



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**LA PINTURA ABSTRACTA EXPRESIONISTA EN MÉXICO EN LA DÉCADA DE
LOS OCHENTA A PARTIR DE LA OBRA DE MIGUEL ÁNGEL ALAMILLA,
FRANCISCO CASTRO LEÑERO, IRMA PALACIOS E IGNACIO SALAZAR.**

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

PRESENTA:
MTRA. HILDA YOLANDA DOMÍNGUEZ LEGORRETA

TUTOR PRINCIPAL
DR. OSCAR HUMBERTO FLORES FLORES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES
DRA. MARÍA OLGA SÁENZ GONZÁLEZ
CENTRO PENINSULAR EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

DRA. ANA MARÍA TORRES ARROYO
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

DRA. ELIA ESPINOSA LÓPEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DRA. JULIETA PÉREZ MONROY
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MEXICO, JULIO DE 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Deseo expresar mi gratitud al **Dr. Oscar Humberto Flores Flores**, cuya calidad académica pero sobre todo humana me guiaron por el arduo camino que supone una investigación de esta naturaleza. Por siempre mi agradecimiento a su apertura, crítica constructiva, respeto, conocimientos y sobre todo a su generosidad, al brindarme incondicionalmente su acompañamiento a lo largo de estos años.

Gracias a la **Dra. Ana María Torres Arroyo**; sus observaciones y sugerencias han nutrido de manera substancial este proyecto. Gracias igualmente por su compromiso e interés en mi tema de investigación, el cual se vio enriquecido por sus aportaciones.

Todo mi agradecimiento a la **Dra. María Olga Sáenz González**, quien siempre tuvo la palabra y sugerencia oportuna; sus intervenciones siempre reencauzaron la investigación hacia los objetivos planteados inicialmente.

Agradezco profundamente a la **Dra. Elia Espinosa López** su lectura atenta a mi investigación; su fina sensibilidad y profundo conocimiento del tema acrecentaron el horizonte poético de mi objeto de estudio, lo cual redundó en una valoración más significativa del mismo.

Gracias a la **Dra. Julieta Pérez Monroy**, quien en una atentísima lectura final, contribuyó significativamente a elevar la calidad académica de este trabajo con sus pertinentes comentarios y observaciones. Gracias por su generosidad y compromiso para con mi investigación.

De manera especial, agradezco a la **Dra. Teresa del Conde** (QEPD), quien fue la primera en interesarse en mi proyecto y en impulsarlo al integrarse a mi Comité Tutorial durante los primeros semestres del Doctorado. Confío en haber logrado, aunque sea parcialmente, el concretar un proyecto por ella largamente acariciado, referente a delinear la historia de la pintura abstracta en México.

A todo el Sínodo en su conjunto, gracias, por su entusiasmo y compromiso y por haber apoyado el avance de esta investigación a través de cada uno de los Seminarios que sostuvimos, en los cuales siempre hubo discusiones académicas de alto nivel y que, sin lugar a dudas, enriquecieron de manera definitiva el resultado final.

Soy consciente de lo afortunada que he sido al haber contado con el apoyo, interés y entusiasmo del **Maestro Miguel Ángel Alamilla**, **Maestro Francisco Castro Leñero**, **Maestra Irma Palacios** y **Maestro Ignacio Salazar**, quienes de manera generosísima me abrieron las puertas de sus estudios y talleres; estuvieron dispuestos a entablar un diálogo franco y abierto conmigo, y me ofrecieron indicios que me guiaron a través de su obra. Todo mi agradecimiento para ellos y mi respeto a sus trayectorias y obra.

A todos mis maestros, brillantes predecesores que son ejemplo y estímulo para seguir adelante por este camino de estudio e investigación. De modo especial, gracias al Maestro Jorge Alberto Manrique (QUED) y a la Dra. Margarita Martínez Lámbarry (QEPD) por su compromiso con la Historia del Arte de nuestro país.

Al personal del Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, en especial a la srta. Gabriela Sotelo, quien siempre tuvo un trato gentil y oportuno para conmigo; a Héctor Ferrer, quien pacientemente me explicó una y otra vez el procedimiento a seguir para la conclusión de mis estudios de Posgrado; a ellos todo mi agradecimiento y mi sincera amistad.

Al personal de la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas, y muy especialmente a las sritas. Martha García y Erika García, quienes compartieron conmigo horas y horas de trabajo, siempre con paciencia y alegría. Muchas gracias por su apoyo.

El llegar a la conclusión de un proyecto de esta naturaleza, implica la presencia de innumerables personas que, ya sea desde años atrás o recientemente, me han apoyado incondicionalmente a lo largo de mis estudios de Posgrado. Con todos ellos estoy en deuda y les expreso mi gratitud más sincera:

A David, mi gran compañero en la vida, quien no solo ha respetado mis intereses y deseos, sino que decididamente siempre los ha apoyado.

A Ana Sofía, Mariana y Santiago, mi fuerza y motor; mi motivación y alegría. Mis tres hijos, estímulo vital para mi perseverancia. Gracias por su paciencia y apoyo. Los amo.

A mis padres, Alicia y Raúl, quienes inculcaron en mí el amor al arte y el estudio. Su ejemplo de trabajo y disciplina me han forjado e impulsado a llegar a la conclusión de este proyecto.

A mis compañeras de viaje, mujeres valientes e inteligentes: Ale, Katy, Gena, Elda, Miranda, Vero, Lety y Karina. Destacadas Historiadoras del Arte con las que comparto esta aventura.

A mi familia extendida y amigos: gracias por sus palabras de aliento, su estímulo constante y sobre todo, su paciencia. Lety, María Teresa: gracias por estar siempre ahí.

A Lula, por ser mi ángel guardián y mi transcritora siempre bien dispuesta.

A todas y todos mis estudiantes del CEPE/UNAM: su alegría y entusiasmo por aprender son mi gran motivación y compromiso.

A la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, por ofrecerme las condiciones para continuar con mis estudios y superarme en el ámbito académico y profesional.

A mi entrañable **Universidad Nacional Autónoma de México**, por el privilegio y el compromiso de ser parte de esta grandiosa institución.

A todos, ¡gracias!

Hilda Domínguez

19 de julio de 2019

LA PINTURA ABSTRACTA EXPRESIONISTA EN MÉXICO EN LA DÉCADA DE LOS OCHENTA
A PARTIR DE LA OBRA DE MIGUEL ÁNGEL ALAMILLA, FRANCISCO CASTRO LEÑERO,
IRMA PALACIOS E IGNACIO SALAZAR.

Mtra. Hilda Yolanda Domínguez Legorreta

Índice

<i>Introducción</i>	7
Estructura general del trabajo.....	26
<i>Capítulo 1. Marco teórico y revisión historiográfica</i>	35
<i>Abstracción ¿expresionista?</i>	41
El giro estético.....	73
<i>Capítulo 2. Desarrollo histórico de la pintura abstracta en México</i>	79
Los precursores.....	80
Influencias extranjeras.....	91
Artistas en exilio.....	100
Tres figuras enlace: Tamayo, Gerzso, Goeritz.....	103
La apertura.....	114
La consolidación.....	117
La polémica.....	122
Hacia el fin del siglo.....	141
<i>Capítulo 3. La pintura abstracta expresionista en México en la década de los ochenta.</i> <i>Análisis de obra</i>	153
3.1. Nuevas necesidades estéticas en un contexto cambiante.....	155
3.2. Caracterización de una generación.....	157
3.3. Caracterización de los pintores abstractos de los ochenta.....	167
3.4. Las temáticas.....	173

3.5. Cuatro estudios de caso	180
3.5.1. Apuntes biográficos.....	180
3.5.2. Acerca de la metodología de análisis propuesta.....	214
3.5.3. Acerca del <i>corpus</i> de obra seleccionado.....	220
3.5.4. Acerca de los componentes icónicos seleccionados para su análisis..	221
3.5.4.1. Textura.....	225
3.5.4.2. Color.....	309
3.5.4.3. Luz.....	373
3.5.4.4. Espacio.....	419
3.6. Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero, Irma Palacios e Ignacio Salazar: diálogo estético	484
3.6.1. La significación plástica de la imagen.....	486
3.6.2. Constancias iconográficas.....	497
3.6.3. Tridimensionalidad y gusto por la experimentación.....	499
3.6.4. Trabajar por series.....	500
3.6.5. Los títulos: una poética paralela.....	502
3.6.6. El temblor de 1985.....	502
3.6.1. Pintura abstracta y percepción.....	503
<i>Colofón</i>	506
Conclusiones y reflexiones finales	509
Apéndice / Entrevistas	553
<i>La libertad de crear.</i> (Irma Palacios).....	555
<i>La abstracción: fidelidad a una sensibilidad.</i> (Francisco Castro Leñero)...	571
<i>La persistencia de una vocación.</i> (Miguel Ángel Alamilla).....	591
<i>La pintura “sin fin” de Ignacio Salazar.</i> (Ignacio Salazar).....	621
Entrevista a la Dra. Teresa del Conde.....	651
Bibliografía	677
Galería	701

Introducción.

La presente investigación tiene como objetivo principal ampliar y profundizar el conocimiento de los elementos teóricos, plásticos, técnicos, perceptivos y procedimentales¹ de la pintura abstracta expresionista producida en México durante la década de los ochenta del siglo pasado. Por motivos expositivos y argumentativos, ocasionalmente me refiero a ciertas obras producidas desde mediados de los setenta así como a algunas que pertenecen a la década de los noventa. Dado este eje temporal, el objeto de estudio se inscribe en la “segunda abstracción”, esto es, la que se corresponde a la segunda posguerra.

El trabajo aquí presentado tiene como antecedente un estudio previo sobre el tema, mismo que desarrollé durante mis estudios de Maestría en Historia del Arte,² lo que me dio oportunidad de tener un primer acercamiento a la complejidad del tema, que ahora deseo ahondar. Durante esa investigación, establecí como objetivo central registrar las variantes que la abstracción pictórica presentó a lo largo de la década de los ochenta, lo que me llevó a analizar 627 obras provenientes de 242 pintores con lo que logré identificar una gran variedad de tipologías que agrupé bajo la siguiente nomenclatura: abstracción lírica no matérica, neoexpresionismo abstracto, abstracción geométrica, abstracción matérica,

¹ Este neologismo, que empleo reiteradamente a lo largo de la tesis, reviste gran importancia en la caracterización de la pintura abstracta expresionista mexicana, objeto de estudio de esta investigación. Se trata de una noción que derivó de la palabra “Proceso” (“Conjunto de fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial”; RAE, *Diccionario de la Lengua Española*, disponible en <https://dle.rae.es/?id=UFbxsxz>), que en el caso de la pintura abstracta expresionista adquiere características particulares. Con este término hago referencia de manera simultánea a:

1. *El proceso creativo*: Los pintores abstractos expresionistas mexicanos parten, por lo general, de una idea previa o noción a desarrollar. Una vez enfrentados al lienzo en blanco y a partir de la primera marca sobre la superficie, el proceso de ejecución de la obra se torna en una permanente confrontación con el sistema teórico-conceptual del artista, quien va tomando una serie de decisiones plásticas que sólo pueden surgir de manera concreta al momento mismo de pintar.

2. *La preponderancia que los pintores abstractos expresionistas otorgan al proceso creativo*, el cual puede ser tan o más importante que el resultado final obtenido; de este modo, pintar deviene en acto afirmativo que subraya su individualidad. Esta atención que los pintores otorgan al proceso creativo los vincula de manera categórica al *giro estético*, noción que desarrollo ampliamente en líneas posteriores.

3. *A la apertura que estos pintores tienen hacia el empleo de materiales extra-pictóricos en sus pinturas*, tales como cordeles, costales, trapos, hojas de árbol, semillas, tierras, trozos de madera, cera de abejas, etc., sin que por ello las piezas alcancen la categoría de esculturas.

4. *A la ejecución de acciones no necesariamente vinculadas al arte pictórico al momento de realizar sus pinturas*, como cortar, pegar, añadir, colgar, quemar, rasgar, perforar, etc.

Finalmente, es muy importante diferenciar lo “procedimental” de la “técnica” así como del movimiento artístico conocido como “Arte Procesual o *Process Art*”.

² Hilda Yolanda Domínguez Legorreta, *La pintura abstracta en México en la década de los ochenta*. Tesis de Maestría en Historia del Arte (México: FFyL/UNAM, 2010).

neofiguración abstracta, abstracción organicista, abstracción orientalista y caligráfica, abstracción minimalista y conceptual, abstracción cinética y óptica, abstracción y sensibilidad *pop* y, finalmente, abstracción gráfica, editorial y tipográfica. Si bien estoy consciente de que las clasificaciones son un tanto problemáticas y restrictivas, esta tipología pretendía reflejar tanto las características morfológicas de las piezas como las principales influencias pictóricas reconocibles en ellas, así como su orientación en cuanto a un posible uso pragmático.

A partir de los hallazgos de dicha investigación, mi interés se incrementó al reconocer los vacíos historiográficos y la falta tanto de estudios monográficos como de una sistematización de la información que, dispersa, fui reuniendo a lo largo de la misma. Es por ello que los resultados obtenidos en aquel estudio constituyen el punto de partida para la presente investigación, en la que he reconsiderado algunos aspectos de mis primeras conclusiones pero, también, a través de la cual he confirmado algunas hipótesis que guiaron mi acercamiento inicial al tema. Para este trabajo, he decidido encarar el problema de una de aquellas modalidades, a saber, la “*abstracción lírica*”, nomenclatura que someto a revisión y para la cual propongo una nueva denominación. En esta ocasión el *corpus* de obra se constituye por 246 obras procedentes de la autoría de cuatro destacados pintores abstractos del periodo, seleccionados por las razones que más adelante se detallan. En tanto que es necesario contemplar sus trayectorias y obras dentro de un contexto más general, tangencialmente menciono a otros artistas del periodo.

Esta investigación se enfoca en la obra de pintores que practicaron algún tipo de abstracción pictórica expresionista durante los años ochenta, nacidos entre 1945 y 1955 aproximadamente; que iniciaron sus etapas formativas durante los años setenta, sus trayectorias profesionales a partir de 1975 y que consolidaron sus carreras a lo largo del decenio de 1980. Se trata de artistas que al iniciar los años noventa estaban sólidamente posicionados en el escenario de la plástica mexicana, reconocidos por la crítica, las instituciones, las galerías y los coleccionistas. De este amplio universo he seleccionado a cuatro artistas que, luego de una cuidadosa valoración, considero paradigmáticos del periodo por las distintas vertientes de abstracción pictórica expresionista que practicaron en el periodo de mi interés. Así, la obra de Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero, Irma

Palacios e Ignacio Salazar han guiado mis reflexiones y han sido el hilo conductor para desarrollar el objetivo principal y los secundarios planteados en esta investigación y que menciono enseguida.

En tanto que reconozco que una tesis doctoral debe generar distintas líneas de investigación para su posterior profundización, desde el inicio de la investigación establecí un objetivo principal el cual, al desarrollarlo, me permitió trabajar paralelamente algunos objetivos específicos.

En cuanto al primero, *la profundización del conocimiento de los elementos teóricos, plásticos, técnicos, procedimentales y perceptivos de la pintura abstracta expresionista producida en la década de los ochenta*, es necesario, antes que nada, definir con la mayor claridad posible lo que entiendo por “pintura abstracta expresionista” en el marco de este trabajo, lo que justifica, a su vez, la conformación del *corpus* de obra seleccionado.

Uno de los primeros retos ante la ingente cantidad de obra producida en la década de mi interés, es establecer unos mínimos criterios de agrupación que faciliten su análisis y valoración. Los pocos investigadores que se han ocupado de la pintura no figurativa en México han partido del marco referencial que la historia del arte ha manejado desde el surgimiento de la abstracción pictórica como lenguaje propio de la modernidad vanguardista a principio del siglo XX, esto es, de la división tajante entre lo que se ha llamado “abstracción lírica” en oposición a la “abstracción geométrica”. En mi investigación previa demostré que al día de hoy resulta imposible establecer cortes radicales ante la contemplación de las obras; si bien entiendo la utilidad de convencionalizar algunos asuntos de difícil explicación, en lo que se refiere a la pintura abstracta los términos “lírica” y “geométrico” no son en modo alguno lo suficientemente descriptivos de la morfología de las piezas, que debe considerar, además de dicha morfología, las influencias que la conforman y la intencionalidad del artista en su ejecución, lo que desde mi punto de vista son aspectos fundamentales a considerar.

En un esfuerzo por desprenderme de categorizaciones normativas restrictivas –además de ambiguas, como lo es el término “lírico”– impuestas a un fenómeno versátil y dinámico como la abstracción pictórica, partí de la certeza de que las obras a las que los investigadores asocian a la “abstracción lírica” sobrepasan dicha denominación literaria, ya que no siempre se trata de pinturas derivadas de una poesía o un canto; de un arrebató creativo o de una

manifestación de sentimientos o emociones íntimos y profundos de sus autores, nociones tradicionalmente asociadas al “lirismo” en este tipo de pintura. Este término, además, genera gran confusión por la variedad de modalidades abstractas que los autores han agrupado bajo él; taxonomías que han llegado a ser incluso contradictorias.

De tal modo que para definir con claridad el término más conveniente a mi objeto de estudio, establecí cuatro criterios de análisis, aplicables al *corpus* de obra integrado, en una primera etapa de la investigación, por varios cientos de pinturas, de la autoría no solo de los cuatro artistas seleccionados, sino de un contingente más amplio de pintores abstractos del periodo a estudiar. Estos cuatro criterios fueron:

1. Las *influencias* nacionales e internacionales que incidieron en la conformación de la pintura abstracta mexicana del periodo analizado.
2. Las *dimensiones teóricas, plásticas, técnicas, perceptivas y procedimentales* de estas influencias, de las que subrayo de manera preponderante las cuestiones *técnicas y procedimentales*.
3. La *intensión* expresiva de sus autores al crearlas.
4. La *morfología* de las obras.

Como lo detallo en los capítulos 2 y 3, en lo que se refiere al primer aspecto, la pintura no figurativa mexicana practicada en la década de los ochenta, en tanto que se corresponde a la “segunda abstracción”, abrevó de la *gran variedad de expresionismos y neo-expresionismos* surgidos a partir de los años cuarenta del siglo pasado, de entre los que destaco al Expresionismo Abstracto norteamericano, las variantes del Informalismo español con una fuerte vertiente hacia el materismo, al *Art Autre* (“Arte Otro”), al *Art Brut*, al “Tachismo” y “manchismo” de la Escuela de París, el Espacialismo italiano y las contribuciones del grupo CoBrA.

Mis valoraciones coinciden con las de otros investigadores quienes han identificado la presencia de estas corrientes internacionales en pintores pioneros de la abstracción en México. Así, Diana Du Pont, por ejemplo, resalta el hecho de que la abstracción de Gerzso siguió de cerca la trayectoria de los expresionistas abstractos norteamericanos al mismo tiempo que recibió una fuerte influencia de Wolfgang Paalen, cercano al surrealismo

abstracto, lo que en palabras de la investigadora fue conformando una “forma mexicana del expresionismo abstracto que subrayaba lo arquitectónico sobre lo gestual”,³ y entre cuyos descendientes está Francisco Castro Leñero, entre otros. Por cierto, a ambos artistas se les ha asociado, también, a una de las vertientes del Expresionismo Abstracto: la *Color Field Painting*.

Por su parte, Teresa Arcq está de acuerdo en que el Expresionismo Abstracto norteamericano –representado por sus más destacados miembros en la *Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado* (1958)– “habría de impactar de manera decisiva en el desarrollo del abstraccionismo mexicano de los años posteriores” y destaca el modo en que estas influencias internacionales poco a poco se fueron asimilando a un arte nacional que se orientaba hacia una necesaria apertura.⁴ En un momento posterior, la crítica Raquel Tibol identificaba, entre las obras integrantes del “*Salón ESSO*” (1965) pinturas que se desarrollaban a base de “lenguajes abstracto-expresionistas”.⁵

A todas estas influencias hay que agregar las que se sucedieron en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, refiriéndome con ello al Neo-Expresionismo alemán, la Transvanguardia italiana y la Neo-figuración norteamericana e inglesa. Desde luego, todas estas corrientes pictóricas –y las anteriormente mencionadas– coinciden en la intensidad de la *expresión* no solo de sentimientos y emociones, que pueden estar *ocasionalmente* presentes en la obra, sino sobre todo en las propias estructuras de representación, presentes *siempre* en la imagen y que determinan su significación plástica y que tienen, además, una poderosa incidencia en nuestra percepción.

En efecto, como lo señala Ana María Guasch, en tanto movimiento generalizado, los neo-expresionismos desbordaron las fronteras, surgiendo con gran fuerza en Alemania, Italia, Estados Unidos e Inglaterra. En cada uno de estos países adquirió características específicas, de acuerdo a las propias historias del arte local. Sin embargo, todas compartieron el común

³ Diana C. Du Pont, “Gerzso: pionero del arte abstracto en México,” en *El riesgo de lo abstracto: el modernismo mexicano y el arte de Gunther Gerzso* (Madrid: Santa Barbara Museum of Art, 2003), 105.

⁴ Teresa Arcq, “Diálogos internacionales. Apuntes en torno a la pintura en México durante la segunda mitad del siglo XX en las colecciones del Instituto Nacional de Bellas Artes,” en *La Colección del Instituto Nacional de Bellas Artes* (México: INBA/Landucci, 2006), 327.

⁵ Raquel Tibol. “Para historiar el Salón ESSO 1,” en *Proceso*, México, 23 de nov., 1991. Disponible en <https://www.proceso.com.mx/158278/para-historiar-el-salon-esso-i>, consultado el 23 de mayo de 2017.

interés por una exaltación figurativa profundamente expresiva y subjetiva.⁶ En nuestro país, estas exacerbaciones formales y cromáticas se dejaron sentir, por lo que no es ninguna sorpresa que los jóvenes pintores abstractos expresionistas de los ochenta hicieran suyos los elementos que en cualquiera de sus dimensiones –teóricas, plásticas, técnicas, perceptivas y procedimentales– le convenían a su propia producción. Es válido afirmar, también, que dadas ciertas personalidades tendientes a la introspección y reflexión, estos “arrebatos expresivos” fueran, en algunos casos, matizadas.

Los propios artistas, en entrevistas con quien esto escribe, aceptan abiertamente la importancia que los diversos expresionismos y neo-expresionismos tuvieron en su cultura visual y en el desarrollo de sus lenguajes abstractos personales. Francisco Castro Leñero, por ejemplo, describe su marcado interés por los expresionistas norteamericanos, de entre los cuales le atraían aquellos “que no eran tan expresivos, como podía serlo Barnett Newman” y, en general, los exponentes de la *Color Field Painting*, la *Hard Edge Painting* y la *All Over Painting*. Por su parte, Miguel Ángel Alamilla llevó su admiración por la obra del expresionista abstracto Willem de Kooning al nivel de una exposición-homenaje, en el que el pintor mexicano “se atrevió” a romper algunas de sus reglas compositivas en favor de una investigación plástica que le permitiera explorar caminos más libres para la abstracción de filiación expresionista. En cuanto a Irma Palacios, la pintora ha sido constante en su adhesión a los expresionismos de orientación matérica, informal y espacialista, intereses que comparte con Ignacio Salazar, quien asume gran variedad de afluentes pictóricos que, decantados en su obra, han adquirido calidades técnicas sorprendentes. Baste señalar, por ejemplo, que cuando este pintor realizó un viaje que hoy podríamos llamar “iniciático” a Nueva York en 1970, al contemplar directamente la obra de los expresionistas abstractos y de Frank Stella, escribió “de puño y letra”: “Abandono todo, incluso el miedo, y empiezo esto” refiriéndose a la actividad de pintar de un modo profesional.⁷

⁶ Anna María Guasch, “Los expresionismos y el nuevo espíritu de los tiempos,” en *Los manifiestos del arte posmoderno* (Madrid: Akal, 2000), 273.

⁷ Ignacio Salazar, “Datos autobiográficos,” en *Ignacio Salazar* (España: Grupo Financiero Serfín, 1994), 100.

Finalmente, tanto el crítico Armando Torres Michúa, en relación a Irma Palacios, como la curadora Ambra Polidori, hablando de Francisco Castro Leñero, han puesto de relieve el hecho de que sean descendientes del Informalismo, en virtud del tratamiento que cada uno le da, desde distintos enfoques teóricos y procedimentales, a un lenguaje matérico perfectamente diferenciable.

Estos son sólo algunos de los testimonios de expertos en la materia, de los muchos que ofrezco a lo largo de la Tesis, que avalan mi afirmación en cuanto a que cierto tipo de abstracción pictórica practicada durante los ochenta en nuestro país, objeto de estudio de esta investigación, está fuertemente vinculada con los expresionismos y los neo-expresionismos ya mencionados, por lo que sería correcto llamarle “abstracción expresionista”. Una de las ventajas que ofrece este término es que engloba tanto expresiones de lo más subjetivas y vitales (Irma Palacios, Ignacio Salazar) hasta las más controladas, calculadas y especulativas (Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero y, nuevamente, Ignacio Salazar) así como a las infinitas variaciones que existen entre ambos extremos.

El segundo criterio –las *dimensiones teóricas, plásticas, técnicas, perceptivas y procedimentales* de estas influencias, de las que subrayo de manera preponderante las cuestiones *técnicas y procedimentales*– se deriva del primero y se refiere, en concreto, a que considero que a la pintura de la que me ocupó en este trabajo le corresponde el término de “abstracción expresionista” en tanto que hace uso de las técnicas y procedimientos de los expresionismos y neo-expresionismos comentados con anterioridad.

En este sentido, cabe recordar que estas técnicas y procedimientos favorecieron la *expresividad subjetiva*, individual y afirmativa de los pintores; validaron posturas intuitivas, anti-naturalistas y anti-realistas, lo que los condujo a una expresividad a veces exaltada pero también, en ocasiones, contenida. Como lo describo a lo largo de los capítulos 2 y 3, los pintores abstractos expresionistas mexicanos fueron incorporando paulatinamente un conjunto de técnicas y procedimientos novedosos para la ejecución de las obras, lo que modificó substancialmente su proceso creativo, que se re-condujo hacia la expresión de sus preocupaciones formales y conceptuales. Acciones como cortar, pegar, rasgar, perforar y quemar; tirar al suelo el lienzo y emplear escobas o cepillos para intervenirlas; añadir prácticamente cualquier material extra-pictórico al lienzo, mientras el pintor se mueve

alrededor de éste, en fin, prácticas propias de las más variadas corrientes pictóricas, alimentaron también la pintura abstracta expresionista mexicana de los años ochenta. Todas estas técnicas y procedimientos promovieron en todo momento la exaltación de la *expresión* misma de la obra, motivo por el cual considero válido denominar como “abstracción expresionista” al tipo de pintura objeto de esta investigación, al percatarme que sus autores emplearon de modos distintos todas estas *técnicas y procedimientos* asociados a los expresionismos y neo-expresionismos.

Es por lo anterior que este segundo aspecto debe ser visto en paralelo con el tercero, del cual no se puede desasociar, el cual se refiere a la *intención* del creador, ya que es a través de las técnicas y procesos de representación comentados que los artistas dieron salida a su necesidad de *expresión* de una serie de inquietudes teóricas, plásticas y perceptivas y *ocasionalmente* a sus emociones y sentimientos. Así, la utilización expresiva del color, el trazo agitado y violento, los brochazos, escurrimientos y goteos, el trabajo intensivo de la materia, la inclusión de materiales extra-pictóricos y la pintura caligráfica son solo algunas técnicas y procedimientos que estos pintores tuvieron a su alcance para transmitir sus ideas, estados de ánimo, emociones o sentimientos.

Pero además, a esas técnicas debemos sumar –nunca oponer– aquellas que *también forman parte de los lenguajes expresionistas* pero que parten de posturas teóricas diferentes. Así, las vertientes asociadas a la pureza de la superficie y la economía de medios, como la *Color Field Painting*, la *All Over Painting* y la *Hard Edge Painting* (variaciones todas del Expresionismo Abstracto norteamericano) fueron referentes para la especulación teórica en artistas como Miguel Ángel Alamilla y Francisco Castro Leñero, quienes haciendo a un lado la dimensión emocional o sentimental, dieron curso a una intensiva investigación conceptual de la pintura, siendo el conjunto de ésta la *expresión* concreta de su sistema teórico y especulativo. En tanto que la modalidad de pintura abstracta que estudio en este trabajo favoreció en todo momento la *expresión* de las preocupaciones formales y teóricas de los pintores asociados a ellas, corroboro que el término “abstracción expresionista” es adecuado para ella.

Finalmente, la suma de todo lo anterior determina una *morfología* o significación plástica de las obras –el cuarto criterio– en la que las estructuras de representación espacial y temporal en este tipo de pintura no figurativa son lo suficientemente flexibles como para incluir pinturas pletóricas de color, en la que la huella de su creador ha quedado plasmada a través de trazos libres, generosos, empastados y vitales, pero también obras de una economía de medios extraordinaria, que las lleva a la colindancia del monocromo. Y entre los dos extremos, variaciones infinitas. Es por lo anterior que considero que, a partir de su morfología –tema del que me ocupé extensivamente en el capítulo 3–, es correcto referirnos a la pintura objeto de este estudio como “abstracción expresionista”.

En síntesis, confirmo que a la pintura abstracta de la que me ocuparé en este trabajo le conviene el término de “abstracción expresionista”, ya que bajo esta denominación hago referencia, simultáneamente, a *cuatro de los aspectos más relevantes que la constituyen*: a las *influencias* internacionales de carácter expresionista y neo-expresionista en ella asimiladas; a las *técnicas y procedimientos* de representación asociados a dichos expresionismos; a la *intención* del artista guiado por su deseo de expresar de manera concreta su cuerpo teórico y *ocasionalmente* sus sentimientos y emociones; y a la *morfología* misma de las obras, superando así las clasificaciones formalistas que sólo toman en cuenta este último elemento.

Adicionalmente, reitero que el término, lejos de ser limitante o restrictivo, acepta innumerables ramificaciones y matices, por lo que es un término productivo bajo el cual se justifica la inclusión del *corpus* seleccionado. Finalmente, al proponer una denominación abierta, flexible e incluyente, evito la excesiva orientación de los estudios de la historia del arte tendientes a la imposición de clasificaciones que frecuentemente fuerzan a las obras a una filiación que no les corresponde, de tal manera que en lugar de enfocar el presente estudio a tipificar las variedades de la pintura abstracta expresionista, destaco las muy diversas características que ésta puede llegar a tener a través de la obra de los cuatro artistas seleccionados para ello, quienes representan, precisamente, esta rica diversidad.

Por último, y para evitar confusiones, es mi deseo subrayar que no deben confundirse los binomios lingüísticos “Expresionismo abstracto” y “abstracción expresionista”, en los que intervienen dos vocablos solo en apariencia semejantes. El primer término designa a una

corriente pictórica surgida en la cultura norteamericana de la segunda posguerra. Con todo y sus variantes (la *Color Field Painting*, la *Hard Edge Painting*, la *All Over Painting*) se trata de un arte de vanguardia circunscrito, en sus orígenes, a Estados Unidos y todavía de manera más concreta, a la ciudad de Nueva York. Por otro lado, el término “abstracción expresionista” que propongo es, en definitiva, mucho más amplio y comprensivo, ya que no solo hace referencia a la Escuela de Nueva York, sino a todas las demás tendencias expresionistas y neo-expresionistas surgidas a partir de 1940 tanto en Estados Unidos como en Europa y que comparten ciertos rasgos comunes, a pesar de haber surgido en entornos geográficos, temporales y culturales distintos. Como se podrá advertir, la diferencia es abismal entre un término y otro; con el que yo propongo, busco subrayar el carácter ecléctico de la abstracción expresionista mexicana que se cohesiona, sin embargo, a partir de las convergencias que todas las corrientes pictóricas enumeradas líneas arriba comparten. A ello habría que agregar, todavía, el modo en que la pintura abstracta mexicana se ha enriquecido al sintetizar todas aquellas corrientes pictóricas internacionales con la propia historia del arte local, asunto del que me ocupé en los capítulos 2 y 3.

Aunado a lo hasta aquí expuesto en relación con el término “abstracción expresionista”, y con el ánimo de clarificar todavía más dicha denominación, en el *Capítulo 1* abordé la problemática de manera más detallada, haciendo un sucinto recuento del “expresionismo” no solo como una vanguardia ubicada en un tiempo y lugar determinados, sino, sobre todo, como un lenguaje plástico que ha trascendido más allá de esos límites para permear gran variedad de expresiones pictóricas modernas y contemporáneas. En ese desarrollo, establezco con claridad en qué momento se fusionan la abstracción con el expresionismo, lo que valida el término “abstracción expresionista” empleado a lo largo de esta investigación.

Una vez clarificado mi objeto de estudio, la profundización del conocimiento de los elementos teóricos, plásticos, técnicos, procedimentales y perceptivos de la misma quedan acotados a cierto tipo de obras cuyas características –aspectos plásticos, técnicos y procedimentales– describo con todo detalle en el capítulo 3. En lo que se refiere a los aspectos teóricos y perceptivos, es necesario hacer las siguientes consideraciones.

Dada la falta de estudios sistemáticos acerca de la pintura abstracta expresionista del periodo en cuestión, así como de la inexistencia de estudios monográficos de la mayoría de los artistas activos por aquellos años, propongo la implementación de una metodología integral que no sólo considere las explicaciones de carácter formalista, tradicionalmente asociadas a la pintura abstracta, sino que también tome en cuenta los aspectos teóricos y perceptuales que participan en ella. La propuesta metodológica que planteo gira en torno a tres ejes principales de acuerdo a tres aspectos que inciden en la valoración y disfrute de la pintura abstracta: la *significación plástica* de la imagen, la *percepción* de la obra y la *concreción de sentido* de la misma.

En cuanto a la *significación plástica de las imágenes*, llevo a cabo un pormenorizado estudio de las estructuras de representación espacio-temporales que determinan el orden icónico de las pinturas. Los elementos icónicos que constituyen estas estructuras de representación son morfológicos (punto, línea, plano, color, forma y textura), dinámicos (tensión y ritmo) y de relación espacio-temporal (tamaño, formato, escala, proporción y una gama de variantes que se derivan de dichas estructuras de representación). En esta investigación he centrado mi interés en cuatro de ellos: la textura, el color, la luz y el espacio. Esta decisión se sustenta en el propio análisis de las pinturas, que revela el énfasis que los artistas en cuestión pusieron en el trabajo de estos aspectos morfológicos en sus obras. Estas cuatro categorías plásticas las estudié de modo transversal en la obra de los cuatro artistas, en el orden en que se mencionan, ejercicio que me permitió identificar convergencias y divergencias no solo en el plano formal y técnico, sino también a nivel teórico, conceptual y perceptivo entre sus creadores.

Por otro lado, reconozco que la pintura abstracta representa un verdadero desafío para nuestra percepción, en tanto que es una pintura transgresora de la normatividad ya que desasocia la correspondencia estructural entre la percepción y la representación visual, por lo que en una investigación de esta naturaleza se hace ineludible recuperar de la tesis gestáltica aquellas nociones que coadyuven a la comprensión de la abstracción pictórica. En este trabajo, una gestalt es considerada como “una configuración no aleatoria de estímulos que se manifiesta en el acto de reconocimiento de la estructura de un objeto. Conviene precisar que la gestalt no es algo que posean los objetos en sí mismos; éstos tienen una

estructura y es en el reconocimiento del orden de esa estructura donde se manifiesta dicha *gestalt*".⁸ Algunas nociones productivas provenientes del paradigma gestáltico al momento de enfrentar las obras son, entre otras, la de *isomorfismo*, *campo*, *trabajo perceptivo*, *fuerzas perceptivas* y *pregnancia*, así como algunos principios derivados de estas nociones, entre las que destaco, por su utilidad, las de fuerzas cohesivas y segregadoras, simetría, regularidad, coherencia estructural, principio de simplicidad, articulación figura-fondo, relaciones de tamaño, contornos, orientaciones, leyes de cierre, de proximidad, de semejanza y de dirección. Estas nociones y muchas otras las he aplicado a las obras al momento de valorar su significación plástica.

Cabe señalar que en este estudio reconozco la dimensión cognitiva de la percepción, esto es, considero que la percepción es un proceso de adquisición de conocimiento, por lo que al asociarse a la pintura abstracta, ésta eleva su estatuto epistemológico transformándose en un medio idóneo para que el espectador, motivado a tomar un papel activo ante la obra, se comprometa en la construcción de su propio conocimiento, que puede ser sensorial y/o conceptual.

En cuanto hace a la *concreción de sentido*, quizá una de las problemáticas que más ha interesado a los investigadores que se han ocupado de la pintura abstracta, empleo como punto de partida la propuesta de los catedráticos Justo Villafañe y Norberto Mínguez, quienes en su Teoría General de la Imagen (TGI)⁹ explican que una imagen es portadora de una doble significación: la *plástica*, de la que hablé un par de párrafos arriba y que desarrollo ampliamente en el capítulo 3, y la de *sentido*, integrado por su componente semántico, que es susceptible de ser analizado desde la *teoría del significado* (opción conceptual lingüística) y de la que he utilizado las nociones de *monosemia* y *polisemia* y desde la *teoría de la referencia* (opción conceptual semiológica), que me aportaron las nociones de *denotación* y *connotación*¹⁰ para la valoración de las obras y que ponen el acento en la función comunicativa del arte.

⁸ Justo Villafañe y Norberto Mínguez, "La cognición visual," en *Principios de Teoría General de la Imagen* (Madrid: Pirámide, 1996), 91.

⁹ Justo Villafañe y Norberto Domínguez, *Principios de Teoría General de la Imagen* (Madrid: Pirámide, 1996).

¹⁰ Villafañe, "Definir la imagen," en *Principios*, 49, 50.

Finalmente, y para dar a esta investigación una clara orientación hacia los estudios de la historia del arte, estos tres métodos de análisis –la *significación plástica* de la imagen, la *percepción* de la obra y la *concreción de sentido*– convergen en la “Iconología de las connotaciones”, propuesta por Juan Antonio Ramírez,¹¹ que resultó de gran utilidad dada la especificidad de la pintura abstracta. En efecto, el método iconográfico-iconológico es también aplicable a este tipo de pintura, ya que como él autor afirma, existen *iconos* reconocibles en muchos cuadros supuestamente “no figurativos”.¹²

De este modo, al no existir una metodología que considerara todos los aspectos que desde mi punto de vista deben ser valorados en la pintura abstracta, uno de los objetivos específicos que establecí para la presente investigación fue la de hacer mi propia propuesta metodológica, que, como se verá a detalle en el capítulo 3, engloba los aspectos morfológicos, materiales, procedimentales, perceptuales, de concreción de sentido, iconográficos e iconológicos de las obras analizadas. Esta metodología mixta reconoce que la abstracción pictórica es signo que comunica, por lo que valora también las tres funciones que tanto Rudolf Arnheim como Villafañe y Mínguez le asignan a la imagen, esto es, la *función convencional* (actuando como signo que comunica) la *función representativa* y la *función simbólica*,¹³ por lo que siempre que ha sido pertinente, identifiqué también en el *corpus* elegido cuál o cuáles de estas tres funciones satisfacen los lienzos analizados.

Precisamente en tanto “campo comunicante”, fue preciso valorar las obras seleccionadas a la luz de un contexto específico; para tal efecto, analicé la multiplicidad de factores que participaron en la configuración de la pintura abstracta expresionista mexicana, que comprenden básicamente dos esferas distintas pero convergentes. Por un lado, fue esencial contextualizar la obra en un entorno socioeconómico y político específico, caracterizado, como lo detallo en el capítulo 3, por una serie de transformaciones vertiginosas, tanto a nivel internacional como nacional, de cara el fin de milenio. Por el otro, fue imprescindible reconocer los aspectos más sobresalientes del devenir de la pintura abstracta en México, para

¹¹ Juan Antonio Ramírez, “Iconografía e Iconología,” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II (Madrid: La Balsa de la Medusa, 1999), 306-310.

¹² Ramírez, 306.

¹³ Villafañe, *Principios*, 34, 35; Rudolf Arnheim, “Las tres funciones de la imagen,” en *El pensamiento visual* (Barcelona: Paidós, 1998), 149-166.

así comprender a cabalidad la abstracción pictórica expresionista en el contexto de los años ochenta.

En relación al desarrollo de los lenguajes abstractos en México, es conveniente hacer los siguientes comentarios. En virtud de que al día de hoy no existe un estudio completo y sistemático que dé cuenta de su desenvolvimiento en nuestro país, considero que las aportaciones que hicieron algunos pintores a partir de la segunda década del siglo XX, así como distintas agrupaciones artísticas que participaron en la pluralidad de la plástica posrevolucionaria para la germinación de los lenguajes abstractos en nuestro país no han sido valoradas como es debido. Partiendo de la observación de algunas pinturas de creadores a los que califico como “pioneros” de los lenguajes no figurativos en nuestro país –Marius de Sayas, el Dr. Átl, Diego Rivera, Roberto Montenegro, David Alfaro Siqueiros, etc.,– trazo una extensa genealogía de pintores asociados, aunque sea tangencialmente, a ella. De este modo demuestro que la historia de la pintura abstracta en México ha estado marcada por una continuidad en la que artistas, agrupaciones y colectivos han vertido sus experiencias, por lo que considero que ha sido un error el que la historiografía de la pintura abstracta mexicana establezca un momento de ruptura, casi necesario, para su surgimiento. A lo largo del capítulo 2 (profusamente ilustrado en la “Galería”, al final de la Tesis), cuestiono esta reiterada aseveración y demuestro que la pintura abstracta ya se practicaba en México desde 1936-1940 (en la “Galería”, al final de la tesis, ofrezco ejemplos incluso más tempranos) mucho antes del emblemático año de 1956, en el que los investigadores sitúan por lo general el surgimiento de la pintura no figurativa en nuestro país. Desde mi punto de vista, la historia de la pintura abstracta en México ha sido un *proceso* interno del propio arte mexicano, *devenir* en el que personalidades artísticas como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco; figuras-enlace como Carlos Mérida, Rufino Tamayo, Gunther Gerzso y Mathías Goeritz; pintores como Pedro Coronel y Juan Soriano; Gilberto Aceves Navarro y Francisco Toledo, por mencionar sólo a algunos, han sido determinantes para su desarrollo.

Es por ello que un objetivo secundario más de este trabajo fue el de esbozar una primera aproximación para una Historia del arte abstracto en México, en la que queden registradas las aportaciones que a la misma han hecho gran variedad de personalidades artísticas, independientemente de si ellos se consideraban pintores abstractos o si buscaban desarrollar

un lenguaje abstracto *per se* para su propia obra. Para este propósito, el texto de la Dra. Ana María Torres Arroyo, *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo de 1920 a 1960*¹⁴ fue ampliamente esclarecedor y basándome en sus investigaciones, destaco la importancia que tuvo el pintor oaxaqueño en el avance de la abstracción en México y en el desenvolvimiento de los jóvenes pintores abstractos de la década de los cincuenta y siguientes, a pesar del hecho de que él siempre haya afirmado categóricamente que no era un pintor abstracto.

Por otro lado, la inclusión de este sucinto recuento de la pintura abstracta mexicana en este trabajo se justifica en virtud de que al momento en que abordé de lleno el periodo en cuestión, los pintores abstractos de la generación de los ochenta invariablemente se refieren a los periodos pictóricos y generaciones de pintores mexicanos anteriores a ellos con una notable frecuencia; así, las figuras paradigmáticas de los muralistas, de los miembros del Estridentismo o de los artistas llegados del extranjero hacia la década de los cuarenta; los pintores abstractos que en este trabajo agrupo bajo la denominación de “primera generación” (Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, etc.) y los de la “segunda generación” (Ismael Guardado, Raúl Herrera, Luis López Loza, Ricardo Rocha, etc.), por sólo mencionar algunos, fueron fuente constante e inagotable para los jóvenes artistas abstractos que iniciaban sus trayectorias profesionales al despuntar 1980, por lo que de no haber llevado a cabo esta somera revisión histórica, partiendo de los antecedentes y pioneros, la comprensión de mi objeto de estudio habría sido parcial.

El analizar a detalle las posturas y actitudes frente al arte, a su actividad artística y al tipo de pintura que practican y que han prevalecido entre los artistas asociados a la abstracción pictórica en México –directa o tangencialmente– al paso de las décadas, me llevó al hallazgo de una constante que he denominado el *giro estético* (noción que propongo y asocio a la pintura abstracta expresionista mexicana y que desarrollo con mayor detalle en el capítulo 1) y que entiendo como el superior interés que han tenido sus practicantes por los aspectos estéticos, plásticos, técnicos, procesuales, conceptuales, perceptivos y teóricos, por sobre cualquier otro interés que pudiera vincularse a su actividad artística, tales como tener una

¹⁴ Ana María Torres Arroyo, *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo de 1920 a 1960*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte (México: FFyL-UNAM, 2003).

participación importante en el mercado del arte, dar a sus obras un tono de denuncia o protesta o expresar una postura crítica de los aconteceres sociales, entre otros. Desde luego que han existido momentos tan álgidos en nuestra historia contemporánea –la masacre del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas, por ejemplo– que han demandado una respuesta plástica hasta de los pintores abstractos (recordamos el *Mural Efímero* intervenido colectivamente en las inmediaciones de Ciudad Universitaria ese mismo año), pero ello obedeció a circunstancias tan específicas que una vez pasada la primera conmoción y la agitación social derivada de ella, la mayoría de los pintores abstractos, enriquecidos desde luego por estas fuertes experiencias, regresaron a sus talleres a continuar sus investigaciones individuales.

Por lo anterior, la hipótesis central que guio la presente investigación es la de que los pintores abstractos expresionistas mexicanos de la década de los ochenta practicaron el *giro estético*, que los condujo a lo largo de la década a través de las preguntas fundamentales de su quehacer artístico: ¿Qué es el arte? ¿Cuál es la naturaleza de la obra de arte y los problemas que de ella emanan? ¿Cómo se relaciona la realidad con la pintura abstracta? ¿De cuántas maneras se puede explorar la materialidad de la obra y las técnicas para intervenirla? ¿Cómo se relaciona la obra con el individuo y con el lenguaje? ¿Cuál es el significado de una pintura abstracta? ¿Cuál, su dimensión epistemológica? Para responder a estas y otras preguntas, de índole pragmática y teórica y para las cuales no hay respuesta unívoca, decidí recurrir a los propios creadores quienes generosamente me abrieron las puertas de sus talleres y compartieron conmigo sus reflexiones. Debo subrayar que estas entrevistas se convirtieron en fuente primaria para mi investigación (de ahí la importancia de incluirlas en el apéndice documental), ya que a partir de ellas obtuve abundante información que más tarde cotejé con fuentes bibliohemerográficas de distinta procedencia y de enfoques conceptuales distintos. De este modo, revisé textos que recuperan la voz de decenas de pintores, críticos, ensayistas, investigadores, historiadores del arte, funcionarios, galeristas y coleccionistas, lo que me brindó la posibilidad de reconstruir un cuerpo teórico-conceptual de gran importancia, marco de referencia para la contextualización de la generación de pintores abstractos expresionistas de los ochenta en México y para la valoración de sus obras.

En cuanto al “giro estético”, noción que propongo y asocio a la pintura abstracta expresionista mexicana y que desarrollo a lo largo de la tesis, deseo hacer las siguientes precisiones:

El giro estético adquirió mayor presencia en la “segunda abstracción”, cuando debido a los efectos de la Segunda Guerra Mundial, la abstracción pictórica perdió su vinculación con los contenidos poéticos, espirituales y metafísicos tradicionalmente asociados a ella. Ante la nueva situación y sin posibilidad ya de referirse a esos ámbitos, la pintura no figurativa se vio forzada a redefinir su naturaleza, reorientando sus esfuerzos a la especulación teórica, estética, plástica, técnica, procedimental y perceptiva de la actividad pictórica con lo que se ocupó de nuevos contenidos.

Es importante señalar que el giro estético, “hilo conductor” que da coherencia al panorama de la abstracción expresionista en México, ha estado presente en la práctica artística de un importante número de pintores asociados a este tipo de abstracción *a lo largo de varias décadas*. Debe verse como un esfuerzo por parte de sus practicantes por encontrar la *esencialidad* de la pintura, esto es, su fin último, ajeno para ellos a cualquier interés extra-estético. Supone una doble dimensión: la estética y la ética; la primera referida a los problemas que le son propios a la práctica de la pintura (problemas teóricos, técnicos, perceptivos, representativos, procedimentales y conceptuales) y la segunda relativa a la confrontación del artista con sus convicciones profesionales, su postura frente a su propia actividad creadora y su responsabilidad frente a la sociedad en la que actúa.

El giro estético ha sido la respuesta que *tres generaciones de pintores abstractos expresionistas mexicanos* han tenido frente a contextos diferentes. Entre los miembros de la primera generación (emergente a partir de 1955 aproximadamente) y de la segunda (actuante a partir de 1970) surgió, entre otras cosas, como alternativa a la pintura con enfoque sociopolítico que otros artistas y agrupaciones artísticas practicaban por aquellos años, mientras que en el caso de la tercera generación (surgida a partir de 1980), obedece a razones distintas determinadas por un entorno diferente al vivido por sus predecesores y que a continuación detallo.

Si bien el activismo político prevaleció a lo largo de los años ochenta, este decenio estuvo fuertemente marcado por la irrupción de las fuerzas del neoliberalismo para el cual todo objeto, incluido el arte, es mercancía; por el avance de la globalización, en el que las culturas son asimiladas en una homogenización que no respeta identidades, fronteras ni gustos estéticos diferenciados; sumergido en el hiperconsumismo de la imagen estandarizada, seriada y trivial, difundida a masas acríticas subyugadas por la gratificación inmediata y fácil a través de los medios masivos de comunicación tradicionales (TV., prensa, cine) pero sobre todo, por los novedosos, como el internet y las tecnologías digitales, a través de los cuales la tecnificación de la experiencia estética es mediada y conducida a un espectador anónimo y distante, al cual se le han impuesto, además, estéticas comerciales.

El giro estético en los pintores abstractos expresionistas de los ochenta se sustenta precisamente en prácticas que contrarrestan todo lo enunciado anteriormente: subrayando su decidido individualismo y refugiados en su taller, estos artistas regresan a los procedimientos artesanales que les llevan a la unicidad de una obra obtenida a base de una dilatada reflexión que recupera la historia del arte y sus técnicas tradicionales y que se centra en la esencialidad de la pintura. Por otro lado, considera a la pintura y a la cognición visual como vías de conocimiento, por lo que la empatía estética entre creador y observador es vital y personal (no masiva); es por ello que el giro estético se orienta a estimular la percepción de un espectador que ha perdido la capacidad contemplativa a la que la homogenización del gusto le ha conducido.

Es también una postura ética en cuanto a que los practicantes del giro estético se niegan a la instrumentalización de la obra de arte, y a que sea sometida a cualquier interés extra-estético. Estos artistas viven el proceso creativo como un medio para el autodescubrimiento, el cual los lleva a re-confirmar su compromiso con el arte y consigo mismos. Por último pero no por ello lo menos importante, el giro estético pone el énfasis en la belleza de la pintura y el derecho del hombre al goce estético.

De este modo, desde tres actos afirmativos: el individualismo, el autodescubrimiento y la autodeterminación, los pintores abstractos expresionistas mexicanos de los ochenta, abstraídos en su taller y refugiados en el aspecto estético, eligieron no manifestarse y no exteriorizar su postura política para que fuera, en su lugar, la narrativa de sus obras la que

rompiera su elocuente silencio. Esta especie de “escapismo” hacia el ámbito de la pintura no debe verse, por lo tanto, como un total desinterés o apatía por parte de estos artistas hacia su entorno, sino que fue precisamente una toma de postura frente al acontecer social y no una simple evasiva egoísta y acrítica.

La pertinencia de esta investigación se justifica en tanto que aborda un tema que no ha sido trabajado con anterioridad, con lo que se dificulta la visión de conjunto de la abstracción pictórica del decenio de los ochenta. Si bien existen algunas fuentes bibliohemerográficas, éstas se hayan dispersas y no sistematizadas. Cabe destacar que en virtud de los pocos estudios monográficos que analicen la trayectoria y obra de los pintores abstractos del periodo, para la elaboración de esta Tesis desarrollé, como una contribución a los estudios de arte en México, los trabajos monográficos respectivos a los cuatro artistas seleccionados para esta investigación, lo que ya de suyo sería una justificación válida para el presente trabajo. También, como en su momento lo expliqué, la falta de trabajos relativos a mi objeto de estudio me llevó a la necesidad de plantear una nueva metodología cuyo eje es el análisis transversal interdisciplinario que supere la aproximación exclusivamente formalista.

Por otro lado, a lo largo de la investigación fui encontrando temas que merecen una investigación más acuciosa, tales como la incidencia de la figura del curador en la difusión de la abstracción pictórica, la importante contribución de un gran número de mujeres pintoras que desarrollaron interesantes propuestas en esos años, el papel de las políticas culturales en la promoción de los lenguajes no figurativos, la relación de esta pintura con el mercado del arte y con la abstracción latinoamericana, entre otros. En tanto que esta investigación está orientada primordialmente al análisis de la estética y la artísticidad de la obra, estos temas no son tratados a profundidad en la Tesis; por lo pronto quedan abiertos como temas a ser trabajados en ulteriores trabajos.

Personalmente, considero importante este tipo de estudios porque desde mi punto de vista la pintura abstracta expresionista solo ha sido tratada de manera marginal en la historia del arte mexicano. A ello atribuyo la falta de estudios monográficos y relativos a exposiciones y agrupaciones, así como el limitado cuerpo teórico generado por críticos e historiadores que, si bien escaso, está a la espera de un estudio formal. Es necesario ocuparnos de ella ya que la abstracción pictórica, lenguaje verdaderamente novedoso entre las vanguardias y poseedora

de un valor histórico y plástico propio, ha aportado un nuevo marco conceptual, plástico, técnico, procedimental y perceptivo del que se han nutrido todas las manifestaciones artísticas del siglo XX, incluso más allá de las artes plásticas. Al soslayar su presencia e importancia dentro de la historia del arte de nuestro país, obtenemos un panorama parcial y empobrecido del mismo, por lo que es urgente continuar generando trabajos con este.

En virtud de que este es, hasta donde tengo conocimiento, el primer estudio de esta naturaleza y alcances que se realiza, estoy cierta de que representa una importante contribución a los estudios de nuestro arte y es una oportunidad para contribuir al conocimiento de la pintura abstracta expresionista de los ochenta y de sus autores.

Estructura general del trabajo

La presente investigación tiene como objetivo el proporcionar una mejor base para la valoración plástica, técnica, procedimental, conceptual, perceptual y significativa de la pintura abstracta expresionista mexicana de la década de los ochenta, con el propósito de ofrecer pautas para su interpretación dentro de un contexto específico, así como el reconocer la importancia de su propio valor histórico y plástico al destacar sus aportaciones a la historia del arte mexicano. El cuerpo de la investigación se ha planteado sobre la base del método deductivo: iremos en todo momento de lo general a lo particular, procedimiento que invertiremos en el cuarto capítulo, al momento de elaborar las conclusiones y reflexiones finales. Cabe señalar que debido a la carencia de estudios previos sobre esta temática, este trabajo se basó principalmente en una investigación hemerográfica y en los testimonios directos de los pintores estudiados.

De este modo, en el **Capítulo 1** detallo el marco teórico dentro del cual se desarrolla la investigación. A lo largo de la Tesis subyace la Teoría General de la Imagen (TGI) de Justo Villafañe y Norberto Mínguez, catedráticos de la Universidad Complutense de Madrid y autoridades en los estudios de la imagen. De ellos he tomado nociones como “naturaleza icónica de la imagen”, “nivel de iconicidad”, “iconósfera”, “orden icónico” y “modelización de la realidad”, entre otros, que en su momento explicaré y que desde mi punto de vista son

útiles para dirimir añejas polémicas en torno a la imagen abstracta, su relación con la realidad y con el resto de la pintura.

Por otro lado, en la segunda parte de este capítulo recupero, a través de la revisión historiográfica y crítica respectiva, las aportaciones de los principales teóricos, investigadores y críticos que se han ocupado de la pintura abstracta mexicana, a fin de contrastar sus conceptualizaciones con mis propias propuestas y comenzar así un fructífero debate que señale nuevas rutas para el abordaje de mi objeto de estudio.

La pintura abstracta en México presenta la peculiaridad de que su historia no se ha desarrollado con base al “relevo generacional”, sino, cosa que llama la atención, con base al “empalme generacional”. En efecto, muchos han sido los artistas que a lo largo de su fructífera vida profesional han transitado por las posiciones de ser, primero, estudiante o asistente de algún artista o pintor para, con el paso de los años, colocarse en la misma posición de sus antiguos maestros quienes para entonces, habrían consolidado sus propias trayectorias. De este modo, al momento de contextualizar a la generación de los pintores abstractos de los ochenta, se hizo necesario aclarar el tipo de vinculación que tuvieron con quienes les precedieron en éstas orientaciones pictóricas y que seguían, la mayoría, en plena actividad creadora. Pero también era importante dilucidar la manera en que estos creadores se relacionaron con su propia generación. Es por ello que, en el *Capítulo 2*, propongo una breve historia de la pintura abstracta en México en la que destaco principalmente los elementos de continuidad transgeneracional; las constancias, las influencias, el papel que las instituciones, galerías, coleccionistas y críticos han jugado en la consolidación de este lenguaje plástico y, desde luego, los puntos de quiebre y las dificultades que históricamente los lenguajes no figurativos han enfrentado en nuestro país, cuya cultura visual está fuertemente orientada a la figuración. Cabe destacar que este capítulo por sí solo constituye desde mi punto de vista una aportación significativa de este trabajo, ya que es el resultado de la sistematización de bibliografía y hemerografía dispersa y proveniente de las más diversas fuentes, tales como los archivos personales de los artistas, bibliotecas especializadas, entrevistas a investigadores, folletos, invitaciones, boletines de prensa, catálogos de exposición, actas de jurados, casas de subasta, etc., por lo que viene a subsanar una carencia dentro de la historiografía del tema. Desde luego, se trata de un primer esbozo que deberá ser ampliado y

profundizado, pero confío en que esta primera aproximación estimule el debate y reavive el interés en el tema entre los investigadores.

La cuestión central de la tesis se desarrolla a lo largo del **Capítulo 3**, que se enfoca en la pintura abstracta expresionista de los ochenta y sus productores. Este capítulo, al igual que el resto del trabajo, se desarrolla de lo general a lo particular. Como lo señalé previamente, considero de suma importancia vincular a los cuatro artistas seleccionados como estudio de caso para esta investigación –Miguel Ángel Alamilla (n. 1955), Francisco Castro Leñero (n. 1954), Irma Palacios (n. 1943) e Ignacio Salazar (1947)– con el resto de su generación. Es por ello que al inicio del capítulo, caracterizo de modo general a los artistas que comenzaban sus trayectorias profesionales a finales de los setentas y/o inicio de los ochenta. Sin embargo, es notorio que el perfil de los pintores abstractos tiene rasgos particulares, por lo que en un segundo apartado, describo las generalidades de este subgrupo de creadores dentro del contexto de su generación. En un tercer apartado, agrupo las once temáticas más recurrentes que detecté tras el análisis de cientos de pinturas del periodo, abordadas también por los pintores abstractos expresionistas. Hago esta acotación porque es común desasociarlos de las temáticas tradicionalmente presentes en la pintura figurativa; lo cierto es que temas como el cuerpo, la identidad, la alienación vivida en las megalópolis, por mencionar algunas, son también objeto de especulación plástica entre los abstractos expresionistas, aunque, en contraste con la pintura de sus pares figurativos, la de los primeros está por lo general exenta de cuestionamientos políticos, sociales o de otra índole que no sean los plásticos.

Lo siguiente que planteo es el análisis del *corpus* seleccionado. Para ello, he preparado primeramente una semblanza de cada uno de los cuatro artistas, con el objetivo de que el lector se familiarice con sus trayectorias, intereses y búsquedas. Como lo explicité anteriormente, fue necesario elaborar cuatro proyectos de investigación paralelos, cuyos productos fueron sendos textos monográficos referentes a cada pintor; lo que aquí presento es un resumen de dichos trabajos. En este sentido, considero que estas investigaciones paralelas son importantes aportaciones a la historiografía de la pintura abstracta expresionista en México y que a partir de los hallazgos realizados a lo largo de su elaboración, hoy me encuentro en mejores condiciones para refinar mis hipótesis acerca de la generación a la que estos destacados artistas pertenecieron.

A continuación, analizo cuatro componentes icónicos (o categorías plásticas) previamente seleccionados –por ser los de mayor recurrencia en las obras que conforman el *corpus* y porque han merecido detenidas reflexiones por parte de los pintores–, con un sentido de transversalidad; de tal modo que al tomar la primera, la *textura*, ésta la analizo en la obra de los cuatro artistas de manera subsecuente. En seguida, abordo el tema del *color*, mismo que estudio en la obra de los cuatro artistas de forma sucesiva. De la misma forma consecutiva, exploro el papel que juega la *luz* en la obra de los cuatro, para finalmente proceder del mismo modo con el *espacio*.

En este punto, me parece importante abundar en los criterios de selección de los artistas y de los componentes icónicos (categorías estéticas) analizadas, así como en las razones que justifican la metodología propuesta.

En cuanto al primer aspecto, cabe señalar que Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero, Irma Palacios e Ignacio Salazar fueron elegidos para este estudio tomando en consideración su sólida trayectoria, acompañada desde sus años formativos de una crítica especializada que vio en ellos futuros valores dentro de la plástica mexicana. Los cuatro se hicieron acreedores a todo tipo de reconocimientos en salones y concursos; ganaron premios y menciones honoríficas en distintos foros de exhibición desde el inicio de su trayectoria profesional. Los cuatro son poseedores de un extraordinario oficio, a través del cual han desarrollado sendas vertientes de la pintura abstracta expresionista desde los años ochenta hasta nuestros días. Esto último fue un elemento de gran peso al momento de seleccionarlos de entre otros pintores que cumplen con los criterios anteriores. En efecto, cada uno de estos cuatro artistas podría ser considerado prototípico de un tipo de abstracción expresionista diferenciada de la de sus colegas, que hace visible diversas influencias que producen obras concordantes en algunos aspectos, pero distintas en otras. Consideré también su refinada capacidad para la experimentación y para elaborar argumentaciones teóricas, estéticas y plásticas en torno a la abstracción, mismas que han sido transmitidas a nuevas generaciones de pintores a través de su destacada actividad docente y su participación en proyectos culturales. Valoré las aportaciones que han realizado a la pintura abstracta en México. Reconocí como un factor significativo su constante presencia en exposiciones individuales y colectivas del periodo en cuestión –y desde luego, hasta hoy– así como en las colecciones de

los principales museos de México, tales como el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, el Museo de Arte Moderno, el Museo de Arte Carrillo Gil y el Museo Rufino Tamayo. Finalmente, me he guiado por la sugerencia que la Dra. Teresa del Conde, experta en el tema, me hiciera cuando, al inicio de esta investigación señaló a estos cuatro artistas como algunos de los más destacados e importantes de su generación. Por lo anterior considero, sin lugar a dudas, que estos artistas ejemplifican de manera sobresaliente cuatro de las tendencias más representativas de la abstracción expresionista de los ochenta y la postura generalizada de aquella generación de pintores abstractos concretada en lo que he llamado el giro estético.

En relación al segundo aspecto, relacionado con el orden en que han sido estudiados los componentes icónicos de las imágenes, debo señalar que aquél tiene su correspondencia en el proceso más general en el que la pintura de los años ochenta se desarrolló. El fenómeno se explica de la siguiente manera: durante sus años formativos, esta generación de pintores estuvo fuertemente influida por las vertientes informalistas y expresionistas. De las dos, la primera tuvo un mayor impacto entre ellos, lo que se ve reflejado en una carga matérica exacerbada en sus producciones de principio de 1980. Asumiendo el riesgo de caer en generalizaciones, afirmo, con la confianza que me da el haber revisado cientos de obras provenientes de un amplio abanico de pintores, expuestas en los más diversos foros, comentadas por las más importantes plumas del momento, que esta tendencia hacia lo *textural* en la obra, fue cediendo su lugar al *color* de carácter expresionista y que hacia mediados de la década se afianzó, ante el estímulo que significó la llegada, algunos años antes, del Neo-Expresionismo Alemán, la Transvanguardia italiana y la Neofiguración norteamericana e inglesa, tendencias que en efecto, privilegian el uso expresionista del color, desplazando así, hasta cierto punto, la investigación matérica de la obra.

Nuestros jóvenes pintores abstractos siguieron la propuesta, por lo que en sus obras, poco a poco –con sus excepciones, desde luego– comenzó a matizarse la dimensión háptica para privilegiar la cromática. Se trata de obras más cercanas a los nuevos expresionismos y hacia una neofiguración de carácter expresionista, distorsionada anatómicamente y exaltada cromáticamente. Conforme esta novedad estilística se iba asimilando en la plástica mexicana, la estridencia del color dio paso a investigaciones más dilatadas, orientadas a otros elementos compositivos dentro de los cuales destaca la *luz*. Hacia el final de la década, el *espacio* fue

el elemento compositivo más complejo a explorar, por el alto grado de racionalización y refinamiento intelectual que implica su confrontación. Es posible entonces, ante de esta evidencia, establecer que la pintura abstracta expresionista de los ochenta siguió un patrón “depurativo”, por nombrarlo de algún modo, que transitó de la materia al espacio. Cabe señalar que los cuatro componentes icónicos seleccionados –textura, color, luz y espacio– fueron revisados en un estricto orden cronológico y de manera transversal en la obra de los cuatro artistas.

Como lo mencioné anteriormente, para el análisis de las obras a lo largo del *Capítulo 3* y ante la reiteración del enfoque morfológico-formalista como recurso de análisis de la pintura abstracta, establecí el objetivo secundario de proponer nuevos planteamientos metodológicos que den cuenta de la complejidad de los hechos artísticos contemporáneos a través del diseño de una metodología interdisciplinaria, que ofrezca una mayor riqueza al momento de aproximarnos a la pintura abstracta expresionista de los ochenta. El enfoque metodológico empleado para este estudio asume que este tipo de pintura es poseedora de una doble significación –la plástica y la de sentido–, y que cumple diversas funciones –representativas, simbólicas, convencionales y comunicativas– como mediadora entre el artista y el receptor y que por lo tanto, su análisis debe ir más allá de sus rasgos morfológicos y materiales. Propongo por lo tanto el empleo de una metodología integrada por diversos enfoques que encaren el problema de la imagen desde distintos puntos de vista. Para tal efecto, a un primer análisis elaborado a partir de teorías formalistas, añadí algunas nociones propuestas por Justo Villafañe y Norberto Mínguez en su Teoría General de la Imagen (TGI). Estas aportaciones se enriquecieron, además, con la propuesta metodológica de Juan Antonio Ramírez, la *Iconología de las connotaciones*. Como un eje de análisis más, incorporé el importante tema de la percepción en relación a la pintura abstracta, para lo cual me apoyé tanto en la TGI como en los fundamentales textos de Rudolf Arnheim.

Por último, los hallazgos encontrados a lo largo de la presente investigación son presentados en las *Conclusiones y reflexiones finales*, tras el análisis del *corpus* seleccionado, confrontado con las fuentes documentales revisadas. Me refiero a los alcances de esta investigación, a las dificultades encontradas en el transcurso de la misma y a los temas que quedan abiertos para futuras investigaciones.

Es preciso hacer un par de comentarios acerca de las imágenes incluidas en este trabajo, las cuales ilustran tres aspectos distintos. En el capítulo 2, el lector será constantemente referido a la “Galería” (al final de la Tesis), en la que aparecen, en orden cronológico y enlistadas en numeración arábica sucesiva, las **Ilustraciones** que dan sustento visual a la argumentación que desarrollo a lo largo de dicho capítulo. La inclusión de estas ilustraciones tienen por objetivo demostrar que los lenguajes no figurativos se comenzaron a esbozar en nuestro país casi al despuntar el siglo XX y que fueron múltiples artistas y agrupaciones los que se interesaron, aunque fuera de manera tangencial o indirecta, en los sistemas de representación pictórica vanguardista.

Por otro lado, a lo largo del capítulo 3 el lector podrá observar las 246 pinturas que constituyen el *corpus* central de la Tesis al momento en que procedo a su análisis; me refiero a ellas como **Figuras** (Fig.) y están enlistadas en numeración arábica sucesiva. Su disposición en el texto se corresponde tanto al componente plástico que esté analizando en ese momento como al orden cronológico en que fue realizada por cada pintor.

Por último, también a lo largo del capítulo 3, aparecen ciertas obras que ilustran contigüidades formales, iconográficas o temáticas entre los pintores abordados y otros artistas que ya sea en México o en otras latitudes practicaron alguna vertiente de la abstracción. Son imágenes que ejemplifican algunas filiaciones estilísticas, o fragmentos de la realidad que considero pudieron ser eventual fuente, por su analogía o reminiscencias, para las pinturas de estos artistas. Estas imágenes no están numeradas ni me refiero a ellas con alguna nomenclatura específica; sólo aparecen eventualmente, con lo que he querido enriquecer el discurso visual de esta investigación.

Los estudios visuales y de la imagen son un ámbito interdisciplinar que cobra cada vez mayor relevancia. La Historia del Arte debe insertarse, con sus propias herramientas conceptuales y metodológicas, en la pluralidad de propuestas que buscan dar respuestas a un fenómeno tan complejo como la comunicación visual, en el que el universo icónico es infinitamente variado y dinámico. Por otro lado, la Historia del Arte debe también encontrar el delicado equilibrio en el que, haciendo lo anterior, conserve al mismo tiempo su especificidad como disciplina que estudia todo tipo de creaciones artísticas. La pertinencia de este trabajo radica en que, precisamente con ese doble enfoque –partiendo de la

especificidad de la Historia del Arte, pero aceptando la inclusión de metodologías y nociones de otras disciplinas de la imagen— busco hacer aportes significativos a la historia de la pintura abstracta en nuestro país, de la cual, a pesar de la existencia de diversas fuentes de consulta, no existe al día de hoy un texto que nos proporcione una visión crítica y de conjunto. En la historiografía del arte moderno y contemporáneo en México son escasos los trabajos destinados al tema; ello se debe parcialmente, como lo señalé anteriormente, a la limitada existencia de estudios monográficos de artistas y agrupaciones del periodo abordado. Incluso, hay generaciones hechas al margen, como la de los setenta y los noventa e incluso más recientes (estamos por concluir las dos primeras décadas del siglo XXI) que continúan explorando las inagotables capacidades expresivas de la pintura abstracta y cuyos aportes no han sido suficientemente documentados.

Por otro lado, los recientes desarrollos en el campo de la actividad artística han estimulado la necesidad de abordajes complejos e interdisciplinarios, como lo es su objeto de estudio. Es de mi interés, sin embargo, promover a través de este estudio la recuperación de uno de los lenguajes artísticos más antiguos de la humanidad, la pintura, que sin mayores aspavientos, ha sobrevivido incluso a su anunciada muerte hacia el final del siglo pasado. A través de esta investigación he confirmado su vigencia y vigor hacia el final del siglo pasado, en medio de los embates que conceptualismos y artes performativas supusieron. Espero que lo que he expuesto en los párrafos anteriores tenga en su conjunto un efecto positivo para la historia de la pintura abstracta en México.

Estoy consciente de que este trabajo representa una primera aproximación al tema y que está lejos de agotar los aspectos aquí abordados. Mi interés en el tema tiene su origen en el contacto directo que tuve con obras de la índole que aquí he trabajado durante los años que colaboré en el Museo de Arte Moderno de esta ciudad. Por ello resultó de lo más fructífero el haber compartido el entusiasmo e interés por la pintura abstracta con la Dra. Margarita Martínez Lámbarry, autora de la única tesis sobre pintura abstracta en México durante mis estudios de Maestría y quien fuera también mi directora de tesis durante aquellos estudios. Sus enseñanzas, junto con las de la Dra. Teresa del Conde, quien acompañó las primeras etapas de este trabajo, han definido mi interés hacia estas expresiones artísticas, el cual ha

encontrado resonancia en mi actual Director de Tesis doctoral, Dr. Oscar Flores Flores, caracterizado por una generosidad académica y humana incomparables.

El proyecto inicial se fue reformulando gracias a la participación de la Dra. Olga Sáenz González y de la Dra. Ana María Torres Arroyo, miembros de mi Comité Tutorial, quienes me han guiado en la comprensión del objeto de estudio y sus problemas. Posteriormente la incorporación de la Dra. Elia Espinosa López y la Dra. Julieta Pérez Monroy enriquecieron con nuevos enfoques y aportaciones esta investigación. De gran relevancia ha sido la participación de estos académicos en el proceso de ir acotando el tema, que se planteaba objetivos demasiado ambiciosos al principio de la investigación y que ha resultado en una estructura más precisa y coherente como se puede apreciar a lo largo de este trabajo.

Capítulo 1. Marco teórico y revisión historiográfica.

La presente investigación aborda algunas variantes de la pintura abstracta expresionista producida en México durante el decenio de 1980, empleando como eje de análisis la obra pictórica de cuatro destacados artistas del periodo: Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero, Irma Palacios e Ignacio Salazar.

En el marco de esta investigación, entiendo por “pintura abstracta” (*Abstraer*: del latín, *abstrahere*; separar por medio de una operación intelectual un rasgo o una cualidad de algo para analizarlos aisladamente o considerarlo en su pura esencia o noción. *Abstracción*: del latín, *abstractio*; acción y efecto de abstraer o abstraerse)¹⁵ aquella pintura orientada hacia la supresión, estilización y/o modificación de elementos provenientes de las dimensiones sensorial e inmaterial de la realidad, por medio de una síntesis plástica (modelización icónica) en la que intervienen la percepción e interpretación subjetiva de dichas dimensiones por parte del artista.¹⁶

Como lo establece en su *Diccionario de Estética*¹⁷ el filósofo francés Étienne Souriau, ampliamente reconocido por sus trabajos en estética, “Los términos *abstracción* y *abstracto* tienen un sentido técnico preciso en el vocabulario filosófico”, por lo que es conveniente “partir de la significación filosófica para comprender su aplicación en el arte”.¹⁸ Es por ello que para elaborar una conceptualización lo más clara posible de mi objeto de estudio, he procedido a consultar diversas fuentes que clarifican los conceptos filosóficos y estéticos de mi interés.

Me parece que las definiciones propuestas por Guillermo Quintás Alonso, profesor de filosofía en la Universidad de Valencia, son pertinentes para el tema que me ocupa en esta investigación, de tal manera que recupero las dos siguientes:

¹⁵ Real Academia de la Lengua; Diccionario de la Lengua Española. Disponible en <http://dle.rae.es/?id=0CxZRfR> y en <http://dle.rae.es/?id=0CwVYCX>, consultado el 15 de julio de 2018.

¹⁶ Luis Monreal, *et. al.*, *Diccionario de términos de arte* (Barcelona: Juventud, 2007), 8-9. Definición adaptada y ampliada por la autora.

¹⁷ Étienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética* (Madrid: Akal Diccionarios 18, 1998), 14-17.

¹⁸ Souriau, 14.

Abstracción [(ab) trahere/acción de sacar fuera de, traer de]. Acción del espíritu en virtud de la cual se separa o aísla alguna propiedad que, en realidad, no está separada o aislada ni, en realidad, es separable o aislable: una propiedad de un objeto puede ser considerada por sí sola, independientemente del objeto en que reside y, en tal caso, se dice que es considerada en *abstracto*. O bien, se puede considerar una propiedad que lo es de varios objetos, aislada del resto de propiedades y lo así obtenido es *universal*. [...] **Abstracto**. En Estética y en las disciplinas vinculadas a las artes se habla de *arte abstracto* para designar la manifestación artística como producto de una reacción frente a la representación objetiva defendiendo la libertad en la creación y la relatividad del mundo exterior.¹⁹

Por su parte José Ferrater Mora, uno de los filósofos catalanes más destacados del siglo XX, señala que **Abstracción** es

La acción o efecto de separar conceptualmente algo de algo, esto es, de poner (alguna característica o propiedad, sobre todo) mentalmente aparte. Cabe poner aparte en este sentido una característica o una propiedad de un objeto –por ejemplo, tal determinado color o tal determinada forma de tal o cual determinado objeto– con el fin de considerar esta característica o propiedad “separadamente”; pero cabe así mismo poner aparte lo que se estima que es una característica o propiedad común a varios objetos –por ejemplo, el color azul de varios objetos azules– y considerar entonces lo que se pone aparte como algo “general” o “universal”. Cabe asimismo poner aparte ciertos “objetos” –por ejemplo, el círculo o el triángulo–, considerados “separadamente” de los objetos circulares o triangulares.²⁰

¹⁹ Guillermo Quintás Alonso, ed., *Términos y uso del lenguaje filosófico* (Valencia: Universidad de Valencia, 2002), 10, 11.

²⁰ José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía* (Madrid: Alianza Diccionarios, 1980), 24, 25.

Por último, el catedrático de filosofía en la Universidad Carlos III de Madrid, Carlos Thiebaut, propone en sus *Conceptos fundamentales de filosofía* para **Abstracción**:

Operación y proceso lógico y/o psicológico que explicaría la consecución de determinados conocimientos por medio de la derivación de lo universal a partir de lo particular. Puede producirse al considerar algún rasgo de algo con independencia de otros rasgos de dicha cosa o al formular un concepto a partir de su presencia en todos los individuos de determinado conjunto que poseen esa característica común.²¹

Encuentro en estas definiciones ciertas concordancias en cuanto a que señalan que la *abstracción* es una operación conceptual mediante la cual se centra la atención en algún rasgo o aspecto (que puede ser tangible, perceptivo o intelectual), de un objeto, ello para considerarlo de modo independiente a la totalidad de dicho objeto. Identifico asimismo que por medio de la acción de abstraer, se puede llegar a identificar aquél o aquellos rasgos comunes a varios objetos de la misma especie, obteniéndose así un “general” o “universal”. Por último, por medio de la abstracción estamos también posibilitados de segregar un objeto de un conjunto de objetos, todo ello con el propósito de lograr su conceptualización o la de algún rasgo particular de dicho objeto, por lo que el proceso de abstraer posee siempre una importante dimensión cognoscitiva.

Ahora bien, uno de los aspectos de mi interés en esta investigación es determinar el modo en que estos complejos procesos del pensamiento son modelizados o mediados por la pintura abstracta expresionista, por lo que ahora conviene orientar las definiciones hacia la *abstracción en el arte*. Para tal efecto, seguimos las reflexiones de Souriau, previamente citado, quien señala que “La acción intelectual de abstraer ocurre con mucha frecuencia en el trabajo del escritor o del artista cuando disocian elementos de la realidad para transferirlos a su obra. Es una fase de abstracción entre dos fases de pensamiento concreto: la percepción, por un lado; la imaginación y la realización por el otro”.²² A partir de este presupuesto inicial, el autor establece que “Si aplicamos la definición de abstracto al mundo de las artes, el arte

²¹ Carlos Thiebaut, *Conceptos fundamentales de filosofía* (Madrid: Alianza, 2008), 11,12.

²² Souriau, 14.

abstracto será aquel que compone sus obras aislando de la realidad determinados elementos cuya percepción no viene dada por separado.²³

El autor refiere que, dado que el “arte abstracto” es un fenómeno compartido por distintos lenguajes artísticos (pintura, escultura, fotografía, cine, etc.) conviene destacar la especificidad del *arte plástico abstracto*, referido a aquél que hace uso de elementos sensoriales (colores, líneas, volúmenes, etc.) plasmados en un sustrato con un orden perceptivo y compositivo determinado. En el arte plástico abstracto, “la elección de lo que se aísla en la percepción de lo real para considerarlo aparte puede basarse en elementos de distinto orden”,²⁴ por lo que el autor distingue lo que yo llamo “niveles de iconicidad”, que van desde la utilización de los elementos sensoriales (color, líneas, volúmenes, etc.) sacados y aislados de la percepción que les da fundamento, que pueden tener “relaciones fácilmente identificables con la percepción concreta original o alejarse poco a poco hasta perder toda vinculación evidente con ella”.²⁵

En esta definición ampliada del hecho plástico abstracto, conviene asimismo distinguir, como lo hace este autor, entre el deseo del artista de hacer abstracción de *una característica o propiedad aislada* de un objeto concreto y su intención de aislar *la esencia* de un ser, una categoría de seres y/o sus *ideas*. Sea cual fuere la opción elegida por el artista, lo que éste no busca representar son “las apariencias sensoriales variadas a través de las cuales se manifiesta”.²⁶

La pintura abstracta del siglo XX es una forma de expresión plástica en la que las nociones de mimesis, analogía, similitud y semejanza entre la experiencia perceptiva y su representación icónica no tienen dominio en las soluciones formales; existen al menos dos grandes vertientes. Por un lado, aquella que puede sugerir estados afectivos, nociones intelectuales y evocar ideas; puede asimismo representar rasgos o propiedades aisladas de las cosas, esencias y sentimientos, aunque todo ello *no sea representado tal y como aparece en la percepción*,²⁷ por lo que es acertado afirmar que este tipo de arte abstracto es

²³ Souriau, 14.

²⁴ Souriau, 14.

²⁵ Souriau, 14-15.

²⁶ Souriau, 15.

²⁷ Souriau, 15.

representativo no figurativo (si consideramos que el arte figurativo imita a los objetos tal como la percepción nos lo da en la experiencia concreta vivida).²⁸ Ejemplos de este tipo de abstracción los encontramos en gran variedad de obras de Irma Palacios o de Ignacio Salazar.

Por otro lado, existe también otra categoría de arte *no figurativo*, aquél que no busca representar elemento alguno proveniente de la realidad externa, sea sensorial o inmaterial, esto es, son expresiones plásticas que “no pretenden ser otra cosa que composiciones puras”,²⁹ como con frecuencia ocurre con obras de Francisco Castro Leñero y Miguel Ángel Alamilla, por ejemplo. Por lo general, son obras asociadas a la tendencias analítico-constructivas; se trata de un arte *no representativo y no figurativo* que en el marco de la Teoría General de la Imagen, marco conceptual central en esta investigación, está representado por aquellas imágenes en las que el nexo con lo real “se produce en el nivel más bajo de dicha relación, es decir, en la propia materialidad de los elementos constitutivos de la imagen”.³⁰

Desde luego, ambas modalidades de abstracción conviven en mayor o menor grado en la producción de los pintores quienes, por lo general, son ajenos a estas clasificaciones y emplean en sus obras los elementos que a sus propósitos expresivos convienen.

Partiendo de estos conceptos, la pintura abstracta expresionista de la década de los ochenta investigó metodologías de representación alternas a los esquemas normativos dominantes, siendo el giro estético –noción que desarrollo más adelante– el factor determinante para el florecimiento de gran variedad de modalidades dentro de este tipo de abstracción. Estas metodologías comprenden también aspectos relacionados con el proceso creativo, los materiales y, de manera destacada, la experimentación.

Convencionalmente, la historiografía de la pintura abstracta ha establecido dos vertientes principales de la misma, refiriéndose a ellas como abstracción “lírica”, por un lado y abstracción “geométrica”, por el otro, frecuentemente consideradas como opuestas y con

²⁸ Souriau, 15

²⁹ Souriau, 15.

³⁰ Justo Villafañe y Norberto Mínguez, *Principios de Teoría General de la Imagen* (Madrid: Ediciones Pirámide, 1996), 25.

algunos grados intermedios entre ambos extremos.³¹ Desde mi punto de vista, lejos de ser opuestas, ambas vertientes son complementarias; asimismo, me parece que los términos “lírico” y “geométrico” son términos descriptivos insuficientes para englobar la gran variedad de pintura abstracta existente.

Si al inicio de esta investigación me planteaba la posibilidad de sustituir aquél binomio (lírica/geométrica) por el de libre/analítica, por considerarlo más próximo a la realidad de las obras no sólo a nivel morfológico, sino sobre todo a nivel conceptual, en el desarrollo de la misma y ante la evidencia que arroja la muestra seleccionada y estudiada pormenorizadamente, he flexibilizado mi postura ante lo restrictivo de continuar imponiendo categorizaciones tajantes a un tipo de pintura cuyo punto de partida es la libertad creativa, la experimentación permanente y la voluntad expresa de estar, precisamente, fuera de toda normatividad. De hecho, desde mediados del siglo pasado, las soluciones pictóricas abstractas son tan variadas que trascienden cualquier intento de categorización o conceptualización rígida, imposibles de ser reducidas a dos limitadas categorías. Es por ello que el término “abstracción expresionista” conviene a mi objeto de estudio, pues lejos de ser una denominación restrictiva limitante, subraya precisamente la variedad infinita de posibilidades que dentro de ella se pueden englobar. En los siguientes párrafos ofrezco los argumentos para tal afirmación.

³¹ Planteadas como dicotomías, estas dos modalidades han recibido distintas denominaciones: lírica vs. geométrica; biomorfa vs. clásica; empática vs. analítica; analítica vs. expresionista. Cada vertiente, a su vez, ha desarrollado variantes a partir del distinto uso de los recursos expresivos, compositivos, materiales, técnicos, perceptuales, procesuales y teóricos de la obra.

Abstracción ¿expresionista?

I.

Si bien la presente investigación se centra en la pintura abstracta mexicana de los años ochenta, ha quedado establecido desde las primeras páginas que, ante la necesidad de acotar el universo de obras, he decidido seleccionar aquellas que se engloban bajo el criterio de pinturas abstractas “expresionistas”. A pesar de que he ofrecido ya algunos argumentos para justificar dicho término, me parece que no está de más hacer algunas reflexiones en torno al *expresionismo* más allá de lo que implicó como proyecto vanguardista (Expresionismo alemán) ubicado en un lugar (Dresde; Berlín, etc.) y en un tiempo (a partir de 1905) determinados, para, mejor aún, analizarlo como un fenómeno artístico que ha incidido de múltiples maneras en el desarrollo del arte pictórico en general y de la abstracción en particular.

Para los propósitos de este trabajo conviene analizar la vinculación, prácticamente indisociable, que existió desde principio del siglo XX, en el marco del surgimiento de los movimientos vanguardistas, de ciertas vertientes de pintura abstracta y de los lenguajes expresionistas, los cuales revisten no sólo aspectos técnicos, plásticos, estéticos y formales, sino también, posturas éticas, filosóficas, políticas y sociales por parte de los practicantes de ambas corrientes frente al arte y su actividad creadora.

En primera instancia, es necesario establecer que, a principio del siglo XX, las inquietudes vanguardistas de los jóvenes artistas producían, *simultáneamente*, gran variedad de propuestas de carácter “revolucionario” a través de las cuales buscaban trascender las estéticas normativas, la imposición del gusto burgués y la prolongación de temáticas agotadas en un momento de fuertes cambios en las estructuras sociales. Así las cosas, de entre aquellas propuestas, se abrían paso, al mismo tiempo, tanto los lenguajes abstractos como los expresionistas, los cuales, en más de un sentido, tuvieron antecedentes similares y desarrollos paralelos. Es de gran importancia tener en mente este surgimiento simultáneo, ya que a lo largo del siglo tuvo lugar un permanente intercambio de teorías, conceptos, técnicas, procedimientos, temáticas, etc. entre ambas vanguardias, al grado de que, en ocasiones, es difícil determinar la adscripción de una determinada obra a una u otra tendencia. De hecho,

son muchos los pintores que participaron y han participado de ambas corrientes pictóricas ya sea por fases, de modo permanente o simultáneamente.

No obstante el sustrato común que ambas vanguardias comparten, existen, en efecto, diferencias fundamentales entre la abstracción y el expresionismo, por lo que en los siguientes párrafos destacaré algunos puntos coincidentes pero también divergentes entre ambas corrientes pictóricas para, hacia el final de estas reflexiones, establecer de qué manera en un momento dado, se fusionaron de tal modo que determinan la morfología de las obras estudiadas en esta investigación.

En primer lugar, conviene destacar que al igual que la denominación “abstracción” aplicada a la pintura, el término “expresionismo” asociado a la misma fue problemático desde su surgimiento, debido, sobre todo, a la gran variedad de expresiones pictóricas englobadas bajo dicho término. Por ejemplo, ya desde una fecha tan temprana como 1911, el pintor Lovis Corinth denominó como “expresionistas” a algunas obras cubistas y fauvistas, mientras que el *marchand* Paul Cassirer se refirió con este término a los grabados de Edvard Munch.³² Por su parte, el influyente teórico del arte, Wilhelm Worringer describía en 1911 como expresionistas, las obras de Paul Cèzzane, Vincent van Gogh, y Henri Matisse en la revista *Sturm*. Contribuyendo a esta confusión, en su libro publicado en 1918, *Expresionismo, el cambio del arte*, Herwarth Walden se refirió con este término a la producción de los futuristas, cubistas y *Der Blaue Reiter*.³³ En todo caso, lo que aquellos primeros intentos por denominar una poética dinámica e intensamente colorida tenían en común, era su deseo de diferenciarse del Impresionismo, asociado a un arte burgués y complaciente.

En 1929, Alfred Barr aplicó este término a las composiciones abstractas que Kandinsky había realizado hacia 1911 y que presentaban similitudes formales con aquellas que Willem de Kooning, Robert Motherwell y Franz Kline realizaban por entonces en territorio americano y que un par de años más tarde culminarían en la *action painting* practicada, entre otros, por Jackson Pollock.³⁴

³² Dietmar Elger, *Expresionismo* (México: Taschen/NUMEN, 2003), 7.

³³ Norbert Wolf, *Expresionismo* (Alemania: Taschen, 2004), 6.

³⁴ Barbara Hess, *Expresionismo abstracto* (Alemania: Taschen, 2005), 6.

Quizá lo más importante a destacar, al margen de los equívocos que la distancia histórica nos permite advertir, es que para quienes presenciaron el surgimiento del expresionismo, este fue visto como sinónimo de “arte moderno” y de “vanguardia” teniendo como epicentro, sobre todo, la ciudad alemana de Dresde.

II.

El contexto cultural e intelectual que se vivía en distintas ciudades de Europa al iniciar el siglo XX, hacía propicio el surgimiento de agrupaciones de jóvenes artistas que buscaban expresarse a través de lenguajes plásticos alternativos. El ambiente de estas ciudades estaba permeado por el nihilismo neoromántico de Nietzsche que se confrontaba con las ideas de Freud (existen otros mundos, que no por no ser visibles, son menos reales) y de Marx (las cuales, como veremos más adelante, alentaron entre estos jóvenes un idealismo utópico de corte socialista);³⁵ a esta mezcla habría que añadir el intuicionismo bergsoniano y una franca oposición al positivismo.³⁶

En cuanto a las artes plásticas, una veta kantiana, que había derivado en una interpretación del arte como “pura forma”, tomaba cuerpo en las Teorías de la Pura Visibilidad de Konrad Fiedler (1876) y otros autores, las cuales, por cierto, revistieron una gran importancia en el surgimiento de la pintura abstracta y que, de hecho, permean los escritos de Kandinsky. Por su parte el *Mundo de las Formas*, de Friedmann y sobre todo *Abstracción y Empatía* que Wilhelm Worringer publicó en 1907 fueron muy importantes para las conceptualizaciones tanto del expresionismo como de la abstracción.³⁷

Todas estas teorías, en su conjunto, tuvieron un importante efecto en el cuestionamiento de un arte basado en la imitación de la naturaleza, y cuyo marco de valoración era la mimesis platoniana. Si a este “caldo de cultivo” se le añaden los descubrimientos científicos y avances tecnológicos que a la sazón se sucedían (por ejemplo, los Rayos X o, el microscopio que confirmaban en Klee la creencia de que “este [el visible] no es el único mundo que existe”)³⁸,

³⁵ Mario de Micheli, “La protesta del expresionismo,” en *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Madrid: Alianza, 1999), 82, 83.

³⁶ Micheli, “La protesta...”, 66.

³⁷ Micheli, “La protesta...”, 92.

³⁸ Micheli, “La protesta...”, 97, 98.

obtenemos un escenario propicio para que los pintores cuestionaran la realidad objetiva que enfrentaban.

En medio de estas reflexiones la Naturaleza jugaba un papel primordial para los artistas. Siguiendo a los románticos del siglo XIX y retomando simbolización que de ella hiciera el *Art Nuveau*, los primeros expresionistas impulsaron un proceso de transformación de la naturaleza hacia dos vertientes: por un lado, algunos la revistieron de un cariz místico, metafísico, casi religioso (el cual, por cierto, los informalistas matéricos de la segunda mitad del siglo XX llevarán hasta sus últimas consecuencias), para lo que el lenguaje abstracto resultó óptimo. Para otros, partir del naturalismo favoreció la feroz crítica social que la posguerra exigía y que requería de un lenguaje realista-naturalista, pero de signo expresionista.³⁹

Con el beneficio que nos brinda la distancia histórica, si hacemos un sucinto recorrido por los momentos más destacados en los que la pintura expresionista dominó el escenario de las artes plásticas, encontramos ciertos rasgos comunes a los artistas interesados en tal corriente pictórica, lo que demuestra que más que una morfología determinada, el expresionismo es sobre todo una *actitud* frente al arte, la vida y la condición humana. Así, el profundo deseo de un verdadero cambio revolucionario, basado en el rechazo frontal de las estructuras artísticas, sociopolíticas y económicas, nutren la ferviente actividad de los miembros del *Die Brücke* y de CoBrA por igual, interés compartido por los artistas informalistas y matéricos que se abrían paso al mediar el siglo en una España que tras largos años de dictadura se abría al internacionalismo cultural, por sólo mencionar algunos ejemplos.

