, Alberto, José y Miguel Castro Leñero, Miguel Ángel Alamilla, Victoria Compañ, José González Veites, Ilse Gradwohl, Gabriel Macotela, Irma Palacios, Mario Rangel Faz, Jorge Robelo, Germán Venegas, Pedro Ascencio, Jorge Yázpik y María Begoña Zorrilla Fullaondo.

productores con su pasado histórico.

Siendo la Dra. Teresa del Conde, al reseñar las obras de la *Sección Anual de Pintura del Salón Nacional de Artes Plásticas* del Museo Nacional de Bellas Artes<sup>445</sup>, bajo el repertorio de: figurativismos, neo-expresionismos, semi-figurativismos, abstraccionismos tipo geométrico, abstracción libre y gestualismos e informalismos que tanteaban lo conceptual, quien pondría explícitamente en "juego" varias formas de inserción para amparar algunos de los proyectos artísticos que trataban de colocarse como parte de la cultura mexicana. En este "espacio de transición", los recientes valores simbólicos facturaron desde sí y en torno a sí, sistemas de significado coyunturales al margen de los 'terrenos abstractivos' para establecer una mirada de la producción cultural que la Crítica y la Historia del Arte admitiesen para consentir un nuevo precepto hegemónico-cultural. Un año más tarde, en 1981, la Dra. Del Conde, en la reseña del *El Salón Nacional 1981 –Sección Pintura-*, para el artículo de la revista *Plural*<sup>446</sup> planteaba, argumentos sobre una inapelable confrontación de las formas de trabajo de los seleccionados, basados en el "parecido a..." o la "influencia de" mediante una revisión montada en correspondencias expresivas o de subalteridad por haber sido "discípulo de"; quedando las seis categorías de 1980, sobre los parámetros procesuales abstractivos, reducidas a tres nomenclaturas: tendencias geometrizantes; abstracción configurada, en la que sitúa el trabajo de Francisco y la abstracción inarticulada.

Al examinar la inconveniente de utilizar la noción de "abstracción" en torno a la revisión de productos plásticos y visuales de la época, la Dra. Del Conde, reconocería que también el término "informalismo" causaba varias dificultades cuando se utilizaba para clasificar elementos que diferían, para su construcción, de ciertas directrices icónicas.

De manera más reciente, esta complejidad discursiva sale a relucir en una de las entrevistas realizadas a Jacques Derrida, denominada *Las Artes del Espacio*, concretada por Peter Brunette y David Willis en 1990<sup>447</sup>. La posición de Derrida, sobre la legitimación de un discurso frente a los espacios de extrañamiento que un investigador desafía cuando

---

<sup>445</sup> Teresa del Conde, *El Salón Nacional 1981 –Sección Pintura-*, Artes Plásticas, s/d.

<sup>446</sup> Cf., Teresa del Conde, "México: Pintura Joven", en: *Plural*, No. 118, Julio-1981. *Excelsior*, Compañía Editorial, SCL. Director General: Regino Díaz Redondo; Director: Jaime Labastida. México, D.F. Precio del Ejemplar: \$ 30.00, pp. 40-46.

<sup>447</sup> Entrevista posteriormente publicada en: *Deconstruction and Visual Arts*, por la Universidad de Cambridge, 1994, Cap. I, pp. 9-32.

se enfrenta a la construcción de un espacio lícito de la conformación del habla y de la constitución de un objeto de estudio, nos aclara que cualquier proceso carga un ejercicio abstractivo de formulación axiomática, en el cual el grupo de preguntas consideradas primordiales estables para constituir cualquier tipo parecen dislocarse. Lo que Benjamín postula sobre la revisión de la construcción de la Historia, Derrida lo postula ante la tarea filosófica, exponiendo que la filosofía parece olvidar que estas interpelaciones no son estáticas y que pueden responderse desde diversos ámbitos o espacios del conocimiento.

El análisis de cualquier tipo de producción cultural dependería, según este último pensador, de buscar lo que en esa operación representa su "fuerza de resistencia", en tanto experiencia para 'especializar' el espacio donde puede llevarse a efecto una indocilidad a la jurisdicción filosófica o de cualquier otro tipo de parámetro dominante (como el de la Historia o el del Arte), lo cual generaría un espacio para exteriorizar, desde el interior de las relaciones de la naturaleza de un terreno específico, en cualquier aportación particular de estas producciones culturales respecto a su situación político-institucional.

En la tercer pregunta de esta entrevista, concertada por Peter Brunette, sobre "la pintura" como una esfera extraña a todo discurso, en tanto objeto visual que tiene que ser leído y cuya 'reserva' a las exégesis se restituye por medio de un "silencio autoritario" decretado ante su 'aparición' o 'comparecencia', Derrida responde a su interlocutor: "Sin duda, el trabajo espacial del arte se presenta a sí mismo como silencio, aunque su mutismo, que produce un efecto de presencia plena, puede ser interpretado siempre de un modo contradictorio".

Derrida propone así que la autoridad de las palabras se pone en juego en los límites de la hegemonía discursiva: "(...)la obra muda se convierte en un discurso aún más autoritario, se convierte en el verdadero lugar de una palabra que es la más poderosa por su silencio, y que encierra (...) una virtualidad discursiva que es infinitamente autoritaria (...)".<sup>448</sup>

---

<sup>448</sup> *Op. Cit.*, Fragmento de la respuesta de Derrida a la tercer pregunta de Peter Brunette sobre la pintura como una clase apartada de todo discurso, en tanto objeto visual que tiende a ser leído. *Deconstruction and Visual Arts*, por la Universidad de Cambridge, 1994, Cap. I, pp. 9-32.

Todo esto se expresa frente a la manifestación de la relación entre el espacio, la palabra y la imagen, coyuntura que se formula como inaprehensible, descomunal y casi sagrada. Lo que hace emerger a las "producciones espaciales" bajo el aspecto de presencias que hablan, funciona continuamente con las estructuras epistemológicas que se ordenan de un modo institucionalizado al amparo de las jerarquías de reciprocidad entre *lo discursivo* y *lo no discursivo*.

Así, para discurrir sobre cierto tipo de arte, un campo de la producción visual o una corriente artística, se han formulado académicamente espacios disciplinarios de interpretación que enuncian una red de referencias y diferencias que confieren a las artes visuales una textualidad. Textualidad que alude a los ejercicios de cuerpo visual como condiciones de trazo y dispersión que pueden ser analizados más allá de su condición semántica, como se ha revisado mediante los discursos que giran en torno a la producción de Francisco Castro Leñero desde sus inicios, así como de los productores que junto a él fueron forjando una trayectoria profesiográfica a partir de la década de los 70's, que, como se ha revisado de manera previa, fueron registrados como productores de la "generación joven", es decir, dentro de una esfera compuesta abstractivamente en donde se entrecruzan asociaciones discursivas externas no sólo del terreno de la construcción artística sino de los campos: ideológico-económico-político y socio-cultural, espacios que se re-territorializan según sus: "propias reglas y posibilidades"<sup>449</sup>.

La postura derridiana parece aproximarse a la sostenida por Benjamin, a partir del análisis de las afirmaciones surrealistas, con las que tuvo contacto al plantear la problemática sobre el privilegio otorgado a la imagen cuando se le admite como la coyuntura de una realidad existente y a la vez utópica. Concibiendo así, el punto en que la imagen es

---

<sup>449</sup> Cf., Elia Espinosa, *Jean Cocteau: El ojo –entre la norma y el deseo-*, Col. Estudios de Arte y Estética no. 29, IIE/UNAM, México, 1988, pp. 81-83.

NB, La Dra. Espinosa, lleva a cabo una confrontación de la noción de 'abstracción' en términos operativos a partir de la lectura e interpretación de *la crítica poética* de Jean Cocteau. Sus disertaciones retoman textualmente la revisión del concepto: "ficción" de Cocteau, para profundizar los márgenes epistemológicos en los que se efectúan las producciones artísticas, según el autor, cuando el pensamiento separa por 'abstracción': "lo que no lo es en lo real concreto". La Dra. Espinosa clarifica la postura de Cocteau transcribiendo el fragmento: "je suis un mensonge qui dit toujours la vérité"-, para exponer que este pensador considera que los ejercicios abstractivos son ficciones que se formulan como: "una construcción que se desplaza según sus propias reglas". Es importante rescatar lo anterior, reconociendo que el arte se asocia en muchos estudios al ámbito intuitivo, imaginario o ficcional, aunque este tipo de tópicos no es un tesis medular para la presente investigación.

utilizada, según el filósofo, para lograr una esfera consignada a un más allá del realismo donde: espacio-imagen (*Bildraum*) y espacio-cuerpo (*Leibraum*), se compenetran.

También, para Derrida, las producciones culturales son el espacio de la huella, tienen *lugar* y por ello propia existencia; aún ante el agotamiento de su estudio, la indagación sobre su significado, contenido o temática, la construcción cultural *está ahí*, es, en sentido literal, pero depende de su legitimación, a partir de la elaboración de un discurso y su certificación dentro de un sistema institucional. Podemos decir, al considerar estas afirmaciones derridianas, que el espacio de la construcción del discurso histórico y el campo de las producciones visuales son como una firma, una especie de proyección perfecta que politiza a la obra en tanto objeto social y que lo mantiene siempre en relación a un ámbito público.

Tanto los postulados de Benjamin como los de Derrida, al igual que los de Aristóteles, se podría arriesgadamente aseverar, coinciden en que el espacio es un 'lugar' no sujeto a la mirada, una esfera propagada de desterritorialización, un terreno no asignable, es decir, un ámbito de gestos polémicos respecto a las interpretaciones autorizadas. Esto sería concretamente un ocupar territorio en donde no hay territorio, para que a partir del no-conocimiento sobrevenga el instante de improvisar y el paso a la adjudicación, bajo el compromiso de establecer programas de exploración, a partir de ésta otra forma que tendría el historiador de erigir una intervención que, de realizarse en tales términos, respondería más a un sentido de 'irrupción' que a la línea del análisis objetivo.

Para Benjamin la evidencia de la demarcación del espacio-imagen abre una zona desterritorializada en la que se prepara, desde la plena experiencia de 'lo real' y a partir de la observación del territorio en ruinas, la apreciación de los momentos de ruptura del orden dominante en todas sus versiones: conductas humanas, hábitos y reacciones; edificaciones arquitectónicas, decoraciones y la distribución de los emplazamientos urbanos; las producciones culturales, su enunciación alegórica y metonimias como lo asienta en el texto de: *Los Pasajes*<sup>450</sup>.

Mientras que en los testimonios de Derrida, la movilización deconstructiva empieza con una 'llamada' de un algo 'x' ajeno al conocimiento, dándose así la condición necesaria

---

<sup>450</sup> Cf., Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, tercera edición, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2009.

para albergar algún suceso. El no alcanzar a reponer a la pregunta surgida a partir de un evento cualquiera es, para el autor, un no-lugar. Un no-espacio que debe cuidar, en cualquier tipo de construcción, las circunstancias históricas, políticas, económicas e ideológicas.

En la medida que el estudio del arte como disposición teórica de cada uno de los factores y de las circunstancias de un objeto artístico, no necesite ya a la obra en sí, se tendrá un algo 'x' desplazado y por tanto inexistente. Si la obra puede aparecer todavía como algo inesperado después de la observación de todas sus incidencias, esta debe considerarse como un espacio de apertura que formula las condiciones necesarias que configuren un sitio para lo indeterminado, en tanto objeto suplementario e irreductible a las mismas condiciones dadas.

La práctica de la crítica debe de ser continuamente trastocada, como lo hemos constatado a través de los documentos de archivo, de las revisiones que los expertos y de las entrevistas y reseñas que los periodistas realizan sobre las producciones de su tiempo. La construcción de la Historia del Arte, en sentido derrideano, está obligada a ser directamente proporcional a su facultad para elaborar "efectos" de exploración y de dinamismo; corolarios que no convendría que fuesen reproducidos, ante la emblematicidad de la movilidad y la deconstrucción; pues aquello que se pretende conocer, en este caso específico: la obra, aún bajo la emergencia de la firma, comprende una multiplicidad de relaciones que se articulan más allá de la propia palabra, deformando y desplazando al objeto que debe continuar siendo producido activamente, en y desde otras posiciones intelectivas.

La constitución e interpretación de los objetos artísticos como "campo" polémico, conforma el espacio heterogéneo y complejo de una conflagración de fuerzas que deberán ser advertidas por el historiador y el crítico, para observar y re-considerar el amplio espectro del dominio de la representación, a partir de la exploración de sus condiciones y circunstancias en relación a sus traspasos, remisiones, los embates del mercado, las legitimaciones del poder o hegemonías institucionales sobre los periodos históricos y artísticos, sobre las lecturas, interpretaciones, movilidades y transcripciones, a las que un productor como Francisco Castro Leñero también ha estado ligado.

Se puede decir, para finalizar, que los desplazamientos y la territorialidad cambiante de la palabra, la imagen y del espacio demarcan para el productor, el historiador y el crítico contemporáneos, una zona de poder generada en un intento desesperado de suscitar un intervalo procesual 'fuera de' toda prescripción institucional, un 'fuera de' toda ley o todo orden hegemónico fallido. Lugar donde la repercusión del sinsentido será la diseminación vertiginosa, pero cabal, de las sagacidades temporales no autocráticas que reportan los productos inmanentes de su tiempo; volviéndose ellas mismas, a la vez, objeto de la experiencia y producto de una época como lo es el caso de la inserción de las propuestas abstractivas.

## 6. Análisis global de las implicaciones económico-políticas, culturales y discursivas en el México de los 90's.

-1.-Adjunción, sustracción.- Los axiomas del capitalismo no son evidentemente proposiciones teóricas, ni fórmulas ideológicas, sino enunciados operatorios que constituyen la forma semiológica del Capital, y que entran como partes componentes en los agenciamientos de producción, de circulación y de consumo. Los axiomas son enunciados principales, que no derivan o no dependen de otro. En este sentido, un flujo puede ser objeto de uno o varios axiomas (constituyendo el conjunto de los axiomas la conjugación de los flujos); pero también puede no tener axiomas propios, y su tratamiento no ser más que una consecuencia de los otros axiomas; por último, puede quedar fuera del campo, evolucionar sin límites, quedar en un estado de "variación" salvaje dentro del sistema. En el capitalismo existe una tendencia a añadir constantemente axiomas. (...) Lo que hace variar la axiomática, en relación con los Estados, es la distinción y la relación entre mercado exterior y mercado interior. (...) Se podría definir un polo de Estado muy general, "social democracia", por esa tendencia a la adjunción, a la invención de axiomas, en relación con los dominios de inversión y fuentes de beneficio: no es un problema de libertad o de coerción, de centralismo o de descentralización, sino de cómo se controlan los flujos. En este caso, se les controla multiplicando los axiomas directores. Pero en el capitalismo la tendencia inversa no es menor: tendencia a retirar, a sustraer axiomas.-

"Proposición XIV: Axiomática y situación actual -7.000 a J.C. -Aparato de Captura", en: *Mil Mesetas- Capitalismo y esquizofrenia-*, Col. Pre-textos/Ensayo, Pre-TEXTOS, España, 2006.

La extensa producción de Francisco Castro Leñero de los años 80's reconocida ya por instituciones federales y estatales, críticos, historiadores, periodistas y galeristas tanto nacionales como internacionales, continuó determinándose por convicciones y desplazamientos personales del artista durante la década de los 90's. Su gran capacidad de trabajo, y un admirable posicionamiento colaborativo con el momento cultural existente, aparecen constantemente en el análisis de los documentos de su archivo, pues en ellos se constata no sólo su presencia en las magnas invitaciones a las que fue exhortado como representante de *lo más Significativo de las Artes en México*. Incidentalmente estos mismos documentos destacan su intervención en eventos altruistas; de suscripción a movimientos sociales; así como de ayuda para la



construcción de espacios culturales. Varias son las cartas y notas de reconocimiento que verifican que Francisco, en este punto de su trayectoria profesional, favoreció y sufragó la difusión del trabajo de nuevos productores plásticos o visuales, acompañando con textos introductorios las presentaciones para trípticos y catálogos de difusión de varios productores emergentes. Así reforzó paralelamente su apoyo a estos autores para la solicitud de becas; toda vez que su trabajo se había ya insertado en el campo cultural mexicano, colocándose en una situación extraordinaria que le permitió incidir después de los 80's en el sistema.

Cabe señalar que el eje conductor de varias exhibiciones colectivas en las cuales participó durante los 90's, se presentan como una recapitulación reiterativa de los sobreabordados discursos de las dos décadas anteriores respecto a los argumentos implícitos y explícitos de: "la abstracción" *versus* "la figuración", la "vigencia del informalismo" y una inagotable reconsideración curatorial sobre las últimas "tres décadas de las artes plásticas en México", abordadas en los capítulos anteriores de esta investigación.

Es prudente enfatizar también que, en tales acciones inclusivas del discurso, surge un nuevo corte histórico mediante el que se estudiará a los 60's y no a las décadas anteriores como punto de quiebre para revisar los cambios del arte nacional a partir de los planteamientos críticos de nóveles especialistas y cronistas de la escena cultural mexicana; los cuales suelen no mencionar, generalmente, las modernizaciones económicas surgidas desde los años de 1939 y 1946 que abarcan, entre otros parámetros político-administrativos y económicos, a los que el campo del arte se enfrenta, tales como: el crecimiento de la infraestructura educativa y de los servicios culturales en los que se podía ya incluir, además de la creación del INAH (3 de febrero de 1939); las funciones asignadas al INBA (31 de Diciembre de 1946), la colaboración de la UNAM en este rubro; aparte de no tomar en cuenta que durante las décadas de los 50's y 60's, se realizaron inauguraciones subsecuentes de espacios asignados para el fomento cultural como, por ejemplo, la apertura de la Subsecretaría de Asuntos Culturales (1960); El Museo de Arte Moderno (1964); El Museo Nacional del Virreinato (1964); La Pinacoteca Virreinal de San Diego (1964); el traslado del Museo Nacional de Antropología a la sede de Chapultepec (1964); El Museo de San Carlos (1968); El Museo Nacional de las Culturas (1965) o la fundación de La Academia de las Artes (1966), entre otros aspectos institucionalizables para la organización cultural.

Recordemos que estos espacios que se vincularon a su vez, de manera posterior, a las diferentes transformaciones organizativas de las primeramente llamadas Subsecretaría de Asuntos Culturales (1971) que paso a ser la Subsecretaría de Cultura Popular y Educación Extraescolar, tiempo después denominada Subsecretaría de Cultura y Difusión Popular (1977) o Subsecretaría de Cultura y Recreación (1978). Transferencias que marcan el pulso de requerimientos nacionales de organización interna y proyección nacional, que derivaron en el reconocimiento de una Subsecretaría de Cultura (1982), cuyos órganos centrales fueron las Direcciones Generales de: Publicaciones y Bibliotecas, Materiales Didácticos y Culturales, del Derecho de Autor, de las Culturas Populares, de Promoción y Cultura, además del de Televisión Educativa y Cultural hasta la bien sabida instauración del CONACULTA en 1988.

Estas "adjunciones axiomáticas" administrativas e infraestructurales, condujeron a cambios discursivos dentro del Campo del Arte que se circunscribieron a un gran número de permutaciones culturales no ajenas a los procesos económico-políticos de privatización de las empresas y la tentativa Nacional de iniciar un arreglo comercial con Estados Unidos y Canadá, mismo que orientó a nuestro país a regular varios acuerdos internacionales para preparar el terreno al *Tratado de Libre comercio* (TLC) con Norteamérica. Reconduciendo las negociaciones en 1992, a la integración de convenios recíprocos en materia laboral y ecológica junto con la administración del presidente William Clinton y el entonces gobierno de Canadá.

Varias de las intervenciones colectivas en las que Francisco se involucra, responden en esta década a invitaciones de corte estatal e internacional que incluyen revisiones del arte mexicano en "Exhibiciones Conmemorativas", de "Reconocimiento e Intervención" de espacios ciudadanos paradigmáticos como el Centro Histórico o la Avenida Reforma; "Ceremonias" de Instituciones Educativas Públicas (UNAM, UAM) y Privadas (ULA,CUM); participaciones en Conferencias y Mesas de Debate sobre el Arte Contemporáneo Mexicano; convocatorias para conformar Comités de Selección en concursos; llamados para colaborar en "Homenajes" a las figuras icónicas de las artes y las letras mexicanas, así como el requerimiento de obra en donación y para subastas filantrópicas, entre otros.

Vale la pena recalcar, que estas acciones señalaron la organización vertical de los

diferentes organismos gubernamentales; una coordinación federal centralizada de las entidades paraestatales para formalizar la promoción y difusión de la Cultura bajo un ejercicio presupuestal sexenalmente determinado por la administración en curso. Los 90's, se caracterizaron por una disgregada política cultural; como ejemplo, evoquemos que durante el gobierno de Carlos Salinas De Gortari (1990-1995), se implementó la formulación de encuestas a diferentes actores del campo de la Cultura en México, mismas que quedaron sin aplicación concreta en su sexenio. Durante el mandato de su sucesor, Ernesto Zedillo (1995-2000), se llevó a cabo un: *Programa Sectorial de Cultura*, dispuesto a partir del CONACULTA y el FONCA, como parte de una política de "intercesión nacional"<sup>451</sup>. Pues es sabido que un país que se plantea como objetivo una descentralización, no puede manejar solamente en sentido administrativo la transferencia de funciones y recursos del centro a la periferia, sino que dicha coalición debe responder a un proceso político inherente a la conformación democrática del país. Las instituciones federales de cultura, en este marco, debían inscribir relaciones con las instituciones estatales y tomar en cuenta a nivel regional la participación de las diversas comunidades para conformar políticas educativas articuladas, hacia adentro, con las necesidades e intereses existentes de los sujetos sociales y, hacia afuera, con todos los procesos históricos a través de la reversión de la infraestructura y oferta cultural, los circuitos de la crítica y los objetos de las publicaciones, así como de la educación artística y la vida académica de cada entidad. Sin embargo, el efecto de la creación de los organismos estatales de cultura dio lugar a la aparente incorporación de una agenda cultural que no logró la planeación estratégica dentro de los Estados. La falta de organización y presupuesto suficiente, o del establecimiento de organismos que consolidaran la promoción cultural como un tema de interés público desde el mismo órgano central, CONACULTA, con el que se trató en los 90's de sistematizar el campo cultural mediante la reestructuración de una "Dirección de Promoción Cultural Nacional"<sup>452</sup> conformada desde los 70's, y de un "Programa de las Fronteras", generado en los 80's".

Muchos fueron los cambios tajantes que en el sector cultural y político llevaron en los

---

<sup>451</sup> Cf., CONACULTA-FONCA (2006). *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. 18 años de Inversión en el patrimonio vivo de México*. CONACULTA-FONCA, México. Ver confrontación sintética de este documento en: Ejea Mendoza, *La política Cultural en México en los últimos años*, Casa del Tiempo, No. 05, 6 de Febrero del 2007, UAM/Azcapotzalco, pp. 2-7.

<sup>452</sup> NB., Dirección que, hasta el 2005, acotaría dentro de su título la perspectiva "e Internacional".

años 90's a consentir, por ejemplo, que el 19 de Noviembre de 1993 se estableciera la propuesta de darle un gran giro al artículo 82 Constitucional, abriendo la posibilidad para que en el año 2000 se pudiera conceder a los hijos de extranjeros la postulación a la presidencia de la República Mexicana.

La década de los 90's, transcurrió como un amplio marco para las determinaciones administrativas radicales y de movimientos sociales; movilizaciones que iniciaron con el levantamiento armado de algunos municipios de Chiapas, bajo la tutela del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y la 'voz' del Subcomandante Marcos.

En materia de organización civil y como parte de la Reforma Electoral igualmente, en 1994, aparece la figura del "Consejero Electoral Ciudadano" dando fuerza e independencia al Instituto Federal Electoral (IFE). Registrándose entre los hechos históricos de los primeros tres meses de este mismo año el asesinato de Luis Donaldo Colosio en Tijuana. Mientras el anuncio de la "flotación del peso", daba lugar a la "fuga de capitales", toda vez que el Banco de México abandonara el mercado cambiario originando una nueva crisis económica desde la toma de posesión de Ernesto Zedillo. Presidente que dio paso a la aplicación posterior del Acuerdo de Unidad, para Superar la Emergencia Económica (AUSEE) y a la petición de un crédito de 40,000 millones de dólares, ante el Congreso Estadounidense, mismo que posteriormente le sería negado. En México, no se hicieron esperar varios programas emergentes de apoyo, que fueron de la aceptación de un préstamo de 20 millones de dólares por parte del gobierno estadounidense; las gestiones para reforzar el Acuerdo para Superar la Emergencia Económica (PARAUSEE) que derivó en la decisión urgente de la creación de una unidad monetaria de inversión (UDIS).

En 1997, con la pérdida de la Cámara de Diputados por parte del PRI, Vicente Fox anunció el inicio de acciones para apoyar su postulación a la presidencia en el 2000, haciendo frente al inminente fortalecimiento del Partido de la Revolución Democrática (PRD). En el municipio de Chenalhó, se verificó la matanza de Acteal, hecho que para el siguiente año apuntaló la manifestación de más de 100.000 personas, como un medio para reclamar soluciones al conflicto en Chiapas y a la huelga en la UNAM que había

tomado ya, en ese tiempo, el carácter de un conflicto de perfil nacional<sup>453</sup>.

Los trances históricos en Latinoamérica también fluctuaron entre los cambios de poder, las tendencias administrativas y la crisis económica de México, misma que avivó un déficit financiero que perjudicó a varios países de América Latina denominado: "efecto tequila". En materia política se pueden mencionar a *grosso modo* eventos importantes como el triunfo, en 1990, de Violeta Chamorro frente a los Sandinistas. La decisión del gobierno argentino de concretar una nueva moneda "pareable" uno a uno con el dólar en 1991. El desmantelamiento del grupo Sendero Luminoso y el golpe de Estado de Fujimori en Perú, durante 1992; mientras Rigoberta Menchú, representante indígena de raíces guatemaltecas, era galardonada con el Premio Nobel de la Paz. La toma de poder de Eduardo Frei en Chile (1993), de Henrique Cardoso en Brasil, de Julio García Sanguinetti en Uruguay y del regreso al poder en Haití del anteriormente derrocado Jean-Bertrand Aristides, en 1994. Sucesos que marcaron los parámetros de una cartografía que en la segunda mitad de este periodo se tornaría cada vez más lóbrega en términos económico-políticos.

En 1995, Carlos Menem fue ratificado como presidente de Argentina; en el '96', el grupo "Tupac Amaru", de Perú, secuestra a 72 invitados especiales en la Embajada de Japón. En ese tiempo el presidente colombiano, Ernesto Samper, es acusado de tener vínculos con el narcotráfico, mientras se anuncia el final de la guerra civil en Guatemala.

En 1997, fue electo el ex-dictador Hugo Banzer Suárez, como presidente de Bolivia; para 1998 el ex-golpista militar Hugo Chávez toma el poder en Venezuela. Fidel Castro libera a 200 presos políticos, ante la visita del Papa a Cuba. En Inglaterra, a solicitud de un juez español, Augusto Pinochet es detenido para ser juzgado por el genocidio en Chile. En Latinoamérica se cierran las elecciones en Argentina, con la toma de posesión de Fernando de la Rúa en el '99.

En materia Internacional, se debe resaltar a grandes rasgos, que en 1990 es liberado en

---

<sup>453</sup> NB., Para revisar el vínculo entre estos dos movimientos consultar: Miguel Armando López Leyva, Los movimientos sociales en la incipiente democracia mexicana. La huelga en la UNAM (1999-2000) y la marcha zapatista (2000-2001), Revista Mexicana de Sociología V.70, México, Julio-Septiembre del 2008, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM. ISBN: 0188-2503.

Versión digital: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-25032008000300004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-25032008000300004&script=sci_arttext)

Sudáfrica el líder de la lucha contra el *apartheid*: Nelson Mandela, quien en 1994 conquistaría las elecciones en Sudáfrica, país donde por vez primera los ciudadanos negros tuvieron derecho al voto. Este perseverante luchador de los derechos del pueblo sudafricano fallecería en Diciembre del 2013, a los 95 años de edad.

Otro suceso importante fue la dimisión de Margaret Thatcher como Primer Ministro, siendo sustituida por John Major, después de proponer el impuesto a la comunidad, "poll tax", es decir un impuesto fijo por habitante adulto que contemplaba el pago por los servicios proporcionados a la comunidad y cuya extensión se aplicaba de igual forma al valor nacional del alquiler de una propiedad dependiendo del número de sujetos censados por casa habitación. Estados Unidos, respaldado por la ONU, ataca a Irak en respuesta a la invasión de Kuwait. Se da la reunificación de dos bloques Alemanes; mientras la URSS realizaba reformas para la implantación de la economía de mercado. En el rubro de la ciencia se llevó a cabo el primer trasplante de genes en un ser humano y en el ámbito de la tecnología, era lanzado el primer telescopio satelital "Hubble".

En 1991, La guerra del Golfo Pérsico termina con la derrota de Irak mediante una intervención legítima de la ONU. El partido comunista de la URSS suspende sus actividades, lo que conlleva a la disolución del Soviet Supremo y al retiro de la administración de Mijaíl Gorbachov, creándose la Comunidad de Estados Independientes (CEI), la Federación Rusa elige como representante a Boris Yeltsin. Se inician, en el margen de la independencia de Croacia y Eslovenia, los enfrentamientos en Yugoslavia.

1993, enmarca para la política estadounidense la ruptura de la era Conservadora y Republicana, cuando el demócrata William Clinton toma el poder. En la ciudad de Los Ángeles, California, se dan enfrentamientos raciales. Los miembros de la Comunidad Europea implementan: El "Tratado de Maastrich", firmado en 1992, concebido como la culminación política de un conjunto normativo para las comunidades europeas dando lugar a los Tratados Constitutivos de: Carbón y Acero, de Energía atómica y de la Comunidad Económica. La mayoría negra Sudafricana gana la huelga general. Acaece la ofensiva del ejército Serbio contra Sarajevo, como respuesta al reconocimiento por Serbia y Montenegro de la República de Yugoslavia, posteriormente ambas facciones pactarían el reparto de Bosnia-Herzegovina. China rechazó en ese año la apertura

política, pero acordó avanzar hacia la "revolución económica" integrándose a la nueva economía de mercado.

Durante la Conferencia de Paz de 1993, en Ginebra, se intentó reunir a bosnios, croatas y serbios para acordar un cese al conflicto. Con la mediación de USA, se establece un acuerdo entre Israel y la Organización para la Liberación de Palestina (OLP). En Estados Unidos las mujeres adquieren calidad de combatientes dentro del ejército. En Polonia, triunfa nuevamente el antiguo Partido Comunista.

Durante 1994, En África Central, por rivalidades étnico-políticas son masacrados aproximadamente medio millón de ruandeses. Silvio Berlusconi, gana las elecciones legislativas de Italia. En tecnología crecía a nivel mundial la red "Netscape", para navegar por internet.

A mediados de esta década, durante la celebración de los 50 años de la ONU, se asignó a la OTAN la misión de supervisar el acuerdo de paz en Bosnia. Se firmó el cese al fuego entre Israel y Palestina. Como contraparte a estos acuerdos de paz, se inició la guerra para el establecimiento de la República Chechena de Rusia. En el ámbito cultural se festejaron los 100 años del nacimiento del cine. Se acoplaron, en el espacio, una nave estadounidense y una rusa. Se publicó el primer mapa genómico de un organismo complejo el: *Haemophilus influenzae o bacilo de Pfeiffer*, responsable de un amplio espectro de enfermedades como: la meningitis, la epiglotitis y la neumonía, entre otros.

En 1996, Canadá fue sede de la: *Conferencia Mundial contra el SIDA*. En Palestina Yasser Arafat subía al poder; José María Aznar, del Partido Popular, ganaba las elecciones legislativas anticipadas en España y Boris Yeltsin era reelegido como mandatario de Rusia.

Durante 1997, se registra la muerte del patriarca del Régimen Comunista Deng Xiaoping, ascendiendo al poder Ziang Zemin. Finalizaban los 36 años de gobierno de Mobutu Sese Seko, único Presidente de la República de Zaire, por lo cual el país retoma el nombre de República Democrática del Congo, meses más tarde se establecía el estado de guerra civil. En Inglaterra el candidato Tony Blair, del Partido Laborista, obtenía la mayoría en las elecciones. En Escocia se anunciaba la existencia de una

oveja clonada: *Dolly*. Llegaba a Marte la nave estadounidense "Pathfinder" para recabar y transmitir información sobre la naturaleza del planeta y el Museo Guggenheim de Bilbao era reconocido como la obra arquitectónica más representativa de finales del siglo XX.

En Argelia, durante 1988, continuaron por parte de los "integristas" las matanzas indiscriminadas. En la comunidad albanesa de Kosovo se concentraron graves problemas étnicos. El presidente William Clinton, se veía envuelto en un escándalo sexual que puso en riesgo su mandato. En Kenia y Tanzania, eran atacadas las embajadas estadounidenses por fundamentalistas islámicos. Mientras en el campo científico se lograba el aislamiento de las "células madre" en fetos humanos (*stem cells*).

Durante el último año de esta década, en el marco de la conmemoración de los 50 años de la OTAN, acaeció el prolongado bombardeo a Serbia para sostener la defensa de los ciudadanos albaneses de Kosovo. Vladimir Putin fue elegido presidente en Rusia. Se suspendió la reunión de la Organización Mundial de Comercio que se llevaría a cabo en Washington, pues en la ciudad de Seattle se había puesto en marcha una manifestación de "globalifóbicos". Ese mismo año se llevó a cabo la secuenciación del cromosoma 22 humano.

Estas grandes transformaciones a nivel internacional, establecieron la necesidad política en nuestro país de diversificar la oferta cultural dentro y fuera del México, para poder difundirla a todo tipo de públicos y apuntalarla como una referencia central en la producción de lazos que estimularan el intercambio y la cooperación, tanto a nivel local como regional, nacional e internacional. Esta estrategia implicó, desde sus bases, la organización de un Programa de Desarrollo Cultural Municipal, mediante el cual se procuró la participación de los Ayuntamientos en el esquema de fondos mixtos. Así como la formación de un Sistema de Información Cultural (SIC); el establecimiento desde una visión intercultural cuyos organismos se consolidaron como: el Sistema Nacional de Capacitación de Promotores y Gestores Culturales (1993) y el de Creadores en los Estados (1993). También en los 90's, surgió la institucionalización del Programa de Apoyo a la Infraestructura Cultural de los Estados (PAISE/1997); la consolidación del respaldo a la construcción de infraestructura cultural (BANOPRAS); consolidándose posteriormente en la década de los 2000's, bajo éstas mismas perspectivas, por



ejemplo, el Fondo de respaldo a las comunidades para la Restauración de Monumentos y Bienes Artísticos de Propiedad Federal (FOREMOBA/2002).

Si bien es cierto que la producción de Francisco Castro Leñero era considerada una fuente promotora de cultura y él era ya un beneficiario del sistema, la pluralidad de perspectivas y discursos semánticos cuyas afirmaciones económico-político-estéticas supeditaban en términos históricos a su trabajo, fueron los mismos que posibilitaron la "gestión" de su propuesta, es decir: forjaron, condujeron y mostraron, el movimiento de un conjunto de gestos compartidos por una "generación" ubicada por los historiadores y críticos mexicanos como: la "generación de mitades de los 50's". Las propuestas visuales y plásticas de esta "generación", cuyos intereses estaban dislocados, constituyeron una cartografía que debió ser durante los 90's paulatinamente reordenada por una memoria colectiva tanto de especialistas como de no especialistas. Con el apoyo de axiomas comparativos y clasificaciones estandarizadas, este entorno cultural, resemantizó sus propuestas de frente al mundo internacional del Arte; partiendo de contradicciones que constituyeron la implementación dinámica de todo principio cultural; repitiendo según los requerimientos del momento político, las fórmulas establecidas a partir de los 80's, ante los embates dispuestos por una cultura por demás institucionalizada.

**6.1 Síntesis sobre la producción de Francisco Castro Leñero: un productor plástico insertado en la 'superestructura'. Análisis de documentos de archivo sobre exposiciones colectivas y muestras individuales.**

-El modelo de la muerte aparece cuando el cuerpo sin órganos rechaza y depone los órganos –nada de boca, nada de lengua, nada de dientes...hasta la auto-mutilación, hasta el suicidio. Sin embargo no hay oposición real entre el cuerpo sin órganos y los órganos en tanto objetos parciales; la oposición real se da con el organismo molar que es su enemigo común. Vemos en la máquina deseante al mismo catatónico inspirado por el motor inmóvil que le obliga a deponer sus órganos, a inmovilizarlos, a hacerlos callar, pero también, empujado por las piezas trabajadoras, que funcionan entonces de manera estereotipada o autónoma, a reactivarlos, a volverles a insufrar movimientos locales. Se trata de piezas diferentes de la máquina, diferentes y coexistentes, diferentes en su coexistencia misma.-

"El inconsciente molecular", Introducción al esquizoanálisis, en: *El Anti Edipo –Capitalismo y esquizofrenia-*, Col. Paidós Básica, Paidós Ibérica, S.A., España, 1998.



Fotografía de archivo:  
*Francisco Castro Leñero.*  
Fotografía:  
©Samuel Zavala y Alonso, 1986.

La dinámica de trabajo de Francisco durante la década de los 80's, la perseverancia en el oficio, las propuestas conceptuales trabajadas, la mediación de los especialistas

para su difusión, el esquema económico-político y el momento histórico en el que se insertó su producción fructificó de tal forma que durante la década de los 90's, el nicho que había configurado dentro del marco cultural se volvió indiscutiblemente sólido.

## 1990

Es este año Francisco abre su producción a 14 exposiciones colectivas de heterogéneos parámetros ilustrativos, que van desde la invitación a concordar con exhibiciones internacionales como las de: *15 Artistas Mexicanos Contemporáneos*, en el Fine Arts Institute de Chicago (USA); en *Trough The Path of Echoes: Contemporary art in México*, para la Universidad de Texas (USA); colaboraciones con la Asociación Ecológica A.C. de México; o la semana Cultural Gay, en el Museo Cultural del Chopo; hasta la implementación conjunta entre hermanos para consolidar la muestra: *Un lugar, Cuatro Espacios: Alberto, José, Francisco y Miguel Castro Leñero*, diseñada como exposición itinerante para transitar la región norte del país.

En Enero se llevó a cabo en la Galería de Arte Moderno, la exposición: *Abstracción 1990*. Francisco junto con Irma Palacios, Ilse Gradwohl, Alfonso Mena, José González y Victoria Compañ enfrentan, a propósito de la exhibición de sus trabajos, la crítica de Carlos Blas Galindo<sup>454</sup>. Los comentarios de Blas Galindo, giraron en torno a una sintética revisión de los 50 años de una tendencia, al calificar las obras presentadas como derivaciones agotadas de la abstracción (1987), enmarcando este lenguaje dentro de un "postinformalismo dócil" (1989). Un "postinformalismo" que, de acuerdo a las acotaciones del crítico, históricamente había dejado de ser emergente y que debía encaminarse hacia planteamientos "renovadores". Blas Galindo apuntó también en esta reseña, que la aportación del trabajo de Francisco residía en el campo de una evocación articulada entre su forma de trabajo y los títulos de las obras. Por su parte, la Dra. Teresa del Conde discrepaba de las afirmaciones de Blas Galindo, notificando sobre el

---

<sup>454</sup> Cf., Carlos Blas Galindo: "La Vigencia del Informalismo", *-Ruta Crítica-*, 18 de Enero de 1990.  
Cf., Teresa del Conde: "Pintura Abstracta Hoy", *La Jornada-*, Cultura 35, 3 de Febrero de 1990.

abanico de oportunidad de la pintura "abstracta", al considerarlo "el centro de diversas modalidades expresivas". En su crítica la Dra. del Conde señalaba el manejo técnico-formal de Francisco como el: -"menos lírico de todos"-, considerando que sus ejecuciones abstractivas y coloristas transigían en: -"territorios diferentes donde ocurrían cosas"- . Ambos escritos, como se puede constatar en los documentos, recurrían a fórmulas discursivas reiterativas que empezaban en sí mismas a debilitarse.

El 9 de Mayo el Taller de Producción "El Pípila", formulado dentro de las prácticas corrientes de los Talleres de Dibujo de la ENAP (UNAM), concretó en el Colegio de Bachilleres una muestra de dibujo; para el catálogo de esta exposición: *Dibujos y Modelo*, Francisco describe, en pocas líneas, un prólogo que utiliza para exponer la importancia del oficio como una actividad personal creativa explicando el "afán patriótico" del nombre del taller, como un homenaje de un personaje histórico que había hecho patria y afirmando, como último punto, su reconocimiento a los integrantes de esta muestra, que fueron Franco Aceves, José Luis A. Heredia, Bernardo Arcos, Mauricio Calles, Ingrid Fugellie, Pablo Kubli, Maricruz Huerta, Mauricio Noyola, Rossana Ponzanelli, Joel Rendón, entre otros. Siendo el dibujo una práctica continua en la vida de Francisco, cabe recordar que como titular de uno de los Talleres de Dibujo de la ENAP, fue convocado desde los 80's a dar cursos y conferencias sobre este tema como puede verificarse mediante las actas de reconocimiento de su archivo en las que se incluyen los agradecimientos por la Conferencia Magistral sobre: *El Arte Contemporáneo -una Semblanza-*, en el Instituto de salud del Estado de México (1988); y, un taller titulado: *Expresión de los materiales en el Dibujo*, último que figuró como parte del sistema de actualización docente de la ENAP, en 1989.

El día 25 de ese mismo mes, Francisco presenta su trabajo en la colectiva: *Trastocación -El Centro Histórico Intervenido-* en el Centro Cultural Santo Domingo, junto a 59 expositores, entre los que se encontraban: su hermano José, Laura Anderson, Maris Bustamante, Felipe Ehrenberg, Melquiades Herrera, Hersúa, Juan Carlos Jaurena, Magali Lara, Gabriel Macotela, Manuel Marín, Mónica Mayer, Adolfo Patiño, Yani Pecanins, Héctor Quiñones y Diego Toledo.

El 26 de Abril, bajo la rectoría de José Sarukhán Kermez, para conmemorar el trigésimo aniversario del Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM (MUCA), se inaugura

la exposición: *Tres Décadas de Expresión Plástica*, de la cual Francisco formó también parte. En la sección Zona Plástica del periódico *El Nacional*, la reportera Elena Enríquez Fuentes, asienta en su reseña que las obras eran donaciones obtenidas desde 1960 para la conformación del acervo del Museo, colección formada por trabajos de la generación de muralistas hasta la generación de los "artistas jóvenes", como los Castro Leñero.

En el mes de Junio, Adolfo Patiño organizó en: *La Agencia*, una muestra de *arte objeto* a la que fueron invitados como exponentes: Francisco Castro Leñero e Irma Palacios, Roberto Escobar, Eric del Castillo, Melquiades Herrera, Gabriel Macotela, Yani Pecanins, Héctor y Néstor Quiñones, Diego Toledo, Robin Rome además de Armando Sáenz, entre otros. El 27 Julio, nuevamente en el Centro Cultural Santo Domingo, Francisco participa en la exposición "Reflejos: Infierno y Paraíso. Siete Artistas observan a Van Gogh", muestra que tendría su réplica ese mismo año en el Centro Cultural de Cuernavaca: Jardín Borda, bajo el título. *Vincent In Memoriam*.

La Revista *Proceso* del 1° de octubre de 1990, abre la sección cultural con dos artículos<sup>455</sup> que hacían referencia a la muestra mexicana "México, una obra de Arte", dentro de la exposición: *México, esplendor de 30 siglos*, en el marco del programa de promoción cultural reunido para ser expuesto en el Metropolitan Museum of New York (MET). La muestra, autorizada por el entonces presidente Salinas junto con el dueño de Televisa Emilio Azcárraga y la participación de Octavio Paz, incluía la exhibición: "Tres décadas de la pintura mexicana" (1950-1980), que fue montada en la Galería de Ciencias y Artes de la IBM, conformada por el trabajo de 41 pintores de los cuales se recogía un sólo cuadro. La nota expone que tanto Francisco Castro Leñero como José Chávez Morado, Manuel Felguérez, Juan José Gurrola y la Dra. Teresa del Conde, en ese momento directora del Museo de Arte Moderno, debatían la integridad y el alcance de este evento. Francisco, cuestionaba la perspectiva globalizadora del montaje en el

---

<sup>455</sup> Cf., Sonia Morales: "Poco aporta a la cultura mexicana la gran expo en Nueva York; "Nunca me convenció": Teresa del Conde", *Proceso-Semanario de Información y Análisis*-, No. 726, Director Julio Scherer García, 1° de octubre de 1990, pp.44-45.

Cf., Armando Ponce y Carlos Puig: "La exposición del Museo Metropolitano. Con la bendición del Presidente Salinas, de Azcárraga y de Octavio Paz, el arte mexicano se impone en Nueva York", *Proceso-Semanario de Información y Análisis*-, No. 726, Director Julio Scherer García, 1° de octubre de 1990, pp.44-49.

Ver también: Peter Plagens, Barbara Belejack & Tim Padgett, "Mexico on Five Galleries a Day. New York's Metropolitan Museum tries to shoehorn a whole country inside its walls", *Newsweek -The International Newsmagazine*-, No. 44, October 29, 1990, pp. 50-52.

Museo Metropolitano y la poca difusión del arte contemporáneo del país y en especial el de su generación.

En 24 de Octubre, para cerrar el trabajo del año, se extiende a Francisco la invitación para preparar obra en el marco de las Actividades Culturales de conmemoración del Cincuentenario de la Universidad de las Américas A.C., bajo la Dirección de Difusión y Relaciones Públicas, consumándose una magna exposición integrada por 31 pinturas y 9 esculturas<sup>456</sup>.

## 1991

Francisco reduce en este año sus participaciones a nueve muestras colectivas: 1) *Contaminación ¡No!*, en el Centro Cultural Unicornio Blanco. 2) *Colectiva de Pintura*, en la Galería de Arte Contemporáneo. 3) *París se quedó sin Julio. Los Juegos del espacio*, en la Sala Internacional del Palacio de Bellas Artes. 4) *El Festival de Arte Erótico*, en el Centro Cultural de Los Talleres A.C. 5) *Un Homenaje a Posada*, en el instituto de Artes Gráficas de Oaxaca y, posteriormente, en la galería Juan Martín del D.F. 6) *Salve el Planeta*, para la Galería la "Agencia". 7) *Veinte Artistas. Muestra Gráfica*, en el Museo Nacional de la Estampa, 8) *Otro Arte Mexicano. La Ilusión Perene de un Principio Vulnerable*, para el *Art College of Desing* en Pasadena, California (USA); esta exhibición estuvo acompañada de una mesa redonda de revisión crítica en la cual participaron Olivier Debroise, Kurt Hollander, Guillermo Santamarina, Agustín González Garza y María Guerra, la mesa de debate fue precedida por un impreso del texto de Roger Bartra: *Oficio Mexicano: Las miserias y esplendores de la cultura*; interviniendo en la muestra plástica nueve expositores entre los que además de Francisco Castro Leñero, se encontraban: Carlos Aguirre, Agustín González-Garza, Silvia Gruner, Marcos Kurtycz, Gabriel Orozco, Rubén Ortiz, Juan Manuel Romero y Diego Toledo. 9) *Aparición de lo invisible*, título extraído del libro de Juan García Ponce, en el que la invitación fue extensiva a 14

---

<sup>456</sup> NB., Lista de Participantes: Sebastián, Juan Manuel de la Rosa, Daniel Núñez, Jazzamoart, Carla Rippey, Nunik Sauret, Jorge Yaspik, Luis Argudín, Alberto Bellon, Adele Harrison, Gabriel Ramírez, Jorge Robelo, etc.

expositores seleccionados por la Dra. Teresa del Conde, para el Museo de Arte Moderno del D.F.

Derivada de ésta última participación colectiva: *Aparición de lo Invisible*, Alfredo Rodríguez Ramírez, realiza una entrevista para la *Revista Voces Estéticas II* cuyo encabezado anunciaba que Francisco afirmaba rotundamente: "Yo no vislumbro un futuro donde la abstracción alcance fuerza y prestigio", argumento que sirvió de titular para concentrar la transcripción de su interlocutor en tres cuartillas que comienzan con una breve semblanza biográfica, profesiográfica y sobre el oficio del pintor. Cuando el reportero pregunta a Francisco: -¿Dirías que el abstraccionismo es una tendencia que busca un público y un reconocimiento no sólo dentro de nuestras fronteras sino fuera?-, dentro del margen de declaraciones recogidas por el cronista cabe señalar tres respuestas a esta pregunta:

-"Muchos de los artistas reunidos en esta muestra nunca nos hemos reunido ni planteado como movimiento. La pintura abstracta en México no existe como movimiento."

-"Cada artista, ha ido buscando su reconocimiento en relación con su trabajo, lo cual es mejor que reconocer una tendencia, porque es lo más conveniente dado que cuando adquieren un valor comercial se van en pos de conservar ese prestigio y no por la búsqueda o su propia pasión. Con la abstracción siento que es muy poco probable que eso suceda, porque por un lado no es una pintura cuyo discurso periférico sea muy fácil de armar y en general no hay mucha crítica sobre la pintura abstraccionista. Inclusive esta exposición aunque es muy importante recibió pocas críticas."

Queda claro que las confrontaciones sobre "abstraccionismos", las fluctuantes catalogaciones y reconsideraciones sobre estas expresiones entre los especialistas, historiadores, críticos y los mismos productores de obra de este género que concentraron los discursos sobre el tema en de las décadas de los 60's, 70's y 80's, no habían tenido eco más que en pequeños círculos cerrados. Los artículos y textos que abarcaban este tópico, no estaban dentro del alcance general o, según la perspectiva de Francisco, no obtenían de forma objetiva la difusión nacional e internacional que prácticas "premiadas" como la suya, la de sus hermanos o las de Irma Palacios, entre otras, debían a esas alturas recibir. Ni la aceptación, ni la diseminación necesarias, se aplicaban a los trabajos abstractivos "distinguidos" en los 80's por varias instancias, aunque ya se habían

insertado dentro de un sistema cultural que a pesar de la implementación de un variado número de organismos, permanecía estancado.



Fotografía de archivo.  
De izquierda a derecha: Irma Palacios, Manuel Felguérez y su esposa.  
Mercedes de Oteyza de Felguérez.  
Al centro: Juan García Ponce y, en la parte inferior, Francisco Castro Leñero.

En este mismo año el texto de Juan García Ponce que había cobijado la exposición individual de Francisco, en 1986<sup>457</sup>, titulado: *Francisco Castro Leñero en su Obra*, compendiado dos años después por la editorial Vuelta en el libro *Imágenes y Visiones*, vuelve a ser publicado en el periódico *Unomásuno* y en la *Revista Cultural IBM de México* (Año XVI - No. 111) bajo el encabezado: *El pintor en su obra*. La muestra pictórica individual de Francisco de 1991 *El Color de la Materia*<sup>458</sup>, sin críticas particulares, recogería nuevamente los discursos elaborados en la década de los 80's por García

<sup>457</sup> Exposición: *Francisco Castro Leñero –Obra Reciente-*, Galería de Arte Contemporáneo, MD.F., México, 1986.

<sup>458</sup> Exposición individual de Francisco Castro Leñero: *El Color de la Materia*, Galería de Arte Contemporáneo, MD.F., México, 1991.



Ponce sobre las producciones abstractivas. La adjunción axiomática también se había detenido, empezando a repetirse a sí misma.

Sin embargo, esferas diferentes del campo del arte se abrían para Francisco brindándole la oportunidad de incursionar en otras áreas del campo cultural que a partir de su capacidad reflexiva favorecieron el desarrollo de su rol como escritor, por ejemplo: la invitación de Oscar Levín Coppel para dar una charla sobre la trayectoria de Manuel Felguérez en el evento "Manuel Felguérez, Cuatro décadas" junto al Maestro Jorge Alberto Manrique, la Dra. Teresa del Conde, Raquel Tibol y Gilberto Aceves Navarro, en el Centro Cultural San Ángel; ocasión en la que paralelamente se presentó el sobresaliente libro de Juan García Ponce: "Manuel Felguérez", para Ediciones el Equilibrista<sup>459</sup>. Otra de estas márgenes abre su proyección como jurado calificador en los certámenes de Arte.

En los documentos de archivo se registra también una invitación del Instituto Cultural de Baja California, para formar parte del comité de selección de la VIII Bienal Plástica del Estado, cuyo gobernador era en ese momento el Lic. Ernesto Ruffo Appel. Bajo la Coordinación de CONACULTA, una vez invertidos los papeles, Francisco con la colaboración de las Maestras Herlinda Sánchez Zúñiga y Graciela Hartofel, firma el acta levantada el 26 de Octubre de 1991 con la declaratoria final del concurso<sup>460</sup>. En una parte de este documento se explica lo siguiente:

-“Después de un profundo análisis del total de las obras recibidas, el jurado se permite hacer las siguientes observaciones: tomando en cuenta los envíos se percibe que algunos artistas sólo están trabajando para preparar obras al momento de la Bienal. Si bien el sentido de las Bienales de Artes Visuales es estimular la creatividad plástica, su finalidad última y primordial es mostrar el desarrollo de la producción durante los periodos interbienales, o sea cada dos años de trabajo. En esta ocasión se advierte que hay obras sin concluir, que en una misma obra hay lenguajes contradictorios, se encuentran envíos muy dispersos de un mismo autor, obras convencionales, preocupaciones esteticistas con falta total o parcial de propuestas y de contenidos, en todas las áreas y especialmente en escultura. Situación similar acontece con la firma y la presentación de las obras, que si bien es necesario que estén debidamente firmadas y enmarcadas, no deben predominar estas sobre la expresión de la obra, como en muchas de las aquí presentes.”-

---

<sup>459</sup> NB., Juan García Ponce había escrito ya sobre Manuel Felguérez en 1974, para la editorial ERA.

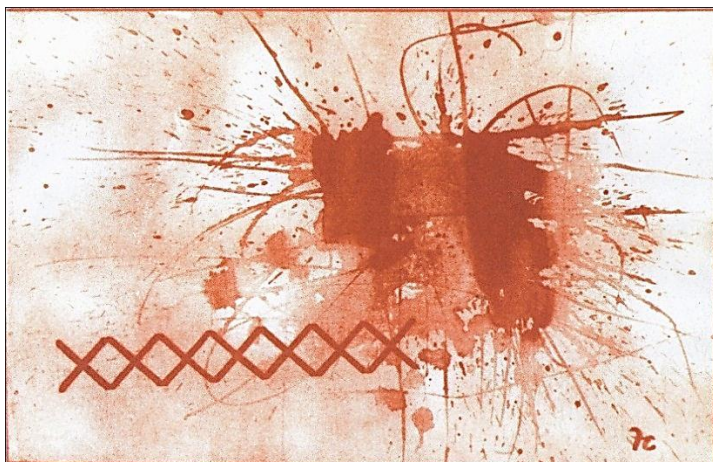
<sup>460</sup> *Catálogo de Exposición*, "Carta de Selección" y "Acta de Selección", VIII Bienal Plástica de Baja California –Selección 1991–, Instituto de Cultura de Baja California, México, 1991.

En esa ocasión el jurado acuerda que los premios de adquisición debían ser aumentados pues abalaban obras que "pasarán a formar parte de la historia visible de las Artes del Estado". También se indica que la premiación y los reconocimientos debían obedecer a la diversificación de las artes contemporáneas más allá del establecimiento de categorías y lugares.

La apertura a un giro profesiográfico dentro de la carrera de Francisco obedece paralelamente al reconocimiento de su trayectoria y también a la necesidad de un momento histórico decisivo para una reorganización político-cultural del país. El panorama cultural mexicano, desde la década de los 80's, se estaba articulando en torno al marco de una democracia liberal que precisaba de una actuación efectiva de las instituciones creadas para fines culturales, sus representantes administrativos, el aval de los especialistas y de los productores, para terminar de legitimarse de frente a la sociedad civil. Todo el trabajo realizado por Francisco en la década anterior, su incursión en las diferentes esferas del panorama de las artes plásticas, su actitud crítica y la convicción de participar en la mayor parte de los eventos a los que era invitado, repercutieron en la concreción de una "imagen total" dentro del campo artístico, es decir, en varias esferas se le reconocía ya como un productor que podía lo mismo ejecutar obra: pictórica, gráfica, ilustrativa u objetual y al mismo tiempo formalizar trabajos de escritura reflexivos.

## **1992**

Francisco abre el año con la preparación de la muestra individual para mostrar su capacidad gráfica y dibujística en el Museo José Guadalupe Posada, en la Ciudad de Aguascalientes. La introducción en esta ocasión a cargo de la Dra. Teresa del Conde, destaca que la base técnico-formal del trabajo de Francisco, se da al dejar hablar al principio elemental de los proyectos sobre papel a través de la aguada y la mancha. En esta breve presentación, la especialista afirmó que el quehacer plástico del productor guarda nexos entre la modernidad y los procesos "clásicos" de la misma al vincular las dicotomías: concentración-accidente, cautela y lirismo, estructura y libertad.



Francisco Castro Leñero, *El camino de la oruga*, Tinta, acuarela y lápiz/Papel, 90 x 60 cm, Galería José Guadalupe Posada, México, 1992.

En los documentos de archivo existe el registro de alrededor de nueve exposiciones colectivas tanto nacionales como internacionales, dos de ellas concertadas con sus hermanos para continuar la labor de difusión de su trabajo. La primera, titulada: *Los Castro Leñero en Azul –de Felipe Covarrubias-*, se inauguró en la ciudad de Guadalajara, Jalisco. La segunda, de corte internacional, se llevó a cabo en la Dan Kook University of Seúl, en Corea.

Entre las restantes exposiciones colectivas, se recuperan para esta investigación, lo siguiente: *Las Lecturas del Arte –Pintura y Escultura Abstracta Contemporánea-*, colectiva que por invitación de los curadores independientes Eduardo Rodríguez Canales y Antonio Sacristán quienes idearon esta muestra para la Galería *Ramis F. Barquet* en el mes de Marzo. La producción de Francisco y la de los otros ocho invitados: Irma Palacios, Miguel Ángel Alamilla, Miguel Ángeles González Salazar, Ilse Gradwohl, Alfonso Mena, Juan Carlos Merla, Kiyoto Ota Okuzawa y Mauricio Sandoval, fue revisada en el texto introductorio por Xavier Moyssén<sup>461</sup> y explorada, en un texto complementario, de manera breve por Naief Yehya<sup>462</sup>. Moyssén, acompaña la presentación con un epígrafe: *De lo Espiritual en el Arte*, de Vassily Kandinsky, que describe la imposibilidad del crítico de acercarse a la vida interior del cuadro y a sus repercusiones fenoménicas. Citando a

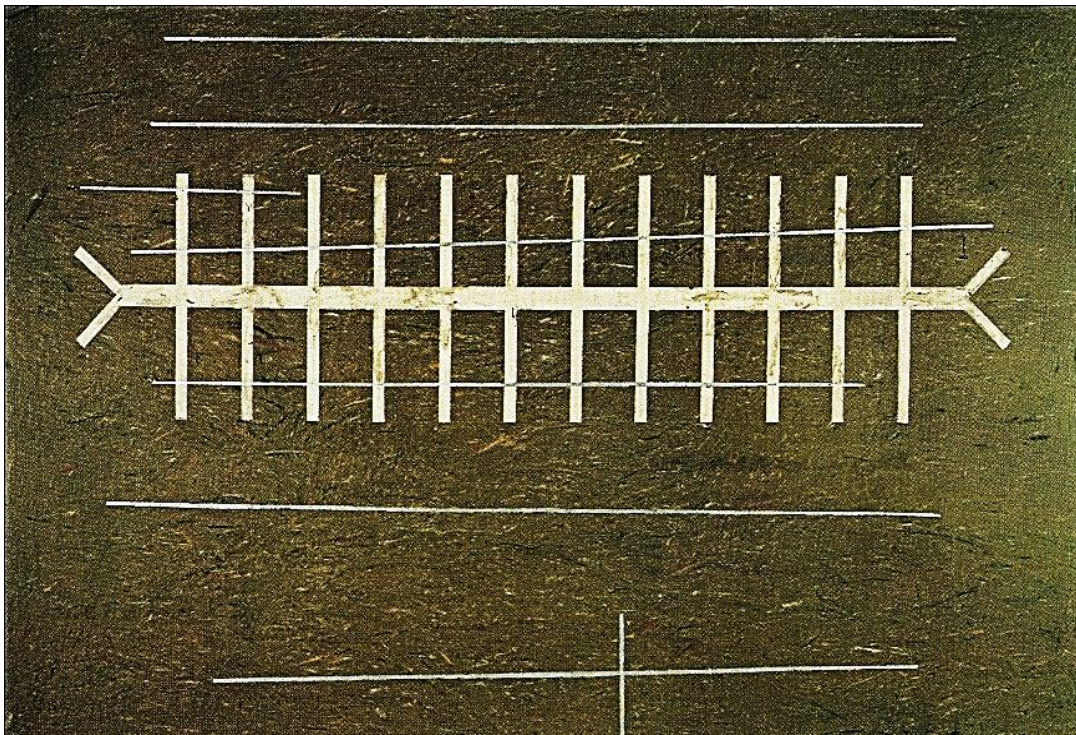
---

<sup>461</sup> Xavier Moyssén, "Las lecturas del Arte", Catálogo de exposición: *Las Lecturas del Arte –Pintura y Escultura abstractas contemporáneas-*, Galería *Ramis F. Barquet*, Garza García Nuevo León, Marzo de 1992.

<sup>462</sup> Naiefr Yehja, "La experiencia no figurativa", Catálogo de exposición: *Las Lecturas del Arte –Pintura y Escultura abstractas contemporáneas-*, Galería *Ramis F. Barquet*, Garza García Nuevo León, Marzo de 1992.

Marx, Marshall Berman y a Umberto Eco, menciona una perspectiva en la que "la condición posmoderna evolucionista" alude como momento culmen de la cultura al arte abstracto; explicando también que la época de Eco corresponde a la cúspide de las expresiones "informalistas". Utilizando el sistema teórico metodológico de Eco para dar seguimiento al análisis del arte abstracto mediante el concepto de "obra abierta", expresando que parte de la reconstrucción de un acto creativo "abstaccionista" debe reconfigurar la posibilidad de una imagen cuando se afronta a sí misma en tanto parámetro semántico y hermenéutico de la: *discontinuidad*.

Mientras, Yehya, sitúa su discurso, a grandes rasgos, en una línea histórica que parte del marco referencial de la "Ruptura" cuando menciona la "oportunidad" de revisar el mundo a partir de sistemas complejos y de la contingencia de las expresiones informalistas. Francisco envía en esa ocasión dos obras cuyos registros lineales evocaban remanentes tanto orgánicos como inorgánicos mediante estructuras simples y tratamientos técnicos complejos.



Francisco Castro Leñero, *Apuntes de Fósil I*, Acrílico y Hoja de Plata/Tela, 180 x 270 cm, Galería Ramis F. Barquet, 1992.

Para confrontar esta perspectiva no privativa de Naief Yehya, Francisco advierte en un diálogo preparado para ser pronunciado en Xalapa, Veracruz, a propósito del discurso de Edgardo Ganado Kim que giraba en torno a los mismos parámetros que el de Yehya. Los argumentos introductorios de Ganado Kim, contenía una presentación realizada anteriormente para otra de las exposiciones colectivas de las que había formado parte anteriormente Castro Leñero.

El razonamiento de Francisco inicia al exteriorizar que se había ya hablado mucho de una "continuidad" respecto a la de la "Ruptura" revelando cómo muchos jóvenes productores de los 70's retomaban, sin conflicto alguno los lenguajes de esa genealogía; dejando implícito, que su "generación" nada tenía que ver con estos sumarios ya que la de los 70's, ya que la de los 70's era un grupo que había escogido, según Francisco, aprovechar la apertura que las instituciones estatales ofrecían. Exteriorizando enfáticamente en pocas palabras para la audiencia presente que la información para instaurar referencias y ubicaciones de similitud entre ambos grupos en sentido plástico y visual, provenía mayormente de sus compañeros de *La Esmeralda* y en menor grado de los académicos de esa misma institución. En este discurso le interesaba señalar a Francisco que al interior de su formación había, cito: -"una ausencia de modelos reales cercanos que produjo como consecuencia la imposibilidad de una identificación o rechazo hacia ellos. La generación de Ruptura me era tan cercana como podía serlo el Pop Art o el grupo Cobra."-<sup>463</sup>. Entendiendo que lo que Francisco acota es que en "su generación" no había ni continuidades ni rupturas sino niveles de búsqueda y experimentación conceptual y plástica. Con ello establece pautas para fijar puntos de partida dados en el proceso mismo de trabajo plástico. Cada uno de los diversos actores de la cultura tangencialmente habían quedado supeditados a los intersticios de transición política que derivarían en una pseudo-apertura de otros territorios culturales, por ello Francisco esgrime el siguiente argumento: -"Después vendrían los concursos y las instituciones, las galerías; pero eso, era ya otra historia"-.

Por otro lado, como parte de los eventos en torno a la *Sexta Semana Cultural de Zacatecas*<sup>464</sup>, entre los meses de Enero y Abril para acompañar las producciones del Taller Gráfico Julio Ruelas, coordinado en aquel tiempo por el Maestro Alejandro Nava, se

---

<sup>463</sup>Francisco Castro Leñero. Documento de archivo sin título, debate realizado en Septiembre de 1992.

<sup>464</sup> Teresa del Conde, "Zacatecas: pintores y críticos", *La Jornada*, Sección Cultura, Sábado 18 de Abril de 1992.

concretaron en el Estado de Veracruz tres sesiones para establecer un debate entre la práctica crítica y la plástica. Entre los nueve invitados a este simposio figuraron: Francisco y Alberto Castro Leñero, Irma Palacios, la Dra. Teresa del Conde, el maestro Francisco de Santiago, Enrique Franco y Luciano Spanó. En la ponencia presentada por Francisco se establecen afirmaciones que recogen la necesidad de reconstituir el punto de partida del quehacer artístico y crítico, convidando a todos los actores del campo de las artes a reconsiderar la idea de concebir su labor como un acto cuyo objetivo central pudiera ir más allá de los requerimientos del mercado. Proponiendo proyectos y vinculaciones, dentro de un marco de resistencia, la discusión reflexiva de Francisco, convida al escucha y a los especialistas a construir una "crítica integral" cuyos parámetros de ejecución fueran más allá de los intereses hegemónicos, es decir, hacia una reconstrucción histórica exhaustiva de los tiempos y sus producciones.

Ese mismo año, en el mes de Mayo recibe un oficio de la Secretaría de Relaciones Exteriores firmada por el Lic. Alfonso de María y Campos, invitándolo a participar en la muestra: "México Hoy", cuya inauguración acontecería entre los meses de Septiembre y Octubre en *La Casa de América* en la Ciudad de Madrid, España. La carta acredita así un proyecto de la Dra. Teresa del Conde sustentado en lineamientos teórico-estéticos correlacionados a la "neofiguración" y el "transvanguardismo" bajo la curaduría del Mtro. Ricardo Ovalle Monday. También en Madrid, en el *Centro de Arte Tlapalli*, Francisco exhibe ese año parte de su producción gráfica en la exposición: "Quince pintores mexicanos".

Otra carta fechada en Abril, en esta ocasión del INBA invita a Francisco a contribuir con obra en la muestra: "La saciedad de las pinturas muertas", en el *Centro Cultural Santa Teresa* ha inaugurarse en Agosto bajo la curaduría de Juan Rumoroso, quien proponía la realización de un trabajo colectivo que incluía la participación de 28 productores plásticos, 4 fotógrafos, la exhibición de un proyecto de video arte, un video documental y tres acciones performáticas. Asimismo en Junio, Francisco apoya con obra la *Sexta Semana Cultural Lésbica Gay*, evento que incluía una exposición titulada: "Colectiva Plástica Contemporánea", en el Museo Universitario del Chopo de la UNAM.

El 25 de Junio, participa en el homenaje: *Mirando a Tamayo*, en la Galería de Arte de Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana. El entonces Rector, Dr. Julio Rubio

Oca, realiza una breve presentación de la muestra aludiendo a la figura icónica de Tamayo, cuya obra era reconocida internacionalmente cumplía ya con los paradigmas universales para ubicar a México dentro del marco de las naciones que se integraban al nuevo mercado y la globalización. Los invitados<sup>465</sup>, reconocidos como: "artistas destacados", tenían la misión de ser ubicados como un frente sólido para la defensa de la cultura nacional a partir de una doble legitimación dada a través de estas distinciones. En este rubro, la parte crítica de la presentación escrita a cargo de Carlos Blas Galindo, denunciaba la "desmemoria" y de la "doble consigna" de los homenajes realizados a personajes vivos.

Otro aspecto interesante en éste documento es una clasificación sobre los trabajos expuestos, misma que Blas Galindo organiza estudiando los tipos de expresiones plásticas exhibidas dividiéndolas en dos grandes bloques: 1) Las caras de la "neofiguración", por un lado anunciadas por el autor como un neo-expresionismo de raigambre local y, por el otro, con un "nacionalismo-identitario" y, 2) La división trídica del "postinformalismo" en especial sígnico y matérico. Refiriéndose a la carrera de Tamayo como una trayectoria solitaria de trabajo, es decir como disidente del nacionalismo, por lo cual establece una analogía de esta posición con el trabajo de los expositores invitados inclinados, según el crítico, a los "lenguajes internacionales" y el "pluralismo estilístico"<sup>466</sup>. La pintura de Francisco sin título, realizada para esta muestra, estaba conformada por una estructura escindida y abierta sobre un fondo conexo acoplado y texturizado. La propuesta de interpretarla, según las instrucciones de Blas Galindo, a partir del manejo temático y los títulos como afirmó en su crítica de 1990: "La Vigencia del Informalismo", en la que limitaba el trabajo de Francisco a ser percibido como una evocación articulada entre la forma y el título, crítica que parecía no corresponder a su argumentación del "informalismo dócil".

Se debe acotar para poder sostener este último argumento a favor de la trayectoria profesiográfica de Francisco, que la legitimación social en México de las imágenes abstractivas que realizaron los productores de la "generación" de mediados de los 50's,

---

<sup>465</sup> NB., Lista de Participantes: Francisco, José, Alberto y Miguel Castro Leñero, Irma Palacios, Francisco Toledo, Gabriel Macotella, Janitzio Escalera, Teresa Olabuenaga, Rubén Maya, Sergio Hernández y Roberto Velázquez.

<sup>466</sup> Cf., Carlos Blas Galindo, "Doce Miradas a Tamayo", Catálogo de la Exposición: *Mirando a Tamayo*, Galería de arte de Iztapalapa, UAM, México, 1992.

dentro de la que se demarcó su trabajo implicó en mayor o menor grado que sus ejercicios pictóricos se ajustaran obligatoriamente al registro exponencial de ciertas connotaciones valorativas del entorno social y del momento histórico-artístico pues debían operar en el ámbito cultural como objetos de "promoción ideológica" para certificarse como ejes operativos de sentido.

Una vez obtenido el reconocimiento, muchos de los pintores de ésta "generación" cuya forma de expresarse era la abstractiva, buscaron campos de "fuga" dentro de las inmediaciones del ritmo de su producción; sin embargo, la continuidad de estos proyectos fue señalada por algunos especialistas y curadores de la década de los 90's, como: "dócil" e "intrascendente".

Cabe recordar que este tipo de argumentos visuales, refiriéndome aquí a los calificados como: "abstraccionistas" e "informalistas" fueron englobados como parte del *Arte Institucionalizado*, estableciendo vínculos entre trayectorias y discursos que muchas veces traspasaron las propias propuestas abstractivas y los propósitos particulares de los productores plásticos. Las expresiones abstractivas fueron llevadas de la periferia al centro como parte de un ajuste económico-político que históricamente había iniciado en la década de los 40's. Las necesidades gubernamentales de vinculación y colaboración a nivel nacional e internacional, precisaban de un sistema organizado a nivel micro y, a su vez, de ejecuciones culturales "aparentemente neutrales" cuyo lenguaje "universal" apoyaba a nivel macro el fortalecimiento de acuerdos económicos. Los códigos y modelos para la construcción y difusión de estas propuestas abstractivas, apelaron al registro de temas o títulos, según aseveró Blas Galindo en su intervención crítica de 1990: *La Vigencia del Informalismo*, cuyas revisiones epistemológicas y ontológicas de la realidad social, correspondían a procesos técnico-formales experimentales dedicados a recrear algunos de los lenguajes emergentes a nivel internacional.

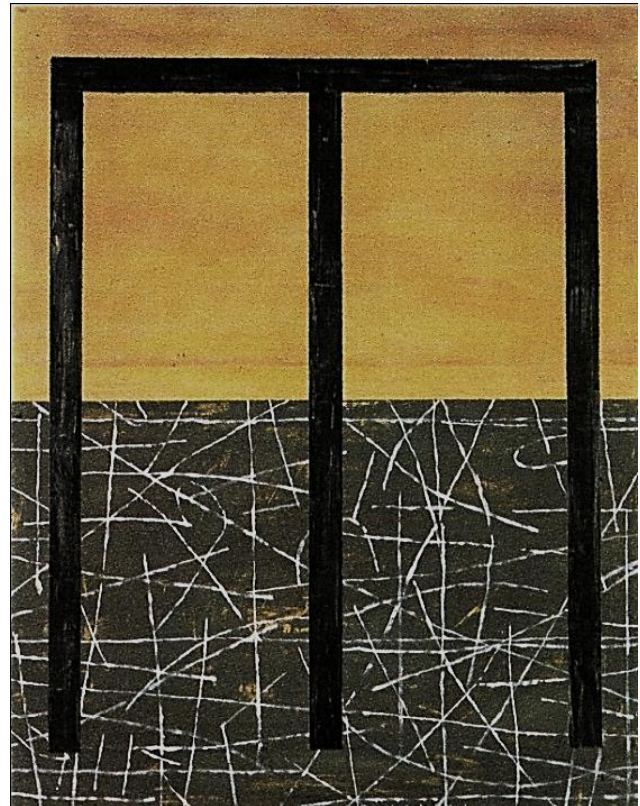
Para asimilar las nuevas formas y funciones de estas notificaciones y/o revelaciones visuales abstractivas, se requirió de razonamientos que potencializaran 'adaptaciones' en el público receptivo. Lógicas que debían acercarlos a las diversas determinaciones temáticas tanto objetivas como subjetivas tratadas en estos proyectos. Mediante especialistas, curadores y periodistas, se diseminaron de manera social "sobre avisos" y "notas a pie" para re-articular los discursos de lo que "había que ver" en ellas, accediendo



así a un referente que se localizaba fuera del registro de la propia imagen. Los niveles de interpretación de estas 'representaciones abstractivas' quedaron así constreñidos a proporcionar un patrón verosímil de los hechos vivenciales e históricos de lo que era o quería entenderse como "cultura artística mexicana", siendo obligados a generar un mayor rango de equilibrio en cuanto a su plasticidad ideológica, flexibilidad que fue aprovechada por los organismos administrativos para ejercer maniobras operacionales tácitas de desarrollo al favorecer prácticas sexenales compensatorias en nombre de la cultura nacional.

Los proyectos que Francisco concreta no son ajenos a los periodos de "transición" económico-políticos de la superestructura, pero según lo analizado hasta este punto de la investigación, de ninguna manera podrían plantearse como "dóciles" toda vez que habían demandado desde su propia lógica una búsqueda de premisas conceptuales para establecer diferentes formas de vinculación cultural.

Francisco Castro Leñero, *Sin título*,  
Acrílico/Madera,  
70 x 90 cm,  
Galería de Arte Iztapalapa, UAM, México,  
1992.



Finalmente, entre Diciembre de 1992 y Febrero de 1993, dos trabajos de Francisco son seleccionados para formar parte de la "Primera Bienal Monterrey –Pintura y Escultura 1992-", en la cual expusieron también con él sus hermanos José y Miguel como la Maestra Irma Palacios. El Director del Museo de Monterrey, Jorge García Murillo, y la Fundación Cultural Bancomer atribuyeron el Comité de selección a Raquel Tibol, Jorge Alberto Manrique, Manuel Felguérez, Luis Carlos Emerich, Olivier Debroise, Fernando González Gortázar y al propio director. En esa ocasión la clasificación de las obras para la premiación se abrió también a la Instalación.



Francisco Castro Leñero, *Balanza*,  
Acrílico/Tela,  
190 x 250 cm, 1ª Bienal Monterrey, 1992.

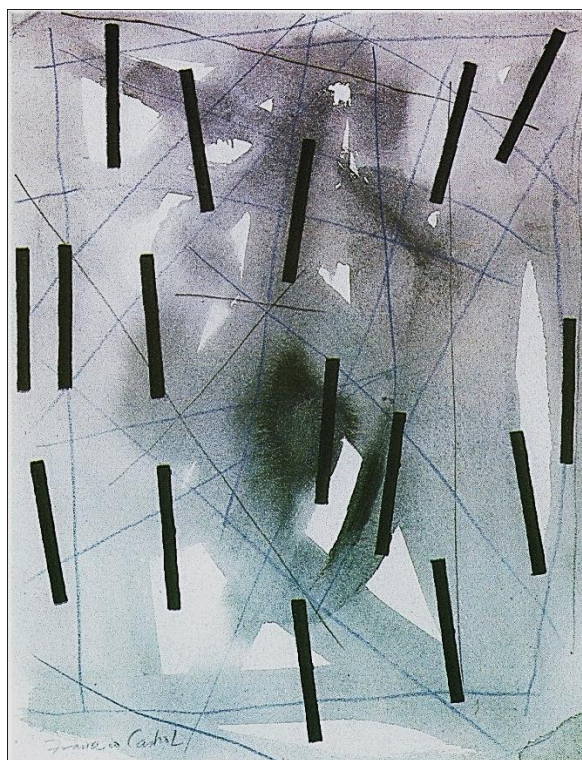
En el acta consta que de las 1089 pinturas, las 224 esculturas y las 26 instalaciones recibidas, se escogieron 110 pinturas de 74 autores, 44 esculturas de 32 productores y 11 instalaciones de 10 artistas. Los especialistas de este Comité de Selección reconocieron en el acta oficial el valor de las obras de la "generación" de mediados de los 50's, empezaban a legitimar a diversos productores ajenos ya a el grupo inicial que fue delimitado bajo esta asignación.

1993

Durante la dirección de la escuela Nacional de Artes Plásticas por José de Santiago Silva, Francisco recibió un reconocimiento de la Universidad Nacional Autónoma de México por diez años de servicio académico en la ENAP. Al inicio de este año también comenzó a organizar una novena muestra individual que constaba de 28 piezas divididas en siete series: *Laberintos*, *Noche y día*, *Reflejos*, *Mensajes*, *Territorios ocupados*, *Señales aéreas* y *El cuadrado y la hoja*. En estas series se podía ya apreciar que Francisco llegaría a establecer como punto de partida de su trabajo el registro insistente de estructurales simples y formas cuadrangulares, mismas que han conformado la base formal de su propuesta desde 1994 hasta la segunda década del 2000.

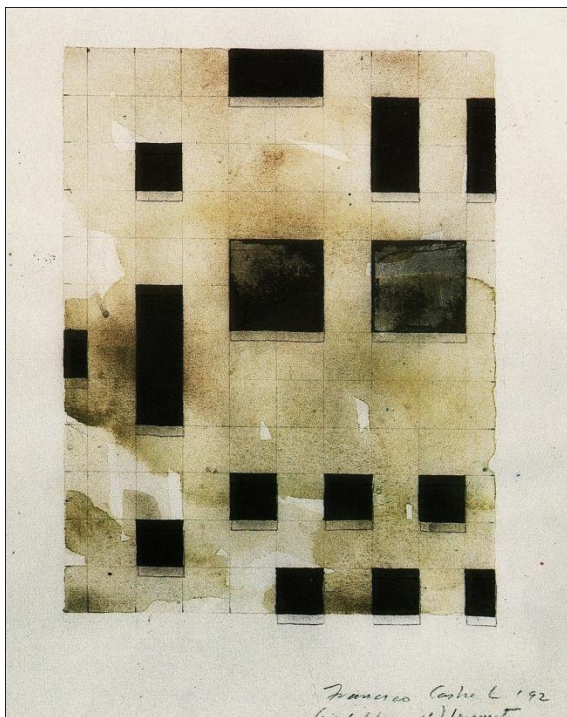


Francisco Castro Leñero, de la serie:  
*Reflexiones*, Acuarela y lápiz/Papel,  
32 x 25 cm, 1992.  
Exposición Individual: *Pequeño Formato*,  
1993.



Francisco Castro Leñero, De la serie:  
*Señales Aéreas*, Acuarela y lápiz/Papel,  
32 x 25 cm, 1993.  
Exposición Individual: *Pequeño Formato*,  
1993.

A través del texto introductorio del catálogo, escrito por él mismo<sup>467</sup>, se evidencia una reflexión sobre la cuestión jerárquica grande-pequeño respecto a la utilización de los formatos. En él expone la causalidad de su utilización desde dimensiones vivenciales, al enunciar lo siguiente: -"una caída que me mantuvo inmóvil durante algunos meses y que redujo mi campo de acción considerablemente, hizo de una mesa mi taller temporal. En tales circunstancias trabajar el pequeño formato resultó la manera más natural de no interrumpir la producción."-. Los trazados sobre papel de menor dimensión estuvieron acompañados de ocho ejercicios pictóricos de acrílico sobre madera y tela. La exhibición presentada bajo el lema simple de *Pequeño Formato* en la *Galería Juan Martín*, reunió varias ejecuciones plásticas de aguada.



Francisco Castro Leñero, de la serie:  
*Noche y día*, Acuarela y lápiz/Papel,  
32 x 25 cm, 1992.  
Exposición Individual: *Pequeño  
Formato*, 1993.



Francisco Castro Leñero, *Negro y rojo*,  
Acrílico/Madera,  
90 x 60 cm, 1992.  
Exposición Individual: *Pequeño  
Formato*, 1993.

<sup>467</sup> Francisco Castro Leñero: Presentación para el Catálogo de exposición: *Pequeño Formato*. Galería Juan Martín, 14 de Julio de 1993.

En la nota periodística: *Pequeño formato, construcción elemental de Francisco Castro Leñero en 36 cuadros* que Adriana Moncada realizó para el *Unomásuno*, se recoge la opinión del productor sobre la retroalimentación entre sus dibujos y la pintura. Además de esclarecer que la temática urbana que motivaban sus paisajes ciudadanos habían derivado en "construcciones elementales" que podían o no partir de la realidad<sup>468</sup>.

Dentro de la entrevista, se recupera para su publicación la opinión de Francisco respecto a las becas del FONCA:

- "Sí han funcionado ya que quienes las recibieron han podido resolver sus problemas económicos y seguir trabajando. Lo que si veo es que los jóvenes no cuentan con los suficientes espacios para exponer, lo que resulta en que vivamos una situación contradictoria ya que por un lado se otorgan becas, pero por el otro, no se puede mostrar el trabajo que resultó de ese apoyo." - <sup>469</sup>

Otras reflexiones sobre la condición del mercado del arte en México y los problemas que tienen que enfrentar los productores plásticos y visuales son acotadas por Francisco de la siguiente manera:

- "el éxito no significa calidad, ya que muchas veces son promovidos ciertos artistas que hacen lo que está de moda o lo que se vende. Pienso que una obra de arte nunca podrá estar determinada ni por la sociedad ni por la economía sino por la voluntad de cada artista." - <sup>470</sup>

Al parecer resulta difícil como sujeto social, en este caso para Francisco, advertir que en el modelo democrático nacional restituido para los 90's en México a partir de un patrón de progreso instaurado en los 40's, se encontraba apuntalado por el tipo de régimen político establecido para formular los campos de acción de la y las políticas culturales. Bajo un sistema organizado de manera vertical, la pluralidad cultural y sus campos de acción se

---

<sup>468</sup> Adriana Moncada, "Pequeño formato, construcción elemental de Francisco Castro Leñero en 36 cuadros – La exposición se inaugura hoy en la galería Juan Martín-", *Unomásuno*, Sección Ciencia, Cultura y Espectáculos, Miércoles 14 de Julio de 1993.

<sup>469</sup> *Op.Cit.*, Adriana Moncada, "Pequeño formato, construcción elemental de Francisco Castro Leñero en 36 cuadros –La exposición se inaugura hoy en la galería Juan Martín-", *Unomásuno*, Sección Ciencia, Cultura y Espectáculos, Miércoles 14 de Julio de 1993, p.6.

<sup>470</sup> *Op.Cit.*, Adriana Moncada, *Unomásuno*, Sección Ciencia, Cultura y Espectáculos, Miércoles 14 de Julio de 1993, p.6.

encontraban por demás limitados. Las contradicciones del sistema operativo cultural planteadas por Francisco en ésta entrevista, respondían a una falta de claridad organizacional por parte del régimen nacional cuyos entramados transversales constreñían a las instituciones mediante normas y prácticas tanto implícitas como explícitas que iban de la mano con un proyecto estatal de aparente matiz público en el que tenían cabida sólo las propuestas, ideas y programas que se proyectaron desde y por el Estado para estimular una restringida gama de propuestas artísticas dentro de las instituciones de educación artística como lo fue desde sus inicios el caso del FONCA.

En esta conversación, Francisco aprovecha la "posibilidad de la palabra" a través de un medio que sirve (¿o servía?) como contrapeso a la verdad oficial, una verdad que como ideología estatal tuvo su época de oro en un nacionalismo revolucionario cuya legitimación estaba asentada en los proyectos a futuro dentro de la más pura visión económica que implicaba básicamente: el aumento de exportaciones, el gravamen de la importación de aranceles; el desarrollo tecnológico y, entre otros, el estímulo a las empresas locales. Formas operacionales apuntaladas en los remanentes, aún en la década de los 90's, de la idea de la soberanía nacional.

Para entrar en el mercado del arte en esta década, como señala el productor durante el diálogo, se tenía que considerar cuales eran las propuestas conceptuales y formales que podían ser consideradas como exportables sin importar su "calidad" o la posibilidad misma de poder contar con acceso a su difusión, pues el rasgo paradigmático para insertarse en el marco cultural continuaba dependiendo de un gobierno autoritario centralista y homogeneizador que en los 90's, procuraba prorrogar desde la periferia el paradigma de un arte global de representación del "pueblo mexicano"; como se apreciaba en los ejes conductores de las exposiciones internacionales a las cuales había sido y sería invitado a participar, puesto que era ya considerado uno de los representantes de lo más significativo de la plástica mexicana. Se puede afirmar dado el presente razonamiento y estando de acuerdo con parte de las afirmaciones de Francisco, que cada proyecto plástico o visual, *si* depende de: "la voluntad del artista" pero, aquí surge la discrepancia, la valoración y el reconocimiento de estas producciones se dan mediante su correspondencia entre lo político, lo económico, lo histórico y lo social, es decir, no sólo dependen de la voluntad del artista.

Ocho son las exposiciones colectivas en las que Francisco contribuyó con su producción para diversos proyectos sociales a través de donaciones o préstamos a nivel nacional, entre ellas se encuentran: *Cien Artistas Contra el SIDA*, en el Centro Cultural San Ángel en coordinación con la Casa de la Sal A.C., bajo la curaduría de Juan Rumoroso. *Pasado y Presente del Centro Histórico*, en el Palacio de Iturbide. *Semejantes y Diversos*, en el Museo Universitario del Chopo de la UNAM. *La Gráfica Actual -34 Artistas-*, Galería Florencia Riestra, D.F. Con otro enfoque, también dentro del margen de lo colectivo en este caso familiar, se registra otra exposición de los hermanos Castro Leñero en el Museo Amparo de la Ciudad de Puebla, denominada: *Sentidos Distintos*.

A nivel internacional fue invitado a un evento por la Coordinación de Asuntos Internacionales de CONACULTA cuyo regulador era en ese tiempo Jaime García Amaral. Convocado mediante invitación para prestar obra para mostrar su trabajo en el "Festival Europalia", integrando sus pinturas a la exposición *Actualidad Plástica en México* a efectuarse en el *Provinciaal Museum voor Moderne Kunst de Oostende* en la ciudad de Bélgica entre los meses de Agosto y Noviembre. Francisco fue convocado para fabricar un objeto lúdico que sería incluido en la muestra itinerante: *Mexican Artists' Toys For Peace* ("Juguete Arte Objeto")<sup>471</sup>, promovida a través de la UNICEF y la Secretaría de Desarrollo Social cuyo director era Luis Donaldo Colosio; El Departamento del Distrito Federal, PEMEX y CONACULTA, esta muestra fue concebida "en atención de la población infantil de México y el mundo, la creación y difusión de bienes artísticos"<sup>472</sup>, para viajar por diferentes ciudades, como: Monterrey, NL.; México, DF. y New York, entre otras.

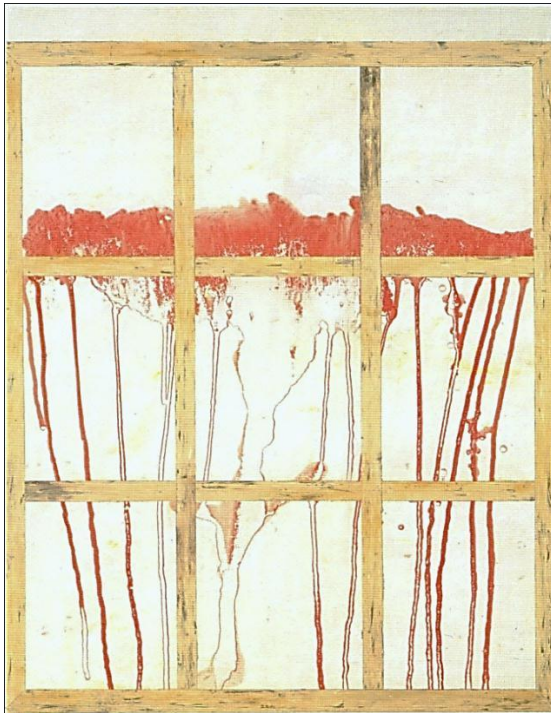
En el mes de Diciembre de 1993 y hasta Septiembre de 1994, bajo la coordinación de la Dra. del Conde y el museógrafo Agustín Arteaga, el Museo de Arte Moderno con la cooperación del embajador Estadounidense Sr. James R. Jones, articuló la muestra de algunas obras en "custodia" que en ese momento tenían el embajador y su esposa en la residencia oficial. Esta colección los llevó a concretar la exposición denominada: *Lenguajes -20 Artistas Mexicanos-*. En el texto introductorio la Dra. Teresa del Conde

---

<sup>471</sup> NB., Otros participantes fueron: Francisco Toledo, Vicente Rojo, José Luis Cuevas, Juan Soriano, Brian Nissen, entre otros.

<sup>472</sup> Catálogo de presentación, *Mexican Artists' Toys For Peace (Juguete Arte Objeto)*, UNICEF, Patronato Nacional de Promotores Voluntarios, Secretaría de Relaciones Exteriores, Departamento del Distrito Federal, CONACULTA, Casa de la Cultura de Puebla, Museo José Luis Cuevas, Museo de Monterrey e Instituto Cultural Mexicano, México, D.F., 1993. Diseño de Presentación Vicente Rojo, textos Octavio Paz.

expone que los trabajos de los 20 productores plásticos que componían la exposición pertenecían a una generación posterior a la Ruptura y que se habían madurado sus proyectos entre concursos, salones y bienales. El criterio de selección de esa muestra según este escrito, nuevamente señalaba la importancia de haber contado con: - "participaciones de importancia (individuales o colectivas)"<sup>473</sup>, tanto en el Museo de Arte Moderno como en el Carrillo Gil. Se afirmaba en el texto también que para tal ocasión se había evitado la inclusión de los "neomexicanismos" para favorecer lo "clásico contemporáneo", promoviendo así las expresiones "abstractas", el "expresionismo abstracto", la "versión mexicana del transvanguardismo", el "figurativismo", la "tridimensión expresionista", el "neoconcretismo", las "formas manieristas" y la "modernidad primitivista"<sup>474</sup>.



Francisco Castro Leñero, *Landscapes*,  
Acrílico/Madera, 1991.  
Exposición: *Lenguajes -20 artistas Mexicanos-*, 1993.



<sup>473</sup> Teresa del Conde, Catálogo de exposición: *Mexican Painters and Their Language (Lenguajes de Pintores Mexicanos)*, Museo de Arte Moderno, México D.F., Mayo de 1994. pp. 4-5.

<sup>474</sup> Cf., Teresa del Conde, Catálogo de exposición: *Mexican Painters and Their Language (Lenguajes de Pintores Mexicanos)*, p. 4-5. Delimitados en el marco de pintura "abstracta" específicamente acota el trabajo de Francisco Castro Leñero, Irma Palacios y Alfonso Mena Pacheco. En el "expresionismo abstracto" incluye a Albán Castro Leñero. Con la "versión mexicana del transvanguardismo" relaciona a: Boris Viskin, Franco y Fernando Aceves, Roberto Parodi, Luciano Spanó y Mariano Villalobos. En "figuración": Renato González, Rodrigo Pimentel, Manuel Centeno Bañuelos y a José Castro Leñero. La "tridimensión expresionista" de Germán Venegas. El "neoconcretismo" de Paloma Porrás, Joaquín Torres García y Kiyoto Ota. En el texto se mencionan también las "formas manieristas" de la escultura de Javier Marín y las "moderno-primitivistas" de Marco Antonio Vargas.



Calificada nuevamente de "Abstracta" y al mismo tiempo de "Informalista" por diferentes especialistas, la obra de Francisco correspondiente a la primera mitad de esta década enmarcaba las preocupaciones formales incontrovertibles que el productor se había a *sí mismo* planteado en sus trabajos gráficos, dibujísticos y pictóricos. El equilibrio entre la estructuralidad y la utilización de aguadas, que fungían como eje de su producción, no respondían a una forma subordinada o "dócil" de trabajo, tampoco a un sin número de posibles "contingencias plásticas". Lo que puede apreciarse objetivamente es que una vez decidido su eje conceptual de trabajo planteado desde los 80's a partir de un análisis de las transformaciones del espacio urbano, la propuesta de Francisco podía concentrarse en el manejo técnico de los materiales y en la ejecución formal de los planteamientos abstractivos que se abría a un reto personal, por ende, a una incursión continua en múltiples procesos de concertación discursiva sobre el tema.

#### 1994

La intensidad productiva de Francisco se hace patente mediante su colaboración en aproximadamente dieciséis muestras colectivas algunas de las cuales se podrían subordinar a cinco grandes objetivos temáticos: 1) de Apoyo a grupos sociales y culturales como lo fueron sus intervenciones en: *Arte por Chiapas* para la Galería Metropolitana de la UAM y en el Museo Universitario del Chopo de la UNAM; *No sin nosotros*, dentro de la Semana Cultural Lésbica Gay; *Obra gráfica donada a la Revista El Alcaraván*, en la Galería Juan Martín y también para *La Fundación del Enfermo Mental*, en el Centro de Investigación de Estudios de Posgrado del ITAM. 2) De conformación de acervo y difusión, entre ellas, *Eclipses de Sol y Luna*, para la Unidad de Promoción Cultural y Acervo Patrimonial de la Secretaria de Hacienda y Crédito Público y *Tiempo de Inventario* en la Galería Metropolitana de la UAM. 3) De revisión de la producción mexicana contemporánea: *Neo?*, en la Galería OMR; *Arte en México*, para la galería de Arte Marti's de Nuevo Laredo; *Códigos Abstractos*, en el MAM; *En el Umbral del siglo XXI*, para el Centro Médico Nacional Siglo XXI. 4) De temáticas abiertas, por ejemplo: *Erótica '94*, en el Centro de Expresión Cultural de Cuernavaca, Morelos; *Del objeto a la esencia*, en: la Galería Chac Mool de Los Ángeles, California; *Colectiva de Invierno*, en la Galería

Juan Martín y *Espejos y palabras visuales*, para el Museo José Luis Cuevas y, finalmente, el rubro de 5) Homenajes, entre los que se puede mencionar, Exposición Homenaje a Arnold Belkin -*Una década emergente, una década después*-, en el Museo Universitario del Chopo de la UNAM.<sup>475</sup>

En el rubro de apoyo a grupos sociales y culturales, cabe señalar la donación de obra que realizara Francisco como parte de la subasta promovida dentro de la comunidad universitaria para apoyar a Chiapas, no sólo mediante la exposición: *Arte por Chiapas*<sup>476</sup>, sino también de una forma práctica al legar los fondos de la obra como medio para recabar recursos en *pro* de las comunidades de este Estado.

El archivo personal permite el análisis de un informe que justifica la petición de la beca Guggenheim para la producción de una serie de 20 pinturas dedicadas a las ciudades de: México, New York, Chicago y Los Ángeles, California. Ciudades que, exponía Francisco en su justificación escrita, representaban además de los cuatro puntos cardinales espacios donde se registraba una presencia significativa de población latina. Su plan de trabajo incluía el viaje a los lugares citados para recabar la información visual necesaria que sería la base de los proyectos para la realización posterior de las pinturas sobre cada ciudad. Como candidato a la beca, Francisco se comprometía a dedicar tiempo completo al proyecto como se asienta en la copia del documento oficial dirigido al director de la ENAP mediante el cual pedía permiso para ausentándose de manera temporal de sus labores de enseñanza en el taller de dibujo del cual había sido titular desde 1982. Acompañan a estos legajos una carta de recomendación de Juan García Ponce fechada en el mes de Marzo, en ella Juan expone en pocas líneas la petición personalizada de apoyo para que Francisco con la beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation pudiese terminar la conformación de la exposición individual que fue finalmente titulada *Estructura Esencial* proyectada para inaugurarse en el mes de Octubre en el Museo de Arte Moderno del D.F con la expectativa de poder ser mostrada en otras ciudades con un apoyo que desafortunadamente, en ese momento, no obtuvo una

---

<sup>475</sup> NB., Se puede consultar la nota con la reseña del evento de Pía Herrera Vázquez para la *Gaceta* de la UNAM.: "Homenaje al pintor Arnold Belkin en Una década emergente, una década después –el artista y ex director del MUC, donde se realiza la exhibición, abrió las puertas del museo a las nuevas propuestas de los jóvenes creadores-", *Gaceta/UNAM*, 22 de Agosto de 1994.

<sup>476</sup> NB., Entre la lista de Participantes se encuentran: Francisco, Alberto y Miguel Castro Leñero, Irma Palacios, Fernando Aceves Humana, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Helguera, Rafael Barajas, Magaly Lara, Moisés Zabłudowsky, entre otros.

respuesta positiva, sin embargo, la exposición sería presentada posteriormente, a nivel nacional, tanto en el MAM como en el Museo de Historia Natural de la Universidad de la Ciudad de Colima.

Esta muestra se llevó a cabo fortaleciendo la relación establecida entre pintor y crítica de arte, por lo que vuelve a corresponder la presentación de la exposición a la Dra. Teresa del Conde. El texto de la Dra. Del Conde quedó registrado bajo el título: *La preeminencia de las estructuras*. En las doce cuartillas que conforman el cuerpo del escrito, la Dra. del Conde, recogía ideas y planteamientos formales de filósofos, historiadores de arte y productores plásticos, respectivamente, entre los que se encontraban Wittgenstein, Gombrich, César Lorenzano, Kandisky, los Constructivistas, los Suprematistas, Cézanne y Malevich, Como punto de partida, inicialmente la crítica confronta la afirmación de Wittgenstein sobre la dificultad de decir "algo tan perfecto o exacto" sobre el arte "como no decir nada". Acto seguido, explica que estaba y había estado en el taller del artista siendo testigo de la faena procesual de las obras que formarían parte de la muestra con las que había conformado sus notas personales entre las que se encontraban pequeñas referencias sobre el manejo del color de Francisco.

Francisco Castro Leñero,  
*Juegos*, Acrílico/Tela, 1994.  
Exposición: *Estructura  
Esencial*, Museo de Arte  
Moderno 1994.



Como tercer punto, en su intervención anunciaba el peligro de sucumbir a la tentación de establecer una narración sobre los orígenes de la pintura abstracta, escollo al que sede medianamente desviando el texto hacia el tema de la representación: -"sesgada y accidental"-, que se practica en la pintura abstracta, sin olvidar el carácter histórico de la existencia del arte, conduce su análisis a una revisión general del Arte Abstracto del siglo XX. El cuarto apartado de este texto era una sintética ponderación sobre la Historia del Arte Abstracto en México, entendiéndolo como una: "modalidad contemporánea" anterior a 1956. Entre los primeros productores en manejar este lenguaje sitúa a: Marius Sayas, Diego Rivera Adolfo Best Maugard y, Ángel Zárraga dentro del cubismo, menciona a Carlos Mérida y a Wolfgang Paalen y posteriormente de la década de los 50's a Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Vicente Rojo, Gunter Gerzso, Fernando García Ponce y a Valdemar Sjolander, aclarando que revisa sólo el rubro pictórico. Para finalizar, en la sexta cuartilla, ilustra una pequeña y significativa clasificación de los lenguajes abstractos dividiéndolos en cuatro bloques: 1) De las "formas puras", supeditadas a la geometría y lo numeral. 2) De "trazos libres o caligráficos. 3) La abstracción "espontánea o lírica", y 4) El de la "abstracción configurada" tanto estructural como de accidentes controlados; colocando el trabajo de Francisco de ese momento dentro de éste último ramo.

Es convincente recoger aquí los comentarios que recaba en este texto sobre las ideas verbalizadas de Francisco, indicando que, según el productor, varios cuadros estaban inspirados en los plásticos tendidos de los comerciantes ciudadanos armando con ellos paisajes pictóricos urbanos. En la décima cuartilla, la Dra, del Conde, alude a la: -"sensación de ambientación"- que producían los grandes formatos de algunas de las obras, aunque las mismas no estuvieron calculadas *ex profeso* para este fin. Y, para cerrar el texto expone el nivel de auto-exigencia de Francisco sobre la producción, apuntando que su autocrítica partía de un "razonamiento lógico" que no todos los productores parecían poseer. Esta última consideración es una demostración que se encontraba ya en la carta que Juan García Ponce de 1994, misma que había dirigido a la John Guggenheim Memorial Foundation para apoyar la solicitud de la beca que implicaba a este proyecto; en ella Juan García Ponce asentaba: -"Francisco Castro Leñero es un pintor de méritos extraordinarios difícilmente reconocibles para los que no saben ver. Dice mucho con muy pocos elementos. Sobra comentar que su obra está castigada por él mismo hasta un extremo que sólo reconocen los verdaderos artistas y por lo tanto le da mucho a los verdaderos contempladores."-.

Para clausurar este breve análisis y siguiendo los comentarios de García Ponce sobre los discursos transversales en torno a la exposición individual de Francisco *Estructura Esencial*, cabe señalar, que sin duda es en gran medida esta búsqueda de lo perfectible lo que distingue su trabajo. De manera concreta, esta integridad austera manifiesta en sus propuestas pictóricas, hace que el espectador desee insistentemente volver a enfrentarse a su obra cuando ya se la conoce.

En Octubre, Francisco prepara otra conferencia para el *40 aniversario de la Licenciatura en Historia del Arte* de la Universidad Iberoamericana. En esa ocasión comparte la mesa con los Maestros: Alberto Hajar Serrano, José Manuel Springer, Armando López Becerra y José de Santiago, reflexionando sobre el tema de: la "Educación de las Artes Plásticas en México".

Francisco discurre para concretar su ponencia, sobre su experiencia como parte de la planta docente de la ENAP, mencionando que los alumnos que estudian artes plásticas "tienen una idea vaga" de lo que esto significa y que sus prácticas se apoyan mayormente en procesos y recursos externos, lo que derivaba en una confrontación continua de conocimientos inútiles para su carrera. Afirmaba también que los tiempos habían ya sobrepasado a las instituciones en cuestiones de enseñanza y que la vocación de los aspirantes a la licenciatura debía ser patente desde los estudios preliminares a este grado. En este punto del texto, reconocía el hecho de que las artes plásticas tuviesen un espacio dentro de las opciones educativas de la UNAM, confirmándose así el perfil humanista de esta institución. Exponía que en tanto organismo complejo y autónomo, no era fácil plantear al interior de esta institución, un cambio en los planes y programas de estudio que correspondiesen a la realidad del momento, recordando la precaria situación económica tanto de maestros como de alumnos. La charla de Francisco finalizaba con una intervención respecto al binomio educación-aprendizaje, palabras más, palabras menos, con las siguientes ideas:

- "No todos los que estudian Arte van a ser artistas, ni tienen porque serlo si tienen en cambio el derecho de estudiarlo si así lo quieren. Encauzar estas vocaciones hacia aspectos en los que puedan desarrollarse al terminar la carrera debe ser también una obligación de la institución, en este sentido quizá deberían existir un mayor número de especialidades relacionadas al Arte aunque no a su producción directamente".-

Ulteriormente a esta reivindicación sobre: *La Educación de las Artes Plásticas en México*, consumada por Francisco en los primeros años de la década de los 90's, veinte años después, se podría decir que aún es necesario escrutar los valores que han determinado a la educación al interior de las llamadas: *democracias occidentales*. La cultura mexicana, como parte de estas democracias, ha forjado espacios socio-históricos cuya configuración ha sido el resultado desde la década de los 40's, de los fundamentos de una economía "libre" que territorializa las necesidades básicas de los sujetos sociales al favorecer modelos educativos externos que no corresponde a la realidad nacional. Los aspectos científico-tecnológicos se volvieron prioritarios sobre las cuestiones humanísticas y éticas. La educación vista como una inversión o área de oportunidad capitalizable, redujo su valía para cuantificar aparentemente de manera 'imparcial' un sinnúmero de vínculos políticos cuyo fin es el mercado. Los límites entre lo pertinente y lo prudente en el rubro de la educación, habían quedado desde los 90's, subsumidos al proceso de institucionalización, es decir, a una ética de los bienes que se había ya enfocado a la capitalización de cada uno de los elementos que agrupaban ya a las producciones humanas, entre ellas a la Educación para las Artes y a las Artes mismas. Las vocaciones de los alumnos se "encauzaron" en la medida de lo posible mientras se luchaba contra viejas costumbres institucionales que han dado siempre preferencia al rubro de la producción. Los desequilibrios entre la praxis reflexiva y el hacer, continuarían siendo un "foco rojo" al interior de las escuelas y facultades desde los 90's. La rendición de cuentas a las diversas administraciones y la elaboración de productos concretos cuya cantidad se evalúa sobre la calidad han derivado en un sinnúmero de proyectos politizados vacuos que continúan deteriorando la educación.

En otro rubro en el mes de Septiembre, otra intervención de Francisco junto a Juan Castañeda, se da en la Mesa Redonda: "Diálogo sobre el Arte" dentro del *III Encuentro Estatal de Artes Plásticas de Aguascalientes*, evento en el cual mediante una ponencia discurre sobre el quehacer pictórico en el marco contemporáneo.

**1995**

La convocatoria para contribuir como ponente en el: "I Foro México-Estados Unidos. "Crónicas Fotográficas" a realizarse el 25 de Febrero en la ciudad de Xalapa, Veracruz, lleva a Francisco a preparar una conferencia sobre el tema. De acuerdo a este documento Francisco inicia su intervención retomando un epígrafe de Italo Calvino que recoge la pregunta: -¿cuál será el futuro de la imaginación individual en lo que ha dado en llamarse la "civilización de la imagen?", para poder hablar sobre el viejo debate entre un nuevo medio y la "liberación" de algunas de las funciones de lo ya establecido generando un espectro de transacciones culturales o de animadversiones como lo fueron el caso de la pintura ante la invención de la fotografía y a su vez el caso de la fotografía frente al descubrimiento del cine y del video; hechos que condujeron primeramente a las vanguardias y posteriormente al arte moderno. Francisco señala: -"Esta ha sido la paradoja de la pintura moderna, desplazada continuamente y obligada a elaborar nuevas respuestas que a su vez generan nuevas posibilidades que junto con las generadas por las tecnologías le plantean un nuevo desplazamiento (...)"-.<sup>477</sup>

A continuación, delimita las apuestas productivas entre los que quieren estar al día, encontrándose obligados a usufructuar las nuevas posibilidades y entre aquellos que deciden permanecer dentro de sus propias limitaciones a riesgo de quedar rebasados. Francisco cierra su reflexión, mencionando el flujo de imagen que en el contexto cultural del momento se habían ya generado, exponiendo que la fotografía se encontraría "en la encrucijada siempre de su propia naturaleza", mitad ciencia mitad experimentación como cualquier arte que persigue su permanencia de múltiples maneras acosado por su naturaleza anfibia está obligado a responder tanto a su carácter de invención que lo determina como de creación que le hace trascender cualquier determinación, subvirtiendo y utilizando sus características y posibilidades para sus propios fines expresivos.

Para meditar sobre esta propuesta reflexiva de Francisco, se debe tomar en cuenta que la fotografía, además de lo mencionado en sus líneas, ha surgido de una vinculación transversal de diversas funciones ideológicas conexas al registro de las dimensiones de 'lo social' y de sus sistemas de producción e intercambio. Obligadamente el trabajo fotográfico, desde su surgimiento relacionado además a los embates del

---

<sup>477</sup> NB., Documento de archivo sin título.

perfeccionamiento técnico de este medio, al manejo de temas de 'lo humano' explícita, implícita y tangencialmente y a sus implicaciones económico-político-éticas y estéticas.

Todas estas dimensiones fotográficas de 'lo social', cuyo eje discursivo no sólo atañe a 'lo artístico' o a parámetros de 'lo científico', deben ser cubiertas ineluctablemente desde todas las bifurcaciones posibles implicadas en las relaciones al interior de un sistema de poder, pues históricamente puede verificarse que al revisar los grandes entramados de las funciones ideológicas en que las imágenes fotográficas se generaron, se precisa de estudios críticos para revisar la repercusión social de estas imágenes ya sea a corto, mediano o largo plazo.

Tampoco se podría realizar una buena lectura de la producción fotográfica contemporánea, sin analizar los amplios terrenos en los que la fotografía se ha ocupado desde su surgimiento, estos son, a grandes rasgos: 1) La documentación de temas bélicos. 2) La enunciación o crítica de los sistemas económicos y políticos, (recordemos aquí la posibilidad de los montajes fotográficos de resistencia). 3) La captura del movimiento, la velocidad y el color. 4) Los minutaros de personajes, celebridades o seres anónimos. 5) Los tópicos artísticos, tanto estéticos como antiestéticos, que enuncian ante el manejo de la luz, constituciones diversas sobre el espacio y el tiempo así como todas las posibilidades de un cuerpo, de un objeto o de un paisaje a través del manejo de encuadres, series y secuencias fotográficas. 6) Los repertorios de lo urbano o lo rural, de lo público y lo privado, recabados para conformar expedientes fotográficos sobre cuestiones rituales, etnográficas o místicas; así como colecciones sobre las acciones, comportamientos de grupos minoritarios, de espectáculos o de intercambios de las producciones humanas científicas y tecnológicas mediante su relación con la publicidad. Recordando, que muchas de estas construcciones fotográficas invariablemente aluden a las situaciones culturales apócrifas o marginales que señalan las condiciones de vida de la periferia tanto colonial como poscolonial al volver 'visible' su disonancia y violencia, conforme se exponen en las imágenes fotográficas algunas de las crónicas de los continuos acomodados geopolíticos.

Dicha selección ha tenido "efectos medibles en grupos particulares de la sociedad" al otorgar reconocimiento a cierto tipo de estudios temáticos que en el campo de la fotografía, han marcado las operaciones políticas y culturales, enunciadas por ambos



filósofos desde hace ya varios siglos, como dispositivos de instrucción social. Ésto puede traerse a colación si encomendamos a la memoria las observaciones filosóficas de Aristóteles y de Platón quienes señalaron respectivamente, la correlación entre el aprendizaje y la operación evocativa de las acciones del alma humana, vueltas *Katharsis*, a través de la tragedia; así como de los pronósticos sobre las graves repercusiones de los discursos de los artífices para la consolidación de una República estable, encontraríamos que de manera similar algunas temáticas fotográficas del Siglo XX que se abocaron mayormente al registro y legitimación de algunos acontecimientos selectos de la historia.

Sin embargo, en estos grandes relatos fotográficos del Siglo XX que perfilaron los códigos y modelos implantados de manera implícita y explícita en la fotografía contemporánea, se atisba sin esfuerzo la circunscripción de la fotografía a los tópicos de "la diversidad", en términos geopolíticos de dominación, subordinación, mediación u oposición que quedaron registrados en los diferentes rastreos de los hechos cotidianos o extraordinarios *en nombre de la veracidad* ya fuesen consideradas las imágenes resultantes de carácter artístico o no, debate prolongado a los enfrentamientos entre fotografía artística y fotoperiodismo que ocupan actualmente a varios comités al interior de los diferentes concursos.

El montaje y la construcción de encuadres bélicos, de subjetividades, de comportamientos y acciones, subsumieron desde los campos fotográficos del siglo XX, el legado del máximo control y la máxima circulación del capital a través del reconocimiento individual de sus autores. Como ejemplo téngase presente para esta investigación, que el "ser fotógrafo" de conflictos bélicos o de fotografía documental era ya, en el siglo XX, una connotación atractiva socialmente, dependiendo de la agrupación o asociación que se pudiese fundar o aquella para la cual se debiese o pudiera trabajar y, de modo proporcional, al peso de la difusión y distribución del medio en el que se publicara o expusiera la imagen capturada, piénsese aquí en publicaciones como: World Press, Life, National Geographic, etc.

El emergente mercado de la fotografía en el Siglo XX, sostenía la referencialidad del productor particular como la singularidad de su producción y el "espectro aurático" de la "genialidad" del autor mediante la disposición de sus encuadres, articulando en el mercado la cotización de tales imágenes al otorgarles la valoración de elementos

artísticos que capturaban preferentemente "hechos veraces", para consagrarlas como merecedoras del estatus de objetos visuales y bajo la connotación de contener cierto tasación excepcional, muchas veces calificado de artístico.

La legitimación social de las imágenes fotográficas implicó desde el Siglo XX, en mayor o menor grado, que la fotografía registrase exponencialmente ciertas connotaciones ético-político-económicas de una cultura pues estas se utilizaron como: métodos de anclaje para el discurso hegemónico, fortalecimiento de aspectos informativos o elementos tácticos de oposición, mismos que coadyuvaron a la certificación de diversos ejes operativos "de sentido" de estas imágenes.

Una vez obtenido el reconocimiento de la labor fotográfica a través de tomas de registros, documentales o de fotografía bélica, muchos de los fotógrafos del Siglo XX buscaron campos de fuga" dentro de las inmediaciones del ritmo de la producción de imágenes marcadas por el sistema, pasando así a la ejecución de otro tipo de argumentos visuales mediante la exploración artística.

Continuando con la revisión de los documentos del archivo de Francisco, se recupera para este estudio parte de las más de once exposiciones colectivas en las que intervino ese año, el apoyo que ofreció a varias organizaciones sociales como: *Más allá de la Vista A.C. –Arte para tocar-*, constituida para la integración de niños invidentes o con debilidad visual quienes en conjunto con el FONCA, configuraron una exposición colectiva que sería mostrada a nivel nacional e internacional proyectada para culminar con la formulación del Primer Catálogo de Arte Texturizado para Ciegos. *Sum – Arte –El Nuevo Sol-*, a beneficio de la infancia mexicana a través de la UNICEF<sup>478</sup> y la muestra *Ayudarte Artistas por una Causa Noble*, del Sistema para el Desarrollo Integral de la Familia a través del voluntariado de Monterrey Nuevo León.

---

<sup>478</sup> NB., Lista de Participantes: Francisco, José y Alberto Castro Leñero, Irma Palacios, Manuel Felguérez, Gabriel Macotela, Victoria Compañ, Ilse Gradwohl, José Luis Cuevas, Boris Viskin, Carlos Mérida, David Alfaro Siqueiros, Vicente Rojo, Francisco Toledo, Roger von Gunten, Germán Venegas, Nahum B. Zenil, Carla Rippey, Fernando y Franco Aceves, Miguel Ángel Alamilla, Ernesto Álvarez, Ricardo Anguía, Alejandro Arango, Rubén Arenas, Manuel Marín, Celia Cherter, Javier de la Garza, Yvonne Domenge, Luis Filcer, Manuel Fuentes, Carlos García Estrada, José García Ocejo, Arturo Guerrero, Jazzamoart, Magali y Marisa Lara, Luis Argudín, Leticia Ocharán, Antonio Ortíz -"Gritón", Héctor Quiñones, Luciano Spanó, Paloma Torres, Marco Vargas, Elena Villaseñor, Maribel Portela, Namiko Prado Arai, Noemí Ramírez, Oswaldo Sagástegui, José Salazar, Herlinda Sánchez-Laurel y Mily Sidauy.



Francisco Castro Leñero,  
*Textos y Pretextos 1ª versión*, Acrílico/Tela,  
120 x 100 cm, 1994.  
Exposición: *Ayudarte*, Museo de Historia  
Mexicana de Monterrey, Nuevo León, 1994.

Otra aportación colectiva fue la de: *Signos Vitales*, formalizada en el Museo José Luis Cuevas, para el programa: *100 Artistas contra el SIDA*<sup>479</sup> como parte del "Segundo Gran Festival de Cultural" en el *Corredor Cultural del Centro Histórico*, apoyado por organismos e instituciones como: el FONCA, la UNAM, la UAM y el Museo José Luis Cuevas, entre otros. Este último proyecto en el que ayudó Francisco, fue dividido en cuatro muestras: 1) *Signos Vitales*, en el Museo José Luis Cuevas. 2) *Arte-Objeto-Vida*, en El Ex-Palacio Arzobispal. 3) *Diálogos Cuerpo a Cuerpo*, en el Museo Nacional de la Estampa. 4) *Recintos Propositivos*, en el Centro de la Imagen.

El texto introductorio para la primera de estas exhibiciones estuvo a cargo de Carlos Emerich. En este texto sobria y directamente, se marcan tanto el enfrentamiento a "la otredad" como la incapacidad del ser humano de aceptar la diversidad además de la Función del Arte de Reflejar la condición humana, como lo es el caso de la lucha contra el SIDA. El segundo texto fue una base para la presentación de la exposición *Arte-Objeto-Vida* realizado por la Dra. Teresa del Conde, líneas que apuntalaron implicaciones morales bajo una perspectiva ligada a la sublimación psicoanalítica, referencias a la

---

<sup>479</sup> NB., La propuesta se dividió en cuatro exhibiciones: 1) *Signos Vitales*, en el Museo José Luis Cuevas; 2) *Arte-Objeto-Vida*, en El Ex-Palacio Arzobispal; 3) *Diálogos Cuerpo a Cuerpo*, en el Museo Nacional de la Estampa; 4) *Recintos Propositivos*, en el Centro de la Imagen.

educación sexual y social como elementos que debían conjuntarse para enfrentar lo que calificó al inicio como una "epidemia". En la segunda columna de este documento afirmaba también la necesidad de apoyo para aminorar el dolor físico y moral de los pacientes con VIH:

-"Si mantenemos la idea de un premio o castigo eternos, nuestra vida queda condicionada a eso, y entonces, deja de ser vida, para constituirse en un simple preámbulo al más allá. El más allá es una abstracción y todo lo que podemos suponer al respecto es que sí existe el descanso eterno, o el sueño eterno. En este caso se trata de un sueño en el que ya no se sueña, pues la vida onírica dista de procurar reposo, es una continuación codificada y disfrazada de la vida en vigilia. De una u otra cosa, todos nos vamos a morir. La diferencia que existe con los afectados de SIDA o de carácter terminal es que pesa sobre ellos una sentencia de muerte a mediano plazo. Ese plazo debería de ser no sólo llevadero, sino armónico, tranquilo, feliz. No deberían de ahorrar medios para que así lo fuera, pero precisamente porque el SIDA es una enfermedad que se adquiere por vía sexual, los beneficios de los que podrían disfrutar los afectados se ven coartados Injustamente en múltiples casos".-

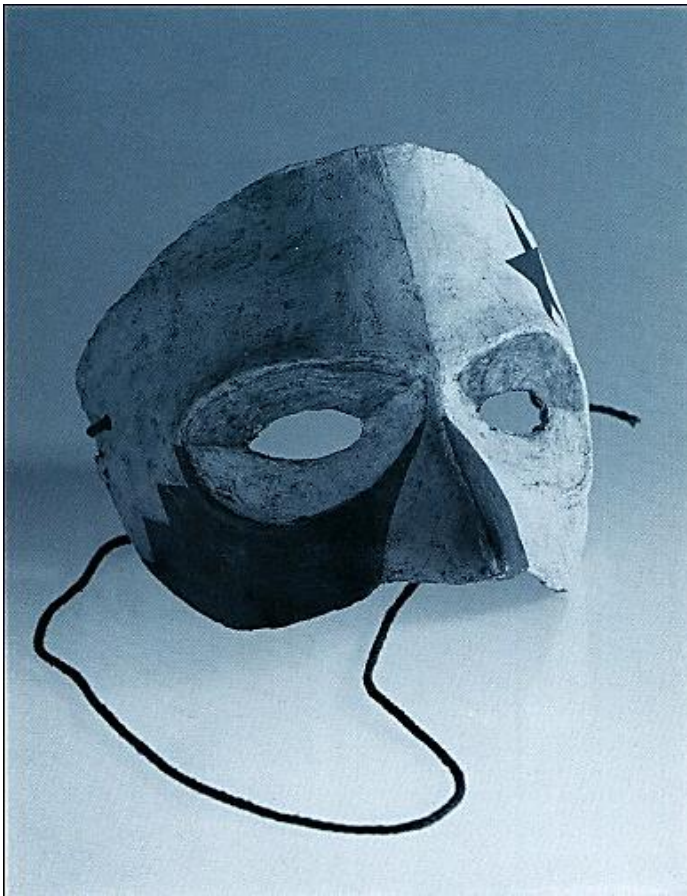
El tercer apunte introductorio de este mismo catálogo, explica los objetivos de la Asociación Mexicana de Servicios Asistenciales en VIH ( I.A.P) y las notas conclusivas de Juan Rumoroso, organizador del circuito y curador de la muestra fotográfica en el Centro de la Imagen, reflexiones en las que se procuraba resumir una explicación sobre el proyecto<sup>480</sup>.

Francisco Castro Leñero, *Equivalencias*,  
Acrílico/Tela, 120 x 100 cm, 1994.  
Exposición: *100 artistas Contra el SIDA*,  
Corredor Cultural, Centro Histórico de la  
Ciudad de México, 1994.



<sup>480</sup> Catálogo de exposición: *100 Artistas contra el SIDA*, "Segundo Gran Festival de Cultural", en el *Corredor Cultural del Centro Histórico*, del 9 de Noviembre al 16 de Diciembre de 1995, Centro Histórico de la Ciudad de México, FONCA, UNAM, UAM, Museo José Luis Cuevas, Socicultur D.F., Lotería Nacional, Galería OMR, entre otros.

Además de estos apoyos otorgados por Francisco a tan diferentes causas sociales, en tanto productor plástico se vuelve destinatario de invitaciones para realizar obras *ex profeso* como donación directa, algunas de ellas por requerimientos institucionales entre las que se encontraban *El Recreo de la Forma*, *Un Patrimonio Vivo*, para la conformación de acervo del Colegio de Bachilleres y, *Por Amor...al Arte*, última que requirió de la producción de una máscara de 30 x 30 cm y de un permiso de reproducción para la recaudación de fondos aplicados a la restauración de los *Murales del Poliforum* de David Alfaro Siqueiros.



Francisco Castro Leñero,  
*Antifaz con estrella*, Acrílico/Papel,  
16 x 19 cm, Exposición: "Máscaras  
en el Poliforum", 1995.

Otros llamados a coadyuvar en requerimientos puramente plásticos fueron, por ejemplo: *Un panorama del Dibujo en México*, en la Sala de Exposiciones del Centro Médico Nacional Siglo XXI. *El XXVII° Festival International de la Peinture*. Una exposición paralela en el *Poliforum*, a propósito de las 30 banderas realizadas por Arnaldo Cohen en la

*Galería Sloane Racotta* durante 1985, para conformar la muestra: "Mi reino no es de este mundo", como crítica a la identidad cambiante de un país cuya adhesión al TLC acotaban la posibilidad de entender a México como un "Reino sin Rumbo". *Diez Artistas en la Ciudad*, contribución para la elaboración de una carpeta de serigrafía dentro del marco de la Feria Internacional del Libro Infantil, presentada posteriormente en el Museo Carrillo Gil además de *Quimeras* en el Museo Casa Diego Rivera a propósito de la XXIII emisión del Festival Internacional Cervantino. *El Romanticismo*, como parte del programa anual del XI "Festival del Centro Histórico". *Erótica '95*, en el Centro de Extensión Cultural de Cuernavaca Morelos y *Homenaje a Demián Bayón*, en la Galería Juan Martín.

En este año concreta también una muestra individual denominada: *Francisco Castro Leñero -Recent Works-*, para la Galería Chaak Mol, en la Ciudad de Los Ángeles California.



Porta del Catálogo de la exposición: *Francisco Castro Leñero -Recent Works-*. Pintura *Juego de Simetría*, Acrílico/Tela, 75" x 59", Galería Chac Mool, LA, California, 1994.

El texto para el catálogo fue una reproducción de la reflexión anteriormente concebida, en 1994, por la Dra. del Conde denominada: *La preeminencia de las estructuras*,

especialmente realizada para la exposición. Individual de Francisco: *Estructura Esencial*. Existe en el archivo del artista una pequeña nota de la Dra. del Conde dirigida a la galerista Esthella Provas, en la que explica que la versión al inglés de la presentación había corrido a cargo del entrañable Mtro. Colin White, de la Facultad de Filosofía y Letras.

El catálogo cierra con una breve encuesta concedida por Francisco a Magali Tercero, misma que fue publicada en las páginas 3 y 4 del periódico *El País*. En el encabezado la entrevistadora anunciaba en pocas letras bajo el título *Deseos Piadosos –Nueve personajes de la vida intelectual y artística mexicana exponen sus temores y esperanzas para 1996-*<sup>481</sup>. Este sondeo periodístico respondió a la "necesidad de indagar entre algunos miembros de la comunidad integrada por los intelectuales y los artistas"-, sus perspectivas para el siguiente año, tras la devaluación del peso de 1994 y la subsecuente crisis de 1995. Dentro del esquema de varias preguntas básicas Francisco exteriorizó durante el diálogo que a pesar de la crisis, se había generado una apertura para el debate público: -"para poder plantear opiniones distintas y empezar a definir más posiciones y al mismo tiempo respetarlas"- . Por su parte Irma Palacios, apuntó desde su perspectiva al optimismo sin dejar de poner en cuestión los asesinatos, los robos y los parámetros de desigualdad entre clases. Otro de los entrevistados fue Arturo Rivera, quien habló sobre el cúmulo de datos que apuntan hacia un país que tajantemente podía registrar tanto una revolución como su integración al orden primermundista. Estrella Carmona, por su parte, anunció las dificultades inminentes de la "derechización". El fotógrafo Rogelio Cuellar, reveló su punto de vista sobre las perspectivas oscuras de una irresolución económica y política al interior del país, mientras Elena Poniatowska contrastaba el retroceso de México entre los sexenios tanto de Salinas como de Zedillo. Finalmente, Jesusa Rodríguez proyectó la caída del "aparato del Estado", insistiendo en no darle cabida al PAN en el escenario político. Lejos quedaron esos tiempos de expectativa ante los fenómenos posibles de la transición.

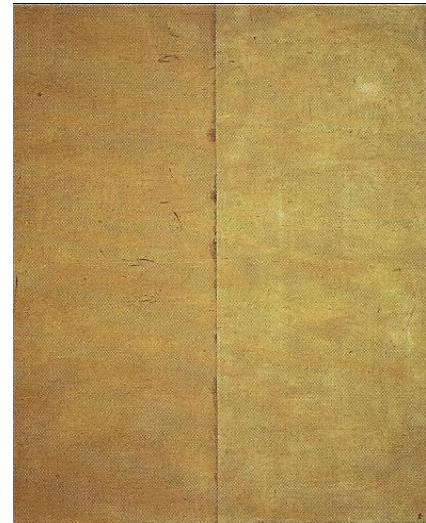
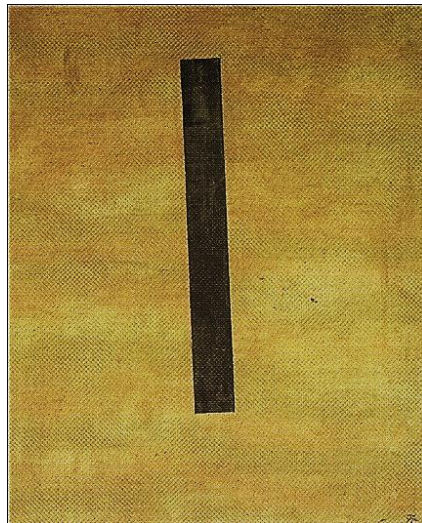
---

<sup>481</sup> Magali Tercero, *"Deseos Piadosos -Nueve personajes de la vida intelectual y artística mexicana exponen sus temores y esperanzas para 1996-"*; *El País*, Domingo 31 de Diciembre de 1995, pp. 3-4. Personalidades entrevistadas: Francisco Castro Leñero, Irma Palacios, Arturo Rivera, Estrella Carmona, Elena Poniatowska, Jesusa Rodríguez, Saúl Juárez, Gerardo O. Sandy y Rogelio Cuellar.