Dice Mario de Micheli que “el expresionismo abre la vía para una concepción “existencial del arte”.⁴⁰ En efecto, como mencioné líneas arriba, los pintores expresionistas suelen involucrarse con los temas que inciden de manera directa en la existencia del ser humano: la vida y su propósito; la muerte y la trascendencia y, de modo destacable, la libertad. En efecto, los expresionistas reclaman para sí lo que le es inherente a la Naturaleza (creadora por excelencia): la libertad, la libertad interna, la libertad de elegir el modo más adecuado para traducir su experiencia vital al lenguaje pictórico.

³⁹ Micheli, “La protesta...”, 108.

⁴⁰ Micheli, “La protesta...”, 81.

Por lo general, el pintor expresionista desea establecer una conexión profunda con las potencias liberadoras y creadoras de la naturaleza, integrándose él mismo a este proceso interminable de la creación. Es por ello que para él, la libertad es inherente a la creación artística: liberarse de las normas y de las imposiciones plásticas para confrontar la hipocresía de la sociedad y de sus instituciones. Solo en esta libertad es posible la creación artística sincera y útil a los propósitos de transformación social que, sobre todo, los colectivos expresionistas se plantean.

Los expresionistas de todas las épocas y latitudes han mantenido actitudes de protesta y crítica, algunos vociferando y otros desde su más profundo silencio ya que, como lo señala Micheli, el expresionismo es “un arte de oposición”.⁴¹

Para los expresionistas, nada tiene un lugar más importante que la inspiración (o espontaneidad, como le llamaron más tarde los de CoBrA), ya que es mediante ella que se hace posible la “transposición inmediata [de la imagen] a medios pictóricos”.⁴² Solo así, el expresionista tiene la seguridad de que el cuadro es fiel expresión de sus ideas, sentimientos y emociones. Es por ello por lo que el expresionismo es, esencialmente, un arte vitalista, a veces eufórico y desbordado pero otras veces mesurado y contenido; eso sí, siempre íntimo y producto de una intensa reflexión.

Entre las fuentes estilísticas e iconográficas más socorridas por los expresionistas (sobre todo de las primeras generaciones) se encuentran el arte “primitivo”, africano y de Oceanía; conservan, a través del tiempo, su interés por la “belleza primitiva de lo creado”.⁴³ Entre las generaciones posteriores de expresionistas, a estos intereses se sumaron el arte de los niños, de los discapacitados mentales, el arte popular, así como la caligrafía y el simbolismo del arte oriental.

Prevalece en muchos de ellos su aceptación, cuando no necesidad, de que sólo se puede concebir un expresionismo incluyente de las diferentes manifestaciones culturales y artísticas: poesía, cine, música, teatro, arquitectura, literatura, escultura, etc. deben integrar el panorama expresionista. Con frecuencia, este escenario está permeado con ideas de

⁴¹ Micheli, “La protesta...”, 66.

⁴² Micheli, “La protesta...”, 117.

⁴³ Micheli, “La protesta...”, 85.

izquierda y socialistas (a pesar del hecho de que, en ciertos momentos históricos, algunos de ellos se asociaron al fascismo), ya que estas nutrían el anhelo de los expresionistas de contribuir a la construcción de una mejor sociedad en la que se propiciara una reconciliación entre arte y sociedad. El contrapeso a esta actitud se haya en la visión fatalista y el sentimiento trágico -de la naturaleza, del hombre, de la sociedad- que prevalece en algunos otros que incluso llegan al suicidio (Ernst Kirchner, Frauenkirch, 1938).

III.

Es incuestionable el hecho de que las variaciones de los lenguajes expresionistas ocurrieron en función de la permanente inestabilidad política y social del siglo XX, por lo que es posible asociar dichas variaciones a eventos bélicos tanto intencionales como locales. Así, por ejemplo, mientras que la Primera Guerra Mundial fue vista por los miembros del *Die Brücke*, como una fuerza catártica y de renovación (a semejanza de los futuristas), convicción que llevó incluso a algunos de los miembros del *Der Blaue Reiter* a morir en el frente de batalla, en contraste, para aquellos que integraron el amplio movimiento de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) resultó ser la causa de la pobreza y denigración humanas en que la población europea había caído al finalizar la guerra.

Así como identificamos distintas orientaciones expresionistas antes, durante y después de la Primera Guerra Mundial, lo mismo afirmamos en relación con la segunda conflagración internacional, de tal manera que los desarrollos artísticos previos a ésta enlazan casi de manera natural con las propuestas expresionistas posteriores a la Primera Guerra Mundial. En efecto, el lapso comprendido entre 1918 y 1939, fue intensamente fructífero en expresiones artísticas, críticas y condenatorias a los efectos de la guerra, unas y premonitorias y proféticas, otras. Con sólo mencionar al Dadaísmo, *De Stijl*, la Escuela de la Bauhaus, el Surrealismo y la consolidación de la abstracción como una estética propia del arte moderno, nos damos una idea de la prolija actividad artística y cultural que existió, a pesar de las circunstancias tan adversas, durante aquellos años. La ductilidad del expresionismo y su adhesión al único código programático posible, *la libertad creadora*, le permitió concretar una doble tarea: por un lado, los pintores expresionistas nutrieron sus iconografías personales con la imagería irónica, de protesta y crítica dadaísta; sus teorías cromáticas con las

sistematizaciones y enseñanzas de la Bauhaus; sus técnicas y procesos creativos con el automatismo psíquico surrealista y, por último pero no menos importante, su total fusión con la abstracción, con la que compartía intereses similares. Por el otro lado, estas expresiones vanguardistas, hicieron suyas ciertas técnicas y procedimientos propios del expresionismo, con lo que enriquecieron su morfología de manera notable.

Algunos destacados expresionistas, de distintas procedencias y vertientes pictóricas que sobrevivieron la Primera Guerra Mundial, prolongaron la experiencia colectiva en espacios tan fundamentales para el arte moderno como la Escuela de la Bauhaus, fundada en 1919 por Walter Gropius en la ciudad alemana en Weimar. A pesar de que esta institución tenía una orientación fundamentalmente sistematizadora de las teorías y experiencias que cada uno de sus miembros aportaba, es indudable que la difusión del repertorio expresionista encontró en esta escuela el trampolín ideal. En este mismo sentido, agrupaciones como *Die Blaue Vier* (Los Cuatro Azules), conformada por Kandinsky, Klee, Jawlensky y Feininger, reunidos en torno a la figura de la *marchand* y coleccionista Galka Scheyer en 1924 una vez concluido el proyecto del *Blaue Reiter*, surgieron también en el entorno de la Bauhaus. Desde esta institución de gran relevancia y a través de la actuación individual de sus miembros, las ideas de vanguardia –desde luego, el expresionismo incluido– se dieron a conocer en Estados Unidos a través de numerosas exposiciones y gracias a la adquisición de obras por parte de importantes coleccionistas.

El expresionismo acumuló experiencias plásticas, teóricas y técnicas que, acrisoladas por el fuego de la Segunda Guerra Mundial, florecieron en innumerables ramificaciones pero que, cada una a su manera y en respuesta a un contexto local específico, conservaron los rasgos esenciales del “primer expresionismo”. De este modo, jóvenes pintores del norte de Europa se reunieron en torno a CoBrA al mismo tiempo que la Escuela de Nueva York maduraba su Expresionismo Abstracto y la *action painting* (ramificado más tarde en la *Color Field Painting*, la *Hard Edge Painting* y la *All Over Painting*). Investigaciones paralelas llevaba adelante la Escuela de París (*Abstraction lyrique*, *l’art informel*, *Tachism*, *l’art outre*) mientras que el Informalismo matérico español y agrupaciones como El Paso se esforzaban por insertarse en una dinámica internacional. Fue este un momento en que expresionismo y abstraccionismo se fusionaron en un abrazo creativo que ha perdurado hasta nuestros días.

A pesar de esta indescriptible gama de opciones expresionistas, al igual que en sus antecesores, en estos artistas prevaleció su imperativa “necesidad interior de expresarse”, buscando en la naturaleza, las culturas primitivas, la caligrafía oriental, el arte popular, de los niños, de los discapacitados mentales, sus afluentes que les condujeran a las fuentes primigenias de la creación. Del mismo modo que sus predecesores, buscaron formar colectivos, escuelas, centros de reunión, en los que se proponían formas de acción para asegurar una incidencia más efectiva en una sociedad urgida de reconstrucción; para ello, promovían la “interdisciplina”, favorecida por la participación de artistas e intelectuales actuantes en distintos campos de la cultura.

En relación con el Expresionismo Abstracto norteamericano, cabe destacar que floreció rápidamente gracias al apoyo de críticos, instituciones y coleccionistas, quienes le dieron un impulso internacional tal que logró imponerse como modelo en las grandes capitales del mundo. Aún en medio de la polémica que la también llamada “Escuela de Nueva York” sigue generando, en honor a la verdad es necesario reconocer no solo las aportaciones individuales de sus muchos integrantes, a lo largo de las distintas fases que se fueron presentando, sino la reivindicación que aquellos pintores hicieron de su derecho a la libertad de plasmar en sus obras su percepción vital del entorno a través de su fuerza e impulsos creativos.

Todos estos expresionismos tuvieron el sustrato común surrealista, si bien con una diferencia importante: mientras que antes de la Segunda Guerra Mundial, los surrealistas se enfocaron, siguiendo a Freud, a explorar su YO interno, después de la misma, los expresionistas se orientaron a explorar los estratos míticos y arquetipos colectivos (amor, fertilidad, muerte, etc.), modificando creativamente los propósitos originales del automatismo psíquico redireccionándolo hacia la experimentación y la espontaneidad.⁴⁴

Gracias a la actividad docente de destacados pintores-maestros como Hans Hoffman en Estados Unidos y Schmidt-Rottluff, Pechstein y Hofer, quienes fundaron en Berlín la *Hochschule für Bildende Künste* (Escuela Superior de Artes Plásticas) en la que más tarde estudiaron George Baselitz, K. H. Hödicke y Bernd Koberling, entre otros, el expresionismo se prolongó hasta las décadas de los setenta y ochenta, en las que el neoexpresionismo actualizó sus medios pero no sus temáticas: la existencia del hombre, el drama humano, ha

⁴⁴ Willemijn Stokvis, *Cobra* (Barcelona: Polígrafa, 1987), 8.

sido desde sus orígenes, su materia central. Desde Alemania, partiendo de las obras de los “Nuevos salvajes”, este fenómeno se difundió en Italia, donde tomó forma la Transvanguardia; del mismo modo, se expandió hacia el resto de las capitales artísticas del mundo, en donde una Nueva Figuración, transida del vitalismo expresionista, ganó terreno frente a las propuestas conceptuales o minimalistas.

En cuanto a los neoexpresionismos de los ochenta, existió en su momento un fuerte debate en torno a su legitimidad y honestidad de objetivos. Por un lado, se argumentaba que este tipo de arte carecía de pertinencia política o social y que solo buscaba abrirse paso en un mercado burgués creciente y ávido de novedades superficiales. Por el otro, hubo quienes lo defendieron, argumentando que si había en estas obras un interés psicosocial. De cualquier modo, el apoyo que recibió por parte de las instituciones y coleccionistas fue desigual, concentrándose sobre todo en ciertos artistas que lograron destacar (Georg Baselitz, Markus Lüpertz, K. H. Hödicke, Bernd Koberlin; Sandro Chia, Clemente, Paladio; Charles Garabedian; Julian Schnabel, David Salle, Donal Sultan, Jonathan Borofsky, Jedd Garet, E. Fischl).⁴⁵

IV.

Uno de los rasgos preponderantes del expresionismo, que le ha permitido prolongar su presencia desde su surgimiento hasta nuestros días, es su adaptabilidad a las cambiantes necesidades expresivas de los artistas. De este modo, desde sus orígenes, es posible identificar una diversificación de propósitos creativos y temáticos que van, desde la explosiva denuncia, hasta el más contenido misticismo, pasando por los efluvios del espíritu y el realismo más crudo. Esto es –y es muy importante señalarlo–: el expresionismo, como lenguaje plástico, no se limita a un conjunto de elementos formales más o menos caracterizables, sino que es, como lo afirma Lourdes Cirlot, “una manera de entender el mundo”.⁴⁶ Esto explica el por qué tanto la abstracción más ortodoxa como la figuración más

⁴⁵ Anna María Guasch, “El neoexpresionismo y el arte del graffiti,” en *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, (Madrid: Alianza, 2000), 355-358.

⁴⁶ Lourdes Cirlot, “Expresionismo,” en *Primeras vanguardias artísticas* (Argentina: Terramar, 2007), 21.

realista ha podido hacer uso de sus recursos plásticos, técnicos, teóricos, perceptuales y procedimentales.

Es necesario ahondar en esta maleabilidad de los lenguajes expresionistas, pues ello nos conducirá, eventualmente a la “abstracción expresionista”, objeto de estudio de esta investigación. Para elaborar esta reflexión, es útil seguir el hilo conductor a través del cual se desarrollaron los tres momentos más destacables del Expresionismo alemán: *Die Brücke*, *Der Blaue Reiter* y la *Neue Sachlichkeit*. Más allá de las particularidades de los pintores que integraron estos tres momentos de un movimiento pictórico enclavado en una circunstancia histórica específica, es posible encontrar en cada agrupación rasgos que determinarán de modo decisivo el modo en que las generaciones posteriores se servirán de los recursos expresionistas: mientras que los primeros, hacen uso de una figuración deformada y exaltada, enfebrecidos por altos ideales y utopías acerca de la mejor sociedad que surgirá tras la “necesaria” guerra, los segundos eligen un ostracismo que los aleje de las atrocidades que tienen lugar al mismo tiempo que ellos intentan formular un lenguaje plástico universal, místico, casi religioso o metafísico y por lo tanto necesariamente abstracto. A la tercera agrupación corresponderá denunciar, criticar y lamentarse por los efectos y excesos de la guerra, para lo cual es necesario regresar al más directo y violento realismo. De este modo, el Expresionismo alemán (asociadas sus tres fases a la Primera Guerra Mundial) establece distintas vías de expresión para sus adeptos.

La vía de crítica social que abre la *Neue Sachlichkeit* será recuperada por movimientos expresionistas posteriores. En efecto, al combinar elementos expresionistas con propuestas dadaístas, la Nueva Objetividad, eleva a denuncia los efectos nefastos de la guerra, de la que los demagogos y burgueses salen triunfantes frente al individuo masificado, víctima empobrecida y mutilada. Es por ello por lo que, en sus obras no solo no buscan estetizar la realidad, sino inclusive exacerbar su crueldad, presentándola a través de expresiones directas y radicales. Pintores como Oto Dix o George Grosz sentaron las bases para un arte empleado como arma como recurso provocador por medio del cual expresaban su condena moral.⁴⁷ Para tales propósitos, la deformación exagerada y la caricatura fueron, entre otros, recursos que reforzaban la inestabilidad de la composición, como metáfora del entorno caótico del

⁴⁷ Micheli, “La protesta...”, 112.

que surgían aquellas imágenes. Al tratarse de acontecimientos que afectan la existencia humana, se transforman en temas siempre actuales, que trascienden fronteras y tiempo.

En contraste con estas actitudes, los integrantes de *Der Blaue Reiter* optan por explorar, a través de la creación pictórica, una dimensión espiritual y mística. En efecto, a ellos, la guerra los lleva a una especie de “evasión” (que de hecho es el modo que adopta su protesta), manifiesta en su actitud de volver la espalda a los acontecimientos para mejor orientar sus especulaciones plásticas vinculadas con la “necesidad interior” (Kandinsky) del artista y el aspecto espiritual –casi místico– del arte. Otros optarán por buscar en los animales (Marc) o la vida cotidiana (Macke) la belleza negada por la guerra en curso. Captar la esencia espiritual de la creación, de la naturaleza, del “YO” interno: he ahí su objetivo. Y nada mejor que los lenguajes abstractos –pero expresionistas, al mismo tiempo– para distanciarse de toda referencialidad con el mundo objetivo. Es debido a esta decantación hacia lo “místico” que a Kandinsky, Marc y Klee se les llamó “expresionistas líricos”.⁴⁸

El investigador Norbert Wolf ha señalado que precisamente esta “espiritualización alumbró en la pintura el mundo de las cifras abstractas, cuyo punto de inflexión en la historia del arte lo marcan el mismo Kandinsky y *Der Blaue Reiter* de Múnich”,⁴⁹ esto es, que fue precisamente en el contexto de sus experimentaciones expresionistas que Kandinsky, dando un paso más adelante, redirecciona estas búsquedas separándose paulatinamente de la figuración, pero conservando los recursos expresionistas. Es precisamente en ese singular momento en la historia del arte que abstracción (que ya llevaba un camino recorrido) y expresionismo se fusionan de manera indisoluble, dando origen a la “abstracción expresionista”, que como demuestro en este trabajo, ha conservado un primerísimo lugar en las expresiones pictóricas del siglo XX.

De lo hasta aquí comentado, es posible identificar, a grandes rasgos, algunas de las características que presentan las obras expresionistas y que, como veremos, comparten en su mayoría con las pinturas abstractas. La diferencia esencial entre unas y otras es que las primeras admiten tanto la figuración como la abstracción, mientras que las segundas se orientan hacia los lenguajes no figurativos, que pueden o no ser expresionistas.

⁴⁸ Micheli, “La protesta...”, 91, 92.

⁴⁹ Wolf, *Expresionismo*, 9.

Desde sus orígenes, el expresionismo buscó la renovación del gesto expresivo, de tal manera que, apartándose de las normatividades académicas, fuera este gesto un puente entre la emocionalidad del pintor y su mensaje. De este modo, no sólo se transformaba la práctica de la pintura, sino que verdaderamente se lograba transformar la realidad pictóricamente hablando, esto es, al trascender la copia naturalista se creaba una nueva, distinta realidad.

Es por ello por lo que fue necesario para los expresionistas ensayar diversos caminos que les condujeron, a la postre, a la total autonomía de los elementos compositivos, liberándolos de la histórica servidumbre de reproducir el entorno fielmente. El color, sobre todo, conquista una total autonomía, preconizada por los fauvistas pero explotada de manera más vitalista por los expresionistas. Este interés ha prevalecido y se ha ahondado por algunos pintores que han investigado no sólo los aspectos físicos del color, sino también sus efectos psicológicos y emotivos sobre la percepción. En general, el pintor expresionista busca potenciar el color que aplica a formas simplificadas. Este último aspecto aparece en algunos de ellos, como un gesto radical, vitalista y espontáneo.

Al plantear un uso arbitrario de los recursos compositivos, texturas, formas, composición, fueron despojándose de las imposiciones académicas para asumir lecciones provenientes de los postimpresionistas, cubistas, fauvistas, hasta alcanzar la autonomía total de la obra de arte. Esta autonomía facilita que el espectador establezca un mayor contacto -siempre subjetivo- con los sentimientos y estados de ánimo del pintor y los suyos propios.

A partir de lo dicho anteriormente, se justifican las actitudes antinaturalistas y antirealistas, en favor de una práctica pictórica que investiga la esencia y significado de las cosas. En esta búsqueda, no hay espacio para la perfección formal, así como tampoco para la imposición de reglas y normas emanadas del “buen gusto”.

En la pintura expresionista, la técnica cobra un singular sentido, ya que es ésta la que permite al pintor el exteriorizar sus pulsiones creativas. Debemos, sin embargo, evitar a toda costa pensar que todos los pintores asociados al expresionismo, necesariamente, ejecutan sus obras en medio de arrebatos creativos, espontáneos, no planeados, basados en el puro instinto o en el automatismo psíquico. Si bien ello es cierto para algunos, existen muchos otros ejemplos de pintores intensamente vitalistas que realizan una obra contenida, reflexionada y serena. Dicho en otras palabras, mientras que existen pintores que se inclinan por una

ejecución rápida y espontánea, los hay también que llevan adelante dilatadas especulaciones al momento de realizar sus obras. En todo caso, hay un interés compartido por el propio proceso creativo y no sólo por el resultado obtenido; a lo largo de este proceso, se pueden incorporar tantos materiales como procedimientos puedan ser concebidos.

Una de las aportaciones del expresionismo que reviste interés en esta investigación, es el descubrimiento que hacen los primeros expresionistas de la poesía del paisaje urbano. En efecto, “la ciudad” como el ámbito en el que se desenvuelve la vida social, con sus calle y edificios; la agitación de los transeúntes que se abren paso en medio de los coches que pasan a toda velocidad; la efervescencia de la vida nocturna, la ebullición de comercios, aparadores y paradas de autobús: los expresionistas logran asociar la artificialidad del paisaje urbano e industrial con el arte moderno, consagrándolo como una de sus iconografías por excelencia.

V.

El expresionismo ha sobrevivido a los vaivenes de los estilos y las modas, dado su carácter no-programático, lo que a la postre ha derivado más que en un estilo, en una “condición expresionista”.⁵⁰ Dado que sus temáticas son intrínsecas a la existencia humana –y en segunda instancia a las relativas al arte mismo– los pintores occidentales del siglo XX, de todas latitudes y marcos históricos, han encontrado en las variantes expresionistas el medio idóneo para abordarlas. Y aunque en muchos casos, estos lenguajes se resuelven en la abstracción más radical, responden siempre a una problemática real (actualizada), lo que le da una vigencia permanente. Por lo anterior, coincido con Mario de Micheli quien no duda en afirmar que el “movimiento expresionista en su conjunto no fue un movimiento “formalista”, sino de “contenido”.⁵¹

En el fondo, el pintor expresionista de todos los tiempos mantiene viva la actitud romántica frente al mundo, la vida y el arte. Esto es cierto para pintores tan alejados en el tiempo como en la geografía: a pesar de las distancias que median entre un Kirchner y un de Kooning; un Soutine y un Corneille; una Gabrielle Münter y una Helen Frankenthaler, en fin, entre un

⁵⁰ Micheli, “La protesta...”, 130.

⁵¹ Micheli, “La protesta...”, 130.

Georges Mathieu y un Jackson Pollock –por evitar una lista interminable– en todos ellos ha prevalecido una conciencia exaltada del *ser artista*; han llevado adelante una interpretación simbólica del mundo; se han aferrado a la libertad como condición innegociable para su actividad creadora; se han comprometido en proyectos de toda índole (políticos, partidistas, artísticos, etc.) en la persecución de la utopía y el idealismo de un mundo mejor, a pesar de las muy variadas circunstancias que han vivido; contrario a lo que pudiera observarse de una primera lectura (por su tendencia a formar colectivos), han defendido su individualidad a ultranza, transformado el acto de pintar en acto afirmativo y declarativo; al regresar al “origen” (natural o espiritual, según sea el caso) y teniendo como punto de partida la intensidad de su pasión, han transfigurado subjetivamente el mundo objetivo en sus obras, resemantizándolo y dotándolo de nuevos contenidos, actualizando siempre de esta manera, el drama humano en su conjunto.

En síntesis, han vivido en una especie de “existencialismo artístico revolucionario” permanente,⁵² que ya caracterizaba a aquellos cinco jóvenes que, en 1905, sin saberlo, abrían una formidable senda a la pintura moderna al fundar *Die Brücke* en Dresde.

VI.

Una vez realizado este pormenorizado estudio de las distintas facetas y vertientes del expresionismo y de las obras producidas en cada una de ellas; ante la urgencia de trascender las limitadas clasificaciones a las que hacía referencia párrafos arriba, así como a la necesidad de referirme a mi objeto de estudio con la mayor precisión posible, fue a partir de la detenida observación de cientos de obras que logré identificar cuatro elementos comunes en ellas y que favorecen su caracterización de pinturas “abstractas expresionistas”, término que tiene la ventaja de ser lo suficientemente flexible como para dar cabida a gran variedad de pinturas abstractas.

⁵² Wolf, *Expresionismo*, 17.

Así, en sustitución de la conocida –e insuficiente– dicotomía “lírico-geométrico” propongo el término de “abstracción expresionista” basada en cuatro rasgos compartidos por las obras:

1. *Las diversas influencias, nacionales e internacionales, que nutrieron a la abstracción pictórica de los ochenta*, refiriéndome, en primer término, al Expresionismo Abstracto norteamericano y sus derivaciones o contrapartes plásticas, como la *Color Field Painting*, la *Hard Edge Painting*, la *All Over Painting*. También a los diversos expresionismos provenientes de Europa surgidos una vez concluida la Segunda Guerra Mundial, como la Escuela de París bajo la que se asocian variaciones como el Tachismo, el manchismo, el *Art Brut* y el Arte Otro, que ocupan un lugar de primera importancia al lado del Espacialismo italiano. Asimismo, las variedades que el Informalismo español alcanzó y de manera destacada las vertientes matéricas que en México, con su tradicional gusto por las texturas, tuvo un fuerte arraigo.

A estos expresionismos hay que agregar las corrientes que hacia los sesenta, setenta y ochenta llegaron a nuestro país con una fuerza avasallante, por su intensa expresividad, explosivo colorido y libertad formal. Bajo la denominación genérica de los neo-expresionismos, el Neo-Expresionismo alemán, la Transvanguardia Italiana y la Nueva Figuración norteamericana e inglesa se dejaron sentir con toda su fuerza entre los jóvenes pintores en formación –figurativos y abstractos–, quienes rápidamente las incorporaron a su acervo visual y cultural, nutrido por otro lado de la sensibilidad barroca y el gusto por el arte popular.

Es precisamente por su asociación directa con esta gran variedad de expresionismos, que es pertinente llamar al tipo de pintura abstracta de la que me ocupó en esta investigación como “abstracción expresionista”, término que ofrece la suficiente flexibilidad para incluir obras de orientación analítico-constructivas o de mayor libertad en su configuración.

2. *La modificación de las técnicas y métodos de representación, así como de la dimensión procedimental*. Los pintores abstractos activos al comenzar la década de los ochenta, incorporaron a su proceso creativo una serie de *técnicas y procedimientos* novedosos asociados a los expresionismos que sucesivamente arribaron a nuestro país: quemar la tela, rasgarla, tirarla al piso, intervenirla con escobas y cepillos, cortar, pegar, colgar, escurrir,

añadir cualquier material extra-pictórico...todo era válido si favorecía su necesidad interior de expresar sus estados anímicos o de comunicar sus especulaciones teóricas. Ya que estas técnicas están directamente asociadas a los diversos expresionismos llegados a nuestro país desde mediados del siglo pasado, es justificable que llamemos “abstracción expresionista” al tipo de pintura estudiada en esta investigación, en virtud de que hace uso de esos procedimientos.

3. **La intención comunicativa del pintor.** En tanto que la dimensión procedimental se vio profundamente afectada con la llegada de los diversos expresionismos y sus ramificaciones, la intención comunicativa de los pintores ganó en libertad, subjetividad, individualidad y autoafirmación. Es muy importante distinguir o precisar que si bien, muchos de los pintores abstractos se sienten urgidos en transmitir su emocionalidad o sus estados anímicos internos (lo que por lo general deriva en obras de factura exaltada, colorido vibrante y contrastado, texturas empastadas y materia pictórica que revela la huella vital de su creador), hay muchos otros que, enfocados hacia investigaciones eminentemente teóricas o especulativas, no se interesan por expresar su emocionalidad subjetiva, sino transmitir sus hallazgos teóricos (lo que puede resultar en obras basadas en gran economía de recursos y aparente simplicidad).

Por todo lo anterior considero que más allá de la significación plástica de las obras, todas ellas son el resultado de la necesidad de sus autores de *expresar pictóricamente* su mundo interior así como su interpretación de la realidad, esto es, le atribuyo el apelativo de “abstracción expresionista” ya que permite a sus autores el expresar y comunicar sus preocupaciones teóricas y, ocasionalmente, anímicas.

4. **La morfología o significación plástica de las obras.** En tanto que la pintura abstracta expresionista no se ajusta a un modelo normativo objetivable, a lo largo de los años ochenta alcanzó una amplia diversificación imposible de tipificar. Sin embargo, existen ciertos rasgos comunes en cuanto al modo en que el espacio se configura dentro de los límites del cuadro; al uso de las texturas, la luz, el espacio y el color, que redundan en cierto tipo de atmósferas que las hacen diferenciables de la pintura abstracta analítico-constructiva “ortodoxa”. La apariencia de las pinturas abstractas expresionistas es el resultado de las influencias, la dimensión procedimental y la intención comunicativa del pintor. Cabe mencionar que la abstracción expresionista presenta gran diversificación y grados de iconicidad. En apoyo a

esta argumentación hago referencia a la obra de Francisco Castro Leñero, marcada por el empleo de elementos fuertemente estructurantes, tales como líneas gruesas, patrones rítmicos o módulos alternados, rasgos propios de una abstracción de rigor analítico, pero al mismo tiempo, estas estructuras se combinan con escurrimientos o manchas, que neutralizan deliberadamente la rigidez del fondo, y que son identificables con una abstracción más expresiva. Por su parte, Miguel Ángel Alamilla utiliza con frecuencia módulos cromáticos que constituyen rígidos patrones de color, pero a partir de una depurada técnica en la aplicación de veladuras consigue que sea el mismo color el que logra desvanecer perceptualmente aquella severidad. Así, la composición subyacente de la obra es austera en su base, pero expresionista en su superficie.

Con el objetivo de promover una caracterización más abierta de la pintura abstracta expresionista en México he partido, primero que nada, del análisis y la valoración que algunos destacados teóricos, investigadores y académicos han hecho de ella.⁵³ Tras una exhaustiva revisión de diversas fuentes bibliohemerográficas –catálogos de exposiciones, boletines de prensa, folletos, publicaciones en periódicos y revistas especializadas, dispersas y poco sistematizadas–, identifiqué que la mayoría de las caracterizaciones de este tipo de pintura parte de una aproximación formalista en donde ciertos parámetros de análisis son convergentes entre algunos autores, mientras que otros resultan divergentes. El revisar dichos parámetros me llevó a problematizar cada categoría y justificar mi propia propuesta de análisis para estas obras.⁵⁴

⁵³ En las siguientes páginas me referimos específicamente a las aportaciones de siete destacados investigadores: Teresa del Conde, “Abstracción libre. Panorama actual,” en *Historia del Arte Mexicano*, tomo XII (México: Salvat, 1982), 44-63. Jorge Alberto Manrique, “La pintura en la historia mexicana reciente,” en *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV (México: IIE/UNAM, 2001), 97-107. Rita Eder, “La nueva situación del arte mexicano,” en *Historia del Arte Mexicano*, tomo XII (México: Salvat, 1982), 178-189. Armando Torres Michúa, Texto introductorio, *El Informalismo en México. Arte abstracto no geométrico* (México: Palacio de Minería/UNAM, 1980), 3-4. Luis Carlos Emerich, “Nueva plástica mexicana,” en *Nueva plástica mexicana* (México: Diana/Jumex, 1997), 23-83. Teresa Arqç, “Diálogos internacionales. Apuntes en torno a la pintura en México durante la segunda mitad del siglo XX en las colecciones del Instituto Nacional de Bellas Artes,” en *La colección del Instituto Nacional de Bellas Artes* (México: INBA/Landucci, 2006), 325-333 y quien esto suscribe, Hilda Domínguez, *La pintura abstracta en México en la década de los ochenta*. Tesis de Maestría en Historia del Arte (México: FFyL/UNAM, 2010), 19-60.

⁵⁴ Incluyo mi propia tipología, producto de la investigación *La pintura abstracta en México en la década de los ochenta*, Tesis de Maestría en Historia del Arte (México: FFyL-UNAM, 2010).

En primer lugar, identifiqué que la relación que guarda la pintura abstracta con su referente ocupa un lugar destacado en las elaboraciones teóricas de algunos de estos autores, si bien tres de ellos no se ocupan de dicha cuestión. Observamos en el renglón 1 de la Tabla 1 (pág. 65) que lo que he denominado *nivel de iconicidad*, noción que no parte de criterios de semejanza o mimesis, en otros investigadores definitivamente implica la relación de similitud y parecido entre la imagen abstracta y su referente. Este aspecto de la pintura abstracta expresionista es de suma importancia, ya que la relación imagen-realidad es una de sus principales problemáticas. El marco de referencia del que parte cada autor es su definición de “imagen” y “realidad”, así como si consideran que la función *sin ecua non* de la imagen es la de re-presentar la realidad sensorial o inmaterial.

La investigadora Teresa del Conde identifica distintos niveles de realidad, de acuerdo a la mayor o menor aproximación mimética de la imagen con su referente. Así, ella plantea la existencia de gradaciones entre la pintura representativa/figurativa y la no representativa/no figurativa. Es por ello que ante las obras analizadas, la investigadora se ve en la necesidad de acuñar términos medios, como el de “figurativismo abstractivo”, “semifiguración” y “abstracción concreta o realista”, entre otras. El problema con dichas nomenclaturas es su ambigüedad e imprecisión; en su lugar, consideramos más productivo el manejar la noción de *nivel de iconicidad*, que no se refiere al mayor o menor grado de parecido entre el referente y su representación, sino a las diferencias de orden entre los elementos constitutivos de la imagen y el propio de la realidad. También, el *nivel de iconicidad* considera la influencia del observador sobre el resultado final.⁵⁵

Tanto del Conde como Luis Carlos Emerich, identifican un “lirismo” asociado a la abstracción, aunque en el caso del investigador, este aspecto también queda vinculado con la pintura figurativa. Por la forma en que el término “lirico”⁵⁶ se ha utilizado para referirse a

⁵⁵ Villafañe, *Principios*, 33.

⁵⁶ Del latín *lyricus*. 1. Perteneciente o relativo a la lira, a la poesía apropiada para el canto a la lírica. 2. Que promueve una honda compenetración con los sentimientos manifestados por el poeta. Real Academia de la Lengua; *Diccionario de la Lengua Española*. Disponible en <http://dle.rae.es/?id=NPQgwbU>, consultado el 29 de nov. de 2018. Etimológicamente, es *lirico* lo que concierne a la lira, instrumento de cuerdas empleado para la ejecución de música de cámara en privado. Pero el término *lirico*, que designa en sentido propio al canto acompañado de la lira, se ha extendido a toda la poesía cantada, sostenida por uno o dos instrumentos. La forma lírica a menudo ha sido consagrada a la expresión de los sentimientos personales. E. Souriau, *Diccionario*, 743-744. Es interesante encontrar que el *Pequeño Larousse Ilustrado*, Edición Centenario 2005, consigna que, en México, la acepción *lirico* se emplea como adjetivo para referirse a la “persona que ha aprendido algún oficio,

cierta configuración de la imagen abstracta, ha quedado asociado, a lo poético, tierno, bucólico, idílico, inspirado y, en el peor de los casos, a lo improvisado y espontáneo, acepciones que no reflejan con precisión el proceso de manufactura de una pintura abstracta expresionista que no hace uso preponderante de procedimientos geométricos, constructivistas y/o analíticos, por lo que evitaré el uso de dicho término.

Por su parte, Teresa Arq acuña un término inverso al que emplea del Conde para referirse al mismo tipo de pintura: mientras que del Conde establece la existencia de un “figurativismo abstractivo”, Arq identifica un “abstraccionismo figurativo”, término igualmente confuso en virtud de emplear dos términos que ella misma contrapone, al señalar que en los años a los que nos referimos era posible encontrar una clara figuración que se contraponía a una importante presencia de la pintura abstracta. Probablemente por ello la investigadora concluye que es posible encontrar una variedad de alternativas entre la abstracción y la tradición figurativa durante los años ochenta y noventa en México.

Mientras que el resto de los autores revisados no comentan este aspecto –el de la relación imagen-realidad de manera específica–, para mí es un componente fundamental, base conceptual sobre la cual se constituye la pintura abstracta.

Precisamente, para esclarecer el problema de la imagen y su relación con su referente en la pintura abstracta, y para guiar mi propuesta en este sentido, he seguido el marco teórico desarrollado por Justo Villafañe y Norberto Mínguez⁵⁷ en sus *Principios de la Teoría General de la Imagen* (TGI) en el cual afirman que todas las imágenes comparten la noción de *naturaleza icónica*, constituida por “tres hechos irreductibles e invariantes en toda imagen, a saber: una selección de la realidad, un repertorio de elementos y estructuras de representación específicamente icónicos y una sintaxis visual”.⁵⁸

profesión o arte de forma empírica, sin haber estudiado”. Este mismo texto adscribe la *Abstracción lírica* al “Arte abstracto del siglo XX que privilegia la libre efusión del artista en sus formas no figurativas más variadas (por oposición a abstracción geométrica). *El Pequeño Larousse Ilustrado*. Edición Centenario 2005 (México: Larousse, 2004), 615.

⁵⁷ Catedráticos de la Universidad Complutense de Madrid y especialistas en estudios de la imagen.

⁵⁸ Villafañe, *Principios*, 26-31.

La noción de *naturaleza icónica*, que, como señalé, es compartida por todas las imágenes –incluso por aquellas aparentemente opuestas, como las miméticas y las no figurativas– permite agrupar imágenes que la tradición ha separado. Como señala este autor, “Entre el nivel propio de la abstracción plástica y la mimesis más absoluta no existe ninguna diferencia en lo esencial –la *naturaleza icónica*–, tan solo distintos grados en cuanto al nivel de realidad de la imagen”.⁵⁹ Más adelante puntualiza: “lo que varía, no es la relación que una imagen guarda con su referente, sino la manera diferente que tiene esta imagen de sustituir, interpretar, traducir..., es decir, *modelizar la realidad*”.⁶⁰

Cuando la definición de imagen no está dada a partir de su mayor o menor *parecido* con su referente, sino en base a la noción de *naturaleza icónica* –presente en todas las imágenes: mentales, naturales, creadas, registradas, imaginadas, etc.,– se favorece una definición de “imagen” abierta e incluyente.⁶¹

Como ha quedado dicho, el mundo referencial que aborda la pintura abstracta se desenvuelve en una doble dimensión: la *sensorial* (mundo tangible y visual, con sus accidentes y características físicas) y la *inmaterial* (mundo intangible e interior, constituido por conceptos, memoria, emociones, sentimientos, etc.), ambas de la misma importancia y peso en su relación con el arte. El valor adicional de la dimensión sensorial es que se constituye en un *modelo normativo objetivable*, ya que se basa en la percepción humana y en su conocimiento del mundo, lo que determina la *modelización icónica* de dichos referentes –tangibles e intangibles–, esto es, las distintas formas y niveles en que estos referentes son recreados por la imagen.⁶² Villafañe afirma que: “Toda imagen mantiene un nexo con la realidad con independencia de cuál sea el grado de parecido o fidelidad que guarde con ella”.⁶³ Así, toda imagen es una modelización de su referente y esta modelización puede ir desde la mimesis más exacta hasta la abstracción más ortodoxa.⁶⁴

⁵⁹ Villafañe, *Principios*, 31.

⁶⁰ Villafañe, *Principios*, 31.

⁶¹ Villafañe, *Principios*, 51-54.

⁶² Villafañe, *Principios*, 23.

⁶³ Villafañe, *Principios*, 31.

⁶⁴ Villafañe, *Principios*, 31.

La pintura abstracta problematiza nociones muy arraigadas en la historia del arte, tales como *presentar, representar, semejanza, copia, analogía, similitud* y otros, que colocan el acento en la *diferencia* entre la imagen y su referente. Sin embargo, Villafañe y Mínguez, con quienes concuerdo, proponen una aproximación más constructiva. Los académicos señalan que la relación imagen-realidad no puede explicarse sólo en función de las diferencias o semejanzas entre ambas, sino a partir de dos factores, a saber: diferencias en cuanto al sistema de orden entre los elementos constantes de la imagen y el propio orden de la realidad, a lo que llama dimensión de *representación* y, por otro lado, a la influencia del observador sobre el resultado final, lo que equivale a la dimensión de *percepción* y de *sentido*.⁶⁵ A partir de estas nociones, los autores concluyen que “analizar la relación realidad-imagen en función de diferencias de orden (orden visual, el de la realidad; orden icónico, el de la imagen) resulta más productivo que la manida cuestión de la semejanza, la cual tiene en cuenta un aspecto muy parcial de dicha relación”.⁶⁶

En este orden de ideas, la imagen abstracta encuentra justificación en las funciones que tanto Villafañe y Mínguez como Rudolph Arnheim asignan a cualquier imagen, a saber: función *representativa*, función *simbólica* y/o función *convencional* (cuando actúa como signo).⁶⁷ Adicionalmente, la naturaleza polisémica y connotativa de la pintura abstracta, basada en la analogía icónica, en su carácter evocativo y su capacidad para activar sensaciones y emociones, pone en juego las facultades perceptivas, imaginativas e intuitivas del observador.

Siguiendo a Arnheim en sus consideraciones en torno a la imagen, reconozco que lo abstracto puede al mismo tiempo ser concreto; que lo intangible es real y que puede *hacerse visible* a través de la abstracción pictórica.⁶⁸ Entendiendo la pintura abstracta de esta manera, quedamos habilitados para comprender la función *selectiva* y *constructiva* del acto creativo de abstraer, cual es *subrayar la esencia excluyendo los detalles*. Es verdad, como dice Mondrian, que la abstracción pictórica no sólo es un medio para *simplificar*, sino para

⁶⁵ Villafañe, *Principios*, 33.

⁶⁶ Villafañe, *Principios*, 33.

⁶⁷ Rudolf Arnheim, “Representaciones, símbolos y signos,” en *El pensamiento visual* (Barcelona: Paidós, 1998), 149-166.

⁶⁸ Arnheim, “Lo que la abstracción no es,” en *El pensamiento visual* (Barcelona: Paidós, 1998), 167-185.

intensificar.⁶⁹ Más aún, la pintura abstracta esquematiza, sintetiza y construye *categorías icónicas alternas* para un modo de representación distinto. Se trata, pues, de una “abstracción instauradora de nuevos mundos independientes respecto a la forma natural de la apariencia, al reino de la naturaleza; una abstracción a la que se le atribuye un poder de simbolización”.⁷⁰ La pintura abstracta, entonces, no está vacía de significado, sino que se llena de otros, nuevos y distintos significados.

A partir de estos elementos teóricos he valorado la problemática de la imagen en el *corpus* seleccionado para esta investigación; comprobé que efectivamente las imágenes abstractas satisfacen distintos niveles de iconicidad y cumplen con las funciones que tanto Villafañe como Arnheim asignan a toda imagen.

Una segunda preocupación entre los autores revisados se refiere al modo en que los pintores configuran el espacio en obras en las que no hacen uso preponderante de procedimientos geométricos, constructivistas o perspectivas. En el renglón 2 de la Tabla 1 (pág. 65) destaco la afirmación compartida por la mayoría de los investigadores al señalar que “abstracción” y “estructura” no son nociones mutuamente excluyentes. En efecto, los autores identifican que con frecuencia los artistas hacen uso de un “esqueleto” o “armazón” que será atenuado durante la distribución del resto de los elementos compositivos; es debido a ello que la percepción –del artista y del espectador– identifica un cierto orden en la imagen, basada en módulos, retículas o zonas cromáticas que estabilizan la composición. Así, Teresa del Conde reconoce cierta tendencia al ordenamiento aun en la abstracción no geométrica, mientras que Rita Eder establece el término de “constructivismo lírico” para referirse a las obras cuyo resultado final, de suaves sugerencias, revela una estructura subyacente. Mientras que el Maestro Manrique no analiza este aspecto de la abstracción pictórica expresionista mexicana, Armando Torres Michúa, Luis Carlos Emerich y Teresa Arqz conceden gran importancia al espacio como elemento constitutivo de la obra, como poseedor de un valor intrínseco que determina a su vez la disposición en el plano del resto de los componentes plásticos.

⁶⁹ Piet Mondrian, “Hacia la verdadera visión de la realidad,” en *Arte plástico y arte plástico puro* (México: Ediciones Coyoacán, 2007), 21-29.

⁷⁰ Simón Marchán Fiz, “El “principio abstracción” en sus poéticas aurales,” en *El arte abstracto. Los dominios de lo invisible* (Madrid: Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 2001), 103-104.

Desde mi perspectiva y siguiendo a Villafañe y Mínguez, analicé la significación plástica del *corpus* seleccionado a partir de los criterios de orden icónico, modelización, estructura icónica y estructura de representación espacial y temporal, entre otros, provenientes de la TGI, y que son conceptos que se refieren a la articulación sintáctica de los elementos de representación morfológicos (punto, línea, plano, color, forma, textura), dinámicos (tensión y ritmo) y escalares o de relación (tamaño, formato, escala, proporción), lo que me llevó a identificar una clara tendencia al orden compositivo y a la organización espacial entre la mayoría de los pintores abstractos expresionistas mexicanos, lo que desmiente las hipótesis de que parten de cierta improvisación o espontaneísmo.

Aspecto central en la pintura abstracta es la “atmósfera” resultado del manejo de las texturas, el color, la luz y el espacio, entre otros componentes icónicos. En el renglón 3 de la Tabla 1 (pág. 65) se especifica que la mayoría de los autores confieren la tipificación de “abstracción lírica” –por poética, “espontánea”, poco controlada– a cierto tipo de atmósferas –sobre todo a aquellas que se alejan del uso de elementos “duros” provenientes de la geometría o de procedimientos constructivistas rígidos–, término que desde mi punto de vista no siempre refleja ni la intencionalidad del artista ni su proceso creativo. En efecto, los artistas cuya obra ha sido analizada en esta investigación expresaron su desacuerdo con esta caracterización,⁷¹ ya que el término “lírico” se asocia –indebidamente–, a lo “improvisado”, “inspirado” o “romántico”, conceptos que dan una idea equivocada del fundamento de sus obras y cuya compleja manufactura es el resultado de profundas y detenidas reflexiones. Es por ello que me inclino hacia el esclarecimiento de la jerarquía de los componentes icónicos, que es lo que eventualmente deriva en una atmósfera específica; considero que el conjunto de obras analizadas en esta investigación se pueden agrupar dentro del criterio de una estructura icónica no normativa y/o restrictiva, lo que otorga a las obras gran variedad de soluciones atmosféricas y espaciales.

El renglón 4 de la Tabla 1 (pág. 66) revela la casi unánime identificación que los investigadores hacen del Expresionismo Abstracto norteamericano en la pintura abstracta expresionista mexicana. Junto con ellos, coincido en la importancia de esta corriente pictórica

⁷¹ Por ejemplo, Irma Palacios me comentó personalmente, en relación al término “lírico”: “A mí me molesta un poquito, porque pareciera que se refiere “a lo que salga”.

de la segunda posguerra y reconozco la inagotable veta creativa que ésta trajo a la pintura en México de todas las vertientes. Aunada a esta fuerte influencia, los autores reconocen en el Cubismo, Surrealismo, *Art Brut*, los diversos informalismos, el materismo español, el *Pop Art* y los Neoexpresionismos importantes afluentes internacionales de donde abrevó la pintura abstracta expresionista mexicana de fin de siglo. Yo agrego, además, la Escuela de París, la Nueva Figuración, ciertos orientalismos y desde luego, la profusión de elementos provenientes de la historia del arte mexicano, tendencias y corrientes plásticas que analizo con detalle y en función de la pintura abstracta expresionista en México, en el capítulo 2 de esta investigación.

Tabla 1.

Aspectos de la pintura abstracta mexicana expresionista de la década de los ochenta analizados por algunos de los principales investigadores y académicos que se han ocupado del tema.*

Criterio de Análisis	Teresa del Conde	Jorge Alberto Manrique	Rita Eder	Armando Torres Michúa	Luis Carlos Emerich	Teresa Arq	Hilda Domínguez
1. Por su "Nivel de iconicidad" o relación de la imagen con el mundo objetivo.	<p>Pintura representativa en oposición al arte no figurativo.</p> <p>"Figurativismo abstractivo".</p> <p>"Abstracción libre o lírica".</p> <p>Analogías.</p> <p>A "medio camino" entre abstracción y neofiguración.</p> <p>Semifiguración.</p> <p>Abstracción "concreta" o "realista".</p>	No lo analiza	No lo analiza	No lo analiza	<p>Abstracción formalista.</p> <p>Lirismo indistintamente abstracto o figurativo.</p>	<p>Variedad de alternativas entre la abstracción y la tradición figurativa.</p> <p>Figuración vs. abstracción.</p> <p>"Abstraccionismo figurativo"</p>	<p>Naturaleza icónica.</p> <p>Representación icónica.</p> <p>Modelización icónica de la realidad.</p> <p>Nivel de realidad.</p> <p>Escalas de iconicidad.</p> <p>Analogía icónica.</p> <p>Connotación</p> <p>Polisemia</p>
2. Por su configuración espacial.	<p>Abstracción libre configurada: tendencia al ordenamiento.</p> <p>Abstracción no geométrica.</p>	No lo analiza	Constructivismo lírico	Pintura Espacial.	Espacio como valor.	Exploran la configuración y expresión del espacio.	<p>Estructuras de representación icónica espacial y temporal</p> <p>Orden icónico.</p> <p>Simplicidad estructural.</p>
3. Por su atmósfera.	<p>Abstracción libre configurada de tipo fantástico.</p> <p>Lirismo.</p> <p>"Paisajes corpóreos".</p> <p>Ambientes interiores.</p> <p>Abstracción intimista.</p>	<p>Abstracción lírica.</p> <p>Lirismo.</p>	Abstracción lírica.	Abstraccionismo lírico.	No lo analiza	<p>Abstracción lírica e introspectiva.</p> <p>"Espacios etéreos".</p> <p>Pintura intimista.</p> <p>"Refugios".</p> <p>"Espacios poéticos".</p>	<p>Estructura icónica no normativa y/o restrictiva.</p> <p>Jerarquía de los componentes icónicos.</p>

Tabla 1. Continuación.

Criterio de Análisis	Teresa del Conde	Jorge Alberto Manrique	Rita Eder	Armando Torres Michúa	Luis Carlos Emerich	Teresa Arq	Hilda Domínguez
4. Por las influencias externas recibidas.	Abstracción inarticulada con elementos del Expresionismo Abstracto. Neofigurativismo	Expresionismo Abstracto.	Reminiscencias del Expresionismo Abstracto.	Tendencia esteticista europea. Materismo español.	Surrealismo Expresionismos	Cubismo Surrealismo <i>Art Brut</i> Informalismo Expresionismo Abstracto <i>Pop art</i> Neoexpresionismos	Expresionismo Abstracto Informalismos Escuela de París. Neoexpresionismo Nueva figuración.
5. Por la exaltación de las cualidades hápticas.	Abstracción matérica.	Culto por la materia pictórica. Texturas Sensualidad.	Informalismo matérico. Pintura matérica.	Pintura matérica. Evidenciar las cualidades texturales de la materia.	Materismo Experimentación. Proyección emocional de la materia.	Tendencia matérica. Cualidades matéricas del informalismo.	Materialidad de la imagen. Materica. Tachismo. Manchismo <i>Art Brut.</i>
6. Por su tendencia hacia los Informalismos.	Informalismo catalán.	Informalismo.	Informalismo construido.	Informalismo	Informalismo.	Informalismo	Informalismos
7. Por el uso preponderante de la geometría y de métodos analítico-constructivos en su ejecución.	Tendencia a la geometrización. Esquemas pautados. Configuraciones geometrizantes.	Geométricos.	Abs. geométrica Tendencia ordenadora Geometría emotiva.	Creciente interés por la organización y la estructura. (1970-1980)	Geometrimo. Estructuras geometristas Purificación geometrista.	Abstracción geométrica. Principio ordenador del constructivismo. Depuración geométrica.	Componentes icónicos en clave analítica Orden icónico Elementos morfológicos relacionados a la simplicidad estructural.
8. Por la impronta de la huella creativa.	Soltura e impulso gestual. Gestualismo.	Eclecticismo creativo.	Gestualismo. Sentido visceral.	Pintura gestual o manchista con carácter signico, espacial o lírico. <i>Action painting.</i>	No lo analiza	Trazos gestuales con referencia al <i>Action painting</i>	Gestualismo Vitalismo Experimentación.
9. Por la inclusión de elementos orientalistas o signico-escriturales.	Orientalismo "Caligrafías inventadas". Rasgos caligráficos Elementos signicos. Señales. Caracteres tipográficos.	Signos. Señales.	Caligráfica Sígnica.	Pintura y escritura sinojaponesa. Pintura sígnica.	Signismo.	No lo analiza.	Categorías icónicas alternas para un modo de representación alterno. Sígnica. Caligráfica.

Tabla 1. Continuación.

Criterio de Análisis	Teresa del Conde	Jorge Alberto Manrique	Rita Eder	Armando Torres Michúa	Luis Carlos Emerich	Teresa Arqc	Hilda Domínguez
10. Por el uso de ciertos procedimientos creativos.	Texturas Manchas <i>Graffiti</i> Pegostes <i>Dripping</i>	No lo analiza.	<i>Collage</i> Grafismos	Inclusión de elementos manchistas, sígnicos, gestuales, espacialistas y matéricos. <i>Collage</i>	<i>Graffiti</i> Tachismo Grafismo <i>Collage</i> Chorreados	No lo analiza.	Empleo de técnicas provenientes del <i>graffiti</i> .
11. Por su uso fuera del contexto artístico.	No lo analiza.	No lo analiza.	No lo analiza.	No lo analiza.	No lo analiza.	No lo analiza.	Abstracción gráfica, editorial, tipográfica
12. Por su convergencia con otras corrientes artísticas.	No lo analiza.	No lo analiza.	No lo analiza.	No lo analiza.	No lo analiza.	No lo analiza.	Arte cinético <i>Op art</i> . Minimalismo Arte conceptual <i>Pop art</i> .

* Todas estas categorías han sido entresacadas de los textos de estos autores, algunos de los cuales están mencionados en la nota a pie de página número 27, en este capítulo.

El renglón 5 de la Tabla 1 (pág. 66) hace referencia a una de las vertientes más importantes de la abstracción pictórica mexicana, aquella que se centra de manera preponderante en las capacidades sensoriales y expresivas de los materiales, los cuales, al devenir elementos autónomos, establecen al mismo tiempo una relación indisoluble entre materia y forma. La inobjetable influencia de Antoni Tàpies y de la escuela matérica española, por un lado, pero también de la Escuela de París con obras tachistas, manchistas e informalistas y de artistas como Jean Dubuffet (“el material es un lenguaje”) y Jean Fautrier entre otros, dejaron una profunda huella en los pintores abstractos mexicanos pertenecientes a distintas generaciones. Como vemos, los autores asocian el depurado trabajo de las texturas con ideas de “sensualidad” y “proyección emocional de la materia”. Este “culto por la materia pictórica”, como lo denomina Manrique, deviene en un problema hasta cierto punto irresuelto en los autores que separan las nociones de “forma” (perteneciente al ámbito de la percepción y la representación) y “materia” (relativo a la constitución física de la obra), lo que les lleva a tipificar ciertas obras como propias del “informalismo matérico” (Eder), por ejemplo. Desde mi punto de vista considero más productivo referirnos a la materialidad de la obra o, en todo caso, como lo hacen del Conde, Eder, Torres Michúa y Arqc, caracterizar estas piezas como productos de la abstracción o pintura matérica, término más incluyente que permite agrupar elementos provenientes del materismo español, del Tachismo, del Manchismo, del *Art Brut*

y algunos procedimientos y derivaciones del Expresionismo Abstracto, que hacen de la experimentación uno de los temas esenciales de la obra.

Debido a lo anterior y a la luz de las tipologías ofrecidas por los autores, que subrayan la dificultad de establecer claras líneas divisorias entre una modalidad de abstracción pictórica y otra, recupero, en el renglón 6 de la Tabla 1 (pág. 66), la noción de “Informalista” como una caracterización diferenciada de lo matérico, expuesta en el renglón 5. En mi experiencia con las obras, la diferenciación entre forma y materia resulta prácticamente imposible al nivel concreto de la obra, más no así a nivel conceptual. Lo “informal”, perteneciente al ámbito de la percepción y la representación, está frecuentemente determinado por el manejo aparentemente arbitrario y suelto de la materia, relativo a la concreción de la obra, lo que justifica en cierta medida la nomenclatura de “informalismo construido” propuesta por Rita Eder. He preferido conservar los términos de forma independiente, aun reconociendo su interdependencia en gran cantidad de obras.

El Informalismo como vertiente de la abstracción, se hizo presente en nuestro país a través de obras de Antoni Tàpies, Josep Guinovart y Albert Rafols-Casamada entre otros, siendo asimilado por artistas como Alvar Carrillo Gil, quien al sentir una especial inclinación hacia esta manifestación artística impulsó su difusión en México. Irma Palacios, Martha Palau, Raúl Herrera, Ricardo Rocha, Frederic Amat y Jordi Boldó, exploran en sus obras variantes de este tipo de abstracción. En ocasiones, la pintura informalista trasciende la mera significación plástica al incorporar componentes metafísicos o políticos lo que favorece la concreción de sentido en el espectador.

Un aspecto interesante que revela el renglón 7 de la Tabla 1 (pág. 66) es la persistencia de la caracterización de “geométrica” de obras que hacen uso preponderante –pero no únicamente– de métodos analítico-constructivos en su ejecución. En efecto, al menos tres de los investigadores –Manrique, Eder y Torres Michúa– parten de la dicotomía lírico/geométrico para el análisis de las obras, lo que desde mi punto de vista limita su valoración; considero, en cambio, que al reemplazar el término “geométrico” por el de “analítico” nos aproximamos de manera más clara a lo que evidencian las obras: que sus autores proceden en clave analítica –y no necesariamente geométrica– a lo largo del proceso creativo, lo que determina eventualmente las soluciones formales de las obras y que rebasa

en mucho los límites de lo visual para penetrar en posturas conceptuales y teóricas de los artistas.

Es interesante observar que del Conde limita la idea de lo geométrico con caracterizaciones que sólo de manera sutil hacen uso de una solución plenamente geométrica: “tendencia a la geometrización” o “configuraciones geometrizantes” son términos con los que establece la diferenciación entre estas obras y aquellas que si tipifica como geométricas, como cuando se refiere, por ejemplo, a las de Kasuya Sakai u Omar Rayo.

Es sugestiva también la idea de la “geometría emotiva” propuesta por la investigadora Rita Eder, al intentar definir aquellas formas o estructuras de tendencia ordenadora pero cuyos bordes, o filos, son suavizados a base de texturas y color. Luis Carlos Emerich y Teresa Arq coinciden, entre otras cosas, en identificar una intención depurativa entre los practicantes de este tipo de abstracción hacia los ochenta y noventa del siglo pasado en nuestro país. Personalmente me he remitido nuevamente al análisis del orden y jerarquía icónico, haciendo especial énfasis en la revisión de aquellos elementos morfológicos relacionados con la simplicidad estructural para establecer en qué medida las obras participan en mayor o menor medida de una tendencia asociada a los procedimientos analítico-constructivistas.

El renglón 8 de la Tabla 1 (pág. 66) refleja la coincidencia entre la mayoría de los autores quienes identifican distintas modalidades de gestualismos y *Action Painting* entre los pintores abstractos expresionistas de la década de los ochenta y la siguiente. Es por ello que la impronta de la huella creativa agitada y preponderantemente corporal queda registrada por los autores bajo la nomenclatura de lo “gestual”, recurso empleado tanto en el Expresionismo Abstracto como en las vertientes informalistas y matéricas. Para mí, más que constituir una vertiente en sí misma, se trata de un procedimiento o técnica puesta en juego en el proceso creativo y que en cualquier caso, sería un error asociar este vitalismo creativo con la espontaneidad o la “ocurrencia”. Lejos de ello, la mayoría de los artistas asociados a estos procedimientos parten de una planeación previa y de ciertas ideas preconcebidas que les guían a un resultado más o menos predecible.

En lo que se refiere a la presencia de signos tipográficos, gráficos o palabras que emulan caligrafías orientales o alfabetos, Torres Michúa, Eder y quien esto escribe coincidimos en proponer una categoría aparte, reflejada en el renglón 9 de la Tabla 1 (pág. 66). La inclusión

de elementos orientalistas en cierto tipo de abstracción expresionista en México durante las décadas estudiadas debe ser analizado dentro del marco más amplio de una tendencia orientalista derivada del profundo interés por parte de artistas e intelectuales –en nuestro caso, pintores como Raúl Herrera, Ricardo Rocha, Ignacio Salazar, Susana Campos, etc.– en filosofías como el zen o el budismo y prácticas como el yoga y la meditación. Subrayo la necesidad de estudios que profundicen la ocurrencia del fenómeno en las postrimerías del siglo XX, sin los cuales se dificulta a su vez el análisis de las obras plásticas.

En relación a esta categoría de análisis, destaco que Teresa del Conde hace referencia a una serie de “caligrafías inventadas”. En efecto, en la misma línea del pintor abstracto francés Georges Mathieu, observamos durante la década de nuestro interés la aparición, entre ciertos pintores, de rasgos caligráficos, elementos sígnicos y caracteres tipográficos que, sin llegar a ser palabras ni mucho menos frases, se asemejan a la escritura sinojaponesa u oriental. En lo personal asocio este fenómeno con la poderosa posibilidad que la pintura abstracta tiene de construir sus imágenes a base de categorías icónicas alternas a la realidad objetiva y de basarse en modos de representación transgresores a la norma, mismos que nos conducen a la libre asociación de ideas y que propician la polisemia de las obras.

El criterio reflejado en el renglón 10 de la Tabla 1 (pág. 67) se refiere a la identificación de ciertas técnicas y procedimientos creativos empelados con mayor o menor recurrencia en la pintura abstracta expresionista de los ochenta y noventa. El *grafitti*, las manchas, los pegostes y el *dripping* llaman la atención de la Dra. del Conde; el empleo del *collage* y los grafismos es subrayado por Eder y Emerich, mientras que Torres Michúa hace mención de procedimientos asociados a la pintura matérica y espacialista. Me interesa destacar en este aspecto, que si bien algunos pintores abstractos expresionistas mexicanos efectivamente hicieron uso de dichos procedimientos, éstos se encuentran desprovistos de las motivaciones sociales y/o políticas que inicialmente pudieron tener al ser usados en el contexto que les dio origen. En este orden de ideas, distingo aquellas obras en las que procedimientos propios del arte del *grafitti* se hacen presentes: se trata de una pintura libre concebida para espacios urbanos abiertos; rayados de gran colorido y tensión visual que dan a la obra un carácter vibrante y espontáneo.

El anterior es el último aspecto analizado con cierto detalle por la mayoría de los investigadores –ninguno de manera exclusiva ni sistemática– que se han ocupado de la pintura abstracta expresionista en nuestro país. Producto de una investigación previa, identifiqué, además, algunas afinidades procedimentales, de uso y de asociación a corrientes plásticas concretas surgidas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX en México y que permiten agrupar ciertas pinturas abstractas, todo lo cual detallamos a continuación.

Por su uso y vinculación con la industria gráfica, editorial y tipográfica, como es el caso de las obras diseñadas expreso para portadas de libros o discos, posters o anuncios publicitarios, propongo en el renglón 11 de la Tabla 1 (pág. 68) una tipificación que he denominado “abstracción gráfica, editorial y tipográfica”. Se trata de un conjunto de obras que requieren ser analizadas con otro andamiaje metodológico y teórico, en tanto que se encuentran a medio camino entre el arte abstracto y el diseño gráfico, en virtud de haber sido concebidas con un propósito utilitario, que puede incluso alcanzar los intereses publicitarios y mercadotécnicos. La sintaxis de la imagen por lo tanto, debe ser analizada a partir de categorías de análisis distintos a los empleados en esta investigación.

Finalmente, derivado su naturaleza autoreflexiva y autocrítica, así como por su capacidad de actualización permanente, en el renglón 12 de la Tabla 1 (pág. 67) dejo registrado el hecho de que la pintura abstracta en México estuvo asociada a lo largo de las décadas de los setenta, ochenta y noventa, al arte cinético y óptico; al arte minimalista y conceptual así como al *Pop art*. Considero que cada una de estas vertientes requiere de una mayor profundización a fin de ampliar la valoración de la pintura abstracta en nuestro país.

Todos los esfuerzos realizados por los investigadores citados (y otros más), aunados a los míos, se han encaminado a proponer diversas tipologías que den cuenta de las distintas soluciones formales, técnicas, temáticas, funcionales, perceptuales, conceptuales y teóricas a las que tendió la pintura abstracta expresionista en México durante las décadas de los ochenta y mediados de los noventa.

Como podemos ver, la pintura abstracta es un fenómeno complejo dentro del devenir de las artes plásticas de la cultura occidental del siglo XX, por lo que elude definiciones simplistas. Es el resultado de un proceso multifactorial, surgido en una coyuntura socio-política y artística específica. Es, en definitiva, la aportación más original y sobresaliente del

arte moderno a la historia de la pintura occidental del siglo XX.⁷² Como lo expresa Teresa del Conde, “La pintura abstracta es fenómeno de este siglo y se instaura en el punto cúspide de la tradición moderna”.⁷³

De modo paradójico, siendo la abstracción punta de lanza de los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX, se erige al mismo tiempo como crítica a la modernidad al resistirse a la sobre-interpretación lingüística y a la instrumentalización de las artes; es una crítica al sentido práctico y la razón utilitaria favoreciendo en cambio, la transformación de lo real, proponiendo para ello realidades nuevas y alternativas. Es por ello que “esta pintura da perfecto testimonio de nuestro tiempo, que es el de una completa reorganización de los sistemas intelectuales y por consiguiente, de los sistemas estéticos”.⁷⁴

La pintura abstracta es la toma de conciencia de la pintura misma, es una “nueva conciencia de los medios intrínsecos a la expresión plástica”.⁷⁵ Es un tipo de pintura que se relaciona con la naturaleza (ámbito sensible, tangible y concreto), así como con el mundo interno del artista y del espectador (ámbito intangible, no por ello menos real). Por ello, la ambigüedad y la polisemia es inherente a la abstracción, cuya naturaleza icónica se distancia en diferentes grados de sus referentes físicos, por lo que en ella tiene cabida desde el espiritualismo ortodoxo hasta la materialidad inmediata y concreta.

⁷² Incluso Arthur C. Danto reconoce a la pintura abstracta como “el emblema” de la pintura moderna. Frances Colpitt, ed., *Abstract art in the late twentieth century* (E.U.: Cambridge University Press, 2002), 15.

⁷³ Teresa del Conde, “Aparición de lo invisible,” en *Aparición de lo invisible. Pintura abstracta contemporánea en México* (México: La sociedad Mexicana de Arte Moderno, 1991), 5-6.

⁷⁴ Jean-Clarence Lambert, *Pintura abstracta* (Madrid: Aguilar, 1969), 19.

⁷⁵ María Dolores Jiménez-Blanco, “Piet Mondrian y el *neoplasticismo*: “Para los hombres del futuro,” en *El arte abstracto. Los dominios de lo invisible* (Madrid: Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 2005), 150.

El giro estético.

Si bien la pintura abstracta ha sido portadora de mensajes –políticos, sociales, críticos– es innegable que desde su surgimiento como lenguaje de vanguardia ha estado preponderantemente orientada hacia la reflexión de las problemáticas inherentes al propio arte pictórico, lo que la diferencia hasta cierto punto de las expresiones pictóricas con un grado más alto de iconicidad. Los artistas asociados a la abstracción pictórica, expositores de gran variedad de modalidades –pensemos en los casos paradigmáticos y extremos de Kandinsky y Mondrian– comparten el común denominador de estar interesados en los diversos aspectos vinculados a la artísticidad de la obra y, de modo más amplio, a los procesos creativos, técnicos, perceptivos, conceptuales y teóricos que la acompañan. A este fenómeno lo he denominado el giro estético,⁷⁶ y con él me refiero al vuelco conceptual, ético y estético en el que los medios plásticos y expresivos de la obra de arte abstracta adquieren preponderancia por sobre cualquier otro interés extra-estético.

Si bien esta orientación reflexiva y analítica propia de la pintura abstracta ha estado presente a lo largo de su devenir por más de un siglo, encuentro que ha habido momentos en los que esta preocupación ha marcado la pauta de las investigaciones plásticas, mientras que en otros casos, ha retrocedido ante las presiones o demandas de un arte abstracto de mayor contenido o mensaje.

La importancia que reviste para mí el ahondar en este fenómeno en la presente investigación radica en que he comprobado que un grupo importante de pintores abstractos de la década de los ochenta se volcaron con gran convicción hacia este giro estético.⁷⁷ Por ello, es indispensable definir con claridad a qué me refiero con esta expresión, así como establecer sus alcances y límites.

⁷⁶ Empleo la noción “giro estético” a partir del análisis exhaustivo de cientos de pinturas abstractas expresionistas de la autoría de decenas de jóvenes pintores mexicanos (o trabajando en México) pertenecientes al periodo estudiado. Tengo conocimiento del uso distinto que hace del término Adolfo Vásquez Rocca en sus textos sobre epistemología. Ver. Adolfo E. Vásquez Rocca, *El giro estético de la epistemología. Nuevas retóricas de la posmodernidad* (Chile: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2004).

⁷⁷ En algunos casos, se trata de una dimensión eminentemente práctica, que no necesariamente fue acompañada de reflexiones teóricas.

Antes que nada, el giro estético es una toma de postura, por parte de los pintores abstractos, que implica una doble dimensión, *ética* y *estética*, frente al arte, la pintura y su vocación por el arte abstracto. *Ética*, porque la actividad artística se torna, para el creador, en una constante reflexión acerca de las propias convicciones, reflexión que le lleva a confrontar su actividad creadora con su entorno y a tomar conciencia del lugar que ocupa tanto él como su obra en el contexto social en el que actúa. El horizonte ético es un componente siempre presente en la creación artística, de carácter individual y normativo, que enfrenta al pintor abstracto (porque a ellos nos referimos en la presente investigación) a dilemas que con frecuencia sólo puede resolver a través de la creación misma, esto es, a través de la dimensión estética. La postura ética de los pintores abstractos determina en gran medida su quehacer profesional y desde este horizonte establecen también sus prioridades, juicios y valoración de su actividad creadora y de sus resultados.

Por lo anterior, la dimensión ética está intrínsecamente vinculada a la dimensión estética, en la que encuentran cauce y salida las reflexiones, preocupaciones e intereses de estos pintores. Es por ello que el giro estético les obliga a salir al encuentro de las problemáticas históricas del arte y actualizarlas, proponiendo para ellas soluciones acordes a las necesidades estéticas contemporáneas. Quien se aventure a ello, debe contar con amplios y profundos conocimientos del arte universal y mexicano, que le permitan reconceptualizar las nociones de la historia del arte.

Quiero dejar bien asentado que el giro estético no consiste en un regodeo autocomplaciente en las técnicas exquisitamente dominadas, o en la repetición de fórmulas superficiales que han llegado a ser exitosas. En todo caso, con tenacidad y práctica, casi cualquier pintor bien entrenado podría lograr semejantes resultados; por el contrario, es el resultado de una profunda reflexión en torno a la esencialidad del *ser del arte*, de su existencia, medios y objetivos. Por ello, al preguntarse por la naturaleza de la obra de arte y sus problemas; por su relación con la realidad y los modos de presentarla o representarla; por la materialidad que la constituye; por sus relaciones con el individuo y el lenguaje; por sus múltiples significados; por sus posibles contenidos metafísicos y, destacadamente, por su dimensión epistemológica, el giro estético coloca a la obra al centro de los cuestionamientos que los pintores abstractos llevan adelante (en

ocasiones aun sin ser plenamente conscientes de ello), durante su proceso creativo.⁷⁸ Por extensión, el giro estético se pregunta acerca de los propósitos del arte, del artista y del sentido de su actividad en medio de una sociedad compleja inmersa en un sistema cultural específico.

Este giro tiene amplias implicaciones cuando cuestiona la relación entre el arte y la realidad que, como hemos visto, se desenvuelve en una doble dimensión: la sensorial y la inmaterial. En el caso de los pintores abstractos, ¿cómo establecer esta relación, prescindiendo de la iconicidad mínima? Los distintos niveles de modelización icónica de la realidad, esto es, las diversas maneras que tiene una imagen de sustituir, interpretar y traducir la realidad,⁷⁹ permiten al pintor abstracto hacer visible dicha realidad empleando recursos distintos a aquellos que utiliza el pintor figurativo, tales como la sugerencia, la evocación o la connotación, a través de elementos suficientes para desencadenar en el espectador una sucesión de asociaciones actuando en el espacio libre de su imaginación. Aunado a ello, en el giro estético el pintor echa mano del aspecto simbólico que en determinado momento tienen ciertos elementos figurativos que son reconocibles, a partir de su nivel de iconicidad, e incluso de otros menos tangibles como el color y las líneas, que pueden también estar actuando como elementos simbólicos.

El giro estético encara el problema de la comunicabilidad, que, en el caso de la pintura abstracta –a diferencia de la figurativa– debe lograrse con el mínimo de elementos icónicos, narrativos o anecdóticos o incluso, careciendo de ellos. La comunicación depende entonces de cierta “empatía cromática”, “textural”, “compositiva”, etc., pero también de un marco cultural referencial dentro del cual ciertos elementos compositivos –color, formas, texturas– actúan de modos específicos, dependientes de códigos culturales a través de los cuales se establecen relaciones emotivas, sensoriales, emocionales y conceptuales entre el creador y su receptor. La pintura abstracta, comunica ideas, activa emociones y despierta sensaciones por lo que se vincula con el espectador con quien interactúa, verificándose así su dimensión comunicativa.

⁷⁸ Los artistas de la generación que abordamos en esta investigación participaron del *giro estético* de distintas maneras y a distintos niveles. Muchos de ellos lo hicieron en el acto creativo mismo. Encontramos que en el caso de la pintura figurativa, si bien los pintores no son del todo ajenos a estas preocupaciones, se encuentran, en cambio, más enfocados a la solución de la narratividad o contenido de la obra. Éste último, por decirlo de cierta forma, “distrae” al pintor figurativo de las preocupaciones acerca de la esencialidad de la obra que al pintor abstracto preocupa.

⁷⁹ Villafañe, *Principios*, 31.

Desde el giro estético, el artista debe encarar el problema de la significación de la pintura abstracta en su doble componente: el formal (componente plástico) y de sentido (componente semántico).⁸⁰ En cuanto hace al primero, destaco la notable maestría con que los cuatro artistas abordados manejan sus recursos compositivos; no ha habido técnica, material, proceso o método práctico que no hayan ensayado en pos de un perfeccionamiento plástico y técnico. En cuanto al segundo aspecto, el componente semántico de la pintura abstracta, el binomio lingüístico *monosemia/polisemia* y el binomio semántico *denotación/connotación* son categorías de análisis productivas para decodificar la pintura abstracta, ya que además de las cualidades autónomas de los componentes icónicos de toda pintura abstracta, ésta también puede poseer en ocasiones significados connotativos, simbólicos y comunicativos que la enriquecen. En efecto, un color, una forma, una textura, pueden disparar en quien los observa una serie de asociaciones formales, literarias o culturales de lo más variadas. De hecho, el investigador Juan Antonio Ramírez sugiere la posibilidad de encontrar un significado profundo en ciertas expresiones artísticas cuyo tema o contenido no es obvio, pero que al participar de una tradición pictórica o iconográfica y al estar insertas en un contexto específico, se puedan deslindar los posibles significados ocultos de dichas imágenes.⁸¹

Desde luego, el problema del “significado” en una obra, trátase de obras figurativas o abstractas, es un problema complejo en el que intervienen no sólo la significación plástica de la obra, sino mayormente los procesos de la conducta (sensación, percepción, memoria, atención, motivación, aprendizaje, pensamiento, personalidad y la interacción entre ellos) y la manera en que el espectador se sitúa en el mundo, así como las ideas que tenga acerca de la función del arte. En fin, todo ello determinará su mayor o menor accesibilidad a la pintura abstracta que en un momento dado contemple.

Si el giro estético se plantea la relación entre el arte y la realidad, necesariamente tendrá que confrontar nociones como “presentación”, “representación” y “apariencia”, entre otras, vinculadas tradicionalmente a la pintura figurativa. Partiendo de las definiciones de “Abstracción” y “Abstracto” ofrecidas al inicio de este capítulo, afirmo que los pintores abstractos, a través de una refinada función selectiva y de una compleja operación intelectual,

⁸⁰ Villafañe, *Principios*, 24.

⁸¹ Juan Antonio Ramírez, “Iconografía e iconología,” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II (Madrid: La Balsa de la Medusa, 2002), 306-310.

acentúan, sintetizan y esquematizan la esencia, excluyendo el accidente de la realidad física o inmaterial. En el mismo momento en que van elaborando un conjunto de consideraciones plásticas, perceptuales y representativas –que muchas veces ocurren durante la ejecución de la obra–, van construyendo categorías icónicas para un modo de representación alterno. Debemos tener presente que lo que el pintor abstracto busca no es representar la realidad o copiar la naturaleza, sino crear realidades alternas e independientes.

El giro estético exige a los artistas abstractos la redefinición del *estatuto epistemológico* de la pintura abstracta: en efecto, importantes pintores abstractos de la década de los ochenta tienen por cierto que el arte abstracto es también una *vía para el conocimiento*: conocimiento de la *naturaleza del arte*, del mundo sensible e inmaterial y sobre todo, de la condición humana, ya que la práctica y contemplación de la abstracción es un medio para el autodescubrimiento y la expansión de la propia conciencia. Este rasgo del arte abstracto se explica desde dos vías: por un lado, como quedó asentado al inicio de este capítulo, si el objetivo de todo proceso de abstracción es llegar a la conceptualización de lo percibido sensorialmente, necesariamente ello comporta una importante dimensión cognoscitiva. Por otro lado, la TGI, marco teórico principal de la presente investigación, propone una aproximación cognitiva de la percepción, esto es, que se reconozca a la percepción –proceso de la conducta imprescindible frente a la pintura abstracta– como un mecanismo de adquisición de conocimiento en tanto que es un proceso cognitivo.⁸²

El giro estético se percibe en las pinturas abstractas en las que los artistas llevan a cabo dilatadas reflexiones en torno a la naturaleza de la luz, a sus variantes y dimensiones expresivas; lo destacan también al profundizar las teorías del color que han existido y poner en práctica sus implicaciones, en cientos, miles de pequeños fragmentos de papel y descubrir, a fuerza de ensayo y error, cuáles combinaciones producen los efectos cromáticos deseados; cuáles producen la vibración específica y cuales otros no deberán ser combinados jamás. Se expresa cuando experimentan con los más variados materiales, con la intención de obtener de ellos sus mejores cualidades expresivas. Se busca en cada intento de composición, fallida o exitosa. Está presente, siempre, como un desafío ante el lienzo en blanco, con las primeras preguntas que el artista se plantea. Finalmente, este carácter artístico de la pintura abstracta expresionista contradice el supuesto “lirismo” que subyace a su creación, sin por ello negar la importancia que la

⁸² Villafañe, *Principios*, 89.

espontaneidad podría llegar a tener como método de experimentación en algunos pintores abstractos, esto es, aceptamos que no toda práctica pictórica tiene que ser siempre razonada a planeada *a priori*.

El detenido análisis de la pintura abstracta expresionista de la década de los ochenta, puso de relieve la necesidad de hacer una justa valoración del giro estético que cobró entonces especial relevancia pero que ya se encontraba presente en la obra y actitud de la primera generación de pintores abstractos mexicanos (me refiero con este nombre a los pintores abstractos que destacaron desde mediados de los años cincuenta y a lo largo de los sesenta) y que fue continuada por la segunda generación (los pintores abstractos de los años setenta). Como ellos, los de los ochenta, fueron pintores abstractos que hicieron de los componentes artísticos, técnicos, expresivos, conceptuales, perceptivos y teóricos de la obra, el centro de sus especulaciones y reflexiones artísticas, recuperando para ello técnicas y medios consagrados por la historia del arte, revalorando también en sus obras la tradición, la belleza y el goce estético.

Como fenómeno plástico desarrollado a lo largo del siglo XX, la pintura abstracta ha problematizado conceptos estéticos fundamentales consagrados por la tradición y la historia del arte occidental, razón por la cual los artistas asociados a ella se han visto forzados a redefinir el estatuto de la pintura, así como los criterios de valoración de la misma, lo que ha derivado en un amplio cuerpo teórico que ha contribuido a la conformación de las artes plásticas –abstractas o no– como las conocemos hoy en día.

Capítulo 2. Desarrollo histórico de la pintura abstracta en México.

Por lo general, la historiografía del arte abstracto en México sitúa su irrupción en la escena plástica mexicana alrededor de la mitad de la década de los cincuenta del siglo pasado.⁸³ Si bien es cierto que este fue uno de los lenguajes pictóricos que adquirió una fuerte presencia en medio de las nuevas condiciones socio-políticas y culturales que convergían en nuestro país para entonces, no debemos perder de vista, sin embargo, el hecho de que una gran variedad de pintores y agrupaciones artísticas habían comenzado a reflexionar en la significación plástica de la imagen, así como en las cualidades intrínsecas de los recursos expresivo-pictóricos de la pintura más allá de sus referentes semánticos, prácticamente desde finales de la primera década del siglo XX.

Así, en obras tempranas de Diego Rivera, Marius de Zayas, el Dr. Atl (Gerardo Murillo) y Ángel Zárraga correspondientes a los años de 1914, 1915, 1916 y 1917 respectivamente, es observable que los principios de mimesis y semejanza comienzan a retroceder frente a categorías icónicas alternas, tendientes hacia la abstracción; en efecto, mientras que en el caso de de Zayas y el Dr. Atl encontramos elementos expresivos propios de ese lenguaje pictórico, en Rivera y Zárraga comienzan a esbozarse, sin llegar a concretarse de manera contundente, desde luego. (Ilustraciones 1 a 9).

Es cierto que estos artistas no tenían como objetivo principal el arribar a la abstracción radical pero, como veremos a lo largo de este escrito, ellos, como muchos otros artistas y agrupaciones artísticas, asimilaron a sus obras estructuras icónicas y procedimientos de

⁸³ Algunos autores toman el regreso a nuestro país de Manuel Felguérez y Lilia Carrillo, tras un periodo de estudios en Europa, como el punto de partida de las corrientes no figurativas en las artes plásticas mexicanas. Ver, Teresa del Conde, "Abstracción libre" Panorama actual," en *Historia del Arte Mexicano*, tomo 12 (México: Salvat, 1982), 45; Teresa del Conde, "Arte abstracto: una antología," en *Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez* (Madrid: CONACULTA/Gob. del Estado de Zacatecas/Artes de México y del Mundo, 2002), 68; Juan Coronel Rivera, "Contexto histórico. La Ruptura: una aproximación a sus orígenes," en *Tiempos de Ruptura. Juan Martín y sus pintores* (Milán: Landucci, 2000), 30; Ester Echeverría, "Ruptura-apertura," en *Ruptura-apertura* (México: Centro Cultural Isidro Fabela, 2014), s/p; 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*, tomo IV (México: IIE/UNAM, 2001), 45; Jorge Alberto Manrique, "El proceso de las artes, 1910-1970," en *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV (México: IIE/UNAM, 2001), 93; Jorge Alberto Manrique, "La pintura en la historia mexicana reciente," en *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV (México: IIE/UNAM, 2019), 106; Jorge Alberto Manrique, "El geometrismo," en *Historia del Arte Mexicano*, tomo XII (México: Salvat, 1982), 87; Margarita Martínez Lámbarry, "La pintura abstracta: un nuevo viento en el arte mexicano," en *La pintura abstracta en México: 1950-1970* (México: FFyL/UNAM, 1997), 85; Margarita Martínez Lámbarry, "Introducción," en *La colección de Pintura del Banco Nacional de México*, catálogo siglo XX, tomo I (México: Fomento Cultural Banamex, 2002), 43.

representación de este lenguaje plástico, dado su potencial para la experimentación y su idoneidad para poner en práctica una serie de desarrollos teóricos, conceptuales, plásticos, estéticos, técnicos, perceptivos y representativos presentes siempre en el proceso creativo de los pintores.

El desarrollo de la abstracción –no sólo pictórica, sino expresada a través de diversos medios artísticos, tales como la escultura, la arquitectura, el diseño gráfico e industrial, etc.– y su internacionalización inmediatamente después de finalizada la Segunda Guerra Mundial fue un suceso compartido por la mayoría de las capitales artísticas occidentales, esto es, no fue un hecho aislado el que en México –al igual que en el resto de aquellas– a partir de los años cuarenta, comenzaran a gestarse los escenarios que posibilitarían la irrupción de la abstracción pictórica como el lenguaje plástico preponderante de la posguerra, ya que lo mismo ocurrió en España, París y Nueva York; Kioto, Caracas y Buenos Aires.

Los precursores

Desde las primeras décadas del siglo pasado los círculos intelectuales y artísticos mexicanos estuvieron al tanto de las novedades estéticas y plásticas generadas en Europa. París era todavía el escenario de los movimientos revolucionarios en el ámbito artístico y los pintores en México conocían el surgimiento de los lenguajes de vanguardia casi al momento en que ello ocurría y cuyos resultados plásticos podían estudiar a través de libros, periódicos y revistas que llegaban a nuestro país con regularidad.⁸⁴

A esta pronta difusión en nuestro país de las más recientes poéticas europeas contribuyeron, entre otros, artistas como el ilustrador, caricaturista y dibujante Marius de Zayas (1880-1961), quien conoció de primera mano el cubismo –y a Picasso– en Francia durante su estancia en 1910; el influyente poeta y diplomático José Juan Tablada –tío de Cordelia Urueta y protagonista de la transición del modernismo a las vanguardias– y la periodista Alma Reed quien abrió una galería en Nueva York en la que expusieron su obra artistas mexicanos.⁸⁵ Si bien ellos no prepararon exposiciones itinerantes para ser enviadas a

⁸⁴ Las publicaciones *Revista Moderna*, *Savia Moderna* y el círculo intelectual al que perteneció José Juan Tablada, el *Ateneo de la Juventud*, son tres ejemplos de ello.

⁸⁵ Elisa García Barragán, *Cordelia Urueta y el color* (México: UNAM, 1990), 19.

México, si en cambio favorecieron la sensibilización del gusto y mercado neoyorquino hacia algunos exponentes de la plástica mexicana, como Diego Rivera, José Clemente Orozco, Cordelia Urueta y Miguel Covarrubias, quienes eventualmente fueron figuras de enlace entre las vanguardias y los artistas en México.

Este tránsito internacional y el contacto directo con la pluralidad de estilos y técnicas vanguardistas abonaron el terreno para las especulaciones abstractas en nuestro país. Por ejemplo, es factible considerar que el estilo abstracto que a la sazón practicaba de Zayas en sus retratos e ilustraciones, haya ejercido cierto interés en Rivera.⁸⁶ Se trata de una abstracción esquematizada y estilizada que por momentos recuerda los primeros ensayos kandinskianos en la búsqueda de una abstracción libre aunque partiendo de elementos estructurantes, como las figuras geométricas básicas. (Ilustraciones 10 a 13)

A esta itinerancia internacional-cultural se debe también la incorporación de ideas novedosas en la enseñanza académica de las artes, en las que maestros como Roberto Montenegro, actuaban de “puentes” entre las nuevas poéticas vanguardistas y los estudiantes, de entre los que destacamos –por su relevancia en esta investigación– al joven Rufino Tamayo quien, en 1920 bajo el tutelaje de Montenegro, practicó cierta interpretación impresionista del paisaje oaxaqueño y michoacano, dado que el maestro promovía la idea de pintar al aire libre bajo cierta tendencia *postmacchiaioli*.⁸⁷ La postura antiacadémica de éstos, que favorecían la elaboración de la imagen a partir del contraste de manchas y del claroscuro, conduciría, años más tarde, a la decreciente iconicidad propia de la imagen impresionista, operación intelectual previa a la total abstracción. En lo que se refiere a los jóvenes artistas

⁸⁶ Marius de Zayas visitó a Rivera en su estudio de Montparnasse en 1916, con el objetivo de seleccionar algunas de sus obras para exhibirlas en la Modern Gallery, propiedad de de Zayas. A propósito de esta exposición, “la más completa y compleja en la vida de la Modern Gallery” y que reunió a Daumier, Cézanne, Van Gogh, Lautrec, Picasso, Derain, Picabia, Vlaminck, Braque, Rivera y Burty, de Zayas recordaba que “en 1916 la Modern Gallery montó una exposición de pinturas de Diego M. Rivera. Tras practicar diferentes estilos pictóricos Rivera ingresó a las filas del cubismo, al que llevó unas cuantas aportaciones originales. Algunos de sus estilos, incluidas algunas de sus pinturas cubistas –en ese momento las más recientes– estuvieron representadas en la exposición”. Marius de Zayas, *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York* (México: UNAM/DGE/Equilibrista, 2005), 253; 311. Diego Rivera estuvo presente en tres exposiciones en la Modern Gallery a lo largo de 1916.

⁸⁷ Xavier Moyssén, “A bird’s-eye view,” en *Tamayo* (Italia: Bulfinch, 2000), 35.

mexicanos, estoy cierta de que estas enseñanzas aportaron aires de apertura y renovación.⁸⁸
(Ilustraciones 14 y 15)

A partir de que nuestros pintores entraron en contacto con el Cubismo, éste de inmediato atrajo su atención e interés; lo estudiaron e incorporaron a sus obras aquellos elementos técnicos, perceptuales, representativos y conceptuales que les resultaban útiles y atractivos para sus fines expresivos. Sin proponérselo, a través de sus investigaciones plásticas, Ángel Zárraga y Diego Rivera, por mencionar a dos pintores destacados del periodo, ofrecían ejemplos para un abordaje en clave analítica de las formas, que tendía en algunas de sus obras pre-revolucionarias a la esquematización y a la síntesis compositiva, guiada por un proceso reductivista que afectaba incluso la variedad cromática y el nivel de iconicidad de la imagen.

La puesta en práctica de soluciones cubistas y cubo-futuristas por parte de algunos de nuestros pintores es de suma importancia para las posteriores expresiones abstractas que habrían de diversificarse en nuestro país a partir de 1921. Si bien en las trayectorias de Rivera y Zárraga se trató de una etapa formativa, experimental y transitoria (que abarcó en ambos casos los años de 1913 a 1918, aproximadamente) y que los condujo a la maduración de sus propios estilos, lo cierto es que su obra fue plataforma de análisis y estudio para otros artistas, sobre todo para aquellos que por diversas razones no podían viajar a Europa. Así, la simplificación de planos y volúmenes sobre los que se distribuye el color a base de pinceladas a veces fluidas, a veces pastosas, aprendidas de Cézanne; el análisis estructural de las formas fragmentadas y suspendidas en una perspectiva múltiple, propias del cubismo analítico; los ritmos cromáticos agitados y vibrantes de Delaunay, etc., fueron difundidos entre los pintores mexicanos quienes, a partir de 1921, exploraron soluciones abstractas de lo más variadas, investigaciones plásticas que se verían reflejadas en los distintos niveles de iconicidad que cada uno de ellos llegaría a manejar. Jóvenes pintores, inquietos y deseosos de participar en el proceso artístico y cultural postrevolucionario, investigaban, analizaban y empleaban en sus obras las nuevas corrientes plásticas, de entre las cuales la abstracción ya ocupaba un lugar importante. (Ilustraciones 16 y 17).

⁸⁸ Juan Coronel Rivera, "A modern Prometheus," en *Tamayo* (Italia: Blufinch, 2000), 136.

Reitero que la abstracción no fue el objetivo plástico *per se* de estos artistas mexicanos, pero a pesar de ello hicieron uso de sus metodologías de representación y de sus recursos expresivos. Por ejemplo, la investigadora Ana Torres Arroyo afirma que Rufino Tamayo (1899-1991), desde 1922, “realizaba cuadros con pocos elementos, en sus composiciones aparecen figuras simples, sin detalle, asimismo suprimía los efectos de la perspectiva y utilizaba formas bidimensionales en la superficie plana del cuadro”,⁸⁹ (ilustraciones 18 y 19) obras que evidencian cierta presencia de nuevos repertorios y estructuras de representación en los que el código naturalista comienza a ceder terreno frente a una conceptualización de la imagen crecientemente distanciada de su referente figurativo. Estas búsquedas se veían favorecidas –exacerbada, tal vez– cuando artistas consagrados y de gran importancia en el ámbito artístico y cultural como David Alfaro Siqueiros (1896-1974) incitaban a la renovación de la plástica mexicana. En efecto, en sus *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana* (1921), Siqueiros indicaba el camino para la renovación, en cuya base se encuentran Cézanne, Picasso y el Cubismo, así como el Futurismo italiano, desarrollos pictóricos que han “devuelto a la pintura y a la escultura su natural finalidad plástica”, lo que a su vez permitiría, según Siqueiros, la universalización del arte, al distanciarse de localismos.⁹⁰

De especial interés resulta el segundo de los “llamamientos”, aquél que se refiere a la “preponderancia del espíritu constructivo sobre el espíritu decorativo o analítico”. Con evidente espíritu cezanneano, Siqueiros exige a los artistas que en lugar de “dibujar siluetas con bonitos colores” y “arabescos epidérmicos”, el pintor, escultor y arquitecto se oriente hacia el “concebir las grandes masas primarias: cubos, conos, esferas, cilindros, pirámides, que deben ser el esqueleto de toda arquitectura plástica”. Si bien Siqueiros no está proponiendo una ruta hacia la abstracción –a la cual, años más tarde, criticaría acremente, a pesar de él mismo haberla practicado– es factible pensar que estas incitaciones promovieron entre los pintores posrevolucionarios ideas estéticas y aproximaciones plásticas frescas y

⁸⁹ Ana María Torres Arroyo, *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo de 1920 a 1960* (México: UNAM, Tesis de Doctorado, 2003), 72.