1996

Entre las exposiciones colectivas de este año se encuentra una invitación para colaborar nuevamente con la fundación: "Más allá de la Vista. A.C"., en la muestra: *Manos-e-arte -35 Artistas Contemporáneos en la Plástica táctil*, que se exhibió en el Pabellón de Arte Contemporáneo de Tecalli en el Estado de Puebla. Otra para apoyar con una exposición itinerante a la Escuela de San Carlos, en mancuerna con la Secretaría de Relaciones Exteriores, denominada: "Presencia de San Carlos en Puerto Rico", que recorrió las ciudades de: San Juan de Puerto Rico, San salvador y Guatemala; así como el Instituto de Cooperación y Cultura México-Belice y el Museo de Cultura Maya de Quintana Roo. *X Semana Cultural Lésbica-Gay*, en el Museo Universitario del Chopo. De tenor puramente plástico se encuentra la exposición: "Mapas", en la *Galería López Quiroga*, presentada con un texto del escritor Alberto Blanco<sup>482</sup>, en su momento catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras.

Francisco Castro  
Leñero: *Cantidades*. De  
izquierda a derecha:  
Número Uno (120 x 100  
cm) y Número 10 (190 x  
150 cm),  
Acrílico/Tela, 1996.



<sup>482</sup> Alberto Blanco, *Mapas*, Texto para el tríptico de presentación de la exposición: *Mapas*, 1996. Fragmentos I y VI:

- I - Comencemos por el principio: *la Tierra* no es la Tierra. *El mapa no es el territorio*. El territorio no es el mapa. Un mapa es una imagen. Un mapa es un modo de hablar. Un mapa es un conjunto de recuerdos. Un mapa es una representación proporcional. Los cuatro vientos, los cuatro ríos, las cuatro puertas, los cuatro pilares de la tierra de los que hablan los mitos no son más que las cuatro esquinas de un mapa. Todo mapa es una imagen, un cuadro, una metáfora, una descripción...pero no toda descripción, metáfora, imagen o, para el caso, todo cuadro es –por necesidad– un mapa. Pero puede llegar a serlo.

- VI - Mapas exteriores: Geografía. Mapas interiores: Psicografía. Las puertas son los sentidos. Los límites son el cuerpo. La moral que se deduce de los mapas tiene que ver con la idea de dominio. -o en el mejor de los casos- con una idea de conservación. Un mapa a la medida de la ambición de un hombre. La ambición de un hombre a la medida de un sistema de referencias. Todos los puntos de referencia en un mapa ven hacia afuera.



Francisco prepara entre 1996 y '97, la muestra individual: *Cantidades*. Juan García Ponce escribe para la ocasión una introducción para el políptico de difusión, misma que se duplicó en el suplemento cultural del periódico *Unomásuno* el 14 de Junio de 1997. Poéticamente, García Ponce<sup>483</sup> describe el juego lógico de estas diez piezas. Insistiendo en que: "En su pintura siempre estamos enfrentados a la contemplación de la pureza. De ella parte y a ella regresa. No puede evitar ninguna de las dos cosas: partir y regresar.". Subrayando la integridad de la obra, comenta que la pinturas de esta exhibición poseen un orden arbitrario cuya gratuidad aparente inspira al espectador el deseo de develar su secreto... aunque eso es para el escritor parece imposible porque, como indica a modo de conclusión, la "pureza" de las obras se vuelve símbolo en sí misma. Las colaboraciones entre escritor y artista fueron recíprocas. Así como Juan García Ponce escribía para Francisco, este último apoyó la ilustración de las portadas de algunos de sus libros, a través de su obra como ejemplo se pueden mencionar: *La Gaviota*, novela corta publicada por la editorial ERA (1972), México<sup>484</sup>; *La noche: Teología y pornografía -Pierre Klossowski en su obra-* y, una descripción, también de la editorial ERA (1999), México<sup>485</sup>.

Cabe aquí agregar que las pinturas, ejercicios dibujísticos, grabados y apuntes de Francisco fueron incluidos en la publicación de varios impresos como la publicación: *Signos Reunidos* –Antología poética-, en la que se trató de establecer convergencias *ex profeso* entre literatura, pintura y fotografía, invitando a los artistas a ilustrar un poema. El seleccionado por Francisco para concretar un dibujo en técnica mixta, fue el del autor Roberto Rico, poema titulado: *Midnight Rambler* (1985). El suplemento *Semanal de La Jornada* del 30 de Mayo de 1988 a propósito del artículo de Federico Gamboa "al Natural" escrito por Carlos Macías. Otros trabajos fueron las viñetas realizadas para la revista *Cum Laude* del Centro Universitario México (1990). Francisco también contribuye a la elaboración de portadas para la publicación mensual de aparentes tendencia críticas, editada por el Comité Ejecutivo Nacional del PRI llamada *Examen*, (Año 1, No. 9/15 de Febrero-1990). La revista bimestral de arte y literatura: *Tinta Seca*, (No. 16/Septiembre-Octubre de 1994), en la que concurren aportaciones de Gutierre Tibón

---

<sup>483</sup> Juan García Ponce, "Cantidades, Por Francisco Castro Leñero", *Unomásuno*, Suplemento Cultural, Sábado 14 de Junio de 1997.

<sup>484</sup> NB., Esta novela aparece en el compendio: *18 para los 18*, Volumen 5, Libro 2, del Fondo de Cultura Económica. Autores mexicanos entre 1944 y el 2008.

<sup>485</sup> NB., La primera publicación del libro fue en 1963. La portada en la que interviene Francisco apoya una de las reimpresiones del mismo.

para la esfera crítica y Juan García Ponce, en las letras. Así como proyecta también la imagen y texto para la portada del Disco *Trio Variations* –de ensamble-, integrado por Salvador Torre, Fernando Domínguez y Mauricio Nader (2000). La Revista de la Universidad de México (No. 602-604/Marzo-Mayo del 2001). El número de Aniversario de la publicación: *Ciencias*, de la Facultad de Ciencias de la UNAM (66/Abril-Junio/2002).

Importante fue también en este año su colaboración para la editorial SM, empresa que años después, en el 2008, implementó como parte del Proyecto de Arte: *Música y Artes Visuales*, una muestra de lo que podía hacerse durante la "Reforma de la Secundaria/RS". La propuesta constaba de un ejemplar impreso y un CD. Conformados por seis volúmenes, cuya asignación para ambos temas derivó en la resolución de elaborar equitativamente: 3 para Música y 3 dedicados a las Artes Visuales. En el Volumen 1<sup>486</sup>, dirigido a las Artes Visuales, se intentaba sintéticamente demostrar a través mayormente de imágenes, una vez revisados los tipos de representación plástica existente, las maneras en que se podían interpretar artísticamente los objetos.

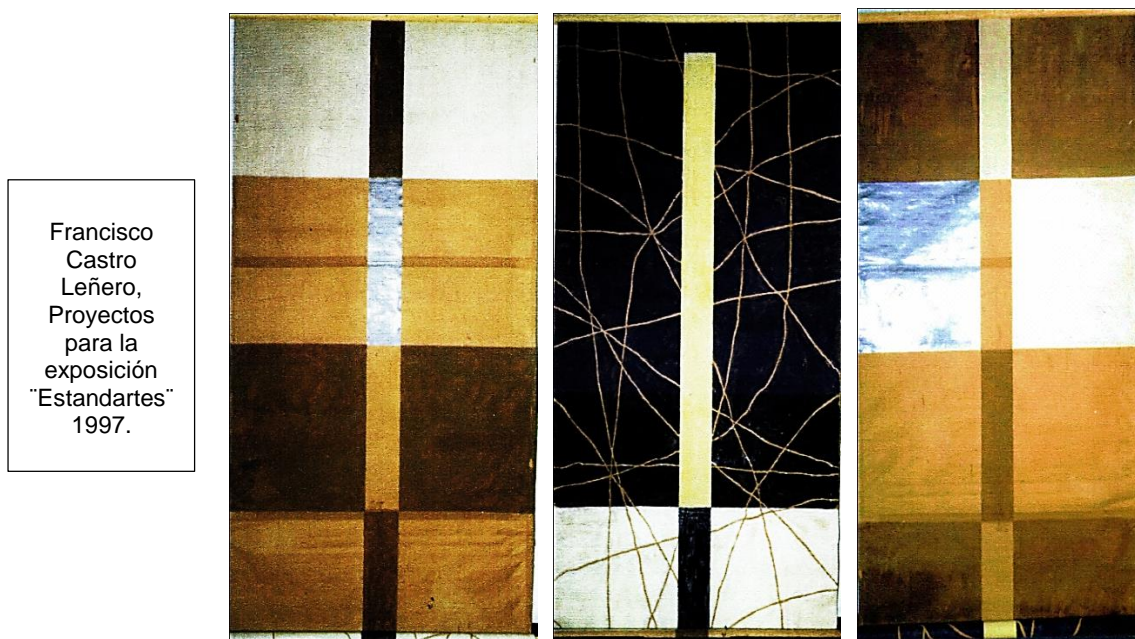
La temática asignada a Francisco fue la abstracta, el título de la actividades: *Ante el desafío de lo abstracto, aquí está mi visión: Francisco Castro Leñero* –otras formas de representar el paisaje-. Esta tarea, marcada con el número 47, en la página 190 del Libro, pedía al estudiante que revisara las imágenes ubicadas en la parte inferior de la página. Mostraban un amanecer y una puesta de sol, seguidas de un cuadro de Francisco sobre el tema. Acto seguido el estudiante, en un pequeño recuadro en blanco, era instado a poner en práctica lo aprendido tanto sobre las cualidades visuales del paisaje como de sus conocimientos sobre el término "abstracción". Como la mayoría de los textos contemporáneos de prácticas educativas, incluyendo a los de educación básica de la SEP, este compendio funcionaba más como un despliegue diseñístico que como un libro de buenos contenidos.

---

<sup>486</sup> NB., Otros productores plásticos que intervinieron en este volumen, desde su lenguaje de producción particular, fueron: Luis Aguilar, Lourdes Almeida, Gilberto Aceves Navarro, Joel Rendón, Alejandro Guerrero, Gustavo Gatto, Benjamín Segundo, Marcela Carmona, Javier Astorga, Leonel García y Yani Pecanins.

## 1997

Alrededor de seis exposiciones colectivas requerirán de la atención de Francisco en este periodo. Durante el mes de Enero y hasta el mes de Abril, participó en el recorrido oficial de la muestra itinerante<sup>487</sup>: *Salón Internacional de Triunfadores -30 años de Arte Joven-*, curado por Raquel Tibol y presentado por grupo empresarial de Monterrey *Pulsar Internacional* en el Museo de Historia Mexicana de la misma ciudad, respaldado además por el INBA, el Instituto Cultural de Aguas Calientes y Cigarrera "La Moderna", exposición que estuvo integrada por cuarenta productores. En Marzo se inaugura el *Segundo Salón Internacional de Estandartes (ES97)*<sup>488</sup> en el Centro Cultural de Tijuana, bajo la Coordinación de Martha Palau. Ante los requerimientos de la confirmación de su participación, Francisco envía tres ejercicios pictóricos ejecutados sobre papel para ser considerados por los organizadores,



<sup>487</sup> NB., Esta muestra recorrió las ciudades de: Aguascalientes, Guadalajara, el D.F., Durango y Monterrey.

<sup>488</sup> NB., Lista de Artistas Invitado en el rubro de pintura: Francisco y José Castro Leñero, Irma Palacios, Manuel Felgúerez, Gunter Gerzso, Roger von Gunten, Ilse Gradwohl, Gustavo, Fernando y Gilberto Aceves, Pablo Amor, Marco Arce, Javier Arévalo, Carlos Arias, Mónica Castillo, Gilda Castillo, Roberto Cortázar, Benjamín Domínguez, Arturo Elizondo, Beatriz Ezban, José González Veites, Renato González, Víctor Guadalajara, Sergio Hernández, Fernando Leal Audirac, Rocío Maldonado, Alfonso Mena Pacheco, Gerorgina Quintana, Néstor Quiñones, Germán Venegas, Roberto Rébora, Víctor Rodríguez, Pablo Rulfo, Raymundo Sesma, Mary Stuart, Jesús Urbieta, Carlos F. Vargas Pons, Teresa Velázquez y Alfredo Zalce.

Productores invitados para las áreas de escultura y arte objeto: Laura Anderson, Gerardo Azcúnaga, Jorge Elizondo, Ángela Gurria, Marina Láscaris, Javier Marín, Kiyoto Ota, Ricardo Regazzoni, Mario Rivera Velázquez, Paula Santiago, Federico Silva, Juan Soriano, Paloma Torres y Jorge Yázpik. Otros participantes: Gabriel Macotela, Boris Viskin, Marco Arce, Arturo Elizondo.

*Cinco Pintores de la ENAP en Aguas Calientes*<sup>489</sup> dentro de la Quinta Semana Cultural en una Sede del instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI)<sup>490</sup>; *La Octava Jornada Cultural de Lucha contra el SIDA*, en el Museo Universitario del Chopo; *Acervo del Museo de Arte Moderno*, para el MAM del D.F., fueron otras colaboraciones de Francisco, registradas en el área de colectivas. Dentro de este eje productivo ingresó también al *97 Salón de Arte Bancomer*, resuelto con el apoyo tanto del Grupo Financiero así como de la Fundación Cultural Bancomer, muestra curada por Miriam Kaiser, Ignacio Salazar y Luis-Martín Lozano. Este Salón buscó promover, en esa ocasión, tanto la "continuidad"<sup>491</sup> como la visión "dinámica" de las artes plásticas en México así como "la complejidad y pluralidad del arte actual"<sup>492</sup>. En texto introductorio *El privilegio de observar –En torno al salón de Arte Bancomer 1997-* del crítico Luis-Martín Lozano. Este inicia confrontando las reflexiones de Diderot al apelar a la distancia generada entre el espectador y el arte contemporáneo. Después de un largo encomio a la labor de los organismos de Bancomer, subraya la heterogeneidad de los trabajos recibidos que "evade las líneas específicas" de la sistematización del arte, abriéndose a la escultura y el objeto sin admitir, aún la instalación, el video, la fotografía o los proyectos virtuales.

Otra intervención se dio en el marco de la invitación de Helga Lackner, para realizar una estancia de producción para el *Internationales Projekt Für Bildende Kunst 1997* en Graz, Austria, para representar a México junto a artistas<sup>493</sup> de otros países. El tema compuesto mediante referencias freudianas al texto *El malestar en la cultura*, algunas paráfrasis benjaminianas y el giro alrededor de la concepción humana de la naturaleza en la era de la reproductibilidad tecnológica. En el documento de memoria se propone un, cito: "incremento de la apertura de conciencia y una estancia realista y crítica sobre el avance metódico de las tecnologías"<sup>494</sup>, como una manera paralela de pensar en el

---

<sup>489</sup> NB., Participaron en ella, además de Francisco: Luis Nishizawa, Ignacio Salazar, Francisco de Santiago y Luis René Alba.

<sup>490</sup> NB., Consultar: Lula Reyes Soria, Sección Sociales del Semanario Cultural del periódico: *El Hidrocálido*, p.1. "Jarque Inauguró la Expo Cinco Pintores de la ENAP en Aguascalientes" Sección Sociales, *El Sol del Centro*, 12 de Junio de 1997, p.1. Claudia G. Valdés Días, *Ruta del Ocio*, Suplemento Cultural de Instituto de Estadística, Geografía e Informática, 10 de Junio de 1997, p. 24.

<sup>491</sup> NB., Organizadores y curadores inscribieron como parte de esta "continuidad", a: Gunter Gerzso, Juan Soriano, Ricardo Martínez, Alfredo Zalce. Sumados a Manuel Felguérez, Vicente Rojo y Roger von Gunten y las obras subsecuentes de: Francisco Castro Leñero, Beatriz Ezban, Teresa Velázquez y José González Veites.

<sup>492</sup> Catálogo de exposición: *97 Salón de Arte*, Bancomer, Grupo editorial Siquisirí, S.A. de C.V., México 1997.

<sup>493</sup> NB., Los representantes de Austria: Luise Kloos, Michaela Söll; de Estados Unidos: Alois Kronschläger; de Ungria: Joseph Tasnádi y, de Brasil: Carla Guagliardi.

<sup>494</sup> *Next –verein für bildende kunst-*, Memorabilien, Introduction, p. 10.

medio ambiente. Francisco realizó durante su estancia en Graz, cuatro acrílicos sobre tela sostenidos a partir de una estructura cuadrangular, a los que asignó los títulos de: *La Tienda- Primer Movimiento-* (190 x 290 m); *La Tienda-Segundo Movimiento-* (190 x 290 m); *La Tienda -Tercer Movimiento-* (190 x 280 m) y, *La Tienda -Cuarto Movimiento-* (190 x 280 m), en serie realizada Pigmento y Acrílico sobre Tela.



Fotografía que forma parte de la introducción del catálogo de memoria:  
*Next*. (variación a escala de grises para este trabajo)  
De izquierda a derecha: Michaela Söll, Francisco Castro Leñero, Joseph  
Tasnádi, Alois Kronschläger, Carla Guagliardi y Luise Kloos. (p.11)

En la página cinco de la memoria publicada en: *Next*, Francisco expone brevemente: -"Im´not in an institution that is expecting or waiting something from me. That gives me the opportunity of wanting and doing something myself without having to explain anything."-. Esta respuesta llana y a la vez espontánea, concuerda con las alianzas aparentemente antitéticas en las que inserta sus trabajos tanto como en los parámetros profesiográficos y las perspectivas de vida, que deja entrever mediante las resoluciones y métodos con los que ha planteado una trayectoria firme dentro del campo hegemónico del arte así como al mostrar interés por las propuestas alternas de la cultura tal y como se ha observado a lo largo de esta investigación. Después de su estancia en Graz en el mes de Noviembre, inaugura con 18 pinturas de mediano y gran formato la muestra

individual: *La Alteración del Orden*, en el Teatro Isauro Martínez de la Ciudad de Torreón, Coahuila.

## 1998

Mediante la carta de invitación del 20 de Junio del '97, para enviar trabajos a la: *XII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe*, el presidente de la comisión organizadora Dr. Luis E. Díaz Hernández, explica brevemente a Francisco que los productores invitados podían determinar si deseaban que su proyecto fuese sometido a la evaluación del Jurado de Selección. La respuesta de Francisco del 6 de Agosto de 1997, constata su interés por participar en el concurso concediendo que sus grabados fuesen sometidos al dictamen del comité. Proyectada inicialmente para ser inaugurada el 1° de Marzo, esta muestra fue pospuesta para el 30 de Abril.

Por otro lado concertado por la Dra. Teresa del Conde y el Dr. Mario Cárdenas Trigos, se organizó un curso de perspectiva psicoanalítica del cual formó parte Francisco, impartiendo el 9 de Julio del séptimo módulo, la unidad *La Obsesividad en los procesos creativos*, en el Centro de Educación Continua de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. También fue convidado por la Dra. del Conde a formar parte del jurado en la *IX Bienal de Pintura Rufino Tamayo*<sup>495</sup>. Respecto a este último certamen, el reportaje de Angélica Abelleira para *La Jornada*<sup>496</sup>, anunciaba la falta de sorpresa ante los nombres de los tres ganadores de esta emisión de la Bienal Tamayo quienes habían sido Gustavo Monroy, Roberto Turnbull y Boris Viskin. La discusión posterior del dictamen por parte de Jusidman forma parte de un documento ahora histórico que recoge comentarios de la crítica Raquel Tibol sobre este evento, refrendando "la vocación y la lucha constante por la pintura-pintura". Sobre el trabajo de Francisco las observaciones giraron en torno a la presencia de la "generación" que en 1993 inauguró el espacio *Zona*, planteando "la naturalidad" con la cual los proyectos de los productores de la generación de los 50's habían construido ya una referencia en el medio cultural, una afirmación por demás

---

<sup>495</sup> NB., Otros miembros del comité de selección fueron: Raquel Tibol, Juan Manuel Bonet y Yishai Jusidman.

<sup>496</sup> Angélica Abelleira, "Opiniones sobre la novena Bienal Rufino Tamayo- Se refrendó la vocación por la pintura-pintura-", Sección Cultural, *La Jornada*, Jueves 23 de Julio de 1998.

fuera de contexto pues como se ha podido revisar de manera objetiva desde las fuentes documentales, habían pasado aproximadamente dos décadas para que éstos trabajos comparecieran socialmente como capital simbólico.

Es importante acotar que el 30 de Junio de este año, Francisco apertura la primera emisión de la muestra *Desplazamientos*, en la Galería Arte Contemporáneo, exposición cuyo análisis se ha aplazado en esta investigación para inscribirla en 1999, para abarcar así de manera crítica su segunda emisión. Centralmente, en el registro de archivo de las exposiciones colectivas a las que es invitado se encuentran listados básicos sobre las muestras: *El Arte de los Libros de Artista –exposición internacional-*, en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca. La conmemoración del XXV Aniversario del Colegio de Bachilleres, mediante la muestra *La cara festiva de la ciudad –colectiva de maestros de la ENAP. El XV Aniversario de la Galería de Arte Contemporáneo*<sup>497</sup> y, el envío de una obra, junto a 31 artistas más, para articular la exhibición *Pintores y Escultores Mexicanos Contemporáneos*, en la Galería de Arte Contemporáneo, como objetos de ayuda para la Fundación de Apoyo Infantil (FAI). El trabajo enviado como donativo fue "Tensiones", de la serie *Nuevos Verdes*, un acrílico sobre tela de formato medio que había formado parte de su muestra individual *La Alteración del Orden*, en 1997.

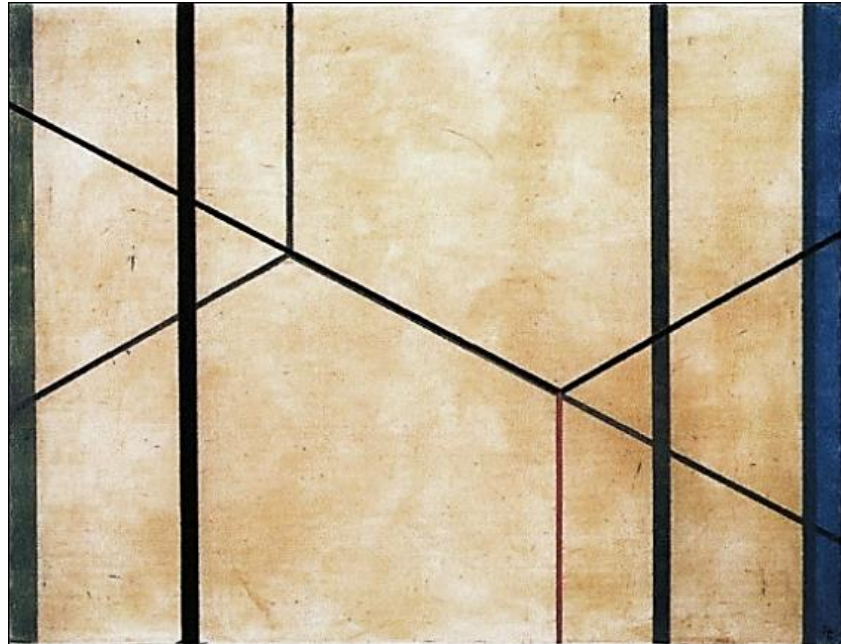
Francisco Castro Leñero,  
"Tensiones", De la Serie: Nuevos  
Verdes, Acrílico /Tela, 80 x 80cm,  
1977.



<sup>497</sup> NB., Productores plásticos invitados: Francisco Castro Leñero, Alfonso Mena, Anibal Delgado, Fernanda Brunet, Germán Venegas, Kiyoto Ota, Miguel Ventura, Roberto Turnbull Saúl Villa, Thomas Glassford, Verena Grimm, Vicente Razo, Helio Montiel, Boris Viskin y Rodrigo Aldana.

Entre los meses de Septiembre y Octubre Francisco, junto con su hermano Miguel e Irma Palacios, inauguran una exposición en la *Galería Rahn* durante la *V FERIA Internacional "Kunst 98"*. Mediante una carta tanto Evelyne Brack como Ana Lilia Schmid, explican a los productores que el público urbano de la FERIA había valorado especialmente sus obras, paralelamente se les solicita la posibilidad de retener y mostrar sus trabajos durante un año lectivo para su promoción y venta. Francisco había enviado a este evento diez ejecuciones plásticas de pequeño y mediano formato, en su mayoría correspondientes a la serie *Paralelas*, en los que juega con las relaciones y puntos de tensión entre líneas a partir de su disposición, espesura, densidad y color.

Francisco Castro Leñero,  
"Tensiones", De la Serie: Paralelas,  
Verde y Azul, Acrílico/Tela,  
120 x 150 cm, 1997.



En el reporte anual del Instituto Mexicano Cultural de New York, se hace mención de las aproximadamente 19 obras de la colección de arte abstracto que habían sido ofrecidas para una exhibición de larga permanencia en el Consulado General de México en New York, pertenecientes inicialmente al acervo INBA-Museo de Arte Moderno de México<sup>498</sup>. La selección de trabajos para esta muestra fue una resolución de Juan García Ponce

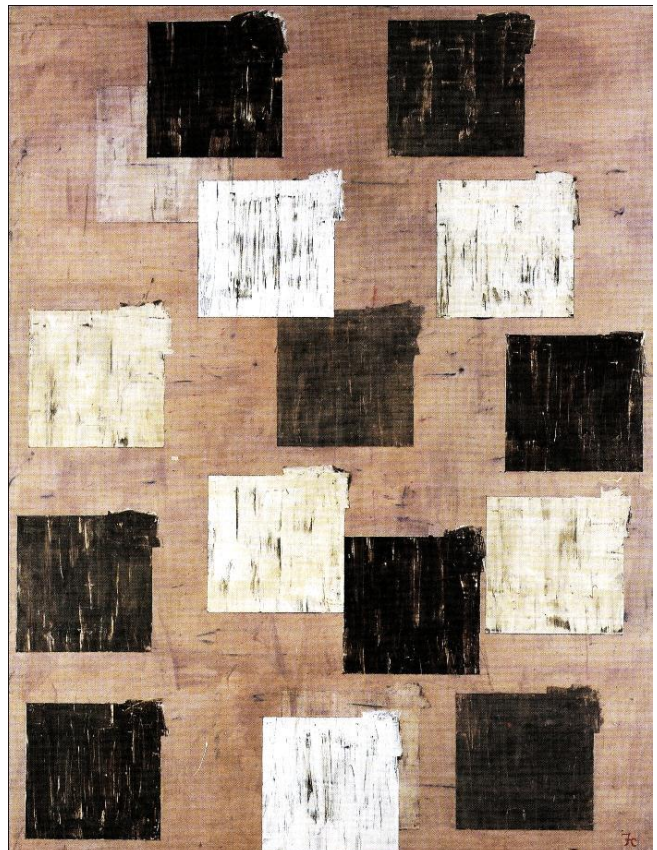
<sup>498</sup> NB., La obras seleccionadas correspondían a: Francisco, Alberto, José y Miguel Castro Leñero, Irma Palacios, Miguel Ángel Alamilla, Ilse Gradwohl, Gabriel Macotela, Roberto Turnbull, Voris Biskin, Luciano Spanó, Manuel Centeno Bañuelos, Raúl Herrera, Rodolfo Hurtado, Agueda Lozano, Mauricio Sandoval, Ignacio Salazar, Susana Sierra y Mariano Villalobos.



quien, en ese momento, era el director del Instituto Cultural Mexicano de New York. Juan García Ponce fue apoyado a su vez por la Dra. Teresa del Conde durante la selección de obras, el compendio de pinturas se presentó como *Superficies Pintadas -Espacios Imaginarios-* quedando exhibido a través de las oficinas del Consulado de manera permanente. Dos piezas de Francisco quedaron elegidas para este "comodato", una denominada *Presencias* (1994) y, la otra, fue un acrílico sobre tela titulado *Forma y Fondo* (1992).

Tiempo después un oficio del 13 de Julio del 2000, enviado por la Secretaría de Relaciones Exteriores de México (No. AHD-01150), rinde aviso y petición de la actualización del "Contrato de Comodato" para legitimar al Embajador Juan de Villa Franca como representante comodatario. Para el catálogo de este evento se recogió un texto de Jorge Pinto, en el cual se festejaba la apertura del nuevo edificio del Consulado General de México en esa ciudad, durante el Gobierno de Ernesto Zedillo. Asimismo, se informaba a través de este documento la apertura de una galería que sería utilizada para mostrar elementos de la cultura y el arte de nuestro país.

Francisco Castro Leñero, *Forma y Fondo*, Acrílico/Tela, 190 x 150 cm, 1992.



El texto de presentación, corrió a cargo de la Dra. Teresa del Conde. En sus líneas la Doctora aludió al: -"decurso de la pintura contemporánea bajo diferentes opciones"- , para exponer que el repertorio plástico de la muestra no correspondía a expresiones descriptivas o narrativas, pues éstas estaban destinadas en sentido temporal a: -"perder su "aura" con el paso de los tiempos", itinerarios en las que alude directamente a la carta escrita por Theodor Adorno a Walter Benjamin. La autora observa también en su escrito, la pertinencia de revalidar un arte que había corrido paralelo a "la desaparición de los regímenes totalitarios a partir de 1989 y con las incursiones (bienvenidas que son) de la llamada estética de la contracultura"; cerrando la presentación al afirmar que el arte mexicano era "hijo de su tiempo" y que sus "paradigmas pictóricos" podían inscribirse en el terreno de lo universal, recalquemos que se refiere a esta selección convenida con Juan García Ponce cuyo perfil correspondía mayoritariamente al lenguaje abstractivo.

Es necesario aquí confrontar el argumento de la Dra. del Conde sobre Benjamin, pues la carta de Adorno a Benjamin que formó parte de la correspondencia entre estos dos autores durante la guerra y que dio pie a las tesis benjaminianas sobre filosofía de la historia, no es un documento aislado ni ahistórico sino una profunda reflexión en donde se pueden encontrar anotaciones críticas sobre la cultura. Estas deliberaciones históricas y culturales, estaban íntimamente ligadas a los conflictos político-económico-sociales, que generaron preocupaciones en Benjamin sobre el alcance de la construcción histórica<sup>499</sup>. Inquietudes que dieron inicio durante los años de Weimar, prolongándose durante la etapa del exilio, cuando los dos autores bregaban con su condición de: *outsiders*. Las afirmaciones benjaminianas que son retomadas por la autora, para asentar parte de la presentación para el catálogo, no parecen dar cuenta del conocimiento sobre los escritos benjaminianos anteriores como el de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de 1936<sup>500</sup> o *El surrealismo* de 1929<sup>501</sup>,

---

<sup>499</sup> NB., Consultar de 1936: Walter Benjamin, *Tesis sobre la Historia y otros Fragmentos*, Edición y Traducción de Bolívar Echeverría, página teoría crítica y filosofía de la cultura, traducciones: <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf>, Así como: Bolívar Echeverría, *La mirada del Ángel. En torno a las Tesis sobre la Historia de Walter Benjamin*, Editorial Era, México, D.F., 2005.

<sup>500</sup> NB., Examinar: Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ed. ITACA, trad. Andrés E. Welkert, Introducción de Bolívar Echeverría, México, D.F., 2003. En especial los Capítulos: III, *La Autenticidad*, pp. 42-46; IV: *La destrucción del aura*, pp. 46-49; V: *Ritual y Política*, pp. 49-52; VI, *Valor de Culto y Valor de exhibición*, pp. 52-58, VIII, *Valor Eterno*, pp. 60-63).

<sup>501</sup> NB, Estudiar: Walter Benjamin, *El surrealismo*, Filosofía Universidad ARCIS: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/onirokitsch.pdf>

artículos necesarios para comprender de manera íntegra el pensamiento del filósofo. Textos en los que existe un seguimiento argumentativo en torno al carácter emancipatorio vislumbrado por Benjamin en el estilo "micrológico" o "fragmentario" del lenguaje surrealista. La autora tampoco da cuenta para sostener sus afirmaciones, sobre las disertaciones benjaminianas que reivindicaban al "surrealismo" como un movimiento cuyas manifestaciones se sustraían a una racionalización utilitarista y cuantitativa del tiempo o la reificación mercantil. Reflexiones que son extensivas también a *El Libro de los Pasajes* escrito entre 1927 y 1940<sup>502</sup> o el ensayo *Sobre Baudelaire*<sup>503</sup>, puesto que la tensión dialéctica que conlleva una reivindicación, o "el despertar", se vuelve para Benjamin el "lugar privilegiado" de la activación de la memoria, es decir, el territorio donde se encuentran el capitalismo mercantil y el pasado. Sin embargo, la constatación de la "decadencia del aura" de la obra de arte a la que Benjamin alude, se produce en el advenimiento de la industria cultural, por ende, en el marco de las transformaciones de un arte "reproducible técnicamente", mismo que dejaba atrás las propiedades de ser "irreductible" y "único", en pos de su difusión y democratización. Aunque Benjamin encontraba como contrapunto a la "decadencia del aura" una "posibilidad emancipadora" que podía llevar a la politización del arte como una respuesta a la estetización de lo político, práctica puesta en marcha mediante los dispositivos ideológicos del fascismo. Como puede constatarse, estos argumentos no podían (ni pueden) ser aplicados a la pintura de esta selección como parte de un recurso discursivo, ya que Benjamin se refiere a otros aspectos del arte y de la historia. No obstante, considerando que esta introducción fue un apoyo a la difusión del lenguaje abstractivo mexicano, se entiende como estimable la gestión de la Dra. del Conde para mantener "el impulso" de estos productores a nivel tanto nacional como internacional.

## 1999

El 25 de Enero la muestra individual de Francisco llamada: *Desplazamientos*,

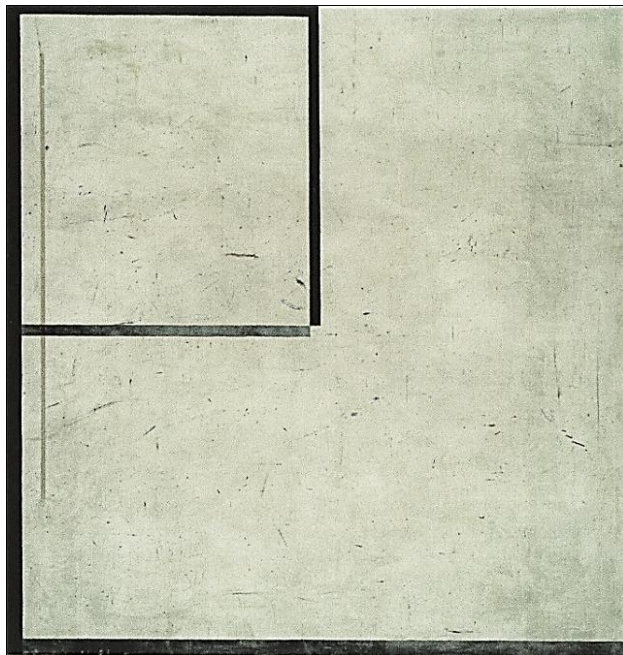
---

<sup>502</sup> NB., Consultar: Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Ed. Akal, Col. Vía Láctea, trad. Luis Fernández Castañeda, Fernando Guerrero e Isidro Herrera Baqueiro, España, 2005.

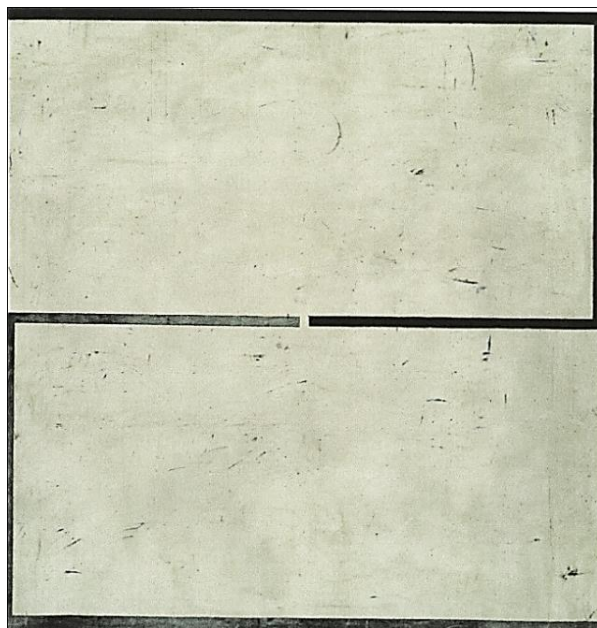
<sup>503</sup> Walter Benjamin, *Sobre algunos temas de Baudelaire*, Edición Electrónica de la Escuela de Filosofía Universidad ARCIS:

[http://www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/benjaminw/esc frank\\_benjam0012.pdf](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc frank_benjam0012.pdf)

inaugurada durante 1988 por la Galería de Arte contemporáneo<sup>504</sup>, fue restituida para su promoción en el Tecnológico de Monterrey en la *Sala Exposiciones de la Biblioteca de Difusión Cultural, Campus Estado de México*.



Francisco Castro Leñero  
"3er movimiento", De la Serie:  
*La casa del arquitecto*, 200 x  
190 cm, Acrílico/Tela, 1998.

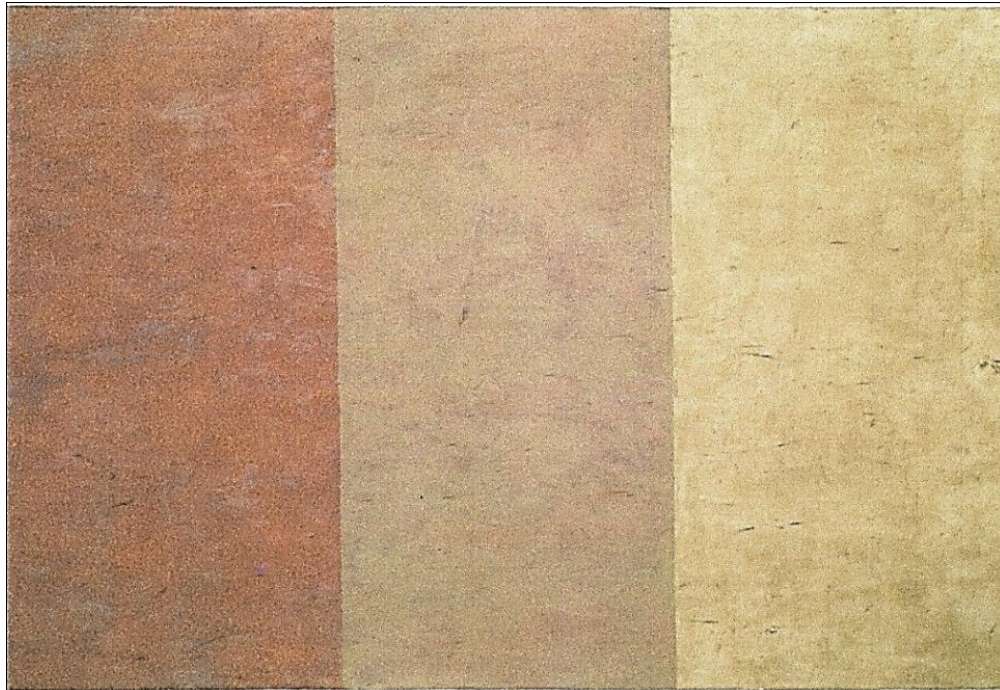


Francisco Castro Leñero  
"4to movimiento", De la Serie:  
*La casa del arquitecto*, 200 x  
190 cm, Acrílico/Tela, 1998.

---

<sup>504</sup> NB., En aquel momento la galería Arte Contemporáneo había retomado sus funciones en la calle de Flora, No. 9, en la Colonia Roma y era manejada por Benjamín Díaz.

Contrastando los discursos que conforman los textos para la presentación de los dos catálogos, encontramos en el primero *La casa imaginaria, el cuadrado, la línea*, de Lelia Driben, una revisión poética sobre el desempeño técnico-formal de la obra de Francisco, que buscaba la descripción minuciosa del lenguaje plástico inscrito en las dos series exhibidas: "Cuadrados" y "La casa del arquitecto".



Francisco Castro Leñero  
"2do movimiento", De la serie: *Cuadrados*, 190 x 290 cm,  
Acrílico/Tela, 1997.

El segundo catálogo de esta exposición editado por el Tecnológico de Monterrey, se configuró mediante la recuperación de fragmentos de las críticas de 1998, realizadas intencionadamente para esta muestra. El texto de Lelia Driben y el párrafo de Guillermo Samperio, correspondían a un análisis plástico subjetivo construido en el mismo tono poetizante<sup>505</sup>. Otra reseña de este evento, fue concretada mediante un segmento escrito por la Dra. del Conde para el periódico *La Jornada*, bajo el título "Dios

---

<sup>505</sup> Guillermo Samperio, "Francisco Castro Leñero: cuatro lados", Sección: Cultura, Suplemento dominical, *La Jornada*, Domingo 2 de Agosto de 1998, p.14.

a veces es ortogonal<sup>506</sup>. En la revisión completa de esta última presentación de la Dra. del Conde se puede leer, el trabajo del pintor es una muestra "engañosamente ascética". En lo concerniente a los cuadros que formaban parte de *La casa del arquitecto*, la especialista aseguraba "Estamos hablando de una serie en la que el *movimiento* encuentra su metáfora en estas leves arbitrariedades pensadas, perceptibles para quien se siente seducido por el análisis de las formas y por el juego trazo-superficie". En cuanto a la serie de los *Cuadrados*, la autora exteriorizaba en el escrito su disconformidad respecto a la comparación hecha por Lelia Driben entre los trabajos de Francisco y Albers, mencionando que la búsqueda del productor no se centraba en la necesidad de establecer cambios de percepción. La Dra. del Conde prefirió, una vez desplegada la discrepancia indicada, vincular las producciones de Francisco con la corriente *Minimal* de Sol Le Witt, Geneviève Asian, Brise Marden, Keith Coventry y, tangencialmente, con la *Geometría Sensível*<sup>507</sup>.

Francisco, por su parte menciona a la reportera Leticia Sánchez<sup>508</sup> que la crítica le atraía porque mediante ella había ganado certidumbre en su tarea aunque declaró en éste diálogo que "Las opiniones en ocasiones han ido más allá de lo que aparentemente

---

<sup>506</sup> Teresa del Conde, "Dios a veces es ortogonal", Sección: Cultura, *La Jornada*, Martes 14 de Julio de 1998, p.42.

<sup>507</sup> NB., Acercamiento al término de *geometría sensível*: Este concepto fue aplicado a la abstracción lírica y el informalismo, enmarcando a ambos géneros como parte de la "geometría lírica" o "sensible", es decir, del arte abstracto dirigido técnico-formalmente a: la emoción, el ritmo, el color y la improvisación formal. Como concepto fue manejado principalmente por Damián Bayan, Aldo Pellegrini y el crítico e historiador Roberto Pontual. En su libro de 1978: *América Latina –Geometría Sensível-*, editado por Jornal do Brasil, Pontual había recuperado la idea de una conformación identitaria respecto a las producciones plásticas latinoamericanas.

Argumento que de acuerdo a las afirmaciones de Juan Acha, podía evidenciar, como parte de una identidad general, el sentido orgánico y el lirismo con que se manejaban las producciones artísticas en América Latina, otorgando una demostración del compromiso con el arte constructivo y abstracto, internacionalmente extendido, de parte de la producción de América Latina como una actividad reconocida universalmente desde la Segunda Guerra Mundial.

Se conciben como ejemplos de la "geometría sensible" algunas obras de Jean Arp, Sophie Taeuber Arp y la perspectiva constructiva Torres-García, asentada en sus escritos y obra. En el sentido más estricto, el término se refiere también al evento: *Art Now III, América Latina: "Geometría Sensível"*, concretado en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, también en 1978. Exhibición que reunió a productores latinoamericanos de diferentes raíces, con la propuesta de mostrar un punto en común dentro del arte latinoamericano.

Se sugiere consultar: "Geometría Sensível", *Enciclopédia Itaú Cultural*, artes visuais, 25/09/2007.

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3788](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3788)

<sup>508</sup> Leticia Sánchez, "Inaugura hoy muestra de Francisco Castro Leñero –Desplaza sus obras entre figuras geométricas-", Sección: Cultura, *Reforma*, Martes 30 de Julio de 1998.

NB., Consultar también, Luz Romano, "Juega con lo abstracto – El artista Francisco Castro Leñero presenta en el Tec de Monterrey dos series de cuatro acrílicos en la exposición "Desplazamientos"-, Sección: Cultura y Diversión, *Reforma*, Miércoles 27 de Julio de 1999.

propongo, a través de ellas he descubierto situaciones e intenciones en mis trabajos en las que yo no había reparado”, reconociendo que este rol se llevaba a cabo anteriormente entre hermanos.



Francisco Castro Leñero  
Fotografía de la Inauguración de la exposición: *Desplazamientos*, 25 de Enero  
de 1988, Tecnológico de Monterrey, Campus Edo. de México.

En la carta del 8 de Marzo de 1999, los firmantes Manuel Felguérez y Mercedes de Oteyza de Felguérez, comunican a Francisco el inicio de la conformación del acervo de pintura abstracta del país. En la primera etapa, se anunciaba la participación de 25 pintores invitados que debían entregar en Comodato al INBA las obras que a su vez serían prestadas al Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez en Zacatecas. Teniendo la facultad de enviar la obra como donación con intermediación del INBA, órgano que las recogería para posteriormente entregarlas en comodato al Museo. Manuel Felguérez, avisa en este documento que la colección sería inaugurada en Mayo y que, consecutivamente, se extendería la propuesta a otros productores nacionales siguiendo una secuencia extensiva a los escultores y ulteriormente cotejando un arreglo para conformar la colección de arte abstracto internacional. Así las obras quedaban sujetas a

una subdirección técnica de Control Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CNCRPAM), a una Programación de Enlace y al Departamento de Control e Inventarios de Obra y a varias sub-dependencias que estaban unificadas bajo la dirección en aquel momento de Walther Boelsterly.

Para despejar la percepción crítica y discernir de manera cabal las coyunturas entre: lo económico, lo político, lo social, lo estético y lo artístico, a propósito de la carta de Felguérez a Francisco analizó cómo se han dado las transformaciones al interior de los organismos que regulan el espacio cultural en México desde la década de los 90's. Para ello, es primordial estudiar también el artículo de Gabriela Gil Verenzuela "Retos actuales y perspectivas del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble –INBA–"<sup>509</sup> que, en forma de semblanza, plantea el desempeño del *Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble* (CENCROPAM), institución erigida como una extensión del *Centro de Conservación de Obra Artística* (CNCOA) que había entrado en funciones desde 1963. El CENCROPAM fue proyectado como se afirma en el artículo, para gestionar: "el registro, la conservación y restauración" de los acervos en custodia de los Museos así como de las Pinturas Murales Contemporáneas dentro de los diferentes recintos del país. Al trabajar manifiestamente y transversalmente sobre "la materialidad" de alguno de estos patrimonios, el CENCROPAM incluía dentro de sus responsabilidades la 'intervención' para hacer legibles los valores adscritos a las obras de la institución. Esta 'interposición' se planteó paralelamente como una acción extensiva de los bienes en manos de coleccionistas particulares y museos privados. En tanto dependencia del INBA desde su origen coadyuvó a la implantación de un "Sistema de Catalogación", por ende, de un inventario articulado a través de otro órgano denominado *Sistema General de Registro de Obra Artística* (SIGROA). Habiéndose multiplicado los conflictos en cuanto a la propiedad de las obras, en 1994, el Estado solicitó la creación de una base de datos que relacionara las obras bajo la responsabilidad del INBA incluyendo su tenencia, ubicación, exhibición y su movilidad; la confirmación de un listado de las obras artísticas en Museos, Centros

---

<sup>509</sup> Cf., Gabriela Gil Verenzuela, Semblanza: Retos actuales y perspectivas del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble –INBA–, *Intervención*, Año 2, No. 4, Julio-Diciembre del 2011.

[http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=3&ved=0CDUQFjAC&url=http%3A%2F%2Fwww.publicacionesencrym.org%2Ffojs%2Findex.php%2Fintervencion%2Farticle%2Fdownload%2F54%2F53&ei=LtPCUp25KY3ZoATEx4DwBw&usg=AFQjCNH2dkcOZUW\\_-2OfBtpEg4s8FVSNPg](http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=3&ved=0CDUQFjAC&url=http%3A%2F%2Fwww.publicacionesencrym.org%2Ffojs%2Findex.php%2Fintervencion%2Farticle%2Fdownload%2F54%2F53&ei=LtPCUp25KY3ZoATEx4DwBw&usg=AFQjCNH2dkcOZUW_-2OfBtpEg4s8FVSNPg)



Culturales, dependencias gubernamentales, además de supervisar los préstamos nacionales e internacionales tanto temporales como definitivos. Concebido, finalmente, como un "Gestor Universal Permanente", este centro y sus diferentes órganos se han adjudicado además la labor de difusión. Según el texto, mediante estos departamentos el INBA había procurado establecer un programa sistemático de "protección". Oportunidad técnica, jurídica y administrativa, para "subsanan las acciones circunstanciales" de un sistema construido desde 1946. Funciones que incluyen un *Sistema General de Registro de Obra Patrimonial Artístico Mueble* (SIGROPAM) para la catalogación digital e interconexión de futuros proyectos aplicados a la implantación de una "base de datos centralizada" que busca el desarrollo de una política patrimonial sustentable como parte de la proyección cultural en red; en dichas gestiones se admitiría la instrumentación de una política de desarrollo global, en donde se puede identificar el patrimonio artístico reciente. La semblanza termina cuando la autora explica que todo lo anterior estaba programado para rectificar los "vacíos jurídicos" sobre el patrimonio artístico, en el marco de la promoción y de la conformación de una memoria histórica de "una parte significativa del legado artístico moderno".

Como puede corroborarse, existe una continuidad discursiva en la implantación de la institucionalización de la cultura desde la década de los 40's, misma que ha cambiado de matices a través de las diversas administraciones. Esta axiomatización involucra la noción de una "perspectiva transicional" que aparece en el momento de intentar establecer una reconstrucción dentro del ámbito socio-cultural. La justificación de "identificación, conservación y difusión del patrimonio artístico material" se articula como una ruptura simbólica que también se relaciona con la historia y la asimilación de prácticas que pueden tanto diluir como anular parte de la herencia cultural.

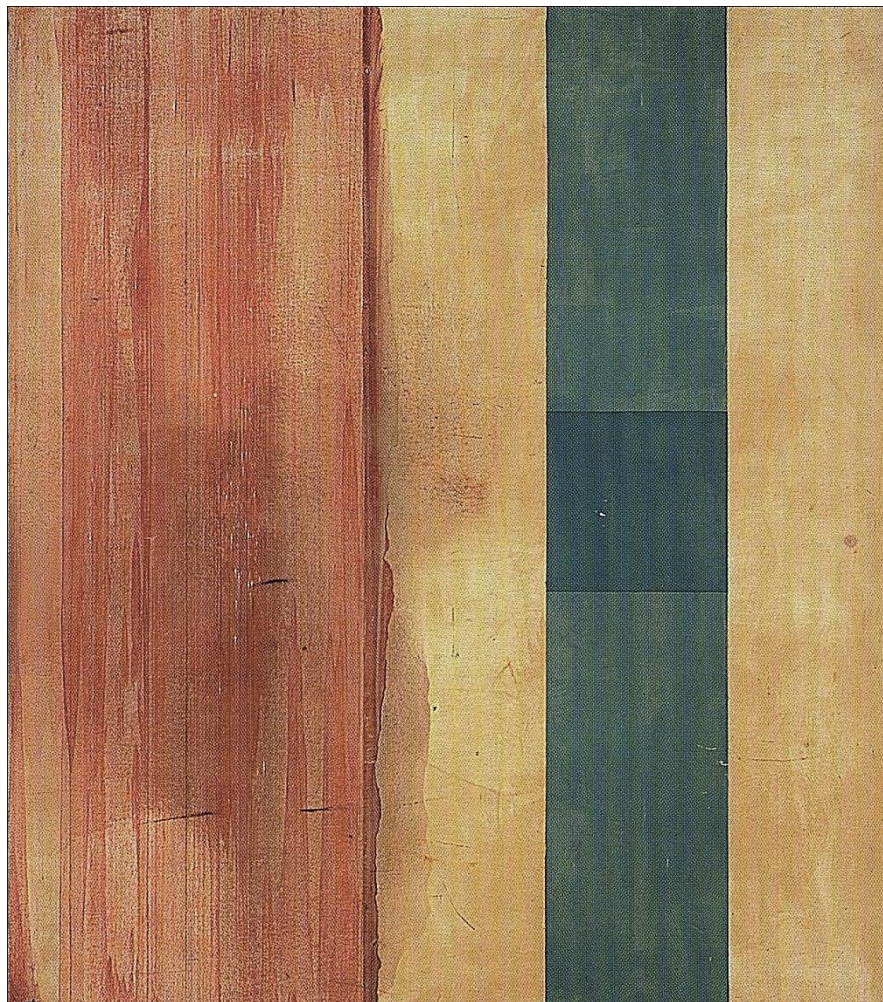
En otra línea de proyectos, dentro de las diez exposiciones colectivas de las que forma parte ese año, Francisco es invitado por Adolfo Patiño a colaborar con obra, para la apertura de la galería: "el espacio", ubicada en el segundo piso del No. 95 de la calle de Culiacán, en la Colonia Hipódromo Condesa. La carta de formato generalizado, estaba dirigida de puño y letra de Patiño "para el último de los grandes abstractos, Don Francisco, un abrazo!". Este nuevo corredor de arte, coordinado por Adolfo y por Carla Rippey como continuación de "La Agencia" (1987-1993), trató de reunir las diversas manifestaciones del arte del momento, haciendo concurrir en un

mismo terreno a varias "generaciones" de artistas con sus respectivos lenguajes plásticos. El llamado se gestó mediante la concepción de un *Salón de pequeño formato* (25 x25 cm) a partir de cuatro grandes temas manejados a través del género de la historia del arte: el retrato, el desnudo, el paisaje y la naturaleza muerta. El texto revelaba que se buscaría la integración de las cualidades propias de cada obra a una propuesta museográfica abierta, por ejemplo, a los macro o micro vínculos producidos por juegos aleatorios. Es por demás interesante constatar que se invita a los productores a manejar sus precios en un rango entre los 1,000 y los 3,000 pesos, con el propósito de conformar nuevos públicos y coleccionistas (¿o un acervo personal?). Francisco envía para la ocasión, fuera del sistema de venta, dos acrílicos sobre madera: *Sueño veneciano I* y *Sueño Veneciano II*.

En el mes de Agosto se inaugura la muestra *Punto Cardinal, Homenaje a Rufino Tamayo*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO), a partir de su obra: "Las músicas dormidas". La convocatoria del 11 de Enero firmada por el Director del Museo, Fernando Solana Olivares, es confirmada mediante una breve nota de respuesta por parte de Francisco 18 días después, ese mismo mes da inicio el traslado de la obra: *Las musas ausentes* (130 x 195 cm), al Estado de Oaxaca.

Otras colaboraciones colectivas fueron: *En los 90's –Arte Mexicano Contemporáneo-*, en el Instituto de Cultura Puertorriqueña de la ciudad de San Juan, Puerto Rico; La exposición Internacional *El Arte de los libros de Artista*, en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca; El *XV Aniversario* de la Galería de Arte Moderno, D.F.; *Variantes -ocho pintores-*, en el MAM, D.F.; *La mesa ideal*, Foro Ideal, D.F.; *Novo Amor –Escándalo y conciencia-*, exposición Lésbica-Gay, en el Museo Universitario del Chopo de la UNAM.

El 18 de Agosto, se inaugura la exposición: *Francisco Castro Leñero –Un espacio en construcción-* en el Museo Carrillo Gil, planteada como su primera muestra retrospectiva para reunir el trabajo producido por Francisco desde la década de los 70's hasta lo concretado durante ese año.



Francisco Castro Leñero  
"Verde Central", 120 x 100 cm, Acrílico/Tela, 1998.  
Colección Paul St. Amour.

En este repertorio se encontraban cuadros de las Series: *Reflejos* (1992-93), *Juegos* (1994), *Cantidades* (1997), *Cuadrados* (1997), *Desplazamientos* (1998), *Casas reales y Juego de Damas* (1999), entre otros. Muchas de estas obras pertenecían ya a colecciones particulares como las de: Patricio Laure, López Quiroga, Andrés Blaisten, Dolores Beistegui, Teresa del Conde, Sergio Autrey, Bernardo Casanueva, Eugenio López, María A. Rubio, Beatriz Mapelli, Paul St. Amour, José Antonio Aldrete y al mismo Francisco. El catálogo a cargo del Museo, realizado también con el apoyo de CONACULTA-INBA y Grupo Jumex, recobraba fragmentos de los textos escritos por Bolívar Echeverría "Aventuras de la Abstracción"; Luis Carlos Emerich, "Materia del

paisaje: Francisco Castro Leñero"; Andrés Marceño, "El hacer y el saber de Francisco Castro Leñero"; Juan García Ponce, "Francisco Castro Leñero en su obra" y "Cantidades por Francisco Castro Leñero"; Teresa del Conde, "Francisco Castro Leñero, Obras sobre papel" y "La preeminencia de la estructura"; "Lelia Driben, "La casa imaginaria"; Alberto Blanco, "La madera y la mirada"; Víctor Sosa, "Francisco Castro Leñero. Un ecumenismo formal", algunos de los cuales ya han sido analizados para esta investigación.

Otros dos textos se inscriben en el catálogo, el primero correspondía a la reflexión del propio Osvaldo Sánchez como director del Museo, publicado bajo el encabezado: "Aproximaciones a un terreno en desuso" y, el último, de la museógrafa Paloma Porras, titulado: "Espacio en construcción", mismo que cubría la presentación directa de la muestra partiendo de una revisión técnico-formal de cada una de las "series" en el orden en que habían sido montadas.

Volviendo al escrito de Osvaldo Sánchez, encontramos que su discurso se asienta en una revisión de la historia del arte abstracto mexicano que ya había encontrado anteriormente en los críticos y especialistas desde la década de los 70's una revisión bastante extensa, lista para ser trasferida a los estudiosos del arte en los 80's; sin embargo, los especialistas de los 80's prefirieron erigir paralelismos de este lenguaje con el posmodernismo, el neogeometrismo, el minimal o el posminimal, como se ha cotejado mediante la revisión de los discursos establecidos para leer el trabajo de Francisco. Al inicio de su intervención, Sánchez señala:

- "Nada tan evadido en la historia del arte contemporáneo mexicano como el esfuerzo por darle un contexto crítico a la obra de sus artistas abstractos. Tal vez este desgano de la crítica de arte intente posponer la dificultad para evaluar históricamente las expresiones incipientes de antimodernidad en México. En consecuencia, hoy persiste la dificultad para diseccionar el momento abstracto en México más allá de las generalidades que identifican a la generación de Ruptura y, en relación a la actualidad, es obvia la carencia de un ejercicio crítico capaz de contextualizar la investigación abstracta durante las últimas dos décadas. Entonces, cómo podríamos aquilatar la obra de **FCL** en el marco de ese regreso casi al unísono en los años ochenta a un momento posmoderno, neogeométrico y posminimal en la abstracción internacional, sin establecer los antecedentes de contexto necesarios que evidencien las incongruencias y las batallas eludidas de la abstracción mexicana de ca. 1950-1970".-

A continuación menciona el movimiento de la *Ruptura*, para hablar sobre la carencia de programas estéticos inscritos en la pluralidad de los lenguajes que rodearon a este movimiento estipulando además la falta de una autoconciencia artística crítica ante las fuerzas del capital y del mercado, que hacía "imposible" hablar de un movimiento abstracto mexicano de manera general:

- "Reconocer el peso de la abstracción en México desde finales de la década del cincuenta, no impide entenderla como una ficción cultural de élite, asociada a los deseos de modernización tecnológica y de integración al mercado cultural transnacional, ánimo muy similar al del *modernismo* estadounidense.-

Después de mencionar a varios representantes de las expresiones abstractivas encuentra un parámetro de vínculo en Gerzso, para fijar una ruta plausible que de un orden a otros vínculos históricos para estudiar la producción de Francisco:

- La obra de Gunter Gerzso es sin duda la única que encara una batalla feroz al negociar los valores pictóricos tradicionales de la modernidad mexicana con respecto de una posible investigación radical deconstructiva propia de la condición abstracta.-

- (...) es quizá, el único asidero para articular históricamente la obra de **FCL** dentro del devenir de la historia plástica en México.-

Para hablar de autoconciencia crítica, o dar un contexto crítico a los artistas abstractos mexicanos como apuntaba Osvaldo Sánchez, se debía y debe asentar una diferenciación ordenada entre: *educación y cultura*. Tal contraste es una discrepancia de origen, pues los objetivos de la educación al operar de manera parcial sobre el conocimiento, se detienen en el aprendizaje. Mientras "la cultura" contempla en la educación la esfera de posibilidad y limitación de las acciones del sujeto respecto a su participación dentro del sistema. Entendemos por ello, que la educación es una territorialización socialmente regulada del acceso al conocimiento<sup>510</sup>. Entonces, ¿Podríamos calificar las intervenciones de los especialistas del arte, para dar cuenta de la diversidad de los lenguajes abstractivos surgidos desde la década de los 30's, como discursos no sujetos a sus propias limitaciones? Sin la necesidad de dar respuesta definitiva a este cuestionamiento

---

<sup>510</sup> NB., Para Marx, y posteriormente para autores como Herder, la condición para el "progreso" es afianzaba en la educación, en su sentido de socialización sobre el reconocimiento de principios de certeza científica.

se debe plantear por otro lado, siguiendo el debate respecto a la construcción de la historia del arte abstracto en México que para el Estado, la educación tiene preeminencia orgánica en el espacio público y a su vez las políticas públicas tienen en la educación uno de sus espacios privilegiados especialmente en lo que respecta a las ideas de conocimiento, por lo cual queda abierta una segunda pregunta: ¿era importante para los funcionarios encargados de los espacios de cultura, en décadas anteriores, recabar referencias objetivas sobre el arte abstracto o conocer a profundidad lo que acaecía en el panorama cultural respecto a este rubro?. Se volverá a dejar la pregunta abierta.

Reconsiderérese que cuando se ha traído a cuento el tema sobre la “crisis” educativa, lo que implícitamente se admite es que se han venido abajo algunas de las funciones socializadoras promovidas por este sistema en un periodo histórico o administrativo determinado. Las acciones que reconocemos como políticas culturales son re-orientadas y conminadas a subsanar todos los vacíos o puntos irresueltos del aprendizaje social, del desarrollo ciudadano y de la retracción del bienestar económico.

Concediendo que las políticas públicas son doctrinas, opiniones o actividades de quienes rigen o aspiran a presidir los asuntos públicos, observamos que las acciones y enfoques de cada integrante de este sector, deberían basarse en un estudio global comprensivo de la cultura para poder establecer proyectos (es verdad), y mantener una capacidad autocrítica (sería lo deseable) al garantizar el acceso de cada ciudadano a espacios del conocimiento. Pero cabe señalar, dichas esferas se mueven a través de las perspectivas de la administración en turno. El Estado como factor estructural en México, se había relacionado con la cultura desde la década de los 30's, constituyéndose con un criterio de auto-confirmación nacionalista, es decir, pensándose hacia adentro, evento que no se registra en muchas de las recopilaciones sobre proto-políticas culturales.

Los orígenes de la política cultural mexicana se relacionan con estrategias de actuación diplomática a través de la cultura, finalmente, por otro tipo de intereses que tienden a subrayar la conformación de políticas exteriores e incluso de acciones diplomáticas; lo cual sólo tangencialmente se articula a los esfuerzos para establecer la cartografía inicial del arte abstracto en México, como lo hemos verificado a lo largo de esta investigación.