⁹⁰ David Alfaro Siqueiros, *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*, Documents of 20th-century Latin American and Latino Art, con registro ICAA 801659, disponible en <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/801659/language/es-MX/Default.aspx>, consultado el 23 de mayo de 2017.

novedosas, muchas de las cuales conducen a un abordaje mucho más analítico y constructivista de la forma basada en una metodología depurativa que, cuando es llevada por el artista hasta sus últimas consecuencias, invariablemente desemboca en la abstracción.

Cuando Siqueiros propone, en su tercer “llamamiento”: “Abandonemos los motivos literarios. Hagamos plástica pura”, otorga una total primacía a los rasgos estructurales y a su capacidad expresiva la cual puede llegar a estar desasociada de un componente semántico específico, esto es, subraya lo prescindible que puede llegar a ser el contenido anecdótico o narrativo. De hecho, el muralista indica, de modo exaltado, el modo de hacerlo:

Sobrepongamos, los pintores, el ESPÍRITU CONSTRUCTIVO al espíritu únicamente decorativo; el color y la línea son elementos expresivos de segundo orden, lo FUNDAMENTAL, la base de la obra de arte, es la magnífica ESTRUCTURA geométrica de la FORMA con la concepción, engranaje y materialización arquitectural de los volúmenes y la perspectiva de los mismos que haciendo “términos” crean la profundidad del “ambiente”.⁹¹

Siqueiros invita también a que “¡VIVAMOS NUESTRA MARAVILLOSA EPOCA DINAMICA!”, a que “amemos la mecánica moderna que nos pone en contacto con emociones plásticas inesperadas” y “la vida de nuestras ciudades en construcción”.⁹² Estas arengas debieron estimular conceptualizaciones de la imagen novedosas entre los artistas visuales, así como desarrollos teóricos progresistas entre aquellos que, en la pluralidad estética posrevolucionaria, buscaban alternativas pictóricas.

En este proceso, la estética estridentista fue, a partir de 1921, año en que se publica la hoja *Actual no. 1*, determinante para la continuidad de las expresiones de vanguardia una vez terminada la fase armada de la Revolución. En las páginas de *Irradiador*, *Horizonte* y *Crisol*, entre otras, los estridentistas presentaban obras de claras tendencias geometrizar y sintéticas no exentas de provocación y humor. Estas revistas, que reunían lo mismo a literatos, filósofos y artistas plásticos, exploraban temáticas inéditas acordes con el dinamismo cosmopolita de las sociedades modernas; la urbe en expansión, así como la belleza de la máquina y de la tecnología nutrieron una iconografía que se resolvía en un

⁹¹ Siqueiros, “*Tres llamamientos*.” Las mayúsculas del texto original se han respetado.

⁹² Siqueiros, “*Tres llamamientos*.”

lenguaje cubo-futurista tendiente a una abstracción analítica en la que formas afiladas distribuidas en composiciones disruptivas y multiperspectivas basadas en líneas de fuerza y de gran dinamismo son al mismo tiempo estructura y caos. (Ilustraciones 20 a 23)

Sobre todo durante el decenio de los veinte, en algunas de sus obras, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, Cataño, Germán Cueto, Manuel Maples Arce, Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Gabriel Fernández Ledesma, Miguel N. Lira, Francisco Díaz de León y Julio Prieto e incluso el Dr. Átl, entre otros, rozaron o definitivamente alcanzaron la abstracción total; para ello se valieron del facetado cubista y del simultaneísmo futurista; explotaron al máximo los ángulos, vértices y ejes, así como la yuxtaposición de formas y planos; las estructuras espacio-temporales y la sugerencia de un vibrante movimiento quedaban asociadas al tráfico urbano y cotidiano. A base de un método selectivo, llegaron en múltiples ocasiones a los rasgos mínimos reconocibles de un personaje, paisaje o tema, con lo que al mismo tiempo lograron intensificar la función simbólica de dicha imagen. Revolucionaron el diseño tipográfico, dotando a los alfabetos de personalidad y fuerza propias, otorgándoles independencia pero a la vez convirtiéndolos en correlato verbal del discurso visual. Aunado a los valores plásticos, conceptuales y procesuales que el estridentismo aportó al desarrollo de la estética abstracta en México, fue sobre todo su irredenta actitud vanguardista de filiación dadaísta la que ofreció un derrotero paralelo y alternativo al discurso plástico oficial, desde el cual se pudieron reconceptualizar la forma, el espacio y las temáticas propias del arte nacional a través de una poética abstracta más acorde a las tendencias internacionales y en concordancia con su afán cosmopolita.⁹³ (Ilustraciones 24 a 33)

Algunos artistas como Rufino Tamayo y Carlos Mérida, quienes decidieron andar su camino en solitario, participaron eventualmente en algunas agrupaciones. Así, el crítico e investigador Juan Coronel establece que es precisamente en el contexto del Estridentismo en el que el pintor oaxaqueño desarrolla obras “que muestran una personalidad definida, síntesis de la pintura metafísica chiriquiana y el cubismo” –refiriéndose a *Reloj y teléfono*, *Fonógrafo*, *Aviones* e *Indianilla*, todas de 1925 (ilustraciones 34 a 37)– y que son de mi

⁹³ Judith Alanís, “Gráfica estridentista,” en *Artes plásticas*, año 1, núm. 1-2 (México: UNAM, oct. 1984-ene. 1985), 19-24.

interés por revelar la búsqueda del pintor por una estructura que le permitiera el manejo de un nivel de iconicidad distanciado de la similitud con sus referentes simultáneamente al desarrollo de la idea de movimiento –inquietud futurista–, todo ello a partir de una configuración simplificada, haciendo uso del facetado cubista y del color local, sin llegar desde luego a la abstracción. Es interesante destacar que para Coronel, el conocimiento que tuvo Tamayo del Futurismo lo consiguió, sobre todo, a través del Estridentismo, vanguardia mexicana que abonó ampliamente al posterior desarrollo de la pintura abstracta en México si atendemos al repertorio de elementos y estructuras de representación estridentistas, en las que se tiende sobre todo a un sistema de orden visual esquematizado y a cierta configuración espacial.⁹⁴

Todos estos rasgos, aunados a algunos provenientes de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, tales como el planismo, la ausencia de perspectiva y la simplificación de las formas⁹⁵ con los que se nutrían las tendencias modernas, vigorizaron la estética treintatrentista, la cual generó ilustraciones de marcada tendencia abstracta. Después de todo, artistas que habían militado en el Estridentismo y que habían sido maestros en las Escuelas de Pintura al Aire Libre o que habían implementado el “Método Best” –que tendía también hacia la simplificación de las formas, aunque por otros motivos y con otros métodos–, pertenecían ahora al movimiento ¡30-30!, como Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma, Fermín Revueltas y Francisco Díaz de León, todo lo cual sentaba las bases para la consolidación y diversificación de las estéticas abstractas en nuestro país. (Ilustraciones 38 a 42)

En el marco de la renovación cultural convocada por José Vasconcelos a partir de 1921, las opciones abstractas se multiplicaron. Si bien la historiografía del periodo se ha enfocado preponderantemente en la pintura figurativa, lo cierto es que desde mediados de la década de los veinte y a lo largo de la siguiente pintores como Lola Cueto, Carlos Mérida, Julio Prieto, Francisco Eppens, Germán Cueto y David Alfaro Siqueiros además de fotógrafos como Tina Modotti, Edward Weston y Manuel Álvarez Bravo, entre otros, buscaron ahondar en la significación plástica de sus obras –dándole una importantísima continuidad a las estéticas

⁹⁴ Coronel, “A modern,” 141.

⁹⁵ Torres, *Identidades*, 77.

cubo-futuristas, estridentistas, treintatreintistas y francamente abstractas—, relegando, en algunos casos, a un segundo plano el componente semántico de las mismas. Para tal propósito, realizaron novedosos abordajes a la imagen, mismos que eventualmente aportaron recursos importantes para el avance de los lenguajes abstractos en la pintura, el grabado y la fotografía, tales como los primeros planos, la estilización de las formas y una sintaxis visual exenta de detalles. Si bien para la mayoría de ellos constituyó una etapa experimental y formativa, en la que a través de soluciones abstraizantes y geometrizadas reflexionaron en torno al espacio, la luz y la forma, lo cierto es que con ello se consolidaban las bases para una pintura en la que la naturaleza icónica de la imagen partiera no necesariamente de un modelo normativo objetivable, sino que incorporara, además de la realidad sensorial, a la inmaterial. Todo ello ocurría en medio de una fuerte tendencia figurativa, por lo que afirmo que el proceso al que hago referencia enriqueció indudablemente el panorama de las artes plásticas de aquellos años en nuestro país. (Ilustraciones 43 a 56)

En este contexto, fueron también de principal importancia los esfuerzos impulsados por agrupaciones como *Contemporáneos* y por mecenas o coleccionistas como Antonieta Rivas Mercado, orientados a impulsar la plástica de vanguardia a través de exposiciones como *Pintura contemporánea* (1928), primera exposición colectiva de pintura mexicana moderna que reunió a Carlos Mérida, Julio Castellanos, José Clemente Orozco, Manuel Rodríguez Lozano y Rufino Tamayo.⁹⁶ Por cierto que éste último, recientemente llegado de su primera estancia en Nueva York, afirmaba por entonces que “Hasta muy recientemente, los pintores, en particular los surrealistas, han utilizado el arte para expresar ideas. Soy de la opinión de que debemos usar el arte para sus propios fines y no como un recurso retórico”,⁹⁷ aludiendo con ello a la función esencial del arte, cual es interesarse por sus propias problemáticas, antes de emplearlo como mero recurso discursivo. A pesar de no haberse planteado la posibilidad del arte abstracto para su propia obra, esta actitud refleja el importante papel que Tamayo jugó como portador de las nuevas especulaciones que en torno al arte se sucedían en Norteamérica, de las cuales, un par de décadas más tarde derivaron tendencias abstractas tan importantes como el Expresionismo Abstracto norteamericano.

⁹⁶ Ingrid Suckaer, “Biographical nuances,” en *Tamayo* (Italia: Blufinch, 2000), 181.

⁹⁷ Coronel, “A modern,” 158.

Hacia finales de la década de los treinta, son claramente reconocibles distintos niveles de iconicidad en obras de los artistas anteriormente mencionados, como Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Lola Cueto, Carlos Mérida, Francisco Eppens y David Alfaro Siqueiros, entre otros, desarrolladas a su vez dentro de dos tendencias más o menos diferenciables: la primera de ellas orientada al abordaje analítico de las estructuras de relación espacio-temporal y de las formas y la segunda basada en poéticas más libres y expresivas. Insistimos nuevamente –con el propósito de hacer evidente la importancia que también tuvo la pintura abstracta para el desarrollo de la pintura figurativa en México a lo largo del siglo XX– que si bien la abstracción no era el objetivo plástico *per se* en las indagaciones de estos artistas, lo cierto es que exploraron tangencialmente sus posibilidades perceptuales y técnicas, la estudiaron e incorporaron a su obra los elementos que así convenían. Así mismo, destaco el papel que jugaron estos maestros al validar el empleo de recursos pictóricos abstractos, mismos que fueron retomados por las generaciones posteriores.

Entre las investigaciones individuales que emplearon cierto repertorio abstracto destacamos las que llevaron adelante Diego Rivera (1886-1957), David Alfaro Siqueiros (1896-1974), José Clemente Orozco (1883-1949) y Carlos Mérida (1891-1985). Rivera, “puente” entre México y las vanguardias europeas, transmitió a través de sus obras sus experiencias y conocimientos a los pintores mexicanos que a la sazón se encontraban buscando nuevas rutas para el arte en México. Como señalaba líneas arriba, de particular importancia fue la interpretación que Rivera hizo del Cubismo, vanguardia con la que tuvo contacto directo y que es referente fundamental para la abstracción pictórica mexicana.⁹⁸ Si el acto de abstraer es al mismo tiempo selectivo y constructivo, *Paisaje Zapatista* (1915, ilustración 11) revela la compleja exégesis que Rivera hace del Cubismo, al incorporar a dicha metodología representativa elementos provenientes de la propia cultura, como la iconografía y el color. En obras en las que explora soluciones compositivas similares, es factible encontrar formas claramente delimitadas y yuxtapuestas distribuidas en un espacio pictórico sólidamente estructurado, rasgos que posteriormente llevará a sus grandes obras murales. De hecho, Jorge Alberto Manrique advierte que “Su cercanía al grupo de los

⁹⁸ Bertram D. Wolf, “El París del pintor” y “Los ismos en el arte,” en *La fabulosa vida de Diego Rivera* (México: Diana, 1991), 65-74; 74-81.

cubistas y admiración por Cézanne lo llevan a un sintetismo de formas geometrizarantes especialmente patente en sus primeras obras murales”.⁹⁹ (Ilustraciones 57 A 60)

Por otro lado, David Alfaro Siqueiros investigó el espacio pictórico en clave analítica y no dudó en realizar todo tipo de experimentaciones con la finalidad de comprender las relaciones entre los componentes morfológicos que constituyen el espacio físico, la dinámica de la composición y la percepción del espectador, ocurriendo todo en una simultaneidad solo concebible dentro de las nuevas posturas vanguardistas que incorporaban el ritmo de la vida moderna y expansiva. Este profundo análisis del espacio, de la perspectiva y de la geometría –a nivel físico, pero también pictórico, representativo y perceptual– encontró continuidad años más tarde en las soluciones propias de la pintura abstracta de orientación analítica de nuestro país. Pero Siqueiros no solo entregó un espacio pictórico “liberado” y abstracto a las siguientes generaciones, también el gusto por la continua experimentación con nuevos materiales, surgidos de industrias novedosas y que, de paso, llevaban al artista a idear nuevos procesos creativos. Así, el *duco* (laca automotiva), las vinelitas, los colores a base de piroxilina; el yute, el masonite y el celotex; la pistola de aire y el escurrimiento de la pintura sobre soportes no convencionales (*Dripping*, técnica que posteriormente haría suya Jackson Pollock), fueron todas aportaciones de primer orden para que posteriormente madurara una pintura abstracta expresionista de carácter libre y experimental en nuestro país.¹⁰⁰ De hecho, como lo afirma la Dra. Ana Torres, ya desde la década de los treinta, la obra de Siqueiros presenta elementos propios de la abstracción, como en *Suicidio colectivo* (1936) y, a pesar de que en la década de los cuarenta criticó fuertemente esta tendencia no figurativa, él mismo la empleó de distintos modos e incluso, de manera exclusiva, como en *Abstracción* (1934) *Intertrópico* (1946), *Formas turgentes* (1946) y *Abstracción* (1948).¹⁰¹ (Ilustraciones 46; 61 a 65)

⁹⁹ Jorge Alberto Manrique, “El proceso de las artes: 1910-1970,” en *Una visión del arte y de la historia*. Tomo IV (México: UNAM, 2001), 89.

¹⁰⁰ Xavier Moyssén, *David Alfaro Siqueiros. Pintura de caballete*, (México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1994), 8-9.

¹⁰¹ Torres, *Identidades*, 191. Cabe mencionar que *Abstracción* (1934), fue fechada por Siqueiros en distintas ocasiones y con distintas fechas. Ver, Sandra Zetina, “Experimentación formal de la vanguardia. Técnicas y ocultamientos,” en *Vanguardia en México 1915-1940* (México: Patronato del Museo Nacional de Arte/INBA, 2013), 160.

Es imposible no evocar la liberalidad con la que José Clemente Orozco se aproximó a los estados anímicos más profundos del ser humano, transmutándolos en trazos agitados e incontenibles: gama de colores vibrantes, rojos asociados a la sangre y al fuego, destrucción y renacimiento como lo es el drama humano. Esta visión subjetiva, irredenta y apocalíptica de la humanidad alimenta indirectamente la obra de algunos pintores de fin de siglo que tienen en Orozco a un gran maestro;¹⁰² humanismo hecho pintura, vehículo para explorar los propios miedos, pasiones y esperanzas en grandes planos desestructurados y ambiguos, plétóricos de formas volátiles que transitan en medio de sugerencias cromáticas conseguidas a base de veladuras, esgrafiados y manchones; obras cuya poderosa función simbólica hace uso de técnicas que otorgan al pintor la mayor libertad posible; procedimientos que nutrieron a la pintura abstracta expresionista de los años posteriores. Probablemente, en el caso de Orozco, más que técnicas y teorías del arte, reconozco *la actitud* frente al hecho creativo que abrió vías de expresión de mayor subjetividad y vitalidad existencial para las generaciones posteriores. (Ilustraciones 66 y 67)

Por su parte, el guatemalteco Carlos Mérida, (llegado a México en 1919), quien en su momento se había distanciado del figurativismo preponderante del muralismo mexicano, incursionó por diversas etapas a través de las cuales desarrolló distintas modalidades de la abstracción, explorando desde poéticas libres de raigambre abstracto-surrealistas, hasta arribar a una vertiente de clara inclinación analítica, partiendo de formas de raíz indígena. Su estancia en Europa durante la segunda década del siglo XX favoreció su contacto con Picasso, Kandinsky, Klee y Miró, lo que reafirmó en él su vocación por un estilo analítico y estudiado de las imágenes y los espacios compositivos; fue hacia 1927 cuando Mérida empezó a pintar cuadros abstractos.¹⁰³ La significación plástica de la imagen era fundamental para Mérida, y en la abstracción pictórica había encontrado el medio para ahondarlo: “La pintura abstracta es el mejor camino para ello; la gozo. La amo sobre todas las cosas, porque permite la libre expresión, el libre juego [...] Por ello amo a Klee, a Kandinsky, a Miró, a Picasso. Porque

¹⁰² Como Miguel Ángel Alamilla e Irma Palacios, cuya obra es objeto de estudio en la presente investigación.

¹⁰³ Xavier Moyssén, “Tamayo, Mérida, Paalen y Gerzso,” en *Historia del Arte Mexicano*, tomo XI (México: Salvat, 1982), 83.

ellos hacen el mismo juego, especulan con los mismo valores”.¹⁰⁴ (Ilustraciones 50 a 53; 68, 69).

Hasta este momento, he dado cuenta de una serie de investigaciones plásticas, individuales y grupales, que considero de primordial importancia en el devenir de la pintura abstracta en nuestro país y que abarcan el lapso comprendido entre mediados del primer decenio hasta finales de los años cuarenta del siglo pasado. Coincido con la Dra. Ana Torres al afirmar que el movimiento estético posrevolucionario, efervescente, vital y marcado por la experimentación formal, “se vio poblado de realismo, clasicismo, simbolismo, surrealismo, postcubismo y primitivismo”,¹⁰⁵ pluralidad estilística que supo asimilar lo mexicano con los lenguajes de vanguardia, compartiendo un común interés: analizar “la intrincada relación entre mexicanidad y modernidad”,¹⁰⁶ objetivo para el que tanto los muralistas como los pintores de caballete y las agrupaciones que integraron, orientaron sus esfuerzos hacia la reflexión en torno a la cultura emergente y la renovación de sus postulados estéticos.

Influencias extranjeras

Simultáneamente al recuento de iniciativas personales y grupales que se sucedieron en nuestro país y que abonaron el terreno para la consolidación de la pintura abstracta, fuera de nuestro territorio se daban situaciones paralelas que es necesario considerar ya que éstas enriquecieron de manera significativa el panorama de la abstracción en México al mediar el siglo.

En efecto, en Nueva York se venían sucediendo una serie de eventos de primera importancia que conducirían al traslado de la vanguardia de Europa a aquella ciudad americana y que eventualmente afectarían el desarrollo de la pintura abstracta en nuestro país. Por ejemplo, con visión aguda y a pesar de encontrarse en medio de la peor crisis financiera de la historia moderna del vecino país, Alfred H. Barr inauguraba en 1929 la primera exposición del Museo de Arte Moderno (MoMA) en la ciudad de los rascacielos.

¹⁰⁴ Citado por Carlos Monsiváis, “Crónica de un artista latinoamericano,” en *Imágenes y Visiones. Arte mexicano entre la actualidad y la vanguardia* (España: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1995), 25.

¹⁰⁵ Torres, *Identidades*, 65.

¹⁰⁶ Torres, *Identidades*, 65.

Este acontecimiento, aunado a otras exposiciones de importancia, reactivó la vida artística y cultural neoyorquina lo que preparó el terreno para la llegada, una década después, de los primeros artistas que, fuera de manera permanente o temporal, solicitaron asilo o emigraban al país americano ante el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Es absolutamente indispensable subrayar la importancia que tuvo el arribo de personalidades artísticas como Salvador Dalí, Yves Tanguy, Max Ernst, André Breton, Roberto Matta, André Masson, y Wilfredo Lam a Nueva York, referentes principales del Surrealismo que, sumado a otros ingredientes (Cubismo, Expresionismo Alemán, muralismo mexicano, grupo CoBrA, Chaim Soutine, etc.), sería la base fundamental del Expresionismo Abstracto norteamericano que vería la luz unos años más tarde y que ejercería una importante influencia en algunos pintores abstractos mexicanos coetáneos y posteriores.¹⁰⁷ Es necesario subrayar la importancia de Clement Greenberg como teórico y propulsor de estos lenguajes abstractos, específicamente del Expresionismo Abstracto norteamericano y de la Abstracción Post-pictórica ya que gracias a sus esfuerzos logró posicionar a los pintores norteamericanos a la cabeza de los movimientos de vanguardia de la segunda posguerra. Al mismo tiempo, algunos destacados artistas mexicanos, como Rivera, Siqueiros, Orozco y Tamayo, participaron en esta agitación cultural neoyorkina, ya sea de manera personal o a través de la exposición de sus obras y contratación de trabajos murales, lo que favoreció el intercambio artístico entre ambos países.

De hecho, algunos de los artistas mexicanos mencionados con anterioridad enriquecieron el desarrollo del Expresionismo Abstracto –con lo que también nutrieron el propio arte mexicano– al ser invitados a participar en el programa de arte público y de pintura mural que se impulsaba desde la Works Progress Administration (WPA), programa de obras públicas dependiente del Federal Arts Project (FAP), impulsado por Franklin D. Roosevelt en 1935 para reactivar el escenario cultural y artístico de su país al apoyar económicamente a los artistas. Así, “bajo la dirección de destacados representantes mexicanos del género, entre otros Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros [...] la línea de crítica social de la pintura mural figurativa del FAP abrió el camino a la futura manera de trabajar en grandes formatos de los expresionistas abstractos”.¹⁰⁸ Adicionalmente, destaco que fue en

¹⁰⁷ Juan Manuel Bonet, “Del surrealismo al expresionismo abstracto: reflexiones al hilo de una colección,” en *Abstracciones* (México: Museo de Arte Moderno, 2015), 51-58.

¹⁰⁸ Barbara Hess, *Expresionismo abstracto* (Alemania: Taschen, 2005), 9.

1936 cuando Siqueiros, en su afán por combinar las innovaciones tecnológicas con sus poco convencionales técnicas pictóricas, creó su Taller Experimental en Nueva York y que entre sus discípulos figuró Jackson Pollock, personaje paradigmático del Expresionismo Abstracto.

Hacia 1936 Alfred Barr, quien había utilizado el término “Expresionismo Abstracto” en 1919 para referirse a ciertas obras de Kandinsky, reconocía dos vertientes dentro de la abstracción pictórica: una basada en la geometría y las estructuras, heredera de Seurat y Cézanne vía el Cubismo, vigorizándose por los constructivismos rusos y holandeses y que había alcanzado su plena madurez y difusión después de la Primera Guerra Mundial. La segunda opción, de raigambre gauguiniana, actualizada por el fauvismo y alimentada por el “expresionismo abstracto” de Kandinsky, había permanecido, en contraste con la primera opción, en una especie de *demora*, por decirlo de algún modo, durante el periodo previo a dicha guerra. Fue entonces el poderoso estímulo surrealista el que provocó que esta vertiente, marcada por la exaltación del *yo* de los artistas –Freud y Jung– y por su interés por lo místico, lo oriental y lo espontáneo, surgiera con enorme fuerza en la Norteamérica de la segunda posguerra, país favorecido económicamente por los efectos de dicha conflagración y cuyos coleccionistas y elite intelectual y cultural estaban ávidas de novedades.¹⁰⁹

De este modo, hacia 1940, es perceptible una transformación en el escenario cultural norteamericano, que deliberadamente favoreció el desarrollo del Expresionismo Abstracto con el propósito de fincarse un lugar propio en el escenario de las artes plásticas de la segunda posguerra. La Dra. Ana Torres lo explica de la siguiente manera:

Durante los años cuarenta el arte norteamericano presentó un cambio importante; la transición se dio primero del nacionalismo al internacionalismo y después del internacionalismo al universalismo. Era indispensable liberarse de la idea del arte nacional que estaba asociado al arte provinciano, narrativo y figurativo de los años treinta; para algunos artistas e intelectuales este tipo de arte ya no correspondía a la realidad de la Guerra Fría, era necesario otorgarle al arte

¹⁰⁹ Hess, *Expresionismo*, 6-7.

norteamericano su carácter internacional y elevarlo así al nivel del arte moderno, que antes de la Segunda Guerra Mundial había estado representado por París.¹¹⁰

También conocida como “Escuela de Nueva York” a partir del nombre que Robert Motherwell le diera a una exposición en la que se reunió un grupo destacado de aquellos artistas, contó entre sus primeros miembros al propio Motherwell, William Baziotés, Elaine de Kooning, Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Arshile Gorky, Philip Guston, Hans Hofmann, Franz Kline, Lee Krasner, Jackson Pollock, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Mark Tobey, Richard Stamos, Clyfford Still, Mark Tobey y Bradley Walker Tomlin, paradójicamente vinculados por sus diferencias enmarcadas en su exacerbado individualismo.¹¹¹

El nuevo contexto internacional llevó a los coleccionistas a distanciarse de la pintura de contenido político y social y a favorecer a la pintura abstracta como un arte “auténticamente americano”.¹¹² Este hecho es de la mayor relevancia, pues describe una tendencia generalizada, no exclusiva de México, cual es la crítica a la politización del arte y la cultura, protagonizada sobre todo por los artistas e intelectuales interesados en repensar la identidad nacional después de los traumáticos acontecimientos derivados de la Segunda Guerra Mundial. Como lo reconoce Ana Torres, “A partir de entonces, tanto en Estados Unidos como en México, se inició una crítica a la pintura política que consideraba los postulados del modernismo a favor de un arte liberado de cuestiones ideológicas, más subjetivo y personal y en contra de las propuestas “realistas” y “marxistas”.¹¹³

A pesar de que Estado Unidos entró a la guerra en 1941 con las consecuencias que ello trajo, a lo largo de los años cuarenta y cincuenta, se dio la apertura de importantes galerías, en Nueva York, como la de Peggy Guggenheim y la de Betty Pearsons; de escuelas y centros culturales, como la Black Mountain; la publicación de revistas (*Art News*) en las que difundían sus teorías nuevos y poderosos críticos de arte como Clement Greenberg. Programas institucionales como los del MoMA, lograron consolidar al Expresionismo Abstracto norteamericano en el escenario internacional, asociándolo a ideas de democracia,

¹¹⁰ Torres, *Identidades*, 182.

¹¹¹ Hess, *Expresionismo*, 8.

¹¹² Torres, *Identidades*, 156.

¹¹³ Torres, *Identidades*, 156.

libertad, responsabilidad y humanismo.¹¹⁴ Desde luego, México fue receptivo a la nueva corriente pictórica, que se articulaba con inquietudes similares expresadas sobre todo entre los artistas más jóvenes, que a la sazón se encontraban enfrascados en la lucha por encontrar nuevas rutas de expresión a un arte que armonizara precisamente con las tendencias internacionales contemporáneas.

Progresivamente, el Expresionismo Abstracto ofreció soluciones formales tan diversas, que resulta imposible hacer una caracterización generalizada de sus productos. Lo que aquí interesa es señalar que algunas de sus derivaciones, como la *Color Field Painting* (Pintura de campos de color), la *Hard Edge Painting* (Pintura de bordes duros), la *Action Painting* (Pintura de Acción) y la *Post Painterly Abstraction* (Abstracción post-pictórica) encontraron entusiastas seguidores en México, tanto en generaciones cercanas a su surgimiento como en posteriores (décadas de los ochenta y noventa). De igual forma, técnicas como el *dripping* (goteo, escurrimiento) y la *All Over Painting* (Pintura de cobertura total) resultaron sumamente atractivas para algunos de nuestros pintores abstractos de filiación expresionista, quienes encontraron en la posibilidad de dejar su huella física y psíquica una propuesta de profundas consecuencias conceptuales y creativas. Para sus practicantes, la obra ya no es una pintura, en tanto que deviene *acontecimiento*, en el que movimiento y tiempo quedan registrados.

Ahora bien, es necesario señalar que así como grupos importantes de artistas e intelectuales marcharon a distintas latitudes de América en los años previos y durante la Segunda Guerra Mundial, otros más permanecieron en sus países de origen, confirmando su vocación de “resistencia” y aportando desde sus propias trincheras –las artes plásticas, la literatura, la música– los elementos de continuidad con su tradición artística que, en breve, habrían de confrontar con la modernidad de la vanguardia. Así, núcleos surrealistas seguían actuando a pesar del régimen nazi, expresión artística presente en las principales capitales europeas hasta 1944, año en que París fue finalmente liberado.¹¹⁵ Es gracias a ello que surgió con toda su fuerza un “segundo nacimiento de la pintura abstracta” en París en la que Jean Dubuffet

¹¹⁴ Hess, *Expresionismo*, 6-14.

¹¹⁵ Bonet, *Del surrealismo*, 59-72.

–precursor de la pintura matérica–, Alfred Manessier, Sergei Poliakov y Pierre Soulages, entre otros, protagonizaron sendos derroteros para la abstracción.¹¹⁶

En efecto, durante aquellos años surgió un intenso debate en torno al arte abstracto que convocó a intelectuales y artistas por igual. La abstracción de carácter analítico se impuso al principio, como respuesta al caos y devastación que imperaba en Europa. En este contexto, Jean Dewasne, Víctor Vasarely, Hans Hartung, Nicolas de Staël, Richard Mortensen y Corneille, entre otros, retomaban la tradición francesa encaminada hacia la abstracción, iniciada años atrás, con el Impresionismo.

Guiados por el existencialismo propio de la posguerra y buscando aproximarse al inconsciente a través de las operaciones surrealistas, algunos pintores de la Escuela de París encaminaron sus investigaciones hacia una variedad de opciones informalistas, tendencias que se consolidaron entre las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo pasado principalmente en Francia y España y que tuvieron en común el trabajo centrado en la materia herida, rasgada, dolorida y lacerada, metáfora de cuerpos abandonados a su suerte en los campos de batalla. Inconcebible en territorio norteamericano, signado por la prosperidad económica y exenta de cualquier acto violento en su territorio durante la guerra, los informalismos –en sus vertientes matérica, “tachista”, gestual y espacialista– fueron la manifestación plástica, concreta, del acto desesperado y necesariamente catártico de sus autores; fueron un intento por exorcizar los demonios de la guerra, para, después de realizar el acto creativo, vital, agitado e incluso violento, alcanzar la plena libertad interna a través de la efusión estética.

Fue en 1951 cuando el teórico y crítico Michael Tapiè acuñaba el término “Informalismo”, al emplearlo en su ensayo *Un arte otro*, en el que planteaba la necesidad de diferenciarse de cualquier arte precedente. Además de hacerlo con el Surrealismo y el Existencialismo, los informalismos enlazaban con actitudes dadaístas, de franco rechazo y desconfianza ante la cultura occidental, así como con la distorsión de formas y figuras practicada por el Expresionismo Alemán, recurso útil para exacerbar la emotividad de la pieza.¹¹⁷

¹¹⁶ Jean-Clarence Lambert, *Pintura abstracta* (Madrid: Aguilar, 1969), 71.

¹¹⁷ Amalia Martínez Muñoz, “El Informalismo europeo,” en *Historia del Arte*, tomo XV (Barcelona: Océano-Instituto Gallach, 2001), 2836.

Fautrier y Dubuffet llevaron adelante, cada uno a su manera, la apología de la materia a su máxima expresión; la amasaron, rasgaron, arañaron, ensuciaron y manipularon a partir de la necesidad expresiva que exigía el recuerdo de la guerra. La exaltación de la fealdad; la validación del arte de los niños y los locos, el arte primitivo, todo era admisible en la consolidación de un arte, efectivamente “otro” o “bruto” (*Art Brut*, en palabras de Dubuffet) que diera cuenta del barbarismo que por aquellos años corrían. Por distintos derroteros, los artistas italianos Alberto Burri y Lucio Fontana exploraban otras opciones informalistas. El primero hizo de los materiales encontrados al azar el elemento base de sus composiciones: arpilleras, trapos rotos, maderas quemadas y metales oxidados eran organizados con todo cuidado en el campo compositivo que desafía cualquier denominación normativa. Por su parte, Fontana enfocó sus energías a re-conceptualizar el espacio y su relación con la planitud del lienzo.¹¹⁸

Con estos y otros artistas se inauguraba un nuevo capítulo en la abstracción francesa en la que cualquier elemento morfológico, como una mancha, el más mínimo empaste, un tachón, una serie de líneas agitadas o una rasgadura en la tela devenían una totalidad cargada de significación. Wols, Hans Hartung, Pierre Soulages, Jean Paul Riopelle y Georges Mathieu, entre otros, centraron su interés en la materialidad y concretud de la obra, así como en su génesis y proceso de ejecución, siendo el resultado obtenido de secundario interés; validaron el recurso de lo imaginario y justificaron el acto de pintar como un método de autodescubrimiento: la obra es la expresión de su yo interno, en el que habita un mundo intangible poblado de emociones y memorias, por lo que el resultado no necesita de justificación.¹¹⁹

Es de mi especial interés hacer énfasis en las vertientes informalistas practicadas en España, ya que fueron éstas las que ejercieron una mayor influencia en los pintores abstractos mexicanos de la década de los cincuenta, dados los movimientos migratorios producidos tanto por la Guerra Civil Española como por la Segunda Guerra Mundial.

¹¹⁸ Martínez, “El Informalismo...,” 2837-2840.

¹¹⁹ Lambert, *Pintura*, 71-95.

Ya desde principio de los años cuarenta, distintas agrupaciones de intelectuales y artistas se congregaban para debatir la –entonces rezagada– situación cultural y artística bajo el recién establecido régimen dictatorial franquista. El grupo *Indaliano* en Almería y *El Pórtico* en Zaragoza, enlazaban con la *Escuela de Altamira*, en Santander en estos debates que se centraban en la abstracción y el Surrealismo, teniendo en Joan Miró a un pintor paradigmático que había logrado combinar elementos de representación propios de ambas corrientes pictóricas. A estos círculos se integró Mathías Goeritz, quien a partir de 1948 dio impulso a la *Escuela de Altamira*. Ese mismo año, también participaría con los miembros de la revista *Dau al Set* (“Dado en el siete”), entre quienes figuraba el crítico Juan Eduardo Cirlot y el pintor Antoni Tapiès, este último de gran relevancia para el desarrollo de la pintura matérica no sólo en España, sino también en México.

Progresivamente, el Estado franquista dio señales de cierta apertura política, lo que facilitó la divulgación y eventual aceptación de los informalismos como exponentes del arte de vanguardia español en foros internacionales. De este modo, el camino iniciado por *Dau al set* fue consolidado por el grupo *El Paso*, conformado en 1957 –al igual que *Equipo 57* y el *Grupo Parpalló*– por jóvenes artistas dispuestos a desafiar al régimen y obtener para sí una mayor libertad para su arte, de tendencia abstracta y expresiva. Integrado por Antonio Saura (1930-1998), Manolo Millares (1926-1972), Rafael Canogar (1935), Luis Feito (1929), Manuel Viola (1916-1987) y Martín Chirino (1925), *El Paso* logró mezclar de manera crítica su tradición pictórica con el Expresionismo Abstracto, teniendo siempre de base un surrealismo de afluentes mironianas. En sus obras, el poder del gesto y el trazo dinámico propios del Expresionismo Abstracto se hacen evidentes; pero también el trabajo matérico de los franceses Dubuffet y Fautrier guían sus composiciones, marcadas por un cromatismo austero y sobrio, en la mayoría de ellos.¹²⁰

El empleo de pinturas, cuerdas, telas, trapos, tierras, arenas y pegotes distribuidas sobre el lienzo o muro de manera irregular y en apariencia caótica, permitió a estos artistas involucrarse de manera profunda e íntima con la ejecución de la obra; las estrategias de representación informalistas otorgaron al proceso creativo gran vitalidad, inmediatez y frescura. Dentro de la historia de la abstracción, se trata de un momento de profunda

¹²⁰ Bonet, *Del surrealismo*, 64-72.

significación, en tanto que se otorgó a la materia una dimensión no sólo semántica y significante en sí misma, sino incluso espiritual y metafísica, sintetizando así las tres funciones de toda imagen: la representativa, la simbólica y la convencional, mismas que se satisfacen plenamente en la pintura no representativa.

Los lenguajes informalistas comenzaron a ser difundidos en México de diversas maneras. Por un lado, los jóvenes estudiantes de artes plásticas que regresaban de sus estancias en Europa, como Manuel Felguérez y Lilia Carrillo, conocieron en directo estas propuestas, lo que los motivó a continuar sus exploraciones matéricas una vez que hubieron regresado a nuestro país. Otro factor coadyuvante fue el que las hermanas catalanas Pecanins ofrecieran un espacio para su difusión en la galería que inauguraron en México en 1963. El que tuvieran al mismo tiempo un espacio similar en Barcelona, favoreció ampliamente la difusión de la obra de artistas como Antoni Tàpies o Guinovart en nuestro país. Por su parte, el artista y coleccionista Alvar Carrillo Gil mostró gran interés por los informalismos prácticamente desde su surgimiento; adquirió obras y publicaciones con las que buscaba conocer a mayor profundidad esta corriente que hacía de la materia el vehículo para la exaltación de lo emocional. Con el tiempo, el coleccionista reunió un importante acervo bibliográfico y presentó exposiciones orientadas a estas modalidades de la abstracción.¹²¹ Finalmente, a partir de su contacto directo con estas agrupaciones, Mathías Goeritz fue un importante portavoz de sus inquietudes entre los jóvenes abstractos mexicanos.

Si bien el surgimiento del Expresionismo Abstracto, la Escuela de París y los Informalismos obedecen a circunstancias geopolíticas y culturales diferenciadas, es innegable que las tres corrientes plásticas tienen al Surrealismo en su base, centrando su interés en el subconsciente como motor y origen del hecho artístico. La *écriture automatique* fue progresivamente adaptada a la fluidez y plasticidad propia del material pictórico que, desregulado, conquistó el protagonismo en el lienzo.¹²² En su conjunto, aquellas tres corrientes pictóricas validaron el acto de pintar como afirmación existencial por medio de la cual se daba expresión a la crisis social del momento, sí, pero sobre todo, a la personal, motivada por los dilemas éticos que el entorno les planteaba a los artistas. Distintas como

¹²¹ Carlos E. Palacios, “Alvar Carrillo Gil, el Informalismo y Dau al Set,” en *La materia emancipada. Informalistas en México* (México: Museo de Arte Carrillo Gil, 2016), s/p.

¹²² Hess, *Expresionismo*, 10.

fueron, estas tres poéticas emergieron del pesimismo que permeaba tras la Segunda Guerra Mundial y de la decepción y escepticismo que les provocaba a las nuevas generaciones la cultura occidental, que había fracasado rotundamente en su intento por alcanzar las promesas de la modernidad. Finalmente es innegable que estas tres vías expresivas han marcado, en mayor o menor medida, a todas las generaciones posteriores a ellas, entre las cuales se cuentan, naturalmente, la de los pintores abstractos expresionistas mexicanos.

Es oportuno destacar que una zona más de influencia contemporánea a las ya mencionadas y desde donde se irradiaba el arte abstracto por aquellos años se situó en Argentina, Chile, Brasil y Venezuela, países en donde artistas como Julio Le Parc, Jesús Rafael Soto, Joaquín Torres-García, Maria Elena Vieira da Silva y el arquitecto Carlos Raúl Villanueva apostaban por formas geométricas combinadas con efectos ópticos que otorgaban a las obras dinamismo al incorporar en ellas movimiento real. Todos ellos fueron acogidos por galerías de renombre en París, como la de Denise René. Por su parte, Carlos Villanueva dirigió la construcción de la Ciudad Universitaria de Caracas (1940-1960); el proyecto convocó la participación de reconocidos artistas abstractos como Jean Arp, Fernand Léger, Víctor Vasarely y Alexander Cadler consiguiendo una integración plástica de primer orden. Este “corredor cultural internacional” que conectaba a Latinoamérica con Nueva York, París y el resto de Europa –e incluso con geografías tan alejadas como Japón, en donde agrupaciones como el Grupo Gutai se arriesgaban al combinar las antiguas caligrafías ejecutadas a la aguada con la abstracción occidental– resultó decisivo para la internacionalización de la abstracción y para su diversificación en nuestro país, cuyos autores fueron sensibles a esta pluralidad de propuestas, asimilándolas a sus propias investigaciones.¹²³

Artistas en exilio

Me he referido en distintas ocasiones a la necesidad que artistas e intelectuales tuvieron de emigrar o exiliarse, dadas las precarias condiciones que desde 1936 se vivían en Europa. Si bien muchos de ellos eligieron Norteamérica como su lugar de refugio, grupos de importantes personalidades del mundo cultural, filósofos y eruditos de las humanidades, así como

¹²³ Lambert, *Pintura*, 94.

estudiosos de diversos campos del saber, encontraron en México su destino ideal. Este hecho no es menor, pues la mayoría de los personajes a los que hacemos referencia, provenían de España, lo que determinó en gran medida y en su momento, la orientación informalista y matérica de la pintura abstracta expresionista de los años cincuenta y sesenta mexicana, que privilegió estas tendencias por sobre el Expresionismo Abstracto norteamericano.

En efecto, a partir de la política de asilo que Lázaro Cárdenas (1934-1940) mantuvo ante la Guerra Civil Española, estos protagonistas del debate cultural en España se asimilaron a instituciones, escuelas y actividades docentes y artísticas de nuestro país,¹²⁴ como los pintores José Bartolí, Enrique Climent, Antonio Peláez y Antonio Rodríguez Luna, quienes manejaban estéticas abstractas de carácter libre que transmitieron a sus discípulos.¹²⁵ Críticos como Margarita Nelken, Jorge Juan Crespo de la Cerda y José Moreno Villa, contribuyeron a sensibilizar al público mexicano hacia las nuevas estéticas, las cuales comenzaban a difundirse en galerías como la Prisse y la Proteo.¹²⁶ Al incorporarse a proyectos culturales y/o al ejercer la docencia, influyeron en varias generaciones de artistas mexicanos, dado “su impacto en la enseñanza, que brindó elementos para el cambio en las artes plásticas del país, bajo el cual se asentaron las llamadas neovanguardias”.¹²⁷ (Ilustraciones 70 a 73)

Si el Surrealismo se haya en el sustrato de algunas las vanguardias de la segunda posguerra, es el caso subrayar que México se configuró, hacia los años cuarenta, en un lugar de “peregrinaje” impostergable para quienes se asociaban, directa o indirectamente a dicha filosofía y estética. Un importante núcleo de surrealistas, empezando por el mismo André Bretón (en 1938), hicieron pie en México, país al que el poeta encontraba especialmente proclive a concretar su visión surrealista de la vida y el arte. Ello derivó en el progresivo arribo de artistas surrealistas, de entre los cuales destacamos a Wolfgang Paalen quien se instaló definitivamente en México hacia 1939 y quien tuvo una notable influencia sobre la pintura abstracta que habría de florecer en México a mediados de los cincuenta.

¹²⁴ Rita Eder, “La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta,” en *Historia del Arte Mexicano*, tomo XI (México: Salvat, 1982), 193.

¹²⁵ Ana María Torres Arroyo, “Abstracciones en el arte mexicano,” en *Estudios mexicanos*, tomo IV (México: CEPE/UNAM, 2010), 141.

¹²⁶ Luis Rius Caso, “En torno al arte del exilio español en México,” en *Discurso Visual*, revista digital del CENIDIAP, Segunda época, No. 6, México, mayo-agosto 2006. Disponible en <http://discursovisual.net/dyweb06/diversa/divlibrius.htm>, consultado el 8 de junio de 2017.

¹²⁷ Rius, “En torno al arte”, s/p.

Paalen (1905-1959), quien había sido miembro del grupo *Abstracción-Creación*, ofreció su propia interpretación del Surrealismo y sus técnicas al círculo intelectual y artístico cercano a él en México, lo que resultó determinante para el posterior desarrollo de las opciones abstractas específicamente expresionistas en nuestro país, a partir de la variedad de operaciones procedimentales vinculadas a la *écriture automatique* que promovían un proceso creativo abierto y desregulado. Además de ser un importante teórico e impulsor de proyectos editoriales desde los que difundía nuevas concepciones artísticas (como la revista *DYN*), la obra de Paalen puso en contacto a los artistas mexicanos con los recursos del automatismo psíquico y validó el mundo onírico como fuente para la creación, lo que en conjunto, permitió ofrecer una alternativa a la visión predominante del arte figurativo. La investigadora Diana du Pont no duda en destacar el papel del artista de origen austriaco en el desarrollo de la abstracción a nivel internacional y en México, al señalar que,

Al buscar un espacio entre el surrealismo y la abstracción, lo racional y lo irracional, lo científico y lo artístico, Paalen sentó las bases para una nueva dirección en la pintura mexicana. Durante los años de la guerra, se convirtió en la voz teórica de la abstracción más importante de América. Aun cuando su influencia era mucho más fuerte en Nueva York, sin duda dejó una profunda huella en México, particularmente en la obra de Gerzso, quien reconocía que Paalen había logrado reconciliar su pasión por la arquitectura con su pasión por lo poético.¹²⁸

Adicionalmente, la visión con enfoque antropológico, etnográfico y científico que tanto Paalen como Paul Westheim –llegado a México en 1941– sostenían, contribuyó de manera importantísima a la construcción de un nuevo modernismo mexicano, diferenciado del muralismo por incorporar una poderosa dimensión simbólica y no únicamente formal o iconográfica a la cuestión identitaria.¹²⁹ (Ilustraciones 74 a 78)

¹²⁸ Diana C. Du Pont, “Gerzso: pionero del arte abstracto en México,” en *El riesgo de lo abstracto: el modernismo mexicano y el arte de Gunther Gerzso* (Madrid: Santa Barbara Museum of Art, 2003), 103.

¹²⁹ Du Pont, “Gerzso,” 107-110.

La llegada de estos artistas e intelectuales y de otros más como Remedios Varo, Leonora Carrington, Katy Horna y Alice Rahon, promovió una necesaria renovación cultural e intelectual en nuestro país, el cual resultó tan atractivo debido a ello que se convirtió en lugar de visita obligado. Tan es así que la comunidad surrealista internacional puso sus ojos en México cuando en 1940 fue inaugurada la Exposición Internacional Surrealista organizada por André Breton (desde París), Wolfgang Paalen y el poeta César Moro en la Galería de Arte Mexicano, de Inés Amor.

Tres figuras-enlace: Tamayo, Gerzso, Goeritz.

Tras la Segunda Guerra Mundial y en el marco de la Guerra Fría, los movimientos artísticos, en general, buscaron establecer cierta distancia con los regímenes totalitarios al mismo tiempo que se orientaron en superar los localismos asociados a lo regional. En el ámbito mexicano, los nuevos gobiernos, sobre todo el de Miguel Alemán, implementaron políticas culturales más moderadas a través de las cuales procuraron insertar la cultura mexicana en el ámbito internacional.

Desde mi punto de vista, el surgimiento de la abstracción pictórica en México no es un evento que se pueda enmarcar en un año –1956– ni que pueda quedar asociado a la actividad de uno o varios individuos –Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, etc.–, sino, como he establecido, es el resultado de la suma de factores y de aportaciones colectivas e individuales, realizadas mayoritariamente en paralelo al movimiento muralista –aunque sus protagonistas también participaron en dicho proceso– y de la retórica visual oficial y que, dadas las circunstancias adecuadas, florecieron en una gran variedad de opciones abstractas. Afirmo también que la abstracción pictórica no es un fenómeno puramente visual o formal; verlo así es empobrecerlo y trivializarlo. Es necesario comprender que la pintura abstracta es el resultado de la problematización teórica, epistemológica, representativa y visual que los pintores han hecho de la pintura en sí misma y del arte en general y que precisamente es eso lo que le ha permitido permanecer vigente y actualizada a lo largo de más de un siglo.

El periodo comprendido desde finales de los años treinta hasta mediados de la década de los cincuenta es particularmente prolífico en México en términos plásticos, nutrido por una transferencia cultural europea sólo superada por la atestiguada en Nueva York.¹³⁰ En medio de este contexto, pintores como Rufino Tamayo, Gunther Gerzso y Mathías Goeritz, así como sus “discípulos”, Pedro Coronel y Juan Soriano, entre otros, fueron los protagonistas de una importante transición hacia los lenguajes abstractos en nuestro país. Un detenido análisis del proceso artístico de cada uno y de los distintos niveles de iconicidad en su obra nos conduce a afirmar que lejos de hablar de rupturas con la tradición plástica nacional –la cual incorpora al arte prehispánico y barroco; el arte popular y el paisaje mexicano, entre otros elementos–, las suyas son obras que establecen una fuerte conexión y continuidad con ella, al tiempo que la insertan en el discurso internacional de la plástica moderna, actualizando sus estéticas. Los artistas recién mencionados son absolutamente primordiales en la historia de la pintura abstracta en México, hayan perseguido dicho lenguaje *per se* o se hayan negado siempre a él, como en el caso de Tamayo y Gerzso, quienes no se cansaron de confirmar su distanciamiento con la abstracción, cada uno por distintas razones.

En 1948, después de 20 años de ininterrumpida producción, Rufino Tamayo fue reconocido en México a través de una exposición retrospectiva organizada por el recién fundado Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en el Palacio de Bellas Artes. En ella, se mostraron 82 trabajos realizados a base de diferentes técnicas y que comprendían un periodo que iba de 1928 a 1948. Ampliamente reconocido por la crítica especializada y señalado como uno de los grandes pintores mexicanos, Rufino Tamayo satisfacía la doble necesidad estética de aquellos años: su obra, universal, cosmopolita, valorada en las principales capitales artísticas del mundo, no renegaba, sin embargo, de la profunda esencia de lo mexicano sin caer, eso sí, en folclorismos ni localismos.¹³¹

¹³⁰ Du Pont, “Gerzso,” 88.

¹³¹ Suckaer, “Biographical,” 206.

A pesar de guardar una postura crítica contra la abstracción pictórica, Rufino Tamayo abrió una franca vía para su desarrollo en México en medio de álgidas polémicas en torno a la pertinencia de estos lenguajes, al mismo tiempo que también expresaba su oposición a los discursos visuales figurativos de contenido social y político. La investigadora Ana Torres establece que

Los años cuarenta fueron tiempos de polémicas políticas y estéticas; se presenta un rechazo, tanto a nivel internacional como nacional, a la pintura de contenidos políticos; se anuncia la decadencia del realismo social y socialista y el triunfo del abstraccionismo. [...] Frente a este debate entre figuración y abstracción la propuesta de Tamayo va a ser presentada como ejemplo de un nuevo rumbo en la pintura mexicana.¹³²

En efecto, la importancia de la sostenida itinerancia del pintor oaxaqueño es enorme, ya que ello lo hizo portador de las innovaciones plásticas que conocía, estudiaba y asimilaba en sus viajes, posteriormente plasmadas en sus proyectos de variada naturaleza –pintura mural, de caballete, grabado, etc.– en los que analiza aspectos formales, técnicos y compositivos fundamentales que los pintores abstractos mexicanos de subsecuentes generaciones habrían de desarrollar. Por ejemplo, en su primer trabajo público en Estados Unidos, el mural *La naturaleza y el artista* (1943) en la biblioteca Hillyer Art del Smith College en Northampton, Massachusetts, Tamayo desarrolló soluciones simplificadas basadas en composiciones geométricas, obra en la que las múltiples líneas de fuerza crean variados planos de color contrastado. Más adelante (de 1945-46 a 1956, aproximadamente) y debido al profundo efecto que en el artista causaron los estragos de la guerra y el advenimiento de la era nuclear, sus obras comenzaron a poblarse de personajes oteando hacia el inconmensurable cosmos, sorprendidos por los astros en movimiento y las ráfagas de luz dirigiéndose hacia horizontes infinitos; cuadros resueltos a base de soluciones abstraizantes, paletas reducidas y texturas contrastadas. Tamayo se esfuerza, a lo largo de su productiva vida artística, por redefinir el estatus de la pintura, fijando para ésta nuevos criterios de valoración que trascienden la mera re-presentación para, en cambio, profundizar en el componente semántico y simbólico de la obra. (Ilustraciones 79 a 82)

¹³² Torres, *Identidades*, 40.

A pesar de que Tamayo siempre fue enérgico al asegurar que su obra no era abstracta,¹³³ su proceso creativo, en cambio, parecía llevarle hacia allá de manera inevitable. La investigadora Ana Torres reconoce que:

Poco a poco, en sus pinturas fue despojándose de ciertos elementos, quedándose con lo que le era necesario para resolver la composición y presentar el concepto plástico de lo que quería expresar, así fue simplificando las formas hasta llegar a mostrar con pocos trazos la idea de otra dimensión. [...] Descubrió que por medio de la simplificación formal y la experimentación pictórica lograba evocar mundos subjetivos y podía expresar emoción en sus imágenes.¹³⁴

Muchos pintores abstractos mexicanos de posteriores generaciones se volcaron, efectivamente, a “evocar mundos subjetivos” y a “expresar emoción”, basándose en la simplificación y experimentación pictórica, lecciones fundamentales aprendidas del maestro Tamayo. De hecho, esta tendencia a la simplificación colorística y formal no lo abandonaría nunca. Juan Coronel nos informa que, a los noventa años y en relación a su última obra, *El muchacho del violón* (1990), Tamayo afirmaba: “Quiero [que esta obra] sea un paso adelante en mi carrera, estoy cambiando el dibujo, tratando de simplificarlo lo más posible, y he también limitado el uso del color: solo rojo, gris y negro. Me gustaría simplificarlo aún más”.¹³⁵ Es probable que por ello Ana Torres subraye la importancia de Tamayo quien “contribuyó a que las políticas culturales se abrieran a otras tendencias pictóricas como el abstraccionismo y sus variantes”.¹³⁶

La misma investigadora señala que fue en los cuarenta cuando se comenzó a repetir que Tamayo era el iniciador de una estética renovada; de hecho, él mismo confirmaba que estaba trabajando sobre una nueva concepción pictórica, alternativa tanto al realismo político como al arte abstracto “deshumanizado”: una “tendencia intermedia” que sintetizaba el realismo

¹³³ En una de las tantas respuestas que Tamayo dio a Siqueiros y Orozco ante sus continuas críticas, Tamayo reviró: “Orozco debería de saber que mi pintura no es abstracta, sino concreta, porque trata de reducir las formas a su esencia y porque estas formas no pertenecen a la geometría pura, como él piensa...Mi pintura es perfectamente realista y solo un esteta miope diría que no lo es. Lo que sí es cierto es que mi pintura no es descriptiva”. Teresa del Conde, “The words of others,” en *Tamayo* (Italia: Blufinch, 2000), 117.

¹³⁴ Torres, *Identidades*, 23-24.

¹³⁵ Coronel, “A modern,” 131.

¹³⁶ Torres, *Identidades*, 157.

con la poesía y la filosofía.¹³⁷ Arribar a la abstracción total no era, desde luego, su objetivo, pero a pesar de ello, participaba de una tendencia generalizada hacia la depuración formal y compositiva que llevaría a muchos artistas contemporáneos a alguna de las muchas variedades de la abstracción. Esta tendencia a la simplificación y esquematización en sus obras, era por él mismo reconocida. Así, hacia 1951 declaraba en París: “Actualmente, estoy buscando mayor simplicidad. Mis figuras deben ser transformadas en un mero núcleo. Eliminaré más y más... ¿quién sabe?, las figuras en mis próximas pinturas pueden no tener boca u ojos”.¹³⁸

De este modo, al viajar a México en 1951, afirmaba sin reservas que “volvía para iniciar una nueva fase en la pintura mural mexicana”¹³⁹ y si bien no se refería con ello a la promoción de los lenguajes abstractos, si describe en cambio, el claro diagnóstico que Tamayo tenía en cuanto a la urgencia de una profunda renovación artística en nuestro país, conciencia tomada a partir de los múltiples foros internacionales en los que participaba y en los que era reconocido, espacios que le ponían en contacto con las inquietudes estéticas más vanguardistas del momento, como cuando en 1953 compartió el Primer Premio de la Segunda Bienal de Sao Paulo con Alfred Menessier, artista de primer orden e importantísimo para el desarrollo de la pintura abstracta norteamericana.

En congruencia con lo anunciado por Tamayo en 1951, en años previos a 1956 –hago referencia a la fecha que comúnmente la historiografía ha señalado como surgimiento de la abstracción en México, para demostrar su práctica y el uso de sus recursos expresivos, previamente a ese año–, realizó los murales *Homenaje a la raza india* (1952) y *Nacimiento de nuestra nacionalidad* (1952), en los que el pintor oaxaqueño, a través de la estilización y esquematización de las formas, propone una composición plástica colindante al lenguaje abstracto; la compleja estructura icónica del segundo se resuelve a base del facetado y la yuxtaposición de planos de color sobre los cuales inciden distintas intensidades lumínicas; fragmentos sobrepuestos que construyen una profunda sensación de espacialidad. Sobre todo

¹³⁷ Torres, *Identidades*, 42; 206.

¹³⁸ Suckaer, “Biographical,” 212.

¹³⁹ Suckaer, “Biographical,” 212.

en el segundo de estos murales, es observable un análisis geométrico de las formas, para después ser cuidadosamente distribuidas sobre el plano pictórico. (Ilustraciones 83 y 84)

Tamayo mantuvo siempre una manifiesta distancia con respecto a la abstracción radical ya que sostenía que un arte tal se limitaba a ser una especulación intelectual, seca y deshumanizada. En todo caso, su interés en este sistema de orden de representación radicaba en la posibilidad que ofrece al pintor para llevar a cabo ciertas especulaciones formales y experimentos técnicos que, una vez agotados, dejaban de tener interés.¹⁴⁰ No obstante, como lo aseguraba el gran pintor abstracto Pedro Coronel hacia 1959: “En Tamayo encontramos los jóvenes pintores de México una nueva puerta de escape y toda una ruta infinita”;¹⁴¹ del mismo modo lo hicieron los jóvenes pintores que se abrían paso al mediar el siglo, no sin dificultad, en medio de los grandes artistas consagrados del movimiento plástico posrevolucionario, con la esperanza de consolidar sus propias trayectorias a lo largo de la década de los cincuenta y sesenta. Para estos jóvenes, de entre los que destaco a Manuel Felguérez, Lilia Carrillo y Vicente Rojo, Tamayo fue figura clave, portador de una figuración estilizada que, sin llegar a la abstracción, hacía planteamientos interesantes en cuanto a la conceptualización de la imagen y a los niveles de iconicidad posibles en la representación pictórica, entre otras cosas.

Rufino Tamayo entregó a la abstracción mexicana una serie de recursos expresivos que han sido empleados por las generaciones posteriores; incluso los pintores abstractos de los años ochenta de los que me ocupo más adelante confirman la importancia que en sus etapas formativas tuvo el pintor oaxaqueño para ellos. En su obra, Tamayo logró una síntesis de la tradición pictórica mexicana con los lenguajes de vanguardia a partir de una figuración estilizada y de la inclusión de elementos referenciales sintetizados; su sintaxis visual, poblada de sugerencias abstractas, coloca con frecuencia a su obra en la colindancia entre figuración y abstracción.¹⁴²

¹⁴⁰ Rufino Tamayo en entrevista con Víctor Alba, *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo, 1956*, citado en *México Abstracto. La colección del Museo de Arte Moderno en el espíritu de una época. 1950-1979* (México: Museo de Arte Moderno, 2009), 45.

¹⁴¹ *Pedro Coronel. Retrospectiva* (México: Museo de Arte Moderno, 2005), 23.

¹⁴² Moyssén, “Tamayo,” 81.

Pero quizá todavía más importante, si es posible pensarlo así, Rufino Tamayo mostró a los jóvenes que lo siguieron la multiplicidad de lenguajes pictóricos que existían en la pintura moderna mexicana, que distaba de ser un solo estilo o una ruta única¹⁴³ y les abrió el camino hacia un arte despolitizado, enfocado hacia los valores esenciales de la pintura, como el color y la forma. Del mismo modo, les demostró que el arte pictórico podía reflexionar en torno a hechos contemporáneos como la guerra, la angustia y la identidad, a través de los lenguajes propios de la modernidad, sin por ello desvincularse del escenario artístico mexicano.

Dado que sus primeras obras no referenciales datan de 1947 –casi una década antes del multicitado año de 1956–, Gunther Gerzso (1915-2000) se sitúa entre aquellos artistas que contribuyeron a la renovación de la pintura mexicana al mediar el siglo. Su amplia cultura, viajes y relaciones con intelectuales y artistas de distintos círculos y tendencias, así como su experiencia como escenógrafo y diseñador de vestuario, generaron en él un espíritu de apertura que estuvo dispuesto a absorberlo todo, analizarlo y sintetizarlo en sus propias creaciones. Así, las escenografías de Gerzso, quien vivió y trabajó en Norteamérica entre 1935 y 1940, reflejan influencias cubistas, expresionistas, puristas y constructivistas, antecedentes todos de su posterior “forma expresiva de abstraccionismo geométrico”.¹⁴⁴

Cercano al círculo surrealista de la calle Gabino Barreda conformado por artistas llegados a México a principios de los años cuarenta,¹⁴⁵ Gerzso enlazó las inquietudes e influencias de Wolfgang Paalen, Max Ernst, André Masson y Roberto Matta con los jóvenes estudiantes en formación, quienes comenzaron a tener mayor presencia en el ámbito artístico al mediar la década de los cincuenta. Es entonces que éstos asimilaron que el poder emocional del arte; el misterio poético, lo fantástico y lo metafísico; las yuxtaposiciones inesperadas, lo enigmático y lo evocador; así como la realidad mental y emocional tienen cabida en el discurso visual, tal y como se apreciaba en el surrealismo abstracto biomorfo de Paalen, Miró y del propio Gerzso.¹⁴⁶

¹⁴³ Torres, *Identidades*, 54.

¹⁴⁴ Du Pont, “Gerzso,” 87.

¹⁴⁵ Leonora Carrington, Esteban Frances, Katy Horna, Edward James, Benjamín Péret, Remedios Varo, Chiqui Weisz.

¹⁴⁶ Du Pont, “Gerzso,” 87-97.

Encuentro de principal importancia subrayar la faceta surrealista de Gerzso dadas las aportaciones que ésta hizo al desarrollo de la pintura abstracta expresionista en México y debido a la compleja relación que se establece entre el lenguaje surrealista y la realidad. En efecto, como lo describe la investigadora Diana Du Pont, en este periodo Gerzso logró “expresar una realidad que rebasara la realidad aparente, el valor de la intuición y de la libre asociación, la importancia del pensamiento inconsciente y de la emoción, así como la necesidad del misterio y la poesía en el arte”,¹⁴⁷ y añade que “...si bien su periodo claramente surrealista fue breve, resultó esencial para la génesis de una forma de pintura abstracta en México”,¹⁴⁸ refiriéndose desde luego a la de carácter expresionista. De hecho, esta raíz surrealista le acompañaría a lo largo de su trayectoria, pero combinada con su tendencia a la abstracción. El mismo afirmaba, años más tarde: “Todavía hoy sigo siendo surrealista...lo que hago es una especie de surrealismo abstracto”.¹⁴⁹

Una vez agotada la faceta surrealista, Gerzso, basado en un enfoque racional de lo visual, arribó al orden estructural que a partir de 1947 desarrolló de manera inagotable. En esta etapa progresiva de maduración, que alcanzó su punto más alto a comienzos de la década de los sesenta, su léxico abstracto basado en una metodología que combina la supresión de ciertos elementos con la intensificación de otros, se depuró a través de composiciones dilatadas y serenas. El cromatismo, que fue al principio contrastado, paulatinamente se fue entonando con la cadencia austera del esquema general. A pesar de la diferencia de edades, la pintura abstracta de Gerzso –cargada de una realidad material transmutada en inmaterial, pletórica de subjetividad e introspección– corrió paralela a la de Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce y Vicente Rojo, artistas paradigmáticos pertenecientes a una nueva generación que vieron, tanto en Gerzso como en Rufino Tamayo y en Mathías Goeritz a exponentes de la nueva pintura que en México se abría paso, acorde con las estéticas internacionales que se imponían por entonces. (Ilustraciones 85 y 86)

De hecho, vale la pena mencionar que a partir de su primera exposición individual llevada a cabo en 1950, en la Galería de Arte Mexicano, la crítica especializada consideró a Gerzso como el primer pintor abstracto mexicano, cuya obra establecía una fuerte conexión con el

¹⁴⁷ Du Pont, “Gerzso,” 97.

¹⁴⁸ Du Pont, “Gerzso,” 98.

¹⁴⁹ Du Pont, “Gerzso,” 98.

Expresionismo Abstracto norteamericano, sobre todo en su vertiente geométrica de campos de color (*Color Field Painting*) –y todavía más específicamente con la obra de Mark Rothko, Barnett Newman y Clyford Still– lo que “anticipaba lo esfuerzos de una generación más joven de pintores mexicanos que buscaban en el abstraccionismo la alternativa al muralismo social de los años veinte a los años cuarenta”.¹⁵⁰ Por la importancia que Gunther Gerzso tuvo para el desarrollo de la pintura abstracta en México, transcribimos las siguientes reflexiones de la especialista Diana Du Pont, quien no duda en asignarle el lugar que merece en la historia de dicho lenguaje plástico no sólo en nuestro país, sino inclusive a nivel internacional:

En tanto mexicano de nacimiento, que pasó su época de madurez viviendo y trabajando en México, Gerzso emerge como el pionero más importante de la pintura abstracta en este país. Después de adoptar los conceptos básicos sobre la abstracción propuestos por Paalen, Gerzso le dio una nueva dirección a la pintura mexicana. Junto con Paalen, Esteban Frances y Onslow Ford, trabajó al margen del modernismo preponderante, pero contribuyó al desarrollo de la pintura abstracta internacional después de la Segunda Guerra Mundial. La abstracción de Gerzso sigue la trayectoria de los expresionistas abstractos contemporáneos. Al igual que sus homólogos en Nueva York, quienes también absorbieron la influencia de Paalen, Gerzso pasó del surrealismo basado en la literatura a un surrealismo abstracto, en el camino hacia una forma mexicana del expresionismo abstracto que subrayaba lo arquitectónico sobre lo gestual. Las obras maestras que realizó a finales de los años cincuenta y durante los sesenta justifican una expansión dentro del expresionismo abstracto, generalmente considerado una invención “estadounidense”, al incluir los acontecimientos artísticos críticos en México. Comprueban que la abstracción contribuyó de manera importante al modernismo mexicano de mediados del siglo XX.¹⁵¹ (Ilustraciones 85 a 90)

¹⁵⁰ Du Pont, “Gerzso,” 83-84.

¹⁵¹ Al lado de Gerzso, como pionero de la abstracción en México, Du Pont señala también al doctor Álvaro Carrillo Gil. Coincidimos con ella en dicha afirmación. Du Pont, “Gerzso,” 105.

Si bien Mathías Goeriz (1915-1990) orientó sus esfuerzos creativos sobre todo hacia la arquitectura, la escultura y el arte urbano, su influencia fue decisiva en el periodo de transformación estética que se venía planteando desde los años veinte pero que adquirió carácter de urgente en nuestro país al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Proveniente de una familia culterana y forzado por sus convicciones antifascistas a iniciar una itinerancia que lo llevaría a varias capitales culturales de Europa e incluso a Marruecos, Goeritz hizo un importante alto en Santillana del Mar hacia 1948, en donde entró en contacto con el grupo de intelectuales y artistas con quienes forjó la *Escuela de Altamira*, de base surrealista, orientada a impulsar la apertura estética en España. Este grupo promovió el arte abstracto como el principal expositor de la modernidad estética tras la Guerra Civil, al tiempo que rechazaba cualquier nacionalismo en el arte; era una especie de “puesta al día” tras los años de turbulencia política en los que el debate en torno a la abstracción de la preguerra se recuperaba. Es importante mencionar que este grupo se relacionó con los redactores de la revista experimental y neo-surrealista barcelonesa *Dau al Set* (1948; Antoní Tàpies fue uno de sus miembros), que reivindicaba a Miró y difundía a otros artistas, como Francis Picabia.¹⁵²

Fue precisamente en el contexto de una franca apertura a las nuevas corrientes internacionales cuando Goeritz, llegado a Guadalajara en 1949 y a la Ciudad de México en 1952, ejerció una importante influencia entre los artistas jóvenes, que vieron en él a “una especie de faro” en ese momento decisivo.¹⁵³ Goeritz actuó de puente entre la *Escuela de Altamira* y los del *Dau al Set* con los jóvenes artistas mexicanos, a quienes también les acercó el conocimiento de los lenguajes informalistas españoles. Por aquellos años, alterna la pintura con la escultura, medios que paulatinamente fueron incorporando estructuras de representación del orden abstracto-geométrico.

Para este multifacético artista y notable docente, el arte debía recuperar su esencia primera, desplazada por la función utilitaria despojada de sentido estético. Por ello impulsó la idea de un arte y arquitectura emocional, que fuera capaz de provocar una honda impresión en el

¹⁵² Bonet, *Del surrealismo*, 64.

¹⁵³ Rita Eder, *Inventario 540. Especial de Mathías Goeritz*, TV UNAM, publicado el 25 de agosto de 2015, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8A34fWdxVeU>, consultado el 14 de oct. de 2016.

espectador, al grado que éste lograra rozar la experiencia de lo sublime.¹⁵⁴ Instaba a los jóvenes, que veían en él a un atractivo y progresista maestro, a hacer un arte que no pudiera ser usado o vendido, sino que esté dispuesto tan solo para el gozo espiritual y que lleve al espectador a experimentar emociones estéticas profundas.¹⁵⁵ Claramente es la organización perceptiva la que guía los intereses del artista polaco, al negarse a reducir a las expresiones plásticas –sean éstas escultóricas, arquitectónicas o pictóricas– a la sola dimensión representativa, reclamando para ellas la primacía de las dimensiones sensoriales y emotivas, para lo cual la esencialidad propia de la abstracción es el vehículo ideal. (Ilustraciones 91 a 93)

Considero que una de las aportaciones más importantes de Goeritz a la historia de la pintura abstracta en México son sus monocromos: obras bidimensionales de formato geométrico, cubiertas de hoja de oro, las cuales representan no sólo el logro espiritual que su autor buscaba –la obra experimentada como oración o plegaria– sino que establecen una relación directa entre la pintura abstracta mexicana con los orígenes suprematistas y constructivistas de la abstracción analítica, situados al principio del siglo XX. (Ilustraciones 94 y 96)

Al igual que Gerzso, Goeritz tuvo una fuerte preferencia por las formas geométricas, así como por sus posibilidades simbólicas. Ambos confiaron en el poder metafísico de la geometría y, al igual que hiciera Kandinsky décadas atrás, emplearon el triángulo y el cuadrado como metáfora visual de lo espiritual.¹⁵⁶ Los monocromos de Goeritz parten de un diseño limpio y perfecto; los de Gerzso, hacen un rico uso de las texturas e incisiones. En ambos casos, las obras apelan a lo infinito e incommensurable. Ambos formados en Europa, los dos buscando comprender y contribuir a la consolidación de una identidad mexicana moderna: uno y otro fueron, para la generación de pintores abstractos que se estaba forjando al mediar el siglo, referente fundamental que les permitió vincularse a la propia historia del

¹⁵⁴ Eder, *Inventario 540*.

¹⁵⁵ Manuel Felguérez, *Inventario 540*.

¹⁵⁶ Du Pont, “Gerzso,” 139-147. La autora hace referencia a la obra de Gerzso, sin embargo, encontramos paralelismos con la obra de Goeritz en relación al tratamiento de las formas geométricas y su contenido metafísico.

arte mexicano al mismo tiempo que lo actualizaban y lo insertaban en las corrientes modernas internacionales.

Con todo lo hasta aquí descrito, encuentro evidencias suficientes –que en todos los casos es necesario ahondar– para afirmar que de ningún modo la irrupción de la pintura abstracta en México al mediar el siglo se explica solo a partir de su oposición a la pintura oficialista de corte social-narrativo. Es claro que el esfuerzo por desarrollar lenguajes abstractos de vanguardia acompañaron a algunos artistas mexicanos desde el inicio del siglo; en todo caso, el específico contexto cultural y artístico posrevolucionario de nuestro país determinó un espacio de actuación para la pintura abstracta de menor visibilidad frente a la preeminencia de la figuración. Hacer a un lado las aportaciones que hasta aquí hemos mencionado, pero que de ninguna manera son las únicas –habría que mencionar las estéticas de Carlos Orozco Romero, la obra abstracta de Pedro y Rafael Coronel así como la de Juan Soriano; la síntesis estilística de Alfonso Michel, etc. de cuyas obras y trayectorias de gran relevancia no podemos ocuparnos en esta investigación dados los límites impuestos a la misma– resulta en una visión empobrecida, injusta y poco veraz del desarrollo de la pintura abstracta en nuestro país. (Ilustraciones 97 a 99)

La apertura

Si bien, como he insistido a lo largo de este escrito, la consolidación de la pintura abstracta no es en modo alguno un fenómeno “espontáneo” que se dio hacia la segunda mitad de la década de los cincuenta, sino que es el resultado de la suma de diversos factores, de índole internacional y local; provenientes de las esferas artísticas, culturales e intelectuales, sí, pero también inextricablemente relacionadas a eventos económicos, políticos y sociales, lo cierto es que al mediar el siglo, el terreno para el florecimiento de la abstracción estaba preparado a partir de fenómenos inmediatos anteriores a que ello ocurriera y que a continuación menciono someramente.

El trauma colectivo e internacional que supuso la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias derivó en una agitación social intensa, marcada por la angustia, “la sensación de crisis en la imagen del hombre, la desconfianza en el pensamiento progresista y el

cuestionamiento de la razón y la ciencia”.¹⁵⁷ En este contexto, intelectuales como Jean-Paul Sartre, Albert Camus y Simone de Beauvier dieron un fuerte impulso al Existencialismo como filosofía de vida, en la que la libertad y la responsabilidad personal, las emociones y el absurdo de la realidad se confrontaban en la vida cotidiana; el psicoanálisis adquirió mayor presencia y el Surrealismo y su automatismo psíquico devinieron en el lenguaje estético y métodos de representación ideales para expresar los contrasentidos de la vida; esto es, “la convicción surrealista en la psique humana como una poderosa fuente de la creación del arte”¹⁵⁸ se consolidó a tal grado que de esa convicción surgió, según palabras de la investigadora Diana Du Pont, “una abstracción expresiva, que se expandió por todo el mundo, llamada Expresionismo Abstracto en Nueva York, *Art Informel* en Francia e Informalismo en España”,¹⁵⁹ abstracción expresiva que, con diversos matices y actuando en sus propias circunstancias, estaba signada por la libertad creativa del individuo y la responsabilidad ética frente a sus creaciones, que devienen planteamientos estéticos cargados de angustia, duelo y heridas, propias de un yo fragmentado, desestabilizado y en conflicto,¹⁶⁰ pero en los que también tienen cabida las esperanzas y anhelos por un nuevo comienzo. Planteamientos, por lo tanto, universales.

Esta “onda expansiva” existencialista y surrealista, permeada por un enfoque marxista, desde luego también alcanzó a México –por lo que no es correcto, insistimos, en hablar de desfases estéticos– en donde los lenguajes abstractos expresionistas fueron también el medio ideal para expresar las inquietudes de una generación post-conflicto bélico que, adicionalmente, encontraba insostenible seguir por la ruta de un nacionalismo a ultranza en un contexto tendiente hacia el internacionalismo cultural y artístico, como el promovido por Octavio Paz, Margarita Nelken o Juan García Ponce, críticos que se pronunciaban a favor de los nuevos lenguajes plásticos. A este esfuerzo por repensar la cultura e identidad mexicanas, se sumó una creciente demanda de apertura cultural por parte de la emergente clase media, la cual, con un poder adquisitivo recientemente elevado, pretendía cubrir sus nuevas necesidades creadas desde los medios masivos de comunicación –como el de adecuarse al

¹⁵⁷ Hess, *Expresionismo*, 11.

¹⁵⁸ Du Pont, “Gerzso,” 129.

¹⁵⁹ Du Pont, “Gerzso,” 129.

¹⁶⁰ Du Pont, “Gerzso,” 152.

“*American way of life*”– y acceder al consumo y eventual adquisición de bienes culturales referidos a las corrientes artísticas contemporáneas.

Estas inquietudes generacionales se vieron favorecidas por las políticas culturales que los gobiernos de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y todavía con mayor énfasis de Miguel Alemán Valdés (1946-1952) implementaron en favor de una neutralización política que promoviera a un México moderno y progresista en el extranjero. Para tal efecto, Fernando Gamboa, Director del nuevo Museo Nacional de Artes Plásticas, se dio a la tarea de organizar magnas exposiciones de arte mexicano pensadas para ser enviadas al exterior. En ellas, se quiso proyectar a un México “moderno, civilizado y culto”.¹⁶¹

Como parte de estos esfuerzos modernizadores, el Estado promovió la fundación de instituciones y la apertura de foros de exhibición, tales como el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (1947); el Museo de Arte Moderno en el Palacio de Bellas Artes (1947), el Museo Nacional de Antropología (1964) y el Museo de Arte Moderno (1964), dedicados a la investigación, difusión y preservación de nuestro patrimonio cultural e histórico.

Uno de los espacios de patrocinio oficial más relevantes en este clima de apertura fue el *Salón de la Plástica Mexicana*, organizado en 1949 por el Instituto Nacional de Bellas Artes. La intención original del *Salón* era recuperar la función del Estado en la responsabilidad de exhibir y comercializar la obra de un creciente número de artistas; por varios años se constituyó en el único espacio de “confrontación” entre las tendencias del momento a través de las exposiciones anuales que organizaba. El *Salón* se mantuvo fiel a su vocación de apertura, por lo que poco a poco se incorporaron nuevas disciplinas –escultura, fotografía, grabado, etc.– y se acogieron todo tipo de lenguajes artísticos. La pintura abstracta encontró en este espacio uno de los primeros foros oficiales desde donde comenzó a obtener una mayor difusión.

A este proceso de sensibilización y aceptación de la abstracción también contribuyeron críticos especializados y galerías de renombre, como Luis Cardoza y Aragón, quien desde 1940 señalaba que la obra debía ser estimada por sus valores intrínsecos (*La nube y el reloj*, 1940.) Por su parte, los propios artistas contribuyeron a fortalecer este clima de apertura,

¹⁶¹ Torres, *Identidades*, 195.

tomando iniciativas individuales o en grupo, apoyados por sus propias galerías o a través de galerías privadas y de renombre. Tal es el caso de la exposición organizada por Mathías Goeritz en 1955 en la Galería Proteo, con la cual promovió una confrontación internacional sobre arte experimental, en la que participó, entre otros, Lucio Fontana; o el “Salón de Arte Libre”, presentado en la Galería Prisse, con la participación de Mathías Goeritz, Carlos Orozco Romero, Rufino Tamayo y Pedro Coronel.

La consolidación¹⁶²

Hacia 1955, comenzó a destacarse un grupo de jóvenes artistas a quienes los identificaba el deseo de cambio “en cuanto a la manera de entender nuevas formas pictóricas; las relaciones entre el artista y la obra; la promoción y difusión del arte mexicano en espacios donde se podía exponer el arte vanguardista”.¹⁶³ Teniendo en Rufino Tamayo, Gunther Gerzso, Mathías Goeritz, Pedro Coronel y Juan Soriano –quienes estaban lejos de agotar sus investigaciones plásticas– ejemplos cercanos, Manuel Felguérez, Enrique Echeverría, Cordelia Urueta, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Enrique Climent, Antonio Peláez, Rodolfo Nieto, Vlady, Gabriel Ramírez, Arnaldo Coen, Arnold Belkin, Francisco Icaza, Brian Nissen, Antonio Peyrí y Antonio Rodríguez Luna entre otros,¹⁶⁴ se abrían paso en medio de fuertes polémicas, en un ambiente plástico predominantemente figurativo. Al empalmar sus novedosas propuestas con sus antecesores inmediatos, la fisonomía de la pintura abstracta se expandió y diversificó dramáticamente en pocos años. Verdadera fuerza renovadora de la plástica nacional, la pintura no figurativa promovió un amplio abanico de opciones estilísticas basadas, por un lado, en distintos niveles de iconicidad y por el otro, en las dos vertientes generalizadas hasta entonces: desde la

¹⁶² A partir de este momento me refiero a tres generaciones de pintores abstractos expresionistas sucesivamente. Con fines aclaratorios únicamente, remito al lector al Cuadro 1. “Tres generaciones de pintores abstractos expresionistas mexicanos”, en la página 120 en el cual he agrupado a los pintores de acuerdo a la generación en la que preponderantemente actuaron, sin por ello negar el hecho de que su actividad pictórica trascendió, en muchos casos a la generación a la que los adscribo.

¹⁶³ Margarita Martínez Lámbarry, “Introducción,” en *La Colección de Pintura del Banco Nacional de México* (México: Fomento Cultural Banamex, 2002), 43.

¹⁶⁴ La investigadora Delmari Romero Keith hace referencia a cuatro generaciones sucesivas –y no a un bloque– muy cercanas entre sí, que configuraron el escenario plástico al mediar el siglo. Delmari Romero Keith, “Contexto histórico. La Ruptura: una aproximación a sus orígenes,” en *Tiempos de Ruptura. Juan Martín y sus pintores* (México: Landucci, 2000), 26-27.

abstracción analítica más ortodoxa –que se consolidaría durante la década de los setenta– hasta tantas soluciones de abstracción expresionista como artistas la practicaban.

Asimismo, a partir del reordenamiento mundial y en medio de este ambiente renovador derivado de la segunda posguerra, se valoró la conveniencia de estrechar los lazos entre los países latinoamericanos, en los que los lenguajes no figurativos también protagonizaban un importante avance. Teniendo esto en mente, el Jefe de Artes Plásticas del INBA, Miguel Salas Anzures, organizó la *Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado* en el Palacio de Bellas Artes en 1958, evento que facilitó el “diálogo con las manifestaciones vanguardistas de todos los países latinoamericanos”,¹⁶⁵ así como el contacto con “las diversas modalidades artísticas que desarrollan los pintores y grabadores de los veintiún países americanos”¹⁶⁶ y que favoreció el cambio de la política del INBA que hasta entonces se había abocado a promover exposiciones de arte “vinculadas a la tradición mexicana”.¹⁶⁷ Esta *Bienal* brindó la oportunidad de reconocer “las tres corrientes vigorosas” que a la sazón impregnaban a la pintura y grabado en el continente:

Por un lado el expresionismo abstracto de los norteamericanos, por la otra, la singularísima pintura mexicana, y finalmente la del genial brasileño Cândido Portinari. [...] Empero, fue de advertirse el gusto cada vez más dominante hacia un arte no figurativo, fuera de toda realidad inmediata.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Teresa Arcq, “Diálogos internacionales. Apuntes en torno a la pintura en México durante la segunda mitad del siglo XX en las colecciones del Instituto Nacional de Bellas Artes,” en Luis-Martín Lozano, *et. al.*, *La Colección del Instituto Nacional de Bellas Artes* (México: INBA/Landucci, 2006), 327.

¹⁶⁶ Xavier Moysén, “La Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado,” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 28 (México: UNAM, 1959), 77. Disponible en http://www.analesiie.unam.mx/pdf/28_77-81.pdf, consultado el 10 de mayo de 2016.

¹⁶⁷ Arcq, “Diálogos,” 327.

¹⁶⁸ Moysén, “La Primera Bienal,” 77-78. Llama la atención que en su texto, Moysén solo informa de la participación de Mark Tobey, Franz Kline, Gabor Peterdi y Sam Francis por parte de la representación norteamericana, y que en relación al expresionismo norteamericano, señale que “no dice nada o dice poco”. En contraste, al analizar la misma exposición, Justino Fernández señala que el “magnífico lote” enviado por los norteamericanos estuvo conformado por obras de Josef Albers, Stuart Davis, William de Kooning, Enrico Doneti, Sam Francis, Adolph Gottlieb, Morris Graves, Philip Guston, Grace Harting, Franz Kline, Karl Knats, Jack Levine, Loren Mac Iver, Corrado Di Marca-Relli, Kenzo Okada, Gabor Perdi, Richard Pusette-Dart, Charles Sheeler, Theodoros Stamos, y Mark Tobey. Justino Fernández, *Catálogo de las exposiciones de Arte en 1958*. Suplemento del núm. 28 de los Anales del IIE (México: UNAM, 1959), 25.

Sin embargo, es muy probable que el envío norteamericano haya sido el que haya tenido el mayor impacto entre los artistas mexicanos. Teresa Arcq comenta que “La sala norteamericana exhibió las creaciones recientes de los pintores del expresionismo abstracto que habrían de impactar de manera decisiva, en el desarrollo del abstraccionismo mexicano de los años posteriores”.¹⁶⁹ Por cierto, la obra presentada por Siqueiros en aquél importante foro, un gran mural hecho *ex profeso*, fue criticado por haber sido planteado “con un “realismo” inaceptable a estas alturas”.¹⁷⁰

A pesar de que hubo descontento por la injerencia del *Frente Nacional de Artes Plásticas* en el jurado,¹⁷¹ el cual otorgó el primer premio a la obra “Tata Jesucristo” (1928) de Francisco Goitia, la *Bienal* resultó ser una experiencia reveladora, activando controversias ideológicas y estéticas y abriendo nuevas posibilidades formales dentro de un marco internacional, todo lo cual enmarcó la inauguración del Museo Nacional de Arte Moderno unos días después.¹⁷²

Además de hacerlo en museos y galerías privadas, los jóvenes pintores expusieron en espacios alternativos, como La Casa del Lago de la UNAM. Al frente de este espacio cultural estuvieron dos de los principales promotores de los lenguajes no figurativos: Tomás Segovia (1961 -1963) y Juan Vicente Melo (1963-1967),¹⁷³ quienes a su vez hicieron mancuerna con el poeta y ensayista Juan García Ponce, uno de los principales promotores de la joven pintura desde las letras. Bajo la dirección de Vicente Melo, Manuel Felguérez y Mercedes de Oteyza se hicieron cargo de la galería de La Casa del Lago, con lo que conquistaron un espacio para la constante exhibición de los pintores abstractos, quienes poco a poco fueron alcanzando mayor notoriedad y presencia en el panorama de las artes plásticas, colocándose así paulatinamente en el gusto del público, el cual veía en estas obras un arte moderno y de cariz internacional.¹⁷⁴

¹⁶⁹ Arcq, “Diálogos,” 327.

¹⁷⁰ Moyssén, “La Primera Bienal,” 79.

¹⁷¹ Ana María Torres Arroyo, “Comentarios críticos” a la nota periodística escrita por Raquel Tibol, “Con la Bienal se logra hoy lo que no lograron 60 años de propaganda demagógica: Dice el Dr. Atl,” en *México en la Cultura*, suplemento cultural del *Novedades*, México, junio 1 de 1958. Disponible en <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/758357/language/es-MX/Default.aspx>, consultado el 8 de junio de 2017.

¹⁷² Moyssén, “La Primera Bienal,” 81.

¹⁷³ Casa del Lago Juan José Arreola, “Historia,” en página electrónica oficial de la Casa del Lago. Disponible en <http://www.casadellago.unam.mx/sitio/index.php/la-casa-del-lago/historia>, consultado el 8 de junio de 2017.

¹⁷⁴ Casa del Lago Juan José Arreola, “Historia,” s/p.

Cuadro 1. “Tres generaciones de pintores abstractos expresionistas mexicanos”.

La pintura abstracta mexicana presenta la particularidad de haberse desarrollado sobre la base del empalme generacional. Pese a ello, y con todos los matices necesarios, en el cuadro siguiente se agrupan a algunos de los pintores abstractos expresionistas de las tres generaciones mencionadas en este trabajo, con fines clarificadores únicamente.

Los precursores.	Marius de Zayas, Dr. Atl, Roberto Montenegro, Diego Rivera, Ángel Zárraga; los Estridentistas, ¡30-30!
1930-1940.	Lola Cueto, Julio Prieto, David Alfaro Siqueiros, Francisco Eppens, Carlos Mérida, Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo, José Clemente Orozco.
Tres figuras enlace.	Rufino Tamayo, Gunther Gerzso, Mathías Goeritz
Antecedentes directos.	Pedro Coronel, Juan Soriano, Carlos Orozco Romero, Alfonso Michel.
Primera generación. Surge a mediados de 1950 y algunos de sus miembros continúan activos al día de hoy (2019)	Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Vicente Rojo, Enrique Echeverría, Cordelia Urueta, Roger von Gunten, Rodolfo Nieto, Arnaldo Coen, Brian Nissen, Antonio Peyrí, Gabriel Ramírez, Vlady, Francisco Icaza, Enrique Climent.
Segunda generación Despunta al inicio de la década de los setenta. Cumplió un papel fundamental al vincular a la primera y tercera generación de pintores abstractos expresionistas mexicanos	Susana Campos, Roberto Donís, Ismael Guardado, Raúl Herrera, Luis López Loza, Águeda Lozano, Antonio Peláez, Ricardo Rocha, Antonio Rodríguez Luna, Ignacio Salazar, Gustavo Arias Murueta, Leonardo Nierman, Felipe Ehrenberg, Elva Garma, Ismael Guardado, Saúl Kaminer, Myra Landau, rosa Luz Marroquín, Carlos Olachea, Martha Palau, Herlinda Sánchez Laurel, Susana Sierra, Eduardo Tamáriz, Beatriz Zamora, Rodolfo Zanabria, Guillermo Zapfe, Grupo SUMA, Federico Silva,
Artistas vinculantes entre la segunda y tercera generación.	Gilberto Aceves Navarro, Francisco Toledo.
Tercera generación. Inicia su trayectoria profesional al iniciar la década de los ochenta. Objeto de estudio de esta investigación.	Miguel Ángel Alamilla, Irma Palacios, Francisco y Alberto Castro Leñero, Gabriel Macotela, Ilse Gradwhol, Anna Cecchi, Juan Manuel de la Rosa, Teresa Velázquez, Beatriz Ezbán, Alfonso Mena Pacheco, Aarón Cruz, José Zúñiga, Alejandro Nava, Ignacio Vera Ponce, Luciano Spanó, Mauricio Sandoval, Boris Viskin, Yolanda de la Mora, Roberto Realh de León, Franco Aceves, Fernando Correa.

Entre las galerías que abrieron sus puertas a estas nuevas expresiones, destaco la Galería de Arte Mexicano (fundada en 1935) y la Misrachi (1936); posteriormente la Prisse (1952), la Proteo (1954), la Havre (1954), la Antonio Souza (1956) y la Juan Martín (1961). Estos espacios de exhibición y venta contribuyeron de manera importante en la consolidación de la abstracción pictórica. Además, fueron espacios propicios para dirimir las polémicas surgidas entre figurativos y abstractos, así como para la discusión y la interacción entre artistas provenientes de diversas generaciones y ámbitos de la cultura.¹⁷⁵

Es verdad que a pesar de la apertura de todos estos espacios y de la propia actitud de vanguardia de los jóvenes artistas, la pintura abstracta de la década de los cincuenta está marcada por la negociación, la duda y el aprendizaje; mostraba cierto titubeo en la obra de algunos pintores –jóvenes y maduros– que no podían, no sabían o no se decidían a “soltar” del todo la figuración. Para Rita Eder, la exposición *Nuevos exponentes de la pintura mexicana*, (Museo Universitario de Ciencias y Artes/UNAM, 1959), con la que se cerraba la década de los cincuenta, expresaba claramente esta situación dubitativa:

Fue en la muestra Nuevos Exponentes de la Pintura Plástica [...] que, partiendo de un criterio selectivo y sin presiones, pudieron, finalmente, al cerrar la década, observarse en forma nítida las proposiciones de la joven pintura. Los elementos principales fueron un desprendimiento del realismo como proceso visual e ideológico. [...] Por ello, aunque muchos de los nuevos pintores no eran propiamente abstractos, sino que utilizaban las innovaciones de Klee, Picasso y Miró para proyectar otro sentido del cuerpo y el espacio, sin llegar a desprenderse del todo de un concepto figurativo, no es casual que desde los inicios se les haya tildado de abstractos, puesto que practicaban y difundían la abstracción como ideología.¹⁷⁶

De entre algunos de los rasgos formales más sobresalientes de la pintura a la que la Dra. Eder hace referencia se destacan la gestualidad automatista de raigambre surrealista y una estructura icónica informalista que dotan a las piezas de gran riqueza cromática y textural; dilatadas atmósferas, a veces salpicadas con manchas de color, escurrimientos y accidentes

¹⁷⁵ Eder, “La ruptura,” 192-197.

¹⁷⁶ Eder, “La ruptura,” 200.

controlados, propias del Expresionismo Abstracto. En ocasiones, se trata de composiciones que reflejan un proceso creativo meditativo e introspectivo.

La polémica

La paulatina consolidación de la pintura abstracta en México estuvo rodeada de polémicas en al menos tres órdenes: 1. La oposición a nivel internacional que se suscitó entre quienes favorecían el nuevo lenguaje plástico y aquellos que defendían la forma y el contenido como componentes esenciales de la obra; 2. El escepticismo que generó el agresivo avance del Expresionismo Abstracto, visto muy pronto en los países periféricos como una acometida colonialista e imperialista y 3. La fuerte confrontación en México entre figurativos y abstractos.

El arte abstracto en general y la pintura abstracta en particular, adquirieron matices diferenciados a partir de su eclosión posterior a la Segunda Guerra Mundial; si bien existían búsquedas en común o elementos de representación similares, la abstracción pictórica se diversificó de acuerdo a los intereses de los artistas y a su vinculación con una historia del arte local. La Dra. Ana Torres observa que

Aunque la abstracción constituía un fenómeno generalizado en la cultura occidental, tomó diferentes significados de acuerdo con la conciencia, la comprensión de los artistas y con las diversas tradiciones culturales e historias específicas. En cada país, la confrontación adquirió matices particulares y aparecieron formas originales y vanguardistas que representaban la nueva y compleja realidad de la posguerra; cada artista logró, en la mayoría de los casos, mantenerse por encima de consignas políticas; aparecieron, entonces, una multiplicidad de propuestas plásticas que se alejaron del lenguaje histórico y discursivo; los pintores buscaban en la abstracción los valores pictóricos esenciales de su expresividad subjetiva.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Torres, *Identidades*, 177.

La participación de los jóvenes pintores abstractos mexicanos en exposiciones nacionales e internacionales se multiplicó notablemente (por ejemplo, Manuel Felguéz, Lilia Carrillo, Vicente Rojo y Enrique Echeverría enviaron trabajos a la *Segunda Bienal Interamericana de Pintura y Grabado*, 1960), en concordancia con el deseo de las principales capitales occidentales de internacionalizar su cultura y su arte una vez concluida la guerra. En ese orden de ideas, la intensiva difusión de la pintura abstracta norteamericana comenzó a levantar suspicacias. En efecto, una fuerte polémica se suscitó en torno a los propósitos ocultos del Expresionismo Abstracto norteamericano, al cual se le acusaba de ser un instrumento portador de la ideología imperialista-capitalista de la posguerra proyectado desde Estados Unidos para imponer su cultura. El periodista y escritor Selden Rodman –quien en su momento influyó notablemente en los Interioristas– denunciaba que el Expresionismo Abstracto era una “herramienta del imperialismo cultural”,¹⁷⁸ por lo que “rechazaba a los artistas abstractos que plasmaban un mundo interior sin ocuparse de los problemas de la realidad del hombre actual”. Según Rodman, Orozco era el *Interiorista* por excelencia y Cuevas “el único puente posible entre Orozco y la pintura actual”.¹⁷⁹

No obstante, estas confrontaciones –y las que protagonizaron figurativos y abstractos en nuestro país– fueron, al cabo, saludables para la redefinición de la actividad pictórica y del estatuto de la pintura en un contexto cambiante, así como para la confirmación de vocaciones individuales que se definieron precisamente en medio de estas tensiones: emergieron de ellas pintores como Manuel Felguéz y Lilia Carrillo quienes abrazaron la abstracción como su única opción; otros, como Vicente Rojo o Fernando García Ponce, continuaron por una senda intermedia, en la que la abstracción admite la inclusión de referentes figurativos. Algunos más, como Cordelia Urueta, alternarían a partir de ese momento periodos abstractos con figurativos. (Ilustraciones 100 a 113)

Estas polémicas estuvieron presentes a lo largo de los años cincuenta y sesenta; si por un lado es cierto que la pintura abstracta iba ganando terreno en medio de expresiones plásticas preponderantemente figurativas, lo cierto es que todavía faltaba un largo camino por recorrer hasta llegar a su plena aceptación en tres sectores importantes: las instancias

¹⁷⁸ Teresa del Conde, “La aparición de la Ruptura,” en *Un siglo de Arte Mexicano. 1900-2000* (México: INBA/Landucci, 1999), 205; Arcq, “Diálogos,” 328.

¹⁷⁹ Arcq, “Diálogos,” 328.

gubernamentales –y los funcionarios que las dirigían– encargadas de implementar las políticas culturales; los coleccionistas y, quizá más desafiante, en el gusto del espectador promedio, asistente a los recintos culturales y desconocedor de las nuevas poéticas abstractas.

Ejemplo de la resistencia que aún prevalecía al iniciar la década de los sesenta hacia la pintura abstracta lo demuestra el siguiente suceso: cuando Miguel Salas Anzures, jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA,

tuvo la osadía de invitar a Luis Nishizawa, Enrique Echeverría, Lilia Carrillo, Waldemar Sjölander, Manuel Felguérez, Vlady, Alberto Gironella y Vicente Rojo para que representaran oficialmente a México en la *Bienal de Sao Paulo en Brasil* [por tratarse de artistas que proponían estéticas de vanguardia y pluralidad de propuestas]. Esta decisión le costó la petición de su renuncia. Aun así, nunca se arrepintió.¹⁸⁰

No obstante este episodio de intolerancia, como lo mencionamos anteriormente, el Estado impulsó un importante proyecto cultural que incluyó la construcción del Museo de Arte Moderno (1963), cercano a la Casa del Lago, con lo que se le dio salida parcial a las necesidades estéticas de una sociedad en transformación, así como a una comunidad artística que demandaba mayores oportunidades para su desarrollo. A partir de entonces, el MAM se convirtió en verdadera plataforma de exhibición de los lenguajes abstractos.

Fue precisamente en este espacio museístico cuando, dos años más tarde su directora, Carmen Marín de Barreda, convocaba a la comunidad interesada al “Concurso de artistas Jóvenes de México” (Pintura y Escultura), organizada por el INBA y la Organización de Estados Americanos (OEA), con el patrocinio de la compañía petrolera norteamericana ESSO, que era la donante de los cuatro premios a entregar. Un atractivo adicional era que las obras galardonadas concursarían en el *Salón Interamericano* en la Unión Panamericana en Washington, por lo que el “Salón ESSO”, como a la postre se le conocería, ya se había llevado a cabo en distintas capitales de Latinoamérica antes que en México. En aquella ocasión, las

¹⁸⁰ Ester Echeverría, *Ruptura-Apertura* (México: Centro Cultural Isidro Fabela/Museo Casa del Risco, 2014), s/p.

obras presentadas se desarrollaban a base de lenguajes figurativos, constructivistas, abstracto-expresionistas, informalistas y neoplasticistas.¹⁸¹

Más allá de los temas plásticos y estéticos, el *Salón ESSO* puso de relieve las profundas discrepancias que existían entre la comunidad artística; grupúsculos antagónicos que al ofrecer cada uno su postura, actualizaban un problema largamente incubado y que trascendía cualquier postura estética, para abonar en cambio el terreno ideológico y político. Era imposible sustraerse de tal ambiente: “¡libertad de expresión!”, “¡nacionalismo!”, “¡universalizarse!”, “¡artistas libres!”, “¡comunistas!”, “¡Latinoamérica!”, “¡soberanía!”, “¡no intervención!”..., fueron algunas de las expresiones que usaron unos y otros en sus reclamos y arengas. Era clara la exigencia por parte de la comunidad artística de una política cultural más abierta e incluyente; que no se dejara guiar por intereses externos a los propios y que fortaleciera la cultura, identidad nacional y soberanía armonizada con el contexto internacional.¹⁸²

Por otro lado, el fenómeno del *Salón ESSO* debe analizarse en un contexto más amplio, ya que como lo advierte la investigadora Gordana Segota, tras estas actividades patrocinadas por las transnacionales norteamericanas cuyo supuesto objetivo era el de “motivar el cosmopolitismo entre los artistas” sustentado sobre todo en la difusión del Expresionismo Abstracto norteamericano y el *Pop Art*, se encontraba de base la instrumentalización ideológica que el gobierno estadounidense hizo de la pintura abstracta. De hecho, la autora sugiere que el gobierno mexicano brindó su apoyo a la abstracción bajo la presión ejercida por la inteligencia estadounidense a fin de frenar el entusiasmo que se había suscitado por la Revolución Cubana”.¹⁸³

¹⁸¹ Raquel Tibol, “Para historiar el Salón ESSO I,” en *Proceso* (México, 23 de nov., 1991). Disponible en <https://www.proceso.com.mx/158278/para-historiar-el-salon-esso-i>, consultada el 23 de mayo de 2017.

¹⁸² Raquel Tibol, “Para historiar el Salón ESSO II,” en *Proceso* (México, 30 de nov., 1991). Disponible en <https://www.proceso.com.mx/158315/para-historiar-el-salon-esso-ii>, consultada el 23 de mayo de 2017.

¹⁸³ Gordana Segota, “La ambición cosmopolita. Cultura y museos en México en la década de 1960,” en *Discurso Visual*, revista electrónica del CENIDIAP, Sección Ágora (México, enero-abril, 2007). Disponible en <http://discursovisual.net/dvweb08/agora/agogordana.htm>, consultada el 18 de dic. de 2017.

Desde luego, este fenómeno tampoco fue exclusivo de nuestro país. Como lo señala la investigadora Ana Torres,

Durante la Guerra Fría, las polémicas estéticas adquirieron connotaciones políticas convirtiendo al ambiente artístico mundial en un microcosmos de ideologías y tendencias antagónicas. Las exposiciones y concursos parecían campos de batalla, si ganaba un pintor figurativo el triunfo era para el realismo social e incluso para los países comunistas y si el premio era para una composición abstracta, el éxito correspondía a la supuesta libertad de expresión estadounidense.¹⁸⁴

Es por todo lo anterior que, como lo señala la Dra. Ana Torres, el análisis de un fenómeno tan complejo –la instrumentalización ideológica de la abstracción– no puede reducirse a la confrontación entre “figurativos contra abstractos”,¹⁸⁵ ciertamente, la política cultural de la posguerra de Estados Unidos echó a andar una serie de programas y recursos –que incluían instituciones, museos, críticos, revistas especializadas, coleccionistas, galeristas y a los propios artistas– para ejercer un papel influyente a través de su abstracción de exportación, el Expresionismo Abstracto, suceso de importantes consecuencias y que exige una investigación mayor.

Es hasta cierto punto lógico pensar que en medio de este clima polarizado, el debate entre los jóvenes pintores de nuestro país se radicalizara. Probablemente para dar salida a las presiones de los distintos actores del *Salón ESSO*, –con el que la mayoría había quedado insatisfecha– surgió la propuesta de ofrecer un espacio donde se expresara la pluralidad de expresiones artísticas del momento. Al igual que ocurriera con el *Salón ESSO*, desde la publicación de la convocatoria para participar en *Confrontación 66 de las nuevas generaciones* surgieron polémicas y dificultades. A diferencia del *Salón ESSO*, *Confrontación 66* no estaba planeada como un concurso o certamen, tampoco estaba dotada de premios. Este evento, proyectado desde un año atrás, tenía por objetivo “adquirir obras de

¹⁸⁴ Ana María Torres Arroyo, “Espionaje y abstracción en América Latina,” en Olga Ma. Rodríguez Boluflé (coord.) *Estudios de arte latinoamericano y caribeño*, Vol. 1, (México: Universidad Iberoamericana, 2016), 209.

¹⁸⁵ Ana Torres, “Políticas culturales en tiempos de desplazamientos estéticos y políticos: arte mexicano 1950-1970,” en *El arte latinoamericano durante la Guerra Fría: figurativos Vs. abstractos*, coord. Dr. Antonio E. de Pedro (Colombia: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2016), 13-29.

calidad de distintos estilos y tendencias para confrontarlas entre sí y de esta forma mostrar al público de México los distintos géneros que se practicaban en el arte”.¹⁸⁶ De esta manera, *Confrontación 66* adquiere una especial significación para nuestro estudio, ya que después de casi una década de debates y confrontaciones, fue en este foro en el que, finalmente la pintura abstracta y sus jóvenes exponentes recibieron reconocimiento oficial.¹⁸⁷

En opinión de Justino Fernández, *Confrontación 66* fue la exposición de pintura más importante de aquél año, “en la que se reunieron numerosas obras de pintores contemporáneos”.¹⁸⁸ Entre los participantes estuvieron Antonio Peláez, Antonio Peyrí, Fanny Rabel, Gabriel Ramírez, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce y Luis López Loza lo que revela que muy variadas tendencias de la abstracción pictórica ya estaban consolidadas para mediados de los sesenta. Por otro lado, se presentaron algunos artistas que han logrado sostener investigaciones en torno a la pintura abstracta durante décadas, incluso hasta nuestros días, lo que me ha permitido trazar genealogías, seguir continuidades y distinguir disrupciones en el devenir de la pintura abstracta hasta la actualidad. Algunos de los pintores abstractos que participaron en *Confrontación 66* estuvieron presentes 20 años después en *Confrontación 86*, mostrando una obra de gran madurez. (Ilustraciones 73; 114 a 117)

Si bien *Confrontación 66 de las nuevas generaciones* significó el reconocimiento oficial de la pintura abstracta por parte del Estado, paradójicamente, una consecuencia negativa de ello fue que aquella se vio rápidamente asimilada –neutralizada– por las políticas culturales, que vieron en este arte la oportunidad de proyectar un aspecto moderno, al nivel de las metrópolis más avanzadas.

El mismo año en que se realizó *Confrontación 66*, se llevó a cabo la primera edición del *Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas*, posteriormente llamado *Encuentro Nacional de Arte Joven (ENAJ)*. El Instituto Cultural de Aguascalientes ha convocado anualmente, desde entonces, a los estudiantes de artes plásticas en México que no superen

¹⁸⁶ Sol Álvarez, “Tutela estatal y nuevas tendencias/1950-1960,” en *Discurso Visual*, revista digital del CENIDIAP, Sección Contexto (México, oct.-dic., 2003). Disponible en <http://discursovisual.net/1aepoca/dvweb09/art09/art09.html>, consultada el 6 de octubre de 2016.

¹⁸⁷ Manrique, “El proceso,” 95.

¹⁸⁸ Justino Fernández, *Catálogo de las exposiciones en 1966*. Suplemento del núm. 36 de los Anales del Instituto del IIE (México: UNAM, 1967), 3.

los treinta años. Desde su origen, el *ENAJ* se ha caracterizado por su apertura y aceptación de todos los medios de expresión plásticos, a través de los cuales los jóvenes en formación vierten sus inquietudes estéticas. El *ENAJ* ha tenido la virtud de ser consistente y, sin decir que ha estado exento de polémicas, ha cumplido con un papel fundamental en la promoción de los jóvenes valores de la plástica nacional. De hecho, el prestigio del *Encuentro* se basa, en gran medida, en los resultados obtenidos a largo plazo por sus premiados: aquellos que han recibido un galardón, ha demostrado, en su mayoría, un esfuerzo serio por llevar adelante su vocación artística; a su vez, estos artistas reconocen la importancia que en su momento tuvo para sus trayectorias el haber participado en este certamen.

Al revisar las propuestas plásticas presentadas desde las primeras ediciones del *ENAJ*, identifiqué la presencia de la abstracción en sus más variadas manifestaciones, lo que coincide con su participación en otros foros paralelos. Al hacer un recuento de aquellos primeros años, Juan Castañeda, uno de los principales promotores y cronistas del *ENAJ*, señala que

para fortuna del arte en México, en esos momentos [1966] se dan una serie de circunstancias que cambiaron el concepto establecido de arte: se empieza a difundir –por fin– el arte contemporáneo, se acepta por primera vez la entrada del abstraccionismo al Palacio de Bellas Artes con la exposición *Confrontación 66*, que fue provocada por el gran pleito del 2 de febrero de 1965 entre los pintores figurativos y abstractos, durante la ceremonia de premiación del *Salón ESSO* en el entonces recién inaugurado Museo de Arte Moderno de México.¹⁸⁹

La difusión a la que hace referencia el cronista del *ENAJ*, incluye también el impulso que se dio a la pintura abstracta enviada a participar en muestras internacionales que servían de escaparate para mostrar lo más actual de la creación artística de cada país. Ejemplo de estas muestras fueron *Pintura nueva*, a ser presentada en el *Pabellón Mexicano* enviado a *Expo Montreal '67*. En aquella ocasión, Fernando Gamboa pidió a los artistas convocados “romper con las formas y dimensiones tradicionales, pidiendo a los autores la realización de pinturas

¹⁸⁹ Juan Castañeda, *La obra actual de los ganadores del Encuentro de Arte Joven* (Aguascalientes: INBA/Instituto Cultural de Aguascalientes, 1996), 29.

de gran escala en formas rectangulares, romboidales o hexagonales...”,¹⁹⁰ con lo que buscaba proyectar una imagen de gran actualidad plástica en el extranjero.

Entre tanto, en el ámbito interno, las confrontaciones estéticas se mezclaban con las políticas, dando origen a espacios como el *Salón Independiente*, inaugurado el 15 de octubre de 1968 en el Centro Cultural Isidro Fabela, integrado por 35 artistas que se rehusaron a participar en la *Exposición Solar*, convocada por el Instituto Nacional de Bellas Artes en el marco de la Olimpiada Cultural de los XIX Juegos Olímpicos. El programa del *Salón* era ambicioso: invitar estudiantes extranjeros y a su vez exhibir en el extranjero; organizar conferencias, mesas redondas y exhibiciones cinematográficas, todo con un fin didáctico.¹⁹¹

Entre los miembros fundadores del *Salón Independiente* que empleaban algún tipo de recurso expresivo, técnico, perceptual, conceptual y/o teórico proveniente de la diversidad de los lenguajes pictóricos abstractos en sus variantes expresionistas o analíticas, estaban Gilberto Aceves Navarro, Arnaldo Cohen, Lilia Carrillo, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Raúl Herrera, Luis López Loza, Myra Landau, Benito Messeguer, Rodolfo Nieto, Brian Nissen, Felipe Orlando, Gabriel Ramírez, Ricardo Ragazzoni, Vicente Rojo, Mariano Rivera Velázquez y Kasuya Sakai. (Ilustraciones 118 a 128)

Al margen de las vicisitudes ocurridas a lo largo de los tres años de existencia del *Salón Independiente* (1968-1970), conviene destacar, para los propósitos de este recuento histórico de la pintura abstracta en México, que el pluralismo en cuanto a técnicas o tipos de expresión no estaban restringidas para sus miembros. Por otro lado, sus participantes no tuvieron la intención de constituirse en grupo; los pintores abstractos y otros tantos que, sin serlo del todo, pero que manejaban diversos niveles de iconicidad y de abstracción en sus obras, encontraron en las actividades y apertura del *Salón* un espacio de gran trascendencia para la maduración de sus propuestas plásticas. Subrayamos también que el *Salón* estableció un modelo de producción colectiva y autogestiva, capaz de oponerse al autoritarismo estatal.¹⁹²

¹⁹⁰ Arcq, “Diálogos,” 329.

¹⁹¹ “El “Salón Independiente” se abre hoy en el Isidro Fabela,” en *Excelsior*, Sección Olimpo de México, México, 15 de octubre de 1968, 44-A, citado en Ester Echeverría, “Ruptura-apertura,” s/p.

¹⁹² Pilar García de Germeño, “Salón Independiente: Una relectura,” en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997* (México: MUCA/UNAM, 2014), 48.

Ejemplo de ello fue el *Mural Efímero*, proyecto espontáneo trabajado a un lado de la Rectoría de la UNAM (1968).¹⁹³

En conjunto, pintores, galerías, críticos, funcionarios y apoyo institucional a través de espacios nacionales e internacionales de exhibición y confrontación contribuyeron a que la abstracción dejara de ser una expresión plástica ajena a la cultura nacional; a que los pintores conquistaran el derecho a expresarse en un lenguaje alterno al figurativismo imperante; a que pudieran exponer y comercializar su obra dentro y fuera del país; a poder exponer en espacios alternativos y/o privados; a configurar un nuevo tipo de artista, que al mismo tiempo podía ser promotor y galerista; trabajar en solitario o en colectivos, pero sobre todo, a validar la libertad creativa sin limitaciones.

De este modo, a partir de que Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Enrique Echeverría, Fernando García Ponce, Gabriel Ramírez y Vicente Rojo, por sólo mencionar a algunos, lograron ubicarse en el escenario de la pintura abstracta, las variedades de la misma tanto en su vertiente expresionista como en la analítica no han dejado de diversificarse, complementarse, confrontarse y, en suma, enriquecerse. Ellos lograron sintetizar rasgos del Expresionismo Abstracto, de la Escuela de París, del Informalismo español y del Espacialismo italiano, todo ello estudiado, analizado e incorporado a la fuerte identidad del arte mexicano, con la que Mérida, Tamayo, Gerzso, Goeritz, Coronel y Soriano los pusieron en contacto al actuar como “puentes” transgeneracionales. Amalgama de universos estéticos y de creatividad inagotable para ellos, sí, pero también para los que habrían de sucederles.

Si bien los pintores abstractos de mediados de la década de los cincuenta presenciaron y hasta cierto punto participaron en los acontecimientos políticos ocurridos en México en torno al convulso año de 1968, se trata también de artistas que tuvieron una fuerte tendencia hacia la introspección y problematización de su actividad artística. Es posible visualizarlos en medio de una lucha interna: si por un lado entendían la necesidad de incidir en el movimiento estudiantil en ciernes desde sus medios y recursos plásticos, existía también en ellos una necesidad de defender su individualidad y trabajo personal. La investigadora Teresa del Conde comenta al respecto:

¹⁹³ María Judith Alanís Figueroa, *Trazos en Trozos. Mural efímero. México 68*. Documental. Disponible en youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=zegB8IPMjus>, consultado el 9 de febrero de 2016.

Lilia [Carrillo] expresó que en ese momento de nuestra historia artística, muchos pintores se esforzaban por ver dentro de las necesidades que les planteaban sus propias actitudes y vivencias aquello que respondía a las rutas que podían plantear nuevos horizontes *para ellos mismos*. A través de este pensamiento queda de manifiesto el gesto afirmador de un acto, de una aleación, de un proyecto subjetivo que exalta el individualismo y la primacía del “yo”, de manera quizá aún más radical que la que caracterizó a los románticos del siglo XIX.¹⁹⁴

En efecto, esta condición individualista remite al conflicto personal que cada uno de ellos enfrentó en la definición y depuración de sus lenguajes formales. El mismo Manuel Felguérez, confirma: “Otra característica que marcó este nuevo arte mexicano fue sin duda el individualismo...”.¹⁹⁵ Precisamente, el antecedente a lo que he denominado “giro estético”, y del que habré de ocuparme más adelante, está ya prefigurado en el trabajo de estos artistas –y sus antecesores, de quienes definitivamente lo heredan– ya que antes de ser activistas sociales, son artistas y creadores plásticos y es ese auto-concepto el que guía sus investigaciones plásticas. Ello explica que en medio de la convulsión política y social, pudieran madurar sus modelizaciones abstractas de la realidad al grado de ser perfectamente diferenciables al término de la década de los sesenta. El crítico Enrique Franco Calvo es contundente al respecto: “A diferencia de los de la Escuela Mexicana, los pintores de la Ruptura quisieron privilegiar al arte mismo más que a cualesquiera otros discursos de los que pudiera ser portavoz”.¹⁹⁶

Los lienzos monumentales que fueron enviados a Osaka en ocasión de la *Exposición Mundial Osaka 70* pueden ser vistos como un momento culminante tanto del reconocimiento oficial que se otorgaba a la pintura abstracta como de la alta calidad que ésta había alcanzado al comenzar la década de los setenta. De las diez obras de gran formato que fueron enviadas,

¹⁹⁴ Teresa del Conde, “Abstracción libre. Panorama actual,” en *Historia del Arte Mexicano* (México: Salvat, 1982), 48.

¹⁹⁵ Teresa del Conde, “Pintores en México del siglo XX,” en *Pintores en México del siglo XX. Colección del Museo de Arte Moderno* (México: INBA/MAM, 1994), 13.

¹⁹⁶ Enrique Franco Calvo, “La fragilidad del instante,” en *Abstracción y abstraccionismo. Acervo Museo de Arte Moderno* (México: Museo de Arte Moderno/INBA, 1997), 7. A pesar de que continúan siendo empleados, expreso mi desacuerdo con los términos “Escuela Mexicana” y “Ruptura”; el comentario de Franco Calvo, sin embargo, es pertinente a la argumentación que vengo desarrollando, motivo por el cual lo he incluido.

nueve eran abstractas, con la excepción del trabajo de Francisco Corzas. Con sólo mencionar el nombre de los participantes –Lilia Carrillo, Gilberto Aceves Navarro, Arnaldo Coen, Francisco Corsas, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Roger von Gunten, Francisco Icaza, Brian Nissen, Vlady– nos damos una idea de la variedad de lenguajes abstractos enviados a este evento internacional. (Ilustraciones 129 a 138)

Los pintores que paulatinamente fueron consolidando sus trayectorias a lo largo de la década de los cincuenta no contaron con un programa preestablecido, lo cual debe ser visto como una verdadera ventaja dada la libertad que ello supuso: lejos de autoimponerse líneas de acción comunes o propósitos compartidos, cada uno de ellos pudo llevar a cabo una libre elección sobre el propio devenir de su arte, por lo que “su ejemplo tuvo que ver más bien con una actitud que con un estilo. Por esta razón, no dejaron escuela, sino modos de interpretar, modos de crear”.¹⁹⁷

Este “giro estético” –estos modos de interpretar y crear, vinculados a una actitud e inclinación por las cuestiones estéticas y plásticas ponderadas por sobre intereses extra-estéticos al momento de realizar sus obras– prefigurado por la primera generación de pintores abstractos mexicanos, encontró continuidad en la siguiente, que comenzaba a tomar su lugar al principio de los años setenta. Maestros como Carlos Orozco Romero, Manuel Felguérez, Roberto Donís y Gilberto Aceves Navarro actuaron como puentes entre su propia generación y la siguiente, la de los setenta, de la que ahora nos ocuparemos y por la que tengo especial interés, por tratarse de la generación inmediata anterior a la de los pintores abstractos expresionistas de los ochenta, objeto de mi estudio.¹⁹⁸

Al mismo tiempo que la primera generación de pintores abstractos expresionistas maduraba a lo largo de los años cincuenta y sesenta, –representada por Felguérez, Carrillo, Rojo y García Ponce, entre muchos otros–, un nuevo grupo de jóvenes artistas iba abriéndose paso en medio de un ambiente que ya no era tan reacio a las manifestaciones abstractas. En efecto, la abstracción expresionista encontró magníficos exponentes en artistas como Susana Campos, Arnaldo Coen, Roberto Donís, Ismael Guardado, Raúl Herrera, Luis López Loza, Águeda Lozano, Carlos Nakatani, Antonio Peláez, Ricardo Rocha, Antonio Rodríguez Luna,

¹⁹⁷ Franco Calvo, “La fragilidad,” 11.

¹⁹⁸ Franco Calvo, “La fragilidad,” 7.

Ignacio Salazar, Susana Sierra, Eduardo Tamariz y Guillermo Zapfe, algunos de los cuales fueron colaboradores o asistentes de algún pintor de la generación anterior. (Ilustraciones 139 a 156)

Este grupo de artistas estuvo nutrido por emigrantes españoles, quienes desarrollaron en México una labor académica importante, como Antonio Rodríguez Luna; se trata también de un núcleo de pintores que si bien ya no tuvo que conquistar un lugar para la abstracción en el ámbito mexicano, si tuvo que conseguirse un lugar para sí mismo en medio de un doble desafío: por un lado, se requirió de una enorme tenacidad y capacidad creativa, así como excelencia en el oficio y disciplina de trabajo para desarrollar propuestas plásticas diferenciadas de aquellas de sus maestros y antecesores inmediatos; y por el otro, tuvieron que lidiar con la fuerte presencia de un arte neofigurativo, representativo y narrativo que daba salida a las inquietudes y demandas de una juventud en plena conciencia de su valor histórico; neo-figurativismos y neo-expresionismos que comenzaban a tomar una gran fuerza en el ámbito internacional, ante el retroceso del Expresionismo Abstracto y la variedad de los lenguajes informalistas que habían dominado en la pintura durante las décadas anteriores.

En efecto, los pintores abstractos de los setenta hubieron de enfrentar la acometida de una fuerte recuperación de la pintura figurativa y narrativa una vez pasado el trauma inmediato de la posguerra. Dicho de otro modo: si bien los pintores abstractos no tuvieron que ganar un espacio para la abstracción, lo cierto es que el nuevo contexto no era tan favorable para su desarrollo como lo había sido la década anterior.

Por ejemplo, en México, a lo largo de los años setenta, un número importante de colectivos de artistas tomaron las calles para llevar a cabo acciones de protesta ante la situación socio-política imperante mediante estéticas novedosas, desafiando la autoría individual y al mercado del arte. La obra era ejecutada o distribuida en la calle, para cumplir con su cometido democratizador, haciéndola accesible a todos. Vista en este contexto, la pintura abstracta expresionista lejos de ser apreciada por sus cualidades estéticas y propositivas, era criticada por ser un producto destinado a la burguesía –lo que limitó la valoración del “giro estético” presente en ellas– y que deliberadamente buscaba un arte desprovisto de contenido y neutralizado en su mensaje.

A pesar de ello, es necesario señalar que el surgimiento de los grupos artísticos durante la década de los setenta fue determinante para la redefinición de la pintura abstracta expresionista posterior a ellos. Grupos como Suma, Proceso Pentágono, el TAI y Tetraedro, asistentes a la *X Bienal de Jóvenes de París* en 1977, llegaron a realizar cierto tipo de diseños abstraizantes en sus trabajos e incluso llegaron a practicar la abstracción total. Ellos sumaron sus inquietudes a las de otras agrupaciones, mismas que se dieron cita en espacios como la *Sección Anual de Experimentación 1978-1979* (única edición) en el marco del *Salón Nacional de Artes Plásticas* del INBA. La importancia de estos grupos radica, entre otras cosas, en que activaron el uso de medios alternativos para la expresión y experimentación plástica, incorporando nuevas técnicas y materiales, todo lo cual tendría un efecto muy positivo en la abstracción que habría de practicarse en la siguiente década. Adicionalmente, un número significativo de miembros de aquellos grupos continuaron sus trayectorias individuales, algunos incursionando en la abstracción, a la que llevaron sus experiencias colectivas. Finalmente, algunos se incorporaron a la docencia y a la vida académica, espacio propicio para la transmisión de sus conocimientos. (Ilustraciones 157 a 160)

Abundando un poco en este tema, es importante señalar que si bien la abstracción pictórica expresionista de los ochenta no asumió como propios los enfoques combativos de los grupos, coaliciones y colectivos que tuvieron una importante incidencia en la plástica del decenio anterior, lo cierto es que éstos aportaron una serie de elementos que los pintores abstractos de los ochenta emplearon a su favor. Por ejemplo, en el taller de investigación visual en pintura mural, coordinado por Ricardo Rocha (quien también se destacó como pintor abstracto desde los años setenta) de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, los estudiantes entraban en contacto con las corrientes expresionistas del momento. Sabemos, por ejemplo que

La tendencia que predominaba en el taller consistía en el expresionismo figurativo o abstracto (pintura caracterizada por un alto énfasis de emotividad, brochazos y superficies “sucias” y táctiles, producto de la espontaneidad y la rapidez con que se realiza) en oposición a las tendencias geométricas (desarrollo analítico, racional, superficies limpias y planas; la mayoría de las veces de

intención formal) que dominaban en la misma escuela, como resultado del plan de estudios de la licenciatura en artes visuales.¹⁹⁹

Fue precisamente en este taller del que emergió el Grupo SUMA (1976-1982), uno de los colectivos de mayor presencia y que llevó a sus intervenciones urbanas estos lenguajes expresionistas, socializándolos y poniéndolos al alcance, visualmente hablando, de las siguientes generaciones de pintores.

La Dra. Ana Torres, por su parte, describe con más precisión el tipo de investigación plástica que se llevaba a cabo en el mencionado taller y explica de manera contundente el modo en que los jóvenes que iniciaban sus años formativos a mediados de la década de los setenta (que es el caso de los cuatro artistas abordados en esta investigación) exploraban las capacidades expresivas de los nuevos lenguajes pictóricos:

Los alumnos experimentaban con trazos informales, abstractos y caligráficos vinculados con el expresionismo abstracto, alejándose además de las formas tradicionales de la enseñanza, y sobre todo de la abstracción geométrica difundida en los museos y en la propia escuela como el canon oficialista de vanguardia; los alumnos de Rocha dejaban caer la pintura en grandes telas que colocaban sobre el piso para después intervenir las manchas con escobas, brochas y trapos creando formas aleatorias; estas acciones *performáticas* formaron parte de la libertad de expresión, de la investigación visual y experimentación que los integrantes de SUMA trasladaron al contexto urbano.²⁰⁰

Aunado a sus aportaciones técnicas, los colectivos artísticos de los setenta transmitieron a la siguiente generación su gusto –casi necesidad– por la experimentación, que los llevó a emplear los materiales inéditos más diversos. Este interés se reflejó en la abstracción de la década siguiente en la inclusión de materiales extra-pictóricos, como trapos rasgados, cordeles, periódicos o tierras y arenas de la más amplia variedad.

¹⁹⁹ Alberto Híjar, *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX* (México: CENIDIAP/INBA, 2007), 328.

²⁰⁰ Ana Torres Arroyo, “Grupo SUMA: imagen, vestigio y montaje,” en Red de Estudios Visuales Latinoamericanos, disponible en <https://revlat.wordpress.com/2017/06/23/grupo-suma-imagen-vestigio-y-montaje/>, consultado el 24 de diciembre de 2018.

Pero no solo a nivel técnico y experimental es perceptible la incidencia de los grupos en la abstracción pictórica de los ochenta. De principal importancia fue el hecho de que estos colectivos sensibilizaron al espectador neófito –y a los jóvenes artistas en formación– hacia la plasticidad de la ciudad y a valorarla “como un espacio estético”, tal y como lo señala la Dra. Torres.²⁰¹ Las agrupaciones artísticas de los setenta hicieron énfasis en las texturas de calles, banquetas y bardas; en los grises de las coladeras y bancas; en los juegos visuales de cableados y antenas e incluso, ya en una estética cercana al Arte Povera, en la basura generada por los habitantes de las grandes urbes: objetos, texturas y colores que tras la mediación artística surgían resemantizados como presencias transgresoras y como puntos de partida para la reflexión en torno a la violencia citadina y, en razón de la orientación sociopolítica que aquellos grupos mantuvieron, a la represión y a los crímenes perpetrados por el Estado.

En efecto, la ciudad como tema es herencia de los grupos entregada a artistas como Miguel Ángel Alamilla y Francisco Castro Leñero, quienes a su manera, también se interesan por la cotidianidad de las grandes ciudades y por las problemáticas que enfrentan sus habitantes, y cuyas iconografías serían impensables sin los ejemplos previos de Oliverio Hinojosa, Gabriel Macotela, Ricardo Rocha y Mario Rangel Faz, integrantes del Grupo SUMA (1976-1982) pero también de las acciones de Felipe Ehrenberg y sus compañeros de Proceso Pentágono (1976), así como de Mariano Rivera Velázquez, y Juan Manuel de la Rosa, ambos provenientes de Códice (1977). Algunos de estos artistas, entre otros, al continuar sus trayectorias individuales durante los ochenta desarrollaron una importante pintura abstracta. También, a través de su actividad docente, pusieron en contacto a los estudiantes de artes plásticas con estas novedosas técnicas y conceptualizaciones de la imagen.

Por su parte, la generación de pintores abstractos que despuntaron en la década de los setenta reelaboró la síntesis, iniciada por sus maestros de la generación anterior, entre los corrientes europeas y norteamericanas en boga; estaban, además, interesados en temas filosóficos pero también científicos; gustaban de los viajes, la literatura, el cine, el teatro y la música lo que los dotó de una visión culterana; predominó en ellos un afán internacionalista

²⁰¹ Torres, “Grupo SUMA...”, s/p.

y su presencia se consolidó básicamente a través de galerías privadas, hábitos y comportamientos que a su vez replicó la siguiente generación.²⁰²

Críticos como Raquel Tibol, Teresa del Conde, Alaide Foppa, Rita Eder, Berta Taracena y Jorge Alberto Manrique, acompañados por teóricos como Néstor García Canclini, Oscar Olea y Juan Acha, vertieron sus opiniones acerca de las expresiones no figurativas de los años setenta en publicaciones como *Plural*, *Vuelta*, *Proceso* y *Artes Visuales* (del Museo de Arte Moderno), publicaciones que se ocupaban de asuntos culturales, dirigidas principalmente a la elite intelectual del momento. Los suplementos culturales de los principales diarios también recogieron las opiniones de estos críticos, ensayistas e investigadores.

Sostenidos sobre todo por sus convicciones estéticas y personales, los pintores abstractos de los setenta poco a poco se vieron favorecidos por la aceptación de su obra en galerías y entre coleccionistas y por el apoyo de funcionarios; si bien la efervescencia social y política de un decenio difícil, signado por la matanza de Tlatelolco (1968), el episodio conocido como “El Halconazo” (1971) y los movimientos organizados desde la sociedad civil –y su correlato visual y artístico– se prolongaron por varios años más, sucedió sin embargo que tiempo después, “este arte vivo de la calle y para la calle, pronto se desvanecería en la individualización”.²⁰³

Acerca de estos pintores, la investigadora Teresa del Conde comenta que “La necesaria lucha por mantener o incrementar el status artístico y la sobrevivencia personal ha recalado con mayor insistencia en esta generación que en la que le antecede y aún en la que le sucede”.²⁰⁴ En efecto, los pintores abstractos de los setenta vivieron caminos en solitario, de esfuerzos individuales, aislados de sus pares y hasta cierto punto relegados de los espacios de exhibición públicos. No obstante, sus aprendizajes, descubrimientos y propuestas plásticas fueron transmitidos a sus alumnos, directos o indirectos con lo que se delinearon

²⁰² Teresa del Conde, “Presentación,” en *Alternancias. La Generación Intermedia de Pintores Mexicanos* (México: Museo de Arte Moderno/INBA, 1985), 4-6.

²⁰³ Luis Carlos Emerich, “Nueva plástica mexicana,” en *Nueva Plástica Mexicana* (México: Diana/Jumex, 1997), 29-30.

²⁰⁴ Conde, “Presentación,” 6.

continuidades y diversificaciones transgeneracionales que sugieren un *proceso* amplio y complejo de la pintura abstracta en México.

Los artistas que durante los setenta orientaron sus investigaciones hacia la pintura abstracta expresionista, abrieron vías de expresión que los jóvenes de los ochenta aprovecharon para sus propios desarrollos. Algunos, como Ricardo Rocha, Ignacio Salazar y Susana Sierra incorporaron orientalismos y filosofías zen a su producción, con lo que se subrayó el carácter introspectivo y meditativo de sus obras.

Ahora bien, aun cuando excede los límites impuestos a la presente investigación, es necesario hacer un breve comentario acerca de la “abstracción geométrica” –así se refieren a ella los autores que se han ocupado de la abstracción analítico-constructiva– que, en contraste con la expresionista, sí recibió un fuerte impulso desde el Estado para su promoción a lo largo de la década de los setenta.

Conforme el muralismo y la pintura realista de corte social y nacionalista iba perdiendo su eficacia como difusor de la ideología de Estado, y al mismo tiempo que los colectivos juveniles comenzaban a expresar su oposición al régimen, a cuestionarlo y confrontarlo, éste vio en la opción abstracto-constructiva la oportunidad de impulsar un proyecto de amplio alcance que lograra articular artistas, críticos, academia y espacios de exhibición con el fin de promover un tipo de abstracción “neutra” que equiparara los logros que en su momento, tuvo el muralismo como discurso oficial. Cuauhtémoc Medina lo plantea de la siguiente forma:

...la crítica local asumía la tarea de redefinir las actitudes del público una vez que la hegemonía del arte oficial había sido desplazada. La intensidad de esas formulaciones derivó pronto en un proyecto de un signo enteramente distinto: la postulación de una escuela abstracta nacional. En unos pocos años, una serie de direcciones experimentales muy variadas quedaron subordinadas a la

categoría estilística de “abstracción geométrica” que se planteó en México como una especie de símbolo institucional de la modernización.²⁰⁵

De este modo, la grandilocuencia del arte público nacional volvió a colocarse en primer plano, a través de proyectos que, “por fin”, pondrían a México a la cabeza –o al menos al mismo nivel– del arte de las grandes metrópolis. La *Ruta de la Amistad* (1968), el *Paseo de las Esculturas* (dentro del *Centro Cultural Universitario*) y el *Espacio Escultórico* (1977-1979) son solo tres ejemplos generados desde la Universidad (UNAM) que, como dijimos, jugó un papel fundamental para la difusión del nuevo estilo propio de la modernidad nacional.²⁰⁶

La ciudad de México sobre todo, se vio revestida de esculturas abstractas de grandes dimensiones –a partir de la asociación de modernidad que ellas conllevan– realizadas en piedra, metal o concreto, por artistas adscritos a estos lenguajes desde tiempo atrás: Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathías Goeritz, Hershúa, Sebastián, Federico Silva, etc.

Resulta del mayor interés el señalamiento que hace Medina en cuanto a que si bien, con la abstracción analítico-constructiva se pretendía enviar un mensaje de modernidad, por el otro, se encontró la manera de dotarla de profundas “raíces” en la cultura nacional. Así,

...la formulación del geometrismo convocaba con frecuencia referencias nacionales como la geometría de Teotihuacán, de Teotenango o de la artesanía. [...] Esa búsqueda de “raíces” pone en evidencia como la invención del geometrismo estaba definida por la expectativa de encontrar un movimiento de sustitución al muralismo...²⁰⁷

Como lo señalé líneas arriba, una de las características de la abstracción analítico-constructiva es su supuesta dimensión neutra, apolítica e impersonal, lo que la hace fácilmente instrumentalizable. Pero al mismo tiempo, por estar alejada de todo realismo, narratividad o literalidad, se asociaba a la modernidad en oposición al conservadurismo que

²⁰⁵ Cuauhtémoc Medina, “Sistemas (más allá del llamado “geometrismo mexicano”),” en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997* (México: UNAM, 2004), 124.

²⁰⁶ Medina, 124-125.

²⁰⁷ Medina, 125.

supone el arte mimético. Así, ante el vacío que quedó una vez agotado el arte oficial posrevolucionario, esta vertiente de la abstracción parecía ser la mejor opción para asumir el mensaje oficial.

En el ámbito de la pintura, la abstracción analítico-constructiva contó con un nutrido grupo de exponentes (de entre los cuales había algunos que también practicaban la abstracción expresionista), tales como Manuel Felguérez, Carlos Mérida, Vicente Rojo, Fernando García Ponce, Kasuya Sakai, Omar Rayo y Arnaldo Coen entre otros, quienes asimilaron los influjos del *Pop Art* y el *Op Art*; algunos de ellos realizaron una abstracción alejada de los lenguajes expresionistas e informales propios de las corrientes internacionales, y se interesaron sobre todo en los procesos gestálticos y cinéticos de la obra, propios de una estética de la percepción²⁰⁸ misma a la que el pintor Ignacio Salazar se sintió atraído desde el inicio de su trayectoria profesional.

Finalmente, otro factor coadyuvante en la consolidación de la abstracción analítico-constructiva a lo largo de la década de los setenta está en el hecho de que ésta fue la base para la imagen gráfica de la Olimpiada. En efecto, ante un hecho de tan gran relevancia, el gobierno, apoyado por artistas, críticos y publicistas, promovió su empleo en la identidad de la Olimpiada México 68. Como lo recordaría años más tarde Eduardo Terrazas, uno de los diseñadores principales de la imagen olímpica, “México debía presentarse como un país moderno [...], ya que para los presidentes Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz [...] la organización de los juegos era un medio para lograr el posicionamiento internacional del país”.²⁰⁹

De las investigaciones plásticas más destacadas de esta modalidad de abstracción pictórica se encuentran *La Máquina Estética* que Manuel Felguérez inició hacia 1972, que perduraría a lo largo de esa década y cuyos resultados están reunidos en el libro homónimo publicado por el artista con el apoyo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Del mismo pintor, los resultados de *El espacio múltiple*, fueron publicados por la misma institución en

²⁰⁸ Jorge Alberto Manrique, “Los geometristas mexicanos en su circunstancia,” en *Una visión del Arte y de la historia*, tomo IV, (México: IIE/UNAM, 2001), 283.

²⁰⁹ Giovanni Troconi, “Desarrollo del diseño mexicano: 1968-1989,” en *100 años de Diseño Gráfico en México* (México: Artes de México, 2010), 213.

1979. Exposiciones como *El Geometrismo mexicano: una tendencia actual* (1977), favorecieron el discurso de modernidad y vanguardia del arte mexicano en el escenario internacional. Proyectos de arte público monumental como *Las Torres de Satélite* (1957), *La Ruta de la Amistad* (1968), *El Paseo de las Esculturas* y *El Espacio Escultórico* (1977-1979) impulsaron los lenguajes abstractos en el paisaje urbano de nuestra ciudad.

Volviendo al tema que nos ocupa, es necesario subrayar que la importancia de la segunda generación de pintores abstractos expresionistas intensamente activos durante los setenta –pero poco visibilizados por una historiografía que ha privilegiado el arte de los colectivos artísticos y la abstracción de corte analítico-constructiva– radica, en primer término, en el propio valor histórico y estético que tiene su producción y su actuación dentro de la historia del arte mexicano, pero también, por haberse constituido en un puente de comunicación entre los pintores abstractos de la primera generación (surgida a mediados de los cincuenta) y la tercera generación, esto es, la de los ochenta.

Considero importante hacer todas estas puntualizaciones porque los jóvenes pintores abstractos expresionistas de los años ochenta abrevaron de la abstracción pictórica –tanto expresionista como analítico-constructiva– de los setenta, que les resultaba más próxima que aquella producida por la primera generación de pintores abstractos. De hecho, los artistas entrevistados para esta investigación, afirman que no existieron vínculos estrechos entre su generación y la de los cincuenta, salvo con algunos artistas que a nivel individual se involucraron en tareas docentes, como Manuel Felguérez, ocurriendo lo contrario con los pintores de los setenta, de entre los cuales varios fueron sus maestros directos.

Hacia el fin de siglo.

Como hemos visto, la influencia de las propuestas y actividades de los pintores abstractos expresionistas de los setenta nutrieron de manera importante y directa a los pintores de la siguiente década, ya sea porque de los colectivos y agrupaciones artísticas surgieron maestros para la siguiente generación o porque, una vez disueltos dichos colectivos, continuaron con sus investigaciones de manera individual. Desde luego, a ello se sumaron las investigaciones realizadas por las generaciones previas de pintores abstractos mexicanos.

Precisamente, tres de los artistas de los que nos ocupamos en esta investigación, –Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero e Irma Palacios– vivieron sus años formativos durante la década de los setenta y comenzaron sus trayectorias profesionales en la siguiente. Ignacio Salazar, por su parte, había comenzado su actividad profesional desde finales de los setenta, con una abstracción de orientación constructivista y cinética. A pesar de ello, los cuatro compartieron junto con otros artistas, una visión generacional del arte y de su dimensión estética así como su relación con el mercado del arte, por un lado y con las políticas culturales impulsadas por el Estado, por el otro.

La generación de jóvenes artistas que comenzaba a destacarse a principios de los ochenta sumó, a las influencias que sus antecesores recibieron (Expresionismo Abstracto, Informalismos, Escuela de París, etc.) una nueva ola de estimulantes corrientes pictóricas que se desarrollaban en el seno de una comunidad artística internacional (nos referimos a Europa, Norteamérica y Latinoamérica, principalmente) en el marco de grandes cambios socio-políticos y culturales. A nivel interno, agregaron a las influencias de los pioneros de la abstracción en México y a los ejemplos con los que ya contaban de la primera y segunda generación de pintores abstractos mexicanos, la importante influencia de dos grandes maestros cercanos a ellos: Gilberto Aceves Navarro y Francisco Toledo. Anticipamos que la pintura abstracta mexicana de la década de los ochenta es un fenómeno complejo que debe ser visualizado como el resultado de una serie de entrecruzamientos históricos, sociales, políticos y estéticos, lo que pone de relieve su complejidad.

Francisco Toledo ha entregado a las generaciones que le han sucedido la libertad en la experimentación –como Siqueiros en su momento– de quien no se conforma con las meras apariencias externas, sino que valida por igual la intuición, la imaginación, el sueño o la ensoñación; imágenes fantásticas concretadas en un sinfín de materiales que en sus creativas manos, devienen texturas, contrastes, colorido, festividad, erotismo y sensualidad. Ningún artista que haya trabajado con Toledo, puede regresar a su obra del mismo modo, como bien lo sabe Irma Palacios, quien tiene en Toledo a uno de sus más insignes maestros.

Por su parte, Gilberto Aceves Navarro, maestro de generaciones, transmitió a sus alumnos el gusto por la gestualidad arrebatada y vitalista, propia de los nuevos expresionismos. A pesar de su amor por la forma y la figura, supo llevarla al extremo de su expresión, violenta,

agitada, semi-figurativa, semi-abstracta, siempre en el lindero de ambos lenguajes. Al ver su obra, los jóvenes artistas en ciernes confirmaron, gracias a las enseñanzas de su maestro, su deseo por la exteriorización subjetiva del sentimiento creador.

Ante el surgimiento y consolidación de nuevas corrientes objetuales, conceptuales y performativas, que hacen del uso de las nuevas tecnologías una de sus herramientas principales, hacia la década de los ochenta, la pintura abstracta se vio obligada a redefinir su estatuto estético, ético y epistemológico a nivel internacional y con ello a reelaborar las teorías que le daban sustento. En efecto, como lo describe Eleanor Heartney, "...la posmodernidad minó todo resquicio de creencia en la pureza o en la especial relación entre el arte abstracto, espiritualidad y el ser universal".²¹⁰ Esta crisis de la abstracción, que la desasoció de lo poético, espiritual y metafísico, esferas con las que históricamente se le ha relacionado, la forzó a encarar temáticas inéditas con las que desarrolló soluciones formales novedosas, lo que a su vez estimuló la creatividad e imaginación de una nueva generación de artistas abstractos en las capitales culturales del mundo occidental.

Para cerrar el primer año de la década de los ochenta, el Museo del Palacio de Bellas Artes presentó, a partir del 18 de noviembre, la muestra *La pintura de los Estados Unidos de los Museos de la Ciudad de Washington*. Entre las 90 pinturas provenientes de siete museos, se encontraban obras de Willem de Kooning, Ashille Gorky, Adolph Gottlieb, Jasper Jones, Morris Louis, Robert Motherwell, Georgia O'Keefe, Jackson Pollock, Mark Rothko, Frank Stella y Mark Tobey, entre otros, esto es, algunos de los pintores más representativos del Expresionismo Abstracto. Es posible que esta exposición haya atraído la atención de los estudiantes de artes plásticas e incluso de los profesionales de las artes visuales.²¹¹

Sería difícil identificar algún pintor abstracto expresionista mexicano de los ochenta que no presente algún rasgo, procedimiento, técnica, vertiente o temática derivativa de los Informalismos europeos o del Expresionismo Abstracto, corrientes que validaban la subjetividad, la espontaneidad y la libertad en el acto creativo. Estas vertientes de la abstracción produjeron una amplitud de variantes entre los pintores abstractos expresionistas

²¹⁰ Eleanor Heartney, "Arte & Abstracción. El alejamiento de la pureza," en *Arte & hoy*. (China: Phaidon, 2008), 67.

²¹¹ Javier González Rubio, coord., *México, 30 años en movimiento (1968-1998). Una cronología*. (México: Universidad Iberoamericana, 1998), 147.

mexicanos pertenecientes a distintas generaciones; en el caso de los de los ochenta, surgieron propuestas que iban desde las más gestuales y vitalistas (Alfonso Mena Pacheco, Alberto Castro Leñero, etc.) hasta las meditadas y contenidas en extremo (Francisco Castro Leñero, Ignacio Salazar), con un abanico de opciones formales entre los dos extremos (Gabriel Macotella, Miguel Castro Leñero, etc.). (Ilustraciones 161 a 164)

Me parece pertinente recordar al lector que al mediar la década de los sesenta, el teórico y crítico norteamericano, Clement Greenberg había advertido el surgimiento de una derivación estilística del Expresionismo Abstracto que se oponía a las superficies cargadas de textura y color; Greenberg convocó a los pintores que comenzaban a practicar esta nueva formulación pictórica y los reunió en la exposición que daría nombre a la nueva vertiente: *Post-painterly abstraction* (Abstracción postpictórica), la cual se desarrolló en dos vertientes principales: la *Color Field Painting* (Pintura de Campos de Color) y la *Hard Edge Painting* (Pintura de bordes duros), modalidades que también fueron investigadas por algunos pintores abstractos mexicanos de los ochenta, como Francisco Castro Leñero. Estas formulaciones estilísticas fueron combinadas con los lenguajes matéricos e informalistas europeos que también he comentado con anterioridad.

Ahora bien, a todas las influencias que nutrieron la abstracción expresionista de las décadas de los sesenta y setenta, es necesario incorporar otras, difundidas desde mediados de los setenta pero sobre todo a lo largo del decenio de los ochenta, de importancia tan destacada que la abstracción pictórica expresionista de esta década en México adquirió una fisonomía y personalidad diferenciada de la que le precede. Me refiero, sobre todo, a dos corrientes provenientes de Europa: el Neo-Expresionismo alemán y la Transvanguardia italiana. Estas propuestas hicieron una importante recuperación de la pintura neofigurativa en medio de fuertes tendencias conceptualistas y minimalistas.

En efecto, en sendas entrevistas que realicé a los cuatro artistas de mi interés en la presente investigación, ninguno dudó en señalar la influencia que hay en sus obras y el impacto que provocó en ellos la nueva pintura alemana –el Neo-Expresionismo alemán–, que se gestó en Alemania durante los sesenta y que se difundió en México desde finales de los setenta y a inicio de los ochenta a través de importantes exposiciones, tales como *Origen y Visión. Nueva pintura alemana* (Museo de Arte Moderno, 1984), organizada por Christos M. Joachimides

y Norman Rosenthal y en la se presentaron obras de jóvenes artistas alemanes, tales como Georg Baselitz, Dieter Hacker, Karlo Horst Hödicke, Jörg Immendorff, Rainer Fetting, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz y A. R. Penck, entre otros. Acerca de ellos, Raquel Tibol señaló que “son individualmente figuras sobresalientes en el resurgimiento pictórico ocurrido en Berlín Occidental y en Alemania Federal” y agrega que esta exposición “ha logrado conmover a muchos artistas mexicanos”.²¹²

El surgimiento de estos lenguajes internacionales neo-expresionistas se explica, en parte, como una oposición a la abstracción post-pictórica, que en el camino hacia su depuración, había llegado a excesos de ortodoxia y pureza, valores que los pintores alemanes de los sesenta no quisieron asumir. El crítico norteamericano Donald Kuspit señala que los conceptos de abstracción y espiritualidad a los que tenían que enfrentarse los nuevos artistas alemanes se habían vuelto “obsoletos en razón de su excesiva pureza. De ahí la necesidad de recuperar valores de impureza, extravagancia, “informalidad”, ironía, absurdo, máxima expresividad e intensidad; valores asociados a unos símbolos de poder, el poder de la pintura como metáfora del poder sobre el mundo”.²¹³

Bajo estas premisas y en medio de la crisis de la idea de modernidad que la posguerra supuso, los jóvenes artistas alemanes hallaron en la pintura el medio para reencontrarse con su propia tradición artística, el Expresionismo Alemán y facilitar su tránsito hacia el nuevo estado de las cosas. Una transición de raigambre romántica, que reinterpretó propuestas distintas –Informalismo francés y Expresionismo Abstracto, entre otras–, adopción necesaria ante el vacío de un arte de vanguardia que no pudo desarrollarse en Alemania bajo el régimen nazi, el cual consideraba a los expresionistas de principios de siglo “degenerados”.

Espacios de exhibición como la Documenta de Kassel, la Bienal de Venecia y exposiciones como *The New American Painting* (Escuela Superior de Artes Plásticas de Berlín, 1958), permitieron a artistas como Georg Baselitz, K. H. Hödicke y Bernd Koberling confrontar sus conocimientos y búsquedas al conocer de primera mano obras de Jackson Pollock, Willem

²¹² Raquel Tibol, “Los Nuevos Salvajes de la Pintura Alemana.” (México: *Proceso*, No. 428, 12 de enero de 1985). Cabe mencionar que los artistas entrevistados por mí, así lo confirmaron. Consultado el 6 de oct. 2015. http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=140329&rl=w

²¹³ Citado por Anna María Guasch en, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. (Madrid: Alianza, 2000), 241.

de Kooning, Yves Klein y Mark Rothko; pronto surgieron en sus lienzos formas –“seres humanos”– transfiguradas por la distorsión expresionista.

En su texto de presentación a la exposición *A new Spirit in painting* (Londres, 1981), Christos M. Joachimides, uno de los principales teóricos y propulsores del Neo-Expresionismo alemán, destacaba el carácter introspectivo de los nuevos artistas y de

la necesidad de hablar de uno mismo, de expresar nuestras apetencias y nuestros temores, de reaccionar frente a la vida cotidiana; de reactivar, en suma, zonas de la experiencia largamente aletargadas. En todas partes se observan signos del afianzamiento de un renovado interés por la intimidad, signos que en el arte se expresan en formas sumamente subjetivas.²¹⁴

Estas inquietudes fueron compartidas por algunos pintores abstractos expresionistas mexicanos de los ochenta. En lo que se refiere a los aquí estudiados, ellos se apropiaron en distinto grado no solo de estas posturas frente al arte y su relación con la vida cotidiana, sino de procedimientos técnicos y, sobre todo, de la libertad creativa propugnada por los pintores alemanes asociados al Neo-Expresionismo Alemán.²¹⁵ Esto les condujo a la revaloración del ejercicio pictórico: el placer del acto de pintar y la sensualidad de un modo de creación, así como la validación de la experiencia subjetiva, empapada de imaginación, intuición y emocionalidad, conectó profundamente con algunos pintores abstractos expresionistas de aquellos años en nuestro país.

El impacto del Neo-Expresionismo alemán entre los pintores mexicanos de los ochenta fue registrado por la investigadora Teresa del Conde quien en el texto que preparó para el *Salón Nacional de Artes Plásticas* de 1985, destacaba, refiriéndose a los pintores mexicanos, que “por primera vez sobresale la corriente de raíz neo-expresionista que en audacia y violencia tanto formal como colorística supera en intensidad emotiva a las producciones que dentro de esta misma tónica nos han llegado de otros países”.²¹⁶

²¹⁴ Christos M. Joachimides, “Un nuevo espíritu en la pintura,” en *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, ed. Anna María Guasch. (Madrid: Akal, 2000), 13-14.

²¹⁵ El modo en que estas influencias se manifiestan en la obra de nuestros artistas, será analizada a detalle en el Capítulo 3 de este trabajo.

²¹⁶ Teresa del Conde, “Presentación,” en *Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Bienal de Pintura 1985*. (México: INBA / SEP, s/f), 7.

La obra de los pintores neo-expresionistas, que oscila entre una figuración exaltada y distintos grados de abstracción, estableció diálogos e intercambios con investigaciones similares fuera de Alemania, de entre las cuales destacamos a los jóvenes integrantes del movimiento paralelo italiano, la *Transvanguardia*, la cual también tuvo efectos sobre la abstracción expresionista mexicana.

Si bien el pintor y docente Ignacio Salazar reconoce la importante influencia que tuvo el Neo-Expresionismo alemán en la pintura abstracta expresionista mexicana de los ochenta, no duda en afirmar que fue todavía mayor el impacto que tuvo la Transvanguardia italiana (término acuñado en 1979 por Achille Bonito Oliva) en las corrientes pictóricas de aquellos años. En este mismo sentido se pronuncian los pintores Francisco Castro Leñero e Irma Palacios, pintora que siente gran admiración por la obra de Mimmo Paladino y Francesco Clemente. Excepción a la regla, el pintor Miguel Ángel Alamilla reconoce en su obra una mayor influencia del Expresionismo Abstracto norteamericano.²¹⁷

Según Anna María Guasch, “hay que enmarcar la Transvanguardia italiana en el movimiento neo-expresionista que emergió a principios de los ochenta ligado a los discursos de eclecticismo, citacionismo, negación y progreso propios de la primera modernidad”.²¹⁸

Al inicio de la década de los ochenta, el principal teórico e impulsor de la Transvanguardia italiana, Achille Bonito Oliva, reunió en torno a sí a un grupo de artistas que, desde tiempo atrás, venían planteando la necesidad de reformular el lenguaje pictórico. Bonito Oliva propugnaba por un arte fragmentario, instintivo, capaz de revisar (reciclar) las fuentes de la historia del arte del pasado, para proyectarlas en el presente; de ahí el término “*trans*”: “no se presenta como una anti-vanguardia, sino como un recorrido a través de toda la historia del arte, incluyendo las vanguardias...”.²¹⁹ Este recorrido a través de la historia, de los lenguajes del arte y de la cultura cotidiana, convierte al artista en un “nómada”, caracterizado por la apertura y flexibilidad. El eclecticismo le viene bien, ya que le permite incorporar elementos culturales del pasado y del presente, de la tradición y la vanguardia, etc. De este modo se

²¹⁷ En el capítulo 3 de este trabajo se abordarán de manera más detenida las entrevistas que quien esto escribe realizó a los cuatro artistas, objeto de la presente investigación.

²¹⁸ Guasch, *El arte último*, 273.

²¹⁹ Achille Bonito Oliva, “Italiana, 1950-1986”, citado por Guasch en *El arte último*, 276.

consigue que la obra comunique mensajes múltiples, por lo que ya no hay significaciones unívocas.²²⁰

Fue la exposición *Transvanguardia: Italia / América* (Módena, 1982) la que determinó la consolidación de la *Transvanguardia* a nivel internacional. En ella participaron los artistas que, a la postre, se asocian más frecuentemente con este movimiento artístico: Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de María y Mimmo Paladino, quienes venían trabajando desde mediados de los setenta en una nueva sensibilidad que recuperaba el oficio del pintor, la “manualidad” del quehacer pictórico, combinando códigos abstractos y figurativos, profesando amor por el detalle en oposición a la grandilocuencia de ciertas obras de los sesenta y empleando reiteradamente el dibujo, que otorgaba fluidez a sus imágenes.²²¹

Al igual que ocurriera con los neo-expresionistas alemanes, las obras de los italianos fueron difundidas en nuestro país a lo largo de la década de los setenta, lo que redefinió tanto las tendencias representativas como las abstractas. De hecho, el pintor Miguel Ángel Alamilla, señala que entre varias de las influencias más importantes para su generación, se encontraron “los italianos”, refiriéndose desde luego a la *Transvanguardia* aquí comentada.²²²

El crítico y ensayista Antonio Espinosa destaca la importancia de estos movimientos plásticos en el escenario de la pintura mexicana de los años ochenta:

No fueron pocos los pintores mexicanos que abrevaron en el neosalvajismo [Neo-expresionismo alemán] y la *Transvanguardia* italiana: Alberto Castro Leñero, Estrella Carmona, Patricia Soriano, Eloy Tarcisio y Germán Venegas, entre otros. Debe subrayarse, sin embargo, que los artistas mexicanos supieron asimilar y adaptar a su genio estas influencias para crear lenguajes personales.²²³

Así pues, advertimos que hacia el final del decenio de los setenta, convivían en México algunas obras de carácter conceptual y minimalista con las incipientes búsquedas

²²⁰ Guasch, *El arte último*, 276-278.

²²¹ Achille Bonito Oliva, “La *Transvanguardia* italiana,” en *La Transvanguardia italiana*. (Roma: CONACULTA / MAM / Drago, 2003), 11.

²²² Comentario hecho a la autora en entrevista realizada al Mtro. Alamilla el 22 de enero del 2014.

²²³ Antonio Espinosa, “Más allá del neomexicanismo,” en *Confabulario*, suplemento cultural de *El Universal*, disponible en onfabulario.eluniversal.com.mx/mas-alla-del-neomexicanismo/, consultado el 12 de abril de 2016.

individuales de jóvenes pintores –de todas las vertientes– que comenzaban sus trayectorias individuales, guiados de manera directa o indirecta por las experiencias de los colectivos y agrupaciones de la década anterior, algunas de los cuales continuaron activos en los años siguientes. En relación a la pintura abstracta, artistas como Ricardo Rocha, perteneciente al grupo Suma, llevaron a la misma la inclinación por la experimentación visual.

El escenario artístico a principios de los años ochenta, sin embargo, había cambiado. La efervescencia política y contracultural, si bien no había desaparecido, daba paso a una nueva postura y sensibilidad por parte de los artistas. En efecto, los jóvenes que iban terminando su etapa formativa desde mediados de los años setenta, fueron reorientando poco a poco sus investigaciones, privilegiando intereses de orden plástico, estético o incluso económico. En este cambio de actitud, percibimos los efectos de las nuevas políticas neoliberales que afectaron al mercado del arte, pero también de una nueva conciencia generacional frente al arte y sus funciones, nutrida por una compleja amalgama de lenguajes, intereses, técnicas y temáticas que demuestran el pluralismo que hacia finales del siglo pasado se había alcanzado en la plástica mexicana. En efecto, el Mtro. Jorge Alberto Manrique encuentra como rasgo decisivo del periodo el eclecticismo, caracterizado por “el abandono de una idea lineal del proceso del arte, que dejaba fuera todo lo que no encajaba dentro de la sucesión sancionada canónicamente de movimientos o “ismos”. Ahora, y diré que para bien, los artistas se pueden mover a cualquier dirección”.²²⁴ Asimismo, destacaba que en el escenario plástico de los ochenta en México, “Las tendencias estilísticas son variadas: abstracción lírica o geométrica, realismos e hiperrealismos, Neo-expresionismo, figuración libre, ensamblajes, performances, instalaciones, acciones callejeras y una categoría intermedia entre abstracción-figuración”.²²⁵ Entre estas manifestaciones, la pintura abstracta mexicana enfrentaba el desafío de su permanencia y visibilidad en medio del surgimiento de una amplia variedad de tendencias figurativas.

Es probable que por ello los pintores abstractos expresionistas del decenio de los ochenta en México reforzaron las búsquedas de carácter individual e introspectivo iniciadas por sus antecesores inmediatos. Un sentimiento de desencanto y nihilismo se apoderó de muchos de

²²⁴ Jorge Alberto Manrique, “Artistas en tránsito. México 1980-1995,” en *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV (México: UNAM / IIE, 2001), 195.

²²⁵ Manrique, “*Artistas en tránsito*,” 194-195.

estos creadores, como fue el caso de Francisco Castro Leñero quien experimentó una sensación de angustia extrema tras el temblor ocurrido en la Ciudad de México de 1985 o la que se refleja en la obra semi-abstracta de Boris Viskin, quien se centra en la soledad de las grandes urbes y la gran alienación que estas producen a sus habitantes. Un sentido trágico está presente en obras de este periodo, enunciando el escepticismo y la desesperanza que marcó el fin de siglo. Esta angustia existencial con respecto al futuro tuvo como consecuencia el buscar refugio en el pasado: en la tradición académica y en la historia del arte.²²⁶

Una de las maneras de lidiar con este retorno a la historia del arte la encontraron los pintores en la variedad de influencias, préstamos, apropiaciones, variaciones, citas, homenajes, glosas, parodias y paráfrasis que hicieron de obras maestras del pasado, de estilos o de artistas en específico.²²⁷ Viene a la mente el interés que Irma Palacios tiene en el claroscuro barroco o en las composiciones murales de Altamira; la fuerza expresionista de Goya, estudiada por Miguel Ángel Alamilla, quien también se interesa por el dibujo de Durero y la composición de Velázquez; la fascinación que Francisco Castro Leñero tiene por el modo de configurar renacentista y su detenido estudio de la obra de Carpaccio y Bellini y ni qué decir de la amplia cultura visual de Ignacio Salazar, quien lo mismo se fascina por Altamira que por la Capilla Sixtina.²²⁸ No me refiero a que la obra de estos maestros de la historia del arte se manifieste expresamente en los cuadros de los abstractos mexicanos, pero es innegable que su cultura visual se ha visto alimentada por aquellos –y otros– y que de una manera inconsciente surgen en la síntesis de sus propios lenguajes abstractos.

Si bien nunca dejó de practicarse, la pintura en México recibió un nuevo impulso al iniciarse la década de los ochenta; esta pintura estuvo caracterizada por la diversidad estilística, técnica y temática. En este proceso, la figuración volvió a consolidarse en

²²⁶ Alberto Blanco, “Encuentros y desencuentros,” en *Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano* (México: Museo de Arte Moderno / La Sociedad Mexicana de Arte Moderno, 1992), 35-68.

²²⁷ Para una explicación detallada de cada una de estas categorías, Ver, Teresa del Conde, “Tropos,” en *Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano* (México: Museo de Arte Moderno / La Sociedad Mexicana de Arte Moderno, 1992), 9-29.

²²⁸ Todas estas referencias están mencionadas en textos autobiográficos que aparecen en el catálogo *Aparición de lo invisible. Pintura abstracta contemporánea en México*. (México: Museo de Arte Moderno / La Sociedad Mexicana de Arte Moderno, 1991-1992); por otro lado, son referencias obtenidas por la autora a través de entrevistas realizadas a los artistas.

correspondencia a las temáticas que ahora atraían el interés de los pintores. Margarita Martínez Lámbarry explica este fenómeno de la siguiente manera:

La pintura vuelve a ser el género plástico más socorrido entre los artistas de los ochenta, pero es una pintura renovada por las experimentaciones técnicas, enriquecida en su lenguaje plástico, nutrida de recursos innovadores que culminan en campos semánticos simbólicos propios de la pluralidad de nuestra cultura [...] en los ochenta el arte en México es sinónimo de producción pictórica.²²⁹

Esta renovación de la pintura en el escenario de las artes plásticas en México explica la convivencia de la pintura abstracta con otras vertientes pictóricas como el Neo-Mexicanismo, el Hiperrealismo y el “realismo fantástico”, que hicieron gran fortuna entre coleccionistas nacionales y extranjeros, lo que eventualmente limitó la presencia de la pintura abstracta en espacios de exposición y venta.²³⁰

Un factor externo que contribuyó a que en nuestro país la pintura cobrara mayor notoriedad en la década de los ochenta fue la revaloración del arte mexicano –en general, del arte latinoamericano– el cual fue demandado por coleccionistas, galerías, casas de subasta, museos e instituciones en Europa y Estados Unidos. México protagonizó, junto con otros países, el *boom* del arte latinoamericano de corte del “realismo mágico”, lo que promovió la producción de pinturas de formatos manejables y de temáticas y soluciones formales que demandaba el mercado, de acuerdo a sus expectativas en relación a lo periférico de su procedencia, lo que incidió en el mercado del arte. En efecto, México no pudo sustraerse a los efectos del neoliberalismo y la globalización que ya dejaban sentir sus consecuencias, aunado al hecho de que, probablemente, algunos artistas no habrían querido renunciar a las ganancias que en términos económicos y de reconocimiento –por fin, valga decir– comenzaban a tener.

²²⁹ Margarita Martínez Lámbarry, *Artistas representativos de la década de los ochenta* (Mexico: FFyL-UNAM, s/f), 23.

²³⁰ Entre los pintores Neo-mexicanistas destacamos a Dulce María Núñez, Rocío Maldonado, Georgina Quintana, Eloy Tarcisio, Germán Venegas, Nahum Zenil, etc. Dentro de los Hiperrealistas encontramos a Rafael Cauduro, Arturo Rivera y Roberto Cortázar; finalmente, Francisco Toledo y Janitzio Escalera representan el “realismo fantástico” o la pintura “de lo maravilloso”.

Es de gran relevancia mencionar que Juan García Ponce acompañó con sus reflexiones, críticas, reseñas y textos de diversa índole el desarrollo de la abstracción mexicana hasta su muerte, acaecida en 2003. Gracias a su interés e inteligencia para abordar este lenguaje pictórico, hoy tenemos el privilegio de contar con textos que este importante crítico dedicó a Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero e Irma Palacios entre muchos otros. Asimismo, Teresa del Conde, Jorge Alberto Manrique, Armando Torres Michúa, Luis Carlos Emerich, Raquel Tibol, Juan Coronel, Rita Eder, Margarita Martínez Lámbarry y Alberto Blanco son algunos destacados críticos que han contribuido con sus análisis y opiniones a la consolidación de la pintura mexicana de la década de los ochenta. (Ilustraciones 165 a 196)

Capítulo 3. La pintura abstracta expresionista en México en la década de los ochenta. Análisis de obra.

En el presente capítulo abordo el análisis del *corpus* de obra seleccionado para esta investigación. Éste está conformado por pinturas abstractas expresionistas producidas por Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero, Irma Palacios e Ignacio Salazar durante el decenio de 1980 en México. He decidido, por propósitos expositivos y de profundización en el análisis de las obras, incluir ocasionalmente algunas que rebasen el eje temporal especificado.

La estructura de este capítulo se plantea desde una perspectiva inductivo-deductiva, partiendo de lo general a lo particular. En las ***Conclusiones y reflexiones finales*** y procediendo a la inversa, se presentarán las conclusiones a las que haya llegado después del análisis del *corpus* seleccionado.

Considero necesario contextualizar a los cuatro artistas objeto de estudio de esta investigación y a la pintura abstracta expresionista dentro del panorama general del acontecer nacional e internacional, así como en relación a las artes plásticas de los ochenta; para tal propósito ofrezco, en primera instancia, una sucinta reseña de los acontecimientos que a mi juicio fueron determinantes en la reestructuración de la fisonomía mundial, regional y local y que llegaron a tener una fuerte incidencia en las temáticas y preocupaciones de los artistas de las dos últimas décadas del siglo pasado, afectaciones visibles no sólo en los temas o corrientes estilísticas, sino incluso en el mercado del arte.

Posteriormente, delinee un contexto de la situación artística en dicho periodo basada en la revisión de materiales bibliohemerográficos; en las entrevistas a artistas e investigadores y en la revisión de archivos y obra de instituciones, museos y galerías, etc. Una de las fuentes primarias que fueron de gran utilidad para elaborar el presente capítulo, fueron las decenas de catálogos correspondientes a exposiciones individuales y colectivas, salones, concursos, bienales, festivales, eventos culturales, etc. en los que los cuatro artistas objeto de mi interés no sólo participaron con su obra, sino en los que también vertieron sus testimonios, inquietudes, aproximaciones teóricas y plásticas, con los cuales reconstruyo en cierta medida el complejo e intenso panorama que enfrentaban los jóvenes pintores al iniciarse las dos

últimas décadas del siglo pasado, de suyo convulsas por los vertiginosos cambios en el plano político, económico y social tanto a nivel internacional como nacional.

Con estos materiales elaboré una detallada caracterización de esta generación de pintores, contrastando a los abstractos con los figurativos, ya que los primeros presentan diferencias interesantes con respecto a los segundos. Con este ejercicio, obtuve una clara imagen de las características más sobresalientes de los pintores –figurativos y abstractos– de los ochenta, lo que me facilitó desarrollar el siguiente apartado, que abunda sobre las temáticas preferentemente abordadas por ellos. Son temas que reflejan sus preocupaciones comunes, el modo en que interpretan su entorno y la manera en que encarar un futuro incierto.

Antes de entrar de lleno al estudio de las obras, consideré pertinente ofrecer unas breves semblanzas de cada uno de los cuatro artistas abordados (lo aquí presentado son síntesis de cuatro estudios monográficos que realicé en su momento, ante el vacío historiográfico existente), con el fin de que el lector tenga conocimiento de sus trayectorias e intereses. Reitero que dentro de los criterios de selección de estos artistas –que se detallaron en la Introducción de este trabajo– consideré sus destacadas trayectorias, los reconocimientos a los que se han hecho acreedores, el seguimiento que de ellos ha hecho la crítica especializada, la recepción que su obra ha tenido entre instituciones públicas, privadas, galerías y coleccionistas; su destacada labor docente, la elaboración de un cuerpo teórico que acompaña sus desarrollos plásticos, su refinadísimo oficio y, lo más importante, que cada uno de ellos representa de manera sobresaliente una distinta vertiente de la pintura abstracta expresionista practicada en nuestro país al finalizar el siglo pasado. A través del ejercicio contrastivo de su obra, he encontrado coincidencias y diferencias; constantes y variables; influencias individuales y colectivas.

Ya para entrar de lleno en el estudio de la obra, me permití aclarar algunos conceptos del marco teórico a partir del cual construí la metodología transversal con la que abordé las obras, ya que los he empleado a lo largo del capítulo.

A propósito de la metodología, cabe mencionar que abordé las obras con un criterio de transversalidad a partir de las categorías icónicas elegidas, en el orden que consideré acorde al propio desarrollo de la pintura abstracta expresionista en los años ochenta y al que hice referencia en la Introducción. De este modo, inicio con la textura, componente icónico que

ha sido revisado en la obra de los cuatro artistas en cuestión; continuo con el color, la luz y el espacio, en ese orden y siempre analizando cada categoría en las obras de todos ellos, antes de pasar a la siguiente. Al mismo tiempo, he aplicado los distintos ejes metodológicos que más adelante explicitaré con el propósito de estar en mejores condiciones para el análisis de estas obras.

Una vez finalizado el análisis del *corpus* expongo una serie de conclusiones a las que he llegado tras contrastarlo en primera instancia entre sí, y posteriormente con gran variedad de fuentes hemerográficas y con las entrevistas que realicé a cada uno de los artistas, las cuales se constituyeron en fuentes principales para mi investigación. Estos hallazgos son ampliados y profundizados en las *Conclusiones y reflexiones finales*.

3.1. Nuevas necesidades estéticas en un contexto internacional cambiante.

Las últimas dos décadas del siglo XX fueron testigos de dramáticas transformaciones alrededor del mundo, lo que tuvo un severo impacto en la política, economía y entorno cultural-artístico; estos cambios afectaron profundamente la percepción de la realidad en el ciudadano común. La convergencia en el escenario mundial de cuatro poderosos líderes, Ronald Reagan, Margaret Thatcher, Karol Wojtyla (Juan Pablo II) y Mijaíl Gorbachov, impulsó modificaciones estructurales en el orden mundial establecido desde la segunda posguerra. Con la Guerra Fría como telón de fondo, los gobiernos estadounidense y británico se dispusieron a dismantelar el Estado benefactor a favor de *políticas neoliberales*, que a la larga pronunciaron la desigualdad social. Una política abiertamente injerencista “justificó” el intervencionismo del gobierno norteamericano en distintas regiones del planeta, de entre las cuales, destacamos Centroamérica, por su proximidad a nuestro territorio y las consecuencias que tuvo en la política externa de México. La postura bélica norteamericana alimentó una carrera armamentista imparable, justificada bajo el argumento de que así convenía a la defensa de la democracia y la libertad, lo que provocó en el ciudadano común desasosiego y desesperanza.²³¹

²³¹ Lorenzo Meyer, “La visión general,” en Rogelio Carvajal Dávila ed., *Una historia contemporánea de México: transformaciones y permanencias* (México: Océano, 2003), 15-23.

En el otro extremo geográfico, Mijaíl Gorbachov llegó al Kremlin en 1985; preparó la transición de su país hacia un ámbito de mayor apertura y democracia a través de una profunda reestructuración tanto a nivel político como económico afectando de manera irreversible las bases comunistas de la URSS y la manera en que los países –comunistas o no– se relacionaban entre sí. La caída del muro de Berlín en 1989, símbolo de la caída del comunismo, preludió el colapso de la Unión Soviética en 1992.²³² Como es de suponerse, este cúmulo de eventos alimentó una serie de temáticas inéditas en todas las artes, haciendo del drama humano y su existencia de cara al fin de milenio el centro de su atención.

En lo que se refiere a nuestro continente, la agitación política provocó la caída de las dictaduras en Perú (1980), Bolivia (1982), Argentina (1983), Uruguay (1984), Brasil (1985), Filipinas y Haití (1986), Paraguay y Chile (1989), lo que activó temáticas como la identidad y la “otredad”; la lucha por la democracia y los derechos civiles; expresiones de rechazo en contra de la represión, los crímenes de Estado y la falta de libertades en los distintos lenguajes artísticos.

En cuanto a nuestro país, las dos últimas décadas del siglo pasado estuvieron marcadas por crisis económicas y reestructuración de la deuda externa en varias ocasiones. Durante el gobierno de José López Portillo (1976-1982) aumentó la presión económica sobre la población al imponerse el impuesto al valor agregado (IVA) al 10% en 1980; al año siguiente, la caída de los precios del petróleo trajo como consecuencia la devaluación del peso y el aumento de la inflación. Ante un escenario económico tan caótico, se le apostó a la nacionalización de la banca (1982), lo que provocó la salida masiva de recursos del país, mayor inflación y pérdida del valor adquisitivo, aumentando la sensación de precariedad entre la población.²³³ Como en otras latitudes, los artistas en general y los pintores en particular, fueron sensibles a estas sacudidas económicas que comprometían la viabilidad del edificio social. Ello explica la aparición de temáticas referentes al cuerpo humano (fragmentado, herido, consumido por las drogas) y la soledad urbana; la visión crítica de los medios masivos de comunicación y la marginalidad; el consumismo y otras más, las cuales fueron abordadas por artistas jóvenes, testigos activos de la descomposición social, el

²³² Macario Schettino, “Cronología: marco histórico contemporáneo,” en Rogelio Carvajal Dávila ed., *Una historia contemporánea de México: transformaciones y permanencias*, (México: Océano, 2003), 609-624.

²³³ Meyer, 22-23.

nihilismo y el desencanto que quedó tras la pérdida de las certezas e ideales que todavía una década anterior habían movilizado a miles de estudiantes –y de artistas– alrededor del mundo.

Un incremento acelerado de la población vino a exacerbar problemáticas endémicas de las grandes urbes irresueltas en años anteriores. La inmigración masiva a la Ciudad de México amplió los cinturones de miseria, en los cuales se fueron gestando grupos sociales periféricos que, en su momento, habrían de reclamar su reconocimiento social. Estas “tribus urbanas” de jóvenes punks se alimentaban de resentimiento a partir de su marginalidad; el *rock*, la drogadicción y la violencia cimentaron su sobrevivencia en medio del desconsuelo, la desolación y desilusión. Esta realidad dio lugar a una nueva pintura de corte realista, pero pasado por el tamiz del “rock urbano”, irónico e incluso lúdico. Los “chavos fresca”, en cambio, practicaban la cultura de la evasión en las discotecas, ámbitos complacientes y despreocupados. A pesar de estas tendencias a agruparse, un creciente individualismo marcó la tónica predominante entre los jóvenes de estos años.²³⁴

El acelerado desarrollo de los medios de comunicación masiva incrementó su presencia en la vida cotidiana del ciudadano promedio. Nuevas tecnologías, como la antena parabólica, “achicaron el mundo”, con lo que se accedió a una mayor información sobre los acontecimientos internacionales en tiempo real. Se posicionó una cultura eminentemente visual, con el correlativo desplazamiento de lo escritural (a nivel de texto) y lo no representativo (a nivel de imagen).²³⁵

3.2. Caracterización de una generación.

El análisis pormenorizado de la situación de la pintura abstracta y de sus productores durante la década de los ochenta en México que presento a continuación, parte de una revisión general de las problemáticas que afectaron a la mayoría de los artistas en esos años para luego particularizar los factores que determinaron las cualidades de la pintura abstracta

²³⁴ Margarita Martínez Lámbarry, “Décadas de los ochenta y noventa, en *La colección de pintura del Banco Nacional de México*, catálogo siglo XX-I (México: Fomento Cultural Banamex, 2002), 53-61; Margarita Martínez Lámbarry coord., “México en los años ochenta. Contexto histórico-social,” en *Artistas plásticos representativos en la década de los años ochenta*, proyecto de investigación del Seminario de Historia del Arte en la década de los ochenta de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, inédito, s/f, 1-11.

²³⁵ Martínez Lámbarry, “Décadas...,” 53-61; “México en los años...,” 1-11.

expresionista del periodo. El modo en que los medios de comunicación y la cultura del diseño y la publicidad afectaron el desarrollo de las artes pictóricas; aspectos como las políticas de estado que favorecieron el impulso de las artes en el periodo en cuestión; el papel que jugaron la crítica, las galerías y el mercado del arte para que la generación de los ochenta fuera teniendo mayor participación en el medio artístico; el modo en que el terremoto del 19 de septiembre de 1985 afectó la producción plástica de la segunda mitad de la década, en fin, he considerado todo ello al formalizar una caracterización de esta importante generación que llevó adelante su actividad plástica en medio de los conflictos internacionales y nacionales y situaciones, no todas desfavorables, en las que tuvo que sostener una vocación de vida: la de dedicarse al arte a pesar de todo.

La presente investigación se centra en cuatro pintores abstractos expresionistas: Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero, Irma Palacios e Ignacio Salazar, nacidos entre 1943 y 1955, quienes iniciaron sus etapas formativas durante los años setenta y que comenzaron a hacerse notar en el ámbito de las artes plásticas mexicanas a principios de los ochenta, consolidando sus carreras profesionales a lo largo de esa década. A principio de los noventa y antes de finalizar el siglo XX, eran artistas ampliamente reconocidos por sus sólidas carreras por la crítica, las instituciones, las galerías y los coleccionistas. En los siguientes párrafos, detallo algunas características comunes a los jóvenes artistas en formación durante los ochenta y que también Alamilla, Castro Leñero, Palacios y Salazar comparten.

Estos cuatro artistas pertenecen a una generación de pintores que recibieron, la mayoría, una educación artística sólida y formal en escuelas de arte; como estudiantes, se insertaron en una dinámica marcada por el crecimiento de la población estudiantil en las universidades públicas.²³⁶ Conviene señalar que en el ámbito académico en el que esta generación se formó existía una inquietud compartida, casi una necesidad entre docentes y estudiantes de abrirse hacia una mayor internacionalización, en medio de fuertes tendencias globalizantes de la cultura, que les permitiera “ponerse al día” en las últimas tendencias. En efecto, la vida

²³⁶ Para 1970 había 218, 000 estudiantes de educación superior en nuestro país; para 1980, ya sumaban 731, 000, lo que derivó en una grave crisis en las instituciones educativas. Por esta razón, se tuvieron que echar a andar nuevas opciones educativas para ampliar la oferta, mismas que actuaron como válvula de escape para las tensiones y el activismo de esos años. Ariel Rodríguez Kuri y Renato González Mello, “El fracaso del Éxito, 1970-1985,” en *Nueva historia general de México* (México: El Colegio de México, 2017), 721.

interna de estas instituciones de educación artística superior estaba marcada por la efervescencia que producía la llegada de nuevas propuestas plásticas, orientadas hacia la exaltación de una figura reinterpretada y de corte expresionista –los neo-expresionismos– ideal para el tono individualista que marcaba a esta juventud preocupada por y enfrentada con la crisis del fin del milenio y que al mismo tiempo buscaba hacer a un lado los localismos regionales con los que tradicionalmente se asociaba al arte mexicano.

Desde la década de los setenta en las instituciones de educación superior de la Ciudad de México se le había dado un fuerte impulso a las nuevas licenciaturas de orientación artístico-práctica y que ponían al centro de sus preocupaciones el problema del *lenguaje visual*, tales como el Diseño Gráfico y las Artes Visuales. Todo lo anterior era resultado de una demanda social de comunicación visual actualizada, más democrática y comprensible en sus contenidos, consecuencia positiva del activismo de las agrupaciones artísticas de los setenta. El surgimiento de estas licenciaturas que se aproximaban al problema de la imagen desde ángulos novedosos no es en modo alguno un asunto menor, ya que precisamente a partir de su elevación a disciplinas universitarias, se comenzó a delinear un fenómeno característico del arte de fin de milenio, cual es la difuminación de los límites entre las disciplinas artísticas, mercadológicas, publicitarias y del diseño: muy pronto surgieron publicistas metidos a artistas; artistas empleando recursos de la publicidad; mercadólogos resemantizando obras consagradas por la tradición para fines publicitarios; formatos espectaculares empleados por artistas; diseñadores gráficos trabajando al óleo... La mayoría de los jóvenes artistas de los ochenta continuaron, sin embargo, por la ruta de la especificidad artística, privilegiando formatos, técnicas, procedimientos y temáticas propios de la investigación pictórica.

He abundado exhaustivamente en las influencias recibidas por esta generación de pintores en el capítulo anterior. Si bien todos esos afluentes nutrieron de maneras diversas las trayectorias individuales de estos creadores, de acuerdo a sus personalidades, intereses y capacidades creativas, afirmo que como generación, compartieron información similar en cuanto a corrientes artísticas internacionales y nacionales, así como conocimientos técnicos y teóricos obtenidos en las escuelas de arte.

La generación de los ochenta es, sobre todo, producto de la gran variedad de espacios de exhibición que desde 1966 comenzaron a proliferar y a los cuales tuvieron acceso una gran cantidad de estudiantes de arte, tales como el Concurso Nacional de Estudiantes de Artes Plásticas, posteriormente llamado Encuentro Nacional de Arte Joven. Ahora, si bien es cierto que estos concursos comenzaron a recibir un fuerte impulso desde finales de la década de los sesenta, afirmo sin lugar a dudas que el grueso de los participantes que a la postre desarrollaron trayectorias sólidas, interesantes y relevantes para el escenario plástico y artístico de hoy en día en nuestro país, provienen de la generación de jóvenes creadores que se arriesgaron a presentar propuestas novedosas en este foro a lo largo de la década de los ochenta, lo que eventualmente le ha dado lustre y mayor validación a dicho espacio.

El Salón Nacional de Artes Plásticas con sus diversas secciones fue creado en 1977 con el objetivo de reunir bajo un mismo techo a todas las expresiones artísticas vigentes, provenientes de creadores de diversas generaciones; se constituyeron al pasar el tiempo en verdaderos espacios de confrontación estética y puesta al día, tanto para los noveles expositores como para los pocos consagrados que se arriesgaron a participar. Facilitaron también la convergencia de museógrafos, historiadores del arte, críticos y expertos en arte, lo que generó un cuerpo teórico de gran relevancia y que está en espera de ser analizado por los especialistas.

En relación a estos concursos, salones, bienales, etc., es probable que ninguna otra generación antes que la de los ochenta haya gozado de tantos apoyos económicos a través de becas, premios en efectivo y de adquisición; fueron espacios de exhibición y confrontación que el Estado, a través de sus políticas culturales, puso a su disposición y que esta generación disfrutó y aprovechó en su beneficio.

Adicionalmente y vinculado a estas políticas de Estado, esta generación se vio beneficiada por los programas y apoyos que el CREA²³⁷ impulsó a lo largo de su existencia –considerando que en 1988 fue transformada y asimilada a la CONADE–,²³⁸ con lo que daba cumplimiento a lo que el Decreto del 30 de noviembre de 1977, por el que se creaba el CREA, señalaba en su artículo 2do (“de los propósitos del CREA”), fracción III, que a la letra dice:

²³⁷ Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud.

²³⁸ Consejo Nacional del Deporte.

“Establecer, alentar, y coordinar planes que favorezcan el desenvolvimiento y la expresión de los jóvenes”.²³⁹

Una cierta “angustia existencial” marcó a esta generación de adultos jóvenes que se sabía cercana a la asunción de una serie de responsabilidades para las cuales el entorno no ofrecía una ruta certera. Factores como el desempleo, el crecimiento demográfico, la creciente dificultad para acceder a una educación de calidad, las interminables crisis económicas que impactaron negativamente en el poder adquisitivo de la población en general, el aumento del narcotráfico y la violencia urbana generalizada, fueron algunas de las presiones con las que estos jóvenes artistas tenían que lidiar en el momento de su egreso de la etapa formativa para insertarse en un muy poco favorable medio para las artes en nuestro país.

En virtud de lo anterior, esta generación sintió la necesidad de reelaborar su autoconcepción del *ser artista*, del arte y sus funciones. Por ejemplo, José Castro Leñero consideraba que el arte era “una forma de conocimiento de la realidad”, lo que le permitía “ver el mundo desde otro orden de valores”.²⁴⁰ En efecto, la de los ochenta es una generación de artistas que mira de frente a los desafíos inéditos que el ámbito social les plantea (la megalópolis, la invasión de la esfera privada de los medios de comunicación masiva, la vida cotidiana, el ecocidio, el cuerpo en crisis, la identidad cuestionada, etc.), todo ello en medio de un marco globalizado y marcadamente consumista. Probablemente por ello, la disciplina de hacer arte era para Miguel Castro Leñero “una invitación a entender y a participar activamente en lo que significa vivir”,²⁴¹ esto es, un recurso epistemológico para desarrollar capacidades reflexivas en torno a la realidad y desde el arte, incidir en ella.

Francisco Castro Leñero enunciaba por aquellos años una búsqueda común a los artistas de su generación, la cual sentía la necesidad de reivindicar la dimensión humana de la creación artística: “Considero al arte como una actividad esencialmente humana, como una práctica que constituye una afirmación frente a la negación sistemática del hombre. La obra

²³⁹ *Diario Oficial de la Federación*. Decreto por el que se crea el Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud, el 30 de noviembre de 1977. Consultado el 23 de mayo de 2017; disponible en: http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4662447&fecha=30/11/1977.

²⁴⁰ José Castro Leñero, comentario en *Espacio Común. Expo-Taller Tlalpan* (México: Galería del Auditorio Nacional/INBA, 1981), 5.

²⁴¹ Miguel Castro Leñero, comentario en *Espacio Común. Expo-Taller de Tlalpan* (México: Galería del Auditorio Nacional/INBA, 1981), 6.

me interesa como “algo” capaz de provocar momentos de claridad o lucidez, experiencias que nos alejan de la vanalidad”.²⁴² Esta aseveración trasluce la necesidad existencial de estos jóvenes de afirmarse y validarse como creadores, como pintores más específicamente y cuya legítima empresa es la creación de obras de arte a través de las cuales ofrecer *otra interpretación* de la realidad circundante o, todavía mejor, crear *otra realidad*.