Mientras tanto Francisco exteriorizaba para *El Economista*<sup>511</sup> que "Esta revisión de mi obra me permitirá plantearme nuevas formas de búsqueda artística, yo mismo estoy interesado en saber qué lectura se hará de mis cuadros, sobre todo entre la gente de mi generación."

Otra observación autocrítica de Francisco, sobre su trabajo se puede recoger de la entrevista de Gabriela Romero Rivera para la publicación *Época*:

-“Me he dado cuenta de que mis cuadros siguen funcionando y qué mejor para corroborarlo que esta muestra, la cual es una evaluación de mi trabajo. Las obras reunidas, tal vez sean a las que en un principio les haya tenido fe y ahora, con el paso del tiempo, ya no. De cualquier manera es un riesgo presentar una retrospectiva porque significa otorgarle la facultad de juez al espectador”-<sup>512</sup>.

Veinte años de producción, que según las afirmaciones del propio Francisco podían ser revisadas a través de esta muestra devolviéndole la claridad sobre su propia propuesta.

El 11 de Octubre Francisco inaugura su segunda muestra individual del año: *Juego de Damas (y otros juegos)*-, en la Galería Manolo Rivero en la ciudad de Mérida, Yucatán.

La lista de envío del archivo marca el traslado a ese estado de siete acrílicos sobre tela y diez acrílicos sobre papel de pequeño formato. Una breve reseña sobre la apertura al público de la exposición aparece en el *Diario de Yucatán* como parte de la Sección "Imagen de la Cultura y la sociedad". Bajo el Título: "Propuesta de Francisco Castro Leñero –Juego de damas, otra visión del arte-" y Exhibición simultánea con "Frutos de la tierra", la nota agrega que Irma Palacios, de manera simultánea, mostraría

---

<sup>511</sup> "El arte es una pregunta que nunca se acaba de responder: F. Castro Leñero", *El Economista*, 18 de Agosto de 1999. p.49.

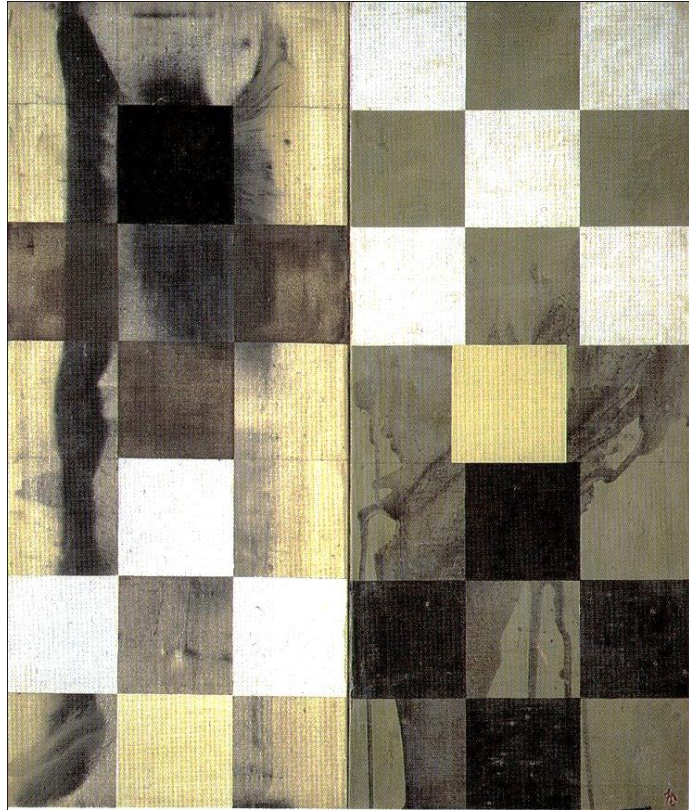
Ver también: "He tratado de dar a mi pintura una cualidad de transparencia: Francisco Castro Leñero", *La Crónica*, 18 de Agosto de 1999. Sección 6, P.13; "El espacio en construcción de Francisco Castro Leñero", *El Sol de México*, 20 de Agosto de 1999. p.1.; "Francisco Castro Leñero: Espacio en Construcción", *El Universal*, 17 de Octubre de 1999. Sección F, p.3.

<sup>512</sup> Gabriela Romero Rivera, "Francisco Castro Leñero: Un espacio en construcción", *Época*, 6 de Septiembre de 1999. p.58.

Consultar además: Merry MacMasters, "La plástica de Castro Leñero, del gris a la necesidad del color", *La Jornada*, 16 de Agosto de 1999. p.31. Teresa del Conde, "Museo Carrillo Gil: Tres Opciones", *La Jornada*, 15 de Septiembre de 1999. Sección, p.30; Blanca Villeda, "Plástica", *El Heraldo*, 12 de Septiembre de 1999. p.20, entre otros.

quinze oleos sobre tela, en la sala "B" del mismo recinto.<sup>513</sup>

Francisco Castro Leñero  
"Juego de Damas" (proyecto)  
,120 x 100 cm, Acrilico/Tela,  
1999.



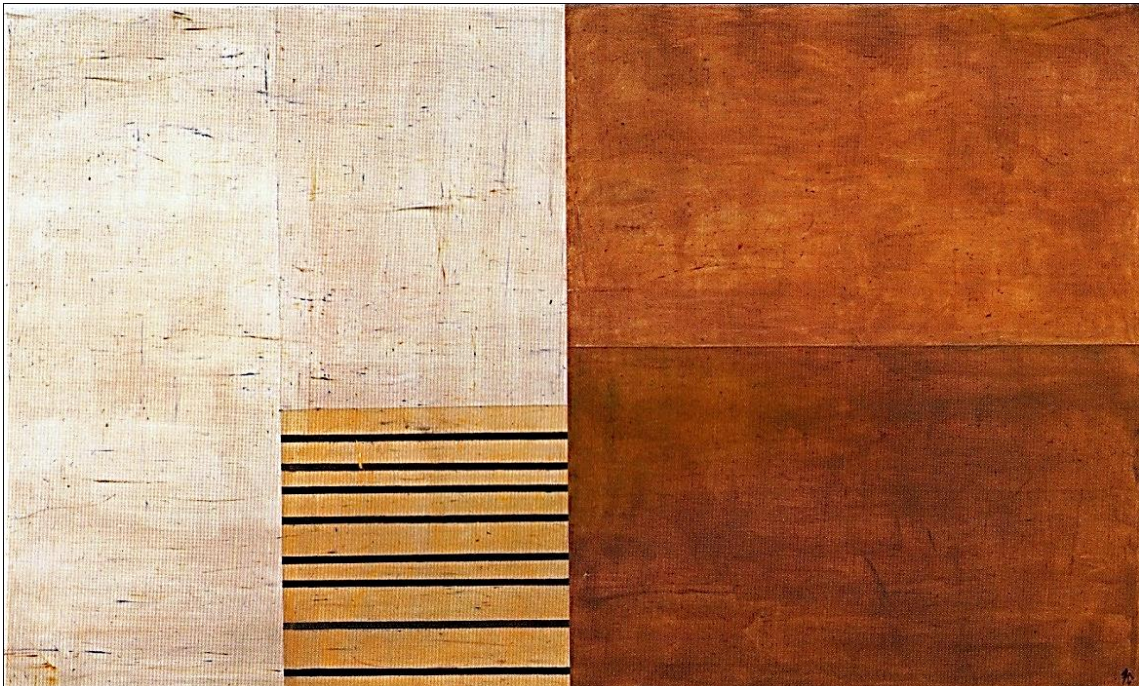
Ese mismo mes, Francisco apoya a la pintora Claudia Gallegos escribiendo la introducción para el catálogo de la exposición: *La forma visible del Mito*. Otra faceta de Francisco que se ha visto reflejada en su apertura para observar el oficio de otros productores en ciernes, favoreciendo sus proyectos mediante textos para sus presentaciones como han sido los casos de Edna Pallares, en la exhibición: *La vida propia...*(1988); una reflexión breve sobre las pinturas de Franco Aceves y Mauricio Calles (1991) y la presentación de la obra de Gilka Wara (1991), el prólogo a la muestra *Arqueología*, de Víctor Guadalajara (1992); breves línea a la exposición *Pasaporte*, de Fernando Aceves (1992); notas para la exhibición fotográfica de Alberto Tovalín *El otro y/o de lo visible* (1993); un ensayo para mesa de debate sobre la obra de Manuel Marín (1994); una reflexión extensa sobre la instalación *Museo* de René Contreras (1994); el

<sup>513</sup> "Propuesta de Francisco Castro Leñero: Juego de Damas, otra visión del arte", *Diario de Yucatán*, Sección Imagen de la Cultura y la Sociedad, Lunes 11 de Octubre de 1999.



prólogo a los dibujos y grabados de Rafael Ruíz (1994), un comentario a las pinturas de Rossana Ponzanelli (1995); líneas para la presentación individual de René Corona (1995), el preámbulo para la muestra gráfica *La navaja en el espejo* de Armando Eguiza (1995); un prefacio para la primera exhibición individual de Diana Salazar (1995); el texto introductorio para la exposición en la Galería Howard Scott *Ten Paintings at an Exhibition*, de Franco Aceves Humana (1996), para la individual de Demian Flores *Vida y Muerte* (1996). Así como dos cuartillas para el catálogo de la muestra de Sergio Ricaño (1996); la entrada para la invitación a la muestra de pinturas de Ofelia Márquez Huitzil (1997); los temples de Eduardo Ortíz (1997); las pinturas/dibujo de Plinio Ávila (2000); La Introducción para la exposición de Daniel Morales (2003) y el prólogo para las propuestas de Shiori Chi (2004), entre otros.

También en Octubre, el Grupo de los dieciséis invita a Francisco, junto con otros noventa y nueve productores a participar en una muestra con el fin de recaudar fondos a través de una venta anual, cuya motivación central era el apoyo a la Cruz Roja de Cuernavaca.

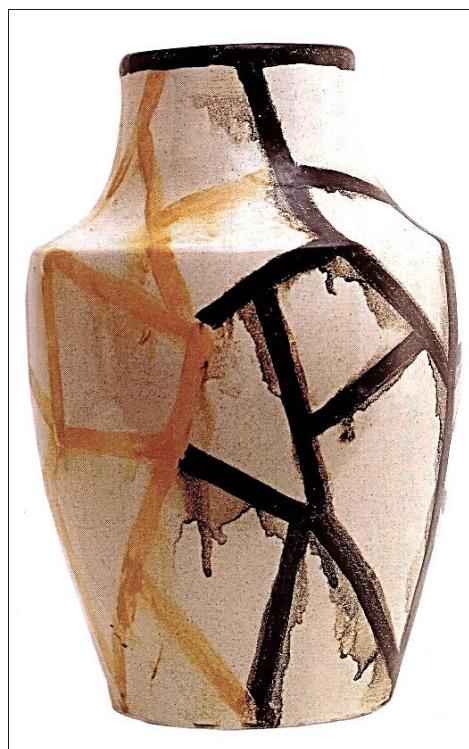


Francisco Castro Leñero  
*Horizontes "díptico"*, 120 x 200 cm, Óleo/Tela, 1999.

El 4 de Noviembre en el MAM se inauguró la muestra *Variantes –Ocho Pintores-*, bajo la curaduría de Isaac Misri y la dirección de Teresa del Conde. Francisco escribe una pequeña presentación para esa ocasión en la que explica concisamente que pertenece a una "generación" que buscaba ampliar y consolidar los remanentes de las propuestas generadas por la Ruptura siendo el principal eje el estricto respeto a la individualidad. La muestra estuvo integrada por trabajos de Irma Palacios, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Roger von Gunten, Gabriel Macotela, Joy Laville y Miguel Ángel Alamilla.

Para finalizar el año, se abre al público la exposición *Talavera Contemporánea*. Proyecto coordinado desde el verano por la Universidad de las Américas, Puebla, y del grupo Uriarte Talavera S.A. de C.V. y CONACULTA. La colaboración consistió en la formalización de seis piezas por productor. Francisco y otros setenta y cuatro artistas: "reconocidos en el medio y en el mercado nacional"<sup>514</sup>, para vincular al fin de siglo el lenguaje de la talavera y al desarrollo de las tradiciones del Estado.

Francisco Castro Leñero  
*Estructuras*, Talavera poblana,  
1999.



<sup>514</sup> Cf., Sylvia Navarrete, "La cerámica y los artistas contemporáneos", Catálogo: *Talavera Contemporánea*, ed. Secretaria de cultura del Estado de Puebla, Universidad de Las Américas y Uriarte Talavera, México, 1999, pp. 40-41.

A modo de conclusión, para cerrar el análisis de esta década de producción de Francisco se puede asentar en primer lugar que tanto su gran capacidad de trabajo, la calidad técnico-formal como la disposición de propuestas conceptuales realizadas bajo una lógica que supera el tiempo, han sido profesiográficamente los elementos que lo llevaron a concretar su inserción en el panorama cultural mexicano durante los 90's. A estos primeros aspectos se debe agregar, la disposición de Francisco para coadyuvar en eventos altruistas de perspectivas de empoderamiento de minorías, de promoción del lenguaje abstracto a nivel nacional e internacional como representante de la plástica mexicana; de afirmación de otros medios plásticos, como el dibujo, la gráfica y lo objetual; de apoyo a espacios con proyectos alternos; de colaboración en homenajes y programas institucionales, así como de refuerzo a elaboraciones emergentes de artistas de diversas ramas del arte.

En segundo lugar debe reconsiderarse en términos críticos que la descentralización cultural de la década de los 90's pudo efectuarse en donde los actores regionales y locales tanto políticos y administrativos como del campo del arte, habían recuperado ámbitos propios de actuación. La democratización mexicana, la descentralización y el desarrollo cultural, fueron sumarios que se vinculan a la transformación progresiva del régimen político mismo que a su vez impulsó durante los 90's la implantación de un esquema de política cultural periférico; por ejemplo, el recorrido del '97 del *Salón Internacional de Triunfadores -30 años de Arte Joven-*, curado por Raquel Tibol y presentado por grupo empresarial de Monterrey, del INBA, del Instituto Cultural de Aguas Calientes y de Cigarrera "La Moderna" que dentro del programa de recorrido incluyó las capitales de los estados más involucrados en el espectro de promoción cultural en esa década, aquí nos referimos a el Distrito Federal, Aguascalientes, Guadalajara, Durango y la ciudad de Monterrey. Considerando dentro de este rubro como se puede constatar en los documentos revisados del archivo también a los estados de Oaxaca, Zacatecas o Yucatán, entidades que en esos años promovieron también la cultura a través de sus propios proyectos respaldados por el INBA mediante las entidades federativas. Recuérdese que el fomento cultural no tenía en esos años un sitio definido en las administraciones públicas de los estados. Esta disposición gubernamental acrecentó, desde perspectivas bastante limitadas, el interés público en la cultura y la educación artística en términos prácticos, traspuesto en presupuestos especiales otorgados a discreción de acuerdo a la competencia y el tipo de ejercicios de promoción cultural a los

que iban destinados. La competitividad entre entidades federativas para obtener estos recursos, era un acento económico-político que desde los años 90's otorgó al país una autonomía relativa para la promoción cultural a nivel interno, la posterior transición de estos órganos en "Institutos de Cultura" acreditaría paulatinamente su ulterior transición para constituirse como "Subsecretarías de Cultura" para la proyección internacional del patrimonio artístico.

La producción e impulso de la producción de Francisco coincide tanto con una voluntad productiva como con los procesos económico-político-sociales e histórico-culturales del país. *Know-how's* democrático-constitutivos que los especialistas de ciencias políticas y económicas, sociales, antropológicas, históricas, filosóficas e interdisciplinarias que dentro de las revisiones históricas y económicas se han calificado como: *Transición*. Mediante la revisión de los documentos de archivo, las disertaciones en torno a su trabajo, la adjunción de axiomas discursivos económico-político-estéticos y la propia exteriorización de los puntos de vista de Francisco extraídos directamente de las entrevistas, surgen pautas para afirmar que su producción es casi atemporal, una virtud que no todos los ejecutantes de su "generación" que manejaron el lenguaje abstracto, han logrado. Cualidades determinantes que en ese año resolvieron su ingreso al padrón del *Sistema Nacional de Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes*.

## **7. Escrutinio general de las implicaciones económico-políticas, culturales y discursivas sobre la Cultura en México -2000 al 2013-.**

-La deconstrucción hace posible desanudar el lazo entre límites históricos y lógicos y reinscribir los casos aparentemente desviados en la misma estructura lógica de la relación que estamos analizando. Los fenómenos contemporáneos de globalización y generalización de formas liberal-de-mocráticas en contextos históricos muy diferentes de aquellos para los cuales fueron originalmente concebidas, hacen aún más urgente esta intervención deconstructiva. El resultado sólo puede ser lo que no dudo en llamar un ensanchamiento del horizonte trascendental de la política (y no me estoy refiriendo solamente al nivel cognitivo, ya que todo cambio trascendental es acompañado necesariamente por cambios en la performatividad).-

Ernesto Laclau, "Deconstrucción, pragmatismo, hegemonía", en: *Deconstrucción y pragmatismo-*, Col., Espacios de Saber, No. 4, ed. Paidós, Buenos Aires, 2005.

Son múltiples las transformaciones que durante estas dos últimas décadas ha enfrentado nuestro país. Desde un cambio hacia las consignas de la facción del PAN (2000) hasta la reivindicación en el poder del PRI (2012) y los ajustes pertinentes para hacer corresponder las propuestas políticas con los planes internacionales del mercado. Lejanos aparecen a veces, por ejemplo aquellos recorridos por doce estados que en el 2001 realizaron las comunidades indígenas junto a los líderes zapatistas para llegar a la capital resaltar las necesidades de los pueblos indígenas a raíz de la Comisión de Concordia y Pacificación, concretada en el marco de los Acuerdos de San Andrés en 1996 o el Primer Foro Social llevado a cabo en Brasil, del que posteriormente se desprendieron una serie de movimientos sociales alrededor del mundo para poner en cuestión de manera pública los procesos de globalización, mientras la Unión Europea aprobaba la posibilidad mediante la Declaración de Laeken de adoptar una sola Constitución. La entrada de China a la Organización Mundial de Comercio (OMC). La publicación de los primeros apuntes sobre la secuencia del Genoma Humano (Celera). El atentado a las torres gemelas y el Pentágono. La transición, en una semana, de cinco presidentes en Argentina a causa de la crisis financiera, el congelamiento de cuentas y las marchas de protesta, que llevaron a Fernando de la Rúa a ratificar a los miembros de su

administración e implantar un Estado de Sitio, decretándose el 2002 el fin de la convertibilidad entre el peso y el dólar.

La polémica discusión de la grabación entre Fidel Castro y el presidente mexicano, para no molestar al presidente George Bush durante la "Cumbre de Mandatarios" en el 2002. La ratificación de Hussein como presidente de Irak por otros 7 años y el discurso de Bush sobre la guerra contra el terrorismo. La muerte de Camilo José Cela, escritor español del libro *La Colmena*; nombre que adoptaría en el 2008 un "Taller Interdisciplinario de Investigación y Producción" propuesto como un punto educativo alternativo a las actividades académicas de la ENAP coordinado inicialmente por Francisco Castro Leñero, José Miguel González Casanova, Eloy Tarsicio y Luis Argudín, grupo al que dejó de pertenecer en el año 2012, de acuerdo a comentarios directos de Francisco.

En el 2003, la administración gubernamental de México adopta una posición contraria a la intervención estadounidense realizada al margen de la ONU; paralelamente a la propuesta de una reorganización del Estado, mediante el uso de un *referéndum* que pudiera dar cabida a la iniciativa popular. Este año mueren el muralista Alfredo Zala y el escritor Augusto Monterroso. Mientras Argentina y Brasil coinciden en la firma del "Consenso de Buenos Aires" de implementar políticas en respuesta a las acciones neoliberalistas. En Colombia daban inicio las charlas entre paramilitares y el gobierno para un desarme definitivo. En Brasil Luis Inácio da Silva finalizaba varias etapas de privatizaciones al interior de su país. En Cuba se reelegía a Fidel Castro como presidente del Consejo de Estado y El Consejo de Seguridad de la ONU confiere a Estados Unidos e Inglaterra la facultad de intervención dentro del territorio Iraquí hasta que el propio país recuperase su capacidad de autogobernarse.

En el 2004, México rompe relaciones diplomáticas con Cuba y nombra como primer embajador de la UNICEF al actor y cantante César Costa, hechos que en el marco de la política exterior pueden calificarse de sintomáticos para la configuración de proyectos internacionales del país. En relación a los acaecimientos en Latinoamérica, en Chile, se acuerda la reducción del periodo presidencial a 6 años y se restituye la facultad presidencial de eliminar a los comandantes de las fuerzas armadas. Suben al poder Martín Torrijos en Panamá y Tabaré Vázquez en Uruguay. El mandatario de Cuba retira de la circulación el dólar estadounidense insertando el peso convertible. En el Salvador

se afirma el Tratado de Libre Comercio, asociándose a la República Dominicana y a Estados Unidos.

A nivel mundial se anexan a la Unión Europea: Polonia, Chipre, Eslovaquia, Eslovenia, Estonia, Hungría, Letonia, Lituania, Malta y la República Checa. En Estados Unidos es reelegido George W. Bush. En Madrid se registra un atentado terrorista. Un Tsunami, entre las costas del sureste asiático y el noroeste de África alcanza las costas de 14 países.

En el año 2005 en nuestro país, se elige a Miguel Ángel Gurría como Secretario General para la Cooperación y el Desarrollo Económico de México. Los huracanes *Wilma* y *Stan*, entran a las costas de Quintana Roo y Chiapas, respectivamente. En Latinoamérica el paso de *Stan*, afecta también las costas de Guatemala. Las sanciones adoptadas contra Cuba por parte de la Unión Europea, son suspendidas. Ese mismo año Estados Unidos hace pública la intención de edificar un muro en la frontera de México, proyecto rechazado por aproximadamente el 69% de los estadounidenses, lo que resultó en el establecimiento de medidas migratorias más rigurosas.

En Europa, Francia vota en contra del *referéndum* de vinculación de la Constitución Europea. En Irán se reanudan las actividades nucleares, oponiéndose a la notificación de turnar el caso al Consejo de Seguridad de la ONU, por otro lado se inician las negociaciones para que Turquía y Croacia ingresen a la Unión Europea. Surgen atentados terroristas en Londres, tras anunciarse que sería la sede de oficial de Los Juegos Olímpicos en 2012.

En el 2006, una vez declaradas como válidas las elecciones presidenciales, asume la presidencia Felipe Calderón Hinojosa. El déficit comercial de México cierra en el monto aproximado de 5,700 millones de dólares. En América Latina, durante el Foro Mundial del Agua, en términos de hábitat se asienta que el 44% de la población vive en pobreza y el 19% en posición de indigencia. Con más del 50% de los votos nacionales, el indígena aymara Evo Morales, asume la presidencia de Bolivia. Oscar Arias, ex-presidente de Costa Rica y Premio Nobel de la Paz, gana nuevamente las elecciones.

Para la explotación, industrialización y refinación del petróleo, Cuba firma un convenio

con Venezuela. A su vez, Hugo Chávez, con la consigna personal de salvaguardar los intereses internacionales de su país y apearse a las dinámicas marcadas por MERCOSUR, anuncia la salida del "Grupo de los Tres", es decir, una nueva relación comercial entre México, Colombia y Venezuela.

México por su parte continua en el TLC, la OMS y firmó tratados de libre comercio con varios países de América Latina, entre ellos Guatemala, Honduras, Bolivia, Chile, Nicaragua, El Salvador y también la Unión Europea, convirtiéndose desde ese periodo en una de las economías con mayor apertura del Mundo. En el 2007 ya con otra administración, el gobierno mexicano se dedicó a resarcir las relaciones con los países latinoamericanos con los que se había roto durante el sexenio anterior dado el *Plan Nacional de Desarrollo (2007-2012)* que establecía como prioridades el Estado de Derecho y la Seguridad; una economía competitiva y generadora de empleos, igualdad de oportunidades y sustentabilidad ambiental además de la procuración de una democracia efectiva y política exterior respetable. A partir del 2007 durante la visita de Calderón a la India, se establece una relación privilegiada en el marco de los intercambios comerciales, inversiones y cooperación técnica y científica, misma asociación bilateral establecida con China, dos de los países más fuertes económicamente a nivel mundial que conforman el famoso "BRIC".

Respecto a las políticas culturales el proyecto del presidente Vicente Fox como encabezado por Sari Bermúdez, tomó como parámetros de acción de justificación administrativa por parte de CONACULTA basada en encuestas, diagnósticos e investigaciones para hacer un acercamiento a las necesidades nacionales. Los proyectos anteriores para descentralizar a los órganos dependientes de CONACULTA continuaron durante este sexenio, un ejemplo de ello fue la propuesta de extensión de varios programas de: artes escénicas, cine y talleres de producción artística en los estados como una forma de apoyo social como lo fue el caso de: "México en Escena"; la continuidad del programa "Alas y Raíces" impulsado por el presidente Zedillo para el apoyo a las "Culturas Populares y Comunitarias", entre otros.

En este sexenio se abrieron al público 38,142 sitios arqueológicos, dándose seguimiento a las restauraciones de la Catedral Metropolitana, el Sagrario de la Basílica de Guadalupe y el Palacio Nacional. En cuanto a infraestructura cultural, se crearon varios



Centros Estatales de las Artes y algunos Museos. La proyección Internacional de las Artes Plásticas y Visuales giró en torno a viejos aspectos nacionalistas, consolidándose presentaciones y eventos en América Latina Asia y Europa, además de declararse patrimonio cultural los veintiséis sitios mexicanos a través de la UNESCO. Se dio apertura a un gran despliegue de programas para el fomento a la lectura y a un gran número de publicaciones tanto literarias como de arte que enfrentaron fundamentalmente el problema de su divulgación, impresos en su mayoría se quedaron rezagados debido a su poca venta respecto a una sociedad con educación y poder adquisitivo bajos. Aún se recuerda también la emblemática inauguración, con todas las vicisitudes políticas de cierre de sexenio, que conllevó la apertura premeditada de la mega biblioteca Vasconcelos.

Sin embargo, igualmente se registró en esta administración el rechazo al proyecto de ley para fijar un precio único a los libros y quedó pendiente la incorporación de la educación artística dentro de los programas de educación básica, falta general de interés que se reflejó en los rubros del cine y la música.

En la gestión de Juan Ramón de la Fuente, por lo que respecta a la UNAM, se iniciaron las gestiones que llevarían a esta casa de estudios a relacionarse con los "Rankings" y las mediciones de "calidad" y "competencia". En cuanto a la producción de objetos intelectuales y artículos, los cuantificadores empezaron a insistir en la "productividad". El gasto educativo y cultural reducido a menos del 1% del PIB nacional, soslayó el problema de sostener a la educación y a la esfera cultural dentro de una misma línea presupuestal.

En la página 145 del documento del *Primer Informe de Labores de la Secretaría de Relaciones Exteriores (2007)*, se anunciaron las acciones que el gobierno mexicano pretendía de la riqueza artística y cultural de México en tanto se considera a estos rubros como "herramientas de política exterior" para lograr el posicionamiento del país a nivel internacional con una imagen positiva. En el documento se explica en pocas líneas, que mediante la Cancillería mexicana se brindaría apoyo a la comunidad académica y artística para: "garantizar su presencia en los principales foros internacionales" con la intención de establecer alianzas, reconocer áreas de cooperación con otros países, desarrollar nuevos mercados para los productos y servicios culturales que facilitarían el

intercambio y la movilidad para contribuir a la formación de "capital humano".

Para concluir esta breve revisión general, cabe señalar, que el *Plan Nacional de Desarrollo de la República Mexicana* (2013-2018) en la sección VI.3 titulada: "México con Educación de Calidad", el objetivo 3.3- *Ampliar el acceso a la cultura como un medio para la formación integral de los ciudadanos* (pp.125-126)- en las líneas de acción establece, entre otros puntos la necesidad de incluir a la cultura como un componente de las acciones y estrategias de la prevención social; vincular las acciones culturales con el programa de rescate de espacios públicos; Organizar un programa nacional de grupos artísticos comunitarios para la inclusión de niños y jóvenes. A continuación en la estrategia 3.3.4 este documento oficial ordena "Fomentar el desarrollo cultural del país a través del apoyo a industrias culturales vinculado a la inversión de cultura con otras actividades productivas", señalando por ejemplo prioridades como las de incentivar la creación de industrias culturales y apoyar las ya creadas a través de programas de MIPYMES. Estimular la producción artesanal y favorecer su organización a través de pequeñas y medianas empresas. Finalmente, la estrategia 3.3.5. de esta misma sección refiere a todo lo que podría vincular a la cultura con la difusión y comercialización de la misma a través del establecimiento de una "Agenda Digital de Cultura" en el Marco de una Estrategia Digital Nacional. Acciones que son un indicador de los rumbos que tomará el arte y la cultura en nuestro país.

**7.1 Desde los dispositivos de la abstracción. El sujeto-productor ¿mediación, inscripción, subordinación o exclusión?. Análisis de la trayectoria profesiográfica correspondiente al periodo del 2000 al 2012. Revisión de documentos de archivo, exposiciones colectivas y exhibiciones individuales de las últimas dos décadas.**

-Un enfoque deconstructivo es altamente relevante respecto de dos dimensiones de lo político –como opuesto a lo “social”- que han adquirido una centralidad creciente en los debates actuales. La primera es la noción de lo político como momento *instituyente* de la sociedad. La visión de lo político en el siglo XIX, prolongada en el siglo XX por varias tendencias sociológicas, hizo de él un “subsistema” o una “superestructura” sometida a las leyes necesarias de la sociedad. Esta visión triunfó con el positivismo y sancionó los resultados acumulativos de más de un siglo de declinación de la filosofía política. Hoy, por el contrario, tendemos a des-sedimentar lo social y a “reactivarlo” reconduciéndolo a los momentos políticos de su institución originaria. Pues bien, este proceso de des-sedimentación es, al mismo tiempo, un proceso de des-totalización de lo social. ¿Por qué? Porque, dado que la sociedad ya no es concebida como unificada por una lógica endógena subyacente, y dado también el carácter contingente de los actos de institución política, no hay ningún *locus* del cual pudiera pronunciarse un *fiat* soberano.-

-Esta incompletud constitutiva de lo social es crucial para comprender el funcionamiento de la lógica de la hegemonía. Ésta es la segunda dimensión de lo político a la cual aludía hace un momento: la incompletud de todos los actos de institución política. Vista desde esta perspectiva, la “politización” de la sociedad aparece como operando un doble desplazamiento: por un lado hay ciertamente, una expansión de lo político a expensas de lo social; pero, por otro lado, la politización implica también la producción contingente del lazo social y, en este sentido, un descentramiento de la sociedad.-

Ernesto Laclau, “Deconstrucción, pragmatismo, hegemonía”, en: *Deconstrucción y pragmatismo*-, Col., Espacios de Saber, No. 4, ed. Paidós, Buenos Aires, 2005.

## **2000**

En estas dos últimas décadas, aparentemente, el número de participaciones colectivas disminuye ante los llamados oficiales para coadyuvar con causas institucionales. En su *curriculum vitae*, Francisco acota para este año solamente una

intervención colectiva y una individual; sin embargo, de acuerdo a los documentos de archivo, existen diversos envíos de obra constatados mediante cartas y oficios que respaldan las invitaciones institucionales así como las emitidas por grupos filantrópicos con los que había ya trabajado, como la Fundación Margarita Miranda de Mascareñas A.C. que junto con El Paso Community Foundation le solicita una donación en efectivo para otorgar becas mediante el *El Premio Internacional de la Excelencia "Frontera"*. Programaciones que se suman a las dos exhibiciones asentadas en su *curriculum*. Estas intervenciones aparecen como un factor determinante para su producción pues varias son de corte gubernamental. Al inscribirse su producción dentro del Sistema de Creadores, más que la posibilidad de seleccionar aquellos eventos en los cuales deseaba o no participar, Francisco necesitaba asimismo atender los requerimientos estatales. El interés del Estado se centró mayormente durante ese año, en acrecentar, difundir y recabar información sobre los talleres de producción gráfica y sus colecciones.

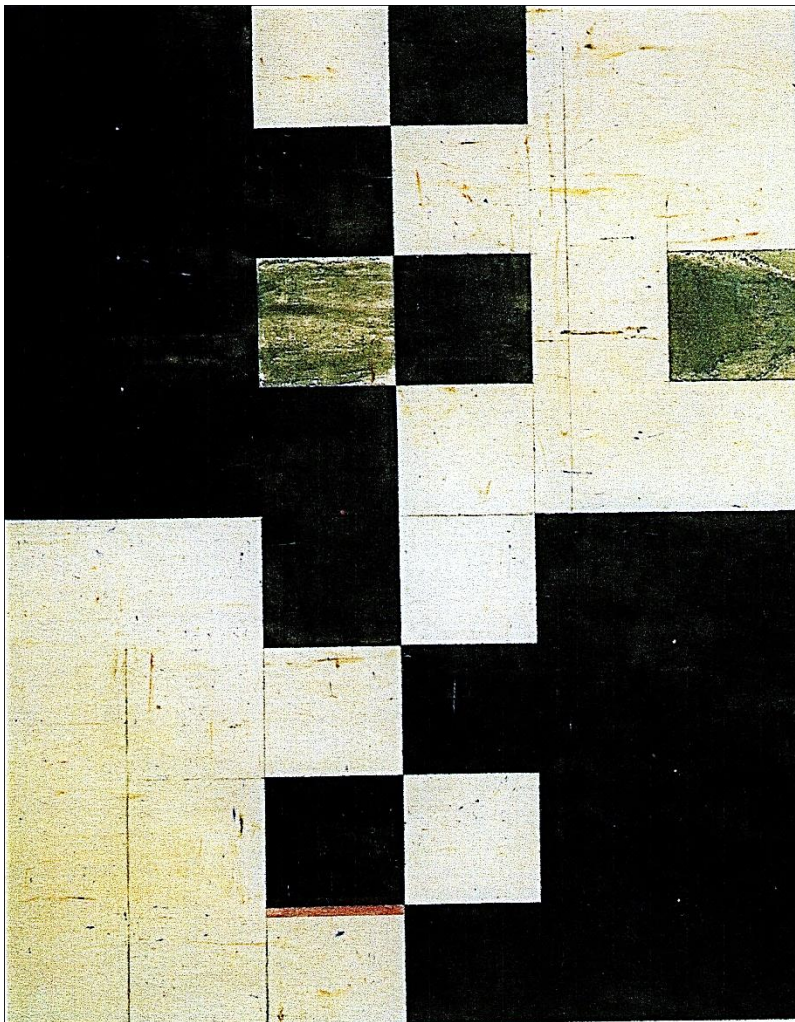
Entre otros documentos del archivo de Francisco aparecen algunos reconocimientos relacionados con la impartición de cursos como parte del Fomento a la Cultura, por ejemplo, la conferencia titulada "Introducción al Color", llevada a cabo en el marco del 10° aniversario del Museo Regional del Valle del Fuerte en los Mochis, Sinaloa, en el mes de Marzo. La impartición del Módulo III en el Diplomado de *Dibujo y Pintura*, con la intervención "Pintura Abstracta" durante el mes de Abril, para la Universidad del Conocimiento y el Ciclo de Conferencias "Tópicos en las Artes Visuales", en el mes de Octubre en la ENAP.

Durante este año envía trabajos para las muestras colectivas Expo San Agustín 2000, en el estado de Oaxaca. Para la Inauguración de la Casa Club de la Liga con la muestra *Golearte-artistas plásticos de la liga. Una Constelación de Noches*, inaugurada por la Galería López Quiroga<sup>515</sup>, cuyo texto introductorio fue elaborado por Alberto Blanco quien menciona en partes del texto al ensayo escrito por Juan García Ponce dedicado a

---

<sup>515</sup> NB., Los otros productores invitados como parte de esta muestra de Arte Contemporáneo en México, fueron: Alberto, José y Miguel Castro Leñero, Irma Palacios, Gunter Gerzso, Vicente Rojo, Ilse Gradwohl, José Luis Cuevas, Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Gabriel Macotela, Roberto Turnbull, Javier Arévalo, Alberto Blanco, Kiyoto Ota, Germán Venegas, Octavio Bajonero, Gilda Castillo, Anibal Delgado, Rafael Doníz, Fernando González Cortázar, Miguel Ángel González, Graciela Iturbide, Isak Kanarek, Carlos Luna, Benjamín Manzo, Jesús Mayagoitia, Alfonso Mena Pacheco, Rodolfo Morales, Paul Nevin, Ricardo Newman, Rodolfo Nieto, Mario Palacios, Gustavo Pérez, Ricardo Regazzoni, José Luis Romo, Sebastiao Salgado, Naomi Siegman, Christer Strömholm, Mario Testino, Marco Antonio Trovamaala, Pamela Zambrano, Rodolfo Zanabria y Jan Hendrix.

José Luis Cuevas (1976), en el cual se hace referencia a la posibilidad de pintar "el otro lado de lo visible" y "lo siniestro de la creación" al aludir también a los poemas de Bertolt Brecht, Borges y la música de Billy Corgan, entre otros. En esta muestra cada cuadro iba acompañado de un poema, el seleccionado como sustento conceptual para articular la pintura de Francisco fue el "Nocturno Alterno de José Juan Tablada". Los trabajos con los que participó Francisco fueron conformados en acrílico sobre tela, su título fue respectivamente "La noche" y "El lente de la noche", ambos de 1999. En estas pinturas se aprecia, como se había señalado previamente durante la década de los 90's, que Francisco utilizará la figura del "cuadrado" como punto de partida en la mayoría de sus ejecuciones disponiendo esta base geométrica como una inquietud formal tangible durante las siguientes dos décadas.



Francisco Castro Leñero  
"La Noche", 190 x 150 cm,  
Acrílico/Tela, 1999.

En Febrero un Oficio del Director de Recursos Materiales del INBA (CNCRPAM/SPE/601/2000) Carlos Sifuentes Corona, solicita a Francisco con carácter de "urgente" el préstamo de una obra para la exposición itinerante que recorrería ocho ciudades del país a partir del mes de Abril, como parte del Programa Creadores en los Estados. Titulada *De mi Colección* esta exhibición sería montada bajo la curaduría de Juan Coronel Rivera. Para establecer una cronología visual de su propuesta plástica Francisco envía "Paisaje", un trabajo correspondiente a los inicios de su trayectoria facturado en técnica mixta sobre tela.

Francisco Castro Leñero  
"Paisaje", 120 x 100 cm,  
Mixta/Tela, 1979-80.



Gracias a este último encargo podemos evaluar la metamorfosis de las ejecuciones de Francisco, encontrando que una parte de sus incursiones pictóricas a inicios de los 80's, después de terminar sus estudios en *La Esmeralda* (1975-1979), estaban dedicadas a la exploración directa de los materiales y sus posibilidades, como sucede con gran parte de los estudiantes que se han sujetado a la formación académica de las artes. Mientras las

ejecuciones posteriores responden a un manejo conceptual que a partir del desplazamiento de líneas y la búsqueda o utilización de un referente único, lo llevarían a adentrarse cada vez más en la materialidad *per se* de todas las posibilidades del discurso abstractivo, mediante un proceso de trabajo cuya conversión se dio de la figura a la materialidad a las aguadas, de los rastros u objetos a las líneas y de las retículas a las formas cuadrangulares.

Volviendo a los documentos que arrojan luces sobre la tónica cultural de esa gestión administrativa, encontramos entre otros eventos colectivos en los que Francisco participa, el catálogo de exposición titulado: *De Mi Colección -90 Artistas Plásticos del Sistema Nacional de Creadores-*. En la presentación a cargo de Rafael Tovar y de Teresa, presidente de CONACULTA, se hace mención de esta muestra como una antología que ofertaba al público un "panorama ilustrativo" sobre la plástica mexicana contemporánea siendo una exposición que había sido conformada por obras de la colección particular de los productores convocados, Tovar y de Teresa plantea que la exhibición correspondía a, cito: "un esfuerzo más, entre los que, dentro del Programa de Creadores de los Estados, posibilitaban a nuestros artistas participar, en reciprocidad del respaldo que nuestra sociedad ofrece a su valioso trabajo, en la difusión de las manifestaciones culturales de excelencia y en su disfrute por los más diversos públicos en todo el país.", cuya presentación itinerante se extendió a más de doce ciudades.

La introducción realizada por la Dra. Teresa del Conde, derivó en la recuperación de argumentos históricos, dando pie a un texto sobre las colecciones formadas por José Luis Cuevas a partir de la recuperación de varios trabajos de productores latinoamericanos. La colección de Manuel Felguérez conformada mediante comodatos mantenía la búsqueda y reivindicación de los lenguajes del arte abstracto. Ambos repertorios fueron inaugurados en sus respectivos museos. El texto continúa con la alusión a la colección abierta que mostraba gran parte de la obra de Nahum B. Zenil, en Tenango del Aire; la colección de Francisco Toledo, mayormente de gráfica, donada al estado de Oaxaca; la de Carlos Monsiváis, las de Diego Rivera y Rufino Tamayo en el rubro de arte prehispánico; las de los hermanos Pedro y Rafael Coronel y la de Alfredo Zalce. Además, en este texto se dio un repaso de a otras colecciones institucionales como la de *Pago en Especie* de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, así como a la del propio MAM.

En sus líneas la Dra. del Conde, incluía también consideraciones de las formas de trabajo de varios de los participantes, sustentado sus afirmaciones a partir de la relación directa con los artistas. Experiencia que utilizada para validar su aproximación a la concreción de los diferentes proyectos y las causas posibles de su constitución de acuerdo a cada expositor citado. En el cuerpo del texto, se indicaba que para conservar algunos de estos trabajos plásticos y establecer una colección propia, cada artista seleccionaba objetos dentro del marco de las funciones de sus propios esquemas psíquicos. Entre los ejemplos comparativos que la especialista estableció, pudo colocar en polos opuestos a Gilberto Aceves Navarro como productor compulsivo y en el extremo opuesto a la pintora abstracta Ilse Gradwohl, quien según la autora de estas líneas, tenía una producción exigua por su proceder contemplativo-reflexivo, entre ellos situaba el patrón productivo de Irma Palacios al apuntar que "Su frenesí pictórico corre parejo con la continua observación y experimentación de su propio *métier*". Sobre Francisco sólo se menciona en esta ocasión que la muestra no le había hecho justicia.

En otro ámbito, el 3 de Mayo en la Universidad del Valle de México, Campus San Rafael, se llevó a cabo un Homenaje a la Maestra Raquel Tibol para conmemorar su trayectoria como crítica, periodista e historiadora de arte y para la consecuente develación de una placa que apoyaba la instauración de una sala de exposiciones con su nombre. Este homenaje estuvo compuesto por presentaciones institucionales, charlas sobre su trayectoria y por la exhibición "Homenaje a Raquel Tibol", conformada por cinco productores plásticos invitados que fueron Francisco y Alberto Castro Leñero, Irma Palacios, Estrella Carmona y Germán Venegas.

El día 6 de Mayo mediante el oficio No. 303.1330, llega a Francisco la notificación de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, sobre una exposición que debía realizarse en el Centro Cultural de México en Francia, con el apoyo del Instituto Mexicano de colaboración Internacional invitándolo a presentarse en la inauguración denominada: "Cuando los impuestos son un gran deleite de la expresión".

Otra colaboración internacional enviada a Estados Unidos y Canadá, concretada por el Grupo de los Dieciséis A.C. y un conjunto de jurados fue "El poder de la Humanidad". Inaugurada en New York durante el mes de Mayo, esta propuesta recorrió entre el 2000 y el 2002 las ciudades de Washington, Montreal, Vancouver y Seattle, arribando



finalmente al Museum of Latin American Art. La presentación corrió a cargo de Osvaldo Sánchez. El especialista señaló para esta oportunidad en su texto que los dominios dentro de la muestra eran las del grupo de la *Ruptura* así como del *Informalismo*, las de la pintura oaxaqueña, el simbolismo transvanguardista mediante la deconstrucción de artefactos cotidianos, la escultura de bulto y de las grafías apócrifas posmodernas. Reseñando la muestra como un "caleidoscopio", ante la pluralidad de artistas y propuestas. Para la publicación del catálogo se seleccionó la obra de 25 productores entre los que se encontraban: Francisco y Miguel Castro Leñero, Irma Palacios, Manuel Felguérez, Gunter Gerzso, Joy Laville, Vicente Rojo, Roger von Gunten, Juan Soriano, Francisco Toledo, Sebastián y Javier Marín.

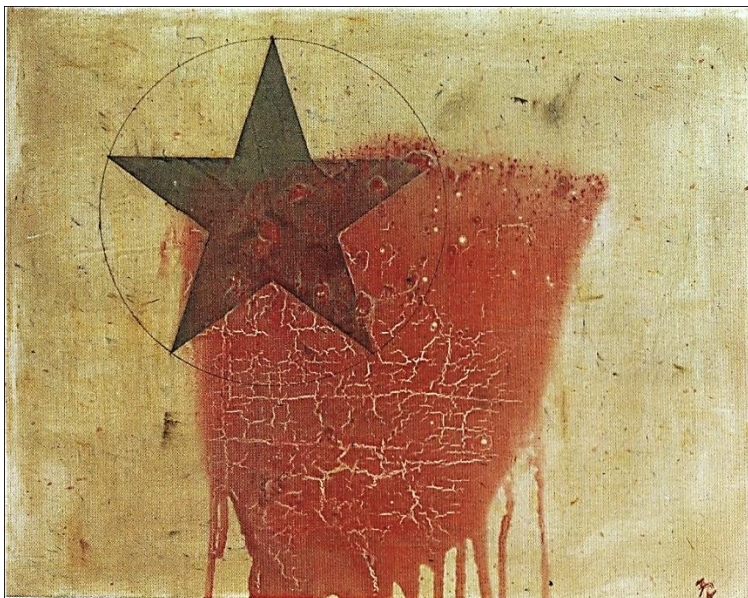
Francisco Castro Leñero  
"Decisiones I", 120 x 100 cm,  
Acrílico/Tela, 2000.



El 18 de Junio en el Museo de la Ciudad de México se inaugura el "Homenaje a Efraín Huerta, poesía, pintura y música", para celebrar el 86 aniversario del escritor mediante la colaboración del Gobierno del Distrito Federal, el Instituto de Cultura de la Ciudad de México e Impronta Editores a través de Aguatinta A.C. La invitación fue dirigida a 36 productores; el repertorio visual para el catálogo estuvo basado en la selección de 14

poemas de los escritores convocados; mientras la obra plástica, en consecuencia, sirvió de apoyo para ilustrar este compendio. Dentro de este inventario aparecen además de diversos poemas basados en la obra del homenajeado, una breve semblanza biográfica y el texto de David Huerta denominado: *La Ciudad de Efraín*, cuyo título inscribió todo este despliegue artístico. En las páginas 8 y 9 del catálogo conmemorativo se reproduce la composición poética "Declaración de Odio" de Efraín Huerta apareciendo a continuación las diversas recreaciones literarias acompañadas por los ejercicios plásticos. Dos acrílicos sobre tela producidos durante ese año por Francisco, ilustran los versos de 1968 escrito por Marco Antonio Campos (1995). Poema inspirado en el poema de Efraín Huerta "Éramos como estrellas iracundas", titulado: *Borrador para un testamento*.

Francisco Castro Leñero  
"Plaza Roja", 120 x 100 cm,  
Acrílico/Tela, 2000.



Francisco Castro Leñero  
"Plaza Roja II", 120 x 100 cm,  
Acrílico/Tela, 2000.

La adaptabilidad del lenguaje abstracto operado por Francisco, la restricción de las expresiones a cuadrados, aguadas, veladuras y líneas, insertos en espacios maniobrados con estricta precisión, dan cuenta de una escrupulosidad propia de las articulaciones simples que establecen coyunturas para las operaciones lógicas de su discurso. Sus trabajos son, en pocas palabras, mecanismos cuya posibilidad especulativa apertura un "más allá del cuadro".

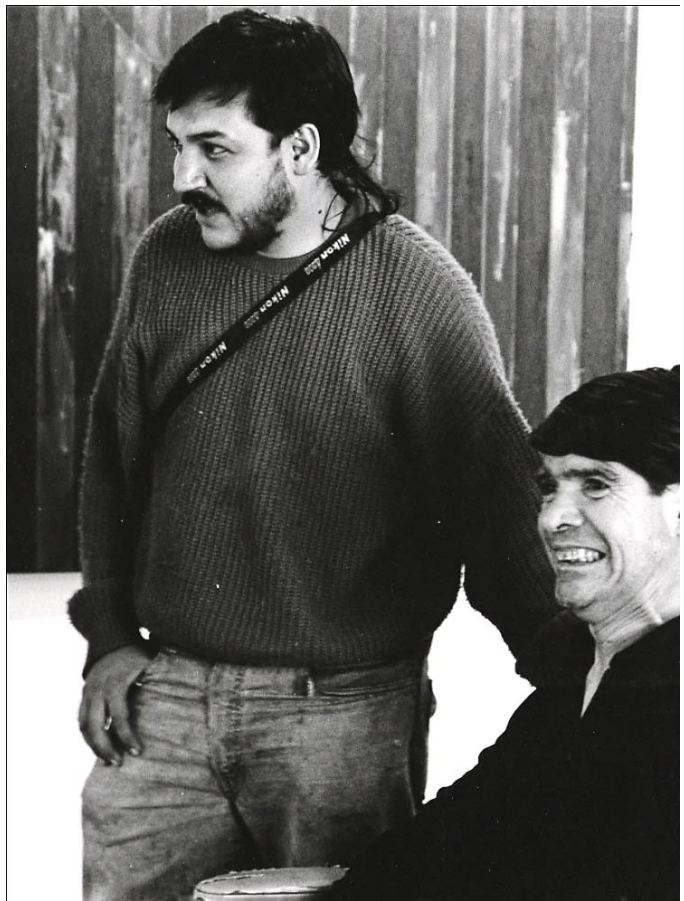


Francisco Castro Leñero  
"Trazo de Carpa", 190 x 150 cm,  
Acrílico/Tela, 2000.

Un nuevo homenaje planeado también por el Instituto de Cultura de la Ciudad de México, fue el realizado por el escritor Juan García Ponce. Este evento se llevó a cabo en la Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles de Coyoacán, durante el mes de Septiembre. A la muestra: *Cómplices Generosos –artistas vistos por Juan García Ponce*,

fueron integrados los trabajos de alrededor de 29 productores<sup>516</sup>. Para conformar la presentación del pequeño catálogo conmemorativo se retomó de este autor, el texto: "Las huellas de la voz" de 1982, publicado en ediciones Coma. A este escrito, Juan García Ponce hace una pequeña anexión: -"Eso es lo que yo he hecho poniendo además en palabras mi admiración por muchos pintores mexicanos. Ellos me devuelven mi complicidad original con la suya. A todos les doy las gracias por haberme dado la oportunidad de mirar."- (Julio del 2000)<sup>517</sup>.

Fotografía de archivo.  
De izquierda a derecha:  
Francisco Castro Leñero en  
compañía de Juan García Ponce  
en la muestra individual del artista  
de 1988, Galería de Arte  
Contemporáneo.



<sup>516</sup> NB., Lista de Participantes: Francisco, Alberto, José y Miguel Castro Leñero, Irma Palacios, Fernando García Ponce, Manuel Felguérez, Gunter Gerzso, Roger von Gunten, Vicente Rojo, Ilse Gradwohl, Juan Soriano, Rufino Tamayo, Joy Laville, Alberto Gironella, Miguel Ángel Alamilla, Miguel Álvarez Bravo, Lilia Carrillo, Leonora Carrington, Miguel Cervantes, Francisco Corzas, José Luis Cuevas, Gabriel Macotela, Héctor García, Diego García del Gallego, Rodolfo Nieto, Gabriel Ramírez, Julio Ruelas y Rodolfo Zanabria.

<sup>517</sup> En memoria a esta amistad ampliamente correspondida, Francisco Castro Leñero haría la presentación en Marzo del 2014 de un pequeño pero significativo libro que incluiría una selección de ensayos realizada e introducida por él mismo sobre el trabajo realizado por el escritor entre las décadas de los 60's y 80's, titulado: *Juan García Ponce -De la Pintura- Antología de ensayos sobre arte y pintura-*, concretado por Ficticia editorial dentro de la Colección El gabinete de Curiosidades de Meister Floh, impreso en México en Diciembre del 2013 bajo la dirección de Javier García-Galiano y el Consejo editorial de Raúl José Santos Bernard.

Otra intervención colectiva fue: *Gráfica de tres generaciones (1935-1950)*, inaugurada en el mes de Octubre en la Casa de la Cultura Alfonso Michel, como parte de un evento "macro" de revisión de los acervos gráficos y las producciones de los Talleres de estampa de los estados. Este acontecimiento institucional fue convocado por el Instituto Mexiquense de Cultura, para inaugurarse en el Museo de la Estampa, de manera representativa. *Todos al Arte -IV Corredor Nacional de Gráfica-* fue otro llamado también del Instituto de Cultura de la Ciudad de México a través de CONACULTA-INBA en coordinación con la Jefa de Gobierno del Distrito Federal Rosario Robles Berlanga, la Secretaria de Desarrollo Social, Clara Jusidman; el Instituto de Cultura de la Ciudad de México con Alejandro Aura y los Directores de desarrollo e Información Cultural. Fue un evento extensivo a los Institutos de Cultura de los estados de: Aguascalientes, Durango, Estado de México, Guerrero, Tlaxcala, Michoacán, Morelia, Querétaro, San Luis Potosí, Sonora, Baja California Sur, Zacatecas, Hidalgo, Puebla y Jalisco. Múltiples talleres de producción<sup>518</sup> trabajaron en este evento para presentar sus *Colecciones*. En Octubre, mediante una carta oficial firmada por Alejandro Aura, se informa a Francisco sobre la petición de un grabado del que se desprenderían 100 impresiones, dividiendo la producción en cuatro áreas a las que correspondería respectivamente el 25% de los impresos: 1) Autores; 2) Talleres; 3) Donaciones al Corredor, para Casas de la Cultura o Museos y, finalmente, 4) Para los Institutos y Secretarías.

A propósito de este evento, en el número 9 de la revista bimestral *Saber Ver*, en la sección: *-Un día con-* aparece una entrevista de Ricardo Pohlenz cristalizada con Francisco e Irma como interlocutores<sup>519</sup>. El artículo de Pohlenz, inicia con una narración sobre la ubicación del taller de grabado de Emilio Said en la calle de Veracruz, de la Colonia Roma. El columnista explica que en esa ocasión podía ver el proceso de trabajo tanto de Francisco como de Irma. Una segunda visita remite a los procesos gráficos empleados, exteriorizando que después de la impresión y el período de secado,

---

<sup>518</sup> NB., Entre ellas se presentaron las colecciones del Taller Gráfico del Museo José Luis Cuevas, el Archivo Gráfico de la Fundación Pascual; Gráfica Latinoamericana; Grabadores Tlaxcaltecas; la Colección de Autores: Jóvenes Grabadores I, II y III; Taller Leo Acosta; del Concurso Nacional de Grabado: José Guadalupe Posada; Taller de Artegráficas Limitadas; Gráfica Contemporánea Potosina; La de Arnulfo Aquino: Gráfica de 1968 y Carpeta Gráfica 1968-1988; Impreso en Colima I. La Parota; 17 Artistas Juchitecos; 16 Xilografías de Adolfo Mexiac; Ocumicho: 10 litografías de Arnulfo Aquino; el Taller de la Mano Manchada de Luis Lombardo; el Taller de Antiguas Técnicas Gráficas de Beatriz Medina, Taller de Enrique Cattaneo; La Colección de Sergio González Angulo: el Taller de la Gráfica Bordes, de Pilar Bordes; Acervo Cultural del ISSSTE; la de Rafael Zepeda: el del Centro de Estudios Brasileños y, entre otros el de Gráfica Digital.

<sup>519</sup> Ricardo Pohlenz, "Un día con: Irma Palacios y Francisco Castro Leñero", *Saber Ver*, Segunda época, Año 2, No. 9, Septiembre-Octubre del 2000. pp.58-60.

Francisco, terminó de foliar y firma los grabados para dividirlos posteriormente. Pohlenz, observa que en la placa de Francisco hay una trama "ajedrezada" de cuadros: negros, blancos y rojos. Recoge también en su narración una corrección que Francisco le hace indicándole: -que no se trata de un "ajedrezado"- sino que era un grabado consecuente a los ejercicios realizados en torno al cuadrado. Las placas elaboradas eran la respuesta a la invitación para participar en el Corredor Nacional de Grabado.



Irma Palacios y Francisco Castro Leñero en el Taller de Emilio Said, 2000.

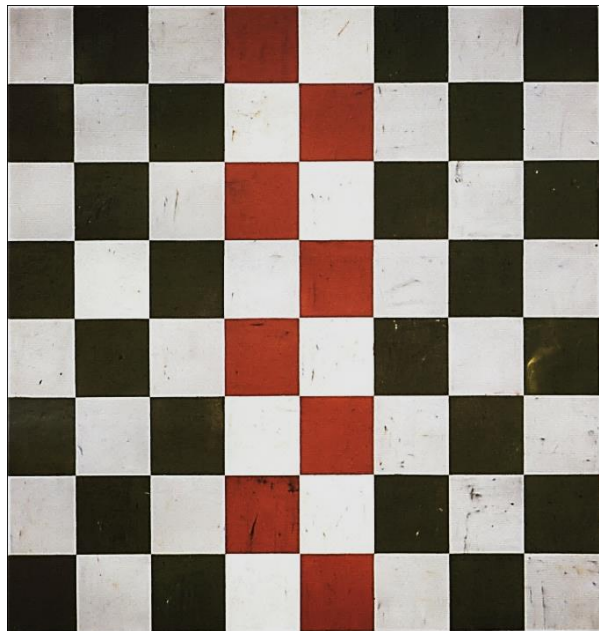
Fotografía de Marta Cecilia Rodarte para el artículo de Ricardo Pohlenz: "Un día con: Irma Palacios y Francisco Castro Leñero", publicación bimestral, *Saber Ver*. Segunda época, Año 2, No. 9. (Versión en escala de grises para este trabajo).

El 6 de Noviembre, CONACULTA-INBA y el Museo Nacional de la Estampa, dan

apertura a la exhibición *20 Artístas –Muestra Gráfica*<sup>520</sup> en la Pinacoteca 2000, en Coyoacán. También en Noviembre, en el marco del *CCXIX Aniversario de la Academia de San Carlos* se invita a Francisco a colaborar en otra colectiva de pintura y escultura planeada como un *Homenaje a Rufino Tamayo*. El día 29 Francisco envía al Museo Universitario del Chopo el acrílico sobre tela "Azul" de la *Serie Simetrías*, para la muestra *Eros, Sida y Censura*.

La exposición individual de Francisco denominada *Ground Symmetry*, se inaugura también en el mes de Noviembre en HS-Howard Scott Gallery de New York<sup>521</sup>. El texto introductorio cuyo título aparece en el catálogo como *Simetría del Suelo*, fue elaborado por Luis Ignacio Sáinz. A grandes rasgos, el autor de estas líneas discurre sobre la relación del color en el trabajo pictórico de Francisco sobre la conversión de la materialidad a formas simbólicas que refieren a evidencias de la realidad desde la planimetría y la figura del "cuadrado" como parte de un vocabulario restringido con el que maneja a voluntad a través del juego entre dimensiones, proporciones, combinaciones y rotaciones de las figuras, bajo un análisis conceptual y la experimentación técnica.

Francisco Castro Leñero  
"Camino Real", 200 x 190 cm,  
Acrílico/Tela, 2000.



<sup>520</sup> NB., Participantes: Francisco, Alberto y Miguel Castro Leñero, Miguel Ángel Alamilla, Irma Palacios, Arturo Rivera, Carla Rippey, Magali Lara, Octavio Moctezuma, Pablo Amor, Paloma Díaz, Gritón, Oscar Gutman, Perla Krauze, Gabriel Macotela, Manuel Marín, Luis Miguel Quezada, Luciano Spanó, Roberto Turnbull y Mauricio Sandoval.

<sup>521</sup> NB., Consultar artículo crítico del poeta Jonathan Goodman: "Francisco Castro Leñero at Howard Scott", *Art in America*, April, 2001, USA, p.142.

Francisco Castro Leñero  
"Simetrías" ,190 x 150 cm,  
Acrílico/Tela, 2000.



Esta exposición estuvo compuesta por 13 piezas en su mayoría de gran formato, diez de las cuales eran acrílicos sobre tela y tres ejecuciones en acuarela y lápiz. El catálogo fue publicado con el apoyo de la Howard Scott Gallery, La Universidad Autónoma Metropolitana y la Secretaria de Relaciones Exteriores. La publicación de comentarios en el *Reviewny.com* realizado por Michael James McAuliffe<sup>522</sup>, inició abordando el origen del nacimiento del pintor construyendo breves elucidaciones sobre su trayectoria para examinar después el contenido de la exhibición desde su encuentro con los trabajos. El autor incluyó comentarios sobre la reverenciada escuela de la pintura mexicana muralista, exponiendo lo siguiente: -"If Leñero is still resisting the almost inescapable figural tradition of Mexico established by Diego Rivera and José Clemente Orozco, he eschews the flatness of American Geometric Abstraction of the last half century. Rather, he continues to be a student as Kasimir Malevich and Joseph Albers, who inspired

---

<sup>522</sup> Michael James McAuliffe, Francisco Castro Leñero –Grand Symmetry-, Howard Scott Gallery, New York, 11/16/00: <http://www.reviewny.com/cgi-bin/reviewny.../review3.html>



Leñero's devotion to hand-of-the-artist geometry". Esto permite constatar que en cualquier espacio que se aperture un despliegue de la producción artística mexicana, el público mantendrá como referentes inmediatos a estos casi inevitables personajes. Sería conveniente aquí recordar a *grosso modo* parte de los antecedentes del geometrismo que en Latinoamérica se había ya desarrollado desde la década de los 40's en países como Argentina, Brasil y Venezuela, movimiento que de manera dispersa, como indica Xavier Moysén<sup>523</sup> había conducido hacia 1922 a algunos productores plásticos de nuestro país en la década de los 50's a romper con el naturalismo a través del informalismo y de las propuestas de estructura lineal y los esquemas planos de Carlos Mérida, las construcciones cuadrangulares de Gunther Gerzso y los cuerpos geométricos de Mathias Goeritz. McAuliffe, terminando esta nota con la alusión a los vínculos entre las obras y los títulos: -"To be sure, merely describing a work of art does not make it interesting. But these paintings, which occasion such a subtle, yet increasingly resonant experience for the viewer, do not so much speak for themselves as give the viewer every opportunity to do so for them".

Otra reseña aparece en la sección *Review* del NYARTS<sup>524</sup> durante el mes de Noviembre del 2000, en ella Deborah Everett plantea aspectos técnico formales que aparecen como puntos referenciales importantes de destacar para la autora: -"In the end, much of his work is about pint-handling and a sensuality of surface not unlike the layering and smoothing of wet clay. With their invitation to touch, they extend a seductive atmosphere of the senses in counterpoint to the formal logic in their rectilinear structures."-.La autora reitera en estas líneas una observación que ya la Dra. del Conde había formulado sobre la "ambientalización" del espacio ante la congregación de los cuadros de gran formato de Francisco, cuando éstos estaban agrupados dentro de una exposición.

Respecto a la decisión de Francisco Castro Leñero de utilizar la figura del "cuadrado" como eje de su producción, se puede considerar de manera crítica para esta investigación, que el pintor formula una acción que puede ser analizada a partir del

---

<sup>523</sup> Cf., Xavier Moysén, "Los mayores: Mérida, Gerzso, Goeritz", *El Geometrismo Mexicano*, UNAM, IIE, México, 1977, pp. 53-75.

*NB.*, Consultar también: Ida Rodríguez Prampolini, "La geometría en las Artes Visuales (1880-1945)", *El Geometrismo Mexicano*, UNAM, IIE, México, 1977. Juan Acha, "El Geometrismo reciente Latinoamericano", *El Geometrismo Mexicano*, UNAM, IIE, México, 1977. Y, Jorge Alberto Manrique, "Los Geometristas Mexicanos en su Circunstancia", *El Geometrismo Mexicano*, UNAM, IIE, México.

<sup>524</sup> Deborah Everett, "Francisco Castro-Lenero [sic.], New Paintings", en: NYARTS, Vol. 5, No. 11, Noviembre 2000, p. 64.

concepto de *deconstrucción* y el subconcepto de *diseminación*, generados al interior del análisis filosófico sobre 'el signo' y 'el lenguaje', planteados por Derrida<sup>525</sup>. La utilización de estos conceptos presupone para este pensador, la aprehensión del doble gesto contenido en la forma del lenguaje, perspectiva que puede ser de gran valor para revisar el lenguaje geométrico-abstractivo puesto en marcha por Francisco a partir de esta década, es decir, la relación entre: *lo objetivo y lo expresivo*.

Para el logro de tal finalidad, se debe establecer como antecedente que la teoría de la *deconstrucción* instaura la posibilidad existente de una inversión jerárquica en donde las síntesis de las formas y los signos dan apertura a lo 'esencial' del discurso. Dicha explicación parte de un análisis lingüístico particular de Derrida, en el cual se asienta que el significante es producido en su formación como una entidad doble que sólo puede gestarse en el espacio de *la diferencia*.

La representación de un término por ejemplo "el cuadrado" que ha adoptado Francisco Castro Leñero, como punto de partida durante más de 20 años, es una forma elemental que cuando se inscribe o 'traza' configura una percepción sensorial auditiva si es enunciada, o visual en tanto aparece escrita o delineada como sucede en las artes visuales. Por lo tanto, la significación de un término, en este caso específico el cuadrado o las formas cuadrangulares en general que Francisco utiliza, están asociadas con una percepción sensorial doble. En consecuencia la 'huella' o 'traza' y la imagen; esta asociación marca en su trabajo dos aspectos de significación que de manera derridiana se puede asociar con el lado 'inteligible' y el 'sensible' de toda formulación signica.

Cada producción en tanto 'traza', según expone Derrida, es origen en donde no hay identidad ni ser pleno u homogéneo, ya que el ser pleno está siempre diferido en el *espaciamento* que señala "lo otro fuera de lo mismo", por ende, la *Différance*<sup>526</sup>, que

---

<sup>525</sup> Cf., Jacques Derrida, *La diseminación*, 3ª reimpresión, Col. Ensayo, Editorial Espiral, Madrid, 2007. NB., Consultar también del mismo autor: *De la Gramatología*, 8va edición, ed. Siglo XXI, México, 2005. *La reconstrucción de las fronteras de la filosofía*, Col. Pensamientos Contemporáneos 2, ed. Paidós, Buenos Aires, 2001. *La Escritura y la Diferencia*, Col. Pensamiento Crítico y pensamiento utópico, ed. Anthropos, ed. Barcelona, 1989, trad. Patricio Peñalver.

<sup>526</sup> NB., Haciendo un esfuerzo para que esta relación entre el pensamiento derridiano y la producción de las últimas dos décadas de Francisco sean más claras, de tomarse en cuenta en este punto de la investigación la decisión de Francisco de apuntalar el eje de sus ejecuciones desde la figura del cuadrado. Cabe aquí abundar, de manera breve, lo que en el texto: *De la Gramatología*, Derrida expone. En este escrito, partiendo de un análisis sobre el lenguaje, Derrida anuncia la imposibilidad de aprehender un signo que hace referencia a sí

puede entenderse como temporalización, como aplazamiento. La 'traza' así se constituye en texto que remite a su vez a otros elementos de una cadena o sistema.

La *Différance* excede lo sensible porque lo sensible depende de la relación espacio-tiempo que nunca es completamente aprehensible, por ejemplo en el discurso las pausas y retardos, en la escritura la no-escritura, los espacios de una página y en la utilización de los signos de puntuación o en los cuadros de Francisco los desplazamientos conceptuales y visuales, puesto que en las artes se puede pensar en la relación entre lo interno y lo externo, como ese espacio en el cual se intenta dilucidar la esencia de...*La Différance*. Una condición que excede lo inteligible porque lo sensible no habita lo inteligible, explicando la selección del "cuadrado" como punto de partida para la organización de cada sistema que formula Francisco Castro Leñero para sus ejecuciones.

En este punto de la investigación se puede aventurar que el conjunto organizativo que utiliza para la estructuración de sus composiciones formales y conceptuales presente a través de la figura del "cuadrado" revela: "como lo mismo" aquello que aparece como un: "*mismo algo*" sin serlo, pues las formas reiterativas en los sistemas estructurales de su discurso, y los tratamientos aparentemente matéricos de "cada cuadrado" que suele acompañar al complejo de formas cuadrangulares que se despliegan de esta forma esencial, puntualizando una <<multiplicidad generativa>> configurada como una equivalencia por deconstrucción.

---

mismo. La palabra es calificada por este autor como primordial, tanto que puede considerar a la sociedad occidental de logocéntrica en su intento por aprehender *lo dicho* a través de la escritura. Siguiendo esta línea reflexiva, se encuentra que la escritura es una 'traza', un suplemento de la palabra, que no tiene la capacidad de asir plenamente los referentes; lo que manejamos diariamente, es una cadena de significantes que en el proceso aparecen "espaciados en el tiempo", dentro de un sistema de rastros (arqui-escritura). En esta espiral permanente, el hecho de tomar conciencia implica una "duración" que afecta al pensamiento y lo transforma, llevándolo "más allá" de la misma decisión del querer decir, pues en este proceso se implican varias desarticulaciones que son desviaciones temporales, es decir, que incluyen retrasos del pensamiento, es en pocas palabras "lo inaudible", "el proceso", que se presenta como el rompimiento de la lógica del signo.

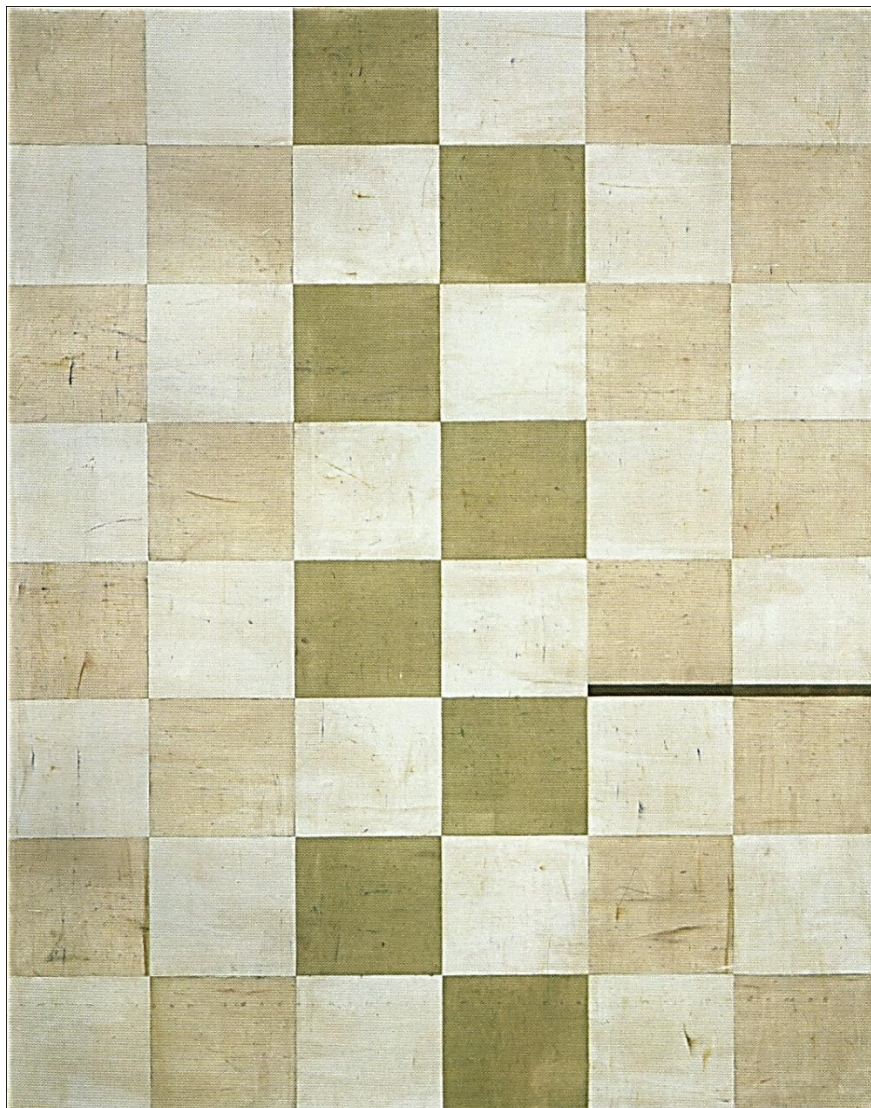
Lo que debe hacerse para acercarse a cualquier objeto que precise de una lectura, por ejemplo: un texto, un cuadro, un querer decir o un rostro, es establecer una nueva posibilidad deconstruktiva para interpretar este desplazamiento de signos para convenir nuevas capas textuales. Deconstruir es, más que un método, el proceso continuo de "suspender" la pre-comprensión sobre lo que queremos entender. Para Derrida, la acción deconstruktiva pasa por un sumario de significaciones que precisa de un rastreo temporal de las 'trazas' o 'huellas', dejadas como vestigios en los elementos materiales; "huellas" que se distinguen entre sí, para crear un sistema de signos a partir de lo ya existente.

La 'traza' o 'huella' formulada por "el cuadrado", cotejaría así un régimen de ejecución o método donde el 'signo' es diferido por el espaciamento que lo relaciona con otro 'signo' aparentemente idéntico, respecto a una temporalización que demarca en términos derridianos. *La Différance*, entendiéndola como parte de la acotación que realiza Derrida en el artículo: *Las artes del espacio*, explicando que la noción de "deconstrucción" se debe plantear como algo que "no consiste únicamente en disociar, desarticular o destruir"- sino en el modo de afirmar un cierto tiempo presente que delimita la condición de edificación para la concreción verdadera de una "afirmación real que mantiene unido aquello que construye".

Tomando en cuenta lo anterior se puede deliberar que dentro del régimen pictórico de Francisco Castro Leñero, la movilidad de la forma instada, es decir, "el cuadrado", constituye una condición necesaria para las tomas de decisión que darán paso a un suceso visual pues la deconstrucción de lo que podríamos denominar un "carácter-replica" se vuelca como una forma de "llamado al quiebre" del orden del conocimiento, lo cual en el más puro sentido derridiano, pasa a establecerse dentro de la misma red a manera de consigna refrendada, formulando un intersticio que proyecta el 'no-conocimiento' y a la vez el "suceso".

Las estructuras de Francisco Castro Leñero son, en este sentido, un grupo de elementos funcionalmente correlacionados en donde cada uno de ellos es miembro y no parte, un todo plástico y no una mera suma que señala la posibilidad de compenetración al reconocer nuevamente en términos derridianos a la 'traza' como un 'origen' en donde no se da el ser homogéneo ya que "el cuadrado" esta siempre diferido por el espaciamento que le otorga el peso del color dentro de una composición para señalar *lo otro*, por ello es a la vez *Différance*, finalmente, temporalización... postergación, por ende, una propiedad dada a través de la conceptualización, la estructuración, el color, los matices y las señalizaciones fortuitas.

En este sentido "el cuadrado" como 'signo' o 'huella', pone en expansión el discurso respecto a su posibilidad de ser paralelamente un campo en donde juegan tanto la presencia como la ausencia. Esta articulación visual, es una participación en donde cada espaciamento indica diversos niveles de textualidad por su imposibilidad de establecer un significado inamovible respecto a la potencia, variabilidad y cambio.



Francisco Castro Leñero  
"Planta Baja", 190 x 150 cm,  
Acrílico/Tela, 2000.

*El cuadrado*, elemento siempre mudable en la producción de Francisco, presenta extrínsecamente en estas obras un gran número de variables a partir de las cuales se vislumbra una cantidad limitada de estructuras profundas inaccesibles a las descripciones de la atención no consciente dado que son equivalentes a principios de explicación y forma que enuncian realidades en donde cada 'traza' establece una coherencia subyacente a través de la correspondencia del espectro colorístico, la dimensión y su ubicación dentro del cúmulo de relaciones.

Francisco Castro Leñero  
"Tablero", 200 x 190 cm,  
Acrílico/Tela, 2000.



Las construcciones abiertas, con tratamiento aparentemente matérico de Castro Leñero, paralelamente a las afirmaciones de Derrida sobre el 'signo', analizan respectivamente la concepción de *los márgenes* como el espacio donde aparece "lo esencial" de "lo inesencial".

Tanto Francisco como Derrida desde su *praxis*, profundizan sobre aquello que está 'fuera de...' en donde la verdad se dispersa a lo largo de la *Différance* mediante la perspectiva de una interposición. Este 'retraso' enunciado, instaura en su transcurrir un *continuo* que salvaguarda un orden 'de lo mismo' condicionado a aplazar el sentido. Un sentido que en su movilidad establece puntos de transferencia que formulan caminos hermenéuticos hacia "lo otro", en tanto *Diseminación*.

Para finalizar la presente reflexión que enmarca una revisión sobre la producción de Francisco durante los últimos 20 años, se debe señalar que las nociones de: *disgregación, reiteración y divergencia*, constituyen en su propuesta de trabajo a partir del "cuadrado" como una forma radical e imprescindible que asienta la demarcación del

espaciamiento y la temporalización para crear 'sentido'. Coherencia que no se aprehende a partir de la oposición presencia-ausencia sino como un juego deconstructivo que promueve la disolución de esta antítesis.

En Diciembre, mediante una carta al Dr. Isaac Masri director de *Agua Tinta A.C.*, Francisco emite una constancia para reafirmar su participación en el proyecto escultórico de carácter urbano denominado *Columns*, mediante el envío de cuatro piezas de acero al carbón aproximadamente de 3.50 x .34 x .34 m, tituladas respectivamente: *Intersecciones I, II, III y IV*. La donación de la obra así como el consentimiento explícito de la elaboración de un catálogo posterior a través de las esculturas reunidas para la ocasión, quedó ratificada por Francisco dejando incondicionalmente lo anterior a criterio del comité formado por Vicente Rojo, Fernando González Gortázar, Alejandro Aura y el propio Isaac Masri.

En Julio del 2002, Masri informa a Francisco que las piezas serían primero montadas en Avenida Reforma, posteriormente trasladadas a Guadalajara y después regresarían para ser expuestas en los camellones de la Avenida Chapultepec (Agosto-Diciembre); conviniendo como destino permanente de las mismas el Bosque de San Juan de Aragón<sup>527</sup>. El catálogo<sup>528</sup> también proyecto de Mezzotinto A.C. de Masri, salió a la luz en el mes de Junio apoyado por dos textos introductorios y dos de presentación asignados a Alberto Blanco y Lelia Driben.

La inauguración oficial en el Bosque de San Juan de Aragón, estuvo a cargo del entonces Jefe de Gobierno el Lic. Andrés Manuel López Obrador, misma que se efectuó hasta el 30 de Agosto del 2003.

---

<sup>527</sup> NB., Carta a la Redacción de la revista *Proceso*, "Precisiones de Isaac Masri a la Secretaría de Cultura", 10 de Octubre del 2010. <http://www.proceso.com.mx/?p=80654>

<sup>528</sup> *Columns*, Bosque San Juan de Aragón, Gobierno del Distrito Federal; Secretaría de Cultura; Secretaría del Medio Ambiente, Delegación Gustavo A Madero; Dirección General de la Unidad de bosques urbanos y educación ambiental; Bosque de San Juan de Aragón; CONACULTA, FONCA, Impronta Editores S.A. de C.V. a través de Mezzotinto, A:C:, de Isaac Masri y Raquel Chamlati.



Francisco Castro Leñero  
"Intersecciones I y II", 3.50 x .34 x .28 cm, Acero al carbón, 2000.  
"Intersecciones III y IV", 3.50 x .34 x .34 cm, Acero al carbón, 2000.  
Fotografía para el catálogo de Michel Zabé.



El el primer texto del catálogo de Isaac Masri se realiza un breve repaso sobre las exposiciones y obras que habían obedecido a un programa para: - "acercar a la gente al arte"-, -"hacer más amables los espacios urbanos"-, -"abrir espacios públicos al arte"- y, entre otros, -"promover la localización definitiva de esculturas en plazas, glorietas y avenidas del país"-. El segundo, escrito por Claudia Sheinbaum Pardo titulado: *Sustentabilidad y Horizonte Futuro: La Contribución de la Cultura a la Conciencia Ambiental*, apuntó a la relación entre expresión artística, cultura, conciencia ambiental y crisis del medio ambiente. El tercero, a cargo de Alberto Blanco *33 Columnas*, concreta una disertación que va de la etimología del concepto de "columna", la variedad histórica y formal de las columnas a su valor simbólico. El cuarto de Lelia Driben *Columnas del Bosque San Juan de Aragón*, revisa brevemente los proyectos nacionales que habían tratado de integrar a la escultura como parte del contexto urbano en relación al crecimiento de la ciudad reparando posteriormente en los proyectos expuestos de factura mayormente geométrica. El catalogo conjuga una serie de comentarios en tono técnico-formal de las propuestas escultóricas de cada uno de los productores convocados<sup>529</sup>. De Francisco se expone que las cuatro piezas eran -"una extensión de sus cuadros, de su pintura mínima"<sup>530</sup>. No existen acotaciones sobre el manejo secuencial de las piezas ni de las diversas barras que marcan tensiones y variaciones que establecen una bidimensión sutil que rompe momentáneamente las relaciones entre piezas, elemento constante en su trabajo. En este texto tampoco se saca a colación la constatación de los diversos cortes geométricos que alteran el orden planimétrico de cada pieza.

2001

Una carta de CONACULTA del 9 de Enero del 2002 firmada por Sonia Salum,

---

<sup>529</sup> NB., Lista de artistas invitados a realizar este proyecto: Francisco y Alberto Castro Leñero, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, José Luis Cuevas, Roger Von Gunten, Brian Nissen, Ricardo Regazzoni, Lydia Azout, Fernando González Gortázar, Irma Palacios, Jesús Mayagoitia, Paul Nevin, Gustavo Pérez, Mariana Lascaris, Gabriel Macotela, Miguel Ángel Alamilla y Tatiana Montoya.

<sup>530</sup> Cf., *Columnas*, Bosque San Juan de Aragón, Gobierno del Distrito Federal; Secretaría de Cultura; Secretaría del Medio Ambiente, Delegación Gustavo a Madero; Dirección General de la Unidad de bosques urbanos y educación ambiental; Bosque de San Juan de Aragón; CONACULTA, FONCA, Impronta Editores S.A. de C.V. a través de Mezzotinto, A:C:, de Isaac Masri y Raquel Chamlati.

coordinadora del Programa de Creadores en los Estados, notifica a Francisco que la exposición: *Abstracción: transformación y no figuración* inaugurada el 18 de Mayo del 2001, había recorrido ya varias ciudades del centro occidente del país como Zacatecas, Aguascalientes, San Luis Potosí, Querétaro, León, Colima y Tepic, encontrándose en aquel momento en Guadalajara por lo que se le solicitaba una extensión del préstamo de obra para continuar el recorrido por el centro y sur de la República. Los cuadros enviados por Francisco fueron, en esa ocasión, una técnica mixta sobre tela de 1978 y un acrílico sobre tela del 2000, de la serie *Juego de Damas*.

El catálogo inicia con una presentación de Sari Bermúdez bajo las afirmaciones de que *la abstracción* como parte de la creación plástica del siglo XX también había sido abordada en México desde los años 50's, señalando que el objetivo de la muestra era la de promover, según lo escrito en el texto: "el contacto permanente entre los artistas más destacados y los más diversos públicos del país". El segundo escrito, asignado a Olivier Debroise se titulaba *Sistema Nacional de Creadores* (SNC). En él Debroise, repasaba de manera crítica en el mes de Abril del 2001<sup>531</sup>, de manera crítica, la forma de funcionamiento del SNC, argumentando que "Por sus mismas características estructurales, los procedimientos de selección o filtraje, el Sistema opera también y sobre todo como entidad virtual, una asociación sin nombre ni reglamento, un grupo sin cabeza, un club sin sedes. Los agremiados están dispersos por todo el territorio del país, e incluso en otras partes, (...)", notificando a continuación: " poco se frecuentan entre sí, pero existen en tanto que miembros de un Sistema que los une, los acepta y los reconoce como tales. Y en esta ocasión, busca reunirles –por primera vez, de manera un tanto más formal". El cuerpo del texto incluía también la amonestación de un "arte abstracto" de "difícil acceso", seguido de las cosas que el especialista entendía que no era el SNC y, por último, de los retos de este órgano de la cultura. Entre ellos Debroise anunció:

- "Cabe ahora, al finalizar su primera década de existencia, observar y analizar qué ha logrado el Sistema, cómo sus integrantes (o miembros) vivieron lo que representó un cambio fundamental en la estructura de la política cultural del país al regularizar e institucionalizar mecanismos de financiamientos a la cultura, en vez de las oscuras costumbres de tipo caciquiles, personales,

---

<sup>531</sup> Olivier Debroise, "Sistema Nacional de Creadores", en: *Abstracción: Transformación y no figuración*, CONACULTA-FONCA, Abril del 2001, México.

sujetas a variables políticas desde el interior mismo del aparato de estado que no se caracterizaba particularmente por su transparencia. Más allá de la sola legitimidad de presentar ahora una exposición de los integrantes del Sistema Nacional de Creadores en la rama de las artes visuales, por naturaleza ecléctica, en toda su diversidad –porque refleja la diversidad cultural del país entero-, debe ser uno de estos instrumentos privilegiados de análisis y reflexión acerca de los retos propios del Sistema, y una confrontación abierta, transparente, con los públicos del arte.”-

Es pertinente detenerse en este punto para revisar cuidadosamente los argumentos de Debrouse. Reconsideré, a partir de lo citado por el autor, que el Sistema Nacional de Creadores había sido establecido en 1993 efectivamente por un Acuerdo Presidencial cuyo propósito implicaba el otorgamiento de estímulos económicos por tres años a los productores de 35 años ya cumplidos con trayectorias bien cimentadas, como ya se ha detallado en esta investigación. Sin embargo lo que Debrouse no contempla de las producciones es que la existencia misma del SNC estaba basada en la recuperación y el control, en sentido macro-económico, de aquellos productores que ya habían construido por sí mismos una cartografía profesiográfica fuera de éste órgano gubernamental. El SNC continuaba, en el 2001 re-configurándose desde su creación y legitimándose a sí mismo a través del trabajo de varios de estos expositores. El especialista tampoco parece considerar que en términos económico-político-estéticos las adjunciones axiomáticas administrativo-culturales e infraestructurales, desde la década de los 90's, habían establecido proporcionalmente cambios discursivos dentro del Campo de las Artes. Variaciones dependientes a nivel institucional de planteamientos de orden "macro" y "micro" económicos. En 1992, se establecen dentro de este marco político diversos "sistemas de regulación" tanto internos como externos, para la incorporación del país a el: *Tratado de Libre Comercio* (TLC); siendo cada uno de los acomodos administrativos en todos los campos productivos, negociaciones realizadas *ex profeso* para la integración de México a diferentes convenios internacionales.

Las oscilaciones del Sistema Nacional de Creadores que Debrouse menciona, correspondían también a un momento histórico caracterizado durante los 90's<sup>532</sup> por una fragmentada política cultural que trataba de responder a las necesidades del Estado. Urgencias administrativas que en el 2001 se habían ya perfilado a partir de dos direcciones sexenales diferentes la de Carlos Salinas de Gortari (1990-1995) y la de su

---

<sup>532</sup> NB., Para una recapitulación sobre el tema, revisar el Capítulo 6° de esta investigación: *Análisis global de las implicaciones económico-políticas, culturales y discursivas en el México de los 90's*.

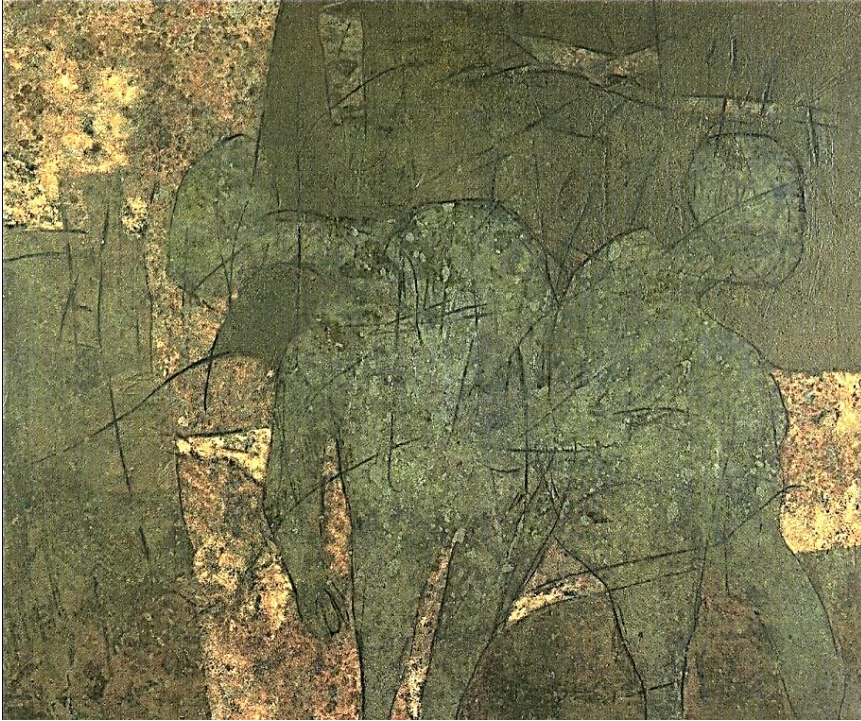
legatario Ernesto Zedillo (1995-2000). Último plan sexenal en cuya gestión se llevó a cabo el *Programa Sectorial de Cultura* por medio del cual se decretaron los organismos centrales del CONACULTA y el FONCA como dependencias de "intercesión nacional"<sup>533</sup>, planteadas desde sus orígenes para fiscalizar la descentralización de la cultura. Por ello, como afirmaba Debroise, aunque sin sentido objetivo, los "agremiados se encontraban dispersos", al interior o fuera de la República.

En lo que sí se puede estar de acuerdo con Debroise, es en la limitación del SNC a la apertura a la diversidad de expresiones artísticas del país. Para entender bien este debate y las discrepancias en torno a él, hay que señalar que los convocados a esta muestra fueron además de Francisco personajes ya reconocidos en el marco cultural como: Manuel Felguérez, Ilse Gradwohl, Vicente Rojo, Juan Soriano, Francisco Toledo, Roberto Turnbull, Laura Anderson, Gilberto Aceves Navarro, José González Veites, Aníbal Angulo, Jordi Boldó, Perla Krauze, Pablo Amor, Paloma Torres, Ismael Guardado, Sergio Hernández, Saúl Kaminer, Luis López Loza, Pedro Preux, Alfredo Falfán, Jesús Martínez, Ricardo Mazal, Alfonso Mena, Alejandro Nava, Gabriel Ramírez, Jorge Robelo, Federico Silva, Mary Stuart y Diego Toledo.

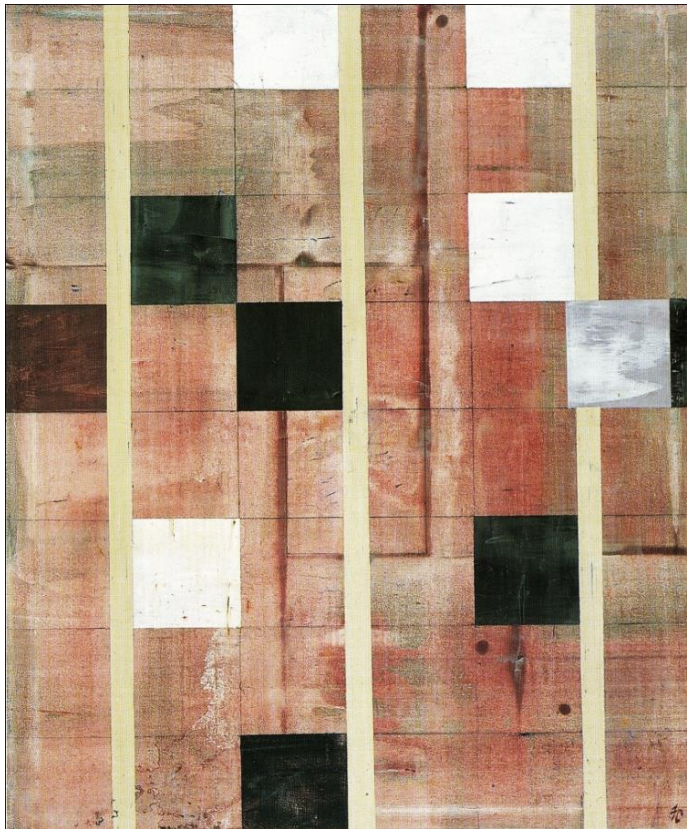
Otro texto inscrito dentro de este catálogo fue el de Santiago Espinosa de los Monteros, cuya intervención reconocía la persistencia y los méritos profesiográficos de los participantes, aunque reprochaba que algunos de ellos fueran "inflexibles" ante (y esto lo colocó entre paréntesis) las corrientes de moda y los dictados de vanguardia. Cuestión a la que se podría responder con una pregunta que puede quedar abierta: ¿Es una condición necesaria o una consecuencia lógica de toda producción plástica o visual, derivar en corrientes de moda? O, podríamos plantear también, ¿Vale más la pena ser congruente con uno mismo, los intereses propios y una trayectoria, o insertarse entre los requisitos irascibles y fluctuantes del mercado del arte? El autor de estas líneas, posteriormente, detalla acotaciones sobre las ejecuciones de los convocados a esta muestra. Sobre Francisco, palabras más palabras menos, acota solamente que las dos piezas parecen salidas de manos distintas.

---

<sup>533</sup> Cf., CONACULTA-FONCA (2006). *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. 18 años de Inversión en el patrimonio vivo de México*. CONACULTA-FONCA, México.



Francisco Castro Leñero  
"Crisis", 100 x 120 cm,  
Mixta/Tela. 1978.



Francisco Castro Leñero  
"Juego de Damas III", 120 x 100 cm,  
Acrílico/Tela, 1999-2000.

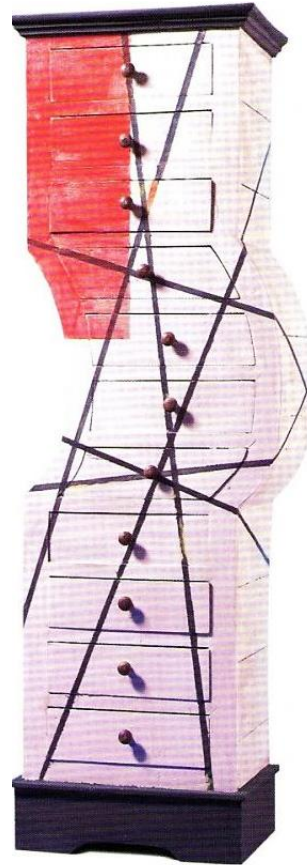
Un acierto particular de Francisco fue el haber enviado a la muestra un trabajo del periodo inicial de su producción y, el otro, del contexto de esa muestra, tomando en cuenta que su ingreso reciente al Sistema Nacional de Creadores se había concretado en 1999. Esta selección de trabajo por parte del artista, permitió al público valorar el proceso de su práctica en retrospectiva, es decir, desde las ejecuciones donde existen espectros figurativos hasta la decisión de utilizar el "cuadrado" como eje conceptual. El estándar autoconcebido por Francisco de enviar pinturas con más de tres años de diferencia entre sí fue procurado por escasos participantes como Juan Soriano, Perla Krauze y Alfonso Mena. El 25 de Abril una carta de CONACULTA firmada por Sonia Salum, agradece a Francisco tanto su participación en la exposición como su disposición para dar una Conferencia Inaugural posterior sobre el tema en la ciudad de Guadalajara durante el 2002.

Otras intervenciones colectivas fueron durante el mes de Marzo: *Ubicaciones –Arte Contemporáneo de México-*, en el MUCA de la UNAM para la cual Francisco contribuye a su difusión aceptando el 20 de Marzo colaborar en el programa "Charla con los creadores", pensado para propiciar un reflexión en torno a la muestra. En Abril participa en *El grabado en los ojos del Metro*, exhibición constituida como un homenaje para exhibir la gráfica de los artistas formados en el Taller de Carlos García Estrada en la Galería de Arte Iztapalapa, exposición que había iniciado en el mes de Febrero destinando los escaparates de algunas estaciones del metro para este fin. Los trabajos de Francisco fueron mostrados en la estación del *Centro Médico L-3* en coordinación con los departamentos de Extensión Universitaria, el Sistema de Transporte Colectivo metro, el Centro Cultural "Casa de las Bombas" y la Sección de Actividades Culturales de la Delegación.

Otra participación colectiva fue la muestra ideada por la Sra. Sofía G. de Buzali titulada: *Los Secretos de los Objetos*, para la Academia de Artes Plásticas: *Arterum* programada para el mes de Julio, evento realizado en nombre de la *Fundación Jesús Valencia González S.C.* que era un organismo constituido con el fin de impulsar la creatividad en el campo de las artes plásticas en la ciudad de Guadalajara a beneficio de PRASAD (Proyectos de Asistencia, Salud y Desarrollo, Asociación Civil). La consigna para los diez productores convocados fue la de llevar a cabo un proyecto de "artes aplicadas" sobre un mueble que mantuviera su funcionalidad. Francisco envía como la mayoría de los

artistas invitados, una cajonera de verticalidad desarticulada con once compartimentos. La propuesta pictórica de este objeto se da entre un juego de transversalidad lineal sobre fondo blanco y la fragmentación de la figura de un cuadrado en color rojo.

Francisco Castro Leñero  
"Tensiones en blanco y rojo",  
152 x 42 x 40 cm,  
Mixta/Madera, 2001.



Siguiendo con las muestras colectivas, en el archivo se encuentran también datos sobre sus colaboraciones en: *Visión de Dibujo*, en el mes de Junio en la ENAP.

También en el mismo mes la exposición titulada *La persistencia de las imágenes*, ideada por la dirección del Museo Carrillo Gil, coordinada por el Director del Centro *Artsonje* quien era también el Ministro de Cultura y Turismo, Kim Wook-Han, el Secretario de Relaciones Exteriores de México en Corea Jorge Castañeda, la Presidenta de CONACULTA Sari Bermúdez y el entonces Director del INBA Ignacio Toscano Jarquín, concebido como un evento cultural de arte contemporáneo mexicano, la muestra fue presentada principalmente con el propósito de fortalecer la relación de México con

Corea. En la introducción al catálogo<sup>534</sup> titulada: "Esbozando un perfil sobre el arte contemporáneo en México", Kim Wook-Han, comentó:

-Pese a las dinámicas actividades de Intercambio económico entre ambos países, la historia y la cultura de México aún nos resultan poco conocidas. En México, sin embargo, es donde se amalgaman las culturas de la América del Norte y la América del Sur, y nace y crece una cultura muy singular. Aun cuando atravesaba momentos política y económicamente turbulentos, México no dejó de conservar su tradición cultural propia y, en el pasado siglo XX formó a numerosos literatos y artistas de reputación internacional.-

-En la actualidad, la cultura de México está adquiriendo una nueva definición en el hemisferio occidental, a medida que se acelera la revaluación de la cultura de México y de América Latina, y sus influencias. En este contexto, me complace mucho tener la oportunidad de apreciar la quintaesencia del arte contemporáneo mexicano en Corea.-

La participación de Castañeda por su parte, alude a la visita del ex presidente de la República Vicente Fox a este país después de haber establecido relaciones diplomáticas 40 años atrás. En el marco de los cambios estructurales del sistema mundial, Castañeda señaló de manera general, que la similitud entre ambas naciones era la de haber compartido herencias culturales milenarias y la necesidad de crear espacios de cooperación en todos los ámbitos mediante el conocimiento recíproco de los artistas y los científicos. Esta disertación recoge también argumentos sobre los parámetros de selección de los 35 expositores invitados<sup>535</sup>, apuntando lo siguiente:

-El México de hoy alberga e invita a la creación de un amplio abanico de expresiones artísticas y culturales que reflejan los constantes cambios que experimenta nuestra sociedad. En esta ocasión quisimos presentar al pueblo de Corea no con lo ya consagrado o con lo mundialmente reconocido, sino más bien ofrecer la cara de nuestros artistas jóvenes [sic].-

Encontramos aquí el límite de una conjunción axiomática en la que se evidencia la

---

<sup>534</sup> Catálogo de Exposición: "La persistencia de la Imagen"; MACG & Artsonje Center, CONACULTA-INBA, SER, CH, LG y Aeroméxico, Korean Air, 2001.

NB., Consultar también: Jorge Azul de la Cueva, "Abstracta en Figura", en: [cultura@mural.com](mailto:cultura@mural.com).

<sup>535</sup> La lista de convocados como representantes de la contemporaneidad mexicana, además de Francisco Castro Leñero, fueron: Eduardo Abaroa, Carlos Aguirre, Francis Alÿs, Carlos Amoraes, Marco Arce, Carlos Arias, Stefan Brüggemann, Miguel Calderón, Mónica Castillo, Minerva Cuevas, Fernando García Correa, Thomas Glassford, Silvia Gruner, Diego Gutiérrez, Yolanda Gutiérrez, Enrique Jezik, Yishai Jusidman, Perla Krauze, Marcos Kurtycz, Magali Lara, Francisco Larios, Alfonso Mena, Rubén Ortíz, Kiyoto Ota, Néstor Quiñones, Betsabeé Romero, Daniela Rosell, Teresa Serrano, Melanie Smith, Gerardo Suter, Diego Toledo, Boris Viskin, Pablo Vargas-Lugo y el grupo SEMEFO.



complementación entre discursos de todos los estratos económico-político-administrativos para conformar el capital cultural del país. Si bien no se menciona a Debroye, Castañeda cita en sus líneas de manera directa a Osvaldo Sánchez, reiterando que los trabajos reunidos eran un "diagnóstico de nuestra contemporaneidad". En estos términos surge otra apreciación de la producción de Francisco, es decir, no como productor consagrado o artista mundialmente reconocido sino como uno de los jóvenes valores de la década del 2000. Su proyecto como puede constatarse, había superado la prueba del tiempo ya que ahora se insertaba en las lecturas dominantes de una nueva década. Cabe acotar, que los planteamientos plásticos de todos los artistas congregados en esta exhibición fueron evaluados a manera de territorios para asentar las apologías de una reforma democrática que en pocas palabras, cargaban con el espectro de otra de las caras de la institucionalización.

Continuando con las participaciones colectivas el archivo arroja datos en el mes de Junio sobre la "Muestra Homenaje a Gunter Gerzso", configurada mediante el trabajo de 31 productores para la Galería López Quiroga. En Agosto, aparecen documentos de la exposición colectiva "Las manos del Arte en la Educación" articulada para conmemorar el *XXV Aniversario del Tec de Monterrey*, Campus Estado de México. En Septiembre, una carta de la Directora de la *Galería Chac Mool* confirma a Francisco su intervención mediante seis obras en la muestra anual de éste espacio. Mientras en el mes de Octubre es convocado a formar parte de la exhibición *Silencios* en la Galería Juan Martín. La presentación del catálogo de esta última muestra, fue elaborada por el Maestro Jorge Alberto Manrique, en ella hablaba inicialmente de la vieja controversia entre abstractos y figurativos y la posibilidad de haber encontrado el punto de fusión a partir de la *Ruptura*. Como todas las precisiones que el Mtro. Manrique suele hacer en términos históricos, sobre todo para quienes no tuvimos la fortuna de experimentar el momento, en su texto incluye dos párrafos esclarecedores que en términos histórico-vivenciales son entrañablemente valiosos para afirmar las rutas y la vigencia de la abstracción en México, por lo que vale la pena recoger al menos los siguientes fragmentos de este texto:

-La abstracción se recrudesció con la tendencia dura de los geometristas mexicanos, con la Muestra del Museo de Arte Moderno, siendo director Fernando Gamboa y con el libro que editó el Instituto de Investigaciones Estéticas (1977). Hubo una pequeña "conjura", donde se cocinó con los

abstractos duros (yo era el Director del Instituto de Investigaciones Estéticas, en la Universidad) y juntas y programas, ahí, en mi casa en Coyoacán; con Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Helen Escobedo, Fernando García Ponce, Kasuya Sakai y otros más.-

-Entre tanto a finales de los setentas viene el rescate de la pintura de la figura. Ya en los años ochenta parece que la abstracción va de salida. Pero otros pintores tozudos, tercos, reafirman su vocación. Mientras, llega una nueva generación de abstractos, como Susana Sierra, Irma Palacios, Ilse Gradwohl y de escultores como Sebastián, Gustavo Pérez, Fernando González Gortázar, Marta Palau y después otros más como Teresa Velázquez, Francisco Castro Leñero, Jorge Robelo, Jorge González Veites, Sergio Galán, Palle Seiersen Frost, Alba Rojo, Marina Lascaris, Jorge Yázpik...-

Explícitamente el Maestro Jorge Alberto Manrique hace alusión directa, en primer lugar, a la exposición coordinada por Gamboa como director del Museo de Arte Moderno (MAM), en 1976, cuyo título estableció como: *El Geometrismo Mexicano, una tendencia actual*; nombre extensivo por lo menos en parte, al libro que publicó el Instituto de Investigaciones Estéticas en 1977, en el cual intervinieron el Maestro Manrique, la Dra. Ida Rodríguez Prampolini, Juan Acha, Xavier Moysén y la Dra. Teresa del Conde, mismo que se ha utilizado ya como parte de las referencias ineludibles para esta investigación. Abundando un poco más en el tema se debe señalar que Fernando Gamboa, primero como comisario de muestras fuera de México (1958) y posteriormente como Director del MAM (1972), había ya tenido una participación tangencial en la apertura de nuestro país a los nuevos lenguajes plásticos internacionales durante los años 50's y 60's; siendo hasta los 70's, cuando incorporó a las rutas culturales internacionales los trabajos nacionales de la época que simpatizaban con las estéticas dominantes en las capitales internacionales. A él correspondió en 1965, el acondicionamiento del "Pabellón Mexicano" en la *Exposición Universal de Nueva York*, en la que incluyó piezas de nacionalistas que habían representado siempre al esquema oficial y también de la *Ruptura*, toda vez que estas últimas habían sido ya reconocidas y aceptadas en el mercado interno nacional y que cumplían con los cánones de intercambio cultural entre México y Estados Unidos, principalmente. En el "Pabellón Mexicano" montado en la ciudad de Montreal durante 1967, la selección de Gamboa estuvo abierta exclusivamente a las expresiones de los "rupturistas", dando así significación discursiva al paso histórico irremediable de una "pintura nacionalista" a la de la "modernidad mexicana". Para el pabellón de Osaka de 1970, Gamboa, solicitó grandes módulos pictóricos a productores ya consolidados en el medio cultural, entre

ellos a Roger von Gunten, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Vlady, Francisco Corzas, Gilberto Aceves Navarro y Arnaldo Coen. Como curador y promotor decidí adjudicarse la posibilidad de establecer, desde su gestión en el MAM, ejes para dar "visibilidad" primordialmente a los lenguajes de estos destacados artistas mexicanos de la corriente abstracta, la neofigurativa y la informalista.

Las últimas dos intervenciones de Francisco durante ese año fueron en el mes de Octubre su participación en el proyecto internacional de Gráfica México-España, concertado por el Centro Nacional de Formación y Producción Gráfica "La Parota" del estado de Colima y, finalmente, la muestra *Visión Retrospectiva* dentro de la Colección "Pago en Especie" de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público presentada tanto en la Galería de Arte contemporáneo de Jalapa como en la Galería del Instituto Veracruzano de Cultura, exposición cuya itinerancia se extendió durante el 2002 a las ciudades de Querétaro y San Luis Potosí.

## 2002

Francisco recibe el año con la exposición individual: Francisco Castro Leñero –*Recent Work*- en la Chac Mool Gallery de California, conformada por once acrílicos sobre tela de gran formato, facturados en el año 2001<sup>536</sup>. Para acompañar la presentación de estos trabajos se enviaron, además, dos óleos sobre tela de la Mtra. Irma Palacios. El catálogo se conformó mediante la recuperación de textos realizados *ex profeso* por los especialistas para muestras individuales anteriores, en el orden de su publicación aparecen del siguiente modo: 1) El de Luis Ignacio Sáinz con fragmentos del texto *Espacio en Construcción* (1999) de la exposición del Museo Carrillo Gil. 2) De Alberto Blanco, las líneas realizadas con anterioridad "La Madera y La Mirada", tomado de la introducción *El Color y la Materia* (1991) para la Galería de Arte Contemporáneo. 3) El prólogo "Aventuras de la Abstracción" recogido del proemio *Estructura Esencial* (1994), para la muestra en el Museo de Arte Moderno. 4) *La preeminencia de las Estructuras*, de

---

<sup>536</sup> NB., Para la promoción de la exposición se dedicó una plana en la revista: *Artforum Internacional*, January 2002.

la Dra. del Conde, tomado de "Estructura Esencial" (1994) y, por último, otro escrito de Sáinz *Simetría del Suelo*, difundido para la exhibición individual de Francisco, del mismo nombre, en el 2000.

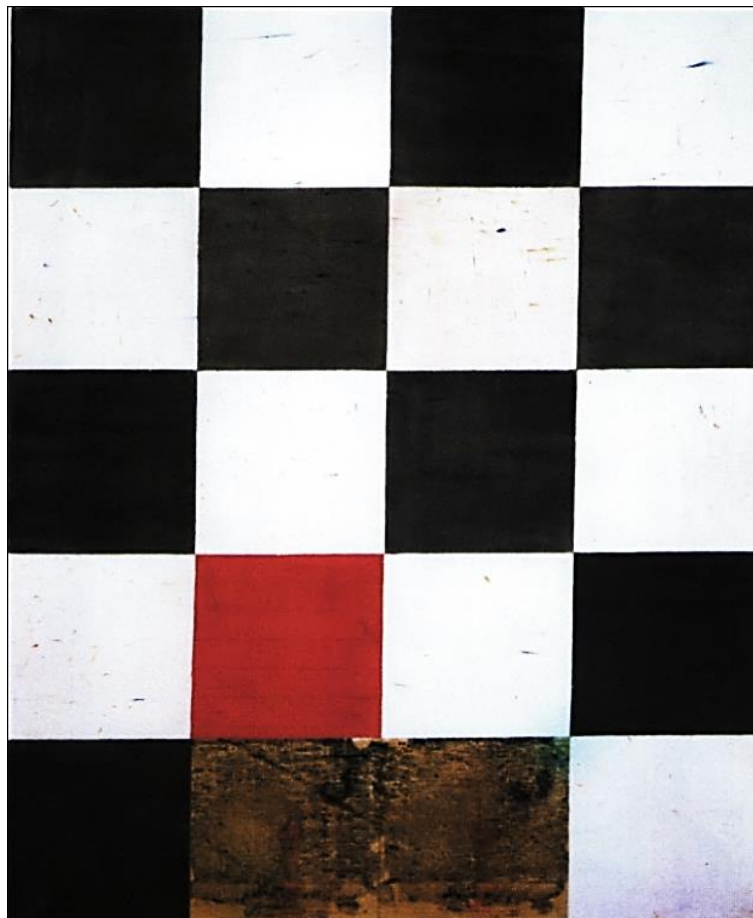
Esta exposición acredita su participación durante el mes de Abril en la Feria de Arte: *MUESTRA 001* en Monterrey, Nuevo León, organizada por Verónica Rodríguez y Zélika García para convocar a 25 galerías de México y Latinoamérica<sup>537</sup> y otras partes del mundo. Francisco en esa ocasión representó a la Galería Chac Mool. La selección de pinturas obedece a una serie de "juegos" y "tableros" donde el "cuadrado" se presenta intercalado con veladuras, sombras y texturas, incentivando coyunturalmente el advenimiento de "entelequias".



Fotografía de archivo: Muestra Individual: Francisco Castro Leñero –Recent Work-, Cha Mool Gallery, Enero 18 del 2002.

---

<sup>537</sup> María José Ramírez (Coordinadora Editorial *ArtNexus* de Colombia), "MUESTRA 001", en: *ArtNexus*, No. 45, Vol. 3, 2002, pp. 88-89.



Francisco Castro Leñero  
"Juego de Damas", 120 x 100cm,  
Acrílico/Tela, 2001.

En Marzo del 2002, Francisco recibe una carta de Jim Toia director de la *Richard A. and Rissa W. Crossman Gallery* del Community Based Teaching Program of Lafayette College en Easton Pennsylvania, comunidad académica que en mancuerna con Howard Scott y su galería en Nueva York solicitaban a Francisco considerar la posibilidad de realizar una estancia, llevar a cabo talleres y formalizar una lectura de su trabajo, ante la comunidad académica de Easton durante la primera emisión anual *New York Curator's Summer Series*. En el mes de Junio se concretó ésta experiencia con la exposición: *Working the Grid*, misma que Francisco compartió con Boris Viskin, Diana Cooper (USA), Lance Letscher (USA), Rebecca Viskin (Londres) y Stephen Westfall (USA).



Francisco Castro Leñero,  
"Juego de Sombras",  
190 x 150cm,  
Acrílico/Tela, 2001.

Otras intervenciones colectivas de este año fueron por ejemplo, en el mes de Junio, 17 *Pintores Abstractos*, en el Club Industrial A.C.<sup>538</sup>; en Julio a partir de su participación en un taller impartido por el artista Per Anderson con ayuda del impresor Daniel Barraza la exposición *Litografía, un arte recuperado*, articulada para donar trabajo al Museo Universitario del Chopo de la UNAM. Francisco además colabora en un Objeto-Instalación de Roger von Gunten concretado como un biombo consumado a partir de ejecuciones sobre papel por varios artistas para la exhibición *Quetzalcóatl –sometiendo una larva del mal-*, primero en el Centro Cultural San Ángel<sup>539</sup> y montado

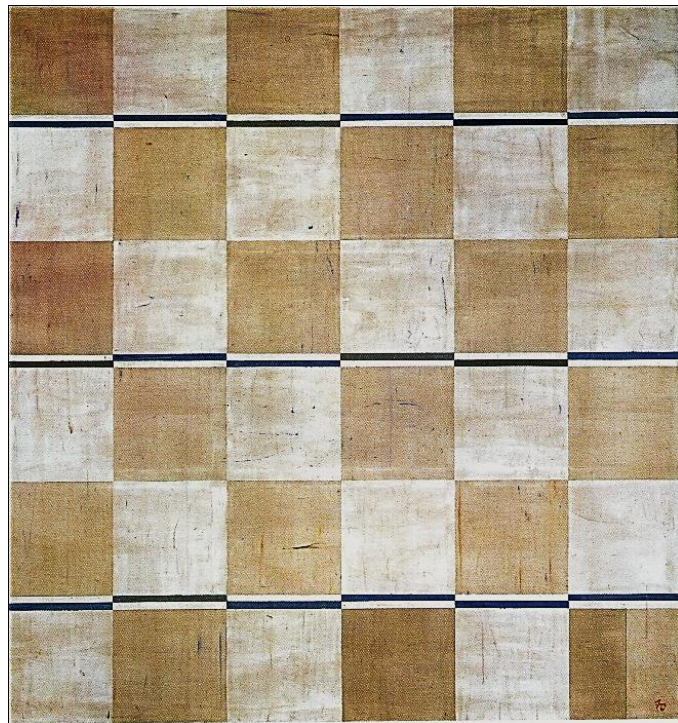
---

<sup>538</sup> NB., Lista de Participantes, además de Francisco: Miguel Castro Leñero, Irma Palacios, Manuel Felguérez, Gabriel Macotela, Jordi Boldó, Gilda Castillo, Sara Corenstein, Armando Gómez, Raúl Herrera, Perla Krauze, Iris Leyva, Alfonso Mena, Gabriel Orozco, Mario Orozco, Mario Palacios y Víctor Pérez.

<sup>539</sup> NB., Consultar: Irene Herner, *Un Quetzalcóatl*, Presentación a la exposición del Centro Cultural San Ángel.

subsecuentemente en el Ex-Convento de Tepoztlán, Morelos, posteriormente trasladado al domicilio de von Gunten. Esta instalación más que una pieza de arte fue parte de una acción conjunta para evitar que el artista padeciera el embargo de su casa-estudio en Tepoztlán. Durante el mes de Octubre envió trabajo a *EXPOARTE* para la Fundación Margarita Miranda de Mascareñas, en Ciudad Juárez; para la muestra *José Guadalupe Posada*, en el Museo de la Ciudad de México y *La exposición Colectiva (Otoño-Invierno)*<sup>540</sup> de la Galería de Arte Mexicano (GAM), cuya presentación estuvo a cargo de Mariana Pérez Amor.

Francisco Castro Leñero,  
"Cantos del Viento",  
200 x 190cm,  
Acrílico/Tela, 2001.



En Noviembre participa en otra exhibición colectiva denominada *13 Creadores CONACULTA en la Academia de San Carlos*, de la UNAM<sup>541</sup>. En este mes, se llevó a

---

<sup>540</sup> NB., Lista de artistas que conforman la colección de la GAM en el 2002: María Izquierdo, David Alfaro Siqueiros, Alfonso Michel, Juan Soriano, Carlos Mérida, Jesús Guerrero Galván, Luis García Guerrero, Cordelia Urueta, Olga costa, Leonora Carrington, Gunter Gerzso, Joy Laville, Pedro y Rafael Coronel, Rodolfo Morales, Arturo Rivera, Francisco Toledo, Jan Hendrix, Sergio Hernández, Alfredo Castañeda, Graciela Iturbide, Sylvia Ordoñez, Francisco Castro Leñero, Julio Galán, Miguel Castro Leñero, José González Veites, Nahum B. Zenil, Elena Climent, Mary Stuart, Paula Santiago y Stefan Brüggemann.

<sup>541</sup> Lista de productores convocados: Francisco Castro Leñero, Kiyoto Ota, Eloy Tarcisio, Luis Nishizawa Flores, Gilberto Aceves Navarro, José Miguel González Casanova, Jesús Martínez Álvarez, Jesús Mayagoitia, Juan Francisco Moyao, Ignacio Salazar, Luis Argudín y Pedro Ascencio.

cabo un homenaje más a Juan García Ponce *El país de las letras*<sup>542</sup> de la Galería Juan Martín, evento que agrupó nuevamente trabajos de Francisco, José y Miguel Castro Leñero e Irma Palacios, así como los de Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Juan Soriano, Roger von Gunten, Manuel Álvarez Bravo, Ilse Gradwohl, Gabriel Macotela, Miguel Ángel Alamilla, Arnaldo Coen, José Luis Cuevas y Gabriel Ramírez, productores reunidos a través de las preferencias del crítico y escritor cuyas obras ya formaban parte de su colección particular.

Francisco Castro Leñero,  
"Espejismo",  
150 x 120cm,  
Acrílico/Tela, 2002.



Como puede apreciarse en términos de perfeccionamiento técnico-formal, durante el inicio de esta década, la producción de Francisco continúa centrada mayormente en el

---

<sup>542</sup> NB., Consultar la reseña de: Blanca González Rosas, "La Pintura como lenguaje del Silencio", en: *Proceso*, No. 1359, 1° de Noviembre del 2002, p. 65.



“cuadrado”, las dislocaciones cuadrangulares, las líneas, la mancha, las sombras y la textura. La paleta de color, calculada fundamentalmente desde el blanco, posibilitaba en esas composiciones un mecanismo de enlace entre los tonos azules, los ocre y inclusive de tonalidades verdes que a su vez emergen de coyunturas estratificadas mediante contrastes sistematizados por el rojo y el negro.

Finalmente en otros rubros profesiográficos se pueden registrar todavía en el mes de Diciembre, un acuerdo plástico entre Francisco y Mauricio Cervantes organizado para concretar una muestra retrospectiva de gráfica titulada *Intervenciones/Territorios*<sup>543</sup>, presentada inicialmente en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca y, durante el 2003, en el Museo Taller Erasto Cortés de la ciudad de Puebla y también en una emisión espacial para la *8va Edición del Premio La Joven Estampa 2003* bajo el título: “Mano a mano”, en la Casa de las Américas en la ciudad de la Habana, Cuba. Otra muestra inaugurada en este mes por Francisco se hizo extensiva al siguiente año, fue: *Works on Paper*, para la Howard Scott Gallery de New York<sup>544</sup>.

## 2003

Este año varias exposiciones colectivas requirieron de su atención. El 22 de Marzo el Gobierno del Estado de Michoacán a través del Sistema Municipal de Arte y Cultura de Celaya, en coordinación con la Colección del Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, apoya la exhibición *Gráfica Contemporánea –Cuatro Décadas-*, para difundir una de las tres colecciones que conforman el *Museo de Arte Abstracto* de Felguérez. Repertorio constituido por más de 40 grabados realizados por diversos productores abstractos (1963-1999), entre los que figura el trabajo de Francisco. En otra carta de gobierno del Estado de Michoacán del 2004, el Dr. Octavio Vázquez Gómez director general del Instituto Michoacano de Cultura reporta a Francisco el término de la muestra

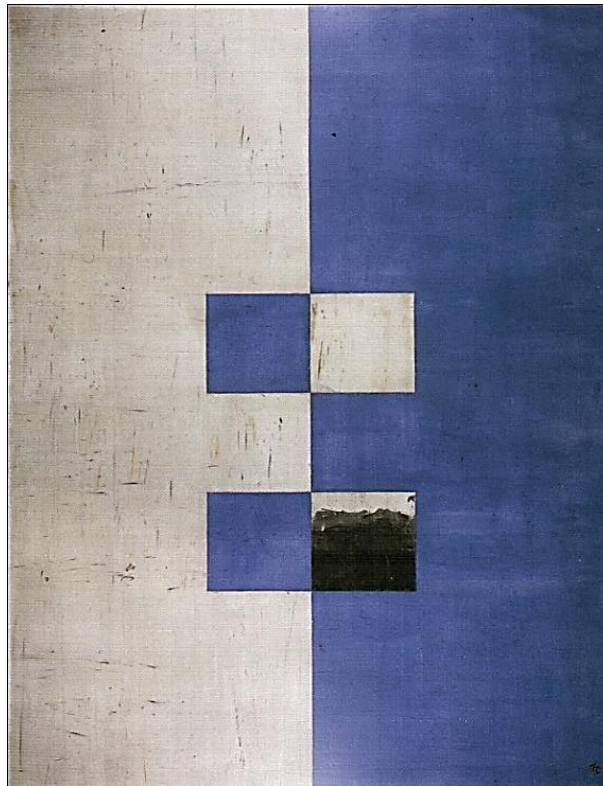
---

<sup>543</sup> NB., Consultar los comentarios sobre la muestra: Blanca González Rosas, “Territorios/Intervenciones”, en: *Proceso*, No. 1363, 15 de Diciembre del 2002, pp. 68-69. Y, Fernando Gálvez de Aguinaga, “Intervenciones/Territorios”, en: *La Jornada*, Sección de Opinión, 10 de Enero del 2003.

<sup>544</sup> NB., Participantes: Barry Goldberg, Vittorio Matino, Rebecca Salter y Hasmig Vartanian.

que se había trasladado a la ciudad de Madrid, España, agradeciendo su contribución a este evento internacional

Otras colectivas en las que participó Francisco este año fueron, durante el mes de Marzo el *LX Aniversario de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda"* y un *Homenaje a Manuel Felguérez*, en la UAM. En Mayo, colabora en la exposición itinerante *Miradas del Arte Mexicano*, organizada por el Grupo de los Dieciséis A.C. en cooperación con la Secretaria de Relaciones Exteriores, mediante la Dirección Cultural de Asuntos Generales y la curaduría de Paloma Porraz Fraser, muestra que recorrió varias ciudades de los Estados Unidos. En Junio, interviene en *50 Artistas de la Academia de San Carlos en el Salón de la Plástica Mexicana* y en *XVII Años de la Semana Cultural Gay*, emisión dedicada a Xavier Villaurrutia en el Museo del Chopo de la UNAM.



Francisco Castro Leñero,  
"Nuve Negra",  
190 x 150cm,  
Acrílico/Tela, 2002.  
Muestra: *Homenaje a  
Manuel Felguérez*, 2003.

Una de las dos exposiciones individuales de Francisco de este año transcurrió en el mes de Julio en la Galería Metropolitana de la Universidad Autónoma de México. En el

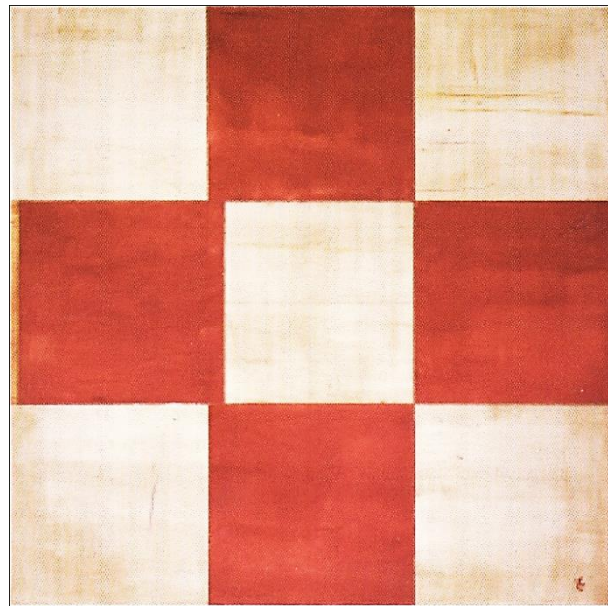
catálogo también denominado: *Estaciones*, se publica la siguiente reflexión de Francisco:

-Como pintor me considero un artista abstracto. Incapaz de renunciar a la propia sensibilidad y pasión, considero que aún es posible buscar nuevos caminos y nuevos significados dentro de la pintura, por más difícil que parezca. Tal vez dentro de mi trabajo mi interés este situado dentro de la elaboración de una espacialidad ambigua. Me preocupan los procesos de construcción y destrucción de las estructuras, quizá como metáfora de las tensiones y violencia de la realidad social. En estos años recientes he tratado de dar a mi pintura una cualidad de transparencia.-

Retomando estas afirmaciones de Francisco se vislumbra la posibilidad de confrontar sus ejecuciones plásticas e inquietudes a las reflexiones derridianas, tanto en el aspecto crítico como en el lúdico, entendiendo que la ambigüedad que interesa plásticamente a Francisco es la misma ambigüedad que filosóficamente rastrea Derrida en la idealidad del significado. Mientras Francisco se permite hablar de metáforas sobre las tensiones y violencia de la realidad social a través del lenguaje abstractivo, Derrida había llegado al análisis de la constitución diferencial del lenguaje, ironizando sobre la validez unívoca de los relatos. Los procesos de construcción y destrucción plástica de Francisco están por demás apegados a la deconstrucción continua de un sistema de relaciones. El "cuadrado" en su lenguaje conceptual y formal es un punto identificable e inasequible a la vez.



Fotografía de Archivo:  
Francisco Castro Leñero por  
José Castro Leñero.



Francisco Castro Leñero, "Movimientos",  
80 x 80cm, Acrílico/Tela, 2003.  
Muestra individual: *Displacements*, HSG.

Testigo de estas afirmaciones, es el prólogo que escribe Francisco Hernández para el catálogo *Las damas, el tablero y la partida*, en donde salta de una idea a otra mientras asume la necesidad de "cuadricular" los sucesos, los lienzos y el encuentro en 15 espacios. La decisión de Francisco de que sea el texto de Hernández el que dé apertura a la muestra después de sus propias reflexiones, es una señal inequívoca de sus "envíos" y "asignaciones" para los diferentes destinatarios de sus tarjetas postales.

Varias reseñas sobre esta muestra fueron publicadas en diferentes medios impresos. El 5 de Julio, en la sección *Señas particulares*, de "El Independiente", se plasma una pequeña semblanza de la trayectoria profesional de Francisco. El 8 de Julio en *La Jornada*, la Dra. Teresa del Conde alude a la exhibición y la recepción favorable de la serie de cuadros en azul cerúleo mediante el artículo "Estaciones" de Francisco Castro Leñero. Para la revista *Proceso* del 13 de Julio, Blanca González Rosas realiza una revisión de los diferentes momentos y procesos plásticos del productor. En la Sección de Artes Plásticas del 7 de Agosto en el periódico el *Milenio*, Eduardo Ganado Kim dedica sus líneas a "Las estaciones de Francisco Castro Leñero". Otra actividad en el mes de Julio fue su participación en el Coloquio *Temas y Problemas de las Artes Visuales*, en la Academia de San Carlos.