En general, los pintores de la década de los ochenta –figurativos y abstractos– dieron a su actividad creadora un enfoque eminentemente plástico, basado en la solución de las problemáticas inherentes al proceso creativo. Salvo algunas excepciones, se trata de jóvenes artistas disciplinados y reflexivos, que gustan de permanecer en sus talleres, aislados, esforzándose por recuperar el oficio de pintar a través de la permanente experimentación, partiendo siempre de las técnicas consagradas por la tradición para incorporar a ellas las novedades que los avances científicos o tecnológicos les permitan. En efecto, ellos mostraron siempre una gran apertura hacia las novedades técnicas, temáticas, tecnológicas y estéticas que se sucedieron a lo largo de aquellos años.

Esta caracterización general de los pintores de los ochenta se ejemplifica de la mejor manera en los cuatro artistas abordados a lo largo de esta investigación, pero es cierta para un gran número de sus colegas. El “alejamiento de la vanalidad” reprochado por Castro Leñero nos da luz para comprender a una generación atrapada entre los valores combativos de sus predecesores inmediatos y la superficialidad a la que la cultura de masas y el hiperconsumismo los invitaba; es una generación también “en resistencia” pero no ya a las dictaduras militares o a la bipolaridad del mundo inmerso en una “guerra fría”, sino a las pequeñas, miles de trivialidades cotidianas que han cosificado al hombre hacia el final del segundo milenio. Las batallas se libran en cada pequeño acto de resistencia contra la homogeneización del gusto, del vestir, del actuar y del pensar; se libra en cada acto de autoafirmación identitaria que abarca género, raza, nacionalidad y vocación.

El arte creado en medio de este ambiente es reflexivo y crítico, en ocasiones crítico, poblado de iconografías y universos personales. La abstracción llegó a caer, en ocasiones, en esteticismos y amaneramientos exacerbados, resultado de un ensimismamiento empleado

²⁴² Francisco Castro Leñero, comentario en *Espacio Común. Expo-Taller de Tlalpan* (México: Galería del Auditorio Nacional/INBA, 1981), 11.

como antídoto contra un exterior amenazante e incomprensible; ostracismo que asegura la existencia del arte mismo y de sus creadores. No en vano Victoria Compañ, artista cuyas búsquedas plásticas se pueden relacionar con las de Irma Palacios e Ilse Gradwohl (las tres han expuesto juntas en diversas ocasiones), mencionaba en 1981 que el arte es “...un acto de fe, un manifiesto de la naturaleza del hombre, del ejercicio creativo de la vida. Es la capacidad de vitalización y vivificación dando sentido y realidad a un espacio”.²⁴³

Existe entre estos jóvenes artistas la necesidad de la reivindicación y reafirmación de lo humano-universal a través de la cualidad “más humana” que tiene el hombre: su capacidad creativa y comunicativa con el otro. Estas preocupaciones los alejan de los problemas locales para insertarse en una dinámica mucho más generalizada a nivel global, en la cual el arte trasciende nacionalidades y regionalismos para establecer relaciones y diálogos multiculturales.

La suya, es una reflexión sobre el arte que practican: la pintura. Ponderan la técnica y el oficio como medio para llegar a la perfección de su expresión, siendo además una de las partes más placenteras, excitantes y lúdicas del proceso creativo. Entienden la pintura como un *proceso* para alcanzar “significados”, primero para sí mismos y después para los demás, lo que coloca al espectador en un segundo –o último plano, hay que decirlo– de sus preocupaciones. En caso de considerarlo, le piden que “sienta” y no que “entienda” la obra, lo que exige la educación de su sensibilidad, que debe incluir actitud, curiosidad y disposición a fin de que no se quede en la “epidermis” de la obra sino que la penetre.

Los pintores que conforman la generación de los ochenta, están, por lo general, interesados en la versatilidad que pueden desarrollar a partir del manejo de medios secundarios a la pintura. Así, se olvidan de los límites que artificialmente se imponen a la división de las expresiones artísticas y se arriesgan a experimentar en “géneros fronterizos”, tal y como los describe Luis Rius.²⁴⁴ En efecto, dentro de la pluralidad estilística que caracteriza a la década de los ochenta, existe un rasgo que prácticamente unifica a todos los creadores: *la búsqueda*, ese sentido de experimentación y riesgo casi inaplazable que “persigue” a los jóvenes artistas

²⁴³ Victoria Compañ, en *Espacio Común. Expo-Taller de Tlalpan* (México: Galería del Auditorio Nacional/INBA, 1981), 12.

²⁴⁴ Luis Rius, “Veinte artistas,” en *Veinte Artistas* (México: Pinacoteca 2000, 1991), 17.

y que los lleva a iniciar investigaciones –de materiales, conceptos teóricos, de los elementos compositivos, las texturas, el color, etc.– que en ocasiones han llegado a ocupar años de su actividad creativa.

A estos jóvenes artistas, no les incomoda la presencia de generaciones anteriores con los que con frecuencia coincidían en exposiciones colectivas; tampoco sintieron la urgencia o necesidad de “desmarcarse” de ellos o de establecer límites entre unos y otros. De hecho, Teresa del Conde, al hacer un ejercicio contrastivo entre *Confrontación 66* y *Confrontación 86*, hacía notar que “...en aquella ocasión predominaba una actitud de toma de conciencia ante las nuevas corrientes [...] Hoy en día no ocurre lo mismo. Prevalece la preocupación por el producto en sí y en este sentido la confrontación es fundamentalmente estética”,²⁴⁵ afirmación que avala mi hipótesis del giro estético en relación a la generación de pintores de los ochenta. Cabe decir, también, que a esta actitud de apertura se debe el panorama sorprendentemente plural, vital y dinámico con que las artes visuales abrían las dos últimas décadas del siglo XX en nuestro país.

Contrario a lo que los artistas estudiados afirmaron en sendas entrevistas, lamentándose de los pocos foros de exhibición y difusión a los que en su momento tuvieron acceso, el análisis de los datos revela una gran apertura por parte de los espacios oficiales y privados a todas y cada una de las manifestaciones artísticas, así como el apoyo igualitario a, digamos, pintores figurativos y abstractos, por ser el tema que nos ocupa. Lo cierto es que a través del análisis de decenas de exposiciones y eventos de la más variada índole, reconozco que prácticamente todos los artistas convergieron una y otra vez en exhibiciones de diversas orientaciones, desde exposiciones panorámicas que congregaron a más de un centenar de artistas de siete generaciones (*Confrontación 86*, por poner un ejemplo), hasta exposiciones individuales en los recintos más importantes de nuestro país, como el Museo del Palacio de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno.

Aquella redefinición del papel del arte y del artista en la sociedad de fin de siglo operada por estos jóvenes a los que hago referencia, alcanzó también los espacios de exhibición frecuentados por ellos; fue una generación que también supo ser autogestiva y promotora de

²⁴⁵ Teresa del Conde, “Confrontación 86. Diferencias y afinidades,” en *Confrontación 86. Visión sincrónica de la pintura mexicana* (México: Museo del Palacio de Bellas Artes/INBA, 1986), 13.

exposiciones en espacios de nueva creación, que no necesariamente dependieran del apoyo del Estado o de financiamientos gubernamentales. Tal fue el caso del *Foro de Arte Contemporáneo*, *Espacio 22* y *Espacio Común*.

En la consolidación de esta generación, las galerías privadas de renombre jugaron un papel fundamental. Si bien es cierto que estos jóvenes comenzaron a exhibir sus trabajos en los eventos públicos que he comentado, lo cierto es que fue al cobijo del espacio privado de las galerías y de la promoción y comercialización de sus obras que estos artistas dejaron de verse como “nuevos valores” para convertirse en artistas importantes, en cuya obra valía la pena invertir. Entre ellas, destacamos a las galerías Arte Actual, Estela Shapiro, Juan Martín, Pecanins, López Quiroga, Ramis F. Barquet y la OM (posteriormente OMR) las cuales, fieles a su tradición y buen “olfato”, abrieron sus puertas a estos jóvenes incluso antes de que concluyeran sus años formativos, como es el caso de Irma Palacios, quien fue rápidamente captada por Estela Shapiro y las Pecanins. También las hermanas catalanas recibieron en su “establo” a Miguel Ángel Alamilla y Francisco Castro Leñero, quienes junto con Ignacio Salazar pertenecieron a la Galería Juan Martín. Los espléndidos archivos de estas galerías están a la espera de la atención de investigadores e historiadores del arte.

El cuerpo teórico que acompañó a esta generación proviene de las plumas de críticos, ensayistas, curadores, investigadores, historiadores del arte y periodistas culturales, de entre los que destaco a Teresa del Conde, Jorge Alberto Manrique, Rita Eder, Ester Acevedo, Luis Carlos Emerich, Raquel Tibol, Carlos Blas Galindo, Olivier Debrouse y Karen Cordero, quienes generaron textos de importancia que esperan a ser sistematizados a fin de complementar un discurso que vaya más allá de lo descriptivo, para profundizar en el análisis del proceso del arte mexicano del fin del milenio.

El terremoto del 19 de septiembre de 1985 sacudió hondamente a esta generación de artistas. Muchos de ellos se vieron profundamente confrontados por el traumático evento y conmovidos por sus consecuencias; reflexiones en torno a la vulnerabilidad de la vida, la inestabilidad de las construcciones humanas –literal y metafóricamente hablando–, la intrascendencia de los afanes cotidianos y la revelación de lo verdaderamente importante, actualizaron las temáticas de suyo de carácter introspectivo, nihilista y/o catastrofista de fin de siglo. La angustia extrema –como la que llevó a Enrique Guzmán al suicidio el 8 de mayo

de 1986—²⁴⁶ se apoderó de algunos artistas que buscaban imponer orden al caos a través de su creación artística.

Probablemente, es por ello que en sus configuraciones, prevalece el deseo de construir a partir de la nada y en este proceso creativo, la intuición, el conflicto, la experiencia, la creatividad y la memoria juegan un papel fundamental.

Para los jóvenes pintores de los ochenta la comercialización de su obra no representó un problema ético, claro signo de una alta autovaloración y autoconcepción. De hecho, esta es una generación que contó con más medios para su desarrollo que las generaciones anteriores. Oliver Debroise lo comentaba de la siguiente manera:

Confrontación 86 probó una sola cosa: el interés, sí no el entusiasmo, de una generación de pintores que escogió el arte como un modo de vida a principios de los años setenta, en pleno auge económico (un mito que, a pesar de las crisis, aún nos sirve de parámetro) y tuvieron facilidades desconocidas por los mayores: no sólo ciertas preocupaciones de las instituciones por demostrar una actividad, sino un mercado del arte que refleja la aparición de compradores potenciales, y permitió la existencia de nuevas galerías. [...] A las posturas adolescentes y furibundas, a las posiciones encontradas de la década anterior, sucede ahora una época de retraimiento: las ilusiones perdidas obligan a ciertas complacencias que, hasta hace poco, nadie hubiese aceptado.²⁴⁷

En síntesis, hablamos de jóvenes nacidos entre 1945 y 1957, aproximadamente, quienes se vieron beneficiados de cierta estabilidad política que derivó en un mayor empleo, lo que eventualmente desencadenó un proceso de movilidad social que, a su vez, promovió la expansión y el fortalecimiento de las clases medias a las cuales la mayoría de estos jóvenes pertenecían,²⁴⁸ si bien existen excepciones, y quienes al gozar de un nivel económico desahogado, no encontraron oposición familiar para orientar sus carreras hacia las artes e,

²⁴⁶ Desde luego no sugiero que el terremoto referido haya sido la razón de tal suceso.

²⁴⁷ Debroise, Oliver. “Veinte años son muchos [Confrontación 86],” en *La Jornada*, 24 y 25 de julio de 1986. Disponible en

<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbXhcnRoZW9yaWF8Z3g6MWM4ZjczMzA4NGZhYTQzNA>, consultado el 5 de nov. de 2016.

²⁴⁸ Soledad Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968,” en *Nueva historia general de México* (México: El Colegio de México, 2017), 665.

incluso, contando con su apoyo, pudieron viajar y estudiar en el extranjero sin mayores preocupaciones económicas. Estos factores produjeron un impresionante contingente de jóvenes artistas, altamente capacitados, con horizontes culturales amplios, informados, con medios económicos a su alcance, egresados de instituciones de educación artística superior, bilingües, prestos a participar en concursos, encuentros, salones y bienales; susceptibles de ser beneficiarios de becas del CREA, el FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, creado el 2 de marzo de 1989), el CONACULTA (creado por decreto en 1988), la UNAM, la SEP o las embajadas. En suma, “Una generación de jóvenes extraordinariamente dotada y que en buena parte se caracteriza por una actitud tenazmente rigurosa [que] parece empeñada en rehacer una tradición a partir de despojos”, a decir de Jorge Alberto Manrique.²⁴⁹ Por “despojos”, el historiador del arte hace referencia a la manipulación del objeto artístico que hicieron los artistas en las décadas inmediatas anteriores, lo que produjo su disolución en términos clasificatorios o de categorías y que lo llevó –según Manrique– a una verdadera crisis mundial.

3.3. Caracterización de los pintores abstractos expresionistas de los ochenta.

Es necesario ahora, después de haber enunciado las características generales de la generación de pintores de los ochenta, particularizar algunos de los rasgos compartidos por los pintores abstractos expresionistas de dicha generación. Desde luego, para tal efecto, no me he circunscrito solamente al estudio de las trayectorias y obras de los cuatro artistas objeto de esta investigación, sino que de manera ineludible me he acercado a la producción de un núcleo importante de pintores que durante estos años orientaron sus investigaciones hacia los lenguajes abstractos. De este modo, obtuve un rico mosaico de opciones, en el que cada artista plantea aspectos de interés para la pintura abstracta; algunos de ellos, han llevado sus reflexiones al plano teórico, mientras que la totalidad se enfoca de manera casi obsesiva a encarar problemáticas de la pintura abstracta expresionista, orientados por el giro estético mayoritariamente.

²⁴⁹ Jorge Alberto Manrique, texto sin título, en *Trastiempo. Nueva pintura mexicana* (México: Museo de Arte Moderno/INBA, 1983), s/p.

El acercamiento a los planteamientos y obras de otros pintores abstractos derivó en una visión ampliada de la situación de la abstracción pictórica en la década de los ochenta; el análisis profundo de la obra de los cuatro artistas estudiados que realicé en el presente capítulo combinado con la visión transversal de la obra de sus colegas de generación, me permitió el reconocimiento de constantes y variantes, de influencias y búsquedas similares, de temáticas y preocupaciones generacionales que aun en el ámbito de la pintura no figurativa pueden ser planteadas.

En general, los pintores abstractos expresionistas de los años ochenta hicieron suyo el giro estético como respuesta a un entorno de fin de siglo en plena transformación tecnológica, testigo presencial del derrumbe de los viejos sistemas filosóficos, económicos, políticos, sociales y, desde luego, estéticos. El giro estético fue, como lo veremos a continuación, una postura ética y estética de estos pintores, que persistieron en conservar “lo humano” frente a lo excesivamente tecnologizado. Fue la opción de una generación de pintores-humanistas ante los embates modernos fincados en el progreso ecocida e irracional pero también insostenible hacia el final del siglo XX. Como consecuencia de esta postura, los pintores abstractos establecieron cierta distancia con respecto a las cuestiones políticas y sociales, para enfocarse principalmente en la dimensión estética de su actividad creadora, medio privilegiado para contrarrestar la instrumentalización del arte y su sometimiento a las exigencias del capitalismo neoliberal.

La pintura abstracta mexicana tuvo que ser reconsiderada por sus autores al inicio de la década de los ochenta. El empuje con que los neoexpresionismos y la neofiguración, en sus diversas modalidades, había arribado a nuestro país algunos años atrás derivó en su mayor difusión y penetración en el mercado del arte y las galerías. Sin embargo, contrario a lo que se pudiera pensar, la Nueva Figuración, el Hiperrealismo, el *Pop Art*, el *Funky Art*, la Neofiguración Simbólica y el Neosurrealismo –variantes todas de la Neofiguración identificadas por Armando Torres Michúa²⁵⁰ no representaron un desafío para los abstractos en tanto el manejo de la figura que los neofigurativismos proponía, sino, muy por el contrario, significó para aquellos la oportunidad de asimilar a sus técnicas y lenguajes, elementos

²⁵⁰ Armando Torres Michúa, “La Neofiguración en México,” en *La Neofiguración en México* (México: Palacio de Minería/UNAM, 1980), s/p.

novedosos y revitalizantes. Esto es, lejos de representar un “desplazamiento”, la Neofiguración brindó a la abstracción expresionista mexicana la oportunidad de nutrirse de nuevos recursos técnicos y plásticos. Por ejemplo, en obras de Alfonso Mena Pacheco, Miguel Ángel Alamilla, Francisco y Alberto Castro Leñero –por citar algunos ejemplos– resulta visible que los escurrimientos, brochazos, distorsiones y salpicaduras no fueron patrimonio heredado exclusivamente por los pintores figurativos de los ochenta, sino también por los abstractos expresionistas quienes a través de sus elaboraciones teóricas y consistentes investigaciones plásticas, incorporaron todo un nuevo bagaje proveniente de las corrientes posvanguardistas.

En efecto, una exposición como *La Neofiguración en México* (Palacio de Minería, 1980) revela que entre figurativos y abstractos hay más coincidencias que las que se pudiera pensar, en tanto que ambas tendencias –más que opuestas, complementarias– persiguen la problematización de la imagen y del mensaje, cada cual con los medios expresivos que tiene a su alcance. De hecho, un núcleo importante de artistas presentes en aquella exposición, han trabajado a lo largo de los años en los linderos de la abstracción y la figuración, como Gabriel Macotela, Gustavo Arias Murueta y Miguel Castro Leñero, entre otros.

En general, los pintores abstractos expresionistas de los ochenta no son partidarios de un “arte nacional”, en tanto que se sienten identificados con valores internacionales; su arte se dirige al ser humano universal por lo que es un producto vinculatorio. Es verdad que todo arte contiene ciertos referentes cromáticos, simbólicos, culturales, formales, que eventualmente producen asociaciones inconscientes con algún localismo que si bien no rechazan, tampoco buscan deliberadamente. En tanto universal, consideran que el arte no debe estar condicionado por el género de quien lo produce: la pintura abstracta es un lenguaje que trasciende geografías, géneros e ideologías.

Para este conjunto de pintores, la abstracción fue una elección, pero ello no significa que no reconozcan el valor de la figuración o que no puedan dialogar con ella. La figuración, simplemente no es el medio que les resulta más útil para sus necesidades expresivas –ya que impone limitaciones tanto al creador como al espectador, quien no puede imaginar su propia creación–; su elección por la abstracción no representó problemática alguna, ni hacia afuera, ni consigo mismos.

Estos pintores se consideran “experimentadores”: al viajar, confrontan sus búsquedas, confirman conceptos, entran en crisis y descartan opciones. Experimentan incesantemente con la técnica, único medio eficaz para concretar sus ideas estéticas. La mayoría de ellos cuentan con una sólida formación académica; algunos de ellos están profundamente interesados por las filosofías orientales, la cultura y la disciplina zen, así como la espiritualidad emanada de ella. Este interés se traduce en la práctica del yoga y la meditación y algunos han llevado estas experiencias vitales a su obra, en forma de caligrafías chinas que parecen trazos agitados por el viento.

El proceso creativo es para ellos doloroso, conflictivo y catártico. Sometidos a los más variados estados de ánimo, es una actividad que “sufren” y que no siempre alcanza los objetivos previstos. Puesto que “la duda existencial” los guía a distintos niveles –por ejemplo: ¿cuál es la función del arte?–, presentan una personalidad predominantemente reflexiva e introspectiva, orientación que llevan a su quehacer artístico en el que se identifica una proyección espiritual entre algunos de sus autores, pero también un interés por la especulación teórica exenta de emocionalismo entre otros.²⁵¹

Los pintores abstractos de los ochenta se relacionaron de manera fluida y natural con sus colegas figurativos, en tanto que no había razón alguna para protagonizar una confrontación no sólo artificial sino desde hacía tiempo superada. Guardaron respeto por sus antecesores, de entre los cuales se destaca a Tamayo, pero se sintieron en libertad de cuestionarlos y revisar sus propuestas. Mantuvieron un vivo interés por las especulaciones plásticas llevadas a cabo en el extranjero, alimentando sus deseos de internacionalización pero sin someterse a las modas. Permanecieron fieles a sus búsquedas plásticas, fueron, en su mayoría, consistentes, metódicos y disciplinados en sus desarrollos teóricos; se nutrieron de fuentes tan diversas como la literatura, la filosofía, la religión, la historia del arte, los viajes y la música; no buscaron con especial interés vincularse con la generación de abstractos inmediatamente posterior a la suya. La mayoría de ellos, finalmente, se han dejado guiar por el giro estético a lo largo de los años, lo que ha derivado en *corpus* de obra de calidades y cualidades sorprendentes y consistentes.

²⁵¹ Museo de Arte Moderno, *Aparición de lo Invisible. Pintura abstracta contemporánea en México* (México: Museo de Arte Moderno/INBA, 1991).

Dentro de las variantes de la pintura abstracta practicada en los ochenta, la de orientación constructivo-analítica redujo de manera importante su presencia desde el inicio de la década, retrocediendo frente el franco avance de una abstracción más expresionista. Esta modalidad otorga al artista libertad de acción y la inclusión de los elementos más diversos, desde trazos precisos y controlados, hasta brochazos y escurrimientos, así como la adición de materias tanto pictóricas como extrapictóricas, tales como arenas y ceras.

El giro estético entre los abstractos expresionistas alcanzó gran sofisticación y madurez al mediar la década de los ochenta. La mayoría de ellos habían logrado para entonces un gran dominio de sus medios y técnicas; tenían una investigación teórica claramente definida y orientada a los muchos elementos compositivos –texturas, color, luz, espacio, atmósferas, etc.– y contaban con lenguajes perfectamente diferenciados, tanto en relación a sus pares, como a sus antecesores y sucesores.

Participaron en la paulatina transformación del arte de contenido social por uno mucho más personal, de iconografías y universos individuales, para el cual necesitaron de gran maestría técnica y expresiva para lograr sus propósitos comunicativos. Los pintores abstractos expresionistas comprendieron que la alternativa al contenido explícito era la sugerencia, la insinuación, la connotación, la polisemia y la asociación de ideas. Los colores tendrían que ser evocativos y simbólicos; la materia debía activar resonancias en la memoria y los sentidos; el espacio debía constituirse en alusión y en metáfora visual de la vivencia humana; el juego lumínico habría de subrayar estados anímicos y espirituales. El rasgo sustantivos de estos pintores fue el énfasis que pusieron en la *significación plástica* de sus obras y en los medios expresivos para conseguirla: no es la mimesis del cuerpo humano el recurso para expresar el dolor de su explotación o alienación, sino la deformidad del gestualismo con que está construido, los violentos colores con que se le ha dotado y la intensidad emotiva que transmite.

Hacia mediados de la década de los ochenta, críticos especializados, historiadores del arte e investigadores habían identificado –por contraste, la mayoría de ellos– el giro estético (sin nombrarlo así) en una generación de pintores marcadamente individualista, distanciada de los aconteceres sociales y políticos de su entorno. Para la exposición-síntesis *Sin motivos aparentes. La generación de fin de siglo* montada tan sólo un mes después del terremoto del

19 de septiembre de 1985 en el Museo Carrillo Gil y siendo Silvia Pandolfi su directora, el crítico Luis Rius Caso, se preguntaba si sería posible identificar diferencias psicológicas o espirituales profundas de una generación a otra. Al observar el conjunto presentado, llegaba a la conclusión de que las obras individuales de los participantes –entre quienes estaban Miguel Ángel Alamilla, Gabriel Macotela, Sergio Hernández, Roberto Turnbull, Magali Lara, Saúl Villa, Miguel Castro Leñero y Gabriel Orozco, entre muchos otros–, reflejaba el contexto socio-cultural del que los artistas formaban parte. Sin embargo, no hay que entender esta afirmación en el sentido de que el crítico estuviera identificando un interés por lo social entre los expositores; muy por el contrario, el autor identificaba este desinterés como un fenómeno más extendido entre la juventud de fin de siglo y del cual los artistas eran partícipes. Por la relevancia de sus comentarios, me permito reproducir un fragmento de su texto, a fin de que lo que aquí he dicho, quede clarificado:

...si un pasado no lejano abunda en conflictos históricos, en ideologías de diversa índole y en corrientes artísticas que encausaron voluntades y vocaciones, es el caso ahora de un presente que no parece distinguir un solo foco de identidad y sí en cambio bulle en la más cruda libertad. En el campo de la política, palabras que en otras ocasiones tuvieron un peso específico en el quehacer artístico del país –tales como censura, rebelión, condena, etcétera–, actualmente han sido desplazadas por otras que no revelan un espíritu de confrontación. [...] tampoco puede hablarse de tendencias principales ni polémicas que en la práctica recluten numerosos afiliados. Diríase que, en los aspectos fundamentales de la vida misma, estamos inmersos en un contexto histórico capaz de neutralizar y aceptar oposiciones, de asimilar la desmitificación cultural que este siglo ha consumado y de asignar un determinado lugar a cada manifestación de cierta relevancia.²⁵²

Los propios artistas revelan esta tendencia hacia el individualismo y distanciamiento de preocupaciones ajenas a las pictóricas. A la pregunta expresa “Como artista, ¿con qué te sientes comprometido?”, Miguel Ángel Alamilla y Roberto Turnbull respondieron “conmigo mismo”; “con la pintura”, fue la respuesta de Sergio Hernández, Magali Lara, Miguel Castro Leñero, Gabriel Macotela, Gabriel Orozco, Noemí Ramírez y Saúl Villa; “con el hombre”

²⁵² Luis Rius Caso, “Prólogo,” en *Sin motivos aparentes* (México: CREA/SEP/INBA, 1985), XVII.

(como especie) estaría comprometido Miguel Castro Leñero; “con el arte”, Rubén Ortiz; “con el trabajo”, Noemí Ramírez; “con la intuición”, Roberto Turnbull; “con la mujer”, por motivos totalmente diferentes, Marco Tulio Lamoyí y Noemí Ramírez. Si por un lado nos percatamos de que no hay entre los entrevistados una inquietud social *per se*, si existe, en cambio, una fuerte dimensión ética, profesional y estética en sus palabras.²⁵³ Por cierto, respuestas muy similares fueron las que obtuve en las recientes entrevistas que realicé a los cuatro pintores objeto de estudio de mi investigación.

Antes de finalizar la década de 1980, los pintores abstractos habían consolidado su presencia en el escenario plástico de México; eran asiduos participantes en certámenes, encuentros, bienales y salones ya no solo como expositores sino incluso como miembros del jurado; contaban la mayoría con exposiciones individuales y eran convocados permanentes a importantes exposiciones colectivas. Eran beneficiarios de becas, premios y reconocimientos y se habían abierto paso franco en el mundo del mercado del arte, a través de su pertenencia a las galerías más importantes de la Ciudad de México, Monterrey e incluso algunas en el extranjero.

3.4. Las temáticas.

Los jóvenes artistas pertenecientes a la generación que comento –figurativos, abstractos y cualquier vertiente intermedia– compartieron las mismas preocupaciones surgidas de un entorno desafiante, problemático y poco alentador. Cada uno con sus medios y lenguajes, se esforzó por ofrecer interpretaciones de un mundo en crisis de acuerdo a su visión del mundo y de la realidad, afectado por un sinnúmero de problemas locales e internacionales. Es probable que este entorno haya provocado en esta generación “un desencanto ante propuestas comprometidas socialmente” como lo afirma la investigadora Esther Acevedo²⁵⁴ exaltando en cambio el compromiso del artista consigo mismo,²⁵⁵ así como “la preponderancia del yo interno por encima del yo social [ya que] actualmente nuestros artistas prefieren responder

²⁵³ Rius Caso, “Prólogo,” XIX-XXIV.

²⁵⁴ Esther Acevedo, “Introducción,” en *En tiempos de la posmodernidad* (México: INAH/CONACULTA, 1989), 11.

²⁵⁵ Esther Acevedo, *et. al.*, “Un modelo para armar,” en *En tiempos de la posmodernidad* (México: INAH/CONACULTA, 1989), 17.

con libertad a estímulos y compromisos sustentando su huella en el puntual privilegio de la individualidad”.²⁵⁶

Así, una serie de temáticas dominan en mayor o menor medida la producción de los pintores –insistimos: figurativos, abstractos y opciones intermedias– durante esta conflictiva década; las obras adquieren valor documental al ser registro de las agitadas circunstancias que a estos jóvenes artistas les tocó vivir. Entre las principales temáticas que identifiqué después de la observaciones de cientos de pinturas del periodo y que ahora destaco son las siguientes:

1. *Las relativas a un estado anímico en conflicto*: La angustia existencial se refleja en obras en las que se subraya el *desarraigo del hombre* a fines del siglo XX. Su peregrinar sin sentido por un mundo frío, caótico y cosificado lo transforma en una figuración solo parcialmente reconocible. La reflexión sobre la *temporalidad* como el breve instante en el que se *es* para inmediatamente dejar de existir, se refleja en trazos espontáneos, agitados y sin aparente ritmo o estructura; en esta meditación de la brevedad del propio existir, la obra se torna con frecuencia en un asunto autorreferencial. Esta “personalidad narcisista”²⁵⁷ propia del artista urbano está marcada por el pesimismo, el desencanto, el escepticismo y la nostalgia: la propia vulnerabilidad determina que la relación tiempo-espacio se centre en el “hoy” y en el “aquí”. Las obras realizadas tras el sismo del 19 de septiembre de 1985 revelan claramente el modo en que esta sensación se exacerbó. “Una angustiosa sensación de impredecibilidad” –nos dice Luis Carlos Emerich– recorre el arte mexicano joven”.²⁵⁸ Asociados a esta temática, destaco a Oliverio Hinojosa y Francisco Castro Leñero.

2. *Aquellas relacionadas con la ciudad y el entorno urbano*: En la pintura –abstracta y figurativa– de la década de los ochenta predomina la visión del artista urbano. El paisaje urbano, el tráfico citadino, las aglomeraciones y la contaminación, inciden fuertemente en

²⁵⁶ Guillermo Santamarina, “Un río se abre a la mar,” en *Un río se abre a la mar. Fragmentos de la Colección Pago en Especie 1994-1995* (México: Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Antiguo Palacio del Arzobispado/SHCP, 1997), s/p.

²⁵⁷ Carlos Blas Galindo, “Distrito Federal y cultura artística,” en *Artistas en residencia. La plástica en la Ciudad de México* (México: Galería de Artes Plásticas del INBA, 1989), s/p.

²⁵⁸ Emerich, Luis Carlos. “Nueva Plástica Mexicana,” en *Nueva Plástica Mexicana* (México: Diana/Jumex, 1997), 64-66.

los estados anímicos de los artistas, quienes se detienen a reflexionar en torno a los personajes ciudadanos y el dinamismo cotidiano propio de las megalópolis. En estas obras, es detectable la incorporación de elementos provenientes del *Pop Art* y de los medios procesuales. Hay en estos artistas –Estrella Carmona, Rubén Ortiz, Renato González, Roberto Parodi, Roberto Turnbull, Fernando Leal Audirac, Gabriel Macotela, Boris Viskin y José Castro Leñero, entre otros–, una “sensación de desastre inminente”,²⁵⁹ exacerbada por el terremoto que devastó a la Ciudad de México a mediados de la década. Obras de Francisco Castro Leñero y de Miguel Ángel Alamilla son representativas de un núcleo de pinturas que, como lo señala Teresa del Conde, “reflejan, cuestionan e introyectan la agresividad urbana. [Se trata de] imágenes fragmentadas, insólitas y un tanto desgarradoras, fuertemente sugestivas de la época en que estamos situados...”²⁶⁰

3. Las que reflexionan en torno a la corporalidad del individuo y a la compleja situación en la que el cuerpo es visto en las sociedades occidentales del fin de siglo: Exposiciones como *Las transgresiones al cuerpo* (Museo Carrillo Gil, 1997) y *El cuerpo aludido* (MUNAL, 1999) demostraron la centralidad del cuerpo como entidad cultural en la que la dicotomía decadencia-resurgimiento es depositada por la civilización occidental de fin de siglo. La corporalidad es no solo una temática del arte, sino una toma de conciencia del artista, que desde su cuerpo convierte a la pintura en un acto afirmativo, incluso desafiante: en el lienzo queda la huella del “yo presente, aquí y ahora” a través de la gestualidad y del acto corporal-sensual del acto creativo. Por otra parte, la “fragmentación” del cuerpo se traslada a las esferas psicoafectivas del hombre: la violencia ejercida contra el cuerpo físico también incide en el plano existencial del individuo, fenómeno acentuado en las grandes urbes. La Nueva figuración problematizó las complejidades de un cuerpo sometido a la identidad, la intolerancia, la enfermedad (como el SIDA), la mutación y la reasignación sexual, entre otras vicisitudes; mientras que la abstracción llevó a cabo “autorretratos conceptuales”,²⁶¹ ejercicios de introspección a los que de por sí los abstractos son proclives.

²⁵⁹ Emerich, *Nueva Plástica*, 66.

²⁶⁰ Teresa del Conde, “Presentación,” en *Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Bienal de Pintura 1985* (México: INBA, 1985), 7.

²⁶¹ Karen Cordero, “Naturalezas,” en *Naturalezas* (México: UAM, 1993), 3.

Como lo señala Silvia Pandolfi, “El cuerpo humano, como motivo artístico, retorna a partir de la segunda parte de la década de los ochenta [...] como preocupación, como motivo estético a finales de siglo, luchando por recobrar o reinventar valores simbólicos, pero perdiendo, en virtud de un siglo que lo ha vulnerado moral, física y conceptualmente, su integridad, su divinidad, su universalidad”.²⁶²

4. Obras que abordan la complejidad del mundo femenino, haciendo de su cuerpo uno de los aspectos nodales desde el cual reflexionar sobre la situación de las mujeres a finales del siglo: En la exposición *Pintura, dibujo y gráfica joven en México* (1983) el crítico de arte O’Keefe hacía el siguiente comentario en relación a la participación de las mujeres en dicha exposición: “...todas ellas rompen, sin duda alguna, con la idea tradicional y mojjigata que se tiene acerca de cuál es la expresión femenina en el arte; aquí no sólo se equiparan al trabajo de sus colegas hombres sino que, en algunos casos, los sobrepasan y es tan decisiva su participación, que sin ellas es muy probable que esta muestra no tuviese el mismo éxito”.²⁶³ En efecto, la década de los ochenta acentuó la inserción de las mujeres en el mundo de las artes plásticas, ámbito desde el cual visibilizaron sus inquietudes *sin militar necesariamente en el feminismo*. Las cuestiones de género dejaron las sombras de lo marginal para convertirse en asuntos de primera importancia para las artistas que las abordaron. Magali Lara, Estrella Carmona, Gilda Castillo, Manuela Generali, Ilse Gradwohl, Marisa Lara, Mónica Mayer, Dulce María Núñez, Irma Palacios y Carla Rippey son sólo algunas de estas artistas – feministas o no– que desde sus muy particulares lenguajes plásticos y universos iconográficos imprimieron un carácter único a la fisonomía del arte de los ochenta.²⁶⁴

²⁶² Silvia Pandolfi, “Introducción,” en *Las transgresiones al cuerpo. Arte contemporáneo de México* (México: Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil/INBA, 1997), 10.

²⁶³ Citado por Teresa del Conde, “Presentación,” en *Pintura, dibujo y gráfica joven de México* (México: CREA/SEP, 1983), s/p.

²⁶⁴ Algunas de las exposiciones de mujeres artistas montadas desde mediados de los años setenta fueron: *La mujer como creadora y tema del arte* (MAM, 1975); *Collage íntimo* (Casa del Lago, 1977); *Exposición Paralela al Primer Simposio Mexicano Centroamericano de Investigación sobre la mujer* (Museo Carrillo Gil, 1977); *Muestra Colectiva Feminista* (Galería Contraste, 1978); *Mujeres artistas/artistas mujeres* (Museo de Bellas Artes de Toluca, 1984); *La fiesta de 15 años* (Academia de San Carlos, 1984); *Tres voces, tres ámbitos* (MAM, 1986); *Women in mexican art* (Iturralde Gallery, Los Angeles, CA., 1991); *Desórdenes de la visión* (Sala Ollin Yolitzli, 1991); *...Y las mujeres se pintan solas...* (HB Galería, 1992); *Naturalezas* (Galería Metropolitana/UAM, 1993); *Setenta veces siete. Una visión de mujeres* (Galería del Estado de Veracruz, 1994);

5. Obras que abordan las problemáticas de los grupos “marginales” o históricamente invisibilizados: Así como el arte hecho por mujeres ganó terreno en la década de los ochenta, del mismo modo ciertos grupos históricamente marginados se abrieron paso hacia foros por medio de los cuales sociabilizaron sus demandas y visibilizaron sus preocupaciones. Un ejemplo de ello es la *Semana Cultural Gay*, misma que vio sus inicios a mediados de la década de los ochenta. Julio Galán, Nahúm B. Zenil, Flor Minor, Benjamín Domínguez, Oliverio Hinojosa, Rossana Ponzaneli, Irma Palacios, Francisco Toledo y Javier de la Garza son sólo algunos artistas del periodo que han abordado cuestiones de identidad de género, homosexualidad y emancipación sexual en sus distintas vertientes.

6. Las problemáticas anteriormente señaladas fueron revisadas de modo particularmente crítico a través de un lenguaje asociado a la figuración académica, cuando no hiperrealista. Pintores como Rafael Cauduro, Roberto Cortázar, Luciano Spanó, Carlos Vargas Pons (que se dio a conocer en 1994, a los 26 años aprox.), Carla Rippey, Lucía Maya, Agustín Castro López, Arturo Rivera y Benjamín Domínguez, dueños todos de una habilidad técnica y dibujística extraordinaria, pusieron sus capacidades al servicio de la transmisión de una imagen clara y directa –aunque no necesariamente sus contenidos lo sean– en el que las situaciones lacerantes de la sociedad contemporánea quedan manifiestas. También se trata de un grupo que hace de la historia del arte universal una fuente directa para su inspiración.

7. Aquellas obras asociadas a la tradición del paisaje, pero actualizado y resignificado: Con la revitalización de la pintura en la década de los ochenta, presenciamos un sorprendente fenómeno, cual es la recuperación del paisaje rural mexicano en un lenguaje más bien académico, con algunos tintes vanguardistas. Vuelven a aparecer en gran cantidad los “pueblitos” e imágenes costumbristas; las tradiciones vividas por los típicos habitantes de las zonas rurales, posible reflejo de una nostalgia por lo que se sabe perdido para siempre, por lo que ahora adquiere tintes simbólicos: el paisaje rural empleado como recurso fuertemente identitario y metafórico, en medio de los embates globalizantes. Es, sin embargo, el paisaje

Paradigmas. Por puro gozo: reflexiones y cromosomas (Galería de la SHCP, 2000); *Universos femeninos* (Museo de la SHCP, Antiguo Palacio del Arzobispado, 2006).

urbano el que predomina y el pretexto para verter en él las angustias existenciales de sus autores; el paisaje citadino es escenario de conflictos cotidianos; posee una atmósfera retenida en el recuerdo nostálgico del que se va; es signo de pertenencia e identidad para quien lo habita. El paisaje urbano permite al artista reflexionar en torno a los límites, la territorialidad, la explotación, el modo de relacionarse de sus habitantes, la globalización, el libre tránsito y la comunicación. Finalmente, le permite construir su propia identidad, como individuo y como creador.

8. *Obras que retoman elementos de la historia del arte mexicano y que se fusionan con elementos de las culturas populares, religiosas, cívicas y familiares:* En las obras de Alejandro Arango, Georgina Quintana, Rocío Maldonado, Dulce María Núñez, Germán Venegas, Julio Galán, Nahúm B. Zenil, Marisa Lara, Arturo Guerrero, Javier de la Garza y Gritón (Antonio Ortiz) entre otros, se incorporan, en mayor o menor medida, recuerdos personales, asuntos autobiográficos, referencias a la vida cotidiana de una infancia mágica en la que las fiestas patrias, el ritual de “los 15 años”, las luchas y las procesiones del santo patrón local articulaban la convivencia de un barrio vivido hoy con nostalgia y que proveen al artista de una estética popular, alterna a la culterana.

9. *Aquellas que recuperan los oficios y las artes populares y ancestrales, enraizadas en las mitologías y fantasías de pueblos indígenas:* La respuesta a la tecnologización excesiva está en volver a las raíces y en defender la propia identidad, único recurso diferenciador en medio de las tendencias homogeneizadoras de la cultura global. Así, pintores como Sergio Hernández, Jesús Urbieto, Arnulfo Mendoza, Felipe Morales, Román Andrade Laguno, Modesto Bernardo Pérez y Filemón Santiago le apuestan a la preservación de un pasado cultural compartido, en el que los orígenes del hombre hunden sus raíces en el mundo mitológico y espiritual de nuestros ancestros. Es un mundo mágico al que se tiene acceso de la mano del pintor-chamán quien por medio de sus personajes fantásticos y su colorido festivo, nos introduce a esos mundos llenos de sensibilidad y espiritualidad. Francisco Toledo va a la cabeza de este conjunto.

10. Obras que hacen una crítica a la “modernidad” en el arte, así como a sus instituciones:

Se trata de obras que por medio de glosas, citas, “homenajes”, paráfrasis, parodias, deconstrucciones... reelaboran nociones de la historia del arte o plantean críticas a conceptos consagrados por ella. Emplean el reciclaje, el collage y el eclecticismo; pueden ser irónicas, lúdicas o estudios de maestros del pasado. En todo caso, se plantean como una crítica a la tradición, al arte moderno y contemporáneo a través de una profunda reflexión en torno a los problemas del arte, que aunque aparentemente son los mismos, siempre están en franca transformación.

11. Aquellas que exploran el desdibujamiento de los límites en el uso de la imagen:

Se trata de aquellas obras que ven, por ejemplo, a la fotografía no solo como medio instrumental sino también como una opción a la expresión estética; existe en estas obras un empalme de códigos estéticos que producen obras híbridas, a medio camino entre la obra de arte y la publicitaria. Ejemplos de esta temática los encontramos en la obra de José Castro Leñero.

En general, las obras de este periodo recurren al humor, la ironía y el sarcasmo. Guardan una postura desacralizadora frente al hecho creativo y a la existencia de una supuesta “obra de arte Maestra” sancionada por un circuito que se favorece a sí mismo, por lo que rechazan cualquier intento de institucionalización de las artes –por más que, como lo hemos mencionado en distintas ocasiones, la gran mayoría de estos pintores fueron beneficiados por apoyos de distinta índoles por parte del Estado–; se mantiene una actitud lúdica pero profesional frente a la propia actividad creadora y prevalece una tendencia permanente hacia la autocrítica.

3.5. Cuatro estudios de caso.

3.5.1. Apuntes biográficos.

Una vez delineados los rasgos principales de la generación de pintores a los que Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero, Irma Palacios e Ignacio Salazar pertenecen (si bien los dos últimos están “a caballo” entre la generación anterior y la de los ochenta), y caracterizadas las preocupaciones compartidas por los pintores abstractos expresionistas, ofrezco ahora una breve síntesis de los elementos biográficos y artísticos propios de estos cuatro artistas cuya obra es objeto de este estudio y que a mi juicio es necesario conocer para comprender a cabalidad sus obras y trayectorias profesionales.²⁶⁵

Miguel Ángel Alamilla o la pintura como método.

Miguel Ángel Alamilla (Ciudad de México, 1955) es un dibujante, grabador, pintor y escultor abstracto mexicano de marcado carácter introvertido, profundamente interesado en las cuestiones que le son propias a su quehacer artístico, en el proceso creativo y en sus resultados. De gran vena reflexiva, Alamilla ha transcurrido sus ya casi 40 años de actividad artística investigando las problemáticas inherentes al espacio, la materia, el color, la luz, el movimiento y las formas, a través de una cada vez más depurada técnica vinculada a los variados medios artísticos en los que ha incursionado.

Avecindado desde siempre en los rumbos del norte de la Ciudad de México, Alamilla se familiarizó con un paisaje urbano de corte industrial y fabril; visiones, texturas, sonidos y olores que años más tarde habrían de alimentar la iconografía de su obra.

En entrevista sostenida con quien esto escribe, Alamilla recordó que en su entorno familiar no causó mayor sorpresa su anuncio de querer dedicarse a esta profesión y si bien no hubo oposición a esta decisión, tampoco afirmó que el suyo fuera un entorno especialmente proclive a los asuntos del arte. Quizá de ahí deriva la convicción del pintor en cuanto a que

²⁶⁵ Estos “Apuntes biográficos” son extractos de los cuatro trabajos monográficos que tuve que realizar antes de analizar la obra de estos artistas, en virtud de la inexistencia de trabajos de esta índole, sin los cuales es imposible avanzar en la valoración de la abstracción pictórica en nuestro país.

el artista se forja a sí mismo, al crearse un estilo y método de trabajo que le lleva a “preocuparte por ti mismo y por tu trabajo”.²⁶⁶

Y es que si bien Alamilla estudió en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda del INBA (1977-1982), el joven artista en formación insistía desde entonces en que, más allá de asistir a la escuela de arte, el verdadero oficio de ser pintor no se aprende ahí, si no en la callada, sostenida, metódica y sistemática disciplina de acudir, todos los días, al taller, a retomar la investigación en curso o iniciar una nueva.

En efecto, a pesar de haber asistido como estudiante regular a La Esmeralda, el artista recuerda que dadas las deficiencias y limitaciones de la escuela, se vivía en ella una especie de anarquía, pero que bien aprovechada, resultaba benéfica para quien así lo decidiera. Así lo describía el pintor por aquellos años (1983):

La Esmeralda [...] tiene una ventaja: a ella asiste gente de diferentes niveles culturales y sociales, y esto crea una anarquía, que te va a aislar, que te hace que te limites a tu propio espacio, y a partir de ahí, te preocupes por tu realización como estudiante de pintura. [...]...todo depende de ti: la preocupación de aprender, de trabajar, de estudiar, de desarrollarte. [...] Nadie te va a enseñar, nadie te va a dar nada, ni va a convivir contigo si tú no lo buscas. Gracias a esta anarquía que existe, logras aprovechar.²⁶⁷

A pesar de haber sido galardonado y reconocido en diversas ocasiones en los espacios de exhibición en los que él y sus compañeros de generación participaban, tales como el Encuentro Nacional de Arte Joven, el Salón Nacional de Artes Plásticas, la Bienal Rufino Tamayo y la Bienal Iberoamericana,²⁶⁸ Alamilla siempre se mostró escéptico de premios y

²⁶⁶ Evelia Maitret, “Miguel Ángel Alamilla y el mundo de los jóvenes pintores. Un premio no hace a un artista; deberían otorgar becas o seguridad para trabajar,” (primera parte de dos), *Excélsior*, sección C, 11 de agosto de 1983, 1.

²⁶⁷ Maitret, “Miguel Ángel Alamilla,” 1.

²⁶⁸ Se hizo acreedor, entre otros, de los siguientes premios y reconocimientos: Primer Premio Especial en el *XV Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas*; Tercer Premio en *El campo, la historia y la industria*, Galería del Auditorio Nacional (1980); Mención Honorífica en el *II Encuentro Nacional de Arte Joven* (1982); Mención Honorífica en el *III Encuentro Nacional de Arte Joven* (1983); Premio de Adquisición en el *IV Encuentro Nacional de Arte Joven*, Mención Honorífica en la *II Bienal Rufino Tamayo* (1984); Premio de Adquisición en la *Bienal de Dibujo*, Salón Nacional de Artes Plásticas (1986); Primer Premio en la *VII Bienal Iberoamericana de Arte* (1990).

reconocimientos, en tanto que considera que “un premio no hace a un artista”.²⁶⁹ No obstante, para Alamilla estos eventos eran oportunidades para confrontar su propia obra y ponerse al día en las investigaciones de compañeros y colegas: “Me agrada el poder comparar mi trabajo con cien o doscientas obras de gente de mi misma edad, medio, preocupación, nivel de trabajo”, comentaba el artista, “comparar mi trabajo, situarlo entre el de los demás, y hacer un resumen de lo que se está haciendo”.²⁷⁰ Esta actitud autocrítica, alejada de la autocomplacencia y abierta siempre a los nuevos derroteros que ha ido tomando el arte, ha permitido a Alamilla sostener una investigación ininterrumpida a lo largo de los años, generando obra fresca y renovada al tiempo que conserva los fundamentos teóricos de la totalidad de su producción.

El temprano reconocimiento que recibió en estos foros le abrió las puertas de destacadas galerías y espacios de exposición de mayor presencia, de modo que ya para 1984, apenas dos años después de haber concluido sus estudios formales, contaba con cinco exposiciones individuales en su trayectoria y al menos 35 más de carácter colectivo. Destaco el hecho de que desde sus primeras participaciones en certámenes y galerías privadas –durante la década de los ochenta–, su obra llamó la atención de críticos como Juan García Ponce, Xavier Yubero, Roberto Vallarino, Carlos Blas Galindo y Teresa del Conde, quienes le dedicaron textos elogiosos que subrayaban la calidad y refinamiento de la factura en las obras del joven pintor.

Alamilla es consciente de las diversas influencias que han nutrido su propio lenguaje plástico. De entre ellas, recuerda el papel que jugó entre los jóvenes estudiantes de los setenta la generación de pintores que al mediar la década de los cincuenta buscaban alternativas plásticas y estéticas a la pintura figurativo-narrativa en nuestro país. En relación a ellos, Alamilla reconoce que “Hay una generación de artistas que marcaron mis inicios en la pintura. Me refiero a la generación de Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Fernando García Ponce, José Luis Cuevas, Roger Von Gunten, en la tradición mexicana”.²⁷¹ Dado que entre aquella generación de pintores y la de Alamilla no hubo un contacto estrecho, Alamilla,

²⁶⁹ Maitret, “Miguel Ángel Alamilla,” 1.

²⁷⁰ Maitret, “Miguel Ángel Alamilla,” 1. Al hacer esta afirmación, el artista contaba con 28 años.

²⁷¹ Adriana Moncada Larrañaga, “Mi pintura, un juego donde recreo mi experiencia urbana: Miguel Ángel Alamilla,” *Unomásuno*, 22 de julio de 1988, 26.

señala que el conocimiento de su obra y de sus trayectorias lo obtuvo a través de exposiciones y libros, así como por medio de la lectura de la crítica especializada. El artista recuerda que

Aunque no quisiera fijarme, era lo que había; los que exponían en el Museo de Arte Moderno, los que exponían en las galerías, los que salían en las publicaciones, era inevitable verlos. Además era una propuesta distinta porque ya la verdad es que la estética de la “escuela mexicana” pues empezaba un poco a hacerse chocante y desgastada, ya muy agotada; entonces la atención más bien era dirigida a lo más nuevo, a lo más fresco, a estos artistas de la “Ruptura” que además eran muy variables, eran varios discursos.²⁷²

Comenta el pintor: “[aquella generación] nos daba la idea de la existencia de una gran libertad, en la que cada cual podría hacer lo que quisiera siempre y cuando se mantuviese este interés por la pintura y primordialmente por sus propios problemas”.²⁷³ En efecto, al mismo tiempo que Alamilla descubría la preponderancia del giro estético en aquella generación de pintores abstractos mexicanos, le resultaba muy motivante darse cuenta de que al mediar el siglo, dicha generación se había atrevido a cuestionar el discurso oficial buscando abrir nuevas rutas para la plástica nacional, batalla de la que ahora ellos se beneficiaban.

Por otro lado, Alamilla recuerda que Tamayo se declaraba como un “mexicano universal [y que] realizó una magnífica obra como pintor y fue un ejemplo excelente para mí y para mi generación”.²⁷⁴ A pesar de ello, el pintor acepta con honestidad que él no hubiera deseado que el pintor oaxaqueño apoyara de manera directa su trayectoria, ya que las investigaciones de ambos seguían caminos diferentes. Sin embargo, afirma que “Rufino Tamayo es un gran

²⁷² Hilda Domínguez, *La persistencia de una vocación*, 9. Entrevista realizada a Miguel Ángel Alamilla el 22 de enero de 2014 en la Ciudad de México. Esta afirmación de Alamilla valida la argumentación que el investigador Jorge Alberto Manrique hiciera en su texto “El rey ha muerto: viva el rey. La renovación de la pintura mexicana”, en la que expone los diversos factores que llevaron a la “decadencia y caída del imperio de la escuela mexicana”, entre las que cita la incapacidad de sus miembros para renovarse y las transformaciones del contexto social y cultural, por lo que “Al agotamiento formal, pues, hay que agregar como causas de la caída de la escuela mexicana su agotamiento temático”. 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*, ed. Martha Fernández *et. al.* (México: IIE/UNAM, 2001), 39-40.

²⁷³ Alberto Campuzano Sánchez, “Miguel Ángel Alamilla,” en *Voces de Artistas*, coord. Teresa del Conde, (México: CONACULTA/Col. Ríos y Raíces. Teoría y práctica del arte, 2005), 21.

²⁷⁴ Campuzano, “Miguel Ángel Alamilla,” 21.

pintor, es un excelente pintor, de muchísimas cualidades. Tiene el lugar en México que merece, es muy importante, fue muy importante en mi formación, sin duda es un gran artista”.²⁷⁵

También de primera importancia en la formación de Alamilla es la obra mural de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y, sobre todo, de José Clemente Orozco.²⁷⁶ Alamilla comprende que en el arte no son posibles las rupturas, ni las “evoluciones”, sino tan solo el lógico devenir interno de la creación, en el que el artista se inserta. El arte se nutre de sí mismo: lo que en algún momento es “vanguardia”, se torna en “canon” para nutrir a una nueva “vanguardia” y así sucesivamente hasta nuestros días. Es por ello que en relación al arte mexicano, Alamilla identifica “relaciones, consecuencias, arrepentimientos; finalmente los muralistas son los gigantes que hicieron un arte maravilloso, lo que pasa es que los sistemas culturales se van agotando pero en realidad ¿cómo puedes cuestionar a Orozco?, ¡nadie puede en este país cuestionar a Orozco!”.²⁷⁷

Alamilla encuentra en la historia del arte una importante fuente para su constante estudio y análisis. El Suprematismo de Malevich, el Orfismo de Delaunay, el Cubismo de Picasso y las teorías del color de Paul Klee, Johannes Itten y Joseph Albers alimentan sus obras al igual que las posturas vitalistas y emotivas de Willem de Kooning y de Robert Motherwell, todos ellos grandes “clásicos” de la historia de la pintura abstracta. Asimismo, ha estudiado a sus grandes teóricos, como Kandinsky. Tan es así que en 2007 montó una exposición bajo el título *La línea y el punto*, en clara referencia al modo en que el artista ruso elabora “su conceptualización del punto y la línea, así como sus tratados sobre *la espiritualidad del arte* [que] nos han emocionado a todos durante muchos años”. Añade el pintor: “Y de eso se trata mi carrera de pintor, de ir recogiendo y reconociendo cosas que me gustan”.²⁷⁸

²⁷⁵ Domínguez, *La persistencia*, 23.

²⁷⁶ Campuzano, “Miguel Ángel Alamilla,” 36.

²⁷⁷ Domínguez, *La persistencia*, 12.

²⁷⁸ Merry Macmasters, “Miguel Ángel Alamilla monta su primera exposición individual de escultura,” *La Jornada*, sección Cultura, 29 de julio de 2007. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2007/06/29/index.php?section=cultura&article=a07n1cul>, consultado el 3 de marzo de 2017.

Me he referido con anterioridad a las influencias extranjeras que intervinieron en la formación de los jóvenes pintores mexicanos. En relación a ellas, Alamilla recuerda con especial interés la obra de Antoni Tàpies, Manolo Millares y Julio González, entre otros.²⁷⁹ En relación al Expresionismo Abstracto, a Alamilla le parecía que los norteamericanos eran “de una fuerza tremenda”,²⁸⁰ lo que le llevó años más tarde a concretar su admiración por ellos al presentar una exposición centrada en la obra y pensamiento estético de Willem de Kooning (*Entelequia. Un elogio a Willem de Kooning*, MAM, 1996). En las obras expuestas se hicieron notar ciertas influencias directas de la corriente norteamericana en su obra, tales como la libertad con que el pintor manejó las técnicas vinculadas al gestualismo, los chorreados y los brochazos sobre lienzos de gran formato que, al no quedar totalmente cubiertos por la materia pictórica, generan jerarquías lumínicas y espaciales, que dotan a las piezas de gran vitalismo y emocionalidad. La huella o presencia del artista, que en ocasiones se percibe incluso violenta, quedó registrada de modo perenne.

En síntesis, Alamilla es consciente de su formación ecléctica, en la que “... los catalanes, Millares, toda esta generación de pintura española también fue muy importante, impactó tremendo; entonces la mezcla de todo eso, de la “Ruptura” y esta información que nos llegaba de fuera, es lo que finalmente nos formó, me formó a mí, es decir, traté de entender a los mexicanos y me abrumaron los norteamericanos”.²⁸¹ A estas influencias asumidas, habría que sumar su interés por la obra de Arshile Gorky, Jackson Pollock, Roberto Matta, Jean Dubuffet, Carlos Mérida, Joan Miró, Max Ernst, Nicolás de Stäel, Kurt Schwitters, Piet Mondrian, Goya, Velázquez, Rembrandt, Durero y Giotto,²⁸² que tienen como denominador común ser grandes coloristas y que explica el por qué su obra es un juego dialéctico entre la vanguardia/modernidad y la tradición. El crítico de arte Guillermo J. Fadanelli resumía este rasgo de la personalidad creativa de Alamilla de la siguiente manera:

²⁷⁹ Moncada, “Mi pintura, un juego,” 26; Campuzano, “Miguel Ángel Alamilla,” 20.

²⁸⁰ Domínguez, *La persistencia*, 9.

²⁸¹ Domínguez, *La persistencia*, 9.

²⁸² Miguel Ángel Alamilla, texto autobiográfico en *Aparición de lo Invisible, Pintura abstracta contemporánea en México* (México: Museo de Arte Moderno, 1991-1992), 26.

En Miguel Ángel Alamilla [...] no sería muy arriesgado hablar de una especie de contradicción productiva, el encuentro entre una pasión artesanal por el objeto, por la materia pictórica, es decir, una actitud afirmativa que acepta y sobrevive el tiempo, y un lenguaje que se ha nutrido de la negación moderna, un lenguaje que nos habla de una ruptura, de una rebelión contra el tiempo.²⁸³

Así como lo fue para un número importante de artistas de su generación, para Alamilla la literatura, la música y los viajes, son una constante fuente de reflexión y conceptualización de ideas sobre las que está trabajando en un momento dado. Cabe mencionar, por ejemplo, que su iconografía citadina se ha nutrido de los textos de Efraín Huerta, Octavio Paz y Jaime Sabines, poetas y escritores que figuran entre sus predilectos.²⁸⁴ Por otro lado, la novela “me forma y me permite ver mis propios ámbitos –sobre todo el urbano– de otra manera y me alimenta permitiéndome recrear y pintar”,²⁸⁵ dice el pintor. Juan García Ponce, William Faulkner, Truman Capote, Cesare Pavese, Robert Musil y Milan Kundera forman parte de su universo cultural: “En muchos escritores encuentro ideas y conceptos y sentimientos expresados de una manera que yo he sentido y que tal vez no he sabido decir. Y eso enriquece mi vida y mi trabajo”.²⁸⁶ De entre los citados, destaco a Juan García Ponce, quien a decir de Alamilla, “...entonces [en los ochenta] era una influencia tremenda”²⁸⁷ y bajo cuya conducción, a través de sus textos, toda la generación de Alamilla entró en contacto con el pensamiento estético y la obra de Paul Klee.

Derivado del gusto que tiene por la experimentación y del hecho de que su proceso creativo lo ha llevado a incursionar en técnicas que le eran desconocidas o medios artísticos que en un principio no le eran propios, tales como la escultura, Alamilla privilegia el valor del proceso por sobre el resultado. Esto es, el proceso le permite detenerse a dilucidar un problema concreto; le obliga a encontrar una solución técnica; le confronta con sus propias ideas y conceptos acerca del color o la forma; le conmina a tomar decisiones en cuanto a la

²⁸³ Guillermo J. Fadanelli, “Arquitecturas secretas,” *Sábado*, suplemento del *Unomásuno*, 19 de junio de 1993, 5.

²⁸⁴ Ernesto Mejía Marengo, “Mi pintura, desorden de ideas que crea orden urbano: Miguel Ángel Alamilla,” *Unomásuno*, 24 de julio de 1987, 25.

²⁸⁵ Mejía Marengo, 25.

²⁸⁶ Adriana Moncada Larrañaga, “La posmodernidad, un caos,” *Unomásuno*, 23 de julio de 1988, 25.

²⁸⁷ Domínguez, *La persistencia*, 10-11.

composición, el material o la estructura...en fin, el producto final es entonces la suma de estas reflexiones teóricas y prácticas y que puede adoptar las más variadas formas.²⁸⁸

A pesar de que plumas tan importantes como las de Juan García Ponce, Teresa del Conde, Alberto Blanco, Luis Carlos Emerich, Lelia Driben y Víctor Sosa, entre otros, se han ocupado de su obra, exaltando sus cualidades expresivas y la seriedad de su investigación, Alamilla mantiene sus reservas en torno a la crítica, a la cual considera arbitraria e institucionalizada en la mayoría de los casos. En general, “Me desagrada la opinión de los críticos, y el gusto al que está condicionada la gente que compra obra”,²⁸⁹ afirma el pintor, aunque también acepta que existe cierta crítica –la “buena”, como la ejercida por Raquel Tibol, Teresa del Conde y otros– que ha permitido que públicos más amplios hayan podido conocer la obra de destacados artistas mexicanos, como la de Rufino Tamayo o Francisco Toledo.²⁹⁰

Por último, agrego que para Miguel Ángel Alamilla, la vocación hacia la abstracción fue una consecuencia lógica derivada de sus nociones acerca del arte. Si bien cursó los talleres de dibujo (figurativo, las más de las veces), las formas abstractas dotaron a Alamilla de la libertad necesaria para verter sus inquietudes teóricas y sobre todo, concentrarse en los elementos puros de la creación artística, como lo son las texturas, el color, la luz, el espacio, el movimiento y la composición, siendo entonces el contenido temático o narrativo totalmente innecesario para sus indagaciones, ya que como lo establece la investigadora Teresa del Conde, en la abstracción, el mundo circundante “se rememora propositivamente a través de composiciones, trazo, color y estructura”.²⁹¹ Afirma el pintor: “me gusta la pintura abstracta porque no quiere decir nada y cada quien entiende lo que puede”,²⁹² esto es, es un lenguaje plástico que ofrece al espectador la posibilidad de poner en juego su capacidad imaginativa, intuitiva e interpretativa de manera libre, sin las limitaciones que impone la figuración, que “...delimita la interpretación del cuadro en el momento de limitar su lenguaje

²⁸⁸ Alberto Blanco, “Miguel Ángel Alamilla. Destrucción y construcción de la ciudad,” *Macrópolis*, no. 23, sección Galería, 27 de agosto de 1992, 34-38.

²⁸⁹ Maitret, “Miguel Ángel Alamilla,” 1; Evelia Maitret, “Miguel Ángel Alamilla y el mundo de los jóvenes pintores. Lo que más me afecta es que haya falta de respeto para el trabajo creativo,” (segunda parte de dos) *Excélsior*, sección C, 12 de agosto de 1983, 12.

²⁹⁰ Maitret, “Miguel Ángel Alamilla y el mundo de los jóvenes pintores. Lo que más me afecta,” 12.

²⁹¹ Teresa del Conde, “Miguel Ángel Alamilla. Elogio a la geografía,” en *Elogio a la Geografía* (México: Centro Cultural José Guadalupe Posada, 1984).

²⁹² Teresa del Conde, “Entelequia, de Miguel Ángel Alamilla,” en *Entelequia. Un elogio a Willem de Kooning*, (México: La Sociedad Mexicana de Arte Moderno, 1996), 9-14.

[del espectador] a un contexto de formas que se refieran de manera directa a algo concreto, fuera de toda invención”.²⁹³

En la base de todo, el dibujo.

La vocación de Alamilla encuentra en sus habilidades manuales un respaldo excepcional, y de manera destacada en la delicadeza y alta factura de sus dibujos, realizados en distintos soportes y técnicas, pero que en su caso constituyen verdaderas obras concluidas. Si bien el artista ha incursionado en las dificultades del grabado en sus diversas técnicas; en la pintura y sus recursos; en la indagación de los más variados materiales en sus collages y, más recientemente, en la exploración del espacio a través de la escultura, es en el dibujo en donde su libertad creativa y sus dotes artísticas se revelan “al desnudo”, sobre la base de una excepcional economía de elementos que ponen de relieve su fino sentido de la composición y su intuición para distribuir formas y densidades cromáticas, siempre dentro de una gama de grises restringida pero intensamente trabajada. Alamilla no duda en afirmar que en la base de cualquiera de sus obras, del medio del que se trate, se encuentra como punto de partida el dibujo, actividad que comenzó a desarrollar de manera autodidacta prácticamente desde su adolescencia, como el propio artista lo recuerda:

Mi contacto con el arte fue de una manera más sencilla: descubrí el arte en estampas de los libros de mi abuela. Me quedaba fascinado con esas imágenes y quería copiarlas, hasta que de pronto me vi queriendo ser dibujante en un plan más serio. En mi niñez no hay ningún misterio, tampoco ningún encanto, sólo decidí dibujar y dibujé.²⁹⁴

En efecto, es en las técnicas del dibujo en donde el artista se siente más cómodo y libre, en virtud de que, a decir del propio Alamilla, es un arte inmediato, espontáneo, que permite registrar de una manera rápida las impresiones recibidas, además de que desafía la capacidad creadora al ser un lenguaje que emplea escasos recursos. Adicionalmente, al prescindir de grandes espacios y técnicas sofisticadas, se transforma en un ejercicio íntimo, personal,

²⁹³ Alamilla, *Aparición*, 26.

²⁹⁴ Mejía, “Mi pintura, desorden de ideas,” 25.

satisfactorio, alejado de la grandilocuencia de otros medios que acuden a recursos efectistas para lograr sus propósitos expresivos.²⁹⁵

Y es que el dibujo no debería verse como un arte menor, como un estado “transitorio” entre la idea original y la pintura final. Muy por el contrario, Alamilla reconsidera el estatus del dibujo y lo valida como un medio artístico autónomo, independiente de cualquier otra derivación que de éste pudiera surgir. En efecto, en este mismo sentido se pronunciaban las hermanas Pecanins, quienes al presentar la exposición *Miguel Ángel Alamilla. Diversiones deformadas* (1993), comentaban con gran satisfacción al presentar los 51 dibujos que conformaban la muestra que “Al dibujo siempre se le quiere asignar un lugar secundario en la obra de un pintor y más si este pintor es abstracto. En esta exposición afirmamos nuestra convicción de la importancia que el dibujo tiene como un arte mismo”.²⁹⁶

Del mismo modo, el crítico Santiago Espinosa de los Monteros observa que en Alamilla es posible “...reivindicar el alto valor que tiene un medio expresivo tan incuestionable como lo es el dibujo” y coincide con el artista al considerar que el dibujo se corresponde a una “intimidad creadora” que al trabajar con formatos pequeños favorece la cercanía corporal.²⁹⁷

La personalidad introspectiva y reflexiva de Miguel Ángel Alamilla lo hace proclive al dibujo, actividad que implica, en primera instancia “estar solo”. Esta soledad creativa es intensamente vivida por el artista, quien asegura: “Yo me la paso bien dibujando; para dibujar se requiere de muchas cosas indispensables; estar a gusto [...] escuchar música, admirar profundamente a los grandes maestros y estar solo. ¿Existe mayor generosidad que esta?”.²⁹⁸

Así como en los otros medios empleados por Alamilla, en sus dibujos desarrolla formas abstractas a partir del hábil manejo de la gradación de tonos, el claroscuro y las veladuras. Teresa del Conde alababa su “capacidad dibujística”, y en referencia a un conjunto de dibujos presentados en la exposición intitulada *El Tiempo* (Galería Juan Martín, 2006), la investigadora expresaba que “En este tipo de trabajos revela un conocimiento y a la vez un

²⁹⁵ Miguel Ángel Muñoz, “La plástica abstracta de Miguel Ángel Alamilla,” en *La Razón*, 6 de septiembre de 2014.

²⁹⁶ *Miguel Ángel Alamilla. Diversiones deformadas* (México: Galería Pecanins, 23 de nov. 1993), s/p.

²⁹⁷ Santiago Espinosa de los Monteros, “Dibujar en la intimidad,” en *El Tiempo*, Galería Juan Martín, 28 de octubre de 2006, s/p.

²⁹⁸ Espinosa, “Dibujar en la intimidad,” s/p.

homenaje a los quehaceres propios del claroscuro en todas las épocas y también a los medios tonos musicales”.²⁹⁹

Para la ejecución de sus dibujos, Alamilla ha explorado diversas técnicas, como el empleo de tintas y grafitos. Sobre la superficie del papel, establece estructuras que poco a poco se irán poblando de líneas y manchas; surgen paulatinamente áreas que, a manera de contrapuntos, se alternan como espacios “vacíos” o “llenos”. Estos ritmos visuales despojan de un centro específico a las obras, frecuentemente de pequeño formato, de tal manera que el ojo debe habituarse a realizar recorridos visuales que le permitan descubrir geometrías ocultas, ángulos y densidades cromáticas, las cuales, con frecuencia, están cargadas de lo que Teresa del Conde llamó “connotaciones expresivas”.³⁰⁰

Y es que, efectivamente, como lo señala del Conde, Alamilla recurre al dibujo como medio de expresión y de experimentación en tanto lenguaje autónomo y autosuficiente. Planteadas en un espacio plano y limitado, Alamilla delinea formas irregulares que juegan rítmicamente con la obscuridad y la luz; sus trazos son la abstracción fundamental, síntesis de su observación directa del entorno y de su imaginación creadora. A través del dibujo, elabora complejas texturas, contrastes cromáticos, movimientos ondulatorios, formas y fondos y gamas de grises. El dibujo en Alamilla es un acontecimiento que en ocasiones parece espontáneo, por tener apariencia de apunte o boceto; sin embargo, como en la totalidad de su obra, este aspecto es rápidamente superado en una lectura más detenida, que devela las diversas técnicas que exige este fino arte, difícil de dominar. Al trazo inicial de algunas líneas –que posteriormente el artista decidirá si conserva, borra o enfatiza– le sigue el desvanecimiento de grises en infinitos matices, con lo que obtiene los más variados volúmenes o planos. Son las zonas de transición las que dan esa profundidad tan característica a sus dibujos, valores tonales obtenidos a base de aclaramientos o saturaciones que sólo la mano experta, con los medios técnicos adecuados –grafito, carboncillo, acuarelas, tintas, papeles texturados, etc.–, son capaces de obtener. El artista nos demuestra que *el dibujo abstracto si es posible*.

²⁹⁹ Teresa del Conde, “Tiempo, de Miguel Ángel Alamilla,” en *La Jornada*, sección Opinión, 28 de noviembre de 2006, s/p.

³⁰⁰ Conde, “Tiempo,” s/p.

En síntesis: en las manos de Alamilla, el dibujo no es en modo alguno un arte menor, utilizado tan solo como estudio previo o base para otros medios artísticos, como la pintura o la escultura. Muy por el contrario, el admirador de Durero lo concibe como un arte con valor propio, como el mejor de entre las artes plásticas:

En los dibujos –dice el pintor–, a la inversa que en las pequeñas telas, pesa más la idea, el cálculo, el trazo preciso. El dibujo es paradójico. Nunca lo dominas y precisamente por esto, hacerlo significa ir para atrás. En él no hay posibilidad de error. Pero si lo dejas, te deja, y pierdes todo, hasta la pintura.³⁰¹

Francisco Castro Leñero: la fidelidad a una sensibilidad.

Estar frente a la obra de Francisco Castro Leñero (Ciudad de México, 1954) representa un ejercicio intelectual desafiante. Quizá la palabra más adecuada que surge ante la contemplación de sus obras es “paradoja”. Y es que al tiempo que examinamos la superficie de estos lienzos, vienen a nuestra mente, simultáneamente, las siguientes dicotomías: presencia/ausencia; lleno/vacío; simple/complejo; gestual/racional... ¿cómo es posible que, al mismo tiempo, uno pueda pasar de una noción a otra, frente a la misma obra, en el breve lapso de la contemplación de uno solo de sus cuadros?

La de Francisco Castro Leñero, es una abstracción reflexionada, objetiva, calculada y, sobre todo, de un altísimo refinamiento intelectual, sin por eso necesariamente emparentarla con adjetivos como “fría” o “distante”. A lo largo de más de 45 años de confrontarse día con día con el ejercicio de la pintura, Castro Leñero ha llegado a un equilibrio extraordinario, dotando a sus creaciones de una profunda sensibilidad.

Para Castro Leñero nunca hubo duda del camino que habría de seguir en su vida profesional, vinculada íntimamente, desde el principio, con un entorno familiar favorecedor. Ambos padres sentían inclinación por cuestiones artísticas; incluso una tía abuela había

³⁰¹ Gabriela Eugenia López, entrevista con Miguel Ángel Alamilla, México, D.F., abril de 1992 en *Miguel Ángel Alamilla. Pintura y Dibujo*, Espacio Cultural Rufino Tamayo, jul-sept 1992 (México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 1992), s/f.

asistido a la Academia de San Carlos. Este medio fue propicio para que Francisco y sus tres hermanos, Miguel, José y Alberto, consideraran las actividades artísticas como parte natural de su vida. A este respecto, el pintor recuerda: “Yo crecí con la idea de que así eran las familias: ¿qué hacían las familias?, pues pintaban, en sus ratos libres pintaban y dibujaban, entonces para mí no era raro estar en un mundo de pintura, era mi universo natural. Eso no quiere decir que pensáramos que nos fuéramos a dedicar a la pintura, sino que así era la vida”.³⁰² Así, llegado el momento de hacer una elección profesional, es posible que para él ni siquiera representara un problema de “elección”; el camino estaba señalado desde un principio.

De primera intención, el joven Francisco incursionó en la licenciatura de Diseño Gráfico en la Universidad Iberoamericana. A pesar de que por aquellos años esta disciplina comenzaba a cobrar gran auge, Castro Leñero no le encontró el gusto, probablemente debido a que, aun cuando está vinculado a cuestiones plásticas y estéticas, el Diseño Gráfico tiene un carácter eminentemente pragmático. Sin embargo el paso por esta disciplina tuvo un efecto positivo: “Ahí surgió, en cierta medida, la decisión de estudiar arte. Ya había visto que el diseño no me interesaba”.³⁰³

Mientras se le aclaraba el panorama y gracias a sus dotes naturales para el dibujo, Castro Leñero fue invitado a colaborar como ilustrador dentro de la campaña para renovar los contenidos de los libros de texto gratuito que por entonces preparaba la SEP (1973). En esta experiencia laboral, conoció a personalidades que habrían de influir –confirmar, mejor dicho– su vocación hacia las artes plásticas, como Melesio Galván, Eraclio Ramírez y Luis Carlos Emerich, con quienes trabó amistad. En este ambiente, conoció a otros ilustradores vinculados a La Esmeralda, lo que reactivó en Castro Leñero su interés por continuar sus estudios de arte.

³⁰² Para la elaboración de la presente semblanza biográfica, se han empleado las siguientes fuentes: Hilda Domínguez, *La abstracción: fidelidad a una sensibilidad*. Entrevista realizada a Francisco Castro Leñero, el 17 de enero de 2014 en Tlalpan, Ciudad de México. Inédita; Daniel González Rivera, “Francisco Castro Leñero,” en *Voces de Artistas* (México: CONACULTA, 2005), 47.

³⁰³ González, “Francisco Castro Leñero,” 48.

Su segunda opción, pues, le sentó mejor, de tal manera que realizó los estudios de pintura de 1975 a 1979 en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, conocida más popularmente como La Esmeralda.³⁰⁴ Desde sus inicios, dio muestras de gran destreza manual en el dibujo y una refinada sensibilidad para el color y la composición. Muestra de ello es que en el mismo año de su ingreso a la universidad, 1975, obtuvo el Primer Premio en Dibujo en el Encuentro Nacional de Estudiantes de Artes Plásticas.

En La Esmeralda, Castro Leñero encontró un clima propicio para empezar a desarrollar sus inquietudes plásticas, de entre las cuales despuntaba, desde esta temprana etapa, su interés por la *superficie* como elemento constitutivo de la obra. Fueron años de fecundo aprendizaje y aprovechamiento por parte del artista en ciernes, prueba de ello es que antes de concluir sus estudios se hizo acreedor a una beca para perfeccionar sus destrezas como ilustrador, lo que le llevó a la Escuela del Libro en Urbino, Italia (1976-1977).³⁰⁵ El Maestro recuerda que “De regreso me incorporé a los talleres [de La Esmeralda] con más convicción de la importancia de cierta expresión moderna de la pintura, más contemporánea. Ya no tenía interés en el realismo, quería expresarme de otra manera, buscar más la superficie, las texturas”.³⁰⁶ “Creo que la escuela”, recuerda el Maestro, “me hizo valorar otro tipo de expresión, que no era precisamente la necesidad de representación figurativa. Eso fue una tendencia personal, una inclinación personal a este tipo de expresiones”.³⁰⁷

³⁰⁴ Fue en 1977 cuando Helen Escobedo convocó a los jóvenes artistas para participar en la *X Bienal de París*, lo que dio lugar al surgimiento de “los grupos” que habrían de ocupar un papel protagónico en el escenario de las artes plásticas de la Ciudad de México durante los años subsiguientes. Castro Leñero atestiguó su surgimiento y de alguna manera afectó la manera en que él mismo se organizó con algunos compañeros para establecer un espacio común de trabajo.

³⁰⁵ Años más tarde, el Maestro Castro Leñero relataba su experiencia en Italia de este modo: “Durante mi estancia en la Esmeralda, gracias a mi trabajo de ilustración obtuve una beca para ir a estudiar a Italia. Pero estuvo un poco ligada al diseño, debido a mi trabajo en ilustración. Estudié en la Escuela del Libro de Urbino. Tomé un curso de seis meses. Era un curso muy mal organizado para estudiantes de países del tercer mundo y nos tenían con muy baja actividad [...] Pero sirvió como toma de posición, para mí es muy importante la confianza que confiere el diálogo intercultural. En los meses que estuve ahí se cruzó un grupo de estudiantes neoyorquinos [...] ellos sí estudiaban arte. Y me di cuenta de que era gente con la que sí se podía entablar un diálogo. [...] Fue muy importante ese contacto. También lo fue conocer obras importantes, un poco de primera mano en Europa, que tampoco fue mucho.” González, “Francisco Castro Leñero,” 50-51.

³⁰⁶ González, “Francisco Castro Leñero,” 51.

³⁰⁷ González, “Francisco Castro Leñero,” 51

En efecto, el arribo a la abstracción total requirió de etapas de búsqueda y negociación, en las que hay obras semi-figurativas, semi-abstractas, en fin, signos de un proceso a través del cual el joven artista se confrontó con sus propias ideas y concepciones acerca de lo artístico. Es por ello que el Maestro afirma que

...yo creo que todos empezamos figurativos y de hecho yo soy profesor de dibujo con modelo en la ENAP.³⁰⁸ Me gusta mucho la figuración. Yo, cuando estaba de estudiante estaba como figurativo, pero eso fue en primer año cuando entré, cuando estaba en la escuela. Cuando salí de la escuela *era un pintor abstracto*. A mí lo que me sucedió es que tuve un periodo escolar donde me fui con las influencias de esta época que estaban dentro o fuera de la escuela, que eran Toledo, Tamayo, la generación de “Ruptura”; yo tenía en esa época una cierta influencia de Toledo y sobre todo de Tamayo.³⁰⁹

Ya desde esos incipientes años de formación, Castro Leñero sintió una fuerte inclinación hacia la abstracción e iba allanando el camino para la gran pasión que habría de estimularlo a lo largo de su trayectoria artística: *la superficie*, como entidad elemental estético-conceptual en toda obra pictórica bidimensional. Al parecer este interés lo tenía claro desde antes de concluir sus estudios: “...a partir de 77 o 78 empecé a hacer obra que tal vez tenía muchas influencias. Pero era una obra ya más ligada a una búsqueda de la superficie”.³¹⁰

Entre estas influencias, Tàpies y la vertiente matérica del Informalismo tuvo gran fuerza en Castro Leñero y sus compañeros. Involucrado en estas experimentaciones, el Maestro llegó a un punto decisivo:

...yo trabajaba sobre eso pero hubo un momento declarado, un momento donde hice un cuadro, empecé como siempre, pintando, con el fondo y dije: “esto expresa lo que quiero decir [...] no me atrevía, tal vez, pero dije: “ese cuadro ya está hecho”, ya no le hice nada y en ese momento dije: “yo soy pintor abstracto” y no volví a hacer una figura nunca.³¹¹

³⁰⁸ Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM.

³⁰⁹ Domínguez, *La abstracción*, 8.

³¹⁰ González, “Francisco Castro Leñero”, 49.

³¹¹ Domínguez, *La abstracción*, 9.

En 1978 una especie de “epifanía artística” resultó ser el momento definitorio de su trayectoria. Había encontrado el medio para profundizar su investigación plástica de la superficie y el espacio y lo había hecho, además, prescindiendo de la figuración:

“ [Fue] una emoción enorme de sentir el espacio, ese espacio que había hecho y cómo se veía, cómo se sentía el espacio, por eso yo “siento” la abstracción; está muchas veces ligada al paisaje, hay una forma de percibir el espacio y la emoción que el espacio crea; toda persona es capaz de sentirlo, una pared enorme, un callejón, se siente una emoción diferente y yo creo que mucho de eso, en mi caso, esa fue mi sensación, donde ya me decidí a la abstracción; fue una decisión ahí, fue como una forma, una decisión que me aclaró mi camino en ese sentido y entonces, ya comencé a pintar”.³¹²

Para Castro Leñero es vital vincular la modernidad de su obra con la tradición, dado que coincide con las búsquedas de los grandes maestros de la abstracción en su deseo de llegar a la *esencialidad* del arte, como lo hicieron en su momento Malevich, Mondrian, Kandinsky, o tiempo después, Mark Rothko o Barnett Newman. Para el pintor mexicano, la abstracción “aparece [...] como si fuera un movimiento en esta búsqueda de la esencia del arte, de la esencia de la pintura, en ir contando con los elementos que le son más propios, la materia, el color, como si se fuera a llegar a lo existencial de la pintura”,³¹³ declaración que lo acerca claramente al giro estético que he identificado en los otros pintores abstractos expresionistas que abordo en esta investigación.

En efecto, de gran refinamiento intelectual y amplio conocimiento de la historia del arte, aunado a su talento natural para el dibujo y el manejo del color, Castro Leñero sustenta su elección por la abstracción a partir de

...la admiración de muchos artistas. Aunque tenía la conciencia clara de los suprematistas rusos, tendía más a los expresionistas norteamericanos, sin tenerlos presentes; por ejemplo, Jasper Jones toma muchas referencias

³¹² Domínguez, *La abstracción*, 9.

³¹³ Domínguez, *La abstracción*, 4.

urbanas, siempre hay un dejo de abstracción en su pintura, reminiscencias de ciertos expresionistas abstractos que no eran tan expresivos como podía serlo Barnett Newman; de repente hay coincidencias con ese tipo de sensibilidad, tomada pues del entorno.³¹⁴

De entre los mexicanos, Castro Leñero no duda en señalar que “Para mí, los que eran modelo, sin conocerlos, sin tratarlos, eran los pintores de la “Ruptura”: Vicente Rojo, Felguérez, sobre todo Fernando García Ponce. Ellos eran los pintores modernos y no oficiales”.³¹⁵

Todavía no terminaban sus años de estudio, cuando Castro Leñero se unió a otros compañeros de generación, para establecer un taller común, en el cual pudieran contar con un espacio adecuado a sus experimentaciones plásticas y en el que, sobre todo, pudieran intercambiar puntos de vista, invitar críticos y desde el cual comenzaran a hacerse visibles en un entorno necesitado de nuevos valores. Castro Leñero recuerda que

En ese momento se disparó el trabajo de grupos, ya en 76, 77 predominaban “los grupos” y nosotros, como éramos un grupo por naturaleza (los hermanos que estudiábamos arte), con otros amigos rentamos un lugar para trabajar y exponer juntos. Se trataba de El Espacio Tlalpan. La diferencia que tuvimos con otros grupos es que nunca hubo un trabajo colectivo, sino que siempre respetamos la individualidad.³¹⁶

De aquellos mismos años, el Maestro recuerda con especial entusiasmo el *Foro de Arte Contemporáneo*, espacio de debate, abierto a las más variadas expresiones artísticas y lenguajes que hacia 1976 confluían en la Ciudad de México, en donde se daban cita, entre muchos otros, Gabriel Macotela, Oliverio Hinojosa, Magali Lara, Manuel Zavala, etc.

Desde 1982 a la fecha, Castro Leñero se ha desempeñado como maestro de generaciones de estudiantes que han tenido el privilegio de recibir sus enseñanzas y consejos. Huelga decir que para el Maestro, la práctica docente ha sido fundamental en su propio quehacer, al estar recibiendo retroalimentación constante y al estar al día de las inquietudes plásticas de las nuevas generaciones. La investigadora Teresa del Conde asegura que “su continúa práctica

³¹⁴ González, “Francisco Castro Leñero,” 53.

³¹⁵ González, “Francisco Castro Leñero,” 50.

³¹⁶ González, “Francisco Castro Leñero,” 49.

como docente en dibujo, en la ENAP, parece determinar las buenas dosis de concepto vertidas en lo que hace”.³¹⁷

Al igual que muchos de sus compañeros de generación, Castro Leñero participó en el Encuentro Nacional de Arte Joven, el Salón Nacional de Artes Plásticas, la Bienal Rufino Tamayo y en incontables muestras colectivas. Vista toda esta actividad en retrospectiva, el Maestro afirma que

A veces pienso que más allá de nuestras virtudes como artistas, tuvimos la virtud de que fuimos una generación que apareció y llenó un espacio que en ese momento no había. [...] Era un núcleo grande de pintores los que nos pronunciábamos a través de cierta sensibilidad semiabstracta texturada.³¹⁸

Finalmente, en cuanto a las fuentes para su trabajo, es detectable que desde antes de 1979, año en que optó definitivamente por la abstracción como lenguaje pictórico, Castro Leñero ya tenía interés por el paisaje cotidiano y ciudadano, inspirado “en el pavimento de la calle; todo era gris y con unos puntos negros. [...] Cuando hice ese cuadro (*Paisaje cotidiano*, 1979) tenía una convicción total de que era un pintor abstracto”.³¹⁹ Este interés lo llevó a incorporar a sus cuadros temáticas relacionadas con el paisaje urbano, sus laberínticas calles, el caos que suponen las grandes megalópolis y el desgaste y la exigencia que implican para sus habitantes las grandes urbes, connotadas a través de las texturas, los colores, ciertas estructuras y los planos grises que dividen sus composiciones. El vocabulario formal del pintor está basado en líneas rectas, ángulos a 90 grados, formas geométricas básicas, una paleta sobria, y, en general, una economía en todos los elementos compositivos, características que no solo lo acercan a presupuestos neoplasticistas sino incluso minimalistas pero que al mismo tiempo, conservan nexos con las variantes del Expresionismo abstracto, como la *Color Field Painting*, la *All Over Painting* y la *Hard Edge Painting*, a las cuales el Maestro se siente también vinculado.

³¹⁷ Teresa del Conde, “Museo Carrillo Gil: tres opciones,” *La Jornada*, 15 de sep. de 1999, 30c.

³¹⁸ González, “Francisco Castro Leñero,” 49-50.

³¹⁹ González, “Francisco Castro Leñero,” 51.

Irma Palacios. La fértil tierra de la creación.

Dice Irma Palacios (Iguala, 1943) que actuó de “puente” entre los pintores abstractos que hacia finales de los sesenta contaban ya con una trayectoria consolidada –Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, etc.– y los estudiantes que hacia 1970 comenzaban su formación artística;³²⁰ no obstante, es posible ubicarla dentro de la generación de artistas plásticos que hacia la década de los ochenta era reconocida como la “Nueva Generación”,³²¹ cuyo rasgo preponderante fue el eclecticismo y que por lo mismo no desdeñó el ejercicio de la pintura. En este ámbito, la rivalidad abstracción/figuración era cosa del pasado y ambas tendencias gozaban de reconocimiento y de espacios de difusión por igual.³²²

Las inquietudes plásticas de Irma Palacios se manifestaron desde su infancia, vivida en trashumancia.³²³ El trabajo del padre –maestro de profesión, inspector de educación– conllevó constantes traslados a distintas regiones y ciudades del país (Coahuila, Oaxaca, Puebla), pero su madre siempre quiso regresar a Iguala, a dar a luz a sus hijos. Ahí, la niña Irma estableció una profunda intimidad con la naturaleza que la rodeaba. De acuerdo a su testimonio, gozaba el contemplar por horas, recostada sobre la hierba húmeda, las frondosas hojas de palmas y palmeras que, movidas por el viento, hacían juegos de luces y sombras;

³²⁰ En entrevista realizada a la Maestra Irma Palacios, abordamos el tema de la relación entre los jóvenes pintores abstractos de la década de los ochenta y la primera generación de abstractos, aquella que comenzó a figurar en espacios de exhibición y galerías a mediados de los cincuenta. A este respecto, ella me comentó que “me siento como el “puente” entre esa generación y nosotros”, no solo por cuestiones de edad, sino sobre todo por las experiencias vividas a lo largo de sus años de formación. De hecho, en ocasiones a Palacios se le ha visto como la sucesora de Lilia Carrillo, por ciertos rasgos que la obra de ambas comparten. Hilda Domínguez, *La libertad de crear*. Entrevista con Irma Palacios realizada el 17 de enero de 2014 en la CDMX.

³²¹ La percepción de que algo nuevo estaba surgiendo en el ámbito de las artes plásticas al iniciar la década de los ochenta se hace evidente, entre otras formas, a través de un número importante de exposiciones individuales y colectivas que ponderaban la confluencia de jóvenes artistas que dejaban atrás los conceptualismos o los trabajos grupales para, en contraste, concentrarse en un trabajo individual, introspectivo y sobre todo, de carácter ecléctico. Baste ofrecer el nombre de algunas de estas exposiciones para dar una idea de lo anteriormente dicho: *Nuevas tendencias del arte mexicano*, Casa de la Cultura del Estado de Baja California, 1981; *Pintura, grabado y gráfica joven en México*, Centro Cultural José Guadalupe Posada, 1983; *Trast tiempo. Nueva pintura Mexicana*, Museo de Arte Moderno, 1983; *Una década emergente*, Museo Universitario del Chopo, 1984; *Nuevos caminos: pintoras mexicanas*, Washington, D.C., 1984; *Retrospectiva de arte joven*, Galería del Auditorio Nacional, 1984; *Nueva Generación*, Museo Regional de Guadalajara, 1987.

³²² Al hacer un análisis a detalle de las exposiciones montadas en la década de los ochenta, tanto en la Ciudad de México como en provincia, sea en museos estatales y Casas de la Cultura regionales, constatamos que los pintores abstractos exponían su obra a la par que los pintores figurativos.

³²³ Para la conformación de la semblanza biográfica de Irma Palacios se han tomado como base los siguientes documentos: Samuel Morales Escalante, “Cronología,” en *Irma Palacios. Tierra abierta* (México: CONACULTA/INBA, 2000), 21-30; “Irma Palacios: El color de la Tierra”, en *La hora cultural MACAY*, Fundación Cultural MACAY, 2014; Domínguez, *La libertad*, 139-154.

surgían ante sus asombrados ojos, retículas en movimiento, *moaré* provocado por el entrecruzamiento de aquella profusa vegetación que quedaría para siempre como impronta en su experiencia vital y visual. Comenta la Maestra: “Yo recuerdo muy bien que me gustaba dormirme debajo de los plataneros y ver la luz a través de las hojas de los plátanos [...] cuando tenía cinco, cuatro años, me perdía...”.³²⁴ Resulta de gran importancia tener presente la manera en que la Maestra Palacios vivió esta relación con *La Tierra* –no solo *su tierra*–, como espacio fértil y nutricional; como olor y textura; como humedad y color.

Estas experiencias sensoriales la acompañaron a la capital del país, a donde se trasladó en 1958, cuando contaba aproximadamente con 15 años.³²⁵ A su llegada, se desempeñó en diversas actividades laborales. Recuerda la pintora cómo, en cualquier momento que tenía libre, tomaba lápiz y papel y comenzaba a realizar trazos, dibujos que evocaban sus memorias y sus anhelos. En cierta ocasión, el maestro y acuarelista Alfredo Guati Rojo se detuvo a observar algunos de estos trabajos, invitándola de inmediato a que formalizara sus estudios de arte.³²⁶ Andando el tiempo, la joven Irma cursó la licenciatura en Pintura en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda (1973-1979). Las capacidades dibujísticas y creativas de la nueva estudiante fueron rápidamente identificadas, por lo que su obra fue seleccionada para exposiciones colectivas prácticamente desde el inicio de sus estudios universitarios.