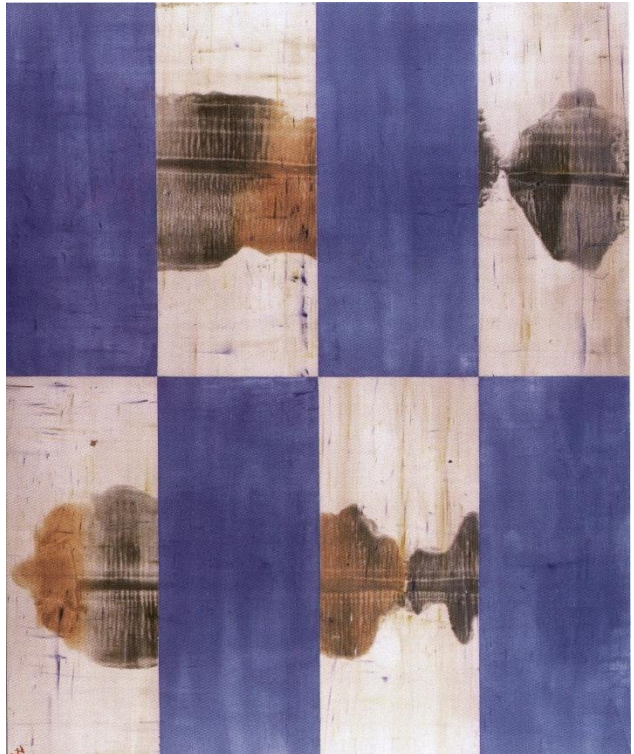
Su segunda exposición individual *Desplazamientos*, quedó registrada con fecha del 30 de Octubre 2003, nuevamente en la Howard Scott Gallery (HS) cuya exhibición fue extensiva al 2004. Otros registros en el archivo son las exposiciones *Pintores, Escultores y Fotógrafos Mexicanos Contemporáneos* en el mes de Septiembre, a beneficio de la Fundación de Apoyo Infantil A.C. (FAI). En Diciembre a través del Programa Creadores en los Estados de CONACULTA, ofreció el curso de grabado en el Taller "El Peyote Azul" de Nayarit y procuró el envío de obra al Museo Universitario del Chopo para la muestra anual *Artistas contra el SIDA*.

## **2004**

Para este año los registros de archivo sólo arrojan datos sobre muestras colectivas.

Entre ellas aparecen constancias y agradecimientos de participación en *Botellas a la Tierra* ("Bouteilles à la terre"), un proyecto entre Francia y Torreón-México que vinculó tanto física como metafóricamente viajes y envíos entre la poesía y la pintura de ambas naciones a través de 64 productores durante los años 2004 y 2005, correspondencias que sirvieron para poner en práctica la idea del entonces director de la Alianza Francesa de la Laguna Guilles Güey y del creador visual Gustavo Montes<sup>545</sup>, ocasión en la cual el proyecto presentado por Francisco se vinculó al del literato parisiense Georges Rose. *Talleres de Gráfica*, en el Instituto Cultural de Aguascalientes. Otro dato es el de *Un Marco por la Tierra*, en el marco del "Día Mundial del Medio Ambiente" inaugurada en el Ex Templo de la San Agustín de la ciudad de Zacatecas y, posteriormente, en el Museo de Historia Natural de la Segunda Sección de Chapultepec. *Variantes Ocho Pintores II*, en el Museo José Luis Cuevas. *Abstracciones*, en la Galería Metropolitana de la UAM. *Mexican Report*, en el Instituto de México y Centro de Arte Contemporáneo "Blue Star" en la ciudad de San Antonio, Texas; además del *Proyecto Mural*, para el 50 Aniversario de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes.

Francisco Castro Leñero,  
"Azul y Blanco", de la Serie:  
*Apariciones*,  
120 x 150 cm, Acrílico/Tela, 2003.  
Muestra: 50 años de la SCT.



<sup>545</sup> NB., La idea del director de la Alianza Francesa de la Laguna surge de la apreciación de la obra del artista Belga Marcel Broodthaers, consistente en una botella con un manuscrito, exhibida en el Museo Rufino Tamayo, de la Ciudad de México. Consultar: "Las botellas", El Siglo de Torreón, Coahuila, Sábado 24 de Enero del 2004. También: Daniela Giacomán, "Botellas al mar", Sección. La Opinión, *Milenio*, Jueves 29 de Enero del 2004. Ver además: Daniela Giacomán, "Imágenes naufragadas en poesía", Sección. Cultura, *Milenio*, Miércoles 4 de Febrero del 2004.

Francisco Castro Leñero,  
"Azul y Blanco II", de la Serie:  
*Apariciones*,  
120 x 150 cm, Acrílico/Tela, 2003.  
Muestra: *50 años de la SCT*.



Destacando de entre estas muestras, para el presente análisis la exposición "...*Obra en papel y pintura de Francisco Castro Leñero e Irma Palacios...*" del 24 de Abril. Exposición montada durante el Programa Cultural "En el Umbral del Centenario" para inaugurar el Festival de Teatro Universitario de la ciudad de Torreón. La disposición museográfica fue emplazada en el anexo del Teatro Isauro Martínez a partir de 13 piezas de Irma, cuatro óleos sobre tela además de nueve óleos sobre papel correspondientes a las Secuencias: "Escrituras" y "Esquematriz". Por su parte Francisco envió 14 trabajos, 3 acrílicos sobre tela y once sobre papel de las series "Variaciones sobre el Río", "Juego de Damas", "El Río" y "Cuadrado Gris". Los comentarios de la prensa<sup>546</sup> giraron en torno a los procesos técnico-formales. Respecto al trabajo de Francisco se aludió al uso de la "cuadrícula" y la conceptualización del elemento "agua", como un reflejo del arte abstracto. Sobre la obra de Irma se re-articuló el discurso de su relación con "la esencia" y "el origen" a través de la enunciación de la tierra.

---

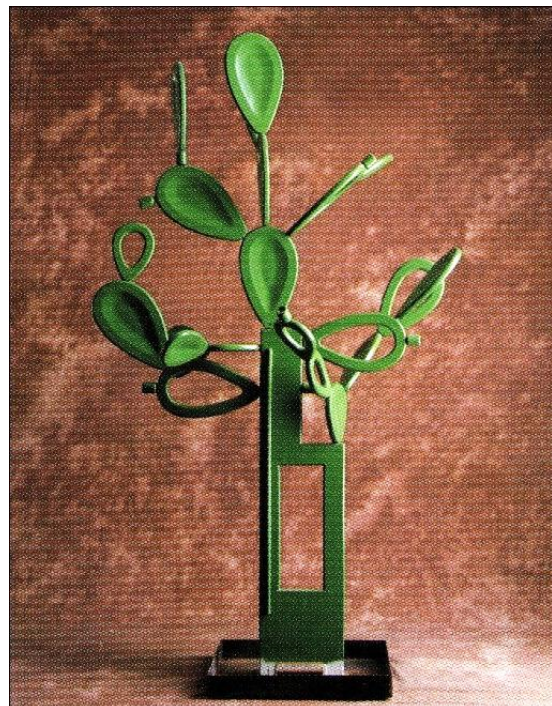
<sup>546</sup> NB., Consultar los comentarios sobre la muestra de: Anilú Karam von Bertrab, "Abstractos", en: *El Siglo de Torreón*, Lunes 26 de Abril del 2004 y del Domingo 9 de Mayo del 2004.

Fotografía de Archivo:  
Francisco Castro Leñero.  
Exposición: *Obra en papel  
y pintura de Francisco  
Castro Leñero e Irma  
Palacios*, 2004.  
(Variación fotográfica a  
escala de gises para este  
trabajo)



Otras exposiciones colectivas con registro, son: *Metáfora de lo Trascendente, Arte y espiritualidad*, en la Universidad Iberoamericana. La XIII Exposición Donativo: *Vida Inmóvil*, organizada por el Hogar de la Misericordia de San Nicolás de los Garza, Nuevo León, en el Museo Metropolitano de Monterrey. Y, la *Subasta de Arte: Nopal Urbano – Visión de 78 Artistas-*, realizada como apoyo a la Fundación MEXFAM y al Fideicomiso de Re-estructuración del Bosque de Chapultepec por parte de Impronta Editores, S.A. de C.V. a través de Mezzotinto A.C., de Isaac Masri y Raquel Chamlati.

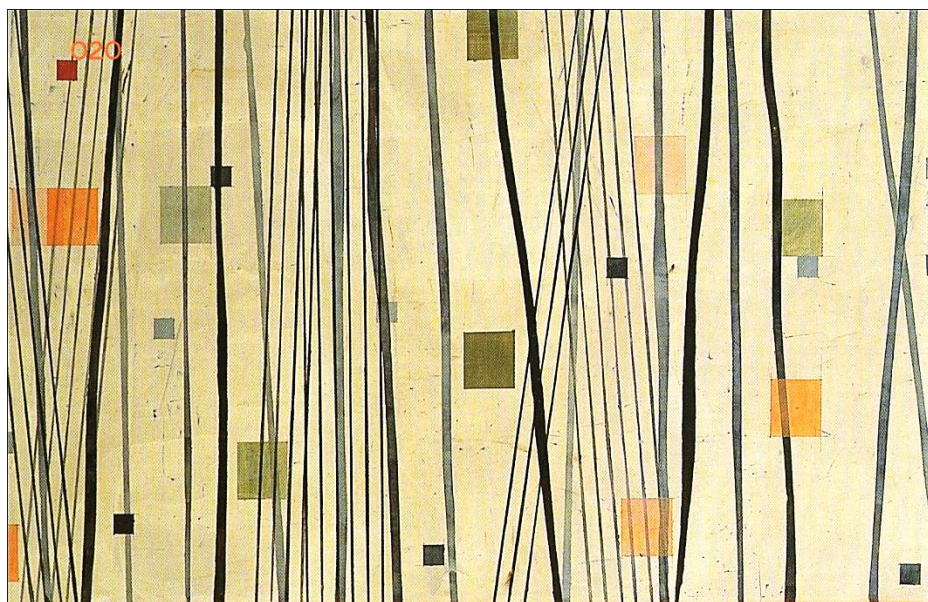
Francisco Castro Leñero,  
"Nopal"  
225 x 130 x .60 cm, Pintura  
automotiva/Aluminio, 2003.  
Muestra: Nopal Urbano.  
Fotografía para el catálogo de  
Subasta: Michel Zabé.



## 2005

El 2005 fue otro año de gran actividad para Francisco pues en el mes de Enero se le informa que *Juegos*, uno de sus trabajos pictóricos de 1994, sería parte integral del Catálogo de obras *Formations*, ideado por Antonio O. Garza Jr., embajador de los Estados Unidos en México. En ese tiempo este sumario tuvo como objetivo conjuntar el acervo que era exhibido en su residencia. También en el mes de Enero participa en *El exilio de los sentidos* para el *Centro Arte y Naturaleza* (ayn) en Madrid, España.

En Febrero es invitado a la inauguración de la exposición *Eco: Arte Contemporáneo Mexicano*, organizada por Osvaldo Sánchez desde Estados Unidos para el Museo Reina Sofía, curador que solicita a Francisco informalmente mediante un e-mail, su trabajo *Canción pigmea*<sup>547</sup>. Sánchez advertiría en el mensaje personal enviado a Francisco que la muestra no pretendía establecer una ruta curatorial definida sino mostrar piezas que consideraba relevantes por sí mismas<sup>548</sup>.



Francisco Castro Leñero,  
"Canción Pigmea I" (fragmento)  
90 x 300 cm, Acrílico/Tela, Colección Particular, 1993.

<sup>547</sup> NB., Francisco recibiría, antes del 2001, una carta oficial de solicitud para ilustrar mediante este cuadro la portada del Libro de Delia Lerner: *Leer y escribir en la escuela: lo real, lo posible y lo necesario*, en la colección Biblioteca para la Actualización del Maestro de la Dirección General de Materiales y Métodos Educativos de la Subsecretaría de Educación Básica y Normal, FCE-SEP, 2001.

<sup>548</sup> NB., Documento de archivo, impreso s/d.



En La *Jornada* del 1° de Marzo del 2005<sup>549</sup> dentro de la Sección de Opinión, la Dra. Teresa del Conde expuso su perspectiva respecto a esta Feria Internacional además de revisar un poco las secciones intervenidas con las producciones de Miguel Ángel Ríos, Thomas Glassford, Santiago Sierra, Jusidman, Ulises Carrión, Eduardo Abaroa y Diego Theo. En el área de escultura reflexiona sobre la participación de Kurtycz y Kyoto Ota, evidenciando el trabajo de estos dos productores como obras "que captan la atención". Respecto a la inserción del trabajo de Francisco en este proyecto, mencionó que Osvaldo Sánchez había intentado justificar históricamente inclusiones "abstractas" iniciando con una pintura de Gerzso *Paisaje nocturno* (1999) y la "Canción pigmea" de Francisco además de incluir cierto "surrealismo visceral", con piezas como las de Julio Galán o Enrique Guzmán. La crítica concluye el artículo preguntándose sobre la poca recuperación de los proyectos en los medios tradicionales "¿por qué no asumir que ésa es una característica histórica inherente a nuestro país?". Cinco días después en la publicación *Replica 21* del 6 de Marzo<sup>550</sup> José Manuel Springer, en la misma línea argumentativa de la Dra. del Conde, critica las lagunas de esta exposición, aludiendo a la reiteración de temas y la falta de criterio cronológico que conllevó esta curaduría conjunta entre Osvaldo Sánchez y Kevin Power.

En el mes de Marzo Francisco participa en *El color de la Música*, un evento realizado en memoria del décimo aniversario luctuoso de Juan Acha (1916-1995) que fue coordinado por los Promotores Culturales Eduardo Álvarez como director creativo de la Filarmónica de Acapulco, y Mónica Martínez, Presidenta de la asociación "Trazos, Volúmenes y Notas". Las propuestas de los 30 productores elegidos para el evento fueron asociadas a géneros, ritmos, notas y armonías musicales. El acrílico sobre tela enviado por Francisco *Promenade*, correspondía a la producción de la década de los '90. Las líneas y notas de color del cuadro sugieren un "punto de encuentro" entre: matices, coloración, resonancia, euritmia y tiempo.

"Promenade" implica varias cosas a la vez, tanto un largo paseo, como una asociación a una serie de conciertos realizados por Robert Newman y Henry Wood, en 1985. Además, es un término utilizado en 1838 en Inglaterra para anunciar los "Promenade Concerts a la Musad", es decir, eventos que el músico francés Philippe Musar, introdujo

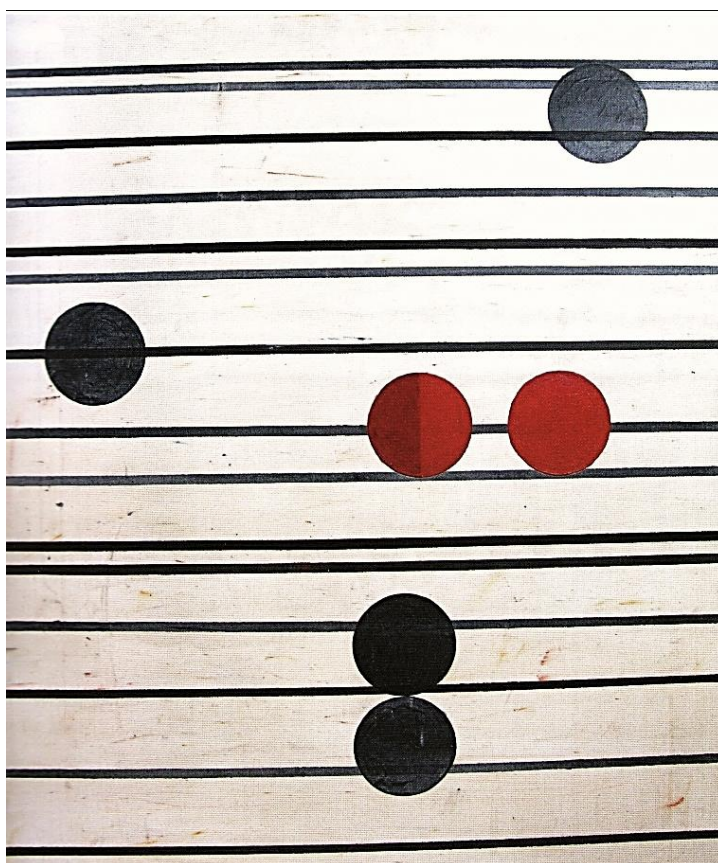
---

<sup>549</sup> Cf., Teresa del Conde, "Arco, Eco, *et.al.*/II y última", en: *La Jornada*, Martes 1° de Marzo del 2005.

<sup>550</sup> Cf., José Manuel Springer, "Exposición de Arte Mexicano", en: *Replica 21*, Domingo 6 de Marzo del 2005. [Replica21.com](http://Replica21.com)

en París como una forma de entretenimiento al aire libre; costumbre gradualmente expandida a los 38 jardines de Inglaterra durante el siglo XVIII entre ellos los Vauxhall Gardens (1661-1859), el Greek Park (1745) o los Renelagh Gardens (1742-1803). Posteriormente esta expresión quedó asociada a la referencia de lugares públicos como punto de encuentro para las actividades sociales.

Francisco Castro Leñero,  
"Promenade"  
120 x 100 cm, Acrílico/Tela, 1998.

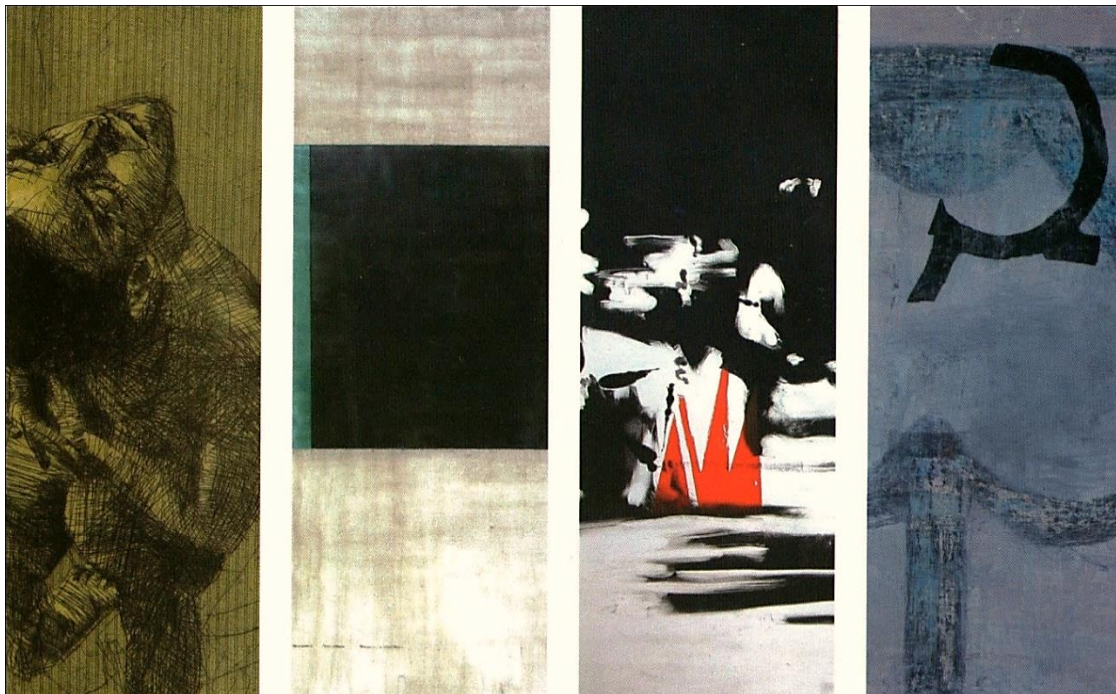


En el mes de Abril Francisco es convocado por Fomento Cultural Banamex A.C. y la firma Huellas Visuales –Asesores de Arte Contemporáneo- S.C. del Programa de Apoyo al Arte Popular, para contribuir con un préstamo de obra en la exhibición *Encuentro de Dos Raíces*, en el Club de Empresarios Bosques.

El mes de Julio fue también de gran actividad para Francisco pues el día 5, recibió la invitación para la apertura de la muestra colectiva *Archipiélagos gráficos* concebida como parte de la conmemoración del "XXX Aniversario de la Universidad Autónoma Metropolitana", que planteaba una celebración de carácter plástico mediante la

articulación de una carpeta de 42 grabados representativos de la gráfica contemporánea ejecutados en un pequeño formato de 30 x 30 cm. Entre ellos se encontraron, por ejemplo Aguatintas de Francisco y Miguel Castro Leñero e Irma Palacios; mixtas de Felguérez, Luis López Loza, Yolanda Mora, Nunik Sauret, Victoria Compañ, Ilse Gradwohl, Juan Soriano, Gabriel Macotela, Manuel Marín, Boris Viskin, Magali Lara, José Luis Cuevas, Carla Rippey, Joy Laville, Roger von Gunten; además de fotograbados de Roberto Turnbull, Helen Escobedo, Pedro Friedeberg y Bela Gold, entre otros<sup>551</sup> productores plásticos, la museografía en esa ocasión fue propuesta por Elena Segurajáuregui.

El 8 de Julio, después de doce años de no realizar una exhibición de corte familiar, Francisco inaugura con sus hermanos *4CL.05* en el Centro Cultural Casa Purcell para el "Festival Cultural Viva Saltillo", en Coahuila. En esta exposición Francisco fungió como curador.



Alberto Castro Leñero,  
"Mujer Amarilla",  
(fragmento), grabado  
en metal, 2005

Francisco Castro Leñero,  
"Movimiento", (frag.)  
Acrílico/Tela  
Acrílico/Tela, 2004.

José Castro Leñero,  
Serie: "Paisaje  
Poblado III", (frag.),  
Monotipo/papel, 2005

Miguel Castro Leñero  
"Hoja de Punta  
Horizontal" (frag.),  
Óleo/Tela, 2002.

<sup>551</sup> NB., Comentarios sobre la muestra en: Teresa del Conde, "Archipiélagos gráficos", *La Jornada*, Sección Opinión, Martes 26 de Julio del 2005, Y, en: México:  
<https://www.google.com.mx/#q=carpeta+grabados+xxx+aniversario+uam>

La introducción del catálogo escrita directamente por Francisco<sup>552</sup>, alude a una propuesta "sin revisión histórica o aleatoria", concebida más allá de lo familiar para mostrar los diferentes lenguajes que los cuatro hermanos habían constituido desde una práctica abierta de la pintura a finales de la década de los 70's. Compuesta por 47 trabajos, los hermanos Castro Leñero exhibieron proyectos fechados entre el 2001 y el 2005. Alberto dividió su selección en producciones plásticas de cuatro técnicas: acrílico sobre tela, acrílico y tinta sobre papel, una escultura en bronce y grabados en metal. Por su parte Francisco, intervino con seis acrílicos sobre tela y cuatro acuarelas. José seleccionó de su colección dos acrílicos sobre tela y trece proyectos de gráfica que incluyeron monotipos sobre papel, xilografías y linóleos. Finalmente, Miguel integró a la muestra un óleo sobre tela, diez tintas sobre papel y dos grabados en metal. A excepción de Alberto, los hermanos han basado sus ejercicios, pictóricos y gráficos, en ejecuciones concebidas en "series" lo que implica una organización consciente del oficio al hacer patente los intereses que como ejecutantes entienden pueden trabajarse hasta que las formas y los contenidos desde una perspectiva individual sean por completo disipados, lo que vuelve al trabajo plástico una evocación conceptual más concreta tanto para quien lo produce como para el crítico e historiador que lo interpreta.

El día 24 de Julio, a través de otro evento organizado previamente en mancuerna entre las instancias Mezzotinto A.C., CONACULTA, el Gobierno del Distrito Federal y la Secretaría de Cultura, Turismo y la de Desarrollo Económico, Francisco fue convocado a inaugurar junto con otros productores plásticos y visuales<sup>553</sup> la exposición escultórica *Campanas*<sup>554</sup>. Las obras se vincularon a textos de 31 pensadores y poetas<sup>555</sup> además de un concierto de Betsy Pecanins y el Octeto Vocal del Instituto de Cultura Mexiquense;

---

<sup>552</sup> Francisco Castro Leñero, "4CL.05", Catálogo de exposición: 4CL.05, Instituto Municipal de Saltillo y Casa Purcell, México, 2005.

<sup>553</sup> NB., Lista de productores plásticos convocados: Francisco y Alberto Castro Leñero, Irma Palacios, Gilberto Aceves, Miguel A. Alamilla, Leonora Carrington, Pilar Climent, Arnaldo Coen, José Luis Cuevas, Felguérez, Pedro Friedeberg, Fernando G. Gortázar, Sergio Hernández, Marina Láscaris, Joy Laville, Gabriel Macotella, Manuel Marín, Jesús Mayagoitia, Alfonso M. Pacheco, Paul Nevin, Brian Nissen, Kiyoto Ota, Ricardo Regazzoni, Vicente Rojo, Naomi Siegmann, Eloy Tarcisio, Viskin, von Gunten y Pablo Weisz.

<sup>554</sup> Bertha Teresa Ramírez, "Inaugura López Obrador la exposición *Campanas*, que se podrá ver sobre Reforma", Sección Cultural, *La Jornada*, Lunes 25 de Julio del 2005.

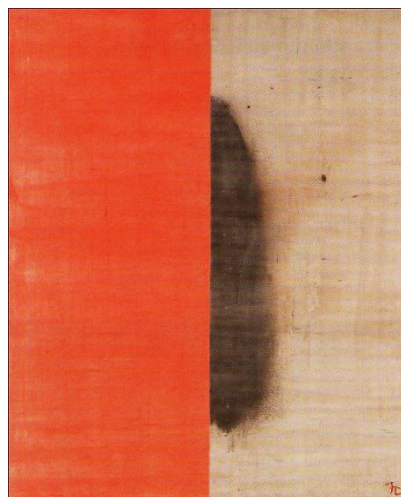
<sup>555</sup> NB., Escritores invitados: Homero Aridjis, María Baranda, Alberto Blanco, Coral Bracho, Julieta Campos, Francisco Cervantes, Luis C. Bargalló, Elsa Cross, Jorge Fernández Granados, Alicia G. Bergua, David Huerta, Eduardo Hurtado, Bárbara Jacobs, Eduardo Langagne, Tedi López Mills, Ernesto Lumberras, Ángeles Mastreta, Sergio Mondragón, Carlos Monsiváis, Fabio Morábito, Myriam Moscona, José Emilio Pacheco, Elena Poniatowska, José Luis Rivas, Francisco Serrano, Javier Sicilia, Marcelo Uribe, Verónica Volkow, Gabriel Weisz, Ramón Xirau y Ricardo Yáñez.

sin embargo, al parecer, lo más recordado del evento fue el altercado de la hipotética sustracción de la "campana" correspondiente a la pieza *Señora en bicicleta*, equívoco legal protagonizado por Joy Laville y las autoridades de la delegación<sup>556</sup>.

El 29 de Julio Francisco participó en la muestra *Puebla y su entorno Plástico*, en la Galería del Palacio Municipal. La introducción de Carlos Blas Galindo para esta muestra, da fe de que de los dieciocho productores invitados la mayoría son "avecinados"<sup>557</sup>, manifestando que para la selección no se había privilegiado ni a "generaciones" ni a opciones plásticas o estilísticas expresas.

Otras exposiciones colectivas registradas en el archivo son las del 13 de Septiembre en el espacio *Pablo Goebel Fine Arts* como parte de una asesoría a Coleccionistas Privados de Arte e Instituciones Públicas que anunciaba visitas privadas a la exhibición denominada *De la esperanza cierta*, para conocer la obra de 13 artistas<sup>558</sup>, entre los que figuró el trabajo de Francisco. El día 30 en el Estado de Puebla, se realizó una muestra integrada por piezas de la Colección de Raquel Tibol. En Octubre Francisco envió el acrílico sobre tela "Frutos del deseo" como donativo al Hogar de la Misericordia para formar parte de la muestra *Paisajes del Deseo*, en el Museo Metropolitano de Monterrey.

Francisco Castro Leñero,  
"Frutos del deseo"  
120 x 100 cm, Acrílico/Tela, 2005.



---

<sup>556</sup> NB., Consultar entre otros: Edgar A. Hernández, "Detiene policía a Laville por error", Sección Cultural, *Reforma*, Martes 26 de Julio del 2005.

<sup>557</sup> Cf., Carlos Blas Galindo, Tríptico de Difusión: *Exposición Puebla y su entorno plástico*, Dirección de Desarrollo Cultural, Gobierno Municipal (2005-2008), México, 2005.

<sup>558</sup> NB., Lista de participantes Francisco y Miguel Castro Leñero, Irma Palacios, Andrea di Castro, Sairi Forsman, Víctor Guadalajara, Gustavo Monroy, Mario Núñez, Roberto Parodi, Guillermo Roel, Ray Smith, Germán Venegas y Boris Viskin.

El 13 de Noviembre, se exhibe su trabajo durante la celebración de los 10 años de la Galería: *El Estudio*, de Rita Alazraki y Eva Marcovich. Durante este mes accede a colaborar en la *EXPOARTE 2005* organizada por Amigos de la Fundación Mascareñas, A.C.; y, entrega una pintura que podría leerse como el nocturno epítome visual del Valle de México, para ser integrada al *Homenaje a José María Velasco -47 Pintores Contemporáneos-*, organizado por el Instituto Politécnico Nacional, la curaduría de este evento recayó en Gabriel Macotela, Patricia Ruíz Anchondo, Marcos Limenes y Rene Freire, mientras que la presentación fue realizada por Antonio Ortiz, "El Gritón".

Francisco Castro  
Leñero,  
"Nocturno valle"  
110 x 150 cm,  
Acrílico/Tela, s/d.  
*Homenaje a José Ma.  
Velasco.*



A finales de Noviembre inicia una residencia en el "Taller de Experimentación y Producción Gráfica" del *Antiguo Colegio Jesuita* de la entidad de Pátzcuaro Michoacán<sup>559</sup>, estadía que consolidó para continuar su proyecto gráfico de "retículas" junto a Irma Palacios, quien en ese momento se encontraba trabajando en una serie sobre "el desierto". La estadía de producción en este municipio se ultimó con un diálogo entre Francisco e Irma y los estudiantes de la Escuela Popular de Bellas Artes.

---

<sup>559</sup> NB., Consultar: Carlos F. Márquez, "Inicia Castro Leñero residencia en el Antiguo Colegio Jesuita", Sección Cultural, *La Jornada -Michoacán-*, Jueves 24 de Noviembre del 2005. Y, Ernesto M. Vargas, "Amor y divergencias", Sección Cultural, *La Voz de Michoacán-*, Jueves 24 de Noviembre del 2005.

Invitado por Benjamín Díaz, en el mes de Diciembre, Francisco inaugura con once piezas de mediano y gran formato, la muestra individual: *Francisco Castro Leñero –Serie Hiedra: Resent Paintings-*, en la galería "Diaz Contemporary" de Toronto, Canadá.



Francisco Castro Leñero,  
"Intervenciones"  
200 x 190 cm, Acrílico/Tela,  
2005.  
*Diaz Contemporary.*

El crítico Peter Goddard en el artículo: "Tunnel into or wander many shades of Green. Canadian debut by notable Mexican Artist", llevó a cabo una síntesis de la revisión del trabajo incluido en esta muestra. Realizando una jovial comparación de las variaciones en verde de la obra de Francisco con Emerald City de L. Frank Braun's en *The Wonderful Wizard of Oz (Forever greedy)*. La reflexión del especialista, continúa con una breve revisión profesiográfica de la trayectoria de Francisco que deriva en la forma conceptual de la propuesta para esta muestra, acotando al respecto lo siguiente:

-His calculations aren't visible, thankfully, but they've paid off. And this is where the go-whit-the-flow method works best. Because the "Ivy Series" waves through your imagination like a definitive solo in jazz that begins with a theme then goes on to the explore its many variations That is not only an intellectual achievement, As with the music of John Coltrane, the late, great American saxophonist, Castro's work has an enormous humanity. Like Coltrane, Castro is

soulfully cerebral.<sup>560</sup>

Respecto de la estructuración a través del "cuadrado", refirió:

-The squares are in complete harmony with one another and with the entire work. Yet each has its own happy restlessness, via any number of minute variations, markings and "imperfections". This "imperfections"-perfect- in their own individual ways make each square a story in itself.<sup>561</sup>

Cabe señalar aquí que el discurso plástico de Francisco empieza a dar un giro para centrarse, más que en la discusión sobre el "cuadrado" en el planteamiento sobre las "retículas". Efectivamente, lo que el propio Francisco comenta de estas obras es que continúan siendo una revisión del entorno urbano y los paisajes que en él tienen lugar. La hiedra, evidenciada en el modo de ocupación de cada uno de los segmentos trabajados es un reflejo de cada cuadrante de la retícula, un derivado de la compensación o modificación del color y de una transcripción de los pecíolos o del follaje que se conforman mediante la analogía de su colocación y de las diferentes gradaciones cetrinas que presenta.

En la entrevista realizada por Carlos E. Márquez para *La Jornada* –Michoacán- en el periodo que estos trabajos progresan, Francisco reveló que la idea correspondía a: "la alusión conceptual de los títulos de las obras"-, explicando a su interlocutor que hacía algunos años había concebido un homenaje al color en Velázquez, utilizando de la paleta de color de este maestro, tanto los rojos como los guindas. Subsecuentemente, Francisco añade en el diálogo:

-Una parte que me interesa dentro de mi expresión plástica es conseguir la sensibilidad de trabajar con pocos elementos y a partir de ellos buscar las posibilidades de originalidad y frescura, que aunque use una imagen bastante revisada por los artistas, pueda tener una visión muy personal, para mi ese es el reto siempre, sacar la idea de la rigidez conceptual, meterla al juego y al mundo convirtiéndola en una idea puramente plástica, se trata de quitarle un

---

<sup>560</sup> Peter Goddard, "Tunnel into or wander many shades of Green –Canadian debut by notable Mexican Artist-", *Toronto Star*, Thursday, December 22, 2005, G6.

<sup>561</sup> *Op.Cit.*, Peter Goddard, "Tunnel into or wander many shades of Green –Canadian debut by notable Mexican Artist-", *Toronto Star*, Thursday, December 22, 2005, G6.

*NB.*, Consultar también: "Turning Castro's works into a commentary of fallacies of modernism is waste of time –time one could be spending wallowing in the lushness of the colours", *National Post Toronto*, Saturday, November 19, 2005.



poco de solemnidad a mis elementos.<sup>562</sup>

Mediante otra afirmación exteriorizó, durante la entrevista, una justificación sobre el uso de las "retículas":

-En realidad la retícula está presente en la vida del hombre como una probable separación de la naturaleza. Al crear una ciudad, una ventana o una puerta, inmediatamente estamos creando un imaginario de ubicación, creemos que haciendo una cuadrícula podemos marcar un norte o un sur y sentir que nos orientamos, aunque en realidad sólo sea una ilusión de ubicarnos, es decir, se trata de una cuestión ilusoria de orden(...).-

Sobre el aspecto técnico-formal y el gusto por los discursos conceptuales ambiguos, declaró en esa ocasión:

-Es como crear un campo de acción para mí, cuando creo un campo de acción que siempre se va a contaminar con el otro, lo que sería como romper con la ilusión de la pureza de la forma, en realidad, es como un ideario y una metáfora de la realidad, de que creamos objetos ideales pero que siempre están contaminados con nuestra experiencia y la realidad misma, sin alcanzar a ser nunca tan ideales como quisiéramos, el blanco nunca es blanco. Es una metáfora de la vida, de la lucha entre lo ideal y lo real.-

Además del esclarecimiento sobre las cuestiones conceptuales, técnicas y formales de su trabajo, encontramos en estas líneas elaboradas tanto por los especialistas como por el propio Francisco, referencias a los remanentes iniciales que permean la detonación de sus propuestas<sup>563</sup> y también rastros de un giro discursivo que ya había generado una dinámica compleja. A partir del 2000, se puede encontrar en los documentos y discursos recabados que la producción del conocimiento en torno a sus ejecuciones plásticas y visuales tanto en términos individuales como socio-culturales por parte de los especialistas, cronistas, críticos y el propio productor, se habían convertido ya en un sistema complejo de suyo, no tan ininteligible. En el acoplamiento entre "lo dicho" y "lo no dicho" sobre la producción de Francisco, no existen bloques aislados de eventos, las coyunturas dadas entre las explicaciones políticas, económicas, históricas, sociales y subjetivas, habían promovido una red de concordancias dinámicas para consolidarlo al

---

<sup>562</sup> *Op.Cit.*, Carlos F. Márquez, "Inicia Castro Leñero residencia en el Antiguo Colegio Jesuita", Sección Cultural, *La Jornada –Michoacán-*, Jueves 24 de Noviembre del 2005.

<sup>563</sup> *NB.*, Consultar: Daniel González Rivera, "Francisco Castro Leñero", en: *Voces de Artistas*, Teresa del Conde Coordinadora), Col. Teoría y práctica del arte, ed. Ríos y Raíces, ed. CONACULTA, México, 2005.

interior de un sistema cultural predominante del cual ya era parte.

## 2006

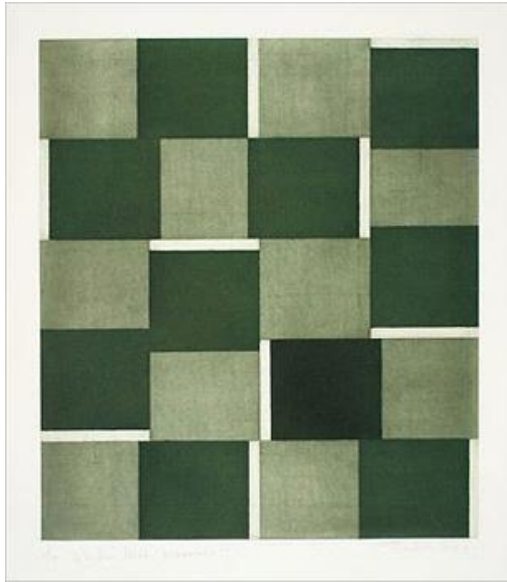
El año inicia, entre otras tareas, con el envío de un libro de artista realizado en acuarela, lápiz y acrílico sobre papel, para ser presentado en el "Encuentro de y Sobre libros de Artistas" propuesto por la Secretaria de Cultura del Gobierno del Estado de Michoacán. La exposición a la que este proyecto dio lugar se llamó: *Los otros Libros*. Por otro lado, como ratificado especialista en su área de conocimiento, Francisco preparó documentos para contribuir con un ciclo de conferencias para la Escuela de Arquitectura y la Escuela de Diseño de la Universidad Anáhuac y en la conformación de una charla que fue presentada en el *II Simposio: Imágenes visuales y expresión en la actualidad –sus implicaciones teóricas, culturales y educativas*, para el Posgrado de la UNAM.

A partir del *Taller de Grabado von Gunten*, participa junto con 16 productores más en la exposición *Papiros amorosos*<sup>564</sup>, muestra concertada para conmemorar el 70 aniversario del Museo Regional de Querétaro. En la presentación Diego Prieto Hernández, en ese entonces director del Centro INAH de Querétaro, menciona algunas ideas sobre las técnicas orientales y occidentales del grabado e informa de manera pública que los trabajos realizados a través del taller "Roger von Gunten", corresponden mayormente a los procesos del hueco y la calcografía emparentando aleatoriamente la colección de obra gráfica recabada desde el siglo XVII en la biblioteca conventual con las producciones gráficas de los artistas mexicanos del siglo XX.

En este catálogo se incluye también un texto de Francisco, quien inicia sus líneas acreditando a José Luis Quiroz como el creador intelectual de este taller desde el 2002 y su rol como director del Museo Posada. La reflexión de Francisco concluye al hacer hincapié en la perseverancia, las estrategias de gestión, el profesionalismo y conocimiento del oficio de Quiroz. Los grabados producidos por Francisco durante la estancia en este espacio fueron "aguatintas" correspondientes al manejo de inflexiones cetrinas derivadas de la serie: *Hiedra*.

---

<sup>564</sup> NB., Lista de participantes: Francisco, Alberto, José y Miguel Castro Leñero, Roger von Gunten, Vicente Rojo, Javier Arévalo, Jordi Boldó, Juan Manuel de la Rosa, José Fors, Luis López Loza, Gabriel Macotella, Gustavo Monroy, Luciano Spanó, Jesús Torres Kato, Boris Viskin y Dick Wray Ray.



Francisco Castro Leñero,  
"Hiedra A III"  
45.5 x 39.5 cm, Aguatinta, 2005.  
*Muestra: Papiros Amorosos.*



Francisco Castro Leñero,  
"Hiedra A II"  
45.5 x 39.5 cm, Aguatinta, 2005.  
*Muestra: Papiros Amorosos.*

Para poder comentar la continuidad de estos trabajos, se podrían aquí retomar algunos de los argumentos exteriorizados por Francisco en la entrevista consumada por Carlos E. Márquez para *La Jornada* –Michoacán- en el 2005, entendiendo que tanto el discurso de Francisco como los que se gestaban en torno a sus proyectos, finalmente, se habían ya identificado como puede corroborarse a través de su trayectoria profesiográfica. Los actores de los diferentes sectores de la cultura y el propio Francisco compartirían legítimamente desde el 2005, algunas afirmaciones persistentes sobre: 1) la revisión de los objetos inmersos en el espacio urbano; la utilización de elementos mínimos; 2) la 'suspensión' del concepto; 3) la correspondencia entre 'idea' y 'juego' plástico; 4) el estatuto 'ilusorio' de la conciencia de un 'orden' (epistémico y experiencial); 5) la ruptura con el fundamento de la 'pureza de la forma'; 6) la creación de campos de acción equivalentes y su diseminación; y, 7) el punto de partida del "cuadrado" o "retícula". Al analizar estos argumentos parece difícil no relacionarlos de nuevo con una axiomática abiertamente planteada a través de una re-territorialización por parte del estado democrático. "Avenencia" instrumentada para articular deleuzianamente dos interpretaciones del mundo: *la extensiva* y *la intensiva*. Entendiendo en primer lugar la extensiva como aquella lectura que delimitó a la "generación" de los productores plásticos

nacidos en los años 50's, para agrupar en un momento histórico determinado a los individuos y las realizaciones emergentes de diferentes estratos culturales y, en segundo lugar, la intensiva, como un dispositivo de registro del lenguaje de intensidades singulares en un espacio indiferenciado a través del trabajo plástico o visual de ciertos personajes afiliados a esta "generación" a través de una gigantesca máquina operativa de suyo "abstractiva" que distribuyó dispositivos concretos dentro del sistema para favorecer a su vez "los lenguajes flexibles de la abstracción" relacionándolos con los demás estratos encarnados tanto por la cultura misma como por la economía y la política. Comprendiendo en términos deleuzianos que el estrato de la cultura está recorrido continuamente por movimientos de desterritorialización y re-territorialización introducidos mediante "elementos intensivos" para formular relaciones hegemónico-sincrónicas.

Posteriormente, entre otros muchos productores el 8 de Junio Francisco envía obra en apoyo a la Subasta de Arte Contemporáneo efectuada para sostener la campaña de Andrés Manuel López Obrador. El 27 de Julio, junto con Irma Palacios e Ilse Gradwohl y otros nueve artistas más participa en la exhibición "Abstraction", concertada en la *Diaz Contemporary Gallery*, de Toronto. El 10 de Agosto con otros 81 ejecutantes plásticos colabora en el *Programa de Creadores de los Estados* (CONACULTA-FONCA), secundando la muestra itinerante titulada "Negra Sangre del Dibujo", cuyo recorrido incluyó doce ciudades de la República. Como cada año, contribuye con un donativo en la exposición "Morada del Alma" inaugurada en el Centro de las Artes, en el marco del *XX Aniversario del Hogar de la Misericordia* y, en Octubre, apoya la conformación de una "Carpeta de Arte" para el *XXX Aniversario del Tecnológico de Monterrey*, Campus Estado de México.

El 5 de Octubre, Francisco solicita ante la Coordinación de Artes Plásticas de Bellas Artes la exportación temporal de doce piezas para ser presentadas en la muestra individual *Francisco Castro Leñero –Rembrandt Suite-* en la Howard Scott Gallery, de New York. En el texto que acompaña la introducción para la recepción inaugural, después de hacer una breve mención a la exposición personal previa *Displacements*, en la HS, apuntó sobre el trabajo de Francisco: -"He continues his exploration of this altered grids, with their posible allusion to musical structure (including jazz), in all but one of the works which will compose the new exhibition. Three of these Works –sharing the poetic title, Motion registered- are like linear drawings on a monochromatic field, but employ the materials

and the scale of painting (each measures 59 x 47 in.)". Haciendo referencia a la selección a los acrílicos sobre tela y su relación expresa con los títulos: "Central Path", "Rembrandt Suite", "Day and Night", tres variaciones adecuadas a las ejecuciones tríadicas "Motion registered" (blanco, amarillo, negro); "Ground and figure" (negro, amarillo y blanco); y una última correspondiente a "Dutch variations". El preámbulo cierra con una referencia legitimadora del trabajo de Francisco que incluyó la última presentación de sus proyectos a nivel internacional en *Eco: arte contemporáneo mexicano* durante el 2005 y acota las colecciones estadounidenses de las que su producción ya formaba parte, como el Metropolitan Museum of Art, Museum of Modern Art y el San Antonio Museum of Art.

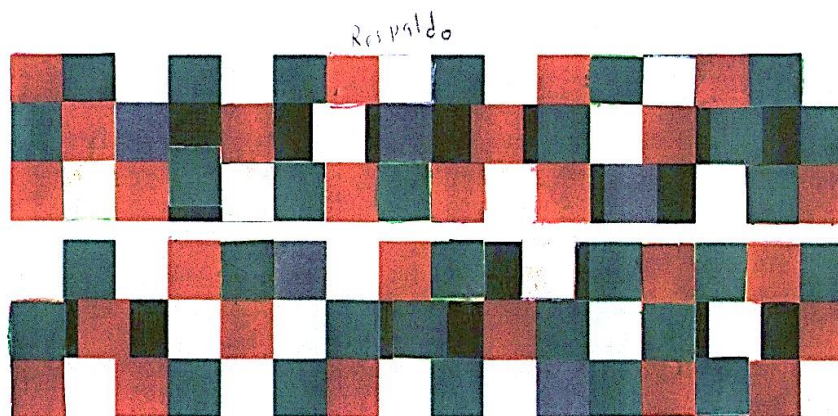


Fotografía de Archivo:  
*Francisco Castro Leñero – Rembrandt Suite-*,  
HS -Howard Scott Gallery-, NY.  
2 November – 2 December 2006.

En Noviembre participa en la exposición *Las posibilidades del Dibujo* en la Galería Metropolitana. El Domingo 3 de Diciembre inaugura en el Distrito Federal la exposición *Diálogo de Bancas*, exhibición pública coordinada por el Gobierno del Distrito Federal, las

Secretarías de Cultura y Turismo, los representantes de la delegación Cuauhtémoc e Impronta Editores a través de Mezzotinto, A.C. En la carta de invitación de Masri del 27 de Agosto del 2006, este proyecto proponía la creación de una colección de "escultura-arte-objeto" para realizar una "banca urbana" que sería colocada en el andador turístico de Paseo de la Reforma, con el propósito de que las personas, además de transitar por el sitio, pudieran hacer uso de ellas. Esta propuesta inicialmente llamada "Diálogos de Banca", proponía que los 70 objetos a realizarse pudieran permanecer en este emplazamiento por un año para posteriormente ser trasladadas al Bosque de San Juan de Aragón en calidad de donación, como lo habían sido ya las colecciones escultóricas previas *Columns* y *Campanas*, respectivamente.

Documento de Archivo  
Francisco Castro Leñero.  
Proyecto para Diálogo de  
Bancas,  
Corredor turístico de  
Paseo de la Reforma, D.F.,  
México  
Diciembre 2006-2007.



Fotografía de Archivo  
Francisco Castro Leñero,  
*Banca Bandera*,  
Acero inoxidable y resina  
policromada,  
.90 x 240 x .50 cm, 2006.  
Corredor turístico de Paseo de la  
Reforma, D.F., México

La ejecución de las obras se destinó inicialmente tanto al taller de Alejandro Velasco como al de Juan Álvarez del Castillo, siendo este último espacio en donde se llevaron a cabo las piezas. Nuevamente esta tentativa cultural, iría acompañada de un poema de un reconocido pensador mexicano<sup>565</sup>. Un mes después, el artículo de Sergio R. Blanco para la sección de cultura del periódico *Reforma*, dio aviso sobre los daños sufridos por la pieza de Francisco y también la de Roberto Parodi. El reportaje da inicio señalando que habían sido robados 87 mosaicos de resina que formaban parte de la banca. En esta breve entrevista Francisco explica que había tenido la posibilidad de atornillar los cuadrados de resina pero que para mostrar la fragilidad de los elementos la decisión final había sido la de adherir los "cuadrados" con pegamento, al respecto cierra la charla exteriorizando la necesidad urgente de restaurar este objeto.

Durante el 2007, varios medios impresos denunciaron la relegación de las piezas tanto en el Paseo de la Reforma como en el sitio de destino que era el Bosque de San Juan de Aragón, lo que incluía a las dos emisiones escultóricas anteriores ya relatadas en este documento, correspondientemente las de: *Columnas* y *Campanas*. En el 2010, Marcelo Ebrard en calidad de Jefe de Gobierno del D.F. junto con Helena Cepeda, la titular de la Secretaria de Cultura del D.F., acordaron un traslado de "rescate" para 35 de estas esculturas. La reubicación de las piezas se ordenó en un trayecto vial de seis kilómetros.

---

<sup>565</sup> Participantes: 1) *Productores Plásticos*: Francisco y Alberto Castro Leñero, Irma Palacios, Hersúa, Miguel Ángel Alamilla, Leonora Carrington, Pilar Climent, Yvonne Domenge, Pedro Friedeberg, Renato González, Sergio Hernández, Noé Katz, Marcos Límenes, Manuel Marín, Alfonso Mena Pacheco, Paul Nevin, Kiyoto Ota, Roberto Parodi, Vicente Rojo, Vicente Rojo Cama, Naomi Siegmann, Francisco Toledo, Roger Von Gunten, Gilberto Aceves Navarro, Alberto Blanco, Gilda Castillo, Juan Manuel de la Rosa, Manuel Felguérez, Manuela Generali, Ilse Gradwohl, Saúl Kaminer, Marina Láscaris, Gabriel Macotela, Jesús Mayagoitia, Gustavo Monroy, Brian Nissen, Ricardo Regazzoni, Alba Rojo Cama, Luis Manuel Serrano, Eloy Tarcisio, Boris Viskin, y Pablo Weisz. 2) *Escritores*: Coral Bracho, Gabriel Weisz, Homero Ardijis, Arnoldo Kraus, Fabio Morabito, Alberto Blanco, Jaime Moreno Villarreal, Javier Sicilia, María Baranda, Francisco Serrano, Marcelo Uribe, Eduardo Langagne, Sergio Mondragón, José Luis Rivas, Ricardo Yáñez, Bárbara Jacobs, Alicia García Bergua, Paola Velasco, Elsa Cross, Eduardo Hurtado, Luis Cortés Bargalló, Myriam Moscona, Verónica Volkow, Mario Bojórquez, Antonio Deltoro, Cristina Pacheco, María Rivera, Alejandro Aura, Eduardo Luis Feher, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska y Julieta Campos. 3) *Arquitectos*: Legorreta, Agustín Hernández Navarro, Teodoro González de León, Fernando González Gortázar, Francisco Serrano, Miguel Ángel Aragonés, Alberto Kalach, José de Yturbe, Enrique Norton, Luis Vicente Flores Suárez, Diego Matthai, Ernesto Betancourt, Fasja-Gorshtein-García Etchegaray, Miguel Álvarez del Castillo, Juan Álvarez del Castillo, José Luis Cortés Rocha y Bernardo Gómez Pimienta. 4) *Diseñadores industriales*: Horacio Durán Navarro, Oscar Salinas Flores, Alberto Díaz de Cossío Carbajal, Ana María Losada Alfaro, Ivette Lakatos, Héctor Esrawe, Reneé Harari, Margarita Landázuri, Héctor López Aguado, Carlos Daniel Soto Curiel y Alberto Vega Murguía.

Las esculturas se emplazaron en los camellones de las calles de Vasco de Quiroga, Juan Salvador Agraz y la Avenida Santa Fe, en la primera etapa del entonces recién inaugurado *Corredor Cultural de Santa Fe*.<sup>566</sup>

En Diciembre, recibió el Premio Nacional *Alas de Plata*<sup>567</sup>, instituido por la Asociación Nacional de Locutores de México, A.C. a través de la comunicadora Marta Elena Varella Lishtwan, fundadora de este reconocimiento. Ese año se hizo extensivo el galardón a los productores que alcanzaron cierta trascendencia a través de la palabra o la pluma, afirmando que la labor de Francisco en los medios había contribuido a la difusión de la cultura. Aprovechando esta coyuntura, Francisco exteriorizó en esa ocasión, la necesidad de establecer una plataforma sólida para el arte contemporáneo en el país. Cabe señalar que junto con él recibió también este premio Ignacio Solares ex director de Teatro y Danza y del Departamento de Literatura de la UNAM, promotor, editor cultural y colaborador tanto en la estación de televisión XHUNAM-TV como en la publicación de la *Revista de la Universidad de México*.

## 2007

Son más de ocho las intervenciones colectivas a las que Francisco es convocado en este periodo, por ejemplo: *Límites, en el Centro Cultural España*, para la embajada española.

---

<sup>566</sup> NB., Para revisar los embates sufridos por las esculturas y analizar las circunstancias de sus traslados consultar, entre otros: 1) "La muestra de bancas en Paseo de la Reforma está deteriorada y en el olvido", *Crónica.com.mx*, 15 de Abril del 2007. <http://www.cronica.com.mx/notas/2007/295856.html>. 2) Ver el video: Expediente 40: El abandono del Bosque de San Juan de Aragón, 24 de Marzo del 2013: [https://www.youtube.com/watch?v=D\\_5Z0bF2ZDI](https://www.youtube.com/watch?v=D_5Z0bF2ZDI). 3) Revisar también: Miguel Ángel Ceballos, "Lucieron en Reforma, se pierden en Aragón", *El Universal.mx*, Sección Cultura, 26 de Agosto del 2007. <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/53869.html>. 4) Judith Amador Tello, "Justifica Elena Cepeda el traslado de esculturas a Santa Fe", Sección Cultura, *Proceso*, 3 de Octubre del 2010. [http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page\\_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=80598&rl=wh](http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=80598&rl=wh). 5) Blanca González Rosas, "Corredor Cultural Santa Fe", Sección Arte, *proceso.com.mx*, 12 de Septiembre del 2010. 6) Tatiana Montoya, "Crean Corredor Cultural en Santa Fe", *milenio.com*, 14 Septiembre del 2010. [http://www.tatianamontoya.com/prensa/prensa\\_tm\\_escul\\_2010.pdf](http://www.tatianamontoya.com/prensa/prensa_tm_escul_2010.pdf). 7) Berenice Balboa, "Inaugura Ebrard corredor cultural Santa Fe", Sección Metrópoli, *El Universal.mx*, 3 de Septiembre del 2010. <http://www.eluniversal.com.mx/notas/706273.html>.



En Junio el envío de obra a beneficio del Festival Internacional de Música y Escena. También en ese mes participa en el Proyecto Editorial *Artistas de México* del Taller de Gráfica Bordes, en el Museo de Arte Moderno. La propuesta editorial consistió en la publicación de ediciones monográficas bilingües. En la carta de invitación de Pilar Bordes a Francisco recibida en el 2006, se explica que el contenido de estos pequeños textos debía partir de un texto crítico breve, una síntesis curricular y 15 imágenes de proyectos personales significativas para el productor, elementos que serían recabados y adaptados por Francisco. Finalmente, las ediciones ya publicadas se constituyeron por aproximadamente 37 cuartillas para los textos y las 15 imágenes solicitadas inicialmente. El número de edición que hace referencia a la trayectoria de Francisco es el ocho que recoge como base explicativa el texto de Osvaldo Sánchez titulado: *Aproximaciones a un terreno en desuso*, realizado por el curador y crítico para la primera muestra retrospectiva de Francisco en el *Museo Carrillo Gil* durante 1999. Otra petición explícita de esta carta era el arreglo de un cofinanciamiento inicial a través de la donación de un grabado en pequeño formato (6.5 x 10.5 cm) por cada uno de los artistas para su impresión y posterior venta en los museos y librerías, siendo la cantidad del tiraje un número limitado de impresiones convenido entre el artista y los directivos del proyecto editorial<sup>568</sup>.

Otro proyecto del mismo rubro se dio el 27 de Julio de ese mismo año mediante una carta de Alejandro Cruz Atienza, director del suplemento de libros *Hoja por Hoja*. En esta misiva se informó a Francisco que para festejar el aniversario de esta publicación se habían compilado los ensayos relativos a la columna "Libro Albedrío" iniciada en el 2004. Esta edición que no salió a la venta, recoge el texto de Francisco titulado: *El coleccionista responsable*. Breve ensayo en el que explica en un tono introspectivo al lector, cómo su padre había construido un pequeño librero que posteriormente formaría parte del mobiliario inicial de su vida en pareja. Exterioriza de manera entrañable cómo iba pasando cada uno de sus libros al interior de su mochila para formar parte del "hit parade de la semana", recorridos que posteriormente terminarían con un libro volviendo al librero sin tiempo estimable pero con la consigna celosa de ser suplido por otro. Este movimiento perfecto del gran lector lo hacía llegar a especular que el mundo se componía sólo de museos y librerías. Pensamiento que paradójicamente lo llevó a hacer amistades. En estas líneas diserta sobre el librero y la casa de Coyoacán de Juan García Ponce y

---

<sup>568</sup> NB., Los otros librillos correspondieron a la revisión del trabajo de: Leonora Carrington, Germán Venegas, Magali Lara, Boris Viskin, Paul Nevin, Gilberto Aceves Navarro y Carla Rippey.

expone cómo el escritor mediante sus charlas, con paciencia, había despejado algunos rastros de su ignorancia literaria. Comenta además de manera emotiva, que la portada del nuevo libro de cuentos de Juan García Ponce: *La Noche*, había sido ilustrada con una pintura suya. Advierte también al lector en estas líneas que la conformación de colecciones tanto de pinturas como de libros es una tarea que implica responsabilidades, aludiendo a la forma en que Irma y él compartían la pasión por los libros, sobre todo de arte contemporáneo. Explica, igualmente, la decisión de llevar a cada sesión impartida en el taller de dibujo de la ENAP dos libros siempre diferentes y cómo estos "envíos" habitualmente eran recibidos por algunos de los estudiantes quienes sabían que podían pasar a revisarlos durante la clase, anotando al respecto lo siguiente: "Disfruto cuando los veo entrar preguntando con curiosidad sobre los libros elegidos". Finalmente, su intervención se clausura con otra pequeña revelación: -"escribo el presente texto y frente a mi mesa se despliega un hermoso librero bajo, es el mismo mítico librero de Juan García Ponce, un generoso regalo de sus hijos en nombre de nuestra amistad."<sup>569</sup>. Este pequeño escrito abre al lector aspectos íntimos de las vivencias e intereses de Francisco, ya por la pintura o por la lectura, al mismo tiempo que ayuda al lector a percatarse de su habilidad y disposición para la escritura.

En el mes de Agosto su vena altruista lo lleva a cooperar con la Fundación Alfredo Harp Helú, "Los Talleres Comunitarios de Conservación de Santa Ana Zagache" y la "Curtiduría", en el proyecto *Espejos de Santa Ana Zagache*, favoreciendo así la restauración y conservación de los patrimonios escultóricos y arquitectónicos del Templo de esa entidad. Ese mismo mes junto con otros 99 expositores participa nuevamente en un nuevo proyecto del "Hogar de la Misericordia" para concretar la *XVI Exposición Colectiva. La magia del Universo*, en el Planetario Alfa.

En el mes de Septiembre envía obra para la muestra *10 Artistas de los 80's*, en la Galería Pecanins<sup>570</sup>. Cabe acotar, que las dos exposiciones individuales de Francisco de este año tienen lugar en este mes. La primera de ellas, fue inaugurada el día 6 en la Diaz Contemporary Gallery de Toronto, Canadá, bajo el título: "Francisco Castro –Variations on a Theme-", las 15 obras de esta muestra correspondieron a las series: "movimientos",

---

<sup>569</sup> Francisco Castro Leñero, "El Coleccionista Responsable", Sección: Hoja por Hoja, *Libro Albedrío*, Comp. Alejandro Cruz Atienza, Décimo Aniversario, México, Junio del 2007.

<sup>570</sup> NB., Lista de productores invitados: Francisco, José y Alberto Castro Leñero, Irma Palacios, Ilse Gradwohl, Miguel Ángel Alamilla, Rene Freire, Gabriel Macotella, Santiago Rebolledo y Ana Checchi.

“desplazamientos” y “variaciones”.



Francisco Castro Leñero,  
“Verde y Blanco”  
80 x 80 cm, Acrílico/Tela, 2007.  
*Muestra: Francisco Castro –  
Variations on a Theme-*

Un proyecto digital que Francisco había planteado para la Escuela Nacional de Artes Plásticas, denominado *Espacios Delimitados*, que había sido concebido para agrupar y mostrar su obra se transformó en un Taller de producción y Reflexión sobre las prácticas contemporáneas de la pintura que se llevó a cabo en el Centro Nacional de las Artes de San Agustín Etlá, Oaxaca. Posteriormente por mediación de la Secretaría de Cultura, se le invitó a impartir un Taller de Pintura Experimental en el Centro de Producción de Artes Gráficas “La Parota”, en el estado de Colima<sup>571</sup>. Todos estos proyectos y Talleres impartidos por Francisco obedecen a una lógica personal, como puede constatarse ante su convicción de contribuir a la formación de artistas emergentes. Productores principiantes que sólo pueden sostenerse en el ámbito de los discursos culturales

---

<sup>571</sup> NB., Consultar: Yaret Ramos Vallet: “Taller de Pintura Experimental en *La Parota*”, Sección Cultura, *Milenio*, Martes 23 de Octubre del 2007. También: Blanca Garduño: “Francisco Castro Leñero, Taller de Pintura Experimental en *La Parota*”, Sección Cultura –Arte Total-, *Ecos de la Costa*, Miércoles 24 de Octubre del 2007.

contemporáneos, si se forman sistemáticamente como exterioriza Francisco: "en el marco y el rigor de la vida universitaria"<sup>572</sup>.

En otro rubro, el trabajo de Francisco es seleccionado en el mes de Diciembre junto con el de otros 78 productores plásticos para celebrar ese fin de año el *Décimo Aniversario del Servicio de Administración Tributaria*, a partir de la inauguración de la muestra organizada por los gestores de la Colección Pago en Especie que ese año llevó el nombre de "Aportaciones".

## 2008

En el archivo de Francisco, a diferencia de la guía curricular impresa que arroja el registro de diez exposiciones colectivas, encontramos una larga serie de intervenciones entre las que destacan: *Imágenes Residuales* en el Tecnológico de Monterrey, Campus Estado de México. La muestra *Grabadores Contemporáneos de México*<sup>573</sup>, organizada a partir del grupo "Gravura Brasileira" (1998) de Alberto Fuks y Eduardo Besen, bajo la curaduría de Arcadio Vera y Diô Viana para la galería *Gravura Brasileira*, Francisco envió cinco grabados de la serie "Hiedra".