Fue en aquellos años de formación cuando Palacios entró en contacto con la obra de Antoni Tàpies, Manuel Millares y los miembros del grupo de El Paso (Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manuel Rivera, Antonio Saura, Antonio Suárez). En particular, tuvo un efecto importante el Informalismo matérico en su obra, el cual enfatizaba la experimentación con gran variedad de materiales pictóricos y no pictóricos, dotándolos en el proceso creativo de contenidos simbólicos. A partir de entonces, elementos propios de este lenguaje plástico –creación de efectos atmosféricos a través de la exaltación de la materia, un cromatismo suave que se circunscribe a los ocre, óxidos, tierras y rojos, con algunos toques de blanco para generar focos de luz, densidades variadas de materia pictórica que estratifican los planos

³²⁴ Domínguez, *La libertad*, 141.

³²⁵ En 1956 habían regresado Manuel Felguérez y Lilia Carrillo de su estancia de estudios en Europa.

³²⁶ Años más tarde, el pintor Antonio Rodríguez Luna le sugeriría a Palacios: “Nunca diga que fue su maestro, usted no tiene nada que ver con Guati Rojo”. Esta sugerencia la atribuye la artista a que “él era figurativo y no abstracta”. Domínguez, *La libertad*, 152.

y hacen resaltar aún más los volúmenes, ausencia de perspectiva pero no de profundidad, combinación de una actividad meditada y reflexionada pero que emplea para su ejecución diversos procedimientos gestuales para potenciar al máximo las capacidades expresivas del color, como los esgrafiados, chorreados y *grattages*, el juego visual que generan las distintas densidades texturales, etc.— han sido constantes en su obra, todo ello aunados a otras influencias como las provenientes del Expresionismo abstracto. De esta síntesis de estilos, Armando Torres Michúa comentaba hacia 1982:

De ascendente informalista [sus dibujos], abstractos regularmente, en algunos casos resultan aproximaciones —evocaciones— a la figura. No es extraño, tanto por sus preferencias texturales y manchistas, como por el desarrollo de esa corriente en nuestro país; el esteticismo, proveniente de los europeos, y la gestualidad, de los estadounidenses. Habría que agregar, quizás, otras derivaciones que repercuten en México: la ostentación de la materia, debida a la Escuela española y la recuperación, por medios informales, de la figura, característico de la evolución final del propio Informalismo o Expresionismo Abstracto.³²⁷

La Maestra no duda en afirmar que de las dos, la que mayor impacto tuvo en ella y sus compañeros de estudios fue “la catalana, totalmente. Es lógico pensar, además, porque con los españoles tenemos mucho que ver. Además [...] yo soy de tierra y la materia para mí es tan importante...”.³²⁸ En respaldo a lo anterior, en entrevista concedida a la periodista cultural Angélica Abelleira, Palacios confirmaba que al salir de la escuela, “era muy Tàpies y Manolo Millares, con telas donde predominaba lo matérico y el color del informalismo español”.³²⁹ Es probable que sea esta inclinación hacia lo matérico y lo rustico lo que ha llevado a la pintora a autodescribirse como una “pintora primitiva”, hecho que la lleva a sentir admiración

³²⁷ Armando Torres Michúa, *Irma Palacios. Tintas y Collages* (Baja California: Galería de la Ciudad de Mexicali, 1982), s/p.

³²⁸ Domínguez, *La libertad*, 150.

³²⁹ Angélica Abelleira, “Irma Palacios, pintora de profundidades,” *La Jornada Semanal*, 17 de sept. de 2000, s/p.

por el arte de Altamira y los primitivos africanos,³³⁰ así como por Tamayo y Toledo, “el segundo por lo matérico y las texturas de sus telas”.³³¹

La abstracción pictórica expresionista ha sido el medio ideal que ha empleado la pintora para transmitir, con intencional ambigüedad, un mensaje profundo a través del cual comunica a su espectador su idea de la naturaleza, del transcurrir del tiempo, de la vejez, de la vida y del arte mismo. Como ella misma lo explica,

Me he dejado llevar por lo que me gusta, lo que me interesa: una mancha en la pared, el agua sobre un espejo, la luna y su destello. En el arte no importa que hagas una flor, una piedra o el aire; lo que resulta relevante es cómo están hechos, con qué fuerza, con cuánta delicadeza. Desde un principio me gustó la abstracción porque no quería hacer cosas tan obvias. Me agrada leer y que lean entre líneas, hacer muchas propuestas, que la gente vea más allá de lo que yo pretendo.³³²

Por otro lado, también desde los tiempos universitarios, Irma Palacios privilegió el giro estético y se distinguió por su interés en las problemáticas del arte, desde los aspectos plástico y estético sobre todo.³³³ Ello la llevó a reunirse con algunos colegas suyos, jóvenes artistas que iniciaban sus propias trayectorias, a fin de organizar un espacio propicio para la creación, el debate y la retroalimentación. Es por ello que participó en la organización del Taller de Tlalpan, espacio propicio para el desarrollo y promoción de sus obras individuales. Uno de los frutos que dio este espacio de reflexión y convivencia fue la exposición colectiva *Espacio Común*, que se presentó en la Galería del Auditorio Nacional en 1981.

Desde aquellos tempranos años de estudiante, su obra fue seleccionada para participar en diversas exposiciones colectivas (*Pintura*, Antigua Academia de San Carlos; *Taller XXII*, Casa del Lago y *Gráfica*, La Esmeralda, las tres en 1977) prácticamente desde el inicio de la

³³⁰ Irma Palacios, texto autobiográfico en *Aparición de lo Invisible. Pintura abstracta contemporánea en México*, (México: Museo de Arte Moderno, 1991-1992), 68.

³³¹ Morales, “Cronología,” 21.

³³² Abelleyra, “Irma Palacios,” s/p.

³³³ A lo largo de su trayectoria la artista ha desarrollado su obra al margen de problemáticas políticas y sociales. Es cierto que en ocasiones ha participado en eventos de apoyo a comunidades marginales, como la comunidad lésbico-gay o de enfermos de SIDA, pero con el interés principal de contribuir económicamente a causas lideradas por dichos grupos.

licenciatura. De esos años, la pintora recuerda: “yo tuve mucha suerte, porque ya había una galería que me buscaba aún en la escuela, no sé por qué, a lo mejor porque en esa época mi obra era muy fuerte, negra y contundente”,³³⁴ afirmación con la que concordamos al confirmar su proximidad con las pinturas negras de Goya –uno de los artistas más admirados y estudiados por la artista– sobre todo en cuanto al empleo de una gama cromática orientada a los ocres, grises y negros para generar masas informes a base de pinceladas sueltas y expresionistas, que otorgan gran dramatismo al conjunto de obras producidas por Palacios en esos años.

Más adelante, la joven artista participó en el Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas, celebrado en Aguascalientes en 1979. Como anécdota, recuerda que en aquella ocasión, tras haber sido rechazada en el Encuentro Nacional de Arte Joven, “yo me enojé tanto que al siguiente año saqué tres premios en uno solo”.³³⁵

Una vez egresada de la escuela, su obra obtuvo un reconocimiento inmediato; su primera exposición individual, *Pintura*, montada en la Casa del Lago en 1980, le abrió las puertas de distintas galerías de renombre. A lo largo de los siguientes años de esta década y la siguiente, galerías como la López Quiroga y Estela Shapiro realizaron con cierta frecuencia exposiciones individuales y colectivas que incluían su obra.³³⁶ En estos espacios de exhibición y venta entró en contacto con artistas de muy variadas generaciones y tendencias, como Rufino Tamayo y Manuel Felguérez. Fue esta una etapa de gran importancia para su formación, aunque subrayo enseguida que la obra de Palacios siempre ha mantenido una clara autonomía en relación a la producción de sus colegas. El poeta Alberto Blanco hace referencia a esta etapa de la trayectoria de Palacios de la siguiente manera:

³³⁴ Domínguez, *La libertad*, 147.

³³⁵ Se refiere al 2do. Premio de Pintura, el 3er. Premio de Dibujo y la Primera Mención Honorífica otorgadas en el XIV Encuentro Nacional de Estudiantes de Artes Plásticas, Casa de la Cultura de Aguascalientes, Ags., 1979.

³³⁶ Entre las individuales destacamos: *El Nuevo retablo de los cuerpos*, Galería Estela Shapiro, 1982; *De la raíz el tiempo*, Galería Los Talleres, 1983; *Pintura-Dibujo*, Galería Kin, 1984; *Pintura*, Galería López Quiroga, 1988; *Cambio de piel*, Galería López Quiroga, 1997. De las colectivas, mencionamos: *25 años de la Galería Pecanins*, Galería Pecanins, 1989; *Otras Geografías*, Galería López Quiroga, 1994 y *Mapas*, en el mismo espacio, 1996; *Imaginación Oval*, Galería Juan Martín, 1993.

Desde su primera exposición colectiva en 1977 en la Academia de San Carlos como una alumna destacada, Irma Palacios se mostró como una de las pintoras más notables de su generación; una pintura que muy pronto se mostró en su primera exposición individual en 1980 en la Casa del Lago con una propuesta fresca, muy poderosa en su manera de expresarse, radicalmente abstracta, que fue rápidamente reconocida por algunos de los grandes pintores de México. No es una coincidencia, no es una casualidad, que el primer reconocimiento público, grande, importante de Irma Palacios proviene de una bienal, la Primera Bienal de Pintura Rufino Tamayo ya que el Maestro Tamayo fue uno de los primeros pintores en México que llamó la atención del público, de la gente interesada en la pintura sobre la obra de Irma Palacios.³³⁷

Con una trayectoria cada vez más consolidada, en 1986 Palacios se hizo acreedora a la beca que otorga la John Simon Guggenheim Memorial, acontecimiento insólito para ella y que le dio oportunidad de viajar y entrar en contacto con las novedades artísticas en Europa y Estados Unidos.³³⁸ Acerca de este evento, la Maestra Palacios recuerda que “como trabajaba en un banco tenía yo cierta disciplina, –que está fuera de la carrera del pintor– entonces solicité la beca Guggenheim, me la dieron. ¡Para mí era todo, sigue siendo sorprendente!”.³³⁹

Para la artista, la abstracción ha sido el vehículo ideal para la interiorización de un mensaje, un sentimiento o una emoción. “Para mí la abstracción”, nos dice la artista, “es algo, eso que decíamos, de crear formas, que ya de hecho uno no las crea, existen las formas, pero seleccionar las formas que necesita uno para expresarse más fácilmente [...] yo quisiera que con una mancha dijera muchas cosas”.³⁴⁰ Su deseo es, siempre, expresar “más con menos”. En su afán de depurar su obra y acercándose al pensamiento de grandes antecesores de la

³³⁷ Alberto Blanco, *Espejismo Mineral-Irma Palacios*, documental dirigido por Jorge Prior con asesoría de la Dra. Teresa del Conde, para Canal 22, México, distribuido por TAL-Televisión América Latina. Disponible en <http://tal.tv/es/video/espejismo-mineral-irma-palacios/>, consultado el 2 de junio de 2016.

³³⁸ Según la semblanza biográfica preparada por Samuel Morales Escalante, esta beca, “le permite realizar algunos viajes de estudio por distintos países y familiarizarse con la obra de los grandes maestros clásicos y los más destacados artistas modernos y contemporáneos”. Morales, “Cronología,” 23.

³³⁹ Domínguez, *La libertad*, 147.

³⁴⁰ Domínguez, *La libertad*, 140.

abstracción, como Kandinsky, Palacios ha llegado a afirmar que incluso el color llega a distraer:

Con el tiempo he ido quitando cosas, he ido limpiando mi espacio plástico, cada vez es más esencial. Por ejemplo, respecto al color, antes pintaba con muchos colores, pero me he dado cuenta de que el color distrae. Quisiera decir cosas muy importantes, pero quitar los adornos de la vida. [...] Para mí lo máximo sería decir mucho con nada. Decir que la obra habla. Algo en esa búsqueda me hace coincidir con los *minimalists*, es decir, el minimalismo.³⁴¹

Por último, destaco que esta importante artista mexicana ha explorado las más variadas opciones técnicas para la representación bidimensional: se propuso agotar las posibilidades expresivas del óleo –inagotables, ahora lo sabe–, pero también ha manejado magistralmente el acrílico, la encáustica, la tinta y la acuarela. Por otro lado, ha realizado gráfica y grabado, empleando diversas técnicas para ello y ha experimentado también con el *collage*. Adicionalmente, su necesidad de tocar los materiales, de establecer una relación profundamente sensual con ellos, la ha llevado a experimentar con la elaboración de objetos en cerámica, bronce, algodón, etc., obras que podrían ser percibidas como la extensión de su obra bidimensional en ámbitos tridimensionales. Últimamente ha experimentado, además, con la elaboración de papel hecho a mano, ejercicio que le brinda la oportunidad de reflexionar en torno a las capacidades expresivas de la textura como principal recurso de una obra. Vale la pena subrayar que esta amplia gama de investigaciones técnicas y materiales de Palacios, las ha realizado siempre dentro de las posibilidades del lenguaje abstracto. Se hace evidente, además, la manera en que la obra de Francisco Toledo ha estimulado la propia producción de la artista, quien abiertamente ha expresado su admiración por la obra del oaxaqueño, artista multidisciplinario que incansablemente ha abordado los materiales más disímiles con distintos fines creativos y expresivos.

³⁴¹ Daniel González Rivera, “Irma Palacios,” en *Voces de artistas* (México: CONACULTA, 2005), 144.

Ignacio Salazar: espiritualidad y creación.

La investigadora Elia Espinosa afirma que la muestra *Inesperada extrañeza* (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2013) representa la síntesis de la “sabiduría pictórica y del vuelo imaginario” que Ignacio Salazar posee. De inmediato, la autora aclara: “Por “sabiduría pictórica” entiendo la combinación suprema de la destreza técnica, metodológica, de artesanado y sentido estético en el oficio que un pintor despliega para generar su obra en confabulación con su paso consciente por la existencia o tiempo vivido con un hondo sentido”.³⁴²

La afirmación de la Dra. Espinosa no podría ser más exacta: a lo largo de sus más de cuarenta años de prolífica actividad artística, Ignacio Salazar ha desarrollado una prodigiosa habilidad técnica, resultado de un dilatado proceso de aprendizaje –dice el artista que los primeros veinte años de trabajo sirven tan sólo para ir comprendiendo los fundamentos del arte–³⁴³ sometido a una voluntad de creación guiada por altos valores éticos, estéticos y espirituales.

El Maestro Salazar (Ciudad de México, 1947) transcurrió sus primeros años dividiendo su tiempo entre sus amigos de la colonia Roma y sus estudios de la escuela secundaria, que combinaba con algunos cursos artísticos introductorios en la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda. Desde su adolescencia, se incorporó a la que habría de ser su casa de estudios y de actividad profesional “de por vida”: cursó la preparatoria en el plantel no. 4 de la UNAM, en donde, entre otras cosas, entró en contacto con el *rock* y los Beatles; los trágicos eventos de Tlatelolco lo sorprendieron en esta etapa formativa. Antes de ingresar al nivel universitario, Salazar emprendió un viaje a Nueva York que resultaría fundamental: al entrar en contacto directo con la obra de los expresionistas abstractos, se le abrió un mundo de posibilidades plásticas y estéticas. De entre todos, Frank Stella –asociado al minimalismo y a la abstracción postpictórica– dejó honda huella en él, al grado de que a su regreso, Salazar

³⁴² Elia Espinosa, “La gran pintura de Ignacio Salazar,” en *Ignacio Salazar. Inesperada extrañeza* (Nuevo León: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2013), 25.

³⁴³ *El Milenio visto por el arte. Ignacio Salazar*, Grupo Milenio, Avelina Lésper (Directora de la colección “El Milenio visto por el arte”), 2013. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qGlpevkixJg>, consultado el 14 de febrero de 2015.

tomo la decisión de “abandonar todo, incluso el miedo y empiezo esto”,³⁴⁴ refiriéndose a entregarse de lleno a la actividad artística.

A los 24 años ingresó a la licenciatura en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la UNAM (1971-1974), siendo estudiante de la primera generación inscrita a esta nueva licenciatura. Sus habilidades manuales y creativas, así como su nivel de compromiso e interés en la institución le condujo a que tan solo un par de años más tarde (1973) se integrara a la planta docente de dicha Escuela. Desde entonces, ha sido profesor de Educación Visual y a partir de 1975, de Experimentación Visual, lo que refleja la inquietud que le provocan los aspectos plásticos y estéticos del arte de la pintura, pero también su deseo de compartir sus conocimientos y experiencias con las nuevas generaciones. Todo ello explica que gracias a su esfuerzo sostenido y a su participación de muy diversas maneras en la vida académica de la UNAM, haya llegado a ser el Director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas durante el periodo 2006-2010.³⁴⁵

Este importante rasgo del artista –el aceptar con modestia y humildad que el proceso de aprendizaje nunca termina y que siempre habrá algo nuevo por experimentar– lo llevó a profundizar sus vastos conocimientos realizando la Maestría en Artes Visuales durante los años ochenta (1984-1986), a lo que le siguió la formulación del Primer Taller de Producción (Pintura) de la ENAP en 1988 y posteriormente, la creación del Seminario de Pintura Contemporánea (1992). Recientemente ha concluido su Doctorado en Artes y Diseño, en la Facultad de Artes y Diseño (antes ENAP) de la UNAM.

Siendo todavía estudiante, comenzó a destacar en foros de exhibición cuyo propósito era la de ser un escaparate de las nuevas tendencias artísticas, así como identificar a los nuevos valores y fortalecer sus incipientes trayectorias. Destaco el Premio de Diseño que su casa de estudios le otorgó en 1971 (recién iniciada la licenciatura); la Mención Honorífica a la que se hizo acreedor en Salón Nacional de Artes Plásticas, sección Pintura, en 1980 y posteriormente, en su trayectoria profesional, reconocimientos como el Primer Lugar obtenido en el Primer Concurso de Pintura Sahagún, en 1981. En 1990, el Fondo Nacional

³⁴⁴ Ignacio Salazar, “Datos biográficos,” en *Ignacio Salazar* (España: Grupo Financiero Serfín, 1994), 100.

³⁴⁵ Ignacio Antonio Salazar Arroyo, *Currículum*, Facultad de Artes y Diseño/UNAM. Disponible en http://blogs.fad.unam.mx/academicos/ignacio_salazar/?page_id=54, consultado el 19 de octubre de 2017.

para la Cultura y las Artes le otorgó una beca como parte de su programa de Creadores Artísticos, y aunque escape al eje temporal fijado para la presente investigación, no puedo dejar de mencionar que ha sido candidato al Premio Nacional en el Campo de las Bellas Artes, al Premio Universidad Nacional 2004 en el área de Creación Artística y Extensión de la Cultura y que en 2013 recibió el Premio Universidad Nacional en Docencia en Artes. También, ha formado parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte en cinco ocasiones.

Dada la diversidad de inquietudes creativas que le guían, al inicio de su trayectoria profesional llegó a colaborar con Alejandro Jodorowsky elaborando proyectos escenográficos para sus producciones, *El Topo* y *La Montaña Sagrada*, al lado del Maestro Manuel Felguérez, de quien eventualmente fue asistente. Combinó estas actividades con el diseño gráfico y arquitectónico, en el que se desempeñó a lo largo de cinco años.³⁴⁶

Una vez concluidos sus años formativos y casi de manera inmediata, Salazar comenzó a ser invitado a montar exposiciones individuales y a participar en colectivas. Indudablemente, de entre todas ellas –aunque no fue la primera– la más importante, incluso señalada así por el propio artista, fue su primera exposición individual, que tuvo lugar en la Sala Verde del Palacio de Bellas Artes (enero/marzo 1976). Ya desde aquella temprana exhibición, Juan Acha subrayaba la “impecable factura” del joven artista, involucrado entonces –como ahora– en “alcanzar una síntesis personal del espacio pictórico con el gráfico”.³⁴⁷ El crítico destacaba también uno de los rasgos característicos de la investigación visual que ha acompañado al artista a lo largo de su fecunda vida intelecto-artística: frente a sus obras “estamos ante una destrucción del espacio pictórico tradicional a fuerza de centralización, simetría, ampliación”.³⁴⁸ En efecto, para Salazar, el espacio pictórico es campo de lucha y de especulación; es *ámbito*³⁴⁹ –noción productiva empleada por la Dra. Elia Espinosa– privilegiado donde verter sus reflexiones estético-filosófico-espirituales; es el territorio en donde el ejercicio de pintar deviene batalla corpórea sin posible conclusión, ya que para el

³⁴⁶ Jorge Espinosa Fernández, *Ignacio Salazar* (México: Galería Arte Hoy, 2015), 4.

³⁴⁷ Juan Acha, “Presentación,” en *Ignacio Salazar* (México: Palacio de Bellas Artes-INBA, 1976), s/p.

³⁴⁸ Acha, “Presentación”, s/p.

³⁴⁹ La Dra. Elia Espinosa, investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM define “Ámbito”, en el contexto de la obra de Ignacio Salazar como “Un espacio que rodea y determina algo con posibilidad de generar otra cosa, de transformar estados de ser que se suceden sin fin. Por lo tanto, el ámbito jamás está fijo, pues aunque envuelve, involucra, integra, también posee la potencia de dirigirse hacia otro lugar por efecto de la transfiguración”. Espinosa, *La gran pintura de Ignacio Salazar*, 25.

pintor, la obra nunca se termina, simplemente “se detiene”.³⁵⁰ También desde entonces, el joven artista se enfocaba en diversos aspectos que le han apasionado a lo largo de su multifacética y multidisciplinaria trayectoria profesional, tales como la relación obra-receptor (fenómenos de percepción); la dimensión simbólica de cualquier obra u hecho visual; el estímulo sensorial y mental que es toda obra, así como su capacidad significante; la relación pintura-arte y el modo en la que las facultades cognitivas y metacognitivas del espectador –intuición, imaginación, libre juego de sus facultades mentales, curiosidad– intervienen en la recepción de las obras.³⁵¹

Si bien la exposición de Bellas Artes fue de gran relevancia para el artista, es pertinente señalar que desde finales de la década de los setenta y a todo lo largo de la década siguiente, el Maestro Salazar mantuvo una intensa actividad que le llevó a exponer en los foros más destacados de nuestro país (Museo de Arte Moderno, Palacio de Bellas Artes, Academia de San Carlos, Galería de Arte Mexicano, Museo de Arte Moderno de Oaxaca, Museo Universitario del Chopo, Museo Universitario de Ciencias y Artes/UNAM, Museo Carrillo Gil, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, etc.), así como a internacionalizar su obra a través de exposiciones presentadas en algunas de las capitales artísticas más importantes del extranjero, como Caracas (1978), Nueva York (1979), Buenos Aires y Montevideo (1980), Berlín y Los Ángeles (1982), París (1984), San Antonio, Texas y Cagnes (1985).

Es por ello comprensible que desde sus primeras muestras haya llamado la atención de los principales críticos, teóricos y académicos interesados en los asuntos del arte. Entre otros, Juan Acha, Teresa del Conde, Manuel Felguérez, Guillermo Sepúlveda, Jorge Alberto Manrique, Raquel Tibol, Damián Bayón, Roberto Puntual, Alberto Ruy Sánchez, Rita Eder, Enrique Franco Calvo, Jaime Moreno Villareal y Edward J. Sullivan, se sintieron atraídos por la “gran pintura de Ignacio Salazar”, como la llama la Dra. Elia Espinosa,³⁵² obra signada desde entonces de una profunda sensualidad y erotismo, que seduce poderosamente nuestra mirada y que sugiere la íntima relación que existe entre la obra y su creador.

³⁵⁰ Hilda Domínguez, *La pintura “Sin Fin” de Ignacio Salazar*, entrevista realizada al Maestro Ignacio Salazar en 19 de junio de 2014 en Tepepan, Ciudad de México.

³⁵¹ Acha, “Introducción,” s/p.

³⁵² Elia Espinoza, *La gran pintura de Ignacio Salazar*, en *Ignacio Salazar* (México: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2013), 25.

Destaco el hecho de que de los cuatro artistas seleccionados para esta investigación, Ignacio Salazar e Irma Palacios son los de mayor edad, hecho que los sitúa en un lugar privilegiado dentro de la abstracción pictórica expresionista en nuestro país. En el caso del Maestro Salazar, ello le permitió convivir de cerca, como colaborador o alumno, con algunos de los pintores abstractos expresionistas más importantes de los años cincuenta y sesenta, como Manuel Felguérez, de quienes recibió influencias que con los años se han decantado en su lenguaje personal. Pero por el otro, su pertenencia a la generación de jóvenes pintores abstractos que comenzaban a destacar a inicios de la década de los setenta le permitió asimilar nuevas tendencias a su pintura, como el Arte Óptico, las variantes abstracto-geométricas y los neo-expresionismos que llegaban del extranjero. Por si ello fuera poco, su ininterrumpida labor como pintor y como docente, le ha llevado a vincularse con una generación tras otra de pintores –de todas las variedades imaginables– por lo que es fácil encontrarlo exponiendo a la par de los pintores abstractos de los ochenta y de las décadas subsecuentes.

En cierto modo, el Maestro Salazar ha actuado de “puente” transgeneracional, a pesar de que él mismo afirma que desde su percepción, en realidad no existe un “linaje” que conecte a los pintores abstractos de las distintas generaciones.³⁵³ De hecho, considera que el arte en México presenta una serie de singularidades que se traducen en dificultades para “historiar” fenómenos como el arte abstracto. En todo caso, el Maestro destaca el sentido “intermitente” de dicha historia y sugiere a quienes nos interesamos en ella que aceptemos el hecho de que nuestra pintura abstracta presenta “intervalos”, “constancias” y “discontinuidades”, todo ello en el marco de una falta de “gremialidad” que agrupe a sus creadores, lo que le da, de paso, un carácter disperso y de baja visibilidad: para Salazar, la pintura abstracta ha sido marginada del discurso de la historia del arte mexicano.³⁵⁴

Desde mi punto de vista, sin embargo, considero que una vez obtenido el panorama general de la historia de la pintura abstracta en México, expuesto en el capítulo anterior, es posible identificar una serie de continuidades transgeneracionales que se vinculan, sobre todo, por el giro estético, esto es, por el interés que sus integrantes han tenido por la significación plástica de la imagen por sobre el posible contenido semántico, sobre todo a partir de los años cuarenta. Desde luego que de esa fecha al presente se han diversificado de manera incontable

³⁵³ Domínguez, *La pintura*, 3.

³⁵⁴ Domínguez, *La pintura*, 14, 15.

las expresiones de la abstracción, lo que lejos de verse como una discontinuidad o falta de rumbo y de cohesión gremial, habla de la potencialidad de este lenguaje plástico para enriquecerse a sí mismo. Finalmente, considero que este tema –el del linaje que vincula a los pintores abstractos mexicanos de distintas generaciones– merece una reflexión más detenida, por lo que habré de regresar a ello en el siguiente capítulo.

Ciertamente, estas “discontinuidades” son también resultado de factores endógenos a los estrictamente estéticos, como el mercado del arte y los medios masivos de comunicación, que han trivializado a la imagen. Salazar, quien trabajó durante varios años con Fernando Gamboa, recuerda cómo a la muerte de Rufino Tamayo (1991), su obra entró en un proceso de hipercomercialización; a partir de esta dinámica se comenzó a “hipercapitalizar a nuestros pintores abstractos de la primera generación y nos empezamos a capitalizar los de la segunda generación y a desaparecer los que no pudieron entrar: se desvanecieron porque había muchísimos”.³⁵⁵ La afirmación de Salazar es estimulante, pues señala una línea de investigación que tiene como guía la importancia del coleccionismo y el mercado del arte en el desarrollo de la pintura abstracta en México –y que en la presente investigación, dados su alcances, no aborda– y de la permanencia o desaparición de ciertos pintores abstractos a partir de factores comerciales y no estéticos exclusivamente.

A pesar de las “discontinuidades” que el Maestro señala, Salazar es capaz de reconocer la importancia que tuvieron en su formación ciertos artistas como Tamayo y Gerszo. Con el primero mantuvo una relación muy cercana, pero con Gerzso, su amistad de doce años llegó a ser “entrañable”.³⁵⁶ Asimismo, estuvo atento a las corrientes plásticas que llegaban a México al iniciar la década de los setenta y que se prolongaron y diversificaron a lo largo de la siguiente, de las cuales asimiló lo que a su obra e investigación convenían. En este sentido, es interesante señalar que el Maestro Salazar, a diferencia de los otros tres pintores estudiados, no identifica como fuertes influencias para los jóvenes de los setenta y ochenta a los expresionismos internacionales de la segunda posguerra, sino que, según él,

³⁵⁵ Domínguez, *La pintura*, 18.

³⁵⁶ Domínguez, *La pintura*, 28.

...llegaron los alemanes a aplastar a todos, los alemanes tipo Immendorff, Penk, (Anselm) Kiefer. [...] llegó la ola alemana, el Expresionismo alemán y el Neo-Expresionismo alemán junto con la vanguardia de los italianos, la Transvanguardia italiana [...] Pero son los alemanes, son los italianos y se van todos a Nueva York. [...] Entonces en este balance de los años ochenta, en esta relación entre la abstracción norteamericana y la abstracción europea creo que las dos entran en una seria desventaja [ante las] grandes, nuevas estrategias de los mercados alemanes, de los mercados italianos, de los coleccionistas. El *Deutsche Bank* se va a ver poderosísimo en los ochenta y está empujando a todos los artistas”.³⁵⁷

Ciertamente, a lo largo de su productiva carrera, el Maestro Salazar ha participado de esas “intermitencias” a las que él mismo se ha referido, de tal modo que son fácilmente detectables las series, etapas o proyectos en los que se ha involucrado en distintos momentos, algunos de los cuales han sido desarrollados variedad de lenguajes abstractos, mientras que otros han participado de la semifiguración y algunos más de un cierto “hibridismo” que combina ambas soluciones formales. Dentro de la abstracción, ha practicado distintas tendencias, desde la óptico-geométrica hasta una abstracción expresionista profundamente atmosférica y evocativa. El Maestro Salazar no emplea la dicotomía lingüística –que también es semántica– abstracción/figuración, sino que prefiere referirse a un tipo de arte –de pintura, que no de imagen– “representativo” y “no representativo”, refiriéndose con esto último a “algo en donde no hay un reconocimiento, [en donde] no hay una relacionalidad con algo ya conocido”.³⁵⁸

Para Ignacio Salazar, la práctica de la pintura es un asunto vital, que trasciende con mucho la mera experiencia sensorial o material de la pieza. En su caso, el ejercicio cotidiano de la pintura deviene método de autodescubrimiento, que complementa con la meditación budista-zen y con el empeño que ha dedicado a develar su propio “misterio” a través del psicoanálisis al que se ha sometido en diversas ocasiones. De este modo, el “pintar” no es el mero ejercicio de una de las Bellas Artes, es en realidad una confrontación permanente consigo mismo, con

³⁵⁷ Domínguez, *La pintura*, 20-21.

³⁵⁸ Domínguez, *La libertad*, 9.

su historia personal encaminada a obtener la plenitud de su libertad y felicidad.³⁵⁹ En esta profunda experiencia estética, deben participar al menos tres elementos fundamentales: las emociones, los recursos cognitivos y los elementos perceptivos tanto del creador como del espectador.³⁶⁰ Por todo lo anterior, Salazar concibe al ejercicio de la pintura como un verdadero “placer”, pero, paradójicamente, es al mismo tiempo un acto angustiante y avasallador:

Sí lo es y puede ser que para muchas personas sea fácil ese autodescubrimiento pero a mí me cuesta mucho trabajo. [En el acto de pintar] hay una especie de división existencial psicológica donde no entiendo muchas cosas, sin embargo hay una cosa hermosa: tengo una especie de “éxtasis psicomotriz fisiológico” –catártico–; me gusta hacerlo, entro en una especie de proceso de catarsis al estar pintando, estar dibujando, estar encontrando cosas sorprendidas, cada pieza es muy sorprendente.³⁶¹

Y es que al momento de pintar, el Maestro Salazar trata de mantener su nivel de conciencia alerta: según él, no hay que pintar sólo con el cuerpo, sino con todas las potencias de que un hombre es capaz en un instante de su vida, lo que le conduce a los estados estéticos indispensables para la creación. A través de su pintura, su espíritu se revela y al hacerlo, su mente aprehende la realidad, no la visible e inmediata, sino aquella que conforma la esencialidad del *ser*, del *ser* de la pintura, de las cosas, las personas y del mismo mundo. Es por ello que su iconografía se nutre de sus recuerdos, vivencias y emociones que al espectador toca “descifrar”, proyectando él mismo sus deseos y poniendo en marcha su imaginación e intuición. Las obras de Salazar, silenciosas, enigmáticas, meditativas e introspectivas, se transforman en espacios donde lo inefable y lo cotidiano se encuentran; lo mundano y lo espiritual se reconcilian y donde al final de todo, la que triunfa, más viva que nunca, es la pintura.³⁶²

³⁵⁹ *El Milenio visto por el arte*, video.

³⁶⁰ Domínguez, *La libertad*, 6.

³⁶¹ Domínguez, *La libertad*, 11.

³⁶² Espinosa, *Ignacio Salazar*, 11.

Su magistral técnica tiene como base una clara metodología y disciplina constantes, así como respeto al oficio; estos factores han sido la llave de acceso para el pintor a un mundo vedado para los neófitos: capa tras capa, veladura tras veladura, el pintor se enfrenta a la tela como si siempre fuera la primera vez que lo hace. Esta manera de conciliar su vocación con su quehacer cotidiano, le ha generado una sorprendente capacidad de re-invencción de su arte y su persona.

Al igual que el resto de los artistas aquí estudiados, el Maestro Salazar ha sido consecuente con un hilo conductor a lo largo de estos años, cual es buscar, en cada etapa, en cada proyecto nuevo que comienza, la *esencialidad del arte* y sus componentes básicos: el giro estético lo guía en la investigación de la textura, el color, el espacio, el ritmo y sobre todo, la composición, que son aspectos que atraen poderosamente la atención del pintor. Esta irrenunciable búsqueda del artista, la sintetiza de manera muy clara la Dra. Elia Espinosa, quien en torno a la contemplación de la obra reunida en 1992 en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, reflexionaba:

...un misterio pictórico se manifiesta ante nuestros ojos; proviene desde los años setenta, de un largo camino de búsqueda vehemente en que el artista comenzó su enfrentamiento con la geometría y el color, fenómeno que, en los ochenta, se impregnó de un sentido trágico. De aquellos tiempos datan interesantísimos experimentos geométricos muy propios de la época, los cuales desarrolla hoy día en tono de “fin del mundo”; [...] Hay algunos trabajos abstractos estupendos que datan de la década 1980-1990, trabajados a la luz de una especie de *fatalidad plástica* expresiva de una interioridad intensísima, no obstante la figuración geometrizable, magníficamente resuelta a base de delicados recursos técnicos...³⁶³

Al contemplar la obra del Maestro Salazar, penetramos a un mundo plástico cargado de sensibilidad y emotividad; el artista se comunica con nosotros, como en un juego de espejos, a través de ambientes cromáticos, densidades lumínicas, equilibrios formales y trayectorias espaciales dentro de atmósferas indescritibles. Espectadores activos, nos invita a

³⁶³ Espinosa, *La gran pintura de Ignacio Salazar*, 28.

permanecer en silencio, dejándonos conmovidos por una obra que posee el carácter de lo imperturbable.

3.5.2. Acerca de la metodología de análisis propuesta.

En las siguientes páginas abordo las obras seleccionadas de cada uno de los cuatro pintores que son objeto de estudio de esta investigación. La propuesta metodológica para su análisis se desarrolla en tres ejes principales, de acuerdo a tres aspectos que inciden en la valoración de la pintura abstracta: la ***significación plástica*** de la imagen, la ***percepción*** de la obra y la ***concreción de sentido*** de la misma.

En primera instancia, examino la ***significación plástica de las imágenes*** mediante un análisis lo más detallado posible de las estructuras de representación espacio-temporales que constituyen la iconicidad de las obras. Aunque los elementos icónicos que constituyen estas estructuras de representación son diversos (6 morfológicos: punto, línea, plano, color, forma y textura; 2 dinámicos: tensión y ritmo; 4 de relación espacio-temporal: tamaño, formato, escala, proporción y una gama de variantes que se derivan de todos los anteriores) he puesto el acento en cuatro de ellos, a saber: textura, color, luz y espacio. Estas categorías plásticas las estudié en las obras de los cuatro artistas de modo transversal, esto es, primero examiné el papel que la textura jugó en el desarrollo de la pintura de cada uno de los artistas a lo largo de los años ochenta, para después considerar la importancia del color en dicho periodo; posteriormente abordé el problema de la luz en los cuatro *corpus* de obra y finalmente me detuve en el componente espacial de las pinturas. Al proceder así, tuve la posibilidad de contrastar las distintas producciones, todas correspondientes al mismo periodo, provenientes de cuatro pintores abstractos expresionistas distintos entre sí. A través de este ejercicio identifiqué convergencias y divergencias no solo en el plano formal y técnico, sino también en el nivel teórico y conceptual entre sus creadores.

En cuanto a la ***percepción*** de estas obras, vuelvo a insistir –lo adelantaba en la Introducción– que parto de una ***aproximación cognitiva de la percepción***, lo que significa que afirmo que la percepción debe ser vista como un proceso de adquisición de conocimiento y que la pintura abstracta es un medio idóneo para que el espectador, impelido a tomar un

papel activo ante la contemplación de una obra y forzado a reorganizar la experiencia perceptiva, se involucre en la construcción de su propio conocimiento, que puede ser sensorial y/o intelectual.

Para abordar la problemática de la *percepción* referida a la pintura abstracta, mi punto de partida fue el paradigma gestáltico, considerando que una *gestalt* es “una configuración no aleatoria de estímulos que se manifiesta en el acto de reconocimiento de la estructura de un objeto. Conviene precisar que la *gestalt* no es algo que posean los objetos en sí mismos; éstos tienen una estructura y es en el reconocimiento del orden de esa estructura donde se manifiesta dicha *gestalt*”.³⁶⁴ Derivados del paradigma gestáltico, apliqué a las obras, objeto de mi análisis, nociones tales como *isomorfismo*, *campo*, *trabajo perceptivo*, *fuerzas perceptivas*, *pregnancia* y los principios que se derivan de estas nociones, tales como fuerzas cohesivas y segregadoras, simetría, regularidad, coherencia estructural, principio de simplicidad, articulación figura-fondo (relaciones de tamaño, contornos, orientaciones, etc.), ley de cierre, ley de proximidad, ley de semejanza, ley de dirección y otras que fueron pertinentes, de acuerdo a las obras revisadas y que explico en su oportunidad.

Por último, abordo también la problemática referida a la *concreción de sentido* en las pinturas de carácter abstracto. Para avanzar en este tema, retomo la propuesta de Villafañe y Mínguez, quienes señalan que una imagen posee dos clases de significación: la *plástica* (naturaleza formal de la imagen; su discurso visual) y la de *sentido* (componente semántico), misma que puede ser analizada desde la *teoría del significado* (opción conceptual lingüística) y de la que recurrí a las nociones de *monosemia* y *polisemia* y desde la *teoría de la referencia* (opción conceptual semiológica) y de la cual utilicé las nociones de *denotación* y *connotación*.³⁶⁵ Aunado a estos parámetros conceptuales, he seguido al teórico Juan Antonio Ramírez, quien formuló la “Iconología de las connotaciones”, una actualización a la metodología iconográfica-iconológica propia de la historia del arte y que me resultó de gran utilidad dadas las características de la naturaleza icónica de la imagen abstracta. Ramírez argumenta que dicho método es también aplicable al arte abstracto, ya que como él afirma,

³⁶⁴ Justo Villafañe y Norberto Mínguez, “La cognición visual,” en *Principios de Teoría General de la Imagen* (Madrid: Pirámide, 1996), 91.

³⁶⁵ Justo Villafañe y Norberto Mínguez, “Definir la imagen,” en *Principios de Teoría General de la Imagen* (Madrid: Pirámide, 1996), 49, 50.

este tipo de obras “plantean problemas iconográficos que el crítico ha de resolver [...] Existen *iconos* reconocibles en muchos cuadros supuestamente “no figurativos”.³⁶⁶ A partir de su análisis, propone:

El significado “literario” de muchas de estas obras se desgaja de un modo sutil mediante una cadena de asociaciones formales y adherencias sociológicas, literarias o filosóficas que es preciso reconocer en toda su complejidad. Podemos hablar, pues, de una iconografía (*o iconología*) de las connotaciones, un territorio intelectual fértil, con muchas posibilidades de aplicación afortunada.³⁶⁷

Antes de abordar de lleno la cuestión del análisis del *corpus* seleccionado es de mi interés aclarar y acotar algunos conceptos de la Teoría General de la Imagen (TGI) propuesta por Justo Villafañe y Norberto Mínguez,³⁶⁸ marco teórico referencial de esta investigación. Algunos de estos conceptos los he adaptado al tema de mi interés; recurro también a algunas nociones derivadas de la propia teoría; considero que una vez explicitados los conceptos fundamentales, los derivados se comprenderán fácilmente.

I. Presupuestos específicos de la TGI.

1. *Naturaleza icónica de la imagen*: es el componente esencial y específico de la imagen; constituida por tres hechos irreductibles e invariantes a toda imagen: una selección de la realidad; un repertorio de elementos convergentes en estructuras de representación específicamente icónicas y una sintaxis visual. Desde esta perspectiva, la imagen abstracta satisface los tres requerimientos al igual que cualquier imagen figurativa.

2. La representación icónica *cualifica, modeliza o interpreta* el orden visual de la realidad, el cual se expresa a través de la percepción humana del entorno.

³⁶⁶ Juan Antonio Ramírez, “Iconografía e iconología,” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II (Madrid: La Balsa de la Medusa, 1999), 306-310.

³⁶⁷ Ramírez, “Iconografía”, 306.

³⁶⁸ Justo Villafañe y Norberto Mínguez, “La conceptualización de la imagen,” en *Principios de Teoría General de la Imagen* (Madrid: Pirámide, 1996), 17-57.

3. La *cualificación* que la imagen hace del orden visual solo es posible a partir de un conjunto de elementos icónicos específicos *sintácticamente ordenados*.

4. Toda imagen posee una *significación plástica* que puede ser analizada formalmente a partir de categorías específicamente icónicas.

II. Modelización icónica de la realidad: es el procedimiento por medio del cual la imagen modela la realidad. Es la manera en que una imagen interpreta, sustituye, traduce la realidad. Se fundamenta en los siguientes axiomas:

1. Toda imagen mantiene un nexo con la realidad con independencia de cuál sea el grado de parecido o fidelidad que guarde con ella. Las pinturas en las que no es posible encontrar ningún referente figurativo, mantienen una conexión natural con la realidad al menos en el nivel primario de los elementos icónicos más simples de la representación (colores, formas, texturas, etc.).³⁶⁹

2. Toda imagen es un modelo de realidad.

3. Esta modelización puede ir desde la mimesis más exacta hasta la abstracción más ortodoxa. De ahí se deriva la *escala, niveles o grados de iconicidad*, con lo que sustituimos términos tan relativos como analogía, semejanza o similitud. También superamos la histórica, pero cuestionable oposición entre pintura figurativa/abstracta. Ambas vertientes participan de los recursos de la pintura en general; lo que interesa, en todo caso, es identificar el grado de iconicidad que existe en cada una de ellas.

4. La relación imagen-realidad no puede explicarse solo en función de las diferencias de semejanzas entre ambas. En su lugar, se debe partir de las dos etapas en que transcurre la modelización icónica de la realidad: 1. Etapa de *representación*: identificar las diferencias en cuanto al sistema de orden entre los elementos constituyentes de la imagen y el propio orden de la realidad y 2. Etapa de *percepción*: en el que se desencadenan diversos mecanismos de carácter proyectivo por parte del observador introduciendo un sentido suplementario en la

³⁶⁹ El referente figurativo puede no ser evidente, pero puede haber referentes reales incluso en las imágenes más abstractas. Agradezco al Dr. Oscar Flores Flores su comentario.

imagen, ajeno al proceso modelizador y que puede alterar los resultados de dicho proceso. Otros procesos de la conducta, como la sensación, memoria, atención, motivación, aprendizaje, pensamiento y personalidad interactúan con la percepción.

5. Analizar la relación imagen-realidad en función de diferencias de orden (visual>realidad; icónico>imagen) en vez de hacerlo en función del principio de semejanza.

6. La realidad modelizada icónicamente indica la forma en que la imagen modeliza (interpreta, sustituye, actúa en lugar de...) la realidad, ya que no todas las imágenes lo hacen de igual manera. Existen tres tipos de modelización, en las que la imagen cumple distintas funciones: *función representativa* (la imagen sustituye a la realidad de forma analógica, con independencia del grado de semejanza que la imagen guarda con la realidad a la que ésta se refiere); *función simbólica* (cuando atribuye o adscribe una forma visual a un concepto. Posee un doble referente, uno figurativo y otro de sentido); *función convencional* (cuando actúa como un signo, ya que sustituye a la realidad sin reflejar ninguna de sus características visuales. Los signos son, en este sentido, arbitrarios). Estas funciones coinciden con las propuestas por Rudolf Arnheim³⁷⁰ y nos referiremos a ellas como *funciones de la imagen*; el identificar la *función icónica dominante* coadyuva a la concreción de sentido de la misma.

Antes de finalizar este apartado deseo justificar el abordaje desde el método formalista (la TGI tiene una filiación importante hacia esta metodología) –que tienen su lógico surgimiento a la par que el Impresionismo francés y las primeras expresiones del arte abstracto europeo, a principios del siglo XX– porque hoy, como entonces, considero que la Historia del Arte debe continuar desarrollando criterios de identidad que le sean propios. Reconozco las tensiones dentro de las que actúa cualquier obra de arte, pero al mismo tiempo defendiendo su independencia, que debe estar fundamentada en el marco de su propio concepto.

Por otro lado, subrayo que el método formalista no consiste únicamente en enumerar descriptivamente los elementos icónicos (categorías plásticas) que componen una imagen; mucho más allá que eso, la diversidad de escuelas formalistas y sus teóricos, desde Konrad Fiedler (cuyas teorías, por cierto, jugaron un papel de primera importancia en la legitimización de la primera abstracción y que se encuentran presentes en los escritos de

³⁷⁰ Rudolf Arnheim, “Representaciones, símbolos y signos,” en *El pensamiento visual* (Barcelona: Paidós, 1998), 149-166.

Kandinsky y Cézanne)³⁷¹ hasta Michael Baxandal, Edward Wind y David Freedberg, pasando por Clement Greenberg y tantos otros, han enriquecido dicho planteamiento formalista y nos han legado nociones y conceptos –el amplio problema de la forma, la dicotomía Abstracción/Empatía planteada por Worringer desde las teorías de la psicología en 1907, el *Kunstwollen* riegliano, la *Einfühlung* wöllfliniana acompañada de sus *Conceptos fundamentales*; la complejidad de la descripción pre-iconográfica de Panofsky, el interés de André Grabar centrado en el surgimiento de nuevas formas, el problema de los estilos y las tipologías; la percepción de las formas planteado por Rudolf Arnheim, etc.– que todavía hoy resultan estimulantes y productivos y que trascienden por mucho una descripción superficial de una obra.

Las teorías formalistas y de la pura visualidad convienen a la pintura abstracta por tres constantes teóricas que hay en aquellas y que se han articulado históricamente con esta: la concepción del arte, no como reproducción de la naturaleza, sino como creación autónoma de la imaginación y de la emoción estética; la identificación del arte con la forma y la relegación del tema como accesorio; la especificación de lo formal y pictórico, esto es, la especificidad de las artes figurativas.

Confío en que este nuevo planteamiento metodológico interdisciplinar, que combina el abordaje de las obras desde el marco formalista propuesto por la *Teoría General de la Imagen*; la *teoría del significado* (monosemia y polisemia); la *teoría de la referencia* (denotación y connotación); la *Iconología de las connotaciones* y las nociones fundamentales del *paradigma gestáltico de la percepción*, redunde en una interpretación de las obras que valore su riqueza, complejidad e importancia dentro de la historia de la pintura abstracta en México.

³⁷¹ Francisca Pérez Carreño, “El Formalismo y el desarrollo de la historia del arte,” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II (Madrid: La Balsa de la Medusa, 1999), 267.

3.5.3 *Acerca del corpus de obra seleccionado.*

Es necesario hacer las siguientes precisiones:

1. El término “abstracción expresionista” que he explicado a detalle con anterioridad, permite la inclusión de pinturas de variado formato y apariencia. Desde obras en las que la Maestra Palacios trabajó intensamente las texturas y las cualidades hápticas de la materia, hasta el extremo en la economía de medios en obras cercanas al monocromo realizadas por Castro Leñero, son susceptibles de ser admitidas bajo aquella denominación genérica.

2. El *corpus* se ha formado exclusivamente con las pinturas que considero se sujetan a la denominación “abstracción expresionista”. Es por ello que no he incluido algunas piezas que están realizadas bajo una tendencia más geometrizable, analítica o constructivista, si bien en el caso de Ignacio Salazar y de Francisco Castro Leñero, en ocasiones, se problematiza esta distinción ya que como veremos en su momento, existen piezas en las que ambas tendencias –la expresionista y la constructivista– conviven en equilibrio.

3. En el caso de las obras de Ignacio Salazar, he decidido incluir dos series que el Maestro produjo, la primera, *Variaciones en S* en 1976 y la segunda, *Cromosólidos* y *Cromotransparencias* a partir de 1979. La primera reviste el interés de ilustrar las inquietudes que Salazar –y otros artistas de su generación– tenía por las investigaciones gestálticas al iniciar su trayectoria profesional y que incidían en la producción de una arte óptico y cinético. Por su parte, tanto los *Cromosólidos* como las *Cromotransparencias* se inscriben sin problema en la abstracción expresionista, ya que si bien parten de una depurada planeación y diseño geométrico, el resultado final se aproxima a los productos asociados a la *Color Field Painting* y a la *All Over Painting*, vertientes asociadas al Expresionismo Abstracto norteamericano. De hecho, esta serie –realizada en dos momentos, ya que el Maestro decidió problematizar la ejecución de los *Cromosólidos* al agregar a su ya de por sí compleja estructura las transparencias– es un perfecto ejemplo para demostrar que la abstracción expresionista no rechaza las formas geometrizadas y/o de orientación constructivista, con lo que espero también combatir posturas dogmáticas o radicales.

4. Desde luego, los pintores abordados han continuado con su vasta producción hasta el día de hoy. A pesar de haber documentado una gran cantidad de obra, en esta investigación sólo incluyo aquellas correspondientes a la década de los ochenta y algunos ejemplos de los noventa, por lo que es probable que algunos de sus planteamientos plásticos o teóricos hayan cambiado al día de hoy.

5. Debemos tomar en cuenta, también, que los cuatro artistas gustan de trabajar por series, que van marcando etapas o periodos de producción, por lo que su obra, por un lado, nunca es reiterativa, y por el otro, puede llegar a mostrar cambios abruptos de una serie a otra, reflejo de nuevos intereses o distintas aproximaciones a un mismo problema plástico. Es por ello que no sólo son diferentes entre ellos cuatro, sino incluso entre sí mismos, lo que lejos de verlo como una problemática, enriquece la visión de conjunto que persigo en esta investigación.

3.5.4. Acerca de los componentes icónicos (categorías plásticas) seleccionados.

La elección de los cuatro componentes icónicos –textura, color, luz y espacio, en ese orden– tiene su origen en la observación y estudio detallado de todas las obras incluidas en esta investigación y muchas otras que han quedado fuera. Un núcleo importante de pinturas, con independencia de sus autores, reflejaron el interés por investigar las capacidades expresivas de dichos componentes. No solamente en cuanto a la cantidad, sino sobre todo en relación a la calidad de los trabajos analizados, la textura, el color, la luz y el espacio se revelaron como los elementos compositivos a los que se destinó una mayor atención. Desde luego, estos cuatro componentes se interrelacionan en la totalidad de la composición, en la que también juegan un papel importante el movimiento, las formas, el equilibrio, las jerarquías icónicas, los pesos visuales, la dirección de las fuerzas, la profundidad, la escala y proporción y otros elementos de la composición.

Como aclaré en su momento, la *textura* adquirió un papel protagónico a finales de la década de los setenta y durante la primera mitad de la siguiente entre los pintores abstractos mexicanos, debido a la fuerte presencia de las propuestas matéricas e informalistas ya comentadas. Entiendo como textura no solo la apariencia superficial o evidente de la pintura,

sino también al resultado obtenido a través de técnicas de intervención de los materiales, tales como el esgrafiado, *grattages*, rayados, veladuras, incorporación de arenas, *dripping*, etc. La textura puede ser táctil, visual u óptica. Como elemento icónico autónomo, es expresiva y significativa y en la abstracción pictórica expresionista, puede constituirse en el tema de la obra. De la textura, considero su tamaño, densidad y direccionalidad. A partir del elemento texturante que predomine en un cuadro, ésta puede caracterizarse como rugosa, áspera, suave, lisa, brillante, opaca, oscura, etc.³⁷²

Más allá de sus características físicas, el **color** interesa en la pintura abstracta expresionista por su capacidad altamente autónomo-expresiva, liberada de la figuración, capaz de brindar gran número de aportes a la composición. En la pintura abstracta, el color puede ser connotado o representar por analogía. En tanto desasociado de referentes provenientes de la realidad sensorial, en la pintura abstracta adquiere una dimensión propia e independiente del resto de los elementos icónicos, al grado que puede llegar a constituirse en el tema de la obra. El color puede tener cualquiera o varias de las siguientes funciones: representativa, simbólica y convencional. Es un recurso indispensable para la formulación de atmósferas; es forma y espacio a la vez. Es un componente semántico (el color *significa*) y psicológico de gran importancia y se dirige a la afectividad, la sensibilidad –formada por generaciones– y el gusto, que actúa en un contexto cultural específico. Tono, matiz, valor, brillo, contraste, tonalidad, saturación, etc. son algunos elementos que analizo del color.³⁷³

Asociada indefectiblemente al color, la **luz** hace visible las formas distribuidas sobre el plano pictórico. En la pintura abstracta, el manejo de la luz, proveniente de la pintura o es proyectada hacia ella; intensifica su expresividad exaltando las cualidades matéricas y cromáticas del conjunto. La incidencia de una luz desigual sobre el plano pictórico genera juegos de luces y sombras que construyen espacio, profundidad, volúmenes y textura; en el caso contrario, si se usa uniformemente, se obtienen superficies lisas y sin accidentes. Como elemento icónico independiente, la luz tiene una gran importancia compositiva y es explorada por los pintores abstractos expresionistas por sus cualidades expresivas espaciales y

³⁷² María de las Nieves Agesta, Apunte de cátedra. *Elementos compositivos y técnicas visuales*, 7. Disponible en <https://historiadelarteylacultura2012.files.wordpress.com/.../agesta-lc3b3pez-pascual-elementos>, consultado el 10 de junio de 2018.

³⁷³ Georges Roque, “Introducción,” en *El color en el arte mexicano* (México: IIE-UNAM, 2003), 15-34.

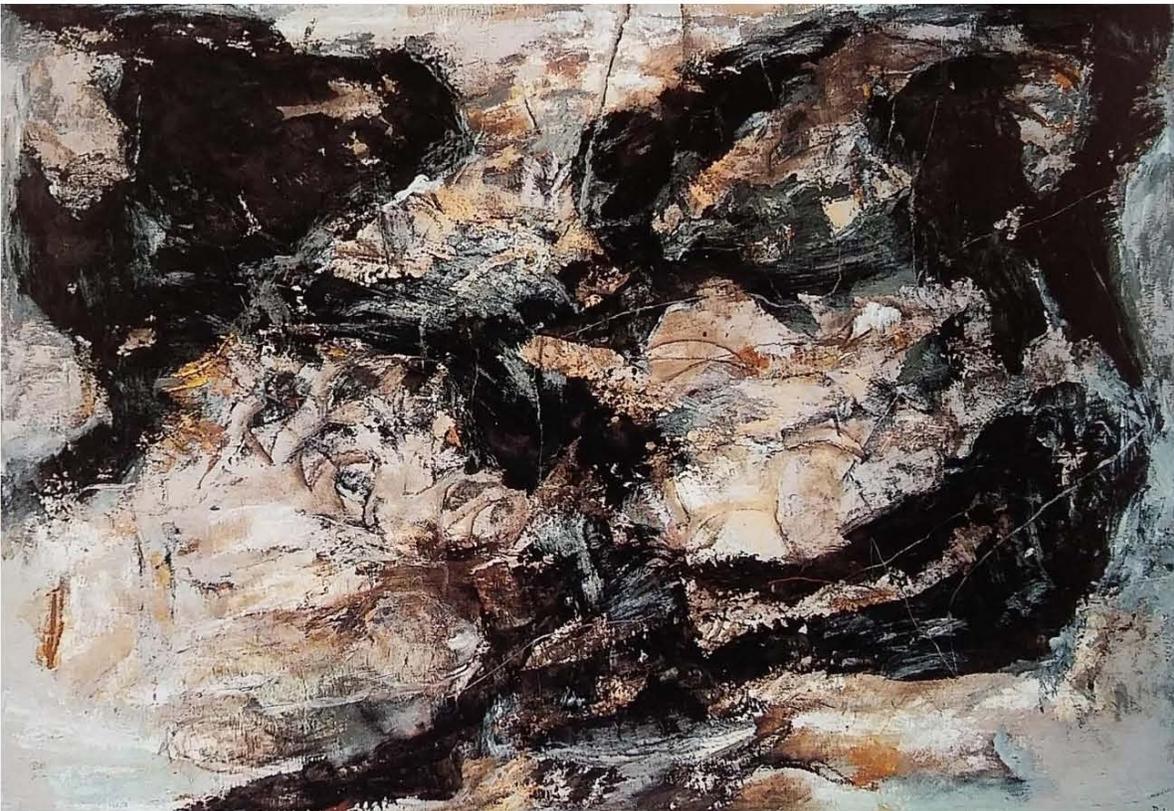
atmosféricas; por sus valores relativos y efectistas. La luz es un poderoso elemento icónico ya que es portadora de una dimensión metafísica, espiritual, simbólica y semántica, esto es, tiene una fuerte dimensión connotada aprovechada al máximo por los pintores abstractos expresionistas. Se asocian a la luz términos como claroscuro, envolvente, fría, cálida, mística, mortecina, brillante, resplandeciente, penumbra, contraluz, reflejo, etc.³⁷⁴

En la pintura abstracta, la sugerencia del *espacio* y la profundidad y volumen que les son inherentes, se consigue a base de técnicas esencialmente pictóricas, que prescinden de sistemas proyectivos y perspécticos para la representación del espacio. Es necesario distinguir entre el *espacio pictórico* y la *ilusión de espacio* creada por el pintor. El espacio pictórico es propiamente el lugar físico en el que ocurre la representación, que en el caso de la pintura abstracta es normalmente bidimensional (porque en ocasiones algunas texturas, por ejemplo una tela o trapo desgarrado, una arpillera intervenida o una madera a la que se han añadido pegostes, trascienden la bidimensionalidad pero tampoco se le pueden considerar “tridimensionales” como a la escultura.) En cuanto a la ilusión de espacio, el pintor se vale de diferencias de tamaño, efectos cromáticos, superposición de texturas, yuxtaposición de elementos icónicos, líneas de fuerza, gradientes de luz, juegos de luces y sombras, distribución de valores tonales, nivel de ordenación de las formas sobre la superficie, líneas y contornos, relación forma/figura, traslapes, transparencias, deformación de las formas, gradientes, etc. El espacio ha sido, en esta investigación, el componente icónico privilegiado por la mayoría de los pintores abstractos revisados, hacia el final de la década de los ochenta, lo que la convierte en el tema por excelencia de la pintura estudiada.³⁷⁵

³⁷⁴ Agesta, *Elementos*, 9.

³⁷⁵ Rudolf Arnheim, “El espacio,” en *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador* (Madrid: Alianza, 2008), 227-308; Agesta, *Elementos*, 5.

3.5.4.1. TEXTURA



Irma Palacios, *Tierra brava*, 1998. Óleo / tela, 120 x 170 cm.

Miguel Ángel Alamilla: “la ciudad se toca”.

La piel-concreto de la geografía urbana es áspera, rasposa y dura al contacto humano. La frialdad de sus construcciones de hierro; el calor sofocante de sus tráfico; el brillo de los semáforos reflejado sobre las avenidas mojadas... la ciudad es el espacio de las sensaciones táctiles por excelencia, sean éstas placenteras o no. Alejada del entorno natural, esto es, de *La Naturaleza*, la ciudad se puebla de texturas sintéticas, fabricadas, industrializadas por el hombre, quien tiene que reaprender a relacionarse con la artificialidad de su entorno. La ciudad *se siente*. Es por ello que para Alamilla, la exploración de las texturas cobra un papel primordial: simplemente, sin texturas no hay ciudad. “La ciudad —expresa el artista— no puedes imaginártela sin peso, sin densidad. Podrás prescindir del color, pero no de la textura. La ciudad se toca, no es pura imagen”.³⁷⁶ Es por ello que en sus trabajos, sobre todo en sus collages, el uso recurrente de papeles texturados y tierras mezcladas con la materia pictórica se llena de connotaciones urbanas: iconológicamente hablando se asocian con facilidad a las texturas del cemento de banquetas y bardas.

Ante su obra, debemos tener siempre presente la admiración que Alamilla siente tanto por los expresionistas abstractos, de quienes toma el trazo agitado y contrastado, cercano en ocasiones a cierto tipo de *grafitti*, como por los matéricos catalanes, cuyas obras ha estudiado con detenimiento y de quienes recupera el valor de la materia desde una dimensión representativa y simbólica.

Precisamente en la búsqueda de las más variadas texturas, Alamilla emplea manchas, escurrimientos, yuxtaposición de gamas cromáticas, veladuras, aplicaciones de papeles o adición de tierras a la materia pictórica, lo que favorece el trabajo perceptivo que el eventual contemplador de su obra habrá de realizar para acceder a la misma.

Con el correr de los años, la fina línea realizada a mano alzada de sus primeras series, se ha ido transformando en un amplio brochazo, gestualidad que no niega a su creador y que otorga gran dinamismo a la imagen.

³⁷⁶ Ambra Polidori, “Yo impongo y rompo las reglas de mi propio juego: Miguel Ángel Alamilla,” en *Unomásuno*, año IX, no. 3140, 2 de agosto de 1986, 24.

Como quedó asentado previamente, la generación de artistas a la cual Alamilla pertenece, nacidos la mayoría en los años de despegue económico y de vertiginosos cambios sociales en nuestro país,³⁷⁷ y que compartió sus años formativos en las principales escuelas de artes plásticas de la Ciudad de México, resultó fuertemente influenciada primero por los lenguajes expresionistas y matéricos y posteriormente, por los neo-expresionismos y la neo-figuración, tendencias provenientes tanto de Estados Unidos como de Europa. Al igual que muchos de sus colegas, Alamilla se interesó desde los comienzos de su trayectoria por el aspecto táctil y textural de sus obras, entendiendo que tanto el color como las texturas son en cierto modo indisolubles y que son, en gran medida, responsables de la concreción de sentido que una pieza puede llegar a alcanzar.

El análisis que planteamos en los siguientes párrafos pone de relieve la manera en que de manera intermitente el trabajo de las texturas atrajo con mayor o menor interés al pintor, de acuerdo con la investigación en turno a lo largo de los años ochenta. Así por ejemplo, observamos que en sus años formativos, el interés por experimentar con diversas densidades cromáticas generaron obras con gran profusión de texturas, como en el caso de *Mirando desde tu ventana I* (fig. 1), cuya abundancia de contrastes generan oposiciones rítmicas entre las zonas claras y las oscuras, las lisas y las corrugadas, las formales e informales. Estas dicotomías otorgan al conjunto gran dinamismo y vivacidad.

Esta densificación de elementos aparece matizada en las primeras obras de la trayectoria profesional de Alamilla, como en el *Paisaje* de 1983 (fig. 2) y en *Sin Título*, del mismo año (fig. 3), obras en las que aunque la abundancia de elementos texturales ha sido reducida a una escala mínima, es posible, a partir del principio gestáltico de pregnancia y de organización perceptiva, identificar una estructura que puede ser conceptualizada como una especie de planta o follaje;³⁷⁸ en efecto, a modo de pequeñas teselas, las manchas de color generan claros y oscuros y densidades matéricas que asociamos con ramajes y arbustos. En la segunda obra, se visualizan perfectamente gruesas líneas negras –para Alamilla el negro es un color de gran importancia como elemento estructurante– ejecutadas a mano alzada, que

³⁷⁷ Soledad Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968,” en *Nueva historia general de México* (México: El Colegio de México, 2017), 655.

³⁷⁸ En etapas posteriores, el artista incorporará diversos materiales a sus pigmentos, como café soluble, arenas, etc., para así obtener texturas diversas.

compartimentan la obra; subespacios dentro de los cuales se diseminan las miles de manchas de color que a modo casi divisionista generan cromatismos irregulares.



Fig. 1. Miguel Ángel Alamilla, *Mirando desde tu ventana I*, 1979. Acrílico / tela, 135 x 100 cm.
Obra presentada en el Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección pintura, 1980.



Fig. 2. Miguel Ángel Alamilla, *Paisaje*, 1983. Óleo / tela, 110 x 130 cm.
Obra presentada en el Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección pintura, 1983.

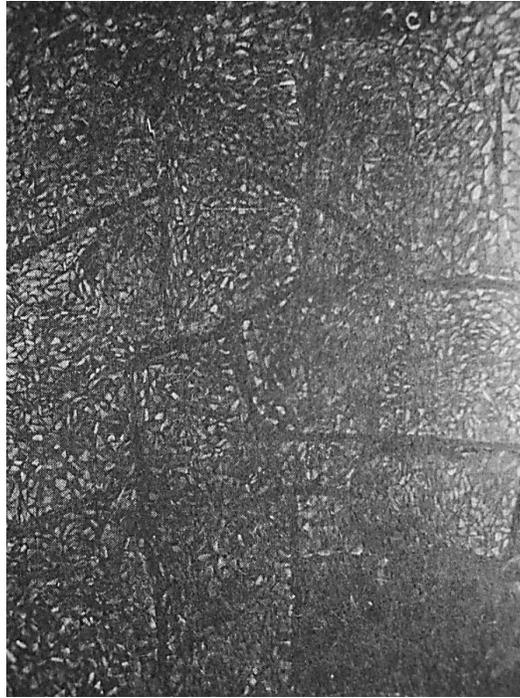


Fig. 3. Miguel Ángel Alamilla, *Sin título*, 1983. Óleo / tela, 160 x 130 cm.
Obra presentada en el Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección pintura, 1983.

Por otro lado, en los dibujos presentados en *Elogio a la geografía* (Centro Cultural José Guadalupe Posada, 1984) y en *Dibujos de Miguel Ángel Alamilla* (exposición itinerante patrocinada por la SEP, 1985), observamos planteamientos texturales distintos: si en el caso de las obras presentadas en *Elogio a la geografía* (fig. 4) Alamilla se abocó a trabajar texturas sutiles, delicadamente obtenidas a partir del hábil manejo del grafito sobre el papel, en el caso de *Dibujos...* (fig. 5), el artista hace gala de sus capacidades como colorista –a pesar del hecho de emplear el negro como único color, al que dota de una gran fuerza estructurante– a través de las técnicas de las aguadas, tinciones y veladuras, con las que obtiene gran variedad de texturas, hecho que no deja de ser interesante dado que es a través de técnicas clásicas o tradicionales con lo que obtiene la modernidad de sus pinturas. Así, con la intermitencia de pinceladas fluidas y espesas, el artista obtiene zonas de claridad casi traslúcida, que contrastan con áreas cargadas de pigmento y negritud. Esta utilización de gradaciones permiten percibir variaciones de un mismo tono, al tiempo que el juego de texturas constituye la materialidad visual de la obra, vehículos por medio de los cuales la memoria del espectador es estimulada a buscar un *pattern* contra el cual poder contrastar la experiencia visual y poder

así conceptualizar la imagen, que podría asociar al smog citadino, en el primer caso, o a las ventanas de una ciudad en constante construcción en el caso de la segunda.

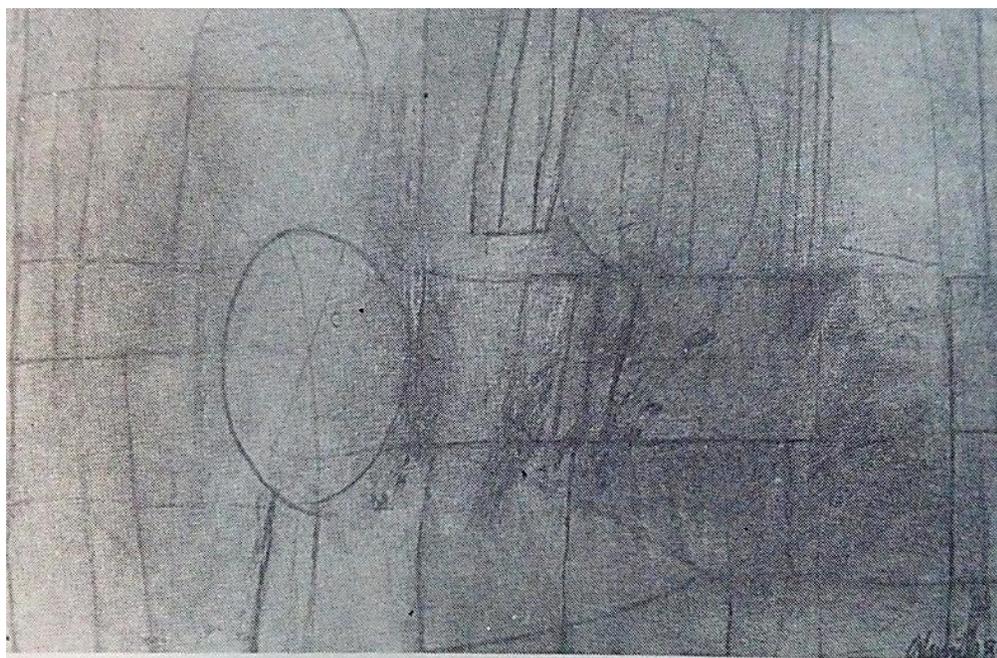


Fig. 4. Miguel Ángel Alamilla. Obra presentada en la exposición *Elogio a la geografía, Pintura, dibujo y gráfica*, Centro Cultural José Guadalupe Posada, INBA, 1984.



Fig. 5. Miguel Ángel Alamilla. Obra presentada en la exposición itinerante *Dibujos de Miguel Ángel Alamilla*, 1985. (Detalle)

Resulta de gran interés observar que el conjunto de obras presentadas por Alamilla en la Galería Pecanins en julio de 1986 bajo el título *La Construcción*, presentan un giro importante en el trabajo de las texturas. En efecto, hacia estos años –1986, 1987–, observamos cierta transición entre lo geométrico y lo gestual. Sus campos coloreados, generalmente controlados por estructuras rígidas, ceden el paso a formas híbridas más libres y sueltas que están construidas básicamente a partir de gamas de color y de texturas –lo que las diferencia de la etapa anterior, en la que estaban construidas a base de un fino dibujo–, lo que imprime a las obras gran dinamismo y movimiento.³⁷⁹ Tales características las encontramos en *Sin título* (fig. 6), que se plantea como una especie de “negociación” entre lo rígido, estructurado y geométrico y lo suelto, libre y gestual. Alamilla superpone manchas, goteados y escurrimientos en densos colores oscuros sobre generosas áreas claras, fuertemente estructuradas. Aunado a las evidentes relaciones que esta obra guarda con algunas vertientes del Expresionismo abstracto –evocamos, por ejemplo a Robert Motherwell y más específicamente a Willem de Kooning, a quien Alamilla admira profundamente–, y con los informalismos europeos, es interesante identificar los diversos juegos perceptivos trabajados en esta obra, dentro de los cuales destacamos la articulación figura/fondo, en la que las zonas endotrópicas irregulares se imponen a las exotrópicas y que al ser distribuidas aleatoriamente sobre la superficie revelan el vasto espacio sobre el que flotan.

Es importante subrayar que las temáticas que Alamilla ha abordado desde el inicio de su trayectoria profesional han sido reiterativas: la ciudad con su paisaje y sus accidentes; la construcción material del hábitat urbano, que presenta estados simultáneos de construcción y destrucción que devienen metáforas de las transformaciones internas de sus habitantes quienes se ven sometidos a la soledad y alienación de los mundos masivos pero que al mismo tiempo no pueden resistirse a la seducción que en ellos provoca. En fin, la ciudad y sus problemáticas, he ahí el núcleo iconológico que anima la pintura del Maestro. Esta constancia temática se ve equilibrada por la variedad de técnicas, procedimientos y modos distintos de pintar a través de los cuales ha desarrollado las intenciones iconográficas de su interés. Debemos tener presente que tanto Miguel Ángel Alamilla como Francisco Castro Leñero, otro de los artistas aquí estudiados que también se interesan en la ciudad como espacio

³⁷⁹ Mejía, “Mi pintura, desorden de ideas,” 25.

estético, nacieron y crecieron durante los años inmediatos posteriores a los que en el país se vivió un fuerte optimismo y una intensa actividad constructora (1946-1958), concretización del “milagro mexicano” que modificó el territorio mexicano. Como lo indica la investigadora Soledad Loaeza, “el imán de recursos públicos y de inversiones industriales era la capital de la República, que experimentó una sorprendente transformación.” Y que colocó a la ciudad “como símbolo nacional del poder y la modernidad”,³⁸⁰ por lo que es en este contexto desde el que se comprenden mejor estas inquietudes estéticas de Alamilla y Castro Leñero.



Fig. 6. Miguel Ángel Alamilla. *Sin título*. Obra presentada en la exposición *La Construcción*, Galería Pecanins, 1986.

Debo acotar la idea de que para estas fechas (1986,1987) Alamilla haya “liberado” sus texturas de manera radical; muy por el contrario, se trata de un refinamiento en el manejo de las mismas, tal y como lo advertía Teresa del Conde frente al conjunto de obras presentadas por el artista en la exposición *La Ciudad y la Pirámide*, muestra emblemática del artista y que tuvo lugar en el Museo de Arte Carrillo Gil en 1987. Justamente, en relación a este conjunto, la crítica señalaba que “sus texturas son ahora más discretas y de buen gusto”.³⁸¹ Una elocuente muestra de ello es *La frontera y el viento* (fig. 7), estudio meticuloso de las

³⁸⁰ Loaeza, “Modernización...” 674-676.

³⁸¹ Teresa del Conde, “Miguel Ángel Alamilla en el Carrillo Gil,” en *Unomásuno*, 14 de agosto de 1987, 25.

leyes internas del color –en la línea de Delaunay, Klee, Itten y Albers–, que a su vez construye las formas y el espacio. Es claro que las texturas han sido dilatadamente elaboradas, reflexionadas para cada cualidad cromática, de tal manera que no hay una sola textura, sino muchas que conviven en este cuadro de gran intensidad colorística. La obra, dotada de una estructura rítmica clara, basada en la cadencia y la repetición, favorece el trabajo perceptivo que identifica con facilidad la simetría y coherencia estructural de la imagen.



Fig. 7. Miguel Ángel Alamilla. *La frontera y el viento*, 1987. Óleo / tela, 112.7 x 92.5. (Izq.)

Paul Klee, *New Harmony*, 1936. Óleo/tela, 93.6 x 66.3 cm. (Der.)

Este rasgo se fue depurando en las subsecuentes muestras de Alamilla. Por ejemplo, en la exposición *Construcciones imaginarias* (Galería Pecanins, 1988) Alamilla presentó texturas mucho más sutiles, pero intensamente trabajadas. A decir de Roberto Vallarino, Alamilla había alcanzado entonces un mayor perfeccionamiento de su estilo pictórico, lo que incluía una cierta atenuación del uso de texturas y un regreso al geometrismo en formas y estructuras.³⁸² Este comentario del crítico valida mi hipótesis en cuanto a que la mayoría de los pintores abstractos expresionistas pertenecientes a esta generación comenzaron con una fuerte tendencia de lo matérico, interés que fueron matizando en beneficio de la depuración

³⁸² Roberto Vallarino, “Miguel Ángel Alamilla y sus construcciones imaginarias,” en *Sábado*, suplemento cultural del *Unomásuno*, 30 de julio de 1988, 8.

del color y del espacio como elemento esencial de la obra. En efecto, como lo he constatado con el resto de los pintores aquí abordados, las obras analizadas demostraron que si bien, al inicio de la década de los ochenta el materismo tenía una fuerte presencia entre los estudiantes y jóvenes pintores profesionales, posteriormente, a lo largo de la misma, existió una tendencia generalizada a ir desprendiéndose de la texturas densas y pastosas a fin de aligerar la obra, transitando así hacia un color y un espacio más claro y abierto.

En este contexto, obras como *La construcción del viento, parte I y II* (fig. 8) si bien presentan grandes áreas texturadas, la paleta de éstas aparece atenuada con respecto a las formas coloreadas, vibrantes y en perfecto equilibrio que se ocultan tras lo que nuestra percepción, bajo el principio de isomorfismo, podría interpretar como “nubes grises”, de textura superpuesta. En todo caso, aparece una característica que se volverá una constante en la obra de Alamilla, cual es “ensuciar” los colores puros para hacer resaltar todavía más su naturaleza subjetiva. Las formas azules, turquesas, amarillas y carmesíes determinan una serie de fuerzas perceptivas segregadoras que contrastan contra un fondo negro que permite su libre tránsito.



Fig. 8. Miguel Ángel Alamilla. *La construcción del viento, parte I y II*, (díptico), 1988. Mixta / tela, 110 x 180 cm.

Precisamente es en *Construcciones imaginarias* cuando observamos que el espacio en los lienzos de Alamilla comienza a poblarse de formas irregulares, que ocasionalmente remiten a la idea de rompecabezas o mosaico. Es oportuno señalar que estas formas irregulares van ahora cargadas de una mayor densidad de materia pictórica; el óleo ha sido mezclado con tierras y arenas el cual, al ser aplicado con espátulas o gruesos pinceles, exaltan las cualidades hápticas del propio material, confiriendo al lienzo una gran riqueza matérica, textural y connotativa. La aplicación de estos materiales no es de ningún modo aleatorio o espontáneo, por lo que en ningún caso llegan a ser excesivos o protagónicos.³⁸³ La inclusión de estas texturas puede ser vista como una etapa de negociación en el lenguaje formal de Alamilla, que toma elementos tanto del informalismo matérico como del gestualismo expresionista.

Tal es el caso de *Paisaje con esmeraldas oscuras* (fig. 9), lienzo en el que las texturas van de la mano con los vibrantes colores expresionistas, constituyendo una unidad indisoluble. Los cuadrados, rectángulos y formas irregulares texturadas, construyen un abanico cromático en perfecto equilibrio: los malvas interactúan con los turquesas; los azules y blancos nos hacen evocar el ámbito celeste. En tanto que una de las funciones plásticas del color es la creación del espacio plástico, al ser combinado con estas texturas, la ilusión de la tridimensionalidad se ve favorecida. A partir del principio de traslape, algunas figuras se perciben como “detrás” de lo que nuestra memoria visual conceptualiza como “ventanas”, que parecen abrirse al paisaje posterior y que recrean sombras y algunas formas entrantes y salientes.

³⁸³ Teresa del Conde, “Miguel Ángel Alamilla: Metáforas constructivas,” en *La Jornada*, 11 de septiembre de 1988, 12.



Fig. 9. Miguel Ángel Alamilla, *Paisaje con esmeraldas oscuras*, 1988. Óleo / tela.

Este vocabulario visual combinatorio de texturas y cromatismo expresionista fue encontrando distintos equilibrios a lo largo de la década en cuestión, en un proceso del que el propio artista tuvo conciencia: “en mi pintura, he ido eliminando el aspecto expresionista para dar paso a un geometrismo lírico, por medio de planos y perspectivas”,³⁸⁴ esto es, se trata de un proceso depurativo que llevó al artista a ir centrando su interés tanto en el color como en el espacio, entidades fundamentales de las artes plásticas, por lo que el aspecto textural de las obras de este periodo pasó a un segundo plano, aunque no por ello dejan de jugar un papel importante en el conjunto de la composición, como en *Habitaciones sorprendentes* (fig. 10) que se despliega ante nuestra percepción con su acorde de azules y blancos –contraste dinamizador de la imagen–, para revelarnos un espacio construido a base de formas geométricas superpuestas, traslapadas y yuxtapuestas. Así como este par de “ventanas” se abren en este “habitáculo”, así la polisemia de la obra valida nuestra visión de una pared posterior que ha sido ricamente trabajada. En efecto, la superficie rugosa podría activar en el espectador la huella visual que le lleve a la representación mental de una pared o muro, lo suficientemente cercano a él como para poder tocarlo.

³⁸⁴ Gabriela Carrión. “Un pintor abstracto con tendencias urbanas: Alamilla,” en *El Economista*, 25 de enero de 1989, 23. El término “lírico” empleado aquí por el artista para referirse a su propia obra, hace referencia al uso de una geometría no ortodoxa, de bordes suaves, redondeados y sin límites rígidos.



Fig. 10. Miguel Ángel Alamilla. *Habitaciones sorprendentes*, 1988. Díptico. Óleo / tela, 150 x 240 cm.

La clara vocación de Alamilla por investigar la forma –las formas– se ha traducido en una necesidad de plantearlas a través de diversos medios expresivos. Cuando hacia finales de 1990 presentó una serie de obras en la Galería Rafael Matos en la exposición *Miguel Ángel Alamilla. Paisajes sintéticos*, planteó una aproximación al paisaje que implicaba su depuración y síntesis en un lenguaje abstracto. Esta operación intelectual exige una profunda capacidad de observación por parte del creador, el cual, una vez en el taller y durante la primera fase de la modelización de la imagen, extrae un esquema pre-icónico en el que elimina el accidente para destacar la esencia de las imágenes percibidas a lo largo de una caminata por el barrio. En ciertas obras presentadas en dicha exposición (fig. 11), descubrimos sobre todo las percepciones súbitas, las sensaciones e impresiones de color y texturas que de manera espontánea se imprimen en la visión del artista. Así, la amplia y delicada gama de grises connotan el paisaje urbano, sus banquetas, losas y muros, constancias iconográficas en la obra de Alamilla; la rugosidad de las superficies contrasta con ciertas superficies más claras y lisas, logrando gran equilibrio cromático y textural dentro de un espacio que, a pesar de que, tras una primera impresión, se revela por demás analítico.



Fig. 11. Miguel Ángel Alamilla. Obra presentada en la exposición *Paisajes sintéticos*, Rafael Matos, Galería de Arte, 1990.

Conviene señalar que hacia el final de la década de los ochenta, la generación de artistas abstractos a la que pertenece Alamilla, se encontraba totalmente consolidada y había logrado un espacio y reconocimiento en el medio artístico. Ello explica que al iniciar la siguiente década tuvo lugar la emblemática exposición *Aparición de lo invisible. Pintura abstracta contemporánea en México*, la cual, bajo la curaduría de su directora, Teresa del Conde, se presentó en el Museo de Arte Moderno a finales de 1991 con la participación de un nutrido grupo de los más destacados pintores abstractos expresionistas de al menos tres generaciones. Entre los presentes, se encontraban Francisco Castro Leñero, Raúl Herrera, Luis López Loza, Irma Palacios, Ignacio Salazar, Guillermo Zapfe y Miguel Ángel Alamilla. En esta exposición, advertimos en las obras presentadas por Alamilla un cierto giro, o retorno, hacia un lenguaje más densamente textural, en el que técnicas propias de la *action painting* como los escurridos, las manchas y los trazos sueltos van marcando la pauta de los cuadros. Recordamos que desde sus años formativos, Alamilla admiró la obra de los expresionistas y reconocía una fuerte influencia de algunos de ellos en su propia obra.



Fig. 12. Miguel Ángel Alamilla, *Obsesión*, 1991. Díptico; óleo / tela; 287 x 393 cm.

Obsesión (fig. 12) forma parte de las tres piezas que comento; se trata de una obra cuyo formato juega un papel especial al determinar las proporciones internas de la imagen: es un díptico resuelto a base de una sofisticada paleta que dota a la obra de una atmósfera continua, profunda y silenciosa, como aquella que por asociación evocamos al contemplar imágenes milenarias creadas por los hombres de Altamira o de Lascaux. A pesar de un cierto gestualismo y liberalidad en la distribución de los colores, Alamilla plantea una clara estructura compositiva por lo que es más propio hablar de campos o zonas de color trabajadas a partir de transiciones graduales que acompañan los distintos tratamientos texturales en cada caso. Probablemente el “naturalismo” connotado de las texturas nos lleva a asociar la imagen con ciertos elementos referidos al paisaje y con formas primordiales vinculadas al mundo de lo orgánico.

De gran calidad resultaron las obras que Alamilla presentó en el Espacio Cultural Rufino Tamayo en 1992, durante la exposición *Miguel Ángel Alamilla, Pintura y Dibujo*, piezas que trabajó expreso para esta muestra y en las cuales las texturas cobran un papel protagonista. Como señaló en su momento el crítico Alberto Blanco, es cierto que a mayor detalle en la

observación de la obra, mayores detalles se nos revelan de la misma.³⁸⁵ *Construcción natural* (fig. 13) y *La Ventana* (fig. 14) revelan el gusto por la materia y por las atmósferas de gran dramatismo y profundidad. En ambos casos, las gruesas capas de materia pictórica conforman la materialidad de la obra, la cual se ha ido construyendo a través de la superposición de recubrimientos de pigmento que, al mezclarse, hacen surgir puntos brillantes y luminosos, que contrastan fuertemente con zonas de gran densidad cromática. Alamilla afronta la materia y la incorpora a su obra a través de la constante experimentación y la inclusión de los materiales más disímbolos. En las obras que estoy comentando, por ejemplo, el artista logró esta amplia gama de ocre, cafés y tierras gracias a la utilización de Nescafé³⁸⁶ disuelto y no “con café [natural], ya que el primero es más químico, más urbano...”,³⁸⁷ lo que determina que la función modelizadora dominante de estas imágenes sea la simbólica, al asociar una serie de conceptos al material empleado.

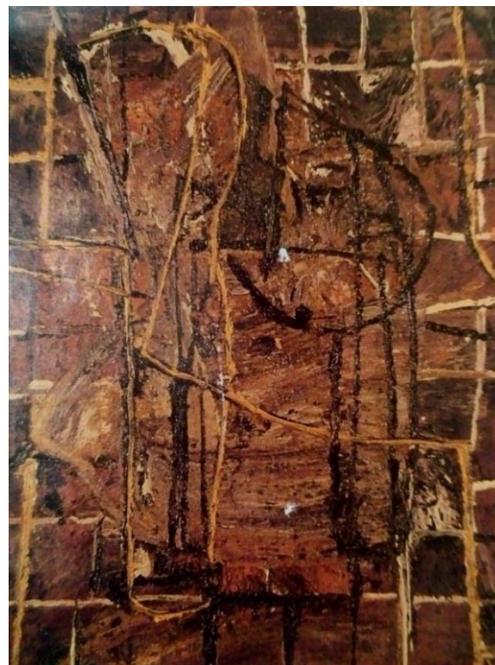


Fig. 13. Miguel Ángel Alamilla. *Construcción natural*, 1991. Óleo / tela, 40 x 30 cm. (Izq.)

Fig. 14. Miguel Ángel Alamilla. *La ventana*, 1991. Óleo / tela, 50 x 40 cm. (Der.)

³⁸⁵ Blanco, “Miguel Ángel Alamilla. Destrucción y construcción,” 34-38.

³⁸⁶ Se trata de un café industrializado, soluble o instantáneo y en tanto que es comercial, puede ser adquirido en supermercados.

³⁸⁷ Blanco, “Miguel Ángel Alamilla. Destrucción y construcción,” 34-38.

En relación a la serie de obras cuyo título es *Destrucción y construcción de la ciudad*, recuerda Alamilla que para su elaboración “Fui como tejiendo, armando, ensamblando y vi cómo todo iba creciendo”. Se trata en su mayoría de dibujos y un par de collages de gran formato contruidos a base de papeles pintados, rasgados, recortados y pegados.³⁸⁸ La textura, en Alamilla, es consecuencia de una investigación tanto de los materiales como de las técnicas, lo que nos recuerda cierta reflexión que hacía Antoni Tàpies respecto a su relación con la materia: “En aquella época [del materismo en su obra] mis cuadros se convirtieron en verdaderos campos de batalla de lo experimental. De manera infatigable y como loco, yo ponía todo mi empeño en transformar los materiales [...] *La destrucción*, en mis cuadros, terminó en una calma estática”.³⁸⁹

De regreso en sus galerías habituales, la Rafael Matos y la Pecanins, Alamilla presentó sendas exposiciones a lo largo de 1993 en las que el artista ejerció un nuevo planteamiento de las texturas, el espacio y el color. Tanto en sus óleos de la serie *Arquitectura secreta* (Rafael Matos) como en la serie de técnicas mixtas asociadas al dibujo presentadas en *Diversiones deformadas* (Pecanins), si bien cierto gestualismo sigue presente en la ejecución de las obras, observamos que se trata de marcas sobre el lienzo de carácter más controlado y localizado. En *Paisaje reconstruido* (fig. 15) por ejemplo, observamos claramente los escurridos propios de un pigmento diluido, que se desliza sobre capas de pintura de mayor densidad, acotadas por los límites impuestos por los contornos bien delineados de estas formas. Al recorrido visual, ininterrumpido de la obra, se ofrecen gran variedad de texturas, trabajadas por zonas y con una intensidad expresiva específica. La gama cromática, en apariencia restringida, es en cambio armónica, referida a los ocre, tierras y malvas, acordados por gran variedad de tonalidades grises y blancos que no llegan a ser puros.

³⁸⁸ Blanco, “Miguel Ángel Alamilla. Destrucción y construcción,” 34-38.

³⁸⁹ *Antoni Tàpies*, (Barcelona: Polígrafa, 2004), 13.



Fig. 15. Miguel Ángel Alamilla. *Paisaje reconstruido*, 1992. Óleo / tela, 130 x 160 cm.

El detallado trabajo de las texturas de estos años se observa mejor cuando las zonas de color devienen campos cromáticos amplios, de mayor ligereza matérica pero de una delicada factura, producto de la acumulación de veladuras y capas de pintura, como en *Composición* (fig. 16). Del mismo modo que lo hiciera Willem de Kooning, Alamilla practica un método de trabajo cuyos resultados son impredecibles: construye y destruye sus superficies; una vez que ha secado una capa de pintura, coloca otra tan sólo para esperar a que seque y mediante solventes, diluir la capa superficial para hacer aparecer, de manera transfigurada, la anterior o, mejor aún, todas las anteriores. Los efectos son sorprendentes: aparición de colores insospechados, densidades cromáticas aleatorias y combinaciones texturales “azarosas”, como si fueran el resultado de un “accidente controlado”. El símil con De Kooning es innegable: “Sobre muchos de ellos [sus lienzos] fueron surgiendo paulatinamente, repintándolos varias veces, varias capas, que en parte [De Kooning] volvía a retirar con espátula, de modo que en ocasiones volvían a surgir elementos antiguos, más profundos, como si fueran fantasmas”.³⁹⁰ Este proceso creativo, de gran interés y complejidad, revela la madurez que el artista alcanzó para aquellos años, tanto en el ámbito compositivo como en el técnico.

³⁹⁰ Barbara Hess, *De Kooning*, (Alemania: Taschen, 2004), 31-32.



Fig. 16. Miguel Ángel Alamilla. *Composición*, 1992. Óleo / tela, 142 x 120 cm.

A este periodo pertenecen *La fábrica anaranjada* (fig. 17) y *Composición* (fig. 18), un par de obras que por contraste nos permiten reconocer las finas capacidades colorísticas de Alamilla quien, guiado por su gran intuición –capacidad altamente valorada por él y por los otros tres artistas aquí abordados–, se deja conducir para la elección de los distintos acordes cromáticos de sus obras; arpegios colorísticos que con frecuencia rondan las gamas de los ocre, los azules, los rosas y los naranjas. Ambas obras confirman la confianza de su autor en las formas y el color como elementos estructurantes del espacio, el volumen y el movimiento, pues lejos de aparecer estáticas a nuestra percepción, estas piezas –y en general, toda la obra de Alamilla– sugieren constantemente fuertes direcciones visuales, caminos como laberintos a recorrer, calles cerradas por donde hay que volver, en fin, senderos que nuestro ojo está invitado a recorrer en un movimiento sin fin. Todos estos elementos llevaron al crítico Carlos Blas Galindo a reconocer que para estas fechas, Alamilla era dueño de un depurado control en la ejecución de sus obras, las cuales reflejaban ya una gran madurez estilística basada en una estricta personalidad marcada por una “feroz autocrítica” y por la seguridad y destreza en el manejo de la técnica por parte del artista.³⁹¹

³⁹¹ Carlos Blas Galindo, “Miguel Ángel Alamilla hoy,” *Miguel Ángel Alamilla. Arquitectura secreta* (México: Rafael Matos, 1993), 2-3.



Fig. 17. Miguel Ángel Alamilla. *La fábrica anaranjada*, 1992. Óleo / tela, 165 x 185 cm. Detalle.



Fig. 18. Miguel Ángel Alamilla. *Composición*, 1993. Óleo / tela, 142 x 120 cm.