En esta recuperación de documentos se puede advertir que a partir del 23 de Abril, Francisco, vuelve a representar a la Diaz Contemporary Gallery en la Feria de Arte Contemporáneo (MACO) en el D.F. También en el mes de Abril, apoya una subasta a beneficio de la Zona Indígena de la Montaña de Guerrero organizada por el Patronato Medicina y Asistencia Social, A.C. (MAS); su intervención consistió en pintar un rebozo que fue exhibido en el evento llamado *Rebozos Pintados por Artistas*, en el Museo Casa de la Bola. En Junio, envía obra a la exposición *Cabeza de Serpiente*, concebida como parte de una interpretación histórica sobre el descubrimiento en 1989 del conjunto de Tezcatlipoca. Conjunto arqueológico que había servido para cimentar en el siglo XVIII

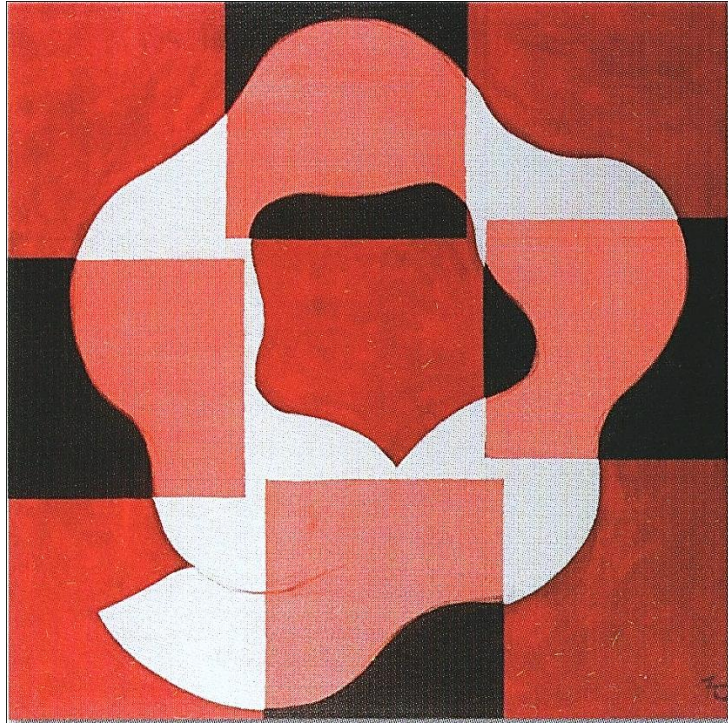
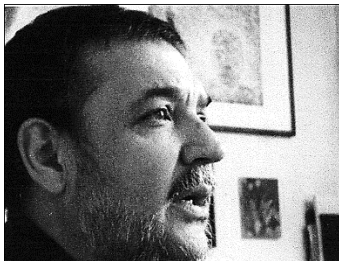
---

<sup>572</sup> Arturo Cervantes: "Francisco Castro Leñero, Detrás de un pintor abstracto siempre existe", Sección Arte, A + C - *Revista de Arte y Cultura*, No. 5, Año 1, Bimestral, Valle de Bravo, 18 de Octubre del 2007.

<sup>573</sup> Lista de invitados: Nunik Sauret, Francisco y Miguel Castro Leñero, Irma Palacios, Ilse Gradwohl, Roberto Turnbull, Mario Palacios, Alejandro Pérez Cruz y Arcadio Vera.

parte del edificio que posteriormente sería la librería "Juan Pablos" de la UAM, vestigios arqueológicos de los cuales había quedado la cabeza de serpiente exhibida en la librería<sup>574</sup>.

Francisco Castro Leñero,  
"Sueños de serpiente"  
80 x 80 cm, Acrílico/Tela,  
2008.  
*Muestra: Francisco Castro  
Cabeza de Serpiente,  
UAM.*



Otras participaciones colectivas fueron en el mes de Julio, *Obra Gráfica* en la Galería Juan Martín<sup>575</sup> y la invitación a colaborar en el programa de Desarrollo de Proyectos Artísticos y Coediciones en el Taller Gráfica Actual de Oaxaca. En Agosto entrega una acuarela sobre papel para la realización de la Cena-Subasta a beneficio de los damnificados del municipio de Tlaltenango de Sánchez Román, en el estado de Zacatecas. Y en Septiembre, dona un acrílico sobre tela para ser subastado en *Arteria28*, favoreciendo la causa de A leer/IBBY, México.

Su primera exposición individual de este año fue *El cuadrado y la trama*, en la Sala de Exposición del Edificio Delegacional Guadalupe I. Ramírez, de la Delegación Xochimilco

---

<sup>574</sup> Productores plásticos invitados, además de Francisco: Irma Palacios, Kiyoto Ota, Xavier Esqueda, Saúl Kaminer, Nunik Sauret, Manuel Marín, Flor Minor, Carlos Gutiérrez Angulo y Bernardo Arcos.

<sup>575</sup> Participantes: Irma Palacios, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Roger von Gunten, Francisco Toledo, Luis López, Loza y Mario Martín del Campo.

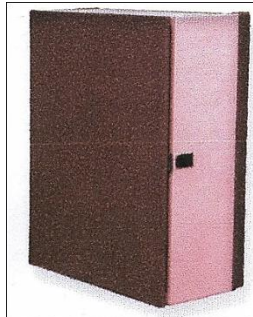
del D.F., siendo enviados por Francisco treinta grabados de una por demás interesante selección de su producción gráfica personal que englobó trabajos de 1999 al 2007, encontrándose piezas de las series: "Juegos", "Hiedra", "Desplazamientos" y "Juego de Damas".

Francisco Castro Leñero,  
"El cuadrado y la trama"  
45 x 35 cm, Grabado en metal,  
1994.  
*Muestra: Francisco Castro  
Leñero: El cuadrado y la trama,*  
Delegación Xochimilco.

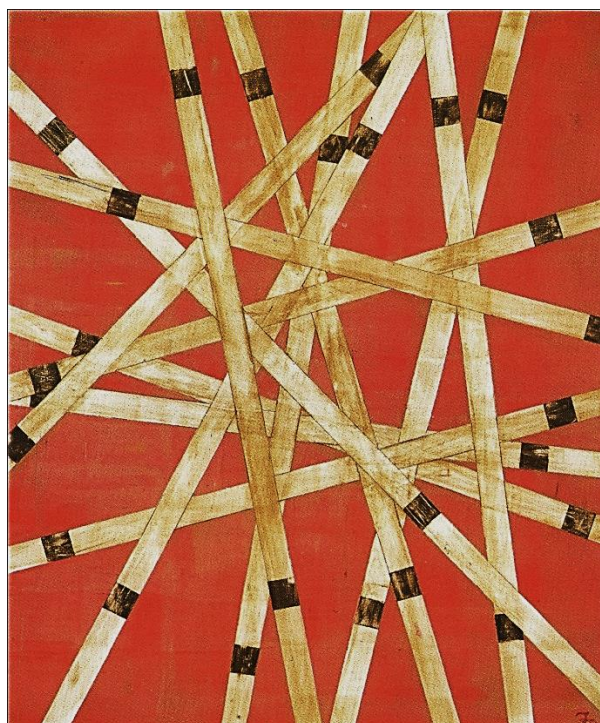


Lo que pudo apreciarse en esta muestra individual de grabado fue la paulatina transformación de todos los elementos que retrospectivamente había trabajado tanto en la pintura como en la estampa, el dominio de diversas técnicas gráficas, de las aguadas, sus inquietudes por el color, la experimentación técnico-formal y la adaptación de elementos experienciales al lenguaje abstractivo que Francisco había implementados durante casi dos décadas. Otras intervenciones colectivas verificables ese año fueron *Cajas mágicas*, una subasta también de corte filantrópico para apoyar a la Fundación Mexicana para la planeación familiar (MEXFAM), en el mes de Octubre.

Francisco  
C. Leñero,  
"Crotos",  
2008,  
Catálogo  
de  
Subasta.



Como cada año su apoyo incondicional a las causas benéficas del "Hogar de la Misericordia" lo llevan a colaborar en una muestra denominada: *El Juguete Mexicano en el Arte*, dentro de la XVII Exposición Colectiva del 2008 con la intervinieron de 79 productores más. Francisco envía para esta exhibición un acrílico sobre tela que alude al juego de los "palitos chinos". La presentación del Catálogo a cargo de Guillermo Sepúlveda<sup>576</sup>, señala la posibilidad de establecer mundos propios a través del juego y de los elementos que habían sido significativos para cada uno de los participantes.



Francisco Castro Leñero,  
"Palos Chinos"  
120 x 100 cm, Acrílico/Tela,  
2008.  
Muestra: *El Juguete Mexicano  
en el Arte*.

Además en el archivo existe un documento que señala que a través de Diaz Contemporary Gallery su trabajo había participado en la exposición *Diaz Contemporary at TIAF*, junto con las de otros cuatro productores. Otro dato importante, registra su participación en la muestra organizada por el Grupo de los Dieciséis en apoyo a la realización de la 28° *Venta de Arte* en la ex Hacienda de los Morales. Igualmente en Octubre, Francisco dona obra para la 9° *Subasta Anual de Arte* de la Fundación Rayuela, efectuada en el Estado de Morelos y coadyuva también con la Fundación *100 manos unidas a beneficio de la niñez mexicana*. Mientras otro agradecimiento arroja datos sobre la donación de dos "aguatintas" a favor de la Asociación Mexicana de Ayuda a Niños con

---

<sup>576</sup> Cf., Guillermo Sepúlveda, "El juguete mexicano en el arte", Catálogo de exposición: *El juguete mexicano en el arte*, Hogar de la misericordia, México, 2008.

Cáncer (AMANC), en la Galería de Lourdes Sosa (LSG). Finalmente el 8 de Noviembre, participa en una última muestra colectiva titulada: *Tiempo Aire*, organizada por el Sr. Miguel Castro para Monograma Ediciones, el envío de Francisco consistió en un libro de artista desplegable realizado mediante técnica mixta a partir del uso de temple, acuarelas y grafito, marcado como: *Códice de límites y desplazamientos*.

Habiendo recuperado algunos documentos de otra sección del archivo de Francisco, se pueden encontrar otros llamados que amplían el alcance de su trayectoria, con ello nos referimos a la invitación generada por la "Sociedad Mexicana de Acuarelistas en Morelos A.C." para fungir como jurado en el *XI Salón de la Acuarela 2008* realizado en Cuernavaca. En este otro rol profesional de fungir como jurado o miembro de un comité de selección, del que ya habíamos dado cuenta en otros apartados de esta investigación, se encuentran en retrospectiva varias constancias de sus participaciones, por ejemplo una carta de 1999, del Director de Difusión del Patrimonio Cultural (CONECULTA) de Querétaro, impulsándolo a ser parte de la Comisión Técnica para dictaminar proyectos presentados al Programa de Estímulos a la Creación Artística. Un ofrecimiento para conformarse como Jurado en el Concurso de Pintura "Johnnie Walker Red Label" de 1997, previa invitación de la Dra. Teresa del Conde. Así como la recomendación para Integrar el jurado de premiación y selección del "Salón Anual de Mini Estampa" convocado por el CONACULTA, el INBA y el Museo Nacional de la Estampa en 1993 formando parte del comité de selección junto al Maestro Jorge Alberto Manrique y Manuel Marín. Igualmente, aparecen registros de otra intervención dirigida a Francisco para respaldar como jurado el "Primer Salón Centroamericano de Pintura" organizado por el Instituto Hondureño de Cultura Interamericana (IHCI), en 1990.

## **2009**

Entre la serie de colectivas en las que Francisco presenta trabajo este año se destacan las siguientes: 1) *Metrópolis -el mito de la gran ciudad-*, llevada a cabo en el espacio "Celda contemporánea" de la Universidad del Claustro de Sor Juana con el apoyo del



Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales (FONCA)<sup>577</sup>, muestra que fue dispuesta por la curadora Sylvia Navarrete, quien reunió a 16 expositores a partir del eje temático de "la ciudad". Esta búsqueda curatorial implicó paralelamente el discurso plástico de "la práctica de la pintura conceptual en México de 1980 al 2000". Dividida en cuatro perspectivas generales que proponían una lectura de la ciudad como complicación laberíntica; la construcción de la identidad dentro de la confusión urbana; la vida en la periferia ante los procesos maquínicos y la deshumanización. Otra participación fue la del *Salón del Libro de París 2009*. Así mismo, Francisco presentó obra en la Octava interpretación de la Colección Jumex titulada: *Les Enfants Terribles*<sup>578</sup>, muestra que incluyó a 32 productores cuyos trabajos giraron en torno a la perspectiva de la disminución del sujeto contemporáneo y que fue 'curada' por Michel Blancsubé. A las anteriores participaciones se anexan en el marco de los festejos del 35 aniversario de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), la exhibición del acervo denominado: *Imágenes y Formas de la Casa Abierta al Tiempo*<sup>579</sup> y La exposición de *Litografías del 2009*, bajo la coordinación de Per Anderson en la Galería "La Ceiba" de la ex hacienda de Orduña en la ciudad de Coatepec, Veracruz<sup>580</sup>. Otros datos surgen en torno al Bicentenario del Gobierno de México y la donación al Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile mediante el proyecto *Estampas, Independencia y Revolución*, organizada por el Museo Nacional de la Estampa del INBA, esta carpeta se conformó de 51 grabados y una escultura<sup>581</sup> elaborados en diez talleres de impresión diferentes. Con

---

<sup>577</sup> NB., La exposición: *Metrópolis, el mito de la gran ciudad*, también fue inaugurada en la planta alta de la Galería Jesús Gallardo, Del 2 de junio al 19 de julio de 2009. Consultar boletín de prensa: <http://artesvisualesicl.blogspot.mx/2009/08/metropolis-el-mito-de-la-gran-ciudad.html>

<sup>578</sup> NB., Consultar la página oficial de la Colección Jumex:

[http://fundacioncoleccionjumex.arteven.com/h/09\\_les\\_enfants\\_terribles\\_01.htm](http://fundacioncoleccionjumex.arteven.com/h/09_les_enfants_terribles_01.htm)

<sup>579</sup> "Exhibe UAM una parte de su gran patrimonio artístico; con esta muestra se celebran 35 años recorriendo los caminos del arte", Dirección de Comunicación Social, Número C-093, Noviembre 3 del 2009.

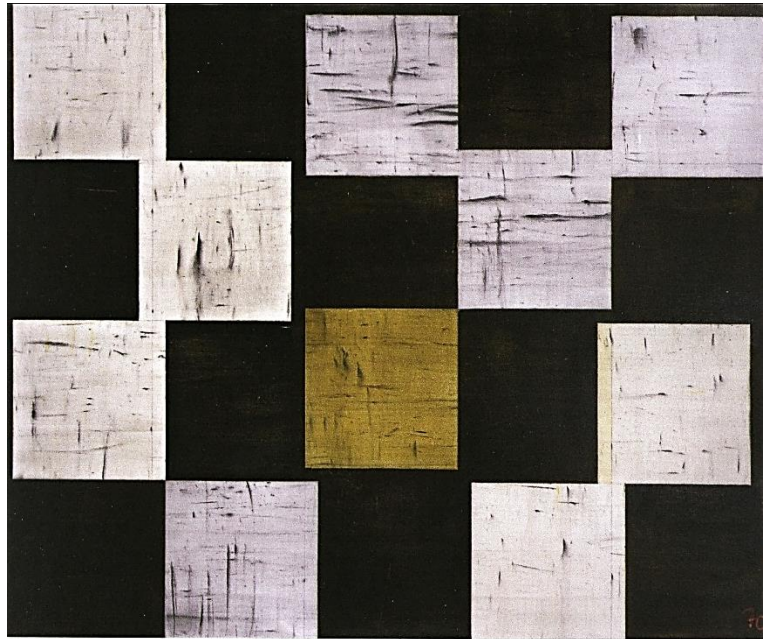
<http://www.comunicacionsocial.uam.mx/boletines/indice/nov-3-09a.html>

<sup>580</sup> NB., Consultar: <http://www.oem.com.mx/oem/notas/n1444507.htm>, <http://www.lapolitica.com.mx/wp-content/files/20091216-eplana16.pdf>.

<sup>581</sup> NB., Listado de participantes mexicanos: Francisco y José Castro Leñero, Irma Palacios, Manuel Felguérez, Roberto Turnbull, Gabriel Macotela, Fernando Aceves Humana, Eloy Tarcisio, Voris Biskin, Franco Aceves Humana, Luis López Losa, Raymundo Sesma, Javier Marín, José Martín Sulaiman, Rubén Maya, Pilar Bordes; Marisa Boullosa, Emiliano Gironella, Betsabé Romero, Alejandro Santiago, Adolfo Mexiac, Ana Santos, Mónica Saucedo, José A. Castillo, Guillermo Olguín, Enrique Pérez Martínez, Alejandro Pérez Cruz, Joel Rendón, Rafael Ruíz Moreno, Patricia Córdoba, Helen Escobedo, Javier Fernández, Flor Minor, Terumi Moriyama, Demián Flores, Arturo García Bustos, Raúl Herrera, Cisco Jiménez, José Lazcarro, Andrés Velázquez Gloria, Saúl Villa. Otros participantes: Roger von Gunten, Per Anderson, Mario Benedetti, Pierre Buraglin, Leonora Carrington, René Derouin, Joy Lavelle, Nicola López, Mimmo Paladino, Luis Ricaurte.

el consentimiento de los productores se realizó un tiraje de 100 ejemplares que fueron distribuidos del siguiente modo: un 50% destinado a las instituciones culturales de los estados y el otro 50% a instituciones gubernamentales de otros países<sup>582</sup> y, finalmente, otra colaboración en *Punto de Concentración*, de Monograma Editores.

Francisco Castro Leñero,  
"White on Black"  
39 ½" x 47 ¼", Acrílico/Tela,  
2009.  
*The Red, The Black and The  
White.*



El doce de Noviembre inauguró en la Howard Scott Gallery (HS) de New York, la exposición *The Red, The Black and The White*. La serie de pinturas que concertó esta muestra hace evidente una preocupación plástica de Francisco por dar continuidad a la exploración del manejo tanto del "cuadrado" así como de "los "desplazamientos", siendo esta intención compositiva y formal un eje de partida para la inserción de diferentes

<sup>582</sup> NB., Los grabados se realizaron en tres dimensiones diferentes y la técnica quedó abierta a la preferencia de productor plástico. Los talleres de impresión fueron: La Ceiba Gráfica de Veracruz; el Centro Cultural Ignacio Ramírez -El Nigromante-, de Guanajuato; el Museo José Guadalupe Posada de Aguascalientes; el Museo de la Estampa, a partir del Taller de Grabado de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México; el Museo Taller: "Erasto Cortés", de Puebla; el Taller de Gráfica del Antiguo Colegio Jesuita de Pátzcuaro, en Michoacán; el Taller de Estampa Básica y Avanzada Camaxtli TEBAC de Tlaxcala y el Centro de Formación y Producción de Artes Gráficas: "La Parota", en el estado de Colima. El Catálogo de exposición se editó en el 2010, entre las páginas dieciséis y treinta, se encuentran tanto los presentaciones de: Consuelo Sáizar (CONACULTA); Teresa Vicencio (INBA); Octavio Fernández (MUNAE); Víctor Manuel Cárdenas, como la revisión breve de Carlos Blas Galindo: "Estampas, Independencia y Revolución" y, otra de Víctor Manuel Cárdenas, titulada: "México -Reunión Gráfica 2010-"; últimos en los que se abordó, bajo una perspectiva panorámica, la relación entre ejes históricos y estilísticos de la gráfica, plasmados por los participantes en su trabajo.

objetos urbanos, cotidianos e históricos. En cada serie producida, la traducción de los objetos a nivel abstractivo se subsume a un inventario conceptual que dentro del proyecto de Francisco recupera aspectos tanto particulares como universales de un lenguaje sistémico, en donde los elementos que le son significativos aparecen re-semantizados continuamente y preservados por un sustrato lógico interno que se podría relacionar desde el aspecto técnico-formal como por ejemplo, con el "cuadro de oposición del juicio de términos" de Aristóteles en el cual "los juicios" se analizan mediante oposiciones, entendiendo que estos pueden ser: contradictorios, contrarios, subcontrarios o subalternos. Plantéese, para establecer la relación veritativa de los argumentos plásticos y los procesos compositivos utilizados por Francisco, una exploración puramente lúdica de los posibles métodos de razonamiento con los cuales el productor puede jugar y prorrogar hasta "su agotamiento" un mismo recurso discursivo.

Si se tomase como ejemplo la serie: *Hiedra*, o cualquier otro de los conjuntos producidos a partir del año 2000 en los cuales Francisco establece como formulación distintiva que "el cuadrado" es un elemento mínimo *necesario* para la construcción de su lenguaje abstractivo. El productor propone para la lectura de sus cuadros, que éstas ratificaciones discursivas tanto conceptuales como técnico-formales recogen la descripción de varios elementos de su entorno como *la hiedra*. Por ello se puede entender que la imagen de la *hiedra* como componente del paisaje urbano pasa remitida al soporte o lienzo, sin embargo, una vez aplazado el elemento *hiedra* el espectador aunque no puede "ver" *la hiedra* puede relacionar "el color" como 'traza' de la postergación de la *hiedra* sólo cuando se le ha sugerido que existe esta relación entre concepto y objeto lo cual es contradictorio (esté o no esté implícita esta vinculación en el título de la obra). Aunque en definitiva no todos puedan aprehender esta relación, la *necesidad* o *posibilidad* de que "esté" la *hiedra*, que el *color* sea la piedra de toque para no retardar más su reconocimiento, por ende, para que el espectador pueda "verla" o "no", marca el inicio de una *praxis visual* donde ambos juicios no pueden ser o falsos o verdaderos al mismo tiempo.

Entonces, si "el cuadrado" es un elemento mínimo *necesario* para la construcción del lenguaje abstractivo de Francisco es posible que toda imagen de la *hiedra* esté emplazada a través del "color" desde cada uno de los "cuadrados", por lo que cada "cuadrado" en la imagen implica el espectro de la *hiedra* y, por lo tanto, también sería

posible que otro tipo de *objetos ajenos a la hiedra* puedan estarlo. Existe en este sentido una expansión plástica al interior de este sistema coyuntural, pues es un sistema mínimo que favorece enlaces y repertorios, impresiones y movi­lidades. El "cuadrado" no es en este sentido un concepto fijo, es a la vez un giro semántico en un sentido derridiano, un "cuadrado" que funciona como "retícula y por lo tanto como una herramienta de reto o recreación intelectual. Obteniendo en último lugar a partir de cada cuadro un objeto concreto que puede ser adaptable a la condición de "capital simbólico" desde varias perspectivas y en diferentes horizontes culturales.

## 2010

Entre los años de 2009 y el 2010 participa en el proyecto para la producción de obras monumentales: *AKASO*<sup>583</sup> bajo el patrocinio del ingeniero Sergio Autrey y una necesidad de evocar los Murales de Osaka (1970)<sup>584</sup>; proyecto que se difunde como parte de un "reconocimiento" a la generación de los 80's<sup>585</sup> por sobre de la de los 50's. Los avances procesuales de este gran proyecto fueron registrados en video por artistas emergentes y la museografía concertada por Carlos Ashida, para el Museo de Arte de Sonora "Musas" y para su posterior apertura en el Museo Universitario del Chopo (25/08/2011). Este evento, ulteriormente convertido en un documental, fue llevado a cabo por una compañía productora<sup>586</sup> consolidada *ex profeso* a partir de este suceso pictórico<sup>587</sup>.

---

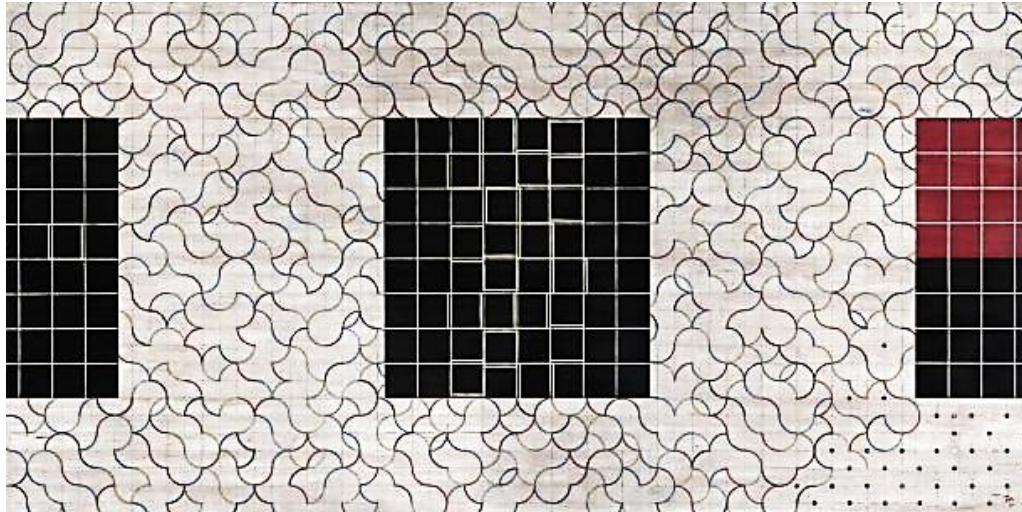
<sup>583</sup> *NB.*, Participantes de 'AKASO': Francisco, Alberto, José y Miguel Castro Leñero, Irma Palacios, Ilse Gradwohl, Roberto Parodi, Roberto Turnbull, Luciano Spanó, Antonio Luquín, Yolanda Mora, Helio Montiel, Eloy Tarcisio, Manuel Marín, Magali Lara, Manuela Generali, Boris Viskin, Germán Venegas, Mauricio Sandoval, Gabriel Macotella, Arturo Rivera, Gustavo Monroy, Miguel Ángel Alamilla, Luis Argudín y Alfonso Mena.

<sup>584</sup> *NB.*, Realizados por: Manuel Felguérez, Roger von Gunten, Vlady, Gilberto Aceves Navarro, Lilia Carrillo, Arnaldo Coen, Francisco Corzas, Fernando García Ponce, Francisco Icaza, Brian Nissen y Antoni Peyrí.

<sup>585</sup> Miguel Ángel Escobedo, "Hacia falta un reconocimiento de esta generación y la exposición 'AKASO' se lo está dando", *RECORDarte –En Musas-*, p.32.

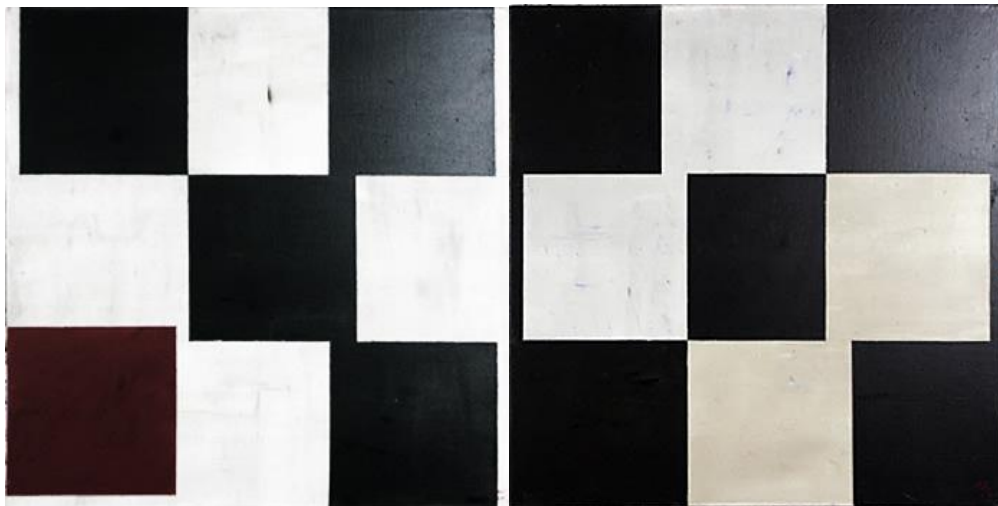
<sup>586</sup> *NB.*, Compañía productora "VARIOS LOBOS", Integrada por: Pablo Zimbrón, Daniel Castro Zimbrón, Marcos Castro, Federico Novelo y Diego García.

<sup>587</sup> Consultar comentarios sobre el proyecto: <http://www.akaso.com.mx/images/RECORDarte.pdf>. El video dedicado al registro de la producción de Francisco: <http://www.youtube.com/watch?v=ErkzvhCz3VI>. Sobre la visita de Raquel Tibol al proyecto: <http://www.youtube.com/watch?v=1LIQuN6M0Xg>. [La página oficial](#)



Francisco Castro Leñero, "Cuadernos de Iluminar"  
366 x 732 cm, Acrílico/Lino, 2010.  
*Muestra: AKASO.*

En Febrero inaugura su muestra individual *Duets*, en la Diaz Contemporary Gallery, de Toronto. Francisco concibió esta exposición para exhibir los trabajos por pares así como para crear tensiones formales entre el fondo y los desplazamientos del "cuadrado" con el apoyo de colores intensos y contrastantes.



Francisco Castro Leñero,  
"Desplazamiento Negro y Rojo/Blanco" y "Desplazamiento Negro/Blanco"  
366 x 732 cm, Acrílico/Tela, 2008.

---

[del proyecto 'AKASO', que recaba una sinopsis de la trayectoria reciente de Francisco:](http://www.akaso.com.mx/pintor/31/Francisco-Castro-Leero)  
<http://www.akaso.com.mx/pintor/31/Francisco-Castro-Leero>

Dentro de las exposiciones colectivas de este año se pueden destacar *Cimbra –Formas especulativas y armados metafísicos*, que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno bajo la consigna de una revisión “otra” del arte y cuyo texto de presentación expone de manera crítica la relación inmediata entre el discurso “especulativo no representacional” con la *Abstracción*. Olvidando los antecedentes constitutivos de la historia del arte en México, en donde desde los 60’s, 70’s y 80’s realizó un amplio debate sobre el tema entre entendidos y productores de donde surgió la utilización de la noción de “informalismo”. En el tríptico de difusión los curadores Josefa Ortega y Osvaldo Sánchez, también exponen que los trabajos seleccionados para la muestra se colocan en un espacio inestable, cito de acuerdo al escrito: “incómodo de encasillar”, aunque encuentran posteriormente su disimilitud equiparable a las prácticas post-conceptuales, del arte *povera* y la historicidad propia de las abstracciones modernas<sup>588</sup>.

Conviene aquí hacer una pausa para revisar que en este discurso utilizado por los curadores Josefa Ortega y Osvaldo Sánchez, existe el remanente de las prácticas y formas de la “contracultura”, es decir, de una herencia tardía cimentada en la exaltación de los estatutos tajantes de los lenguajes de las pos-vanguardias históricas que, desde la segunda mitad de la década de los 60’s, se habían caracterizado por constituirse a partir de rastreos y registros visuales alternos (¿alternativos?), mismos que favorecían explícitamente a las producciones que se alejaban de las nociones de una estipulación técnico-formal histórica, de la tradición de contenidos o del derrotero de la especificidad artística. Ambos curadores evocan tangencialmente en el texto tanto los debates de Clement Greenberg<sup>589</sup> o Michael Fried<sup>590</sup> en torno al *arte conceptual* y el *minimal* de los 70’s; los paradigmas del posestructuralismo americano<sup>591</sup>; las publicaciones del MIT Press y de la revista *October*, así como los argumentos de autores como Peter Bürger<sup>592</sup> o Benjamin Buchloh<sup>593</sup>, entre otras aseveraciones. Escisiones que ya hacía tiempo

---

<sup>588</sup> NB., Consultar: Tríptico de difusión digital: *cimbra\_hojadesala.pdf*

<sup>589</sup> NB., Examinar: Clement Greenberg, *Arte y Cultura*, Col. Ensayos críticos -Paidós estética 32-, Paidós Ibérica, 2002.

<sup>590</sup> Considerar la lectura de: Michael Fried, *How Modernism works: A response to T. J. Clark*. *Pollock and After: the critical debate*. Ed. Francis Francina. London; Hagerstown, MD.: Harper & Row, 1985. Pp.65-79; y, *Realism, writing, disfiguration: on Thomas Eakins and Stephen Crane*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

<sup>591</sup> NB., Revisar: Cusset, Francois, *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cia. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, Barcelona, Melusina, 2005.

<sup>592</sup> NB., Se recomienda la lectura de: Bürger Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997.

<sup>593</sup> NB., Consultar: Buchloh, Benjamin H. D., “Theorizing the Avant Garde, *Art in America*, November, 1984.

habían situado en un: -“fuera de...”<sup>594</sup> una continuidad de la vanguardia histórica que para otros autores era identificable como “neovanguardia” o como expresiones que formaban parte de, cito: -“los estatutos hegemónicos de todo formalismo institucionalizado tardo-moderno”-<sup>595</sup>.

Como se puede advertir algunos especialistas del arte en México durante la década de los 80's y hasta la primera de los 2000's, estaban reiterando el eco de una necesidad que en los Estados Unidos respondió paradójicamente a la urgencia de establecer cierto tipo de “cohesión” entre las diversas producciones que se gestaron durante las décadas de los 50's y los 70's<sup>596</sup> en ese país, para otorgarle mayor ‘visibilidad’ a las producciones emergentes *vis a vis* del predominio existente del Expresionismo Abstracto de la Escuela de Nueva York<sup>597</sup> en los museos. Téngase en cuenta que el Expresionismo Abstracto fue calificado, por un lado, como una “herramienta del imperialismo cultural” durante la Guerra Fría y, por el otro, como un marco de diferenciación entre la utilización del “figurativismo propagandístico” en los regímenes totalitarios frente al estilo abstraccionista del “mundo libre”. Entre las prerrogativas del MoMA en los años 70's, estaba tanto la promoción del arte (Kunsthalle) como la conservación del mismo (Kunst Museum) lo cual implicaba el rompimiento con la forma del museo tradicional para mostrar, debatir y confrontar al arte del tiempo a falta de espacios para exhibir lo conceptual o lo efímero. Demandas que en México se aplicaron de manera tardía con sus matices nacionales. Esta polémica contra las formas de funcionamiento de los museos legadas por Europa, se había empezado a librar desde los años 50's tanto por el MoMA como por el Instituto de Chicago y el Museo de Arte de Baltimore. La resonancia tardía de los acontecimientos norteamericanos ha tenido impacto en el campo cultural mexicano a través de varios inventarios en torno al arte y su circunstancia realizados por los especialistas, fluctuación que los ha hecho situar la producción de Francisco repetidas veces entre el “informalismo”, la “abstracción”, el “conceptualismo” y el “minimal”.

---

<sup>594</sup> NB., Bürger califica la etapa de la escuela de pintura de New York que va de los 40's y a la primera mitad de los años 50's como de extensión de la vanguardia histórica. Examinar: Benjamin, H. D., *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge/London, MIT Press, 2000, p. XXIII.

<sup>595</sup> Ribalta Jorge (ed.), *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.9. Estudiar también: Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, p.4.

<sup>596</sup> Gilbaut, Serge, *De cómo nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid Mondadori, 1990.

<sup>597</sup> Examinar: I., Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1996.

Volviendo a la revisión de la producción de Francisco, otra de sus participaciones colectivas fue la séptima emisión de la subasta organizada por el Patronato del Museo de Antropología ARTE SANA -2010-<sup>598</sup>. *Puro Papel*, exhibición llevada a cabo el 6 de Septiembre en la Galería Juan Martín, fue otra muestra que reunió obra en papel y gráfica de Felguérez, Rojo, von Gunten, Sebastián, Mario Martín del Campo, Irma Palacios, Mariana Lascaris, Palle y Pia Seiersen, Alba Rojo, Martha Palau y Francisco Toledo; además de fotografías de Manuel y Lola Álvarez Bravo y Graciela Iturbide. La 25<sup>th</sup> Anniversary Exhibition titulada: *They said it wouldn't last*, también de la HSG en el mes de Octubre. En Noviembre, colaboró también en la exposición "Arte-sano ÷ artistas" en el Museo de Arte Popular bajo la gestión de Boelsterly, quien como director del Museo expresó en dicha ocasión que: "la experiencia y el oficio, propician la interacción entre el artista y el artesano, donde no solamente uno y otro aportan ideas sino también intercambian roles"<sup>599</sup>. Posteriormente participa en *22 Artistas Mexicanos* en el Museo de Arte de Querétaro y en *Recent Works on Paper*, en la Howard Scott Gallery de New York.

Francisco concluye el año inaugurando junto a sus tres hermanos, en el contexto de la Feria Maco -2010- mediante una exhibición puramente comercial en la Galería *Caja Blanca* de Interlomas. La reseña de Teresa del Conde<sup>600</sup> abarca un análisis breve de las galerías comerciales y la revisión de las piezas de cada uno de los hermanos describiendo de manera general un tríptico y las esculturas de Alberto, las vistas ciudadanas de los paisajes de José, las "elegantes" retículas de Francisco y, por último, los monotipos y collages de Miguel.

## 2011

Durante este año Francisco participa en revisiones culturales, docentes y de producción, entre ellas en la Primera Sesión Ordinaria del 2011 de la Comisión de Artes del FONCA y

---

<sup>598</sup> NB., Consultar: <http://www.eluniversal.com.mx/estilos/68509.html>

<sup>599</sup> "Artistas plásticos y artesanos fusionan creatividad y talento para crear las 130 obras que integran la muestra", Comunicado de Prensa No. 1964/2009, CONACULTA.

<sup>600</sup> Teresa del Conde, "La Caja Blanca", Sección Opinión, *La Jornada*, 11 de Febrero del 2010.

Consultar igualmente: Antonio Cruz, "Los Castro Leñero -Cuatro artistas en una caja blanca-", Sección Familias de excepción, *Emequis*, 22 de Febrero del 2010.



en las actividades académicas organizadas en el Antigo Colegio de San Ildefonso en torno a la exposición *Elogio a las sombras: Fernando de Szyszlo*, además de presentar trabajos en la Muestra Internacional de Arte Universitario *Ikas-Art 2011*.



Fotografía de Archivo

De izquierda a derecha: Los pintores Irma Palacios, Fernando de Szyszlo y Francisco Castro Leñero en compañía de la crítica y periodista Nedda G. de Anhalt.

*Antigo Colegio de San Ildefonso, México, 2011.*

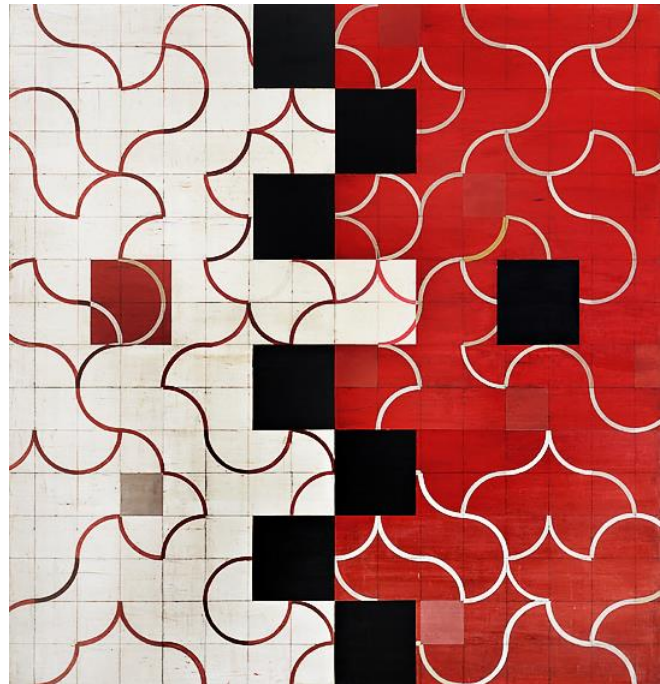
**©Borzelli Photography**

Otro evento destacado se da durante su viaje a Bangkok para acompañar a Fernando Aceves Humana en la inauguración de una exposición personal durante el mes de Mayo. Francisco es invitado a realizando un curso de grabado en la Facultad de Artes Plásticas de The Royal University of Fine Arts de la ciudad de Phnom Penh, en Cambodia. El Taller denominado "La buena impresión" había sido preparado previamente por acuerdo con Iraís Estrada y Nicolás Guzmán. En una carta Francisco comenta a la licenciada Diana Sánchez Guzmán, directora de Difusión Cultural Internacional, que la asistencia al taller fue de veinte alumnos y diez maestros. Francisco también reseña a su interlocutora la conformación de una carpeta final para constituir un primer registro de las actividades gráficas del taller y explica los reconocimientos otorgados por la institución y el Estado por la donación de una prensa.



Fotografía de Archivo  
De derecha a izquierda se encuentran: Francisco Castro Leñero, Fernando Aceves, Iraís Estrada y Nicolás Guzmán, Cambodia, 2011. (Variación a escala de grises para este trabajo)

El 9 de Agosto inaugura en la Gebert Contemporary Gallery de Santa Fe, Nuevo México, la muestra individual Francisco Castro Leñero *Notebook of Colours –Recent Paintings-*.

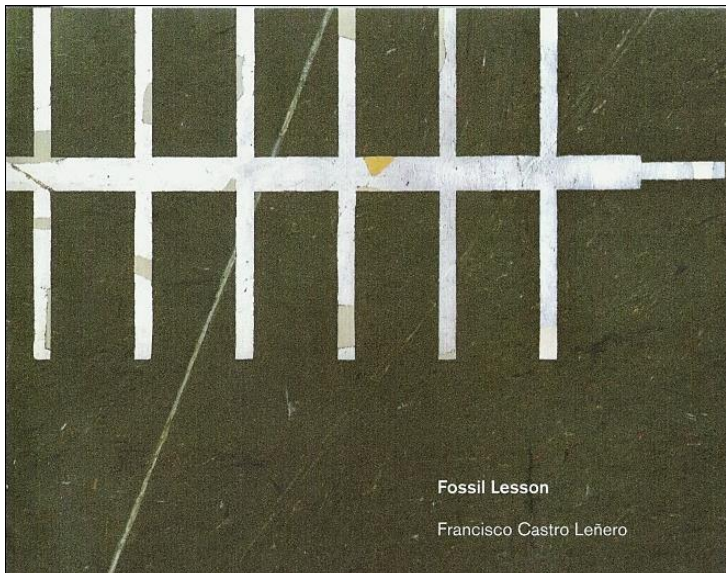


Francisco Castro Leñero  
"Desplazamiento Negro y Rojo"  
78 ¾ " x 74 ¾ ",  
Acrílico/Tela, 2011.

Su segunda exhibición individual: *Fossil Lesson*, se llevó a cabo en la Howard Scott Gallery de New York, el día 20 de Agosto. Para la articulación de los cuadros, Francisco partió de una serie de trazas estructurales con reminiscencia fósil que había iniciado en 1999. La presentación de la muestra fue un escrito exiguo realizado por la Directora de Arte contemporáneo *BRIC Arts*, Elizabeth Ferrer, quien habiendo elegido en 1990

algunas obras de esta serie para la exposición colectiva *Through the Path of Ecoes: Contemporary Art in Mexico*, desde entonces había plasmado su opinión sobre el trabajo de Francisco al señalar que las disposiciones en los cuadros evocaban tanto pistas y caminos como ruinas o sistemas esqueléticos donde las agrupaciones geométricas dotaban a la composición de rigor, exteriorizando también que la muestra en HSG le había brindado la oportunidad de volver a ver, dos décadas después, las transiciones del lenguaje abstractivo manejado por el productor. Para concluir su discurso Ferrer anunció que Francisco era ya conocido "como uno de los pintores más grandes de México.

Sin embargo, el texto seleccionado por Francisco para dar apertura al catálogo fue del escritor Jaime Moreno Villareal, autor que decidió revisar los vínculos entre los procesos de las ejecuciones, la razón etimológica del título de la muestra y la inscripción de la obra en el marco del estudio del pintor. Buscando signos relaciona aleatoriamente el trazo desdibujado en un pizarrón con la noción de "borradura" para desde este margen inscribir la siguiente relación poética: "La borradura, donde no se ve claro, donde se distingue poco, donde se aspira como polvo la carencia, donde el trazo se conforma a la falta, la borradura es el verdadero terreno de lo perdurable. Y ésta es la lección del fósil. Cuando el signo es el esqueleto de un pez desprovisto de todo pez, la pintura y su sedimento quedan expuestos como un denso limo trabajado por las eras, sobre el cual lo que emerge es para ser trazado y borrado".



Francisco Castro Leñero,  
Portada del catálogo de exposición:  
"Fossil Lesson",  
Díaz Contemporary Gallery, 2011.

## 2012

Francisco inicia el año presentando el 9 de Febrero, la muestra individual *Retículas y Desplazamientos*, en la Galería de Arte Mexicano; para esta exposición incorporó gran parte de una producción reportada en el informe anual del Sistema Nacional de Creadores (FONCA) en el mismo lapso. Las progresiones plásticas que constituyeron la producción fueron las realizadas bajo las escalas *Suit*, variaciones en *-Rojo y Negro-*, *Desplazamientos*, *Movimientos*, *Lichi*, *Navegaciones Cuadrículas* y algunos otros lienzos con referencia a colores centrales.

Francisco Castro  
Leñero,  
"Rojo sobre Negro"  
120 x 100 cm,  
Acrílico/Tela, 2011.



El doce de Abril la nueva Directora del MAM, Magdalena Zavala Bonachea, agradece a Francisco haber apoyado las gestiones para que la donación de una de las piezas entregadas al Museo desde el 2008 pudiera volverse oficial. En los primeros días del mes de Mayo, es invitado por el grupo para la Defensa del Patrimonio Histórico, Cultural y Natural, A.C. (Tequio) a colaborar en una exposición colectiva titulada *Obra en Construcción*<sup>601</sup>, ideada para recaudar fondos para la reparación del inmueble del siglo

---

<sup>601</sup> NB., Lista de Participantes: Francisco, José y Alberto Castro Leñero, Irma Palacios, Ilse Gradwohl, Kiyoto Ota, Ernesto Álvarez, Luis Argudín, Erick Bachtold, Rubén Maya, Maho Maeda, Yolanda Mora, Maribel Portela, Sergio Ricaño, Teresa Zimbrón.

XVIII la "Casa Virrey de Mendoza", finca distintiva del centro de Tlalpan. También en Mayo presenta obra reciente en la exhibición *3 Artists from Howard Scott Gallery*, en New York, junto a los productores conceptuales David Goerk y Steve Riedell. Como el lector podrá apreciar para esta exhibición las ejecuciones plásticas presentadas por Francisco habían registrado cambios en los campos de color, utilizando mayormente: rojos, blancos, negros y ocres, formulando así una "visibilidad" de la alteración de un orden aparente dado a partir del "cuadrado".

En Junio durante la apertura del espacio cultural del *Antiguo Oratorio de San Felipe Neri*, espacio acondicionado por la Cancillería de la Secretaría de Relaciones Exteriores para exponer su acervo en siete salas recién constituidas para este fin<sup>602</sup>, mismas que recuperaron gran parte de la obra de Francisco otorgada al MAM en comodato durante la gestión de Teresa del Conde y las donadas al Servicio de Administración Tributaria a partir del pago en especie. En este también año concreta una cuarta exposición individual en Canadá, misma que se inauguró el día 6 de Septiembre en la *Diaz Contemporary Gallery*. Los trabajos de esta muestra conjugan la intensión de los ejercicios previos de la serie "notebook", las organizaciones lineales que Francisco había explorado desde el 2010 y una paleta cuyo espectro se había formulado por medio de contrastes básicos.



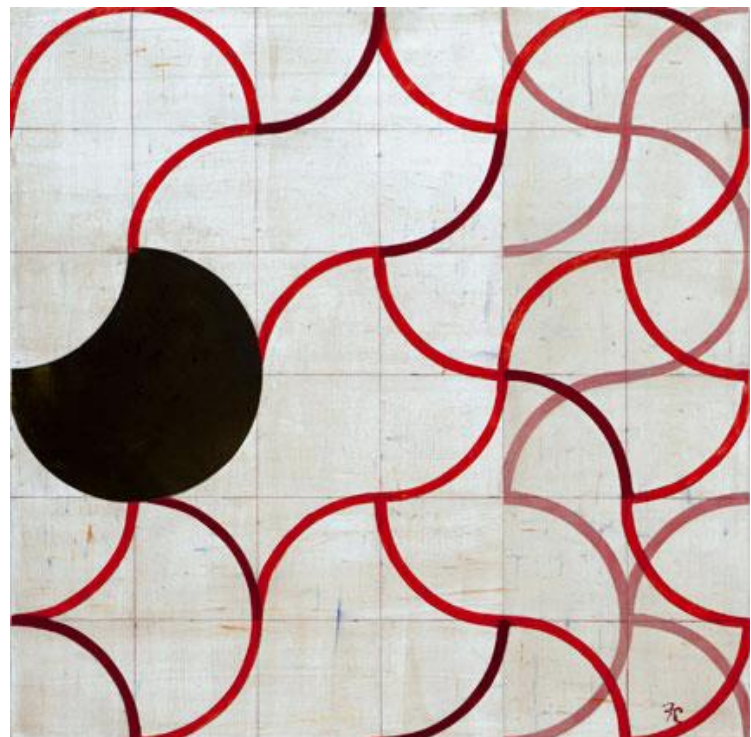
Francisco Castro Leñero,  
"Blanco y Rojo Notebook"  
120 x 200 cm, Acrílico/Tela, 2012.

---

<sup>602</sup> Julieta Riveroli, "Abre Cancillería Espacio Cultural", Sección Cultura, *Reforma*, 15 de Junio del 2011.



Francisco Castro Leñero  
"Blanco, Negro, Rojo"  
80 x 80 cm, Acrílico/Tela, 2011.



Francisco Castro Leñero  
"Negro Luna"  
80 x 80 cm, Acrílico/Tela, 2012.



Fotografía de archivo  
Francisco Castro Leñero,  
Estudio de Tlalpan, México, D.F., 2012

Entre las intervenciones colectivas con registro en el archivo, se destaca también su participación en el *32 Aniversario del Grupo de los Dieciséis* durante el mes de Octubre en la Hacienda de los Morales. En este proyecto titulado igual que otros eventos anteriores "Arte Contemporáneo", participaron 114 productores plásticos y visuales que coadyuvaron mediante donaciones con una venta anual de arte destinada para solventar diferentes causas sociales; en ésta emisión el cuadro "Rojo y Blanco sobre Negro" de la serie *Cúmulo*, fue utilizado como fondo para conformar la portada del catálogo.

En una breve nota del club de industriales del Domingo 21 de Noviembre, se pide a Francisco su opinión sobre la contribución de los artistas a causas benéficas y si esta situación influye en la resolución plástica del objeto, a ello Francisco responde: "Esto es como una especie de festival plástico donde está la sorpresa de ver qué se le ocurrió a cada quién" y exterioriza "Es interesante ver que esta combinación de asistencia social y artistas de repente está produciendo unos frutos que no están produciendo las

instituciones de estado. Aquí con una continuidad de ocho años, hay un registro de objetos pintados por artistas, que eso ya tiene valor cultural”, dejando al lector clara su posición sobre los dispositivos hegemónicos.



Fotografía de Archivo:  
Francisco Castro  
Leñero en compañía  
de Manuel Felguérez,  
México, 2012.

## 2013

A modo de conclusión, se recaban brevemente de la producción de éstos dos últimos años los eventos que personalmente Francisco consideró fueron los más sobresalientes para su trayectoria y otros tantos que no mencionó directamente pero que se considera son importantes para concretar la presente investigación. Entre las participaciones más destacadas se incluye la mención de las exposiciones colectivas: *Sensaciones Compartidas* inaugurada como parte del XXV Aniversario del Museo de Arte de Querétaro y *Coordenadas Compartidas*, en el Museo de Historia de Tlalpan<sup>603</sup>.

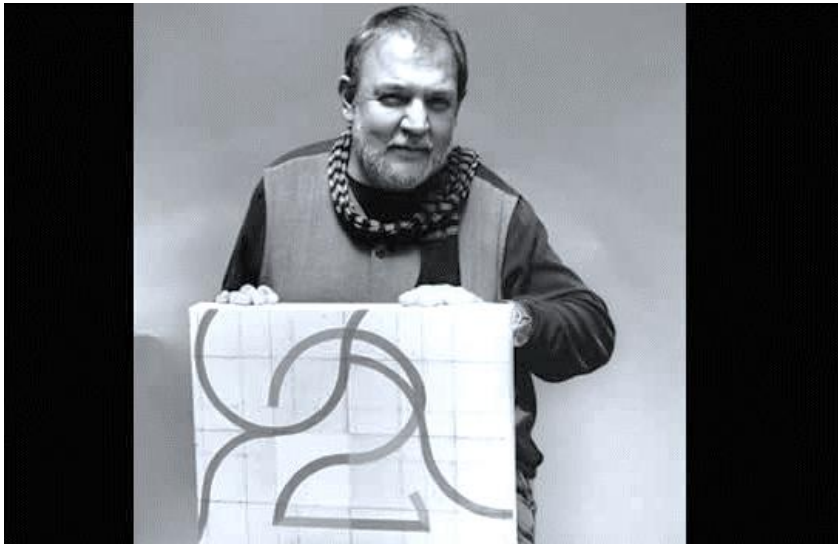
Otra participación que conviene analizar es *De la Tierra al Cielo -50 Años de Rayuela-*, planeada por “Ediciones la Cabra” bajo la dirección de María Luisa Passaage, para

---

<sup>603</sup> Lista de Participantes, además de Francisco: Fernando Aceves Humana, Erik Bachtold, Elisa Lemus Cano, Ernesto Morales, Maribel Portela, Sergio Ricaño G. y Allan Villavicencio.



reunir a más de 50 productores en torno a una temática anteriormente manejada en la década de los 80's<sup>604</sup> para rendir un homenaje a la creación literaria de Julio Cortazar. Esta muestra es más que una actualización es una paráfrasis de la idea original de Juan García Ponce constituida a través de la exhibición de pintura en el Museo de Arte Carrillo Gil en 1985<sup>605</sup>, cuyas piezas fueron un modelo para armar. Nuevamente, como requisito general de participación se solicitó a los productores invitados la conformación de una "rayuela" con diferentes elementos plásticos. Por su parte el fotógrafo Rogelio Cuellar, reivindicó a los productores de esta "nueva" emisión, mediante tomas fotográficas para las cuales los artistas posaron con las ejecuciones recientes<sup>606</sup>. En esta "rayuela"<sup>607</sup>, Francisco ya no compartió el "cielo" dentro del juego con sus tres hermanos ya que le fue asignada la estación número "2".



Fotografía del Proyecto:  
*De la Tierra al Cielo. 50 años de Rayuela -*  
Francisco Castro Leñero-, México, 2013.  
©Rogelio Cuellar

---

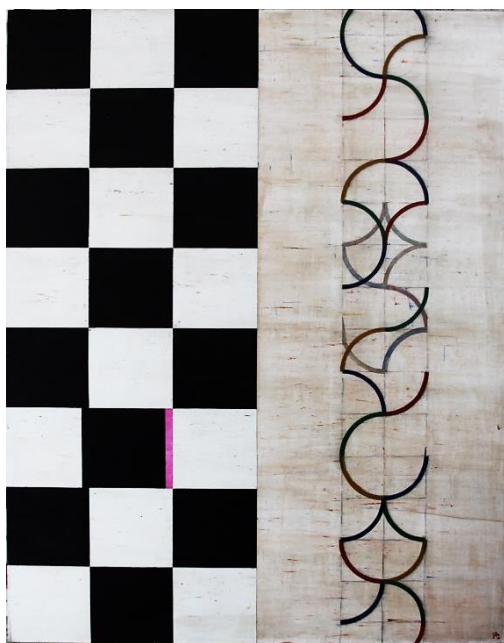
<sup>605</sup> NB., Consultar en esta investigación el apartado 1985, en el capítulo 5.2 Inserción de la producción de Francisco Castro Leñero en el panorama cultural de la década de los 80's. -Revisión crítica y categorización de los discursos recabados en documentos de archivo en torno a las exposiciones colectivas y la praxis particular del artista. Se recomienda revisar también: <http://www.masradiomx.com/2013/06/27/artistas-plasticos-celebran-50-anos-de-rayuela-con-un-juego-de-arte>

<sup>606</sup> Algunos productores invitados fueron: Alberto Castro Leñero, Vicente Rojo, Gabriel Macotela, Manuela Generali, Claudia Gallegos, Pablo Amor, Lorena Camarena, María Ángeles Chávez, Rene Freire, Vanesa García, Tomás Gómez Robledo, entre otros.

<sup>607</sup> NB., Esta muestra fue inaugurada en la Galería Luis Cardoza y Aragón de la Librería del Fondo de Cultura Económica, posteriormente se desplazó a la Feria Internacional del Libro en la ciudad de Guadalajara. También se planteó su itinerancia por ciudades como París y Madrid, así como Colombia, Argentina, Chile y Perú, durante el 2014. La publicación del catálogo quedó a cargo de editorial Alfaguara.

Durante este año también envió trabajos sobre papel a la Expo Acuarelas<sup>608</sup>, organizada para ser exhibida en el Palacio de Santa Ana Lucerna. Como registro último se puede mencionar que, a la fecha, Francisco ha continuado compartiendo sus experiencias de producción a través de la impartición de Talleres, por ejemplo el de *Pintura Contemporánea –Reflexión práctica sobre múltiples estrategias*, en los Talleres de Arte Contemporáneo (TACO); el de *Producción y revisión de pintura*, invitado por la Coordinación de Artes visuales de la Secretaría de Cultura del Estado de Campeche; otro de *Producción y Reflexión sobre las prácticas contemporáneas en la pintura*, concebido para impartirse en el Centro de las Artes de San Agustín, Oaxaca y, uno más, titulado *Pintar - Revisar*, gestionado por la Coordinación de Artes Visuales del Instituto Sonorense de Cultura en la ciudad de Hermosillo, Sonora.

Respecto a la producción plástica del 2013, se puede constatar que Francisco estuvo realizando una revisión plástica de los elementos que ha puesto en juego durante las tres últimas décadas. Estas piezas reúnen tanto el "cuadrado", como los "desplazamientos", las "retículas", las progresiones lineales y los contrastes de color.



Francisco Castro Leñero,  
"Cúmulos Desplazamientos"  
190 x 150 cm, Acrílico/Tela, 2013.



Francisco Castro Leñero,  
"Cúmulos, Intervención"  
150 x 120 cm, Acrílico/Tela, 2013.

<sup>608</sup> NB., Revisar el documento visual: <http://www.youtube.com/watch?v=W4rgfyZoEN8>

Francisco Castro Leñero,  
"Canciones de agua y flor"  
120 x 100 cm, Acrílico/Tela, 2013.



Para finalizar, cabe señalar que estas auto-revisiones del lenguaje abstractivo, efectuadas durante el 2013 por Francisco sobre su propio trabajo, se pueden vincular directamente al estudio del almacenamiento previo de "impresiones" y al "cifrado de las inscripciones" plásticas y visuales con las que ha construido sus ejecuciones durante más de 40 años. Los elementos son así analizados desde la *praxis* como una topografía consignada, es decir, como un lugar de "autoridad" dentro del discurso de su producción. Este movimiento es una acción inversamente proporcional a los registros guardados en su archivo<sup>609</sup>, pues a partir del 2010 la cantidad de documentos recabados indican que

---

<sup>609</sup> Cf., Jacques Derrida, "Mal de Archivo –Una impresión freudiana–", Conferencia escrita en la ciudad de Nápoles del 22 al 28 de Mayo de 1994 y, pronunciada en Londres el 5 de Junio de 1994, en el Coloquio Internacional: *Memory: The Question of Archives*, Société Internationale d'Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse, Freud Museum & Courtauld Institute of Art. Consultar versión digital en: Derrida en Castellano, sitio construido por Horacio Potel, traducción de la Conferencia Paco Vidarte: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>

*NB.*, Derrida exterioriza en esta conferencia, la relación de la noción de "arkhé", con lo físico, lo histórico, lo ontológico, con el "mandato". Así *el archivo*, en tanto *archivum* (origen latino) o *arkheion* (origen griego), es de acuerdo a Derrida, tanto un espacio como un domicilio; era el lugar de los arcontes, quienes representaban el poder político donde se depositaban los documentos oficiales donde la "ley" y la "singularidad" se entrelazan con el "privilegio", finalmente, la domiciliación de lo topológico y lo nomológico, expresado

Francisco ya no favorece su acumulación, ni sigue los ritmos de las inscripciones impresas o de los registros, como lo había hecho con mayor perseverancia durante las décadas comprendidas entre los 80's y la del 2000, años en los que se manifestó explícitamente el *deseo de archivo*<sup>610</sup>. La selección de los documentos a partir del 2013, ha obedecido a un criterio de consignación efectivamente más restrictivo, probablemente señalando que al interior de las reiteraciones culturales por él vividas, todo puede volverse histórico entre los ordenamientos formales: "historia-memoria".

---

derridianamente como: toponomología. Punto central ligado paralelamente a una "consignación", en tanto clasificación y puesta en "orden", que parte de la autoridad hermenéutica, mediante un derecho de selección que supone ciertos límites para la constitución de una historia siempre deconstruible, pero que a la vez conlleva implícitamente límites, como asevera Derrida, considerados como "infranqueables", entre los que se incluyen las relaciones entre lo privado y lo público. El Autor, relaciona este proceso con la anamnesis intelectual y la personal, estudiando los discursos de Freud, desde sus cartas y publicaciones. La gran pregunta surge cuando Derrida apunta: ¿Qué es lo que depende del sistema? Y, afirma: -"En todos estos casos, los límites, las fronteras y las distinciones habrán sido sacudidas por un seísmo que no deja al abrigo ningún concepto clasificador, ni puesta en obra alguna del archivo. El orden ya no está asegurado."-, por lo tanto, no hay archivos "sin afuera" o que no trabajen "contra sí mismos".

<sup>610</sup> NB., Este deseo es lo que Derrida denomina: "El Mal de Archivo". La primacía arcóntica, se juega entre dos tensiones, en el "dentro" y en el "más allá" de toda puesta en escena, que Derrida denomina: "pulsión de archivo". Acto que es a la vez una inversión y una resistencia que conlleva tanto la necesidad de eliminar parte de la memoria como la de acumular y capitalizar esa misma memoria (principio económico del archivo).

## CONCLUSIÓN

Para consumir la presente investigación de manera académica, se deben recapitular de manera crítica las coyunturas históricas que quedaron inscritas en los documentos seleccionados para conformar el archivo de Francisco Castro Leñero, corroborando que el tipo de producciones artísticas avaladas como dispositivos preponderantes para la conformación del patrimonio nacional, está directamente relacionado tanto con el rubro político-económico, así como con adyacencias ideológicas edificadas desde los vestigios de las transiciones políticas.

En los documentos elaborados por especialistas o gestores del Arte en torno al trabajo de Francisco Castro Leñero y algunos integrantes de la inicialmente llamada "generación de los 50's" tomando en cuenta la fecha de nacimiento de los productores, se evidencian los discursos y adjunciones axiomáticas que han sido el resultado de dos grandes cambios culturales en nuestro país, a saber, la fractura del muralismo y la escuela mexicana de pintura, movimiento iniciado alrededor de 1952, que tuvo como uno de sus puntos de referencia la *Galería Prisse*, Fundada por Gironella y Vlady<sup>611</sup>; además, de Enrique Echeverría, Bartolí y Héctor Xavier. Otras galerías particulares fueron abiertas, principalmente en la Zona Rosa: Galería de Arte Mexicano, Proteo, Havre y Tussó y posteriormente la Pecanins, con la consigna de favorecer las producciones artísticas que pudiesen constituirse desde un lenguaje universal y exportable. Este momento histórico llevó a las propuestas artísticas a una segunda fase de cambio en la década de los 60's, basada en el cuestionamiento del figurativismo *vis a vis* los lenguajes abstractivos; contravenciones que se vinculan con un momento social en que la economía de la clase media podía permitirse esgrimir argumentos a favor de la movilidad y, en algunos casos, posibilitar "flujos" en diversos campos del sistema económico-político y cultural. Estos movimientos generaron tensiones que se trataron de disolver por parte del Estado, mediante aproximaciones políticas entre los intelectuales tanto de derecha como de escisión.

---

<sup>611</sup> Cf., Rita Eder, *La ruptura del muralismo –Arte en México desde 1910 hasta 1950-*, en: [www.artemex.files.wordpress.com/pdf](http://www.artemex.files.wordpress.com/pdf)

Téngase en cuenta que en los 70's, los actos académicos y los eventos culturales de diferentes índoles, se restituyeron como sugerencias continuas al compromiso con el orden social; la "democratización" se organizó en el país mediante la prerrogativa de esgrimir valores nacionales, para legitimar el discurso administrativo en turno. Durante la década de los 80's, este intento de establecer ciertos criterios de objetividad dieron paso también en el ámbito cultural a la "tecnocracia", emplazando al país a la apertura de mercados en busca de logros macro-económicos. En los 80's ('81, '82, y '88), lo que enfrenta tanto Francisco Castro Leñero como otros artistas plásticos y visuales de su "generación", además de las repercusiones nacionales de la caída del precio del petróleo y la serie de disoluciones dentro del orden del "bienestar social", fue el aumento de la 'desigualdad' económica, así como los continuos ordenamientos de un Estado que encauzó el campo de la cultura hacia la oficialización. Con la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, las producciones del momento fueron literalmente administradas para establecer criterios sobre la idea del Estado de lo que debía ser la producción cultural de México. El auspicio de las ejecuciones plásticas y visuales, favoreció la prospectiva de "alineación" de los trabajos creativos a eventos institucionales tanto nacionales como estatales e internacionales, últimos que se mantuvieron siempre en estrecho vínculo con la Secretaria de Relaciones Exteriores.

¿Alinearse o no colocarse en el sistema?, es una pregunta endémica que gran parte de los productores plásticos y visuales se han hecho en algún momento de su trayectoria; Inclusive los productores más radicales que se han sometido a un registro documental, han pasado de la periferia al centro o, en otros términos, han sido reterritorializados. Esta toma de decisión les ha valido, dicho sea de paso, tanto el reconocimiento como el olvido de parte de los especialistas dependiendo del sector en el poder que tenga en sus manos el predominio discursivo. Sin embargo, más allá de estas posturas, en donde lo que se juega frecuentemente es la necesidad de reconocimiento, lo que ha sido un punto indicativo a lo largo de esta investigación, es una interpolación evidente de las intermediaciones subjetivas con los factores políticos y la adjunción axiomática, como parte de los traslados que conlleva cada "afiliación" en tanto proyecto productivo, ya que las discrepancias sólo pueden darse a partir del escrutinio de un discurso centralizado.

Tanto Francisco como su "generación" se replantearon la naturaleza del arte y sus funciones, seleccionando el lenguaje abstractivo para proyectar el cometido de trama

tanto intelectual como productiva que les apoyara a ordenar un "know-how" productivo dentro de una cultura dominante en la cual las cartografías del conflicto, o de los problemas sociales no resueltos, pudiesen preparar un territorio que posteriormente sería interpretado en torno a las economías de un capital cognitivo y simbólico afianzado a ciertas pautas autocráticas del arte moderno internacional donde el objeto de la historia corría paralelo al escrutinio de los acentos políticos, económicos y sociales que entrecruzaron cada una de las producciones culturales para colocarlas más allá de lo factual o de las órbitas contextuales mexicanas en los años 70's. Transformación que dieron paso a la apertura de galerías y de espacios fortuitos para la recepción de un arte no dispuesto desde los remanentes de "la escuela mexicana de pintura" o "las preferencias oficialistas", aportaciones que condujeron a la experimentación de otros lenguajes plásticos en los años 80's y 90's. Ésta apertura estuvo directamente vinculada al reformismo económico ante la desintegración de las empresas paraestatales, la ausencia de apoyo al comercio interno para atraer inversiones extranjeras desde la perspectiva de una política neo-liberal.

Entonces, empleando a la hipótesis inicial de este proyecto, ¿Cuál es la forma de inserción de la producción abstracta de Francisco Castro Leñero y, por qué no, de los productores contemporáneos que decidieron, como parte de un mismo *genos*, articular sus trabajos a partir de los lenguajes abstractivos, cristalizando expresiones que paulatinamente tuvieron acceso al sistema dominante del arte en México?.

Como se ha expuesto las abstracciones o los informalismos, rechazados inicialmente, fueron potenciándose por la necesidad subjetiva de cada productor. Esta perspectiva particular correspondió, en términos histórico-económico-políticos, con una urgencia del Estado para establecer un discurso histórico nacional favorable, en el cual no pudiese tener registro una repetición exacerbada del pasado inmediato, aludiendo aquí al México del 60's, y a la 'suspensión' de las representaciones narratológicas de ese intento de auto-conformación social. La institucionalización instaurada y reforzada, fue erigida para enturbiar los márgenes y re-posicionar los embates subjetivos. El abstraccionismo, como cualquier otro movimiento artístico, representaba un "halo de significación", cuando se le concedió gradualmente el valor de "proceso razonablemente representativo" y por tanto preferencial, primera fase de legitimación que demoró alrededor de una década.

Estas obras acogidas recurrían a la fundamentación conceptual de ser un arte centrado en sí mismo, que desdibujaba las gastadas prerrogativas de la mistificación de los roles indigenistas y populistas. Las propuestas abstractivas de esta "generación de los 50's" rehuían la confrontación directa con los remanentes de 'lo mexicano' como espectro identitario inamovible en el horizonte nacional, pero eran herederos de los lazos entre las prerrogativas políticas, de representación social que la primera abstracción tuvo a nivel mundial. La adscripción en México de los primeros lenguajes abstractivos, efectivamente, se materializó a partir del contacto con productores, muestras artísticas y espacios que acogieron las polémicas pictóricas iniciales heredadas tanto de París como de los españoles que radicaron en el país o las generadas en Nueva York, reflexiones que vincularon los planteamientos técnico-formales, concretos, sintéticos y matéricos a las ejecuciones del primer período de la abstracción mexicana desde un plano subjetivo, sin duda alguna, pero también a la búsqueda de las organizaciones discursivas que pueden hallarse en trabajos como los de Germán G. Cueto, Carlos Mérida, Tamayo, Gerzso o Juan Soriano, obras cuyos derroteros iban dirigidos en contra de una identidad únicamente nacionalista que evadía generalmente los contenidos de índole económico-política. Los nuevos lenguajes abstractivos fueron una piedra de toque para las enunciaciones de una 'modernidad' que en términos oficiales, cuantificó las producciones culturales para promover la industrialización mexicana y el rumbo de las estrategias nacionales hasta entonces inéditas. A partir de esta primera aceptación las dinámicas de enunciación de la abstracción se articularon y re-formularon en nuestro país a partir de esta "generación de los 50's", pues estaban ya adscritos la economía cultural interna y los programas plásticos del Estado.

Cuando Francisco Castro Leñero, opta por re-semantizar el significado de estos criterios, se postula como un heredero ideológico de las convicciones de este grupo cultural; pues la aceptación del lenguaje abstractivo verificó históricamente la función artística de promoción del poder político de este grupo, afianzando las creencias convenidas por su condición de grupo y por el lugar que ocuparon en las relaciones de poder, verificando la apertura de sentido, de lugar, identidad y significado, dentro de la re-inscripción del modelo abstracto como elemento detonador de correspondencias.

Existen en estas rutas de los planes nacionales de desarrollo lenguajes abstractivos que cosificados, mismos que se volvieron una herramienta de revisión para supervisar la



amplia clandestinidad de las 'separaciones' cognitivas y prácticas que subvencionaron el arte en el México de los 70's. En su momento, el re-planteamiento de la categoría "abstracción" utilizado para abarcar el amplio espectro de expresiones plásticas denominadas transicionalmente "informalistas", lo cual en términos formales y civiles se concibió como una disociación de índole conceptual llevada a la praxis, en el distanciamiento del sistema legal del ciudadano, como explicó Platón cuando señaló la abrogación de una ordenanza de la misma índole "la visión de la unidad y no de modo mínimo" pues la admisión paulatina de las producciones de la "generación" de los 50's giró en la interpretación de "una cosa" como "infinitamente múltiple".

El "arte abstracto" fue asimilado e interpretado desde un espacio performativo que planteaba, en términos históricos, la correspondencia entre una 'realidad significativa' y sus coyunturas axiomáticas que señalaron los escollos para demarcar a los sistemas conceptuales que se definen como 'objetivos' y se transfieren por subordinación, planteándose como parte de un proceso de economía operativa que se articuló en un panorama cultural sujeto a inestables transiciones económico-políticas que ya contemplaban de suyo la interacción entre la industria, la ciencia y la técnica. En esta movilidad socio-cultural, varias expresiones artísticas incipientes fueron presentadas tanto en concursos como en eventos institucionales desde una perspectiva 'aleatoria'. En estos exordios, los continuos desplazamientos culturales llevaron a la generación de los 50's (por nacimiento) o de los 70's (por producción) a asimilar de manera rudimentaria que era "imposible" eludir la sistematización.

Era el momento que les ofrecía la política nacional y, como se ha registrado en esta investigación, era también el espacio coyuntural para actuar. Muchos productores de su "generación", mencionados en este documento, lograron insertarse favorablemente en el sistema a pesar del margen de incertidumbre originado por los reacomodos de los discursos culturales. En este sentido, fue ampliamente más inteligente para esta "generación" revisar las circunstancias y auto asignarse la tarea de ser los depositarios de un "imaginario social" legitimado gradualmente por las disertaciones de una izquierda ya introyectada que discutir con ella o formular otras tácticas de "resistencia". Como se ha revisado a lo largo de este análisis, Francisco también concluyó, como muchos otros ejecutantes plásticos de su "generación", que para tener una mejor vida productiva dentro del campo de las artes, su trabajo debía estar basado en un desarrollo colectivo

que paralelamente le permitiera la autonomía de proyectos, por lo que en 1977, junto con sus hermanos José, Alberto, Francisco y Miguel, además de su compañera de vida. Irma Palacios, inició el *Taller XXII*, organización que les dio el respaldo necesario para afrontar las exigencias del momento y dar batalla a las instituciones culturales.

La espontaneidad de sus proyectos y los debates con el sistema de poder, fueron enfrentados por Francisco y sus compañeros desde esta trinchera, la falta de aceptación inicial de los trabajos de esta "generación", a los que se reprobó la pobreza conceptual e ideológica de los trabajos, indicándoles principalmente que estaban utilizando fórmulas discursiva encaminadas solamente para abrir el mercado<sup>612</sup>, señalan un razonamiento instrumental sobre la producción cultural entendida como capital simbólico y sometida al deterioro gradual de su valor.

Los cuatro grandes 'síntomas', de las primeras lecturas de estos proyectos en los años 70's, revelaron que la administración de la cultura encontraba excesiva la "saturación" de obras de intensidad abstracta. Mientras que el programa institucionalista de los 80's, puso en tela de juicio la autonomía de los productores que ella misma estaba demarcando. Así, se originaron los espacios no oficializados, de los cuales Francisco también formó parte, espacios en los que abiertamente se rechazaba la correspondencia de los programas nacionalistas, haciendo que las relaciones entre productores culturales, gestores emergentes y por el Estado, estableciendo como punto de quiebre tácticas para adjudicarse la titularidad de las producciones, su impulso y divulgación, frente al mercado nacional e internacional.

Sin embargo la producción de Francisco, al igual que los proyectos de otros artistas de su "generación", también estuvo vinculada al señalamiento de la nula relación entre su propuesta con la situación del país, a la recriminación de su escasa visión política o de compromiso social. Sin embargo la adjunción axiomática generada paulatinamente llevó a estas manifestaciones a ser reconocidas en 1987, esquivando las barreras de irresolución conceptual y receptiva.

La recuperación de los documentos de archivo, muestran el número de participaciones

---

<sup>612</sup> NB., Consultar nuevamente: Fallo del Comité de Selección de Pintura, del: *Salón de las Artes Plásticas* de 1978, 7 de Julio de 1978.

de Francisco en los diversos foros abiertos para la exhibición de obra. En los documentos de archivo hay constancia de sus participaciones, finalmente, de causas en las que coadyuva anualmente desde los inicios de su trayectoria. Pese a lo anunciado inicialmente por los especialistas también se registra una visión política íntegra y un gran compromiso social, lo que deconstructivamente implica un sentido ideológico.

Aunque algunos especialistas califican a este tipo de lenguajes como "no trascendentes" por no evidenciar un discurso de "resistencia", entendemos que todos los campos que atravesaron tangencialmente la trayectoria de Francisco, fueron usufructuando las prerrogativas económico-políticas e históricas de un ordenamiento administrativo neoliberal que estaba desde los 40's, proyectado para ajustar los vacíos jurídicos sobre el patrimonio artístico, uno de los pocos campos que en el nombre de la promoción y de la conformación de una memoria histórica se cosificaba dentro del espectro del consumo.

Los lenguajes abstractos y abstractivos como parte significativa del legado artístico moderno fueron el campo reglamentario de una discursividad que tardó en conformarse más de una década y que atravesó diferentes administraciones. Fue indudablemente, una axiomatización de "perspectiva transicional" para reconstituir de forma políticamente correcta el ámbito socio-cultural. La apología de la continua búsqueda de: identificación, conservación y difusión del patrimonio artístico material, ha sido una ruptura simbólica relacionada a la historia de nuestro país y a la asimilación de prácticas hegemónicas que pueden derogar o favorecer parte de la herencia cultural. Desde esta perspectiva, se puede valorar que el proyecto plástico de Francisco se articuló desde una táctica "incluyente" de trabajo que se estableció a partir de un nexo por demás coherente con las propias necesidades expresivas del propio artista desde el campo del lenguaje abstractivo.

## Bibliografía

- Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (2003). *La dialéctica de la ilustración*. (5ª ed). Madrid, España: Ediciones Trotta.
- Agamben, G. (1995). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Madrid, España: Ediciones Pre-textos.
- Agamben, G. (2003). *Estado de excepción. Homo sacer II, 1*. Valencia, España: Ediciones Pre-Textos.
- Agamben, G. (2005). *El hombre sin contenido*. Barcelona, España: Ediciones Áltera.
- Agamben, G. (2008). *El reino y la gloria*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, España: Ediciones Pre-Textos.
- Agamben, G. (2008). *La potencia del pensamiento*, Barcelona, España: Ediciones Anagrama.
- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia, España: Ediciones Pre-Textos.
- Agamben, G. (2000). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia, España: Ediciones Pre-Textos.
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Barcelona, España: Ediciones Anagrama.
- Agamben, G. (2009). *Signatura rerum: sobre el método*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Adriana Hidalgo.
- A. Jones, C. (1998). Abstract expressionism, En: *Encyclopedia of Aesthetics* (vol.I) University Press, New York: Oxford Editions.
- Aristóteles. (2000). *Ética Nicomáquea*, (vol. 89). Madrid, España: Ediciones Gredos.
- Aristóteles. (1985). *La Física*. (libros IV, V, VI y VII). Madrid, España: Ediciones Gredos.
- Aristóteles. (1987). *Metafísica*. Madrid, España: Ediciones Gredos.
- Aristóteles. (1974). *Poética*. Madrid, España: Ediciones Gredos.

- Aristóteles. (2000). *La Poética* (5ta ed.). D.F., México: Ediciones mexicanos unidos.
- Ashton, D. (1969). *La pintura Norteamericana Moderna. México y Buenos Aires*: Ediciones UNESCO-Hermes.
- Ashton, D. (2001). *Una Fábula del Arte Moderno. España*: Ediciones Fondo de Cultura/ Turner.
- Ashton, D. (1988). *La Escuela de New York*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Ashton, D. (1969). *A Reading of Modern Art*. Cleveland, USA: Press of Western Reserve University.
- Bajtín, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Baker, K. (1988). *Minimalism. A war Story. Art of circumstances*. New York, USA: Abbeville Modern Art Movements Editions.
- Balibar, E. (1998). *Spinoza and Politics*, London & New York: Verso Editions.
- Schmitt, C. (1999). *El Concepto de lo Político*. Madrid, España: Editores Alianza Editorial.
- Bayon Damián, C. (1973). *Arte de Ruptura*. México: Ediciones Criticismo de Arte.
- Bell, D. (1973). *The Coming of Post-industrial Society. A Venture in Social Forecasting*. New York, USA: Basic Books Editions.
- Barthes, R. (1992). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Baudrillard, J. (2007). *Crítica a la economía política del signo*, (15° ed.). México: Ediciones Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (2001). *La transparencia del mal, Ensayo sobre los fenómenos extremos*. (5ª ed.). Barcelona, España: Ediciones Anagrama.
- Benjamin, W. (1998). Para una crítica de la violencia. En: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, España: Ediciones Taurus.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, México: Ediciones Itaca.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la Historia y Otros Fragmentos*. México: Ediciones Itaca.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid, España : Ediciones Akal.

- Blas Galindo, C. (2002). Las vanguardias en el siglo XX 1960-1980. En: *Arte mexicano del siglo XX* (antología). México: Ediciones AICA-México.
- Blas Galindo, C. (2002). El final del siglo 1980-1992. En: *Arte mexicano del siglo XX* (antología). México: Ediciones AICA-México.
- Blas Galindo, C. (2005). *Elementos estéticos temáticos y artísticos: un método para la crítica de las artes visuales*. México: Ediciones CONACULTA/ INBA.
- Blok, C. (1999). *Historia del Arte Abstracto (1900-1960)*. (4ta ed.). España: Ediciones Cuadernos Arte Cátedra.
- Bloom, H. (1994). *El canon occidental*. (2ª ed.). Barcelona, España: Ediciones Anagrama.
- Boccioni, H. (2004). *Estética y arte futurista*. Barcelona, España: Ediciones Acanalado.
- Bocola, S. (1999). *El arte de la modernidad, estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. España: Ediciones del Serval.
- Bourdieu, P. (2002). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, México: Ediciones Taurus.
- Bourdieu, P. (1993). The Market of Symbolic Goods. En: *The field of Cultural Production*. USA: Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de acción*. Barcelona, España: Ediciones Anagrama.
- Bourdieu, P. (2009). *El sentido práctico*, México: Ediciones Siglo XXI.
- Buchloh, B. H. D. (2000). *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge/London: MIT Press.
- Buchloh, B. H. D. (1984). Theorizing the Avant Garde, En: *Art in America*, USA: Art in America Editions.
- Bürger, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, España: Ediciones Península.
- Cardoza y Aragón, L. (1980). Sobre el Abstraccionismo. En: *Círculos Concéntricos*. México: Ediciones UNAM.
- Certau, M. (1993). *La escritura de la historia*. (3ª Edición). México: Ediciones Universidad Iberoamericana.
- Clifford, J. (1995). *Los dilemas de la cultura –antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona, España: Ediciones Gedisa.

- Cusset, F. (2005). *French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*. Barcelona, España: Ediciones Melusina.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona-México: Ediciones Paidós.
- De Santo Tomás, J. (1991). *Lógica de los predicables*. México: Ediciones IIF-UNAM.
- Del Conde, T. (2003). *Una visita guiada, Breve historia del arte contemporáneo en México*. D.F., México: Ediciones Plaza y Janés.
- Deleuze, G. ; Guatari, F. (1985). *El Anti Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Deleuze, G. (1989). *El Pliegue: Leibniz y el barroco*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon, Lógica de la sensación*. Madrid, España: Ediciones Arena Libros.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona, España: Ed. Paidós.
- Deleuze, G. (1986). *La imagen- tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, España: Ed. Paidós.
- Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. . Barcelona, España: Ed. Paidós.
- Deleuze, G. (1978). Los intelectuales y el poder. En: *Foucault. Microfísica del poder*. Madrid, España: Ediciones La Piqueta.
- Deleuze, G.; Guatari F. (2002). *Mil mesetas*. (5ª ed.) . Valencia, España: Ediciones Pre-textos.
- Deleuze, G. (1971). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, España: Ediciones Anagrama.
- Deleuze, G. (1972). *Repetición y Diferencia*. Barcelona España: Ediciones Anagrama.
- Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo?. En: *Michel Foucault filósofo*. Barcelona, España: Ediciones Gedisa.
- Deleuze, G. (1993). ¿Qué es la filosofía?. Barcelona, España: Ediciones Anagrama.
- Derrida, J. (2002). *Acts of Religion*. New York-London: Routledge Editions.
- Derrida, J. (1995). *Dar (el) tiempo*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.

- Derrida, J. (1971). *De la gramatología*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Siglo XXI.
- Derrida, J. (1974). *Dos ensayos*. Barcelona, España: Ediciones Anagrama.
- Derrida, J. (1998). *Ecografías de la televisión*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Eudeba.
- Derrida, J. (1997). *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Manantial.
- Derrida, J. (1997). *El tiempo de una tesis*. Barcelona, España: Proyecto "A" Ediciones.

Nota: Este artículo forma parte de los textos publicados en; *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, Barcelona, No. 93, Febrero, 1989.

- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx*. Madrid, España: Ediciones Trotta.
- Derrida, J. (1981). *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. Valencia, España: Ediciones Pre-textos.
- Derrida, J. (1997). *Fuerza de ley. El "fundamento místico de la autoridad"*. Madrid, España: Ediciones Técnos.
- Derrida, J. (1997). *Historia de la mentira: prolegómenos*. Buenos Aires, Arhentina: Ediciones Universidad de Argentina.
- Derrida, J. (2011). *Khôra*. Buenos Aires/Madrid: Ediciones Amorrortu.
- Derrida, J. (1989). *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Derrida, J. (1975). *La diseminación*. Madrid, España: Ediciones Fundamentos.
- Derrida, J. (2005). *La entrevista de bolsillo: Jacques Derrida responde a Freddy Téllez y Bruno Mazzoldi*. Bogotá, Colombia: Ediciones Siglo del Hombre.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona, España: Ediciones Anthropos.
- Derrida, J. (2003). *La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*. Madrid, España: Ediciones Taurus.
- Derrida, J. (2001). *La tarjeta postal. De Freud a Lacan y más allá*. (2ª ed.). México: Ediciones Siglo XXI.
- Derrida, J. (2002). *La Universidad sin condición*. (2ª ed.) Madrid, España: EdicionesTrotta.
- Derrida, J. (2001). *La verdad en pintura*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Paidós.



- Derrida, J. (1985). *La voz y el fenómeno*, Valencia, España: Ediciones Pre-textos.
- Derrida, J. (1999). *Las muertes de Roland Barthes*. México: Ediciones Taurus.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Madrid, España: Ediciones Trotta.
- Derrida, J. (1988). *Márgenes de la filosofía*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Derrida, J. (1999). *No escribo sin luz artificial*. Valladolid, España: Ediciones Cuatro.
- Derrida, J. (1977). *Posiciones*. Valencia, España: Ediciones Pre-textos.
- Derrida, J. (2010). *Seminario La bestia y el soberano. Volumen I (2001-2002)*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial.
- Derrida, J. (2010). *Seminario La bestia y el soberano. Volumen II (2001-2002)*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial.
- Derrida, J. (1994). *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. México: Ediciones Siglo XXI.
  
- Derrida, J. (1971). *Tiempo y presencia*. Santiago de Chile, Chile: Ed. Universitaria.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Emerich, L. C. (1989). *Figuraciones y desfiguros de los 80s. Pintura mexicana joven*. México: Ediciones Diana.
- Esparza Esparza, J. J. (2007). *Los ocho pecados capitales del arte contemporáneo. Una denuncia despiadada y profunda de las estafas del arte contemporáneo*. Madrid, España: Ediciones Almuzara.
- Espinosa, E. (1988). *Jean Cocteau: El ojo –entre la norma y el deseo-*. México: Ediciones IIE/UNAM.
- Foster, H. (2004). *Diseño y delito. Y otras diatribas*. Madrid, España: Ed., Akal.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Foster, H., et.al. (1988). *La posmodernidad*. España: Ediciones Colofón.
  
- Foster, H. (1985). *Recording art, spectacle, cultural politics*. Seattle, USA: Washington Bay Editions.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Tusquets.

- Foucault, M. (1999). *La arqueología del saber*. México: Ediciones Siglo XXI.
- Foucault, M. (1980). *La verdad y las formas jurídicas*. (3ª edición). Barcelona, España: Ediciones Gedisa.
- Foucault, M. (2004). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. (17ª ed.). México: Ediciones Siglo XXI.
- Foucault, M. (2000). *Los anormales*. México: Ediciones FCE.
- Francois, C. (2005). *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cia. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*. Barcelona, España: Ediciones Melusina.
- Frascina, F. (2000). *Pollock and after the Critical Debate*, London & New York: Routledge Editions.
- Fried, M. (1985). How Modernism works: A response to T. J. Clark. En: *Pollock and After: the critical debate*. London: Francis Frascina. Hagerstown. MD. Harper & Row Editions.
- Fried, M. (1987). *Realism, writing, disfiguration: on Thomas Eakins and Stephen Crane*, Chicago: University of Chicago Press.
- García Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona, España: Ediciones Gedisa.
- García Correa, F. (1995). *Repertorio de Artistas en México: artes plásticas y decorativas*. México: Ediciones Fundación Cultural Bancomer.
- García Pérez, J. (1992). *América Latina: treinta años de transformaciones (1962-1992)*. Madrid, España: Ediciones Upco, Razón y fe.
- García Ponce, J. (1994). *Apariciones -Antología de Ensayos-*, D.F., México: Ediciones FCE.
- Garzón Bates, M. (2000). *De la ética a la frenética*. D.F., México: Ediciones Torres Asociados.
- Garzón Bates, M. (2001). [www.la\\_ciber\\_etica.com](http://www.la_ciber_etica.com). D.F., México: Ediciones Torres Asociados.
- Garzón Bates, M. (2005). *Letal. Obsesiones de la posmodernidad*. D.F., México: Ediciones Torres Asociados.
- Garzón Bates, M. (2000). *Nihilismo y fin de siglo*. D.F., México: Ediciones Torres Asociados.

- Garzón Bates, M. (1999). *Romper con los dioses*. D:F:, México: Ediciones Torres Asociados.
- Gilson, É. (1995). *La filosofía de la Edad Media -Desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV-*. (2° ed.). Madrid, España: Ediciones Gredos,
- González Rivera, D. (2005). Francisco Castro Leñero. En: *Voces de Artistas*. D.F., México: Ediciones Ríos y Raíces CONACULTA.
- Gramsci, A. (2000). Apuntes sobre la historia de las clases subalternas. En: Cuadernos de la *Cárcel 6, El Risorgimento*. México: Ediciones Juan Pablos.
- Gramsci, A. (1976). Arte y lucha por una nueva civilización. En: *Cuadernos de la cárcel 4, Literatura vida nacional*. México: Ediciones Juan Pablos.
- Gramsci, A. (1975). *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. México: Ediciones Juan Pablos.
- Gramsci, A. (19975). La formación de los intelectuales. En: Cuadernos de la *Cárcel 2, Los intelectuales y la organización de la cultura*. México: Ediciones Juan Pablos.
- Greenberg, C. (2002). *Arte y Cultura*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.
- Grüner E. (2002). *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Norma.
- Guilbaut, S. (1990). *De Cómo Nueva York Robó La Idea De Arte Moderno*. Madrid, España: Ediciones Mondadori.
- Huyseen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalidad*. México: Ediciones FCE.
- Ingarden, R. (1976). Valores artísticos, valor estético. En: *Harold Osborne, Estética*. México: Ediciones FCE.
- Jauss, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid, España: Ediciones Taurus.
- Jay, M. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultura*. Argentina: Ediciones Paidós.
- Krauss, R. (1997). *El inconsciente óptico*. Madrid. España: Ediciones Técno.
- Krauss, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, España: Ediciones Alianza.

- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, España: Ediciones Gustavo Gili.
- Krukouski, L. (1998) Abstraction. En: *Encyclopedia of Aesthetics* (Vol. 1). New York, USA: Oxford University Press.
- Laclau, E. (1996). ¿Por qué son útiles los significantes vacíos en política?. En: *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Ariel.
- Mabire, B. (2009). Políticas Culturales y Educativas del estado Mexicano de 1970 a 2006. En: *Una Historia Contemporánea de México* (Tomo4). México: Ediciones COLMEX/ Océano.
- Man, P. (1998). *La ideología estética*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Manrique, J. A. (2000). *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*. D.F., México: Ediciones CONACULTA.
- Manrique, J. A., et. al. (1977). *El Geometrismo Mexicano*. D.F., México: Ed. IIE-UNAM.
- Manrique, J. A. (2000). La crítica de arte (El juicio a la torera). En: *Una visión del arte y de la historia* (Tomo I). D.F., México: Ediciones IIE-UNAM.
- Manrique, J. A. (2001). La creación y sus artistas. *Una visión del arte y de la historia*. (Tomo II). D.F., México: Ediciones IIE-UNAM.
- Martínez, E. (1977). *La política cultural de México*. Políticas culturales: estudios y documentos. Francia: Ediciones UNESCO.
- Marx, K. (1982). *Introducción General a la Crítica de la Economía Política/1857*. D.F., México: Ediciones Siglo XXI.
- Marx, K. (2007). *La ideología Alemana*, México: Ediciones Quinto Sol.
- Medina, C. (1995). Jusidman, Yishai, *Investigaciones pictóricas-1985-1994*. México: Ediciones Instituto de Cultura de Morelos.
- Medina, C. (2007). *La era de la discrepancia –arte y cultura visual en México 1968-1997-*. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial UNAM, Teratoma A.C, Coordinación de Difusión Cultural UNAM e IIE UNAM, México D.F
- Meyer, J. (2000). *Minimalism*. USA: Phaidon Press Limited Editions.
- Monsiváis, C. (2009). *Apocalipstick*. D.F., México: Ediciones Debate.
- Monsiváis, C. (2004). *Salvador Novo -Lo Marginal Al Centro-*. (2° ed.). D.F., México: Ediciones Era.

- Owens, C. (1992). "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. In: *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Berkeley-London, USA: University of California Press.
- Platón. (1997). El Banquete. En: *Diálogos*. (Vol. III). Madrid, España: Ediciones Gredos.
- Platón. (2000). Fedro. En: *Diálogos*. (Vol. III). Madrid, España: Ediciones Gredos.
- Platón. (2000). Hippias Mayor. *Diálogos*. (Vol. IV). Madrid, España: Ediciones Gredos.
- Platón. (2000). *República*. *Diálogos*. (Vol. IV). Madrid, España: Ediciones Gredos.
- Pozas Horcasitas, R. (2006). La razón mutilada. En: *Los nudos del tiempo –la modernidad desbordada-*. D.F., México: Ediciones IIS-UNAM.
- Ribalta, J., et.al. *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, España: Ediciones Gustavo Gili.
- Ricouer, P. (1995). *Tiempo y narración*. México: Ediciones Alianza.
- Rodríguez Prampolini, I. (1993). La memoria recuperada. En: *Julio Galán*. México: Ediciones Grupo Financiero Serfín.
- Sánchez Vázquez, A. (1984). *Estética y Marxismo*. (5° reimp.). D.F., México: Ediciones Era.
- Sánchez Vázquez, A. (1997). *Filosofía y circunstancias*. D.F., México: Ediciones Anthropos-UNAM.
- Sánchez Vázquez, A. (1965). *Las Ideas Estéticas de Marx*. D.F., México: Ediciones Era.
- Sandler, I., (1966). *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid, España: Ediciones Alianza Forma.
- Saussure, F. (1993). *Curso de lingüística general*. México: Ediciones Losada-Fontamara.
- Sloterdijk, P. (2003). *Crítica de la razón cínica*. Madrid, España: Ediciones Siruela.
- Sontang, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. México: Ediciones Alfaguara.
- Suckaer, I. (2000). Rufino Tamayo -Aproximaciones-. México: Ediciones Praxis.
- Tibol, R. (1992). *Confrontaciones: Crónica y recuento*. México: Ediciones Samara.

- Villalva Sánchez, T. (1998). *La eternidad del Sujeto: Crítica del Postestructuralismo*. Málaga, España: Ediciones Universidad de Málaga.
- Villegas, A. (1986). El sustento ideológico del nacionalismo mexicano. En: *El nacionalismo y el arte mexicano*, IX Coloquio de Historia del Arte. D.F., México: Ediciones IIE-UNAM.
- White, H. (1992). *El contenido de la forma -Narrativa, discurso y representación histórica-*. España: Ediciones Paidós Básica.
- Žižek, S. (2000). *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Paidós.
- Žižek, S. (1992). *El sublime objeto de la ideología*. México: Ediciones Siglo XXI.
- Žižek, S. (1999). *El acoso de las fantasías*. México: Ediciones Siglo XXI.
- Žižek, S. (2001). *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Paidós.
- Žižek, S. (2003). *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Fondo de Cultura Económica.
- Žižek, S. (2005). *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Paidós.
- Žižek, S. (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, España: Ediciones Paidós.
- Žižek, S.; Badiou, A. (2012). *Filosofía y actualidad. El debate*. Buenos Aires-Madrid: Ediciones Amorrortu.
- Žižek, S.; Jameson, F. (1998). *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

## Documentos de Archivo<sup>613</sup>, Catálogos de Exposición, Trípticos y Artículos de Revista

- Abelleira, A. (1988, 14 de Mayo). Los pintores recrearon los textos de Juan García Ponce. En: *La Jornada*, Secc. Cultura.
- Abelleira, A. (1988, Jueves 23 de Julio). Opiniones sobre la novena Bienal Rufino Tamayo- Se refrendó la vocación por la pintura-pintura-", Sección Cultural, *La Jornada*.
- Acha, J. (1988). Teoría y crítica la Comunicación Visual del arte en América Latina (primera parte). En: *Comunicación Visual*, No. 7, Centro de Desarrollo de la Comunicación Visual, Enero-Febrero, pp. 2-5.
- Acha, J. (1988). Teoría y crítica del arte en América Latina" (segunda parte). En: *Comunicación Visual*, No. 8, Centro de Desarrollo de la Comunicación Visual, Marzo-Abril, pp. 2-5.
- Agamben, G. (2005). *¿Qué es un dispositivo?*. Conferencia de la UNLP.
- Hernández, E. (2005, Martes 26 de Julio). Detiene policía a Laville por error. En: Sección Cultural, *Reforma*.
- Álvarez, P. (1983). Los Castro Leñero: Figura, color, materia y gesto. En: *Tierra Adentro*, No. 34, Abril-Mayo-Junio-1983.
- Álvarez A. P. (1989). Entrevistas para la el catálogo de la exposición: *15 Artistas contemporáneos de México*, Museo de Arte Carrillo Gil, Septiembre, pp.4-6.
- Artistas plásticos y artesanos fusionan creatividad y talento para crear las 130 obras que integran la muestra, *Comunicado de Prensa No. 1964/2009*, CONACULTA.
- Belmont, F. (1984, 30 de Junio). Muestro la realidad tal y como la capto, señala el pintor Francisco Castro Leñero. En: Sección Cultura, *UnomasUno*.
- Blanco, A. (1996). *Mapas*. En: tríptico de exposición.
- Blas Galindo, C. (1992). Doce Miradas a Tamayo. En: *Mirando a Tamayo*, Galería de arte de Iztapalapa, UAM, Catálogo de la Exposición.
- Blas Galindo, C. (2005). *Exposición Puebla y su entorno plástico*, Dirección de Desarrollo Cultural, Gobierno Municipal (2005-2008). Tríptico de Difusión.

---

<sup>613</sup> Algunos de estos documentos son fragmentos hemerográficos que no conservan modos de identificación o paginación. De ellos sólo se conservan los datos que para la conformación del archivo se pronuncian como importantes para el artista.

- Blas Galindo, C. (1990, 18 de Enero). La Vigencia del Informalismo. En: *-Ruta Crítica-*.
- Castro Leñero, F. 4CL.05. En: Catálogo de exposición: *4CL.05*, Instituto Municipal de Saltillo y Casa Puecell.
- Castro Leñero, F. (2007, Junio). El Coleccionista Responsable. En: Sección: Hoja por Hoja, *Libro Albedrío*, Comp. Alejandro Cruz Atienza, Décimo Aniversario.
- Castro Leñero, F. (1993, 14 de Julio). *Pequeño Formato*, Galería Juan Martín, Presentación de catálogo de exposición.
- Catálogo de Exposición, Carta de Selección y Acta de Selección. (1991). *VIII Bienal Plástica de Baja California –Selección 1991-*. Instituto de Cultura de Baja California, México.
- Catálogo de exposición: *100 Artistas contra el SIDA*. (1995). "Segundo Gran Festival de Cultural", en el *Corredor Cultural del Centro Histórico*, FONCA, UNAM, UAM, Socicultur D.F., Lotería Nacional, Galería OMR.
- Catálogo: *X Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas*. (1975-76). Feria de San Marcos Aguascalientes, Dictamen del Jurado, INBA, Casa de la Cultura de Aguascalientes.
- Catálogo: *"La persistencia de la Imagen*. (2001). MACG & Artsonje Center, CONACULTA-INBA, SER, CH, LG y Aeroméxico, Korean Air.
- Catálogo: *Mexican Artists' Toys For Peace..* (1993). UNICEF, Patronato Nacional de Promotores Voluntarios, Secretaria de Relaciones Exteriores, Departamento del Distrito Federal, CONACULTA, Casa de la Cultura de Puebla, Museo José Luis Cuevas, Diseño de Presentación Vicente Rojo, textos Octavio Paz, Museo de Monterrey e Instituto Cultural Mexicano, México, D.F.
- Catálogo de exposición: *97 Salón de Arte*, (1997). Bancomer, Grupo editorial Siquisirí, S.A. de C.V.
- Catálogo de exposición: *Trastiempos -nueva pintura mexicana-*. (1983). Museo de Arte Moderno, Bosque de Chapultepec, INBA y CULTURA/SEP.
- Cervantes, A. Francisco Castro Leñero. (2007, 18 de Octubre). Detrás de un pintor abstracto siempre existe un paisajista. Sección Arte, *A + C –Revista de Arte y Cultura*, No. 5, Año 1, Bimestral\_Valle de Bravo..
- Colección del Museo de Arte Moderno, *México abstracto –La colección del Museo de Arte Moderno en el espíritu de una época-1950-1979-*. (2009). Museo de Arte Moderno, México.
- *Columnas*. (s/d). Bosque San Juan de Aragón, Gobierno del Distrito Federal; Secretaría de Cultura; Secretaría del Medio Ambiente, Delegación Gustavo A. Madero; Dirección General de la Unidad de bosques urbanos y educación ambiental; Bosque de San Juan de Aragón; CONACULTA, FONCA, Impronta



Editores S.A. de C.V. a través de Mezzotinto, A:C:, de Isaac Masri y Raquel Chamlati.

- Compendio conmemorativo. (1989). *XV Aniversario Universidad Autónoma Metropolitana y Colectiva 25 Años –Galería Pecanins-.* Galería Metropolitana, Casa Abierta al Tiempo, UAM.
- CONACULTA-FONCA. (2006). *18 años de Inversión en el patrimonio vivo de México.* CONACULTA-FONCA, México.
- Cruz, A. (2010, 22 de Febrero) Los Castro Leñero-Cuatro Artistas en una caja blanca, En: Sección Familias de excepción, *Emeequis*, Número 212, pp.80.
- Debroise, O. (2001, Abril). Sistema Nacional de Creadores. En: *Abstracción: Transformación y no figuración*, CONACULTA-FONCA.
- Del Conde, T. (2005, 26 de Julio). Archipiélagos gráficos. En: *La Jornada*, Sección Opinión. Versión Digital:  
<http://www.jornada.unam.mx/2005/07/26/index.php?section=opinion&article=a06a1cul>
- Del Conde, T. (2005, Martes 1° de Marzo). Arco, Eco, *et.al.* /II y última. En: *La Jornada*, Sección Opinión. Versión digital:  
<http://www.jornada.unam.mx/2005/03/01/index.php?section=cultura&article=a06a1cul>
- Del Conde, T. (1989, Viernes 28 de Julio). Cruce de caminos, colectiva de pintura. En: *Novedades*.
- Del Conde, T. (1998, Martes 14 de Julio). Dios a veces es ortogonal. En: Sección: Cultura, *La Jornada*, p.42.
- Del Conde, T. *El Salón Nacional 1981 –Sección Pintura-*, Artes Plásticas.
- Del Conde, T. (1994, Mayo). Catálogo: *Mexican Painters and Their Language (Lenguajes de Pintores Mexicanos)*, Museo de Arte Moderno, pp. 4-5.
- Del Conde, T. (1981, Julio). México: Pintura Joven. En: *Plural*, No. 118- Excelsior.
- Del Conde, T. (2010, 11 de Febrero). La Caja Blanca. En: Sección Opinión, *La Jornada*. Versión Digital:  
<http://www.jornada.unam.mx/2010/02/16/opinion/a06a1cul>
- Del Conde, T. (1987, 23 de Mayo). Las pinturas del Salón 87 en el Auditorio. En : *Unomásuno*, suplemento cultural *Sábado*.
- Del Conde, T. (s/d). Texto para la exposición: *Los pintores y los títulos de Juan García Ponce*, pp.6-7.

- Del Conde, T. (1999, 15 de Septiembre). Tres Opciones. En: *La Jornada*, Sección Cultura, p.30.
- Del Conde, T. (1987, 25 de Abril). Nuevos mexicanismos. En: *Unomásuno*.
- Del Conde, T. (1990, 3 de Febrero). Pintura Abstracta Hoy. En: *La Jornada*, Sección Cultura, No. 35.
- Del Conde, T. (1990, 1° de Octubre). *Proceso-Semanario de Información y Análisis*-, No. 726, pp.44-45.
- Del Conde, T. (1984). Una valiosa colección de arte joven. En: Catálogo de la muestra *Retrospectiva de Arte Joven –Exposición con obra de 1966-1984-*, Galería del auditorio Nacional, CREA, INBA, SEP-CULTURA.
- Del Conde, T. (1992, 18 de Abril). Zacatecas: pintores y críticos. En: *La Jornada*, Sección Cultura.
- "El arte es una pregunta que nunca se acaba de responder: F. Castro Leñero". (1999, 18 de Agosto). En: *El Economista*, p.49.
- "El espacio en construcción de Francisco Castro Leñero.(1999, 20 de Agosto). En: *El Sol de México*, p.1.
- Emerich, L. C. (1987, 8 de Diciembre). La razón de la materia"-*Francisco Castro Leñero expone en las Oficinas Generales del CB-*, Sección: Cultura, Gaceta de Bachilleres, Número 205, Año 1°.
- Encuentro: *Los de arriba y los de abajo en las Artes Plásticas*. (1984, 27 de Febrero). En: Gaceta UNAM, No. 27.
- Everett, D. (2000, November). Francisco Castro-Lenero [sic.], New Paintings", *NYARTS*, Vol. 5, No. 11, p. 64.
- "Exposición Colectiva de 7 Artistas. (1981, Viernes 13 de Febrero). En: *El Heraldo*, México, D.F.
- "Exposición de Castro Leñero", *La Jornada*, Sección Cultura, Viernes 13 de Mayo de 1988.
- *Expresión: Presencia*. (1988, Junio-Julio). En: *Órgano informativo de la Dirección de la Unidad Académica del Ciclo de Bachillerato*, UNAM-CCH, No. 13, Año 11, Segunda época, p.25.
- Farrell, J. (1989, February 6). Mexico's community of artist takes a bow in current Fisher show. In: *Transcript*, published for the University of Southern California Faculty Staff, 8/19.
- F. Márquez, C. (2005, Jueves 24 de Noviembre). Inicia Castro Leñero residencia en el Antiguo Colegio Jesuita. En: Sección Cultural, *La Jornada –Michoacán-*.

- Francisco Castro Leñero: Espacio en Construcción. (1999, 17 de Octubre). En: *El Universal*, Sección F, p.3.
- Gaitán H., F. (1983, 28 de Octubre). Once pintores Inauguran arte Contemporáneo. En: *Novedades*.
- Gálvez de Aguinaga, F. (2003, 10 de Enero). Intervenciones/Territorios. En: *La Jornada*, Sección de Opinión.
- García Ponce, J. (1997, Sábado 14 de Junio). Cantidades, Por Francisco Castro Leñero. En: *Unomásuno*, Suplemento Cultural.
- García Ponce, J. (1984). Francisco Castro en su obra. En: Sección Cultura, *UnomasUno*.
- Giacomán, Daniela, "Botellas al mar", Sección. La Opinión, *Milenio*, Jueves 29 de Enero del 2004.
- Giacomán, D. (2004, Miércoles 4 de Febrero). Imágenes naufragadas en poesía. En: Sección. Cultura, *Milenio*.
- Giunta, A. (1996). America Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano. En: *International Seminar Art Studies from Latin America*. IIE-UNAM, *Rockefeller Foundation*, Universidad de Buenos Aires (CONICET).
- González Rosas, B. (2002, 1° de Noviembre). La Pintura como lenguaje del Silencio. En: *Proceso*, No. 1359, p. 65.
- González Rosas, B. (2002, 15 de Diciembre). Territorios/Intervenciones. En: *Proceso*, No. 1363, pp. 68-69.
- Goddard, P. (2005, Thursday, December 22). Tunnel into or wander many shades of Green –Canadian debut by notable Mexican Artist-. In: *Toronto Star*, G6.
- Goodman, J. (2001, April). Francisco Castro Leñero at Howard Scott. In: *Art in America*, USA, p.142.
- G. Valdés Días, C. (1997, 10 de Junio). Ruta del Ocio. En: *Suplemento Cultural de Instituto de Estadística, Geografía e Informática*, p. 24.
- He tratado de dar a mi pintura una cualidad de transparencia: Francisco Castro Leñero. (1999, 18 de Agosto). En: *La Crónica*, Sección 6, p.13.
- Herrera Vázquez, Pía. (1994, 22 de Agosto). Homenaje al pintor Arnold Belkin. En: *Una década emergente, una década después –el artista y ex director del MUCH, donde se realiza la exhibición, abrió las puertas del museo a las nuevas propuestas de los jóvenes creadores*, *Gaceta/UNAM*.

- Hajar, A. (2007). *Frentes, Coaliciones y Talleres, Grupos Visuales en México en el Siglo XX*, CONACULTA, INBA, CENIDIAP, Segundo Digesto preliminar para publicación libro.
- Jarque Inauguró la Expo Cinco Pintores de la ENAP en Aguascalientes. (1997, 12 de Junio. En: Sección Sociales, *El Sol del Centro*, p.1.
- Karam von Bertrab, A. (2004, Lunes 26 de Abril y Domingo 9 de Mayo). Abstractos. En: *El Siglo de Torreón*.
- Krauze, E. (1981, Noviembre). Cuatro estaciones de la cultura mexicana. En: *Vuelta*, Vol. 5, número 60, p.27.
- La Escuela Nacional de Pintura y Escultura: "La Esmeralda", cumplió su 45 Aniversario. (1987, 29 de Septiembre). En: *El Heraldo de México*, Sección Cultura.
- La Esmeralda cumple 45 años- La libre expresión, la práctica y la toma de conciencia, sus directrices. (1987, Martes 29 de Septiembre). En: *El Día-vocero del pueblo mexicano-*, Sección Cultura.
- La sociedad debe valorar a sus artistas, pues encarnan el espíritu de la colectividad. (1987, 8 de Diciembre). En: Suplemento Gaceta de Bachilleres, Sección: Cultura, Número 205, Año 1º, p. 11.
- López Cuenca, A. (2008). Del arte de resistencia a la resistencia al arte. En: *Afuera -Estudios de Crítica Cultural-* N° 5. Buenos Aires, Argentina. Noviembre 2008.
- Lozada Rocha, P. (1985). Los hermanos Castro Leñero. En: *Rm*, No. 3, Vol XIV, p. 26-33.
- Mac Masters, M. (1984, 13 de Junio). Francisco Castro Leñero: El encanto de un Objeto Único. En. *El Nacional*, Sección Cultura.
- Mac Masters, M. (1999, 16 de Agosto). La plástica de Castro Leñero, del gris a la necesidad del color. En: *La Jornada*, p.31.
- Manrique, J. A. (2005, 7 y 8 de Julio). Cuerpos insólitos: cuatro artistas mexicanos de 1985 a 2005. En: *IV Coloquio Internacional de Estética y Arte*. Instituto Superior de Arte de la Habana, Cuba.
- Manrique, J. A. (1987, Martes 3 de Noviembre). Dibujo", *La Jornada*, Sección Cultura.
- Manrique, J. A. (1988). El movimiento de 1968 y la producción artística. En: *A 20 años del '68*, Volumen 1, No. 4, col. Claves Latinoamericanas factor el juglar, *Zurda*, pp.82-86.

- Medina, C. (2000, Lunes 24 de Julio). Tenemos una noción clara de la relevancia cultural/política/civilizatoria/epistemológica. El derecho a la contemporaneidad. En: *La Jornada*.
- Mendoza, E. (2007, 6 de Febrero) La política Cultural en México en los últimos años: En: *Casa del Tiempo*, UAM/Azcapotzalco, No. 05, pp. 2-7.
- Mitroff, D. (1989, Friday February 10). Mexican Artists showcased. In: *Daily Trojan*, p.9.
- Moysen, X. (1992, Marzo). Las lecturas del Arte. En: Catálogo de exposición: *Las Lecturas del Arte –Pintura y Escultura abstractas contemporáneas-*, Galería Ramis F. Barquet, Garza García Nuevo León.
- Moncada, A. (1993, Miércoles 14 de Julio). Pequeño formato, construcción elemental de Francisco Castro Leñero en 36 cuadros –La exposición se inaugura hoy en la galería Juan Martín-. En: *Unomásuno*, Sección Ciencia, Cultura y Espectáculos.
- Muestra por Aniversario de la Esmeralda. (1987, Domingo 20 de Septiembre). En: *Excelsior*, Sección Cultura.
- M. Vargas, E. (2005, Jueves 24 de Noviembre). Amor y divergencias. En: Sección Cultural, *La Voz de Michoacán*.
- Navarrete, S. (1999). La cerámica y los artistas contemporáneos. En: *Talavera Contemporánea*, ed. Secretaria de cultura del Estado de Puebla, Universidad de Las Américas y Uriarte Talavera, pp. 40-41.
- Oxman, N. (1989, Sábado 13 de Junio). Moreno Flores: Una colección particular. En: *Unomásuno*, Sección Cultura.
- Plagens, P.; Belejck, B. y Padgett, T. (1990, October 29). Mexico on Five Galleries a Day. New York's Metropolitan Museum tries to shoehorn a whole country inside its walls. In: *Newsweek –The International Newsmagazine-*, No. 44, pp. 50-52.
- Polidori, A. (1984, 25 de Junio). Francisco Castro Leñero: vira hacia el silencio. En: Sección Cultura, *UnomasUno*.
- Ponce, A. (1984, 5 de Marzo). Ante la crítica de Cuevas, los Castro Leñero definen y defienden su generación. En: *Proceso –Semanal de información y análisis-*, No. 383.
- Ponce, A.; Puig, Carlos (1990, 1º de Octubre). La exposición del Museo Metropolitano. Con la bendición del Presidente Salinas, de Azcárraga y de Octavio Paz, el arte mexicano se impone en Nueva York. En: *Proceso-Semanario de Información y Análisis-*, No. 726, pp.44-49.

- Propuesta de Francisco Castro Leñero: Juego de Damas, otra visión del arte. (1999, Lunes 11 de Octubre). En: *Diario de Yucatán*, Sección Imagen de la Cultura y la Sociedad.
- Quintana, H. (1989, Jueves 2 de Febrero). Artistas mexicanos: raíces legendarias alimentan una inspiración definitivamente moderna. En: *La Opinión*.
- Ramírez, M. J. (2002). MUESTRA 001", en: *ArtNexus*, No. 45, Vol. 3, pp. 88-89.
- Ramos Vallet, Y. (2007, Martes 23 de Octubre). Taller de Pintura Experimental en La Parota, En: Sección Cultura, *Milenio*.
- Riveroli, J. (2011, 15 de Junio). Abre Cancillería Espacio Cultural. En: Sección Cultura, *Reforma*.
- Romano, L. (1999, Miércoles 27 de Julio). Juega con lo abstracto – El artista Francisco Castro Leñero presenta en el Tec de Monterrey dos series de cuatro acrílicos en la exposición "Desplazamientos. En: Sección: Cultura y Diversión, *Reforma*.
- Romero Rivera, G. (1999, 6 de Septiembre). Francisco Castro Leñero: Un espacio en construcción. En. *Epoca*, p.58.
- Samperio, G. (1998, Domingo 2 de Agosto). Francisco Castro Leñero: cuatro lados. En: Sección: Cultura, Suplemento dominical, *La Jornada*, p.14.
- Sánchez, L. (1998, Martes 30 de Julio). Inaugura hoy muestra de Francisco Castro Leñero –Desplaza sus obras entre figuras geométricas-. En: Sección: Cultura, *Reforma*.
- Sepúlveda, G. (2008). El juguete mexicano en el arte. En: Catálogo de exposición: *El juguete mexicano en el arte*, Hogar de la misericordia.
- Springer, J. M. (2005, Domingo 6 de Marzo). Exposición de Arte Mexicano. En: *Replica 21*.
- Taracena, B. (s/d). Polo de Desarrollo. En Catálogo de El Primer Concurso Nacional de Pintura: *Sahagún –el campo, la historia y la industria*, -, p. 3.
- Tercero, M. (1995, Domingo 31 de Diciembre). Deseos Piadosos -Nueve personajes de la vida intelectual y artística mexicana exponen sus temores y esperanzas para 1996-. En: *El País*.
- Torres Michúa, A. (1980). *El informalismo en México –Arte abstracto no geométrico-*, Catálogo de exposición, UNAM.
- Torres Michúa, A. (1989, Octubre). La crítica de arte. Las artes y la escuela. En: *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, Vol. 3, UNAM, pág. 29-40.

- Tríptico. (s/d). *18 de los 50, A Negra –Galería de Arte Contemporáneo-*, texto de presentación Alberto Ruy Sánchez.
- Tríptico. (1977, 17 de Septiembre). *Taller XXII*, Casa del Lago, Galería del Bosque.
- Turning Castro's works into a commentary of fallacies of modernism is waste of time –time one could be spending wallowing in the lushness of the colours.(2005, Saturday, November 19). In: *National Post Toronto*.
- Villeda, B. (1999, 12 de Septiembre). Plástica. En: *El Herald*, p.20.
- Weinberg, J. R. (1967, July). *Abstraction, Relation and Induction: Three Essays in the History of Thought*, In: *Philosophical Review*. Vol. 76, No. 3., USA: Duke University Press, pp. 394-396.
- Yehja, N. (1992, Marzo). La experiencia no figurativa. En: Catálogo de exposición. *Las Lecturas del Arte –Pintura y Escultura abstractas contemporáneas-*, Galería Ramis F. Barquet, Garza García Nuevo León.
- Zaid, G. (1992, 17, Julio). *Tesis sobre la administración cultural*. En: *Vuelta*, Año XVI, No. 188, p.39.

### Fuentes Internet

- Amador Tello, J. (2010). Justifica Elena Cepeda el traslado de esculturas a Santa Fe. Sección Cultura. Consultado el 9 de Agosto del 2011. Disponible en: [http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page\\_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=80598&rl=wh](http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=80598&rl=wh)
- ARTE SANA -2010-. Consultado el 9 de Agosto del 2011. Disponible en: <http://www.eluniversal.com.mx/estilos/68509.html>
- Azul de la Cueva, J. Abstracta en Figura. Consultado el 13 de Septiembre del 2013. Disponible en: [cultura@mural.com](http://cultura@mural.com)
- Balboa, B. (2010). Inaugura Ebrard corredor cultural Santa Fe. Sección Metrópoli, Consultado el 3 de Septiembre del 2012. Disponible en: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/706273.html>.
- Benjamin, W. Tesis sobre la Historia: apuntes, notas y variantes. En: Walter Benjamin, *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*, Edición y Traducción de Bolívar Echeverría. Consultado el 4 de Agosto del 2011. Disponible en: [www.bolivare.unam.mx/traduccion/sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf](http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf)
- Benjamin, W. El surrealismo. Filosofía Universidad ARCIS. Consultado el 15 de Agosto del 2011. Disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/onirokitsch.pdf>
- Benjamin, W. Sobre algunos temas de Baudelaire. Edición Electrónica de la Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Consultado el 12 de Agosto del 2011. Disponible en: [http://www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/benjaminw/esc\\_frank\\_benjam0012.pdf](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0012.pdf)
- Bourdieu, P. Los Tres Estados del capital cultural. Consultado el 7 de Agosto del 2011. Disponible en: <http://sociologiac.net/biblio/Bourdieu/LosTresEstadosdelCapitalCultural>
- Ceballos, M. Á. Lucieron en Reforma, se pierden en Aragón. (2007). *El Universal.mx*, Sección Cultura. Consultado el 10 de Septiembre del 2013. Disponible en: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/53869.html>.
- 50 años de Rayuela. Consultado el 30 de Junio del 2013. Disponible en: <http://www.masradiomx.com/2013/06/27/artistas-plasticos-celebran-50-anos-de-rayuela-con-un-juego-de-arte>



- Colección Jumex. Consultado el 30 de Agosto del 2013. Disponible en: [http://fundacioncoleccionjumex.arteven.com/h/09\\_les\\_enfants\\_terribles\\_01.htm](http://fundacioncoleccionjumex.arteven.com/h/09_les_enfants_terribles_01.htm)
- Derrida, J. *La retirada de la metáfora*. Consultado el 7 de Enero del 2010. Disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/meta-fora.htm>
- Derrida, J. Deconstruir la actualidad. Consultado el 4 de Agosto del 2010. Disponible en: *El ojo Moc/?o-Revista de Crítica Cultural, Buenos Aires, 5:* <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/artefactualidades.htm>
- Derrida, J. El Sacrificio. Consultado el 1 de Febrero del 2010. Disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/sacrificio>
- Derrida, J. *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas, conferencia en el College International de la Universidad de Johns Hopkins (Baltimore)*. Consultado el 3 de Febrero del 2010. Disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/estructura>
- Derrida, J. *La sociedad de pos-consumo y el papel de los intelectuales, entrevista con Karatani Kojin y Asada Akira (1984)*. Consultado el 3 de Febrero del 2010. Disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/>
- Derrida, J. *Una filosofía deconstructiva, conversación* recogida en *Zona Erógena*, No. 35, Noviembre de 1995, Santiago de Chile. Consultado el 9 de Nov del 2010. Disponible en: [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/filosofia\\_reconstructiva.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/filosofia_reconstructiva.htm)
- Derrida, J. *La metáfora arquitectónica*, entrevista de Eva Meyer (1986). Consultado el 10 de Noviembre del 2009. Disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos.htm>
- Derrida, J. (1988). *El filósofo y los arquitectos*, entrevista con Heléne Viale. Consultado el 5 de Noviembre del 2009. Disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos.htm>
- Derrida, J. (1990). *Las artes del espacio*, entrevista con Peter Brunette y Davis Willis. Consultado el 4 de Agosto del 2009. Disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos.htm>
- Derrida, J. Mal de Archivo, versión digital Derrida en Castellano, sitio construido por Horacio Potel, traducción de la Conferencia Paco Vidarte. Consultado el 20 de Agosto del 2010. Disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>

- Díaz Arciniega, V. En la casa de los espejos: El Premio Nacional de Ciencias y Artes. En: Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México, Vol. 16, México 1993, IIH/UNAM, pp-153-191. Consultado el 28 de Agosto del 2012. Disponible en:  
<http://www.ejournal.unam.mx/ehm/ehm16/EHM000001607.pdf>
- Eder, R. La ruptura del muralismo –Arte en México desde 1910 hasta 1950-. Consultado el 4 de Diciembre del 2013. Disponible en:  
[www.artemex.files.wordpress.com/pdf](http://www.artemex.files.wordpress.com/pdf)
- Exhibe UAM una parte de su gran patrimonio artístico; con esta muestra se celebran 35 años recorriendo los caminos del arte. Dirección de Comunicación Social, Número C-093 (2009). Consultado el 14 de Octubre del 2010. Disponible en:  
<http://www.comunicacionsocial.uam.mx/boletines/indice/nov-3-09a.html>
- Expo Acuarelas- Palacio de Santa Ana Lucerna. Consultado el 22 de Diciembre del 2013. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=W4rgfyZoEN8>
- Exposición: Metrópolis, el mito de la gran ciudad, también fue inaugurada en la planta alta de la Galería Jesús Gallardo, Del 2 de junio al 19 de julio de 2009. Consultar boletín de prensa. Consultado el 10 de Marzo del 2012. Disponible en:  
<http://artesvisualesicl.blogspot.mx/2009/08/metropolis-el-mito-de-la-gran-ciudad.html>
- Firma, acontecimiento y contexto, *para el Congreso Internacional de sociedades de Filosofía y de lengua francesa, Montrai (1971)*. En: *Derrida en castellano*. Consultado el 16 Julio de Agosto del 2010. Disponible en:  
[http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/firma\\_acontecimien-To\\_contexto.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/firma_acontecimien-To_contexto.htm)
- Geometria Sensivel. *Enciclopédia Itaú Cultural*, artes visuais, ( 2007, 25 de Septiembre). Consultado el 23 de Diciembre del 2012. Disponible en:  
[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3788](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3788)
- Gil Verenzuela, G. (2011) Semblanza: Retos actuales y perspectivas del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble –INBA-, *Intervención*, Año 2, No. 4. Consultado el 14 Enero del 2012.. Disponible en:  
<http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=3&ved=0CDUQFjAC&url=http%3A%2F%2Fwww.publicacionesencrym.org%2Ffojs%2Findex.php%2Fintervencion%2Farticle%2Fdownload%2F54%2F53&ei=LtPCUp25KY3ZoATEX4DwBw&usq=AFQjCNH2dkcOZUW -2OfBtpEq4s8FVSNPq>

- Montoya, T. (2010). Crean Corredor Cultural en Santa Fe. *milenio.com*. . Consultado el 22 Enero del 2011.. Disponible en: [http://www.tatianamontoya.com/prensa/prensa\\_tm\\_escul\\_2010.pdf](http://www.tatianamontoya.com/prensa/prensa_tm_escul_2010.pdf)
- James McAuliffe, M.; Castro Leñero, F. Grand Symmetry. Howard Scott Gallery. New York (11/16/00). Consultado el 11 Enero del 2012. Disponible en: <http://www.reviewny.com/cgi-bin/reviewny.../review3.html>
- La muestra de bancas en Paseo de la Reforma está deteriorada y en el olvido. (2007). *Crónica.com.mx*. Consultado el 27 Junio del 2009. Disponible en: [.http://www.cronica.com.mx/notas/2007/295856.html](http://www.cronica.com.mx/notas/2007/295856.html).
- López Leyva, M. A. Los movimientos sociales en la incipiente democracia mexicana. La huelga en la UNAM (1999-2000) y la marcha zapatista (2000-2001), Revista Mexicana de Sociología V.70, México, (2008) Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM. ISBN: 0188-2503. Consultado el 7 Julio del 2011. Disponible en: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S018825032008000300004&script=sci\\_ar text](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S018825032008000300004&script=sci_ar text)
- Marx, Karl, 18 Brumario de Luis Bonaparte. Consultado el 19 de Febrero del 2011. Disponible en: [www.marxist.org.brum1-brum7,1852](http://www.marxist.org.brum1-brum7,1852).
- Marx, Karl. Prólogo a la *Contribución a la crítica de la economía política. [1859] e Introducción General/1857*". Consultado el 24 de Marzo del 2011. Disponible en: <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/criteconpol.htm>
- Marzo, J. L.; Teresa B. Los relatos de identidad en la política cultural mexicana, Consultado el 10 de agosto de 2012. Disponible en: [http://www.soymenos.net/identidad\\_mexico.pdf](http://www.soymenos.net/identidad_mexico.pdf)
- Memorias de las Jornadas de Crítica de Arte (2007). Asociación Internacional de Críticos, Ciudad de México. Consultado el 22 de Enero del 2011. Disponible en: <http://iornadasdecriticadearte.blogspot.com>
- Proyecto AKASO. Consultado el 9 de Diciembre del 2013. Disponible en: <http://www.akaso.com.mx/images/RECORDarte.pdf>. El video dedicado al registro de la producción de Francisco: <http://www.youtube.com/watch?v=ErkzvhCz3VI>. Sobre la visita de Raquel Tibol al proyecto: <http://www.youtube.com/watch?v=1LIQuN6M0Xg>. [La página oficial del proyecto 'AKASO', que recaba una sinopsis de la trayectoria reciente de Francisco:](http://www.akaso.com.mx/pintor/31/Francisco-Castro-Leero) <http://www.akaso.com.mx/pintor/31/Francisco-Castro-Leero>

- Vásquez Rocca, A. (2008). [El Arte abandona la galería ! ¿A dónde va? RÉPLICA 21](#) ©, Revista Internacional de Artes Visuales. Consultado el 12 de Abril del 2013. Disponible en: [http://www.puc.cl/estetica/html/revista/pdf/Adolfo\\_Vssquez.pdf](http://www.puc.cl/estetica/html/revista/pdf/Adolfo_Vssquez.pdf)
- Vásquez Rocca, A. (2006). El Giro Estético de la Epistemología; La ficción como conocimiento, subjetividad y texto. En: *AISTHESIS*, INSTITUTO DE ESTÉTICA DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE, PUC, Nº 40. Consultado el 12 de Abril del 2013. Disponible en: [http://www.puc.cl/estetica/html/revista/pdf/Adolfo\\_Vssquez.pdf](http://www.puc.cl/estetica/html/revista/pdf/Adolfo_Vssquez.pdf)
- Vásquez Rocca, A. (2011). [Estética de la virtualidad y deconstrucción del museo como proyecto ilustrado](#)”, En Revista NÓMADAS Nº 28 – Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Arte –Universidad Central, Colombia, pp. 122 – 127. Consultado el 9 de Diciembre del 2013. Disponible en: <http://www.ucentral.edu.co/NOMADAS/nunme-ante/26-30/28/11-ESTETICA%20ADOLFO.pdf>
- Video: Expediente 40: El abandono del Bosque de San Juan de Aragón (2013). Consultado el 29 de Noviembre del 2013. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=D\\_5Z0bF2ZD](https://www.youtube.com/watch?v=D_5Z0bF2ZD)