Me he referido a Willem de Kooning en diversas ocasiones, señalando la profunda admiración que Alamilla ha tenido no solo por su trabajo plástico, sino por un conjunto de convicciones éticas y estéticas que definieron al artista nacido en Rotterdam en 1904. El estudio y análisis de la obra de de Kooning condujo a Alamilla a producir una sorprendente –por decir lo menos– “serie-homenaje” al artista estadounidense, obras presentadas en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en marzo de 1996. Indiscutiblemente, la exposición *Entelequia. Un Elogio a Willem de Kooning*, marca un punto de inflexión en la trayectoria de Alamilla, quien encontró gran variedad de soluciones formales a través de las cuales asimiló algunas de las aportaciones del expresionista norteamericano por excelencia a su propia obra. Sería superficial hablar de simples “préstamos” que el mexicano tomó de su indirecto maestro norteamericano; muy por el contrario, como suele suceder con Alamilla, esta exposición fue un vehículo que le permitió re-pensar la pintura, acercándose de manera crítica a la obra de una de las figuras paradigmáticas de la abstracción gestualista, representante de un total subjetivismo de carácter propositivo al tiempo que analítico también.

Sin lugar a dudas, el signo que marca a este conjunto de obras es el gestualismo y la aparente “falta de control” de un brochazo libre, que va dejando a su paso huella y testimonio de su creador. La extraordinaria factura de estas piezas, hacen suponer que surgieron de una mano habituada a la pintura de acción guiada por la intuición y sin embargo, para un artista cuyo pensamiento visual se concreta en obras meditadas signadas por cierta reserva emocional, el tránsito hacia esta nueva etapa no fue fácil. El artista recordaba las dificultades propias de este giro estético dentro de su trayectoria:

No es lo mismo hacer geometría —porque ésta requiere un movimiento físico más exacto y estable— que esta nueva propuesta que tiene movimientos físicos inesperados, donde de repente das un brochazo, tiras el cuadro al piso. Físicamente he cambiado, el trabajo es más rápido, más espontáneo; los colores, al mezclarse de una manera violenta, generan otro tipo de tonalidades; en fin, decir que estás cambiando tu vida misma, tus manías y hábitos.³⁹²

³⁹² Muñoz, “La plástica,” 6.

En efecto, Teresa del Conde coincide con el sentir de Alamilla pues asegura que aunque en estos años su producción se percibe libre y ligera, no debemos engañarnos, ya que en realidad “la soltura que ha logrado no es espontánea, sino producto de un entrenamiento obsesivo de más de 20 años en el dibujo y la pintura que ha generado ya su propia retórica...”.³⁹³ A partir de este par de comentarios y de la observación de la obra, afirmo que el devenir de un artista comprometido en su totalidad con el Arte, como lo es Alamilla, está marcado por una lucha incesante de confrontación con sus medios, mediada por la autocrítica y el constante establecimiento de nuevos objetivos estéticos.

Vorágine (fig. 19) y *Tercera puerta* (fig. 20) son un par de excelentes ejemplos en los que existe más de una referencia hacia el Expresionismo Abstracto, no únicamente a Willem de Kooning, sino también a otros de sus representantes, como Arshile Gorky, Sam Francis, Richard Diebenkorn, Lee Krasner y Joan Mitchell. Esto significa que si bien Alamilla sintió una especial afinidad hacia la obra de de Kooning, lo cierto es que su experiencia visual recibió también una fuerte influencia de la escuela neoyorquina en general, misma que mediante su esfuerzo intelectual y estético fue asimilada a sus propias obras.

En las piezas en cuestión, la impronta de la Escuela de Nueva York se manifiesta en el libre manejo de los medios puramente pictóricos que hace Alamilla; un trazo vigoroso, de aparente carácter impredecible, surca el plano pictórico dejando tras de sí la evidencia del paso del creador. Esta gestualidad viene acompañada por un aclaramiento de la paleta habitual de Alamilla: el color y las texturas se presentan como valores pictóricos autónomos, suficientes en sí mismos para determinar la espacialidad, volumen y profundidad de la obra. En *Vorágine* (fig. 19), los límites entre los campos cromáticos parecen haber sido “borroneados”, por lo que la yuxtaposición de los colores da origen a otros. Por su parte, *Tercera puerta* (fig. 20) se percibe enriquecida por la variedad de los tonos atenuados, malvas, anaranjados, blancos y ocre cuya emocionalidad subjetiva generan gran tensión perceptiva.

³⁹³ Teresa del Conde, “Entelequia, de Alamilla,” en *La Jornada*, sección Cultura, 12 de marzo de 1996, 27.



Fig. 19. Miguel Ángel Alamilla. *Vorágine*, 1995. Óleo / tela, 190 x 241 cm.



Fig. 20. Miguel Ángel Alamilla. *Tercera puerta*, 1995. Óleo / tela, 194 x 125 cm.

De esta misma serie, *Mañana, tarde y noche* (fig. 21) y *Paisaje asombrado* (fig. 22) son dos obras de gran dinamismo en las que amplios brochazos cargados de materia pictórica diluida revelan el carácter apasionado –casi siempre contenido en sus obras analíticas– de un Alamilla en plena madurez creativa, seguro de sí mismo y sin temor a arriesgarse por nuevos caminos con el propósito de continuar con su investigación de la pintura como lenguaje plástico. Desde el punto de vista perceptivo, estas obras son problemáticas para el espectador ya que éste carece de conceptos visuales o *patterns* contra los que pueda contrastar su experiencia visual; la representación y conceptualización mental de lo visto se dificultan al carecer de categorías visuales que faciliten el reconocimiento y organización del estímulo.



Fig. 21. Miguel Ángel Alamilla. *Mañana, tarde y noche*, 1995. Óleo / tela, 140 x 199.7 cm.



Fig. 22. Miguel Ángel Alamilla. *Paisaje asombrado*, 1995. Óleo / tela, 181 x 86.5 cm.

Cabe traer a colación que, a decir de Teresa del Conde, esta serie estuvo marcada por una cierta relación con el orientalismo –que se viene a sumar a las influencias asimiladas por el pintor–, tendencia que interesó a otros pintores abstractos contemporáneos a Alamilla como Ricardo Rocha, Raúl Herrera e Ignacio Salazar, entre otros. Las áreas negras, por su parte, otorgan a las piezas –a decir de la crítica– una “sensación abismal”, subjetivamente asociados a paisajes interiores.³⁹⁴

³⁹⁴ Conde, “Entelequia,” 9-14.

Por su lado, el crítico Víctor Sosa, seguidor cercano de la obra de Alamilla desde hace años, no duda en vincular las obras objeto del homenaje a Willem de Kooning con un lenguaje tan subversivo y desafiante como lo es el *grafitti* urbano, expresión artística que no le sería tan ajena al pintor si recordamos su proclividad por el paisaje urbano, industrial y caótico de la Ciudad de México. Cabe aclarar, sin embargo, que en Alamilla se trata de una influencia visual más en su quehacer artístico y no un intento por asimilarse a las expresiones sociales y/o políticas con las que generalmente se asocia el *grafitti*. Sosa valora además el “gestualismo automatista” presente en estas formas que se transforman continuamente, verdadera innovación en el lenguaje alamillano.³⁹⁵

Quiero insistir en que en referencia al comentario de Sosa, el *grafitti* de Alamilla –si lo fuera– no debe ser visto como una manifestación plástica de carácter político o social, sino como la intensidad del gesto corporal asociado a una técnica pictórica que le permite dotar a la superficie del cuadro de una significación plástica vital y dinámica. Más que hacia Basquiat, Alamilla tiene en mente a los artistas que el afroamericano también admiraba: Franz Kline, Jackson Pollock, Willem de Kooning y Cy Twombly y, a pesar de ello, no se encuentran en Alamilla el gesto espontáneo, arrebatado y casi sin control de los expresionistas abstractos norteamericanos, pues nada de ello se aviene a su personalidad artística. En Alamilla, los brochazos y escurrimientos, algunas salpicaduras aquí y allá, se corresponden, como sucede en el resto de su obra, a un plan previamente ideado el cual, es cierto, sufre ciertas variaciones durante el proceso de su ejecución, pero que no difiere mucho del plan preconcebido por el artista. Se trata entonces de una especie de “expresionismo controlado” (figs. 23 y 24)

³⁹⁵ Víctor Sosa, “Ver y saber en Miguel Ángel Alamilla,” en *La Jornada*, sección Artes Plásticas, 24 de marzo de 1996, s/p.



Fig. 23. Miguel Ángel Alamilla. *Primera puerta*, 1995. Óleo / tela, 194.5 x 124.5 cm. (Izq.)

Fig. 24. Miguel Ángel Alamilla. *Segunda puerta*, 1995. Óleo / tela, 194 x 125 cm. (Der.)

Hacia el final del siglo pasado, Alamilla presentó su *Pintura reciente* en la Galería Pecanins (enero 1998). En las obra presentadas, como en *Paisaje II* (fig. 25) vemos aumentado el carácter táctil de la obra en la que al parecer Alamilla ha retomado cierta estructura pictórico-espacial, cual si fuera planteada como paralelismo a la necesidad de imponer orden al caos de la ciudad, la vida cotidiana y, en general, la existencia. He dicho en distintas ocasiones que Alamilla considera al negro como un color más –consideración teórica que pareciera ser un elemento plástico cohesionador de distintas series, realizadas a lo largo de varios años– por lo que no debe de extrañarnos que en estos trabajos se registre un giro hacia la gama de los grises, circunscritos en formas bien definidas que se articulan para lograr composiciones arquitectónicas en las que no parece haber ni punto focal ni punto geométrico.



Fig. 25. Miguel Ángel Alamilla. *Paisaje II*, 1997. Óleo / tela, 136 x 180 cm.

Francisco Castro Leñero: la ciudad como textura.

Como he expuesto, Castro Leñero y sus compañeros de generación fueron formados dentro de las distintas versiones de los lenguajes expresionistas en sus vertientes tanto norteamericana (Expresionismo Abstracto y sus contrapartes), europea (Informalismo y sus modalidades) así como en los lenguajes neo-expresionistas (en sus versiones alemana, italiana y norteamericana), influencias que sintetizaron con aquellas provenientes de la propia historia del arte mexicano y de las generaciones inmediatas anteriores a ellos. Sin embargo, desde la perspectiva de Castro Leñero, la mayoría compartían una influencia común: Antoni Tàpies. En efecto, Castro Leñero recuerda que “...en el 78 estuve pintando mucho. Como modelo que tenía yo, sobre todo de Tàpies porque la generación de Ruptura, que era otra generación que también admirábamos, estaba muy influenciada también por ellos. O sea, Tapiès era la influencia para todos...”.³⁹⁶ Pero, ¿de qué manera podemos, efectivamente, identificar estas influencias en sus obras tempranas?

En lo que respecta a los expresionismos europeos y norteamericanos, me permito recordar que promovían procesos creativos dinámicos, en los cuales la corporalidad total del artista estaba comprometida. El gestualismo era el medio seguro para dejar la impronta corporal; la huella indeleble del creador, quien a base de chorreados, salpicaduras, accidentes controlados, incisiones y toda clase de transgresiones a la tela, trascendía la materialidad del lienzo, dejando un prueba inequívoca de su paso por ella.³⁹⁷ Todas estas acciones, –matizadas, desde luego– las observamos en obras como la *Gran Marca* (fig. 26), en la que el artista ha efectuado una serie de intervenciones y procedimientos que en su conjunto exaltan las cualidades hápticas y sinestésicas del lienzo.

³⁹⁶ Hilda Domínguez, *La abstracción: fidelidad a una sensibilidad*, entrevista realizada a Francisco Castro Leñero, el 14 de enero de 2014 en la Ciudad de México, 9-10.

³⁹⁷ Siqueiros llamó “accidente controlado” a una nueva técnica pictórica basada en la dinámica de fluidos, derivada de un fenómeno llamado Inestabilidad Rayleigh-Taylor que se produce cuando un fluido de baja densidad “empuja” a otro de alta densidad. A través de esta técnica, Siqueiros obtuvo formas autoenvolventes que aparecían, fuera del control directo del artista, conforme la pintura actuaba sobre la superficie. *Explica UNAM “accidente controlado” de Siqueiros*, *Quadratín México*, sección Cultura, 15 de agosto de 2015. Disponible en <https://mexico.quadratín.com.mx/Explica-UNAM-%E2%80%9Caccidente-controlado%E2%80%9D-de-Siqueiros/>, consultado el 21 de marzo de 2017.



Fig. 26. F. Castro Leñero, *Gran marca*, 1979.
Obra presentada en el *Salón Nacional de Artes Plásticas*, 1980.



Antoni Tàpies, *Pintura*, 1955.
Técnica mixta / lienzo, 96 x 154 cm.

De manera más específica, el informalismo matérico seducía a los jóvenes por las posibilidades formales y experimentales que les ofrecía. Desgarrar telas, dejar de imitar materiales por medio del óleo, para, en vez de ello, incorporarlos a la obra; violentar la bidimensionalidad de la pintura, sin llegar, sin embargo, a producir una escultura, esto es, explorar las posibilidades intermedias del espacio entre la bi y la tridimensionalidad; dejar atrás la gama cromática “mexicanista”, estridente, contrastada y saturada, para asumir una paleta sobria, terrosa, cercana a los óxidos y los grises... en fin, los jóvenes estudiantes de pintura de finales de la década de los setenta incorporaron estas dos importantes influencias que habrían de marcar sus trayectorias artísticas. Observamos en obras como *Presencia cotidiana* (fig. 27), *Superficies encontradas* (fig. 28) y *Memoria de la ciudad de piedra* (fig. 29) una amplia gama de técnicas pictóricas, algunas más próximas a las superficies terrosas matéricas y otras, como la tercera, más cercanas a las experimentaciones de Robert Rauschenberg y Jasper Jones, a quienes Castro Leñero admira por su capacidad de construir un discurso visual que aborda el tema urbano, empleando recursos compositivos provenientes de la propia urbe, como carteles rasgados, escurrimientos y la yuxtaposición de toda clase de materiales y colores que generan superficies que parecen estar impregnadas del humo, el óxido y la humedad propias de las grandes ciudades. En poética paralela, los títulos de las tres obras guían el trabajo perceptivo hacia la organización de los componentes icónicos, favoreciendo la conceptualización de las imágenes como baldosas, banquetas o muros encontrados en cualquier ciudad.



Fig. 27. F. Castro Leñero, *Presencia cotidiana*, 1981.



Fig. 28. F. Castro Leñero, *Superficies encontradas*, 1981.

Ambas obras presentadas en el *Salón Nacional de Artes Plásticas*, 1981.

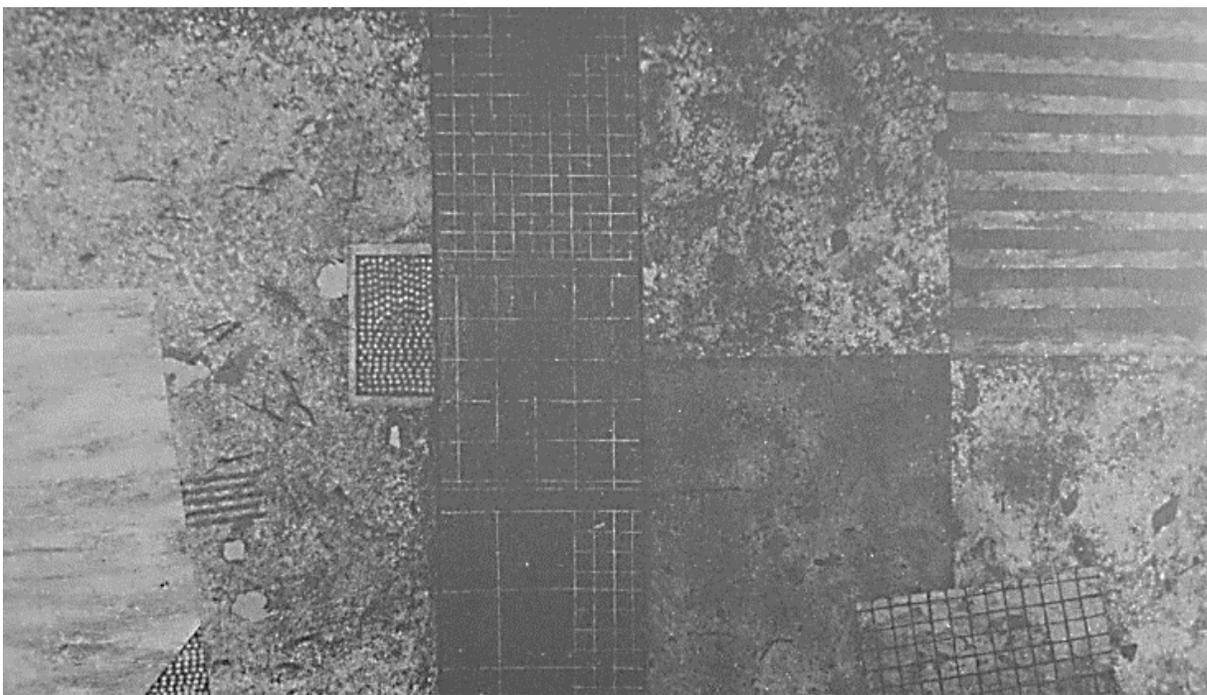


Fig. 29. Francisco Castro Leñero, *Memoria de la ciudad de piedra*, 1982.
Obra presentada en el *Salón Nacional de Artes Plásticas*, 1982.

Al hacer un balance de su trabajo, Castro Leñero identifica un “gran periodo inicial” en el que a través de una “visión personal”, logró derivar una “expresión abstracta ligada al paisaje de la ciudad, a la textura de la calle, a ciertas estructuras mínimas como las banquetas y los espacios grises que conforman el entorno urbano”.³⁹⁸ De esta época, reconoce como influencias importantes además de la de Antoni Tàpies a Vicente Rojo y Fernando García Ponce. Señala el Maestro que en esta primera etapa, la referencialidad al mundo objetivo es todavía, hasta cierto punto, palpable. Se trata de una obra que en ocasiones “alcanza a ser narrativa, porque hay momentos cuando se siente mucho la referencia a la realidad de ciertas construcciones, como los andamiajes, las casas pobres...”³⁹⁹

Con el indicio lingüístico que nos ofrecen los títulos de *Usted está aquí* (fig. 30) y *Entrada* (fig. 31), no podemos evitar el asociar las imágenes con vistas aéreas de una gran ciudad o de una red de autopistas; con planos arquitectónicos o de las líneas del “metro”; identificamos incluso la retícula que nos ayuda a ubicar una calle en específico. Los elementos formales están distribuidos de tal manera que todos contribuyen a sugerir la vista aérea comentada. Sin embargo, en el caso de *Entrada* el artista ha trabajado con mayor esmero el aspecto de la textura, anunciando un derrotero que habrá de explorar intensivamente en los años venideros.

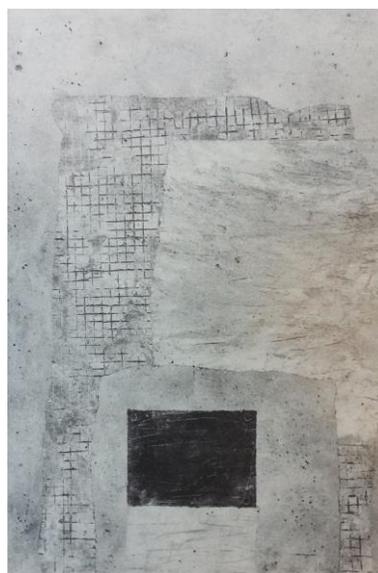
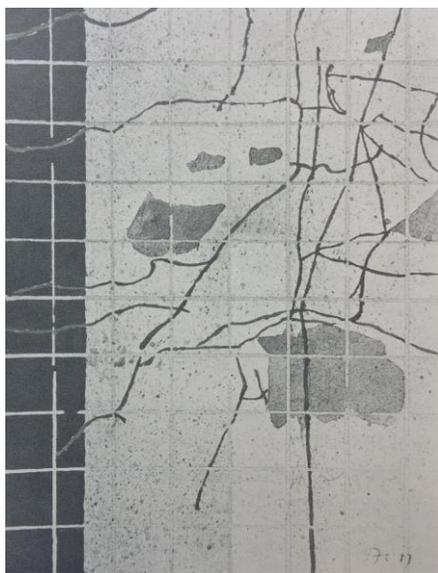


Fig. 30. Francisco Castro Leñero, *Usted está aquí*, s/f. Acuarela / papel, 23 x 30 cm. (Izq.)
 Fig. 31. Francisco Castro Leñero, *Entrada*, del tríptico *De la Calle mayor*, 1983. Acrílico / tela, 140 x 100 cm. (Der.)

³⁹⁸ Merry Mac Masters, “La plástica de Castro Leñero, del gris a la necesidad del color,” *La Jornada*, 16 de ago. de 1999, 34.

³⁹⁹ Mac Masters, “La plástica,” 34.

En estos primeros años de la década, la ciudad es percibida por el artista mexicano como el espacio “texturizado” por excelencia. Bastaba con recorrer sus calles para encontrar láminas oxidadas, banquetas de concreto, trozos de madera que algún día habían sido parte de un poste o un polín. El recuerdo de Tàpies y su estética del muro se hacía presente en aquellas visiones de una ciudad gris, de aire turbio y asfixiante. El artista asegura que desde principios de la década de los ochenta “Mi atracción fue el paisaje urbano por ser el entorno de mi vida, el entorno que conocía; compaginaba con la atracción a Tàpies, que representaba la expresión del muro y era un pintor que admiraba”.⁴⁰⁰ Esta afirmación del artista explica el porqué es factible identificar una iconografía que le es propia, la cual deviene iconología que es la base de una coherencia interna en la totalidad de su obra.



Antoni Tàpies, *Mur (Muro)*, 1991. Esmalte y chamota, modelado y cocido, 187 x 248 x 50 cm.

Si la ciudad es el espacio “texturizado” por excelencia para Castro Leñero, es también el espacio del caos, al que urge imponer orden. Esta confusión citadina se asocia con los cuatro “laberintos” de las obras que llevan títulos similares: *Laberinto* (fig. 32), *Laberinto rojo* (fig. 33), *Laberinto rojo* (fig. 34) y *Laberintos* (fig. 35). Como verdadero desafío para los habitantes de la Ciudad de México, ésta se nos presenta incomprensible y absurda, carente de toda lógica. Calles que suben y bajan, que se yuxtaponen, que ilógicamente se cierran el paso unas a otras... todo ello parecieran querer recordarnos los “laberintos” de Castro Leñero, si bien cada una de las obras ha sido trabajada de distinta manera. Así, la superficie texturada

⁴⁰⁰ González Rivera, “Francisco Castro,” 51.

de *Laberinto* (fig. 32) nos invita incluso a seguir una ruta trazada previamente para el que se atreva a incursionar en este recorrido sin fin; las plecas distribuidas sobre la superficie del plano se antojan obstáculos que hay que sortear para llegar al otro extremo del lienzo. Se hace notoria la influencia suprematista, corriente abstracta por la que Castro Leñero ha expresado abiertamente interés y afinidad plástica.⁴⁰¹



Fig. 32. Francisco Castro Leñero, *Laberinto*, 1986. (Izq.)

Kazimir Malevich, *Ocho rectángulos rojos*, 1915. Acrílico /tela, 180 x 140 cm. (Der.)

Por otro lado, las derivaciones expresionistas sintetizadas en *Laberinto rojo* (fig. 33) son notorias, tanto en la densidad matérica como en los escurrimientos controlados sobre un espeso fondo oscuro, lo que favorece que la dinámica estructura roja construida a base de líneas convergentes y entrecruzadas resalte de manera intensa.

⁴⁰¹ González Rivera, "Francisco Castro," 53.



Fig. 33. F. Castro Leñero, *Laberinto rojo*, 1988.



Fig. 34. F. Castro Leñero, *Laberinto rojo*, 1991.
Acuarela / papel, 33 x 25 cm.



Aleksandr Rodchenko, *Composición lineal*, 1920.

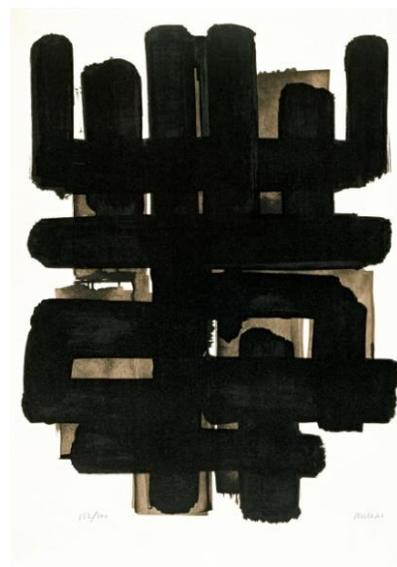
En estas obras, la función plástica de la línea adquiere un papel protagónico, al crear vectores de dirección y aportar profundidad a la composición; en ambos casos, la estructura roja determina un gran dinamismo y movilidad visual en la obra. Si por asociación la imagen de la izquierda nos recuerda la intrincada planeación de una ciudad, la de la derecha trae a nuestra memoria visual un *pattern* cercano al de una antena de televisión, cuya silueta se

recorta contra el cielo gris de la ciudad. Resulta evidente el interés de Castro Leñero por experimentar con ciertos procedimientos provenientes del Expresionismo Abstracto, como el accidente controlado y el esmerado trabajo con la materia pictórica.

Por último, el más intrincado de estos *Laberintos* (fig. 35), resuelto a base de transparencias, lo que acentúa lo caótico de la composición, parece no tener principio ni fin. En todo caso, los cuatro cuadrados que actúan como puntos visuales dan respiro al ojo, que no deja de moverse por el vertiginoso recorrido interminable de este laberinto. Si para el artista estos elementos tan “básicos” como la línea, el punto o el cuadrado poseen una fuerte capacidad expresiva, suficiente para configurar el mensaje visual,⁴⁰² desde el punto de vista de la percepción pareciera que sigue uno de los principios básicos del paradigma gestáltico, cual es el principio de simplicidad.



Fig. 35. Francisco Castro Leñero, *Laberintos*, 1992-93.
Acuarela / papel, 200 x 190 cm.



Pierre Soulages, *Composición no 3*, 1957.
Litografía, 63 x 48.

⁴⁰² Domínguez, *La abstracción*, 2.



Robert Motherwell, *Elegía a la República Española no. 110*, 1971. Acrílico, grafito y carbón/tela, 208.3 x 289.6 cm.

Ante la contemplación de obras como *Ciudad en fuga* (fig. 36) y *Paisaje* (fig. 37), deduzco que en el pensamiento estético de Castro Leñero el paisaje ha adquirido una categoría conceptual, en el que el nivel de iconicidad no necesariamente se corresponde con la realidad sensible pero no por ello es menos dinámico y contrastante. *Ciudad en fuga* demuestra la plena asimilación por parte de su creador de los principios expresionistas, sobre todo de aquellas tendencias que parten del contraste de texturas y materiales que generan obras atractivas, de gran actividad visual. En contraste, *Paisaje*, obra de gran economía formal, deja entrever ciertas vinculaciones con los monocromos de Gerzso a los que hicimos alusión en el capítulo anterior, pero reinterpretados por Castro Leñero al introducir el elemento dinámico de haces de líneas que fluyen en todas direcciones.



Fig. 36. Francisco Castro Leñero, *Ciudad en fuga*, 1986. (Izq.)

Fig. 37. Francisco Castro Leñero, *Paisaje*, 1995. Acrílico / tela, 120 x 100 cm.(Der.)

Como veremos enseguida, esta etapa marcadamente orientada hacia los temas urbanos, está a punto de dar un giro inesperado. El propio pintor lo reconoce muy bien: “Este periodo termina [...] más o menos por el 86 y coincide con el “tremendo temblor” del año anterior, en donde “se me cae un poco esta idea nostálgica de la ciudad”.⁴⁰³

En efecto, para la sensibilidad de Castro Leñero, el “terremoto del ’85” representó una sacudida intelectual y un parteaguas en su producción plástica:

Para mí –recuerda el artista– el temblor del 85 fue muy determinante, se me quitaron las ganas de seguir. Hice una serie de cuadros después del temblor, pero se me quitó la idea nostálgica de la ciudad. Vi la destrucción real, ya no era una invocación; entonces se me hizo muy perverso seguir hablando sobre la situación. Fue así que empecé a moverme hacia elementos más formales, tomados del paisaje. Fui inventando una dinámica propia de las formas y de sus posibilidades, más abstraídas de sus sentidos reales.⁴⁰⁴



Edificios Tlatelolco, Ciudad de México, tras el terremoto del 19 de septiembre de 1985.

⁴⁰³ Mac Masters, “La plástica,” 34.

⁴⁰⁴ González Rivera, “Francisco Castro,” 52.

Me parece oportuno recuperar, en relación a este trágico suceso, el comentario de los investigadores Ariel Rodríguez Kuri y Renato González Mello, quienes no dudan en afirmar que el sismo del 19 de septiembre de 1985 fue un parteaguas en la historia contemporánea de nuestro país, al promover la movilización de una incipiente sociedad civil:

Los sismos de 1985 cambiaron el ambiente del país o al menos de algunas áreas como la ciudad de México. Hubo un tránsito de la frustración sin expresión política a la movilización social [...] hubo un reconocimiento y utilización de la calle [...] como lugar y vehículo de la negociación política entre los márgenes crecientes y no disciplinados en el aparato corporativo del oficialismo, de un lado, y el gobierno, del otro. En este sentido [...] comenzó una nueva era en la política de masas en México.⁴⁰⁵

Una idea similar plantean Graciela Márquez y Lorenzo Meyer al afirmar que “La incompetencia del gobierno para enfrentar de manera decisiva la emergencia llevó a que la sociedad actuara por sí misma. Esta situación fue el inicio de una movilización que se prolongó y se trasladó del problema original a otras arenas”.⁴⁰⁶ Estas “otras arenas” también se situaron en el ámbito artístico, por lo que para Francisco Castro Leñero se hizo necesario un replanteamiento de su aproximación a esta “nueva” ciudad. Tendría que ser, de ahora en adelante, la visión de una ciudad en *re-construcción*, en permanente *re-acomodo* en el que la esperanza fuera el motor para seguir adelante. Y es que, a final de cuentas, “la ciudad” sólo cobra sentido en sus habitantes, en quienes la viven y la transforman. Ese resquicio de humanidad dota de un tono de certidumbre y confianza a la obra de Castro Leñero, quien afirma que “Nunca me interesó hacer una obra pesimista, sin que en este aspecto árido fuera imposible encontrar el rastro humano, como la huella que dejamos”.⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ Rodríguez Kuri, Ariel y Renato González Mello, “El fracaso del éxito, 1970-1985,” en *Nueva historia general de México* (México: El Colegio de México, 2017), 741.

⁴⁰⁶ Graciela Márquez y Lorenzo Meyer, “Del autoritarismo agotado a la democracia frágil, 1985-2010,” en *Nueva historia general de México* (México: El Colegio de México, 2017), 752.

⁴⁰⁷ González Rivera, “Francisco Castro,” 52.

Esta nueva postura conceptual frente al hecho artístico y su plasticidad, derivada de las consecuencias del terremoto, se sostuvo en todo momento por el giro estético y fue a través de este renovado enfoque que Castro Leñero reinterpretó sus superficies texturadas, mismas con las que había experimentado tiempo atrás. Lo invadió un afán por “construir”, por llevar adelante un proceso creativo que fuese metáfora de una ciudad en construcción, proceso en el que los materiales y las texturas constituyeron un papel primordial. Expresión de este deseo y excepcionales en su trayectoria, sus “cajas” construidas se manifiestan como símil de levantar lo caído desde sus cimientos.



Fig. 38. Francisco Castro Leñero, *Construcción*, 1986. Madera / acrílico, 100 x 60 x 10 cm.



Kurt Schwitters, *Pintura Merz con arcoiris*, 1939. Técnica mixta.

Estos ensambles de raigambre dadaísta y de ecos schwitterianos, tales como *Construcción* (fig. 38), podrían ser vistos como el anhelo interior de contribuir a la reconstrucción de una ciudad amada y al mismo tiempo perdida para siempre. En relación a estas obras, Luis Carlos Emerich comenta que

En las cajas de madera de Castro Leñero se da la construcción abierta, física, texturada, pariente matérica y tridimensional del neoplasticismo, despojada del cromatismo por influencia de la contaminación cromática urbana donde reina el gris. Las cajas parecen recipientes conceptuales de lo que de abstracto hay en la superficie plana. Tal vez sean una respuesta física –tipo maqueta– a las sugerencias táctiles de sus cuadros. Quién sabe si en el casi monocromismo, en el afán de dividir en módulos los cuadros, de *en-cajar* ambientes, haya cierto simbolismo del retablo tradicional, como si erigiera altares a la materia como ser absoluto o en ellos relatara su devenir.⁴⁰⁸

Y es que ciertamente, esta etapa de Castro Leñero está marcada por un afán investigativo de la potencialidad de los materiales y sus facultades expresivas. Serán favorecidas en sus experimentaciones aquellas texturas que se asocien a objetos utilizados en obras en construcción, por lo que es frecuente que la función modelizadora dominante en sus obras sea la representativa: maderas, cimbras, polines, andamios, todos los cuales refieren, a su vez, a la madera, que generosa y maleable, asume estas y otras muchas formas en la fabricación de una ciudad. En *Elementos* (fig. 39) las espesas pinceladas transforman el acrílico en chapas y trozos de madera, formas que parecen flotar sobre un fondo descuidado; la ley gestáltica de la semejanza favorece la pregnancia en tanto que la gama cromática emparentan a la imagen con los informalismos y expresionismos que en esta etapa cobran preponderancia en su producción.

Cabe mencionar que este fuerte impulso constructivo en Castro Leñero se sustenta en dos importantes afluentes en su formación artística: por un lado están las experiencias provenientes del Constructivismo ruso tanto en su orientación marcadamente matérica (investigación de los materiales de Tatlin), como en su vertiente espacialista (investigación del espacio como elemento constitutivo de la obra, de Naum Gabo). Ciertos ecos del cubismo también son perceptibles.

⁴⁰⁸ Luis Carlos Emerich, “Materia de paisaje: Francisco Castro Leñero,” *Novedades*, octubre de 1986.



Fig. 39. Francisco Castro Leñero, *Elementos*, 1987. Acrílico / tela, 160 x 140 cm.



Vladimir Tatlin, *Contrarelieve azul*, 1914. Mixta / madera.

Por otro lado, un artista muy admirado por Castro Leñero –y mucho más cercano a él que los rusos– es Fernando García Ponce, quien tuvo la oportunidad de conocer el ensamblaje y el *collage pop* en un viaje que hizo a Nueva York en 1960, técnica que, según la investigadora Ana Torres Arroyo, “le cautivó, pues en 1960 realizó algunos cuadros siguiendo esta técnica”.⁴⁰⁹ Es precisamente la fuerza constructiva de García Ponce uno de los aspectos coincidentes en la obra de Castro Leñero. Como señala Torres Arroyo, fue en su estancia en Barcelona cuando García Ponce “optó por cambiar su método de trabajo: en lugar de pintar un cuadro, optó por “construirlo”.⁴¹⁰ Si bien Castro Leñero no ha abandonado la pintura como el principal medio para la elaboración de sus cuadros, por otro lado es perfectamente discernible la planificada “construcción” que hace de su superficie pictórica. Aunado a lo anterior, encontramos coincidencias en la obra de ambos artistas abstractos mexicanos en lo que Ana Torres describe como “la atracción por conseguir una nueva sensibilidad del espacio pictórico” así como en la “estructuración geométrica del espacio” y la división “de la superficie en recuadros geometrizarantes”, entre otros aspectos.⁴¹¹

⁴⁰⁹ Ana María Torres Arroyo, “Montajes, fragmentos y ruinas: collages de Fernando García Ponce,” en *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, año 6, núm. 12, julio-dic. (México: Universidad Iberoamericana, 2017), 95.

⁴¹⁰ Torres Arroyo, “Fragmentos y ruinas...,” 6.

⁴¹¹ Torres Arroyo, “Fragmentos y ruinas...,” 2-3.

Con el paso del tiempo, la pintura texturada de Castro Leñero fue adquiriendo distintas cualidades y densidades, a partir de la diversidad de materiales que le adicionaba –arenas, hojas, etc.–, o de la variedad de procedimientos para su aplicación: pinceladas sueltas o contenidas; chorreados o accidentes más o menos controlados.



Fig. 40. Francisco Castro Leñero, *Paso*, 1983. Acrílico / tela y madera, 150 x 300 cm.

No dejan de sorprendernos, por ejemplo, las cualidades texturales alcanzadas por medio del acrílico en la tela *Paso* (fig. 40), en la que una amplia gama de grises y tonalidades rojizas parecen connotar una barda o pared de madera. El equilibrio logrado entre ambas áreas de la obra se logra por la contraposición de elementos: en tanto que el lado derecho es casi un monocromo, el izquierdo se desarrolla a base de una gama de tonalidades armónicas; si el área derecha se muestra como una forma monolítica, cerrada y estable, su contraparte izquierda presenta una sucesión rítmica de franjas grisáceas horizontales, generando ritmos visuales y movimiento. Sin embargo, nos parece que el lado derecho resulta más sugerente por la gradación tonal tan sutil y las texturas logradas.

El meticuloso trabajo del artista logra transponer, a base de estudiadas pinceladas y colores escogidos a partir de una dilatada observación de su entorno inmediato, fragmentos abstractos del mismo que, al pasar a formar parte de la tela, se trasmutan en nuevas realidades, concretas e identificables. Esto es lo que ocurre precisamente con *Sin título* (fig. 41) y *Superficies intervenidas* (fig. 42) obras en las que el trabajo perceptivo se esfuerza en encontrar

semejanzas de color, tamaño, forma, etc. a fin de lograr cierta concreción de sentido. En esta obra, los materiales extra-pictóricos se funden con un depurado trabajo hecho con el pincel; pinceladas texturizadas dejan a su paso superficies rugosas, ásperas, entonadas en una gama cromática que recuerda las experimentaciones catalanas. Coincidiendo con la observación de Ambra Polidori cuando afirma que Castro Leñero, como “Descendiente del informalismo”, [...] “ejemplifica en sus ensambles y cuadros, un lenguaje matérico en el que adquieren preponderancia las diversas texturas, los efectos creados por el encolado de cordeles, trozo de madera y las costuras”.⁴¹²

Ya podemos ver, como lo sugiere Polidori, el uso de cordeles, láminas, papeles texturizados y tachuelas –¿o lo que aparentan ser tachuelas?– en las dos piezas que comento y en las que predomina, desde luego, la función representativa de la imagen. Adicionalmente, se percibe un esquema compositivo que ha subdividido el espacio en fragmentos regulares, proporcionados entre sí, equilibrados a partir de sus formas, tamaños, texturas y disposición sobre el plano pictórico.



Fig. 41. Francisco Castro Leñero, *Sin título*, 1983. Técnica mixta, 140 x 200 cm.

⁴¹² Ambra Polidori, “Francisco Castro Leñero vira hacia el silencio,” *Unomásuno*, 25 de julio de 1984, 17.



Fig. 42. Francisco Castro Leñero, *Superficies intervenidas*, 1985. Mixta / tela, 100 x 120 cm.

Trabajadas en una técnica diversa, en acrílico, *Invierno en el desierto* (fig. 43) y *El movimiento de la noche* (fig. 44), expresan de modo muy distinto las texturas que constituyen el espacio. Es claro, en el caso de la primera pieza, que la corporalidad misma de la tela ya otorga una cualidad específica a los materiales que sobre ella se distribuyen; estos logran apariencias contrastantes pero complementarias. El área de los tenues lilas se ha cubierto por una fina red de delgadas líneas horizontales y verticales, mientras que las áreas pesadas, aquellas formas planas de tonos grisáceos asociados a las texturas de pisos o paredes urbanas, son parte de la iconografía del Maestro.

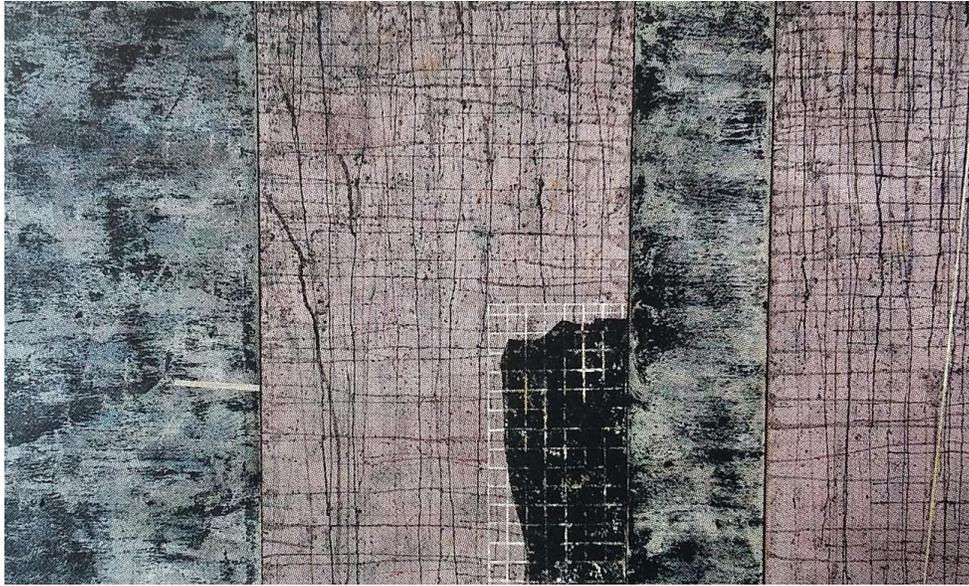


Fig. 43. Francisco Castro Leñero, *Invierno en el desierto*, 1985. Acrílico / tela, 200 x 345 cm.

En *El movimiento de la noche* (fig. 44), el contraste cromático es mucho menor; de hecho, las dos áreas en las que ha sido subdividido el espacio parecen ser la una continuidad de la otra. A este efecto contribuyen la retícula que conforma una rigurosa cuadrícula en el nivel superior —y que asemejan teselas cubriendo un muro— y la imperfección de las divisiones en el plano inferior, asociado más bien al aspecto del pavimento. La escala de grises armoniza las varias texturas que, en conjunción con los *patterns* de las retículas, se asocian perceptivamente a rejas, empedrados y pavimentos, componentes todos de las grandes urbes.

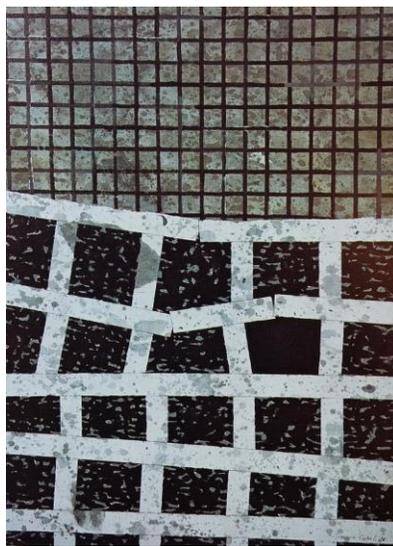
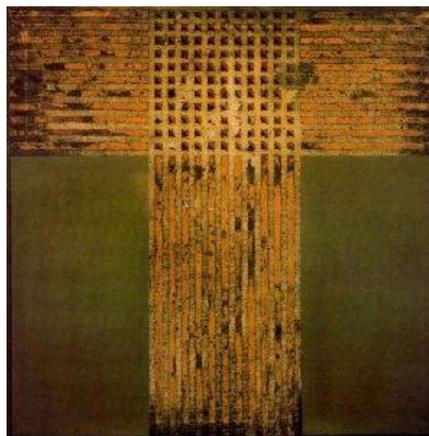


Fig. 44. Francisco Castro Leñero, *El movimiento de la noche*, 1986. Acrílico, tinta y lápiz / papel, 101 x 74 cm.

En clara referencia a Vicente Rojo, uno de los artistas que Francisco Castro Leñero admira, en *La Otra T* (fig. 45) el mexicano retoma la idea de ampliar las capacidades expresivas de una sola letra, como lo hiciera Rojo en su momento. Desde luego, Castro Leñero no desarrolló una serie extensa de opciones para la letra; su “T” se inscribe, en cambio, en la serie de trabajos orientados a la capacidad comunicativa de las texturas. La “T” de Castro Leñero parece estar construida a base de “palitos” de madera, de gran diversidad de tonos, los cuales han sido colocados unos sobre otros en una estructura previamente preparada para ello. Gracias al trabajo perceptivo que favorece la agrupación de estímulos semejantes y a la gama cromática elegida, la imagen favorece nuestra asociación con dicho material.



Fig. 45. Francisco Castro Leñero, *La otra T*, 1983.
Técnica mixta.



Vicente Rojo, de la serie *Negaciones*, 1970-1974.
Acrílico / tela, 140 x 140 cm.

En el decurso de las investigaciones sobre materiales, técnicas y estilos plásticos, Castro Leñero renovó –resulta más adecuado, sintetizó– viejos aprendizajes con nuevas posibilidades técnicas. Los informalismos y ahora, sobre todo, los expresionismos, comenzaron a generar imágenes contrastantes, en las que por un lado se descubre al artista racional, analítico y controlado en quien convive aquél deseo de un impulso vital, externo y emotivo. Por ejemplo, en obras como *Azul negro* (fig. 46), *Juegos de simetría* (fig. 47) y *San Marcos* (fig. 48), es manifiesta la gran energía creadora requerida para producir chorreados, manchas, salpicaduras y trazos sueltos con pigmentos muy diluidos y contrastarlos con amplias zonas de color planas, poco texturizadas y en tonos más neutros (salvo el panel izquierdo del díptico *San Marcos*).



Fig. 46. Francisco Castro Leñero, *Azul-negro*, 1991. Acrílico / tela, 100 x 80 cm.



Fig. 47. Francisco Castro Leñero, *Juegos de simetría*, 1993. Acrílico / tela, 190 x 150 cm.

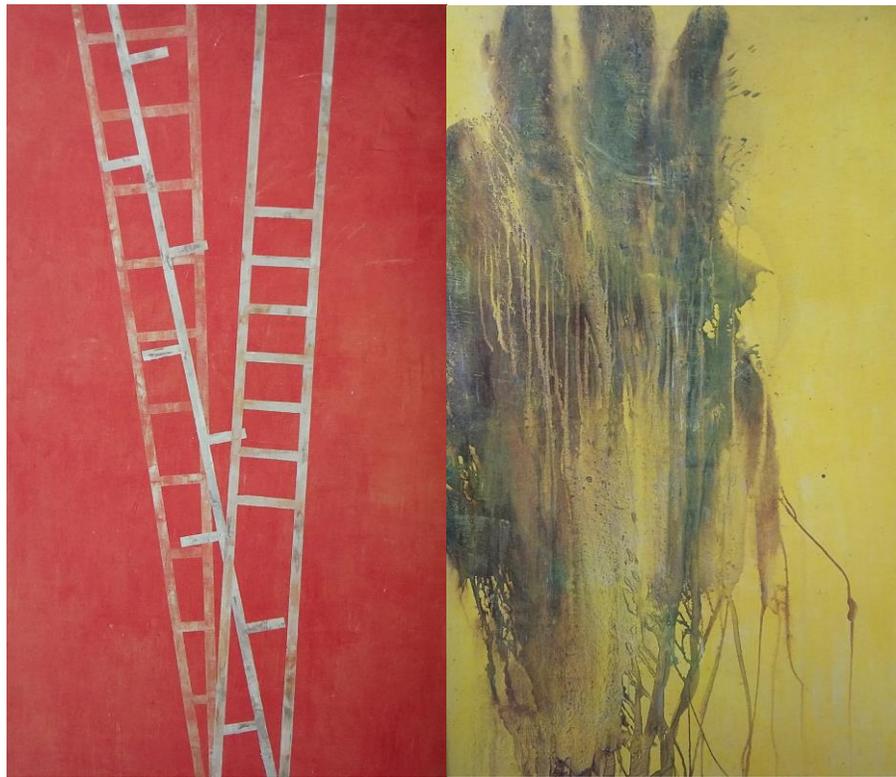


Fig. 48. Francisco Castro Leñero, *San Marcos*. De la serie *Mercado sobre ruedas*, 1993. Díptico. Acrílico / tela, 250 x 150 cm. c/u, 250 x 300 cm. total.

Acerca de este tipo de obras, en las cuales se mezclan técnicas y procedimientos contrastantes, Castro Leñero comenta que “Yo siempre creo que hay dos extremos en los cuales se mueve la creación: un extremo visceral, donde cuentan mucho las sensaciones, las emociones; el otro extremo es el racional, en donde lo que cuenta es que “si esto va acá, esto va para allá, si manejo ahorita esto, después tengo que trabajar esto...”⁴¹³

En su producción cercana al fin del siglo pasado, Castro Leñero consiguió alcanzar una perfecta armonía entre sus recursos gestuales y su calculado razonamiento pictórico. Veamos, por ejemplo, *Amarillo y rojo* (fig. 49), *Juegos* (fig. 50) y *Juegos de reflejos* (fig. 51). Si por un lado los “fondos” –zonas exotrópicas– de estas obras están elaborados con una meticulosa precisión sobre planos perfectamente equilibrados, en los cuales la sucesión rítmica de formas modulares –cuadrados, la figura simétrica por excelencia– establecen un orden perceptual claro, por el otro, encontramos reminiscencias gestualistas y expresionistas –zonas endotrópicas– que irrumpen, casi violentan, la calma y silencio posterior. Colocado ante los dos extremos creativos, el gestual y el racional, Castro Leñero señala:

Yo creo que los dos extremos tienden a crear... [por un lado], una creación fríamente previsible porque el extremo visceral es muy repetitivo, es mecánico. [Por el otro] el extremo racional es un extremo que hace la obra muy previsible. Cuando uno la ve encuentra rápidamente los equilibrios, se explica rápidamente y luego como que ya se acabó la obra, son obras que se acaban muy pronto. ¿Qué rompe esos dos extremos? Lo que lo puede romper es *la imaginación*.⁴¹⁴

⁴¹³ Domínguez, *La abstracción*, 5.

⁴¹⁴ Domínguez, *La abstracción*, 5.



Fig. 49. Francisco Castro Leñero, *Amarillo y rojo*, 1993.
De la serie Mercado sobre ruedas, Acrílico / tela, 190 x 260 cm.



Fig. 50. Francisco Castro Leñero, *Juegos*, 1994. Acrílico / tela, 190 x 150 cm. (Izq.)

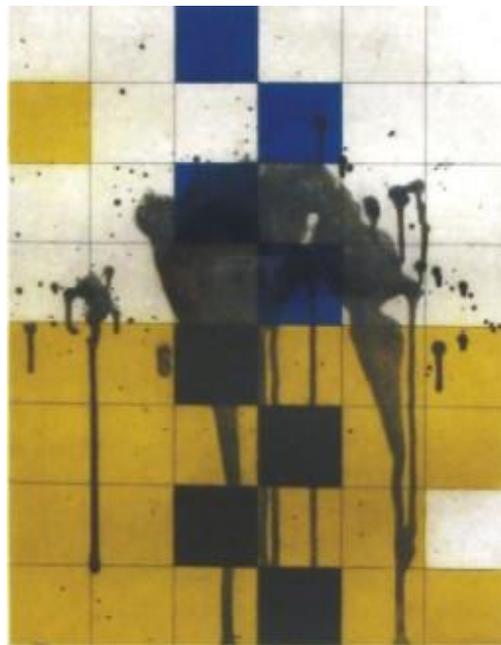


Fig. 51. Francisco Castro Leñero, *Juegos de reflejos*, 1999. (Der.)

Vinculado con su exploración del paisaje urbano y la abstracción de sus formas, Castro Leñero dedicó buena parte de su producción, en sus primeras etapas, a trabajar de manera intensiva en la producción de texturas, interés que, como expliqué, le venía de sus ascendentes informalistas y expresionistas adquiridos desde la etapa escolar. Es una búsqueda en la cual procuró que la materia fuera el elemento protagonista, en la que la impronta del Constructivismo, el Expresionismo Abstracto, el materismo de Manolo Millares y Antoni Tàpies; la sintaxis visual de Jasper Jones y Robert Rauschenberg, el espacio conceptual de Vicente Rojo y Fernando García Ponce, entre otros, se dejan traslucir.

A estas múltiples influencias tendríamos que añadir otra que, paradójicamente, se encuentra soslayada en los materiales revisados: la que Francisco Castro Leñero (1954) pudo haber recibido, tanto en sus años formativos como en su trayectoria profesional de sus tres hermanos, Miguel (1956), José (1953) y Alberto Castro Leñero (1951). Si bien los cuatro han desarrollado una obra individual claramente diferenciable, es imposible negar el hecho de que, en primera instancia, provengan de un contexto formativo similar, en el que, recordemos, era algo “natural” que las familias se dedicaran al arte y a las artes visuales, según Francisco Castro Leñero. En segundo lugar, el hecho de que pertenezcan a la misma generación que se consolidó fuertemente a lo largo de los años ochenta, ha promovido entre los cuatro una interacción que trasciende lo familiar para desbordarse hacia lo académico, en los años formativos para posteriormente llegar al plano profesional. Por ejemplo, los cuatro participaron, en distintos momentos, en el Encuentro Nacional de Arte Joven, por sólo mencionar un foro en el que coincidieron al inicio de sus carreras artísticas.



Los hermanos Castro Leñero: de izquierda a derecha: Miguel, Francisco, José y Alberto Castro Leñero. Fotografía: Daniel Betanzos, periódico *Excelsior*, 21 de febrero de 2016. Empleada con propósitos académicos únicamente. Disponible en <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/02/21/1076414>, consultada el 20 de marzo de 2019.

No es el caso aquí ahondar en la producción de cada uno de ellos –trabajo pendiente muy necesario–; baste señalar que entre los cuatro, han acumulado una amplia experiencia en el uso de medios tan diversos como la gráfica, pintura, escultura, fotografía y diseño gráfico. Francisco y José comparten, además, el interés por el espacio urbano como fuente para sus trabajos; entre ellos, es posible establecer un diálogo a través de sus obras, que cuentan con iconografías convergentes pero tratamientos totalmente diferentes. Otro rasgo común a los cuatro hermanos es su inclinación hacia la experimentación, lo que les ha llevado a elaborar series con muy diversos resultados. Si bien es Francisco el que ha mantenido una fidelidad casi ortodoxa hacia la abstracción, sus hermanos-colegas han generado también obras en las que han explorado las posibilidades del lenguaje no figurativo, combinándolo con otros elementos que en ocasiones se encuentran en el extremo opuesto de la abstracción.

Finalmente, considero que si bien cada uno de estos artistas plásticos ha consolidado una trayectoria individual de gran importancia, es necesario entender y valorar el hecho de que como “colectivo” tuvieron una influencia importante entre los jóvenes que vieron en sus distintas propuestas gran variedad de opciones para sus propias búsquedas plásticas.

La textura, elemento primordial en la obra de Irma Palacios.

Los inicios de la trayectoria de Irma Palacios estuvieron marcados por la influencia de la escuela matérica. Es posible encontrar en ello un dato autobiográfico: la Maestra se ha sentido vinculada desde su infancia a la tierra y a sus componentes primarios y primitivos,⁴¹⁵ lo que ha determinado sus constancias iconográficas y su coherencia iconológica.

Desde sus años formativos, Palacios entró en contacto con la obra de Antoni Tàpies, Manuel Millares y los miembros del grupo de El Paso. En particular, tuvo un efecto importante el Informalismo matérico en su obra, el cual enfatizaba la experimentación con gran variedad de materiales pictóricos y no pictóricos dotándolos de una función representativa y simbólica. A partir de entonces, elementos de este lenguaje plástico, como la creación de efectos atmosféricos a través de la exaltación de la materia, producto de la mezcla de los pigmentos con arenas y tierras; un cromatismo suave que se circunscribe a los ocre, óxidos, tierras y rojos, con algunos toques de blanco para generar focos de luz; densidades variadas de materia pictórica que estratifican los planos y hacen resaltar aún más los volúmenes; la combinación de una actividad meditada y reflexionada pero que emplea para su ejecución diversos procedimientos gestuales a fin de potenciar al máximo las capacidades expresivas del color, como los esgrafiados, chorreados y los *grattages*, el juego visual que generan las distintas densidades texturales, etc. han sido constantes en la obra de la Maestra Palacios, aunados a las influencias provenientes del Expresionismo Abstracto.

Es por ello que a pesar de que ambas tendencias tenían alto impacto en la formación de aquellos estudiantes que ingresaban a La Esmeralda hacia finales de la década de los setenta, la Maestra no duda en afirmar que de las dos, la que mayor impacto tuvo en ella y sus compañeros de estudios fue la catalana, sobre todo al considerar que para ella el contacto con la tierra es de primera importancia.⁴¹⁶

Elegida por la artista desde su etapa formativa, la pintura abstracta expresionista en su vertiente matérica-informalista ha sido una constante en su obra. Si bien con el paso de los años esta inquietud se ha matizado y refinado, su necesidad de los materiales como protagonistas y constructores de las obras ha prevalecido. Es la capacidad textural de la obra

⁴¹⁵ Hilda Domínguez, *La libertad de crear*, 3.

⁴¹⁶ Domínguez, *La libertad*, 12.

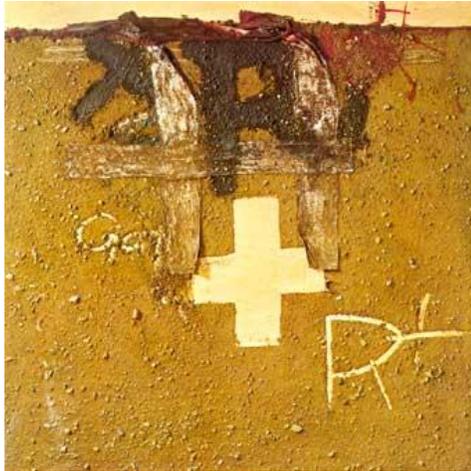
la que persigue casi hasta la obsesión en ciertas series o etapas de su trayectoria, lo que la ha llevado, por otro lado, a alcanzar un nivel magistral en el manejo de las técnicas que le permiten dotar a sus obras de la mayor variedad de texturas conseguidas a través de esgrafiados, manchados, escurridos, salpicaduras, chorreados, etc. Si como ya comentamos, al inicio de su carrera se dejó influir por Millares, Tàpies y Guinovart, hoy por hoy sigue teniendo un vivo interés en Toledo, por el uso que hace el Oaxaqueño de las texturas en sus telas.⁴¹⁷

Apenas salida de La Esmeralda, Irma Palacios participó en el espacio colectivo *Taller de Tlalpan*, en donde confluyeron José, Miguel, Alberto y Francisco Castro Leñero junto con Victoria Capañ y Kiyoto Ota. En este espacio de libertad creativa, tuvo Palacios la oportunidad de experimentar con los más variados materiales y técnicas al inicio de su trayectoria profesional.

Recordamos que la poderosa obra de Antoni Tàpies influyó el arte de la posguerra en general; Palacios participa de esta sugerente manera de trabajar la materia, como lo proponía el artista catalán, al dotarla de una sentida función simbólica. Así, la materia en manos del artista español se transforma y “habla de la trascendencia de lo humilde y de la espiritualidad de lo material”.⁴¹⁸ Al igual que Tàpies lo hiciera en su momento, en su obra temprana Palacios experimentó con esgrafiados y *grattages*, combinados con el desgarramiento de telas, trapos o costales previamente preparados para lograr el máximo efecto visual y textural, acorde con la etapa inicial de experimentación técnica de la pintora mexicana.

⁴¹⁷ Morales Escalante, “Cronología,” 21.

⁴¹⁸ “Antoni Tàpies, obras de la colección,” Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, disponible en <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/figura-papel-diari-i-fils-figura-papel-periodico-e-hilos>, consultado el 14 de julio de 2015.



Antoni Tàpies, *Cruz y Tierra*, 1975.



Antoni Tàpies, *Figura de papel periódico e hilos*, 1946.
Técnica mixta y collage sobre cartón, 46 x 38 cm.

Por otro lado, a semejanza de Millares, Palacios llegó a realizar obras empleando costales rasgados —en el español eran arpilleras a las que añadía arenas, trozos de madera o cerámica— sobre los cuales ejecutaba aplicaciones aleatorias de óleos y otros materiales, como telas y cordeles. Rafael Canogar, quien procedía de un lenguaje abstracto, se había inclinado hacia el Informalismo en 1957, año de la fundación de la agrupación artística El Paso. Influidor por la *Action Painting*, también había experimentado con la pintura matérica. Obras como las de estos tres artistas avivaron el interés por la materia en la Maestra Palacios.



Manuel Millares, *Cuadro 201*, 1969. Técnica mixta.



Rafael Canogar, *Pintura*, 1957. Óleo / papel, 92 x 62.5 cm.



Fig. 52. Irma Palacios, *Paisaje de interiores*, s/f. Mixta /tela, 100 x120 cm.

Estas influencias se hacen evidentes en obras como *Paisaje de interiores* (fig. 52), en la cual la tela ha sido tratada para exaltar sus cualidades texturales de rugosidad; los pliegues generan un efecto de volumen que contrasta con la planitud del soporte. El efecto de la tela desgarrada, abierta, herida, se acentúa con los contrastes de luz provocados por una paleta contradictoria; es como si la luz emergería tras la incisión infringida en la tela, que se arruga y repliega hacia los bordes del cuadro. Ante estas obras, no hay nociones o leyes gestálticas claras: la percepción se esfuerza por organizar un estímulo ambiguo, del cual no hay concepto visual previo en la memoria. La identificación de los elementos morfológicos que constituyen la estructura de representación espacio-temporal son, entonces, el contenido de la obra, enriquecido por la imaginación y los demás procesos de la conducta —entre los cuales figura la percepción— que conducirán en su conjunto a la concreción de sentido de este tipo de obras.

Es interesante observar que si bien la artista se refiere a las corrientes informalistas europeas como una de sus principales influencias, otros expresionismos de la posguerra han nutrido también sus obras, tanto en lo que hace a las técnicas como en el gestualismo que ellas suponen, lo que favorece la adscripción de su obra a la pintura abstracta expresionista término que aquí propongo. Inclusive, en ocasiones ha estado en la frontera de los neofigurativismos de la posguerra, razón por la cual a veces el espectador puede decir que

“ve una piedra, una grieta o un mar”. Estas variantes en la manera de organizar los signos visuales, llevaron a Teresa del Conde a identificar al menos dos vertientes en la obra de Irma Palacios: “Por un lado están los cuadros que se corresponden con el informalismo matérico; en ellos es posible encontrar imágenes que se han formado por sí mismas” [...] “y por otro los hay también que plantean la imagen, o si se quiere el fantasma de la imagen en forma liberada, propositivamente buscada”.⁴¹⁹

Por ejemplo, las masas flotantes de color en la litografía *Sin título* (fig. 53) contrastan con un fondo fuertemente estructurado. La ilusión espacial es creada por medio de la separación figura/fondo; el espacio se llena de aire y las formas rojizas flotan sin dificultad. Hay en esta obra dos niveles de iconicidad: por un lado el fondo lo asociamos con un muro metálico, mientras que las formas frontales son mucho más ambiguas, modeladas a base de texturas, manchas y pinceladas agitadas. Destaco el interés de la artista por experimentar con muy diversas técnicas pictóricas, en este caso la litografía.



Fig. 53. Irma Palacios, *Sin título*, s/f. Litografía, 78.8 x 59.5 cm.

⁴¹⁹ Teresa del Conde, “Carta a Irma Palacios,” en *Irma Palacios. Obra reciente*. (México: Galería López Quiroga, 1988).

Tanto en la encáustica *Sin título* (fig. 54) como en *Ámbar* (fig. 55) se perciben toques más fluidos y ligeros del pincel y de la espátula; las densas capas de pintura dan paso a chorreados y salpicaduras muy propias de la pintura de acción, en la cual la corporalidad del artista se ve involucrada. Es imposible, en el segundo trabajo, no asociar el color ambarino del fondo profusamente trabajado con el título otorgado por la artista.



Fig. 54. Irma Palacios, *Sin título*, 1988. Encáustica / madera, 122.5 x 61 cm. (Izq.)

Fig. 55. Irma Palacios, *Ámbar*, 1994. Óleo /tela, 160 x 100 cm. (Der.)

La Maestra se ha definido a sí misma como una experimentadora;⁴²⁰ el estar en contacto directo con los materiales y el experimentar es parte esencial de su proceso creativo. A lo largo de éste, la artista cambia el pincel por la espátula; realiza esgrafiados, frotados o incisiones; hace mezclas, incorpora arenas o mármoles molidos a sus pigmentos; derrite cera, genera empastes y densidades. A partir del profundo conocimiento de sus materiales y de su íntima conexión con sus medios técnicos, la pintora puede liberar el proceso creativo para concretar una idea previamente concebida.

⁴²⁰ “Mujeres artistas. Cinco pintoras abstractas. Una mirada feminista,” Museo de Mujeres Artistas Mexicanas, consultado el 23 de nov. de 2015. <http://www.museodemujeres.com/en/biblioteca/22-cinco-pintoras-abstractas-mexicanas-una-mirada-feminista>.

Tanto *Superficies olvidadas* (fig. 56) como *Reina negra* (fig. 57) son un par de excelentes ejemplos que demuestran la habilidad de la Maestra Palacios en el manejo de densidades matéricas de lo más variadas, logradas a través de diversas técnicas de aplicación de la materia pictórica, que van desde las pinceladas gruesas y ondulantes, hasta los más finos detalles aplicados con la punta de la espátula o quizá un mondadientes. El “vitral” que supone *Superficies olvidadas* también ejemplifica el cómo optar por un formato es una elección como la de cualquier otro componente icónico y que esta elección también incidirá en la significación plástica resultante.

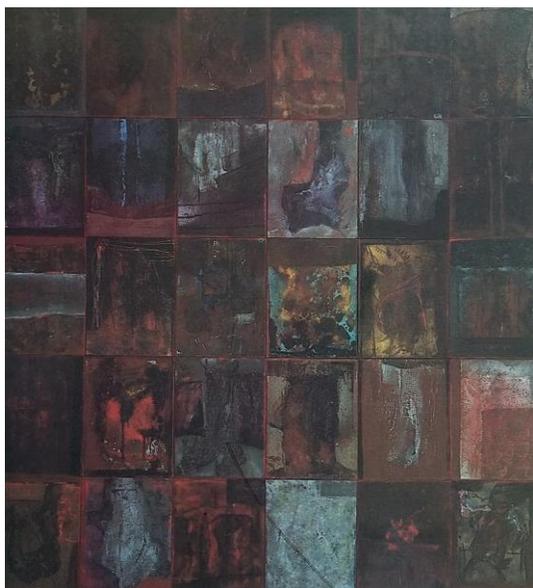


Fig. 56. Irma Palacios, *Superficies olvidadas*, 1985. Acrílico / tela, 170 x 140 cm.



Fig. 57. Irma Palacios, *Reina negra*, 1987. Mixta / tela, 100 x 100 cm. (Col. Andrés Blaisten)

Es interesante observar que mientras las dos piezas anteriores pertenecientes a la primera mitad de la década se perciben coloridas e incluso “pesadas”, en contraste, *Rastros y heridas* (fig. 58) y *Desierto de ciudad* (fig. 59), producidas hacia el final del periodo, no sólo se han aclarado en términos cromáticos, sino que se han aligerado notoriamente en cuanto a su densidad matérica. Las generosas pinceladas de los inicios han dado paso a un trabajo mucho más delicado y elocuente, en el que las texturas han alcanzado una finísima presencia, mucho menos contrastadas pero intensamente evocativas.

Un aspecto que no he comentado aun es la importancia de los títulos en la obra de la Maestra Palacios, que no sólo son referentes importantes para la interpretación –siempre abierta– de sus obras, sino que incluso llegan a constituirse en una poética paralela, a través de la cual nos acercamos a la sensibilidad de la pintora, quien siempre parte de una noción o concepto en torno al cual va a reflexionar y, haciéndolo, elabora un conjunto de obras vinculadas a aquél. “El tiempo”, “La Tierra”, “La vejez”, “Las fuerzas de la naturaleza”, son ideas que subyacen en sus obras y que los títulos dejan traslucir.

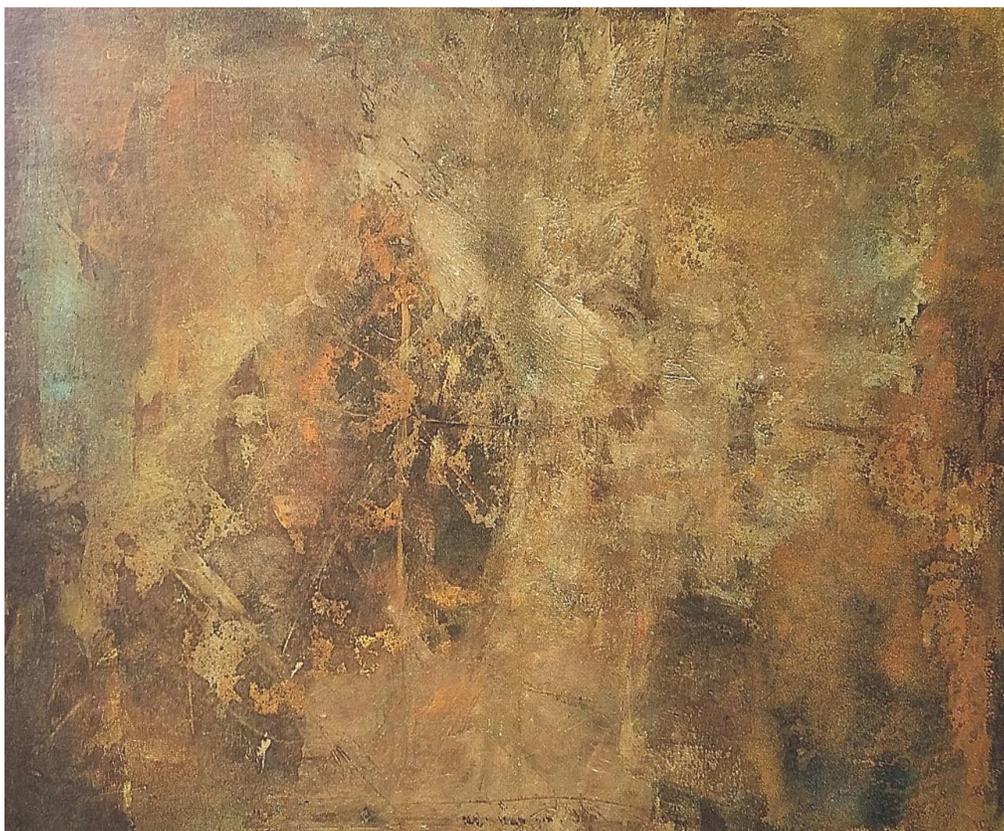


Fig. 58. Irma Palacios, *Rastros y heridas*, 1988. Acrílico / tela, 100 x 120 cm.



Fig. 59. Irma Palacios, *Desierto de ciudad*, 1990. Encáustica / papel, 70 x 100 cm.

Comento ahora dos piezas que podemos agrupar sin dificultad, por la similitud de texturas y elementos compositivos, si bien se plantean como un juego de positivo-negativo. *Paisaje felino I* (fig. 60) y *Paisaje Felino II* (fig. 61) pueden ser vistos simultáneamente, a manera de díptico. En la primera obra, se destacan las generosas pinceladas que han dejado a su paso gruesos empastes de materia pictórica; una agitada presencia de rítmicas manchas multicolores imprimen gran energía al lienzo; cada mancha es una pequeña fuente de luz. En su contraparte, el lienzo ha ganado en luminosidad y retrocedido en cualidades hápticas. Éstas, sin embargo, se hacen presentes a través de una paleta clara, ligera, mucho más serena que la anterior. En *Paisaje felino I*, ritmos de puntos implícitos definen la naturaleza dinámica de la composición; las distintas texturas crean la espacialidad de la pieza en la que encontramos reminiscencias de flores coloridas en medio de un denso follaje. Mientras que en *Paisaje felino II*, bajo el principio de pregnancia, evocamos el fondo de un riachuelo empedrado, por el cual fluye un torrente cristalino.



Fig. 60. Irma Palacios, *Paisaje felino I*, 1997. Óleo / tela, 60 x 70 cm.



Fig. 61. Irma Palacios, *Paisaje felino II*, 1997. Óleo / tela, 60 x 70 cm.

Para Irma Palacios, el contacto físico y directo con la tierra es absolutamente imprescindible. Sentir con las propias manos las cualidades tan diversas provenientes de la materialidad de la tierra, como su aspereza o suavidad; percibir el olor a tierra mojada y sentir la humedad en su espalda, como cuando de niña se acostaba bajo los platanos allá, en su querida Iguala, es una experiencia fenoménica insustituible, la cual se esfuerza en modelar en sus obras.

En ellas, rinde homenaje a la tierra nutricia, violenta y herida: la tierra se abre, como para dar a luz toda existencia orgánica y mineral; los campos de color se agitan, generando fuertes contrastes que acentúan la violencia geológica. Para la pintora, la tierra tiene una carga simbólica todavía mucho mayor. Como la describe Edgardo Ganado Kim, “Tierra es el tema, la metáfora y el material” [...] “tierra como madre, como detentación del poder, como unión y diferencia entre los hombres; como promesa, como depositaria de los restos humanos, como material para formar al hombre, como imagen de identidad, del recuerdo, de la nostalgia y de la memoria; individual o colectiva”.⁴²¹



Fig. 62. Irma Palacios, *Tierra Viva*, 1990. Encáustica / madera, 122 x 61 cm.

⁴²¹ Edgardo Ganado Kim, *Tierra, identidades dispersas* (México: Museo Universitario de Ciencias y Artes, 1999), 13-14.

La tierra palpita, se agita y se reacomoda permanentemente; imprime un dinamismo imparabile a seres y cosas. Todo en la tierra está en constante transformación, siendo el cambio lo único estable. Esta agitación es transmitida magistralmente en *Tierra de entraña ardiente* (fig. 63) y *Tierra brava* (fig. 64), dos excelentes piezas en las que la autora ha echado mano de sus vastos conocimientos en el manejo de las texturas. Las obras traslucen la gestualidad en la acción creadora; el empleo de una gama de tonalidades circunscrito a las tierras favorece la conceptualización del tema. Y si bien la gama textural nos refiere por asociación a la tierra existente en la realidad circundante, nunca ha sido la intención de la Maestra el copiarla literalmente. Antes al contrario, siempre ha buscado transfigurarla por medio de una modelización que tienda más a la función simbólica de la imagen.

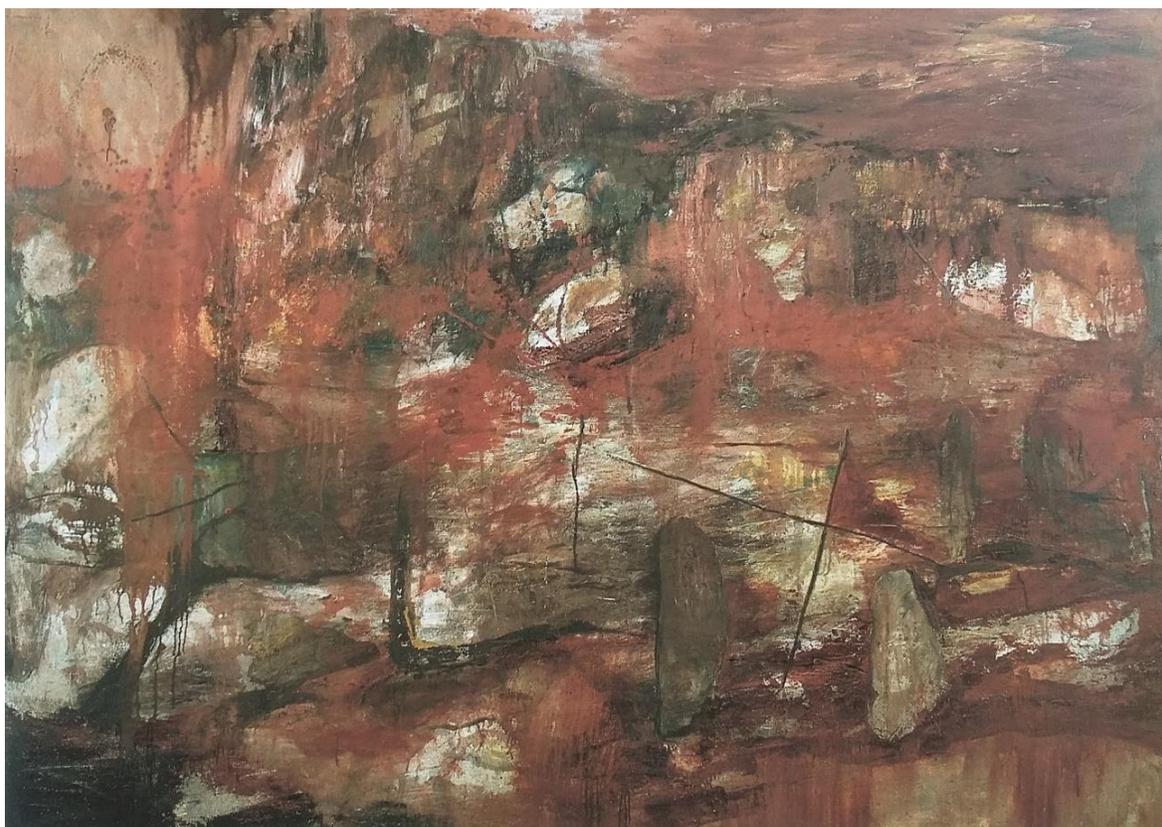


Fig. 63. Irma Palacios, *Tierra de entraña ardiente*, 1993. Óleo / tela, 190 x 260 cm.



Fig. 64. Irma Palacios, *Tierra brava*, 1998. Óleo / tela, 120 x 170 cm.



Grutas de Cacahuamilpa, Guerrero, México.

La “piel de la obra” o la sensualidad de la textura en la pintura de Ignacio Salazar

El sorprendente manejo de las texturas que el Maestro Ignacio Salazar hace en cada obra, es uno de los aspectos que los espectadores ponderan por sobre otros elementos ante la contemplación de sus cuadros. No sólo se trata de un tratamiento magistral, sino que en cada serie, es trabajada de modo totalmente distinto y nuevo.

Muy acorde con las tendencias artísticas en boga hacia finales de los años setenta –en lo que a la pintura abstracta se refiere– y probablemente bajo el influjo de su mentor, Manuel Felguérez, que estaba en pleno desarrollo de su *Espacio Múltiple* y de la *Máquina Estética*, las exposiciones *Ignacio Salazar, 1976* (Sala Verde del Palacio de Bellas Artes) y *Variaciones en S* (Centro de Arte Moderno, Guadalajara, mismo año) estuvieron conformadas por un conjunto de obras que desarrollaban, de manera esquemática y bajo patrones que recuerdan los lenguajes computacionales, formas que se interpenetran rítmicamente, generando una sensación de vibración y gran movimiento.

Si bien las *Variaciones en S* no se circunscriben por completo al ámbito de la abstracción expresionista, objeto de estudio de esta investigación, revisten, sin embargo, una importancia singular, pues desde mi punto de vista, a partir de ellas –y de sus *Cromosólidos* y *Cromotransparencias*– quedaron asentados para el resto de su trayectoria artística, los grandes temas compositivos que Salazar ha abordado de una u otra manera a lo largo de todas sus series y etapas de trabajo. De entre estos temas destaco, como ya lo había adelantado líneas arriba, su centrado interés en las texturas –porque los componentes icónicos de la imagen pueden ser en sí mismo los temas de las misma–, concebidas como “la piel de la obra”,⁴²² espacio desbordante de sensualidad y voluptuosidad, trabajado por el artista con obsesivo esmero, buscando siempre la perfección de su factura.

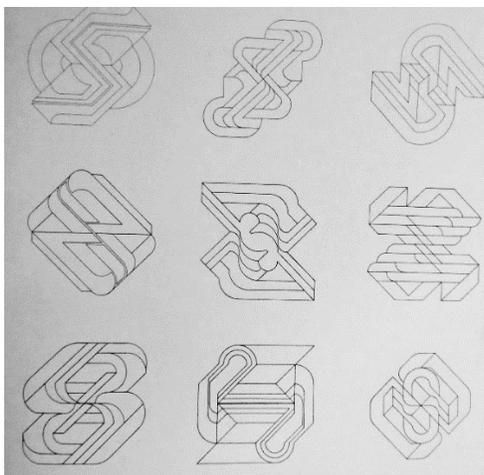
La serie de pinturas presentadas en Bellas Artes y en Guadalajara abordan de manera directa el problema de la percepción, –cabe mencionar que entre sus teóricos favoritos se encuentran Rudolf Arnheim y Johannes Itten– como facultad del hombre para aprehender su entorno y conocerlo. En efecto, el tema de la percepción es consubstancial al conjunto total de obras de Salazar, quien se ha enfrascado en largas reflexiones y estudios pictóricos

⁴²² Teresa del Conde, “Entrevista con Ignacio Salazar,” en *Ignacio Salazar* (España: Grupo Financiero Serfín, 1994), 93.

vinculados a la percepción y al desarrollo de la atención, concentración y, sobre todo, contemplación del espectador frente a la obra.

Estos cuadros, descritos por Juan Acha como una “sucesión de colores simétricamente ordenados y en interacción con un fondo provisto de color pacientemente meditado y matizado”⁴²³ se caracterizan por el uso de colores planos y por manejar diseños que parecieran ser tipografías en movimiento.

De este modo, encontramos tanto en *Búsqueda secuencial* (fig. 65) como en *La “S” en forma cerrada* (fig. 66), una serie de características que hacen de esta serie un conjunto de unidades gestálticas en donde la capacidad perceptiva del espectador se pone a prueba. En ambos casos, los colores planos se intercalan unos con otros, generando campos de color perfectamente definidos y delimitados. En algunos casos, la gama cromática es disonante, mientras que en otros, el artista ha optado por una paleta más armónica. De cualquier modo, el equilibrio está dado a partir de la perfecta equivalencia en las formas cerradas, situadas todas en espacio ambiguos. Ambas piezas pueden ser relacionadas con las tendencias gestálticas, cinéticas y *op* de finales de los setenta, e, insisto, encuentro en ellas un carácter programático para las subsecuentes series elaboradas por el maestro, por más que, como veremos, cada giro en su producción nos depara una sorpresa por lo imprevisible de cada uno de ellos.



Ignacio Salazar, bocetos para la serie de obras presentadas en la exposición *Ignacio Salazar, 1976*, en el Palacio de Bellas Artes.

⁴²³ Juan Acha, “Presentación,” s/p.

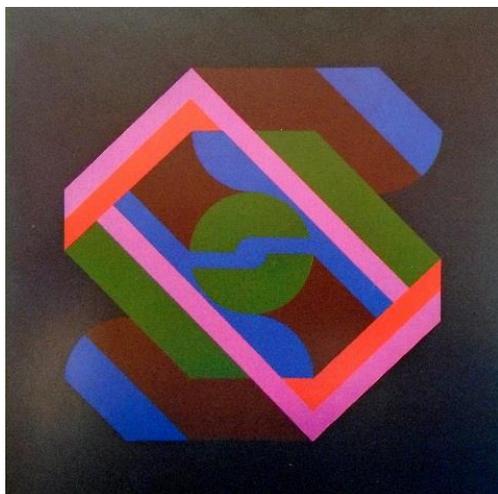


Fig. 65. Ignacio Salazar, *Búsqueda secuencial*, 1976. Laca acrílica / plástico, 122 x 122 cm. (Izq.)



Fig. 66. Ignacio Salazar, *La "S" en forma cerrada*, 1976. Laca acrílica / plástico, 122 x 122 cm. (Der.)

Por cierto la exposición de Bellas Artes llamó la atención de la crítica Teresa del Conde, quien, junto con otros investigadores y artistas, publicaron al año siguiente *El Geometrismo Mexicano*. El artículo de la autora, “Las jóvenes generaciones de geometristas mexicanos” exalta la participación de Salazar en el escenario de los lenguajes abstractos en México por aquellos años.⁴²⁴

Salazar reunió los aprendizajes y experiencias de esta primera serie para lograr, en la siguiente, una calidad textural de altísima factura. En los 52 *Cromosólidos* y *Cromotransparencias* presentados en el Museo de Arte Moderno (Cd. de México) en 1981, quedaron demostradas, en primer lugar, las grandes capacidades para el dibujo del Maestro. En lo que hace a las texturas, *Cromotransparencia XII* (fig. 67) y *Cromotransparencia XIV* (fig. 68) son un par de magníficos ejemplos para observar el tratamiento totalmente distinto de las superficies y texturas de estos volúmenes –en relación a la serie anterior– mismos que flotan libremente en el espacio. El hecho pictórico se ofrece como un juego –¿un reto?– para nuestra percepción: superficies cóncavas y convexas dejan traslucir volúmenes prismáticos que a su vez no ocultan sus propios planos posteriores. La técnica –acrílico sobre algodón– es manejada con un alto grado de sofisticación, de tal manera que veladura tras veladura, pareciera que en vez de engrosarse, la capa pictórica fuera haciéndose cada vez más y más

⁴²⁴ Teresa del Conde, “Las jóvenes generaciones de geometristas mexicanos,” en *El geometrismo mexicano*, Guillermina Vázquez coord. (México: IIE / UNAM, 1977), 153-154.

ligera. Y es que para el artista, la transparencia tiene un sentido original. A este respecto, dice el artista: “Las estructuras que subyacen son elementos importantísimos [...] Por eso utilizo la transparencia, para dejar que las estructuras se vean; otros pintores prefieren la opacidad”.⁴²⁵ A este comentario del propio pintor, agregamos la observación que hace Elia Espinosa cuando señala que en Salazar, tenemos que entender la transparencia “como misterio visual”.⁴²⁶ Los cuerpos laminados y ondulantes que se superponen unos a otros juegan con nuestra percepción, al dificultar el trabajo perceptivo que implica la segregación emergente que determina la pregnancia de la imagen.

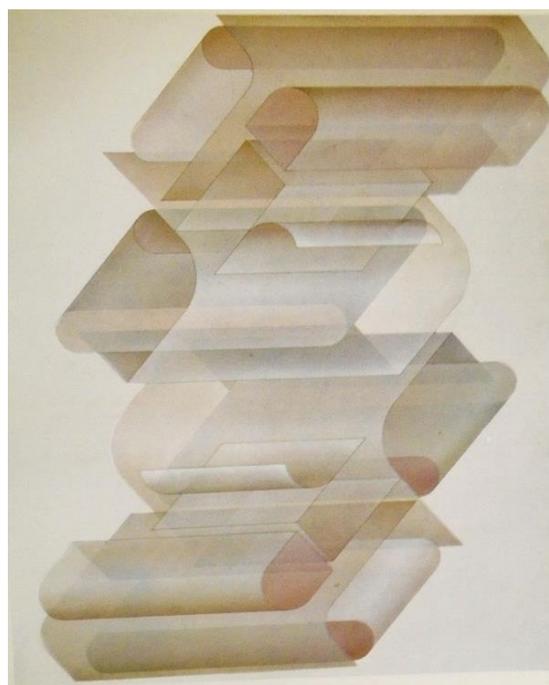
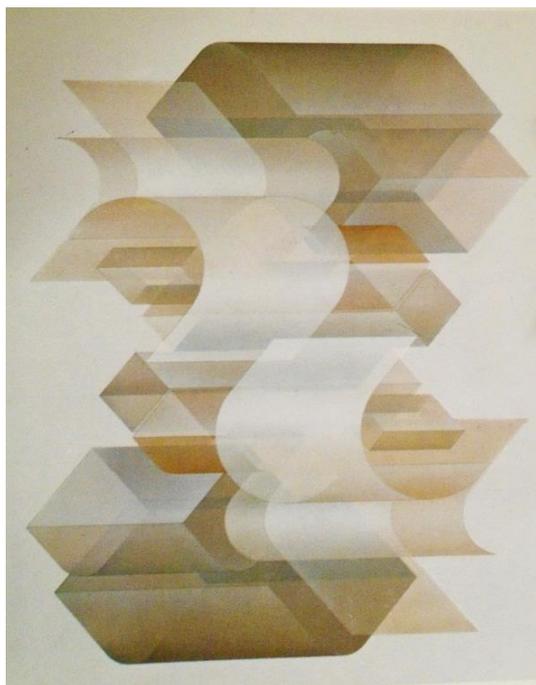


Fig. 67. Ignacio Salazar, *Cromotransparencia XII*, 1980. Acrílico / algodón, 70 x 60 cm. (Izq.)

Fig. 68. Ignacio Salazar, *Cromotransparencia XIV*, 1980. Acrílico / algodón, 60 x 50 cm. (Der.)

Cuando el Maestro hace referencia a las “estructuras”, evidencia una necesidad interior compartida, por cierto, por Miguel Ángel Alamilla y Francisco Castro Leñero: imponer orden al caos con que tiene que lidiar constantemente nuestra percepción, enfrentada a la saturación de estímulos que la rodean. Las *Cromotransparencias* y los *Cromosólidos* desnudan estas estructuras que, no por estar ocultas, no existen o no le son necesarias a toda pintura; ponen

⁴²⁵ Teresa del Conde, “La inesperada extrañeza,” en *Ignacio Salazar. Inesperada extrañeza*. (México: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2013), 36.

⁴²⁶ Elia Espinosa, “La gran pintura de Ignacio Salazar,” 28.

de manifiesto, además, otro de los intereses centrales en la investigación plástica de Salazar, que es el espacio. En efecto, cromosólidos como *Florida Horizon #18* (fig. 69) muestran, a pesar de la contundencia de los volúmenes, las “estructuras subyacentes” a las que hace referencia el Maestro, estructuras que posibilitan el manejo de conceptos teóricos, formales y perceptuales como arriba/abajo, izquierda/derecha, adelante/atrás y sólido/transparente. Estas formas se desenvuelven en el espacio y las texturas logradas en cada caso coadyuvan a su ligereza y silenciosa expansión. Teresa del Conde señalaba que estas obras resultaban muy atractivas ya que su “efecto se basa en la congruencia entre el diseño geométrico, su acentuada complicación y el manejo obsesivamente resuelto del *trompe-l'oeil*”.⁴²⁷

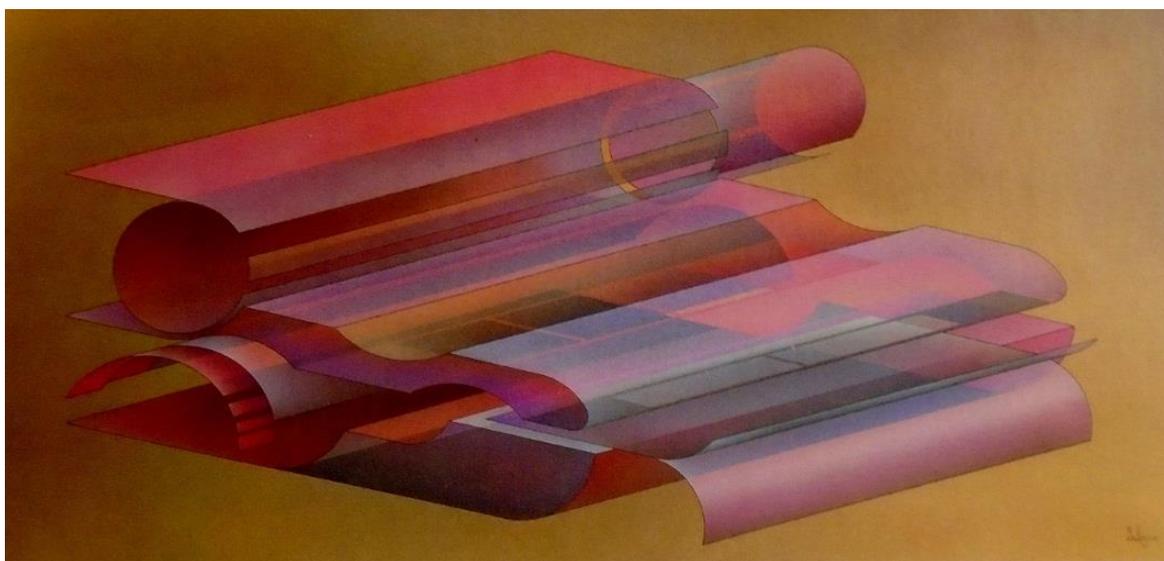
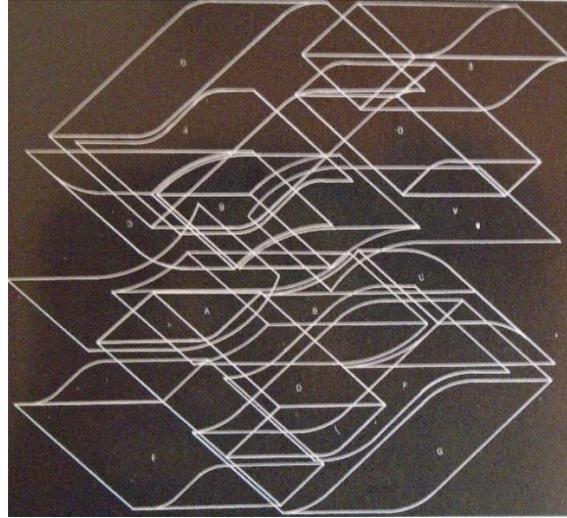
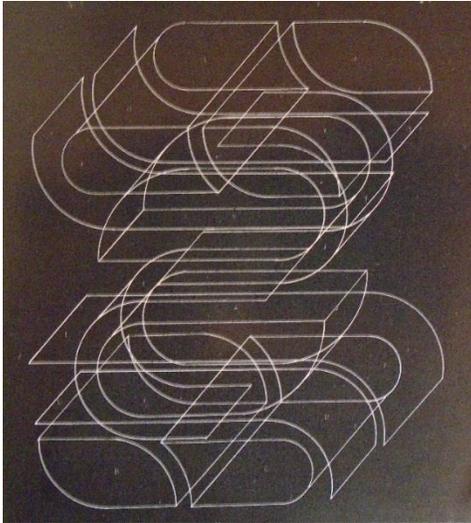


Fig. 69. Ignacio Salazar, *Florida Horizon # 18*, 1983. Acrílico / tela / madera, 56 x 122 cm.

⁴²⁷ Teresa del Conde, “Salazar. Ruptura y continuidad,” en *Ignacio Salazar. Pinturas/Paintings* (México: UNAM/ENAP, febrero de 1985), s/p.



Ignacio Salazar, bocetos para la serie de *Cromosólidos* y *Cromotransparencias*

Después de esta primera etapa fuertemente marcada por una orientación constructivista-geométrica, pero no exenta de toques cromáticos y texturales expresivos, el Maestro Salazar comenzó a suavizar paulatinamente el trazo. En los primeros años de la década de los ochenta, comenzó a trabajar planos y volúmenes más texturados, cromáticamente más contrastados. A este respecto, el pintor comenta: “Ese “sentido de orden” de pronto perdió fuerza y adquirió mayor fuerza lo sensual. Yo antes encontraba en la geometría una manera de ordenar mi vida; la relación entre el orden de la geometría y el de la vida es parecida. Sin embargo, en ese tiempo mi vida era un desorden; la ley de los contrastes”⁴²⁸

Cabe mencionar que a lo largo de sus diversas series o etapas, Salazar ha tenido siempre presente la organización del plano pictórico a partir de principios estructurantes, cercanos incluso a una “arquitectura” interna y del plano, orientación que le ha permitido experimentar con las posibilidades del espacio pictórico desde muy diversas vertientes.

Así, la siguiente serie, influida por los paisajes y la arquitectura maya, su exuberante vegetación y la profunda historia de estos pueblos peninsulares que hunden sus raíces en tiempos ancestrales, está marcada por una polifonía cromática más exaltada que la empleada en los *Cromosólidos* y *Cromotransparencia*. Por ello, la cualidad háptica de estas piezas

⁴²⁸ Conde, “Entrevista,” 94.

resulta más evidente, como evidentes se hacen también ciertos gestualismos y procederes expresionistas, con lo que da inicio una etapa más cercana a la abstracción expresionista.

Cual si fueran sólidas edificaciones, *Sin título* (fig.70) y *La noche maya* (fig. 71) están construidas a base de generosos planos de colores contrastados, trabajados con variedad de técnicas; planos texturizados se superponen bajo principios arquitectónicos previamente visualizados por el pintor –de fuente directa, o de su imaginación– que dan lugar a gran variedad de superficies y profundidades. El fondo verde-jade (fig. 70) y azul cerúleo (fig. 71), hacen resaltar los escurrimientos y veladuras, así como la materialidad de la propia obra. Además, en *La noche maya* (fig. 71) contemplamos unos esgrafiados que emergen cual llamaradas que se recortan contra el azul profundo de la noche.

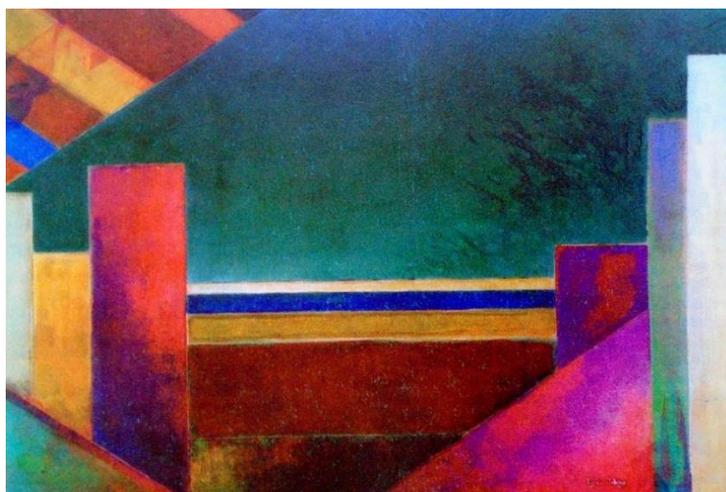


Fig. 70. Ignacio Salazar, *Sin título*, 1985. Acrílico / tela.



Fig. 71. Ignacio Salazar, *La noche maya*, 1985. Acrílico / tela, 120 x 120 cm.

Ignacio Salazar ha insistido recurrentemente en señalar que todos estamos saturados de *imágenes mentales* y que no debemos confundir la noción de “imagen” con la de “pintura”, entidades de naturaleza icónica totalmente distinta. Entre la variedad de imágenes que existen, las *imágenes mentales* le son necesarias al acto creativo, ya que serán concretadas a través de éste. Es por ello que *Sin título* (fig. 70) y *La noche maya* (fig. 71), deben ser entendidos como “paisajes” en el sentido tradicional del término pero al mismo tiempo concebirse como “paisajes mentales”, esto es, como el resultado de la formulación de un esquema pre-icónico, primera fase de la modelización de la realidad, en el que intervienen la observación, el análisis y la síntesis de los rasgos esenciales de aquel paisaje que serán luego vertidos, en el caso de Salazar, en una imagen distanciada de la mimesis y en los que el artista añade un concepto, una idea, un recuerdo, un sentir, una vivencia y una emoción además de su imaginación, otorgando a la imagen una función predominantemente simbólica.

En este conjunto de trabajos, aquellas influencias que recibió la pintura abstracta expresionista mexicana y de las que hablamos a lo largo del capítulo 2 –gestualismos, informalismos, neo-expresionismos, etc.– se van poco a poco decantando en la obra de Salazar, toda vez que aquella rigidez esquemática de orientación constructivista que orientó sus primeros trabajos va cediendo el paso a recursos propios de estas tendencias extranjeras. El mismo pintor comenta:

En el lienzo como campo de operaciones, la mancha, el restregado, el goteado, y la calidad de la materia del pigmento, son testimonios de la presencia del pintor, volcándose ahí la conciencia de lo espontáneo y lo libremente pintado, presentándose como individuo a través de la crónica de su impronta y la concreción de su procedimiento.⁴²⁹

Precisamente involucrado con esta manera de *ser* frente a la obra, Salazar desarrolló una serie en la que privilegió la textura como principal recurso expresivo; obras en las que estableció un intenso diálogo matérico-textural, herederas de las experimentaciones expresionistas, combinadas con principios del *collage* y, como veremos más adelante, de impronta schwitteriana.

⁴²⁹ Ignacio Salazar, “Epílogo. La voz de un pintor,” en *Aparición de lo invisible. Pintura abstracta contemporánea en México* (México: La Sociedad Mexicana de Arte Moderno, 1991), 109.



Fig. 72. Ignacio Salazar, *La tragedia del verbo*, 1988-1989. Acrílico / tela, 120 x 140 cm.

En primer término, en *La tragedia del verbo* (fig. 72) se hace evidente la aplicación de manchas, escurrimientos y empastes que otorgan a la pieza un cierto relieve. El ojo es engañado cuando éste concibe un ensamblaje de elementos; la variedad de texturas establece zonas bien diferenciadas de color y densidad lumínica. Algo similar ocurre en la serie *Teatro de la pintura* (figs. 73, 74, 75, 76), conjunto en el que claramente se revela un interés por la construcción del espacio a través del contraste de las más variadas texturas, entre las que se destacan los rayados y el manchado, todo ello combinado con espesas pinceladas que dejan tras de sí gruesas capas de pigmento mezclado con aglutinantes y diluyentes. Es en virtud a lo anterior que estas obras apelan directamente a la sensación táctil y sinestésica del espectador, esto es, a su capacidad perceptiva, que como señalamos anteriormente, es una de las áreas de mayor interés en la investigación teórica y práctica del pintor.



Fig. 73. Ignacio Salazar, serie: *Teatro de la pintura*, 1989. Acrílico / panel, 29 x 37 cm. c/u. (Izq.)

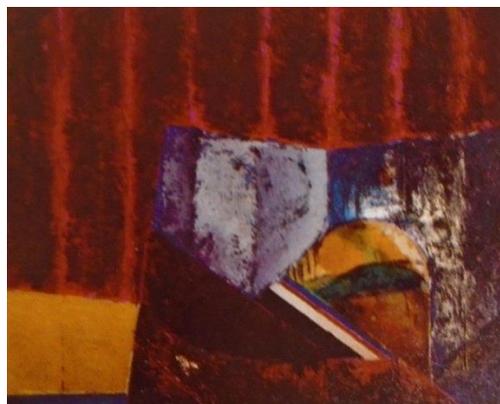


Fig. 74. Ignacio Salazar, serie: *Teatro de la pintura*, 1989. Acrílico / panel, 29 x 37 cm. c/u. (Der.)

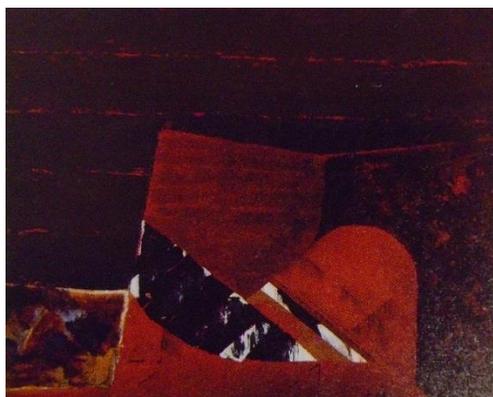


Fig. 75. Ignacio Salazar, serie: *Teatro de la pintura*, 1989. Acrílico / panel, 29 x 37 cm. c/u. (Izq.)



Fig. 76. Ignacio Salazar, serie: *Teatro de la pintura*, 1989. Acrílico / panel, 29 x 37 cm. c/u. (Der.)

Vinculada a los procedimientos de la serie recién comentada, *Ventana* (fig. 77) es un claro ejemplo de los gestualismos practicados por el artista durante estos años. Esta pieza es de mi especial interés ya que si por un lado se observa la ejecución vitalista de un “brochazo” de raigambre expresionista en su superficie, por el otro se advierte un nuevo y distinto tratamiento a las superficies planas, las cuales se han aclarado y han adquirido una textura que parece evocar distintas calidades de maderas, por lo que la considero como una obra de transición que da paso a la siguiente serie.

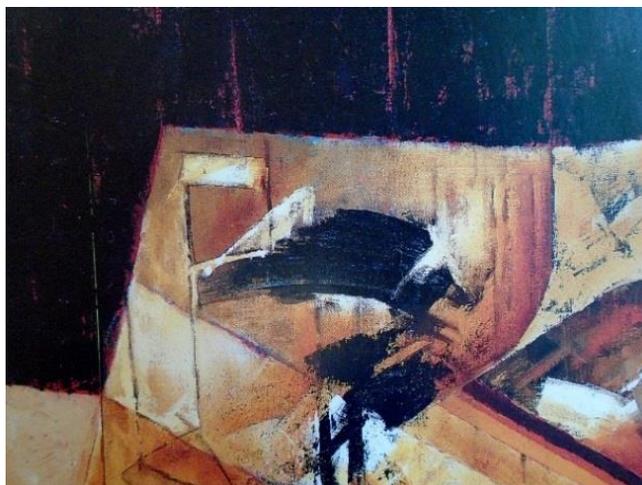


Fig. 51. Ignacio Salazar, *Ventana*, 1989. Acrílico/tela/panel, 91. 5 x 52 cm.

Es un hecho incontrovertible que si Salazar ya poseía grandes cualidades como colorista y “texturizador” desde sus *Cromosólidos* y *Cromotransparencias*, estas capacidades se han ido perfeccionando con su quehacer cotidiano a lo largo de los años. Dando un nuevo giro al manejo de las texturas, Salazar matizó paulatinamente los gestualismos y expresionismos para dar paso a una pintura intensamente espiritual y profunda. Sorprendido ante la nueva propuesta, Damián Bayón afirmaba: “De unos años a esta parte, de los tonos saturados, de las materias rugosas, tengo que pasar a una gama matizada en grises, rosas, azules obsesivos, en donde la “piel” del cuadro está muy trabajada, aspirando siempre a la condición de esmalte que él intenta a toda costa conseguir”.⁴³⁰

Esta búsqueda de las texturas, aunado a la vocación constructivista de Salazar, lo llevó un par de años más tarde a concretar estas reflexiones plásticas en la tridimensionalidad, investigación vertida en sus *Construcciones*, hacia el final de la década. *El Hotel de Cornell* (fig. 77) y *Tres huevos para Cornell* (fig. 78) proponen a la percepción del espectador una amplia gama de sensaciones táctiles a través de las combinación de maderas, alambres, esferas, elementos dispuestos en direcciones diversas, lo que imprime gran dinamismo al conjunto. A ello se suma un trabajo muy depurado de aplicación de pigmentos que potencian las cualidades texturales propias de los materiales. Encontramos contigüidades formales pero también conceptuales con los *Merz* de Schwitters, cuestionamientos importantes acerca del estatus de la obra de arte en su momento.

⁴³⁰ Damián Bayón, “La nueva encarnación de Ignacio Salazar,” en *Ignacio Salazar* (Monterrey: Galería Arte Actual Mexicano, 1990), s/p.

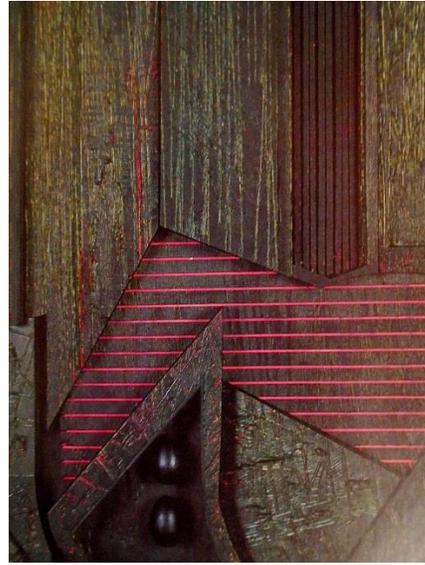


Fig. 77. Ignacio Salazar, *El Hotel de Cornell*, 1992. Mixta / relieve en madera, 80 x 60 cm. (Izq.)

Fig. 78. Ignacio Salazar, *Tres huevos a Cornell*, 1992. Mixta / relieve sobre madera, 105 x 85 x 15 cm. (Der.)

Hago notar que *El Hotel Cornell*, resuelto a base de gama de blancos, negros y grises resulta profundamente enigmático e invita a la mirada a explorar detenidamente los diversos niveles de profundidad que lo componen; por su parte, *Tres huevos a Cornell* nos trae a la mente la insistencia de su autor de imponer un ordenamiento lógico, casi arquitectónico, a sus composiciones.

Existe en la obra de Salazar un fuerte componente erótico y sensual, ingrediente indispensable para el artista para establecer una relación íntima con la obra y con el proceso creativo, que *debe* resultar catártico. Al establecer una comparación entre el erotismo que existe en una pareja, y el que existe entre el artista y su obra, el artista señala que el erotismo requiere conocimiento, tiempo, voluntad, entrega, contemplación y a veces, hasta distancia. En este sentido, el pintor ha afirmado en diversas ocasiones que la superficie de sus obras deben ser concebidas como “su piel”; una piel de tersura extraordinaria y lozanía perfecta, que soporte el deslizamiento de un dedo por la superficie y compruebe la pulcritud de su factura. A estos grados de refinamiento llegó Salazar con dos series distintas de obras, pero que se relacionan por el tipo de investigación que el Maestro realizaba entonces. *Jardín de Madera* (fig. 79), *Interior con muro de madera* (fig. 80) y *Cuarto común* (fig. 81) fueron elaborados a partir de una paleta cálida similar, orientada a los ocre, rojos, cafés y amarillos,

trabajados en gran variedad de matices, tonalidades y saturaciones. Como lo desea el pintor, pareciera que “la piel” de estas obras, dorada, cobriza, se desenvuelve voluptuosamente a través de volúmenes que dada la superposición en que se encuentran, generan una sensación de profundidad y espacialidad por demás elocuente. Si en *Jardín de madera* contemplamos zonas de luz logradas por los toques de blancos y azules, en *Cuarto común*, en cambio, son las zonas oscuras las que hacen resaltar las zonas iluminadas de las “láminas oxidadas” o “fragmentos de roca” milenarias. Éstas últimas, por cierto, se constituyeron en constantes iconográficas en esta etapa de la obra del Maestro Salazar.



Fig. 79. Ignacio Salazar, *Jardín de Madera*, 1990-1991. Óleo, acrílico / algodón, 120 x 140 cm.



Fig. 80. Ignacio Salazar, *Interior con muro de madera*, 1989. Óleo / lino, 100 x 100 cm.



Fig. 81. Ignacio Salazar, *Cuarto común*, 1990. Mixta / algodón, 90 x 110.

En relación con esta búsqueda incesante de las texturas por parte de Salazar, Alberto Ruy Sánchez resalta el hecho de que en su obra, “...las superficies son protagonistas más por su textura que por su contorno”.⁴³¹ Precisamente, *Cuarto común* (fig. 81) contrasta con *Cuarto blanco* (fig. 82) no tanto en cuanto a su planteamiento formal –amplias formas cóncavas y planas sobrepuestas ante un fondo casi monocromo; en ambos casos el espacio pictórico dividido en dos zonas generosas que se equilibran entre sí–, sino sobre todo por la claridad de la paleta que permite la contemplación, en el caso de la segunda obra, de un refinado tratamiento textural a partir de escurrimientos, veladuras y manchados. La obscuridad ha cedido ante la claridad de una luz que baña la pintura de manera casi homogénea.

⁴³¹ Alberto Ruy Sánchez, “El reto profundo de Ignacio Salazar,” en *Ignacio Salazar* (México: Galería de Arte Mexicano, 1991).



Fig. 82. Ignacio Salazar, *Cuarto blanco*, 1991. Óleo / tela, 122 x 142 cm.

En su siguiente serie, la paleta se ha aclarado aún más, sobre todo por la incorporación de una mayor variedad cromática. Si la idea conductora que subyace a estas obras es la indagación del espacio, el artista no ha dudado en acudir al recurso textural para su formulación. En *Recuerdo de primavera* (fig. 83) y *Sin título* (fig. 84) observamos una serie de relaciones equilibradas entre zonas de luz y oscuridad; entre áreas planas y volumétricas; entre malvas y azules en el primer caso, y naranjas y beiges, en el segundo; entre aplicaciones de pigmento dilatadamente trabajadas en contraposición con escurrimientos de orden más libre. La emotiva expresividad de estas piezas develan al espíritu creador: artista de altos vuelos intelectuales, pero sobre todo espirituales, hace de su obra el espacio ideal para la introspección y la meditación reflexiva, que resulta en un halo metafísico que rodea a la obra.



Fig. 83. Ignacio Salazar, *Recuerdo de primavera*, 1992. Óleo / tela, 100 x 80 cm.

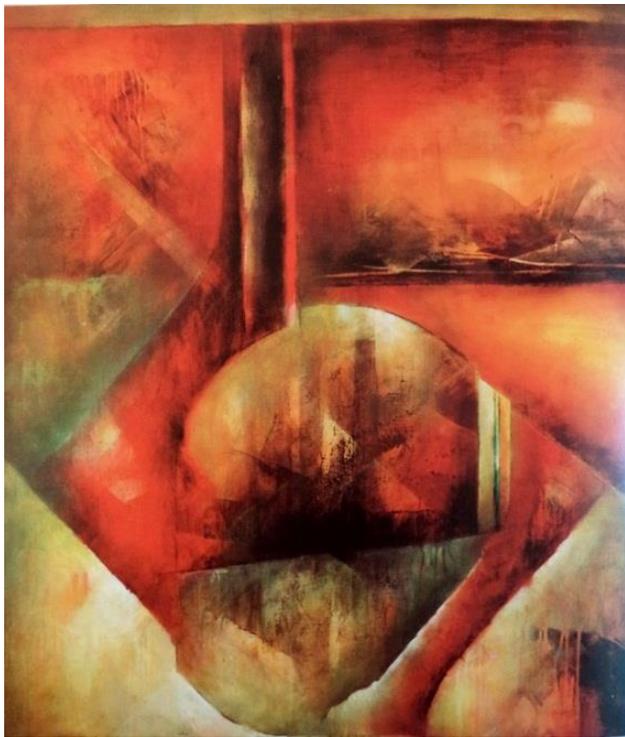
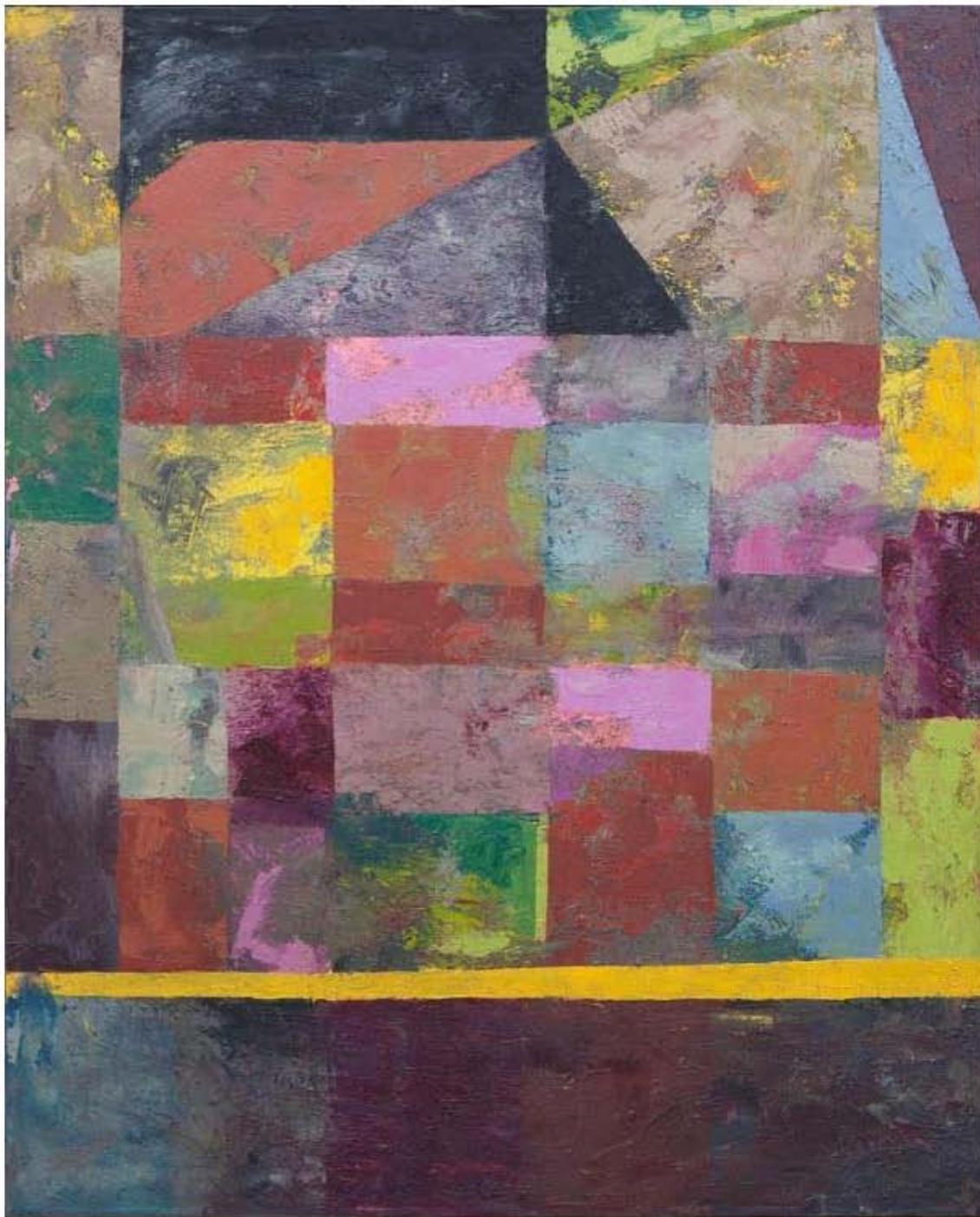


Fig. 84. Ignacio Salazar, *Sin título*, 1994. Óleo / tela / panel de madera, 120 x 110 cm.

3.5.4.2. COLOR



Miguel Ángel Alamilla. *La frontera y el viento*, 1987. Óleo / tela, 112.7 x 92.5 x 4.2. cm.

Miguel Ángel Alamilla: La connotación cromática de la ciudad.

Aquellos que hemos nacido y vivido en la Ciudad de México estamos habituados a sus paisajes grises y nebulosos, derivados de la incesante contaminación. Pasamos de un paisaje de variedad de verdes a terrenos baldíos y sucios; las colonias populares, con sus caseríos irregulares, colindan con zonas residenciales cuyo paisaje urbanístico nos transporta a otras ciudades del mundo. Con escasas áreas verdes, ríos entubados, bosques invadidos por asentamientos poblados de “paracaidistas”, la ciudad se expande vertiginosamente hacia todos sus extremos, borrando sus áreas limítrofes con los estados conurbados que la rodean. Aterradora y seductora a la vez, la ciudad estimula la sensibilidad e imaginación de Alamilla de manera poderosa. Dilatado observador del entorno, el pintor articula una paleta que traduce su conceptualización del color y que se inspira en los grises “sucios”, contaminados y poco transparentes de la ciudad.

Esta “inclinación cromática” quedó delineada desde aquellos trabajos que el joven artista en formación presentaba en los diversos certámenes, concursos y amplios foros de exhibición a los que Alamilla fue asiduo por aquellos años. Ejemplo de ello es *Cementerio Marino* (fig. 85), obra presentada en el Encuentro Nacional de Arte Joven en 1980 y en la cual distinguimos, mediante una serie de relaciones formales y literarias (motivadas por el título), un sustrato inferior en el que nadan libremente formas agitadas, “cardúmenes” que nadan al compás de la corriente. Es notoria la sofisticada paleta, atenuada y contenida, marcada por cierta luminosidad graduada que determina claros campos de color. Nuestra percepción se deja guiar por la similitud de diversas tonalidades, a las que agrupa y diferencia. Una pincelada controlada ha dejado a su paso ligeras capas de pintura, las cuales contribuyen al efecto de transparencia y movimiento marino que el título sugiere.



Fig. 85. Miguel Ángel Alamilla, *Cementerio Marino*, 1980.
Obra presentada en el Encuentro Nacional de Arte Joven, 1980.

La tendencia de Alamilla al empleo de gamas azul-grisáceas; sepías-ocres y tonalidades apagadas encuentra su fundamento en que desde el inicio de su trayectoria profesional, aproximadamente coincidente con el inicio de la década de los ochenta, su propuesta colorística evitaba los *colores puros*, destacando, entonces, los colores oscuros y un tanto apagados, o, en palabras de Teresa del Conde, colores como “sonidos graves”, cual si buscara activar la propiedad sinestésica de sus tonalidades; gradaciones cromáticas asociadas a la desolación urbana, la soledad y desesperanza connotadas cromáticamente a través de formas-informes, distribuidas aparentemente de manera aleatoria.⁴³²

Sin embargo, sería inexacto pensar que dada esta predilección por el entorno urbano, el artista únicamente se inclina por tonalidades grises, oscuras y con escasa luz. Si bien en su paleta no es común encontrar tonalidades encendidas o agitadamente contrastadas, el pintor ha experimentado con muy diversos acordes, que van desde los rosas y lilas, haya los naranjas y bermellones, pasando por una sorprendente variedad de azules, ocres y tierras.

Sabemos por el testimonio del artista que no sólo él, sino también otros pintores de su generación, estuvieron profundamente influenciados por el tratamiento, conceptualización y teorización que hizo Paul Klee del color, situación que sería hasta cierto punto lógica en tanto que se trata de jóvenes en formación dentro de instituciones académicas y artísticas. Pero lo que habré de destacar más adelante es que se trata de *un Paul Klee visto por el poeta y crítico*

⁴³² Conde, “Miguel Ángel Alamilla. Elogio a la geografía,” s/p.

Juan García Ponce, quien fascinado por las propuestas plásticas del artista suizo-alemán, escribió diversas piezas literarias en torno a su obra. Y fue precisamente a través de estos textos⁴³³ –que desde luego incorporan las interpretaciones y sugerencias de García Ponce–, que Alamilla y sus compañeros de generación tuvieron conocimiento de Klee. Así lo recuerda el pintor:

Si, de pronto el encuentro con García Ponce fue muy importante por sus textos teóricos. Hubo un momento en que su interés, sus estudios sobre Paul Klee influyeron a toda mi generación, a toda, al menos hasta donde yo conozco su predilección por la obra de Paul Klee y su recomendación de Paul Klee, al menos a mí y supongo que a muchos, nos dio una base, yo encuentro en casi todos alguna relación con Paul Klee pero *por el Paul Klee visto por Juan García Ponce*, es abstracto, figurativo, lo que sea, pero es un modo de entender a Paul Klee.⁴³⁴

Dada la tendencia al estudio profundo de los grandes teorizadores de la historia del arte, a la lectura de Klee se suman, en Alamilla, los escritos de Kandinsky; asimismo, la aproximación del color y las teorizaciones de Matisse, Delaunay y Rothko. También es cierto que, en general, los expresionistas abstractos están presentes en su obra, por lo que la podemos asociar a la abstracción pictórica expresionista.

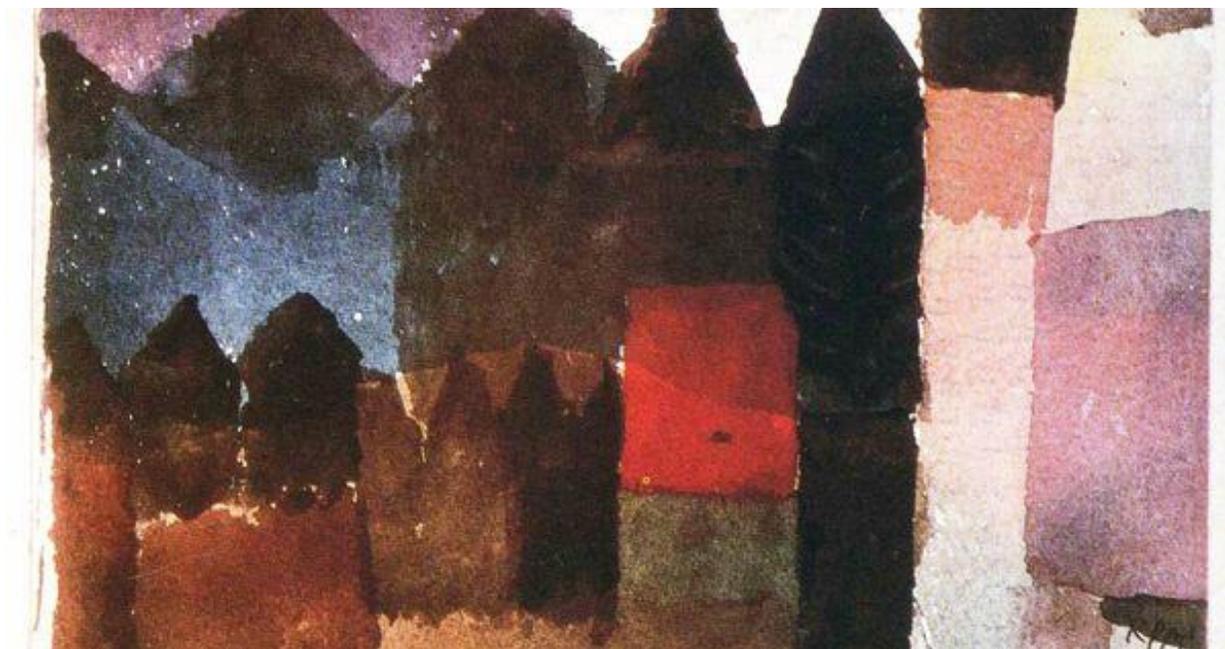
La influencia de Klee es observable en obras como *La frontera y el viento* (fig. 86) y *La construcción del viento, parte I y II* (fig. 87), obras construidas a base de una clara arquitectura cromática en la que las distintas tonalidades plantean complejas relaciones e interacciones, ya sea que se trate de colores individuales concretos o campos de color, lo que favorece su percepción, dada la ley de agrupación. Si es verdad que se intuye la influencia de los contrapuntos rítmicos de Paul Klee, no es menos cierto que ambas obras –la de Klee y la de Alamilla– comparten un ascendente común en las *Ventanas* del gran liberador del color y de la forma, el pintor francés Robert Delaunay. En efecto, la serie *Ventanas* de

⁴³³ Por ejemplo: “Paul Klee: el estado de la creación” y “El último cuadro de Paul Klee,” en *La aparición de lo invisible* (México: Siglo XXI, 1968), 33-49.

⁴³⁴ Domínguez, “La persistencia,” 11.

Delaunay –y en general su Orfismo– parecen ser el punto de arranque de una fuerte influencia que llega a Alamilla vía Paul Klee, pasando por las enseñanzas de Johannes Itten en la Bauhaus. Las *Ventanas* de Delaunay son obras maestras en cuanto al manejo del color como principio arquitectónico de la obra, en la cual las formas preferentemente rectangulares, aparecen y desaparecen a partir de la yuxtaposición de colores primarios, secundarios y complementarios bañados de luz que generan una amplia gama de tonalidades. De manera similar, Alamilla propone en este par de obras un juego pictórico que oculta la complejidad de la composición y de la ejecución técnica, al recurrir a una de las funciones plásticas fundamentales del color, cual es la creación del espacio plástico. Es por lo anterior que afirmo que Alamilla es un pintor que vuelve la mirada a los “clásicos” de la pintura abstracta, lo que le otorga un significado particular a su obra frente a la de sus contemporáneos.

Ante la contemplación de estas obras, la crítica y curadora de arte Ambra Polidori afirmaba, no sin razón, que “Viendo su obra, podría decirse que Alamilla admira [...] el espíritu que anima la pintura de Paul Klee”.⁴³⁵



Paul Klee, *Vientos del sur en el jardín de Marc*, 1915.

⁴³⁵ Polidori, “Yo impongo y rompo las reglas,” 24.



Robert Delaunay, *Ventanas simultáneas* (segundo motivo, primera parte, 1912) (Izq.)
Robert Delaunay, *Ventana*, 1912. (Der.)



Fig. 86. Miguel Ángel Alamilla. *La frontera y el viento*, 1987. Óleo / tela, 112.7 x 92.5 x 4.2. cm.



Fig. 87. Miguel Ángel Alamilla. *La construcción del viento, parte I y II*, 1988. Mixta / tela, 110 x 180 cm. (Díptico)

Juan García Ponce, Paul Klee y Miguel Ángel Alamilla.

Considero necesario, por su pertinencia, ahondar en la afirmación que el Maestro Alamilla hizo a quien esto escribe, en cuanto a que efectivamente, la obra y pensamiento del pintor suizo-alemán tuvo gran impacto entre los estudiantes de artes plásticas de su generación pero que, y esto es de suma importancia, fue a través de los textos del crítico Juan García Ponce que llegaron a dicho conocimiento.

El testimonio Alamilla reviste desde mi punto de vista un especial interés, que puede ser desarrollado a su vez en dos áreas de análisis. La primera se refiere al destacado, si no principalísimo papel que jugó el crítico en el posicionamiento y aceptación de la pintura abstracta en México durante las décadas de los cincuenta y sesenta, al haberse constituido en su principal teórico y testigo desde las letras –seguido de cerca por Octavio Paz– y también, no menos importante, por haber prolongado su acercamiento e interés a esta estética hasta el final de su vida. Gracias a este gusto personal, disciplina en el trabajo y consistencia teórica dirigida a la abstracción, contamos hoy con textos provenientes de su pluma en los que aborda

la obra de un núcleo de importantes pintores abstractos de los ochenta, entre los que figuran Miguel Ángel Alamilla, Irma Palacios, los hermanos Castro Leñero, etc.

El segundo aspecto nos lo adelantaba el propio pintor Alamilla, al señalar la importante incidencia que los textos de Juan García Ponce tuvieron entre los estudiantes de artes plásticas de su generación y a través de los cuales entraron en contacto con la obra de Paul Klee. Es claro que los artistas en formación tuvieron acceso a imágenes y reproducciones del pintor alemán nacido en Suiza en 1879, pero en cuanto hace a sus concepciones teóricas y estéticas, fueron las traducciones, pero sobre todo las interpretaciones del crítico, las que facilitaron su recepción y asimilación entre los jóvenes.

Según la Dra. Berit Callsen, fue Paul Westheim quien hacia los años cuarenta introdujo la teoría y el arte de Paul Klee a México; más tarde, Juan García Ponce daría cuerpo a estas aportaciones a través de sus propios ensayos acerca del nuevo arte en México.⁴³⁶ Para ello, García Ponce se nutrió también de nociones y conceptos propios de las teorías filosóficas y estéticas de Konrad Fiedler, Wassili Kandinsky, Wilhelm Worringer, Paul Westheim, Herbert Read, Harold Rosenberg, Maurice Merleau-Ponty, Martin Heidegger y Herbert Marcuse, entre otros. Sin embargo, de entre estas influencias, es la de Paul Klee la que tiene un fuerte impacto no sólo en su manera de acercarse conceptualmente a la obra, sino incluso en su modo de “verla”.⁴³⁷ En efecto, para poder visibilizar aquello que ha estado oculto en la obra, es necesario partir de una nueva visión y para ello, el pintor señala el camino al crítico. La Dra. Callsen afirma que “es el concepto de *visibilización* que Klee desarrolla en su *Confesión creativa* (1920), que se vuelve el núcleo conceptual productivo en la crítica de arte de García Ponce”.⁴³⁸ Ciertamente, la frase con que Klee da inicio a su texto forma parte de las ideas paradigmáticas que han guiado por largo tiempo a la abstracción: “El arte no

⁴³⁶ Berit Callsen, “Entrever y ver: la crítica de arte en Paz, Revueltas y García Ponce,” en *iMex México Interdisciplinario / Interdisciplinary México*. Revista electrónica, año 5, no. 10, 3 de octubre de 2016, ISSN 2193-9756. Disponible en <https://www.imex-revista.com/x-entrever-y-escribir/>, consultado el 9 de noviembre de 2018.

⁴³⁷ Callsen, “Entrever y ver.”

⁴³⁸ Callsen, “Entrever y ver.”

reproduce lo visible, hace visible”⁴³⁹ frase que asigna una función activa a la mirada. Agrega la investigadora:

Aquí se marca el punto de partida de un continuo trabajo conceptual en la crítica de arte de García Ponce, organizándose en torno a la idea de una conjugación de lo visible, lo invisible y lo productivo. A lo largo de su labor crítica el concepto de “visibilización” reaparece en diferentes acepciones, entre las cuales podemos nombrar el aparecer, lo accidental y lo latente; todas ellas tienen que ver, a su vez, con lo procesual.⁴⁴⁰

Los jóvenes estudiantes de artes visuales que leían con avidez a García Ponce, y que de este modo entraron en contacto con la obra y las teorías de Klee, se encontraron con una personalidad creativa llena de fuerza y determinación. El autor de *Aparición de lo Invisible* (1968) no se ahorra elogios como “maravilloso”, “extraordinario inventor de formas”, “el más grande artista de nuestra época”, “prodigioso innovador”, “poeta inimitable”, etc. para referirse al pintor;⁴⁴¹ pero quizá esta grandilocuencia no era lo que más atraía a aquellos jóvenes, sino la prodigiosa idea –de García Ponce– de que el pintor, a través de su penetrante visión y su consecuente acto de pintar, había logrado arrancarle a la naturaleza su secreto más íntimo y con ello tocar el otro lado de la realidad. Según García Ponce, en la pintura de Paul Klee, “lo general y lo particular, lo cotidiano y lo enigmático, los objetos de uso diario y los grandes símbolos del artista, nos muestran su naturaleza común y el conjunto, la suma, es la que tiene un carácter místico: el mundo de lo invisible se muestra a través de lo visible”.⁴⁴²

Desde la visión de García Ponce, Klee buscaba a través de su actividad pictórica el lado secreto de la realidad, a través de obras ejecutadas con gran paciencia y pasión. Si bien era una búsqueda esencialmente plástica, no estuvo exenta de cierta dosis de crítica y humor y

⁴³⁹ Paul Klee, *Confesión creativa*, originalmente publicado en *Tribüne der Kunst und Zeit*, Berlín, 1920. Disponible en <http://descontexto.blogspot.com/2013/07/confesion-creativa-de-paul-klee.html>, consultado el 9 de nov. de 2018.

⁴⁴⁰ Callsen, “Entrever y ver.”

⁴⁴¹ Juan García Ponce, “El último cuadro de Klee,” en *Aparición de lo Invisible* (México: Siglo XXI, 1968), 42-49.

⁴⁴² García Ponce, “El último cuadro,” 46-47.

ello, siempre según el crítico, se debía a que al contemplar la naturaleza, el pintor también contemplaba a la sociedad.

Me resulta inevitable imaginar a un joven Miguel Ángel Alamilla sintiéndose profundamente identificado con Paul Klee cuando García Ponce afirmaba que para el pintor, “la pintura fue un lenguaje en sí mismo, cuya primera necesidad era encontrar, crear, sus propias reglas.”⁴⁴³ ¿Cómo no sentirse atraído a su pensamiento y a su obra, cuando el crítico lo presentaba como un verdadero intermediador, de finísima sensibilidad gracias a la cual logró trascender las apariencias sensibles, los accidentes, para mostrarnos, hacernos visible, lo inconmensurable, lo eterno y lo infinito?

Nos encontramos, pues, ante una especie de “triángulo estético-teórico” en el que la triada *visibilidad-realidad-mirada productiva*, presentes en la obra y pensamiento de Klee, se actualizan en la crítica que lleva adelante García Ponce, que a su vez nutre la investigación de Alamilla y de los artistas de su generación. Esta mirada productiva debe ser capaz de descubrir la nueva realidad –la apariencia– que se nos ofrece en cada obra y al generar sobre la superficie de sus cuadros esta nueva realidad, nos ofrecen *algo nunca visto*. Como lo señala Berit Callsen en relación a las obras de Paul Klee:

...es la realidad de la obra de arte, la que se hace visible en la realidad objetiva del cuadro. Así, el crítico [Juan García Ponce] evoca un doble proceso de aparecer, en el cual tanto la realidad intrapictórica como la realidad extrapictórica adquieren visibilidad o hasta una nueva visibilidad. Y es, así parece, justamente la pintura abstracta, la que por autodefinition niega cualquier reproducción mimética, que a través de esta visibilización puede posibilitar un acceso diferente a la realidad.⁴⁴⁴

Puedo afirmar, pues, que García Ponce replanteó las nociones estéticas de Klee, acercándoselas –pero también adaptándolas a sus propios intereses y gustos– a las sucesivas generaciones de pintores abstractos que tuvieron acceso a sus textos de entre los que destacan los pintores incluidos en la presente investigación. A este respecto, Francisco Castro Leñero –cuya obra se analiza en esta investigación–, comenta que “Personalmente estoy seguro que

⁴⁴³ García Ponce, “El último cuadro,” 46.

⁴⁴⁴ Callsen, “Entrever y ver,” s/p.

mi formación hubiera quedado incompleta sin el diálogo que, sobre este oficio, emprendió Juan [García Ponce]. Los muchos años de amistad maduraron en una comprensión enriquecedora de la pintura y del arte en general. Su capacidad de admirar y entender fue un enorme apoyo en la propia valoración de mis resultados”.⁴⁴⁵

Hasta aquí mi digresión en relación a la importancia que como crítico tuvo Juan García Ponce no sólo para la primera generación de pintores abstractos surgida al mediar el siglo XX, sino para la de los ochenta, de la cual me ocupo en esta investigación.

Regresando a comentar el tratamiento cromático en la obra de Miguel Ángel Alamilla, ya para la segunda mitad de la década de los ochenta, el pintor había logrado concretar un estilo diferenciado, de gran factura y dominio de sus medios. La constancia iconográfica en sus variadas obras –así sean dibujos, grabados, collages, o pinturas– manifestaban una firme conexión entre ellas, debido a la solidez del pensamiento estético y teórico de su autor, por lo que Teresa del Conde caracterizaba los cuadros de aquellos años de “esteticistas, sentidos, bien facturados, trabajados con amor a la pintura”,⁴⁴⁶ destacándolos del “emporio de la pintura diarreaica”⁴⁴⁷ que a su parecer prevalecía en el medio mexicano de entonces.

Paulatinamente, al colorido contrastado vinculado a las indagaciones de Klee, siguió un proceso depurativo en el pensamiento estético de Alamilla, quien fue restringiendo la variedad colorística en favor de una mayor profundidad expresiva de una tonalidad específica, como puede apreciarse en *Máquina de jardín* (fig. 88), trabajo construido a base de elementos modulares cuasi-geométricos y que resultan de una re-elaboración, exhaustiva pero nunca reiterativa, de la gama de los azules.

⁴⁴⁵ Francisco Castro Leñero, “Prólogo,” en *Juan García Ponce. De la Pintura* (México: Ficticia Editorial, 2013), 3.

⁴⁴⁶ Conde, “Miguel Ángel Alamilla en el Carrillo Gil,” 25.

⁴⁴⁷ Conde, “Miguel Ángel Alamilla en el Carrillo Gil,” 25.



Fig. 88. Miguel Ángel Alamilla. *Máquina en el jardín*, 1988. Óleo / tela, 150 x 250 cm.

Azul acero, azul cian, azul cobalto, azul lapislázuli, azul ópalo, índigo, turquesa, azul marino... la obra se constituye en un estudio dilatado y profundo acerca de las relaciones que establecen las gradaciones tonales de un mismo tinte y de la manera en que estas relaciones favorecen nuestro poder de discriminación perceptual que identifica las más sutiles variaciones de profundidad, luz y textura. El conjunto de estas características nos lleva a evocar a Tamayo y a su aproximación al color, pero, también –quizá por el color elegido– a Yves Klein, quien hizo de *su* azul no sólo un color, sino un espacio de meditación. Esta pared encuentra un respiro en la “ventana” –que por analogía identificamos– que se abre hacia un espacio que se intuye amplio e iluminado.

El vocablo “arquitectura” es indisociable de la obra de Alamilla, ya sea que se trate de pintura, dibujo, grabado o escultura. La aproximación analítica al espacio y al color en sus obras nos remiten inevitablemente al primer periodo de la investigación cubista, orientada hacia el análisis minucioso de todos los elementos de la composición y restringida al “color local”, una paleta que, a pesar de ser limitada, contiene los datos últimos de la atmósfera colorística de lo representado. Si bien Alamilla rehúye a la representación, son innegables las cualidades atmosféricas de obras como *El muro de los sonidos* (figs. 89 y 90, detalles), políptico de gran formato conformado por cuatro tableros de idénticas dimensiones, obra de

magnífica factura que pone de relieve el fino sentido del color que acompaña las obras del artista. Pareciera, además, que el artista juega con las facultades plásticas/sinestésicas del color, al apelar desde el título a su doble naturaleza: la cromática y a su capacidad de apelar a más de uno de nuestros sentidos.



Fig. 89. Miguel Ángel Alamilla. *El muro de los sonidos*, 1988. Óleo / tela, 204 x 92 cm. Políptico en cuatro tableros; detalle, tablero extremo izquierdo. (Izq.)



Fig. 90. Miguel Ángel Alamilla. *El muro de los sonidos*, 1988. Óleo / tela, 204 x 92 cm. Políptico en cuatro tableros; detalle, tablero extremo derecho. (Der.)

En esta pieza, Alamilla medita en torno a las combinaciones posibles –no todas lo son– para unos matices dados. El artista asegura que en su quehacer cotidiano no va tras objetivo alguno, que no hay una meta específica que perseguir. Sin embargo, a partir del conocimiento que tengo de su personalidad creativa, lo cierto es que previo a la realización de sus obras o series de obras, el pintor realiza un profundo trabajo de reflexión que le permite guiarse por un camino específico para hacer una obra cuyo resultado es hasta cierto punto previsible; o, todavía más exacto, considero que en su proceso creativo, este trabajo de reflexión es

permanente: lo hace antes, durante, después, de la ejecución de la obra. En este contexto –y en relación al aspecto de la obra que estoy analizando–, la suya es una profunda indagación de la naturaleza del color –y del resto de los recursos del arte plástico asociado al giro estético– que al desplegarse sobre el lienzo, revela sus cualidades esenciales y nociones como “contraste”, “complementariedad”, “disparidad” y “oposición”, por mencionar algunas que se hacen visibles cuando el color ejerce su plena autonomía al expresar su valor por sí mismo. Más aún, su condición de pintor urbano lo ha llevado a interesarse en “cómo funcionan unos [colores] en relación con otros, hago muchos ensayos de color y utilizo el que más funciona, no el que más me gusta”⁴⁴⁸ y que le permita comunicar su experiencia como habitante de la gran Ciudad de México.

Teniendo ello en mente, Alamilla se arriesgó hacia la segunda mitad de los años ochenta, con composiciones más saturadas, contrastadas y llenas de movimiento; obras en las que la relación gestáltica figura/fondo se problematiza a partir de estar asociada a un cromatismo más contrastado y texturado. En *Azul cuadrado* (fig. 91), el pintor emplea componentes mucho más vigorosos y hasta estridentes, como áreas de color –sus habituales cuadrados ceden ahora espacio a triángulos, rombos y trapecios irregulares– fuertemente estructuradas a partir de gruesas líneas de intensa coloración amarilla. Dos colores primarios en tonalidades diversas se confrontan; se constituyen en verdaderas fuerzas perceptivas que luchan por establecer el dominio del campo pictórico que pareciera, en ciertas zonas, poseer una gran profundidad pero que en otras, aparece en total planitud, provocando en quien observa una sensación de ambigüedad y discrepancia perceptual. En tanto que Alamilla considera al negro como un color más, lo emplea para generar puntos focales en los que el trabajo perceptivo puede tener un respiro. De manera indirecta, esta apretada manera de distribuir las formas me trae a la memoria la todavía más minuciosa estrechez de los pequeños triángulos y líneas quebradas que se generan en las composiciones de la serie de *México bajo la lluvia*, del maestro Vicente Rojo. (Ilustración 174)

⁴⁴⁸ Carrión, “Un pintor abstracto,” 23.

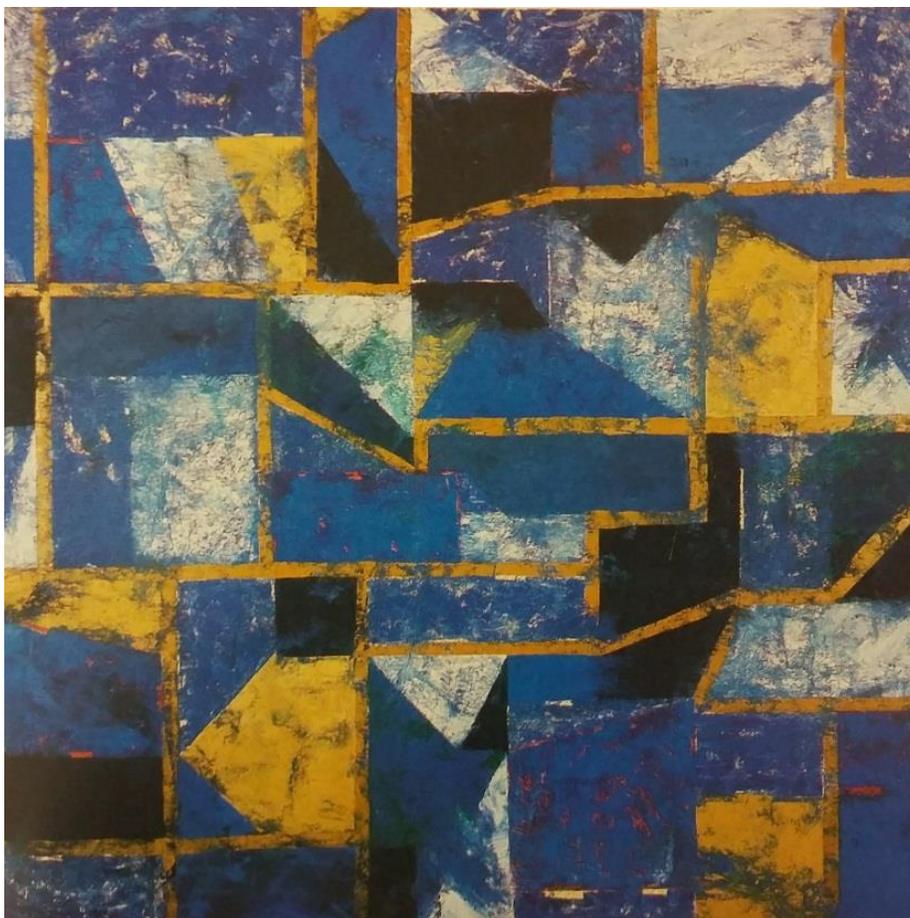


Fig. 91. Miguel Ángel Alamilla. *Azul cuadrado*, 1988. Óleo / tela, 200 x 200 cm.

En obras como esta, se hace patente la rigurosa metodología del pintor quien emplea una serie de tonalidades superpuestas a fin de que surjan otras, insospechadas y hasta cierto punto, aleatorias. Esto explica que hacia 1988, tenga lugar una “renovación” del cromatismo de su obra, hasta entonces vinculada sobre todo al blanco, el negro, a ciertas gamas de azules y ocre y a la escala de grises, tal y como lo observa Roberto Vallarino, especialista en arte y seguidor de la trayectoria de Alamilla y quien concuerda con Teresa del Conde, quien al observar estas piezas asegura que el pintor se ha aventurado a “desafiar” su propio código de color al reforzar algunas de las líneas limítrofes de colores vibrantes entre las formas, casi “eléctricas”, dotando a las piezas de gran luminosidad y viveza. A pesar de ello, no hay estridencia, ni disonancia.⁴⁴⁹

⁴⁴⁹Vallarino, “Miguel Ángel Alamilla,” 8; Conde, “Metáforas constructivas,” 12.

Esta última observación me da pie para introducir *Paisaje de esmeraldas oscuras* (fig. 92), obra que ejemplifica de magnífica manera la producción de Alamilla durante el último tercio de la década, y que sorprende por el equilibrio alcanzado entre las formas, las texturas y los colores (turquesas, malvas, azules). La habitual “ventana”, constancia iconográfica en su obra, se abre en duplicado, aligerando el peso de la materia pictórica, aplicada a base de una depurada técnica que incluye el uso de espátulas, pinceles, frotados, raspados y “borrones”. Las “sucias nubes” –es solo una forma de referirnos a las tonalidades blanquecinas– flotan dentro y fuera de un imaginado habitáculo, espacio fantástico en el que el tiempo parece transcurrir lenta y silenciosamente.

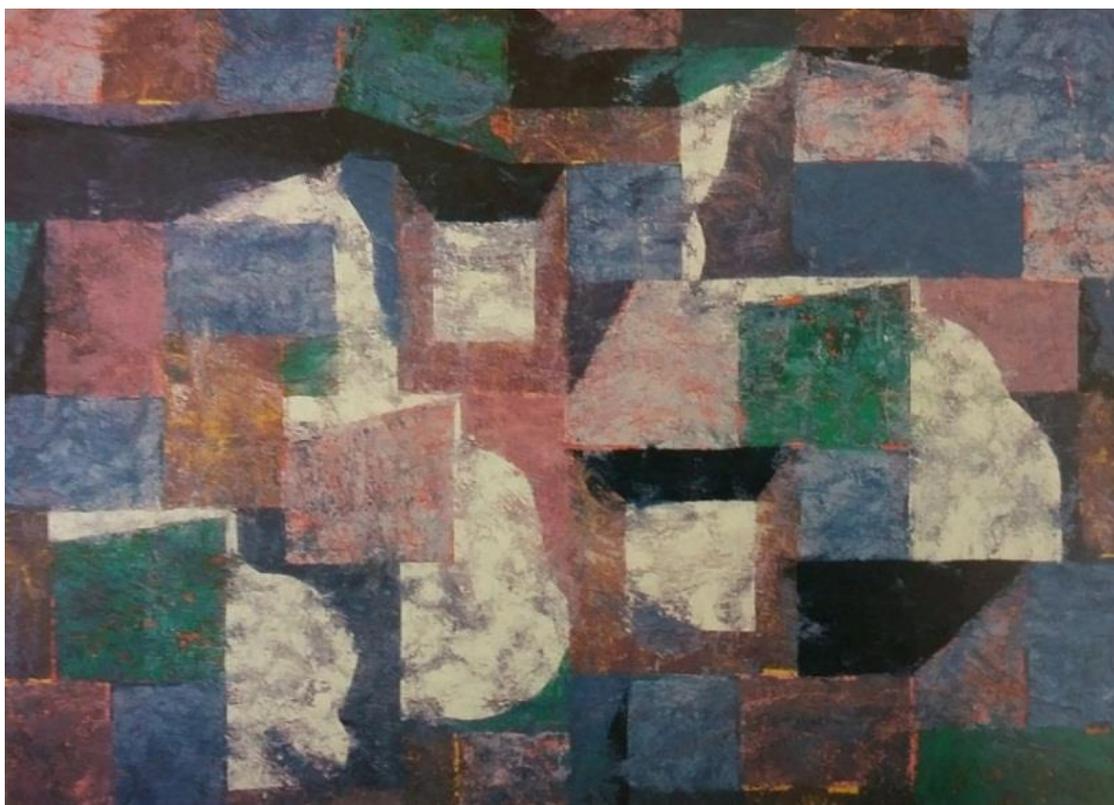


Fig. 92. Miguel Ángel Alamilla. *Paisaje de esmeraldas oscuras*, 1988. Óleo / tela, 150 x 200 cm.

En estas obras de gran formato, Alamilla no asigna un valor asociativo y mucho menos representativo al color. El “color como color” de las obras de este periodo –finales de la década– se caracteriza por el empleo de tonalidades deliberadamente sucias y poco luminosas, producto de la mezcla de pigmentos y arenas; como si se tratara de los cielos contaminados y de los edificios de concreto propios de las grandes urbes y que Alamilla se esfuerza por conceptualizar, tanto en su aspecto arquitectónico como en sus relaciones cromáticas.⁴⁵⁰

Si perceptivamente hablando el color produce una experiencia esencialmente emocional, podemos afirmar que en *Cajas para un jardín* (fig. 93) –que definitivamente nos hace evocar algunas piezas de Nicolas de Stäel y de Serge Poliakoff– el color ha tomado un acento grave; cierto aire de penumbra y misterio se produce por la escasa luz reflejada. A partir de una clara fuerza segregadora, las formas irregulares pero con tendencias geometrizaras se desplazan en silencio hacia las periferias de la obra: esperamos con paciencia el momento en que el fondo negro, central, se nos revele en su plenitud. Resulta interesante contrastar esta imagen con *Paisaje de esmeraldas oscuras* (fig. 92), ya que a pesar de que su autor ha empleado básicamente las mismas gamas y combinaciones cromáticas, el efecto atmosférico de cada pieza es totalmente distinto, activando sensaciones estéticas distinta en cada caso, probablemente por la diferencia en el formato, elemento plástico de gran valor, y por el distinto tratamiento de las texturas.

⁴⁵⁰ Autor desconocido, “Miguel Ángel Alamilla: el 3 y distancias perfectas,” en *Novedades*, sección Vida y Estilo, columna Artimundo, 17 de enero de 1989, 1 y 3; Alberto Blanco, texto introductorio, *Paisajes sintéticos*, (México: Galería Rafael Matos, 1990), s/p.



Fig. 93. Miguel Ángel Alamilla. *Cajas para un jardín*, 1989. Óleo y tela / tela, 110 x 90 cm.

Al abrir la década de los noventa, es perceptible un giro hacia una mayor libertad en el empleo de los medios plásticos con los que Alamilla, evidentemente, se siente cada vez más familiarizado. A pesar de que la duda constructiva ha guiado su trabajo, Alamilla muestra mayor seguridad en sí mismo y confianza en las decisiones que va tomando a lo largo del proceso creativo que él mismo se ha impuesto. Este proceso descansa tanto en el profundo conocimiento de sus medios como en la convicción de que en el arte, la intuición, sensibilidad y sentido estético juegan un papel primordial. Es por ello que en cada lienzo en blanco que enfrenta, los materiales, los colores, las técnicas, van despertando en el artista inquietudes y preguntas que van marcando la pauta en el camino a recorrer. No debemos pensar –como es común hacerlo en relación a los pintores que practican la abstracción expresionista– que el trabajo de Alamilla está orientado por el espontaneísmo; lejos de ello, su sistemático trabajo intelectual, sus reflexiones en torno a la naturaleza del arte y su depurada metodología de trabajo –expresiones todas del giro estético–, hacen posible convivir en un mismo proceso la libertad creativa mediada por la reflexión estética.

Alamilla es un excelente ejemplo para combatir la equivocada idea en torno del pintor abstracto que, luego de esperar pasivamente la “inspiración” en su estudio, en un momento de revelación, se entrega a una frenética producción de trazos desarticulados pero eso sí, muy emotivos. Este pintor demuestra ampliamente que el cuadro es el espacio privilegiado para la experimentación y especulación plástica por excelencia, cuando, por ejemplo, aplica una gama determinada de colores para descubrir los efectos expresivos y perceptivos que surgen de la interacción de variadas combinaciones, un y otra vez. Sus instrumentos de investigación –los materiales, los pigmentos, los recursos compositivos– son tratados por él con el mayor de los respetos y la seriedad debida. Sólo así se explica y se sostiene una trayectoria profesional por tantos años, en la que lejos de repetirse, siempre encuentra nuevos hallazgos y vetas para investigar.

Por otro lado, el interés que el artista ha tenido siempre por los grandes artistas de la historia del arte y por ciertos estilos o escuelas concretos, le ha dotado de recursos plásticos de muy variada procedencia. Estos conocimientos facilitan su tránsito hacia soluciones plásticas diversas, como lo ejemplifica *Música de Viento* (fig. 94), obra presentada en el Espacio Cultural Rufino Tamayo en 1992, dentro de la exposición *Miguel Ángel Alamilla. Pintura y Dibujo*. Observamos cómo en el transcurso de un par de años, el artista ha arribado a una abstracción pictórica de fuerte orientación expresionista, en la cual los colores han sido manejados a base de grandes y dinámicas franjas de materia pictórica, misma que ha sido ricamente trabajada para destacar sus cualidades matéricas y hápticas. Alamilla explora en este caso, un acorde cromático cálido contrastado con matices oscuros; esta relación de valores tonales claros y oscuros genera una franca sensación de profundidad y volumen.

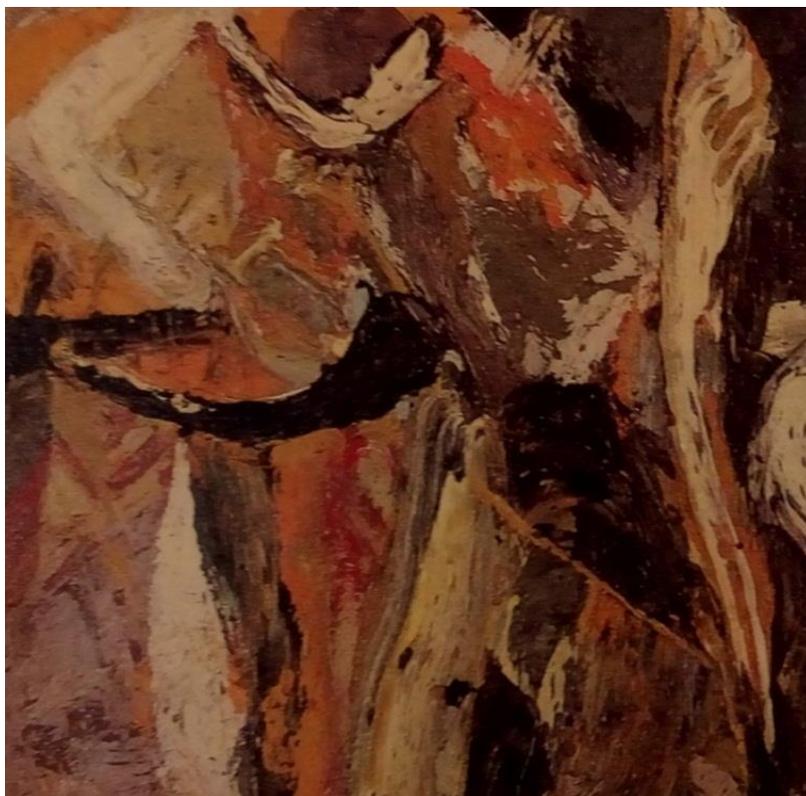


Fig. 94. Miguel Ángel Alamilla. *Música de viento*, 1991. Óleo / tela, 40 x 40 cm.

Esta frucción creativa convive, durante el mismo año de 1992, con una tendencia un tanto más moderada en cuanto al gesto y la huella expresionista del color. Se trata de un conjunto de obras desarrolladas a base de colores análogos, lo que les dota de una profunda sensación de armonía, como en el caso de *Lugar afectado* (fig. 95). Los grises amarronados conviven a la perfección con los amarillos grisáceos; progresión de sucesiones colorísticas generativas de espacialidad, volumen y profundidad. Las técnicas se combinan: ahí están los finos trazos controlados de un pincel sobre veladuras y borrones, haciendo sobresalir la materialidad de la pintura. Finísimas líneas, fenoménicas e implícitas, generan vectores de dirección que acentúan el equilibrio dinámico de la composición.



Fig. 95. Miguel Ángel Alamilla, *Lugar afectado*, 1991. *Aparición de lo invisible*, 1991.

Cabe destacar que la obra a la que hago referencia, es parte del conjunto de piezas con las que Alamilla participó en la exposición colectiva y de gran importancia, *Aparición de lo invisible. Pintura abstracta contemporánea en México*, presentada en el Museo de Arte Moderno a finales de 1991. Mencionaba anteriormente que fue esta una exposición emblemática, en la que se dieron cita algunos de los más destacados pintores abstractos expresionistas contemporáneos a Alamilla, convirtiéndose en una exposición “síntesis” del estado de la abstracción pictórica expresionista al iniciar la década de los noventa del siglo pasado.

El desarrollo del pensamiento cromático de Miguel Ángel Alamilla se transforma en acto de meditación al experimentar con el comportamiento perceptual del color y las posibilidades expresivas que genera. El conjunto de obras que conformaron la exposición *Arquitectura secreta* (Galería Rafael Matos, 1993) se basan en el ensayo creativo de un tipo de abstracción que colinda entre las formas de diseño riguroso y analítico y la aplicación de la pintura y los colores en modos agitados y expresionistas. A partir de una serie de contrastes y variaciones cromáticas, Alamilla desarrolló un vocabulario que Teresa del Conde llegó a nombrar como una “modalidad alamillesca”, caracterizada por estar construida a base de una geometría suavizada, de bordes irregulares, en el que la materia pictórica, rica en matices y densidades, hace del color el eje de la construcción.⁴⁵¹

El tríptico *Estancias* (fig. 96) despliega un sorprendente juego de colores y matices, que sin llegar a ser estridentes, describen acordes cromáticos de gran armonía y belleza. Los tonos azulosos del panel central se constituyen en fuerte centro focal, y actúan como intermediadores de las tensiones visuales que se generan entre los paneles extremos. Estos naranjas y bermellones ven acentuada su tonalidad por los pigmentos oscuros que los rodean, dada la ley de los contrastes. Aunado a estos elementos, se revela la impronta cubista y analítica del espacio en obras como *El espejo* (fig. 97), también de esta serie, en la que por contigüidad formal percibimos un rostro de diseño primitivo en el extremo derecho de la obra y que hace un guiño indirecto a *Las señoritas de Avignon* (Picasso, 1907). Los planos de color yuxtapuestos y traslapados constituyen la tridimensionalidad del campo perceptivo, efecto que se pierde en *Composición gris* (fig. 98), que más bien tiende a ser un espacio frontalizado, debido a la severa restricción de la gama cromática y a su valor concomitante, esto es, a la capacidad que tienen los colores seleccionados para reflejar mayor o menos luz. Al reducirse la distancia entre un valor y otro, la obra ha perdido profundidad en beneficio de una mayor elocuencia atmosférica.

⁴⁵¹ Teresa del Conde, “Alamilla: ¿Diversiones deformadas?,” en *La Jornada*, sección Cultura, 24 de diciembre de 1993, 37.



Fig. 96. Miguel Ángel Alamilla. *Estancias*, 1992. Óleo / tela, 150 x 170 cm. (Tríptico).



Fig. 97. Miguel Ángel Alamilla. *El espejo*, 1992. Óleo / tela, 139 x 150 cm.



Fig. 98. Miguel Ángel Alamilla. *Composición gris*, 1992. Óleo / tela, 99 x 170 cm.

Si observamos las tres piezas comentadas anteriormente en conjunto, advertimos que la exploración lumínica y los focos de luz son fenómenos plásticos fundamentales en la obra de Alamilla. En el primer caso, contemplamos colores de alto valor o reflexión lumínica, mientras que en *Composición gris* la luz ha disminuido dramáticamente. Ello demuestra que un artista del talante investigativo como el de Alamilla, no puede abstraerse en uno solo de los componentes icónicos, sino que el suyo es un método que exige el análisis simultáneo de todos ellos.

Si concebimos la idea de “la pintura como método”, tendríamos en Alamilla a uno de sus mejores exponentes en cuanto a pintura abstracta expresionista mexicana se refiere. Esto es, el artista asegura –en entrevista con quien esto escribe– que la pintura y su resultado concreto no es el objetivo *per se* que le guía, sino que es *el medio* que emplea –complementado por otros medios plásticos– para ir descubriendo las leyes internas del proceso pictórico y para ir, poco a poco y a base de un esfuerzo sostenido, resolviendo los problemas que el pintor va encarando conforme su creación avanza. Es por ello que de manera reiterada Alamilla afirma que los problemas no son del arte, sino que siempre son de los artistas.⁴⁵²

⁴⁵² Entrevista con Miguel Ángel Alamilla, realizada el 22 de enero de 2014 en la Ciudad de México.

Este interminable proceso explica las transformaciones estilísticas, procedimentales, técnicas, perceptuales y temáticas por las que atraviesa la obra de un artista. Este proceso se ve nutrido por lecturas, viajes, experiencias y reflexiones que van ampliando el cuerpo teórico y conceptual que da sustento a su obra. Estas transiciones, a veces dramáticas, a veces sutiles, son perceptibles para aquellos que han seguido con atención la trayectoria de determinado artista. De este modo, la crítica Teresa del Conde advertía cambios importantes en la obra presentada por Alamilla en la exposición *El aire y la superficie* (Galería Rafael Matos, 1995) al mediar la década de los noventa; obras, que a decir de la especialista "...ofrecen opciones inéditas respecto a la configuración y armazón cromática que este artista suele privilegiar".

En efecto, al parecer para estas fechas, el pintor comienza a "flexibilizar" sus estructuras en favor de un trazo más expresivo y dinámico; la pincelada armónica y controlada de series anteriores se sustituye por "tachones" y "brochazos" de carácter más suelto y expresionista. A pesar de que el juego cromático no llega a la estridencia ni a los profundos contrastes –hay un constante empleo de ocre, negro y marrones–, tanto el color como las texturas se hacen más fluidos y adquieren una personalidad más autónoma y libre, características que se ven reforzadas con el aligeramiento de las texturas que, como vimos en el apartado anterior, también es perceptible.⁴⁵³ Este conjunto de rasgos me llevan a considerar que estas piezas tienen un carácter transicional hacia una búsqueda de mayor libertad creativa, la cual, sin duda, llevará a su máxima expresión en su siguiente exposición.

En efecto, esta tendencia hacia los matices oscuros y sombríos se revierte dramáticamente en el conjunto de obras que Alamilla preparó a modo de homenaje a Willem de Kooning al mediar la década de los noventa. La exposición, presentada en el Museo Carrillo Gil, *Entelequia. Un elogio a Willem de Kooning*, reunió pinturas de soluciones disímboles pero con el claro hilo conductor de una paleta aclarada, bañada por la luz de un nuevo día. Al igual que en la obra de de Kooning, el color en Alamilla ocupó el papel preponderante en un espacio construido a base de una perspectiva valorista, como en *Vorágine* (fig. 99) y *Paisaje sígnico* (fig. 100), poderosos ejemplos de la capacidad de transformación en el arte de quien cuenta con elementos teóricos y conceptuales acompañados por el deseo de búsqueda e investigación. La gestualidad de las formas evidencian el conjunto de decisiones que el artista

⁴⁵³ Teresa del Conde, "El aire y la superficie," en *La Jornada*, 1 de abril de 1995, p. 28.

va tomando conforme se desarrolla la composición. Los brochazos sueltos y cargados de materia pictórica definen formas irregulares y traslúcidas, iridiscencias provenientes de específicas fuentes de luz lo que abona al sentido de profundidad. Las rígidas estructuras que caracterizaron las composiciones de otros periodos creativos de Alamilla, dan paso a espacios abiertos, libres e iluminados. El aspecto difuminado de las formas genera una espacialidad ambigua que problematiza la relación figura/fondo, transformando la obra en un juego perceptual.



Fig. 99. Miguel Ángel Alamilla. *Vorágine*, 1995. Óleo / tela, 190 x 241 cm.



Fig. 100. Miguel Ángel Alamilla. *Paisaje sígnico*, 1995. Óleo / tela, 190 x 241 cm.

Si bien es cierto que el homenaje va dirigido a de Kooning, no dudo en señalar que Alamilla recupera elementos del Expresionismo Abstracto norteamericano de modos más amplios y de otros artistas en particular, como la violencia del trazo grueso, franco y negro de Motherwell o las manchas de color diluido de Helen Frankenthaler o incluso, el modo de configurar el espacio de Arshile Gorky. Las obras de estos grandes artistas asociados al Expresionismo Abstracto reverberan en estas obras, vibrantes de un color que a través de sus propias leyes –de contraste, valor tonal, complementariedad, analogía cromática, temperaturas, matices, etc.– componen un espacio pletórico de sugerencias sensoriales y sinestésicas que justifican a su vez, la adscripción de la obra de Alamilla a la abstracción expresionista propuesta en este trabajo. Tal es el caso de *Mujer mal aconsejada por su Ángel de la Guarda* (fig. 101) y *Desayuno en las sillas de alambre* (fig. 102), un par de obras resueltas bajo principios similares pero de resultados distintos, obtenidos a través de un empleo más controlado de la gestualidad y de la gama cromática. En estas dos obras, en cambio, observamos texturas más ricamente detalladas, enmarcadas a base de finas líneas delgadas, realizadas a mano alzada y las cuales parecieran estar “flotando” en este espacio cromático que no tiene más razón de ser que el gozo del hecho pictórico en sí mismo, o, como lo caracteriza del Conde, obras que “crean la presencia material *de lo pictórico*”.⁴⁵⁴ El desfase entre la literalidad de los títulos y las imágenes dificulta el trabajo perceptivo del espectador, al no encontrar éste una correspondencia lógica entre la experiencia perceptivo-visual y la representación mental o conceptualización que le es necesaria para la concreción de sentido, pero, al mismo tiempo, este hecho promueve su imaginación e intuición.

⁴⁵⁴ Conde, “Entelequia,” 9-14.



Fig. 101. Miguel Ángel Alamilla. *Mujer mal aconsejada por su Ángel de la Guarda*, 1995.
Óleo/tela, 120.5 x 180.5 cm.



Fig. 102. Miguel Ángel Alamilla. *Desayuno en las sillas de alambre*, 1995. Óleo / tela, 166 x 189.5 cm.

En definitiva, *Entelequia* fue una exposición de gran importancia dentro de la trayectoria de Alamilla, quien se arriesgó a “soltar la geometrización” para construir su espacio a base de la dirección, intensidad, movimiento y dinamismo del color, el cual reafirmó así su valor autónomo en la obra alamillesca.⁴⁵⁵ A ello se debe que el crítico Víctor Sosa identificó la impronta de Paul Klee en este conjunto, de quien recordaba su “contrapunto tonal” dentro de una cierta regularidad geométrica, aunque no dudó en vincular la obra presentada por Alamilla en esta exposición más con los matéricos españoles que con los norteamericanos.⁴⁵⁶

Hacia finales de la década de los noventa regresa a Alamilla su tendencia natural a “imponer el orden en el caos”, por lo que retomó ciertas nociones referentes al espacio como elemento compositivo fundamental, lo que lo llevó a reconfigurar sus diseños cromáticos a modo de módulos rítmicos de color y textura, como observamos en *Paisaje I* (fig. 103), obra perteneciente a un conjunto mayor presentado en la Galería Pecanins a principios de 1988.

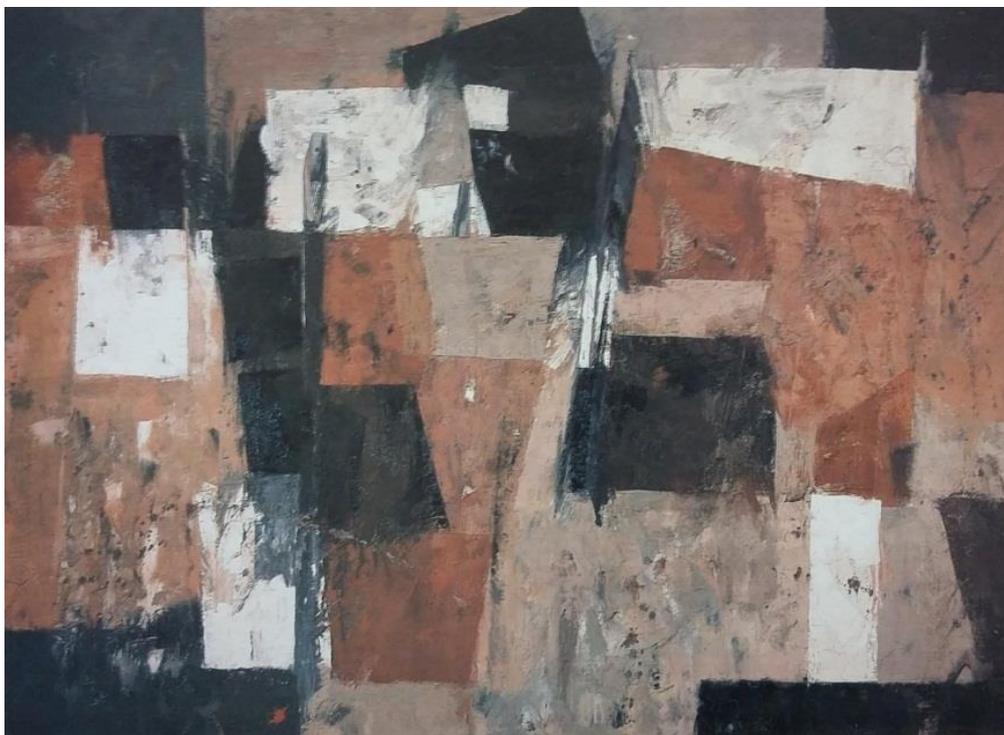


Fig. 103. Miguel Ángel Alamilla. *Paisaje I*, 1997. Óleo / tela, 136 x 180 cm.

⁴⁵⁵ Conde, “Entelequia,” 27.

⁴⁵⁶ Sosa, “Ver y saber,” s/p.

Paisaje I revela la constancia del orden icónico de las pinturas de Alamilla, aún en aquellas que parecieran poseer un carácter más libre y gestual. Pone de relieve también la síntesis de influencias, experiencias y experimentaciones que hacia fines del siglo pasado había alcanzado su autor. Los colores se han atemperado: ha regresado la calma y el sosiego, producto de una comprensión del carácter global del fenómeno cromático y de la naturaleza del color, así como de la importancia perceptiva y emocional que este elemento morfológico tiene en la sintaxis global de la imagen. Este periplo creativo de veinte años –décadas de los ochenta y noventa– encuentra en palabras de la crítica Lelia Driben una perfecta caracterización:

Miguel Ángel Alamilla comenta que su linaje estético está en [...] el Cubismo, el Constructivismo y la *Action Painting*. Sin embargo, a lo largo de su trayectoria, toda influencia ha sido sometida a una severa decantación y, simultáneamente, a la búsqueda de su propio estilo, identificable en el inmenso oleaje de lo no representativo ni figurativo.⁴⁵⁷

⁴⁵⁷ Lelia Driben, “La línea y el punto,” Centro Cultural Estación Indianilla, Arteven.com Arte Contemporáneo, 2007. Disponible en http://boletin.arteven.com/h/07_estacion_indianilla_maa_3.htm, consultado el 12 de dic. 2013.

El austero cromatismo en la obra de Francisco Castro Leñero y su encuentro con la superficie.

Desde sus años formativos, Francisco Castro Leñero dio muestras de gran destreza manual en el dibujo y una refinada sensibilidad para el color y la organización compositiva. Muestra de ello es que en el mismo año de su ingreso a la universidad, 1975, obtuvo el Primer Premio en Dibujo en el Encuentro Nacional de Estudiantes de Artes Plásticas.

Sorprende saber que desde el inicio de su trayectoria profesional, Castro Leñero fue ganando espacios y reconocimientos a su actividad pictórica. Un ejemplo de ello es la exposición montada en 1983 en la Galería del Parque, en la que el joven artista presentaba obras de pequeño formato. La reseña que el crítico Juan García Ponce hiciera de aquella exposición, describe ciertos elementos icónicos y conceptuales que, desde entonces, serán reiterativos de la obra de Castro Leñero:

Las obras de Francisco Castro Leñero en la *Galería del Parque* son una vasta serie de dibujos abstractos realizados con una reducida gama de colores y una meticulosa precisión. Son obras meditadas, realizadas con un extremo cuidado, que llaman y mantienen presa nuestra atención por la firmeza de cada una de las soluciones...⁴⁵⁸

Me he referido ya al interés que Castro Leñero ha sentido por la superficie del cuadro, prácticamente desde sus años de estudiante. Para el Maestro, la superficie no es un simple soporte, receptáculo de pigmentos o elementos extra-pictóricos. La superficie es la verdadera frontera del cuadro, el lugar en donde ocurre la obra y en el cual se construye el espacio. Las texturas, por muy sofisticadas que pudieran llegar a ser, no pueden trascender la superficie, que se convierte en el espacio privilegiado para llevar a cabo las experimentaciones más variadas, es decir, se transforma en un medio conceptual propicio para la reflexión y la problematización del espacio, el color, las texturas y la composición. Castro Leñero recuerda

⁴⁵⁸ Juan García Ponce, "Francisco y Miguel Castro Leñero," *Unomásuno*, sección Sábado, 1983, 7.

que “Pintar implicó entender que la tela en sí era ya una superficie expresiva, y la materia pictórica un elemento suficientemente rico para sostenerse solo”.⁴⁵⁹

Según él mismo lo relata, esta inclinación hacia el trabajo en la superficie marcaría el inicio de una segunda etapa en su trayectoria. No es que dejara atrás el tema del paisaje urbano o las estructuras que lo componen como tal, sino que, tras el temblor de 1985, avanzó a un nivel de conceptualización estético de los mismos más elaborada, por lo que se hizo necesario también un nuevo repertorio visual para su concreción en el lienzo. Continuaba así el camino hacia la depuración que mencionábamos líneas atrás, pero ahora más centrado en el trabajo sobre la superficie. “Empieza, entonces,” explica el Maestro, “un periodo que busca entender la propia dinámica de las estructuras planteada por sí mismas, independientemente de esas referencias (urbanas). Queda atrás la textura en pro de la búsqueda de la pura pintura. También se introduce más el color”.⁴⁶⁰

A la vista de las obras, habría que matizar los comentarios del propio creador, ya que si bien las texturas, por ejemplo, se “limpiaron”, no por ello dejó de conseguir cualidades hápticas de gran impacto visual, solo que ahora con una mayor economía de recursos, hecho notable en sus obras de este periodo.

Un buen ejemplo de ello es *Espacios Limitados* (fig. 104), óleo de grandes proporciones cuyo formato apaisado introduce cierta tensión a la imagen al haber sido subdividido en tres formas rectangulares de distintas proporciones. Sobre la superficie observamos las texturas conseguidas a base de mezclar arenas y óleos; se han añadido además algunos elementos extra-pictóricos y algunos toques de color que flotan sobre una superficie que colinda con el monocromo. Probablemente debido a sus proporciones y por afinidad cromática y formal, esta obra nos recuerda a un pavimento hecho con baldosas de cantera, no sólo por el “corte” perfecto y el ensamblaje, sino también por la textura y las imperfecciones. Esta afirmación se sostiene también, cuando el ojo entrenado descubre las constancias iconográficas y las narrativas iconológicas de la obra de Castro Leñero.

⁴⁵⁹ Francisco Castro Leñero, texto autobiográfico en *Aparición de lo invisible. Pintura abstracta contemporánea en México* (México: La sociedad Mexicana de Arte Moderno, 1991), 32. Catálogo de la exposición del mismo nombre.

⁴⁶⁰ Mac Masters, “La plástica de Castro Leñero,” 34.

Estas densidades terrosas, cercanas al color salmón, hacen del cuadro un muro, constituyéndolo en un objeto independiente de cualquier referencialidad. Y es que precisamente, Castro Leñero se encontraba en ese momento empeñado en dotar de una significación plástica independiente a todos y cada uno de los componentes icónicos de sus obras –enfocado sobre todo a la *superficie*–, esto es, deslindarlos por completo de cualquier referencialidad al mundo objetivo para constituirse en vehículos autónomos de expresión plástica, lo que lo coloca cerca de las indagaciones plásticas de los artistas asociados a la *Color Field Painting*.



Fig. 104. Francisco Castro Leñero, *Espacios limitados*, 1982. Óleo y arena sobre tela, 139.5 x 200 cm.

La curadora Paloma Porraz advertía este proceso de depuración en vista del conjunto de obra reunida para la retrospectiva de Castro Leñero en 1999. Señalaba que en esta etapa de transición,

Castro Leñero introduce el blanco y el trabajo con la luz; se aparta de la creación de las texturas para crear sugerencias a través de la pintura misma, logrando que, sobre un fondo neutro, los elementos que conforman el cuadro adquieran más independencia y movilidad”. [También] “Introduce transparencias en su obra en acrílico” [consiguiendo] “superficies traslúcidas que revelan estructuras, reflejos y sombras.”⁴⁶¹

Como el mismo Maestro lo había comentado, su paleta se ve ampliada en aquél momento, al incorporar valores cromáticos más saturados los cuales, sin embargo, nunca llegan a la estridencia ni a los contrastes pronunciados. A partir del principio de heterogeneidad del espacio plástico, que determina que es en función de dónde se ubique un componente icónico, su valor de actividad plástica varía, *Blanco y rojo* (fig. 105) plantea un juego óptico derivado del uso de opuestos: a un rotundo plano de color rojo, se opone otro de fondo ligeramente rosado; al vacío de la superficie carmín, se opone la rítmica sucesión de líneas horizontales que, a su vez, se oponen a la verticalidad de la superficie roja. A la falta de texturas en ésta, se oponen suaves manchas flotantes de color rojizo sobre la superficie malva. Todos los componentes de la obra están puestos al servicio del equilibrio y la armonía de formas, texturas y colores; bajo un principio de similitud, útil al momento de que el trabajo perceptivo se da a la tarea de llegar a la concreción de sentido, consideramos que las “manchas” presentes en la zona de claridad evocan el tratamiento de nubes y follajes propio de la pintura oriental, que se filtran por una persiana.

⁴⁶¹ Paloma Porraz, “Espacio en construcción,” en *Francisco Castro Leñero. Espacio en construcción 1979-1999* (México: INBA / Museo de Arte Carrillo Gil, 2000), 60.



Fig. 105. F. Castro Leñero, *Blanco y rojo*, 1994. Acrílico / tela. 190 x 150 cm.

Otro tanto ocurre –pero a la inversa– en *Poniente / crepúsculo* (fig. 106), obra en la que la noción de anisotropía explica la dicotomía de espacios y colores, que se plantea en un plano rectangular dividido no en izquierda-derecha, como en el caso anterior, sino en términos de arriba-abajo. El equilibrio de esta pieza se logra a base de un refinado conocimiento del valor plástico de los distintos componentes icónicos que la conforman, ya que si bien la gran variedad de matices amarillos manchados con tonos café diluidos que transforman a la pieza en una gran fuente de luz no sólo ocupan una generosa área de la composición, sino que además se encuentran en la zona superior de la misma, están, sin embargo, equilibrados por la franja gris, mucho más pesada visualmente, que aunque de menor tamaño, confiere a la obra estabilidad y solidez. En nuestra necesidad de dotar de sentido a la obra plástica abstracta, acudimos casi sin ser conscientes de ello a las analogías icónicas y los *patterns* que almacenados en nuestra memoria visual nos sugieren. En el presente caso, es imposible negar la asociación que hacemos del medio círculo con el sol y de las claridades amarillas con el

crepúsculo, sobre todo cuando el propio autor nos ha dejado estos “indicios literarios” para ensayar una iconología de las connotaciones con su obra. No debemos forzar, por otro lado, vínculos hacia cierto tipo de pintura abstracta de vertiente orientalista que algunos colegas de Castro Leñero, como Ricardo Rocha y Guillermo Zapfe, practicaban por aquellos años. Esta vertiente no estuvo presente entre los intereses estéticos o filosóficos del pintor por aquellos años.



Fig. 106. Francisco Castro Leñero, *Poniente / Crepúsculo*, 1994. Acrílico / tela, 250 x 190 cm.

En *San Ángel* (fig. 107) advertimos una sutil paleta asociada a ocre, tierras y óxidos; el artista ha transitado hacia una profunda introspección, despojándose en el camino de lo superfluo. La organización perceptiva se facilita ante la visión de dos formas regulares, variantes sólo en proporción, que luchan por imponer su dominio sobre la superficie. El equilibrio se alcanza en virtud del contraste de colores y tamaños: el área menor, blanquecina y fuente de luz, no alcanza a cubrir la totalidad del fondo de mayores proporciones y oscuridad contra el que se recorta. El ojo va y viene de una superficie a otra, armonizando ambos colores aplicados a base de veladuras sucesivas, alcanzando un fino acabado superficial, como aquellos alcanzados por Mark Rothko, practicante de la *Color field Painting*.



Fig. 107. Francisco Castro Leñero, *San Ángel*, 1994. Tríptico. Acrílico / tela, 250 x 150 cm c/u; 250 x 450 cm total. (Detalle)

Si el primer periodo de Castro Leñero estuvo poblado de grises y matices oscuros, con el tiempo su paleta experimentó cierta clarificación. Hacia finales de la década de los noventa, el artista aseguraba que “con la edad he necesitado acercarme más al color, como si fuera realmente una parte esencial de nuestras vidas, que nos da apoyos importantes, no sólo en la cuestión visual, sino también en la emocional”,⁴⁶² afirmación que trae a la mente algunas de las reflexiones que ya incluso Johannes Itten vertiera en su *Arte del color*:

Los efectos de los colores expresivos –Goethe los definió como las acciones sensibles y morales de los colores– pertenecen igualmente al dominio especializado de la psicología. El artista que quiera conocer el efecto de los colores desde un plano estético, debe estar al tanto de conocimientos fisiológicos y psicológicos. Las reacciones sensoriales del ojo y del cerebro así como la relación que existe entre la realidad de los colores y sus efectos sobre el hombre, constituyen la búsqueda más importante del artista. Los fenómenos ópticos, psíquicos y espirituales van íntimamente interrelacionados en el dominio que tratamos.⁴⁶³

⁴⁶² Mac Masters, “La plástica de Castro Leñero”, 34.

⁴⁶³ Johannes Itten, *Arte del color. Aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte* (Francia: SIPE, 1975), 8-9.

Castro Leñero se vincula así, nuevamente, con la tradición que arranca desde Goethe hasta nuestros días, la cual reconoce la profunda relación entre el color y las emociones. Esta paulatina apertura al color por parte de Castro Leñero no escapa al ojo observador del crítico Víctor Sosa, quien afirma que en la obra del pintor, “Así como la realidad objetiva desaparece a partir de un complejo proceso de abstracción y *esencialización* de las figuras, del mismo modo el color tiende a *problematizarse* en una serie de combinaciones que se resuelven en una *hibridación* cromática de enorme temperatura conceptual”.⁴⁶⁴

Lo cierto es que en Castro Leñero, la experiencia cromática abunda en las tres cualidades inherentes al color: su tinte, valor y matiz, lo que las constituye en verdaderas teorías del color puestas en práctica. En los siguientes tres casos, tanto la orientación horizontal y las subdivisiones a que da lugar como la anisotropía del formato, determinan el valor plástico de cada uno de los componentes icónicos de la imagen, de los que destaco, desde luego, al color. *Tríptico de la ciudad* (fig. 108), *Verde y blanco* (fig. 109) y *Verde y rojo* (fig. 110), son tres obras en las que contrastes muy controlados de color van construyendo, al mismo tiempo, espacios, formas y texturas en una vinculación indisoluble. La gradación de tonalidades en las tres obras generan transiciones suaves; cada uno de estos tonos posee una plena autonomía como valor por sí mismo, pero también ejerce una influencia determinante en la manera en que interactúa con el resto de las tonalidades. De este modo, los campos de color también construyen relaciones de equilibrio y cualidades atmosféricas que producen la sensación de espacio y profundidad.

⁴⁶⁴ Víctor Sosa, “Francisco Castro Leñero: un ecumenismo formal,” en *Derivas del arte contemporáneo en México* (México: Praxis, 2003), 22.



Fig. 108. F. Castro Leñero, *Tríptico de ciudad*, 1993. Tríptico. Acrílico / tela, 190 x 120 cm. c/u; 190 x 360 cm. total.



Fig. 109. F. Castro Leñero, *Verde y blanco*, 1994. Acrílico / tela, 190 x 150 cm.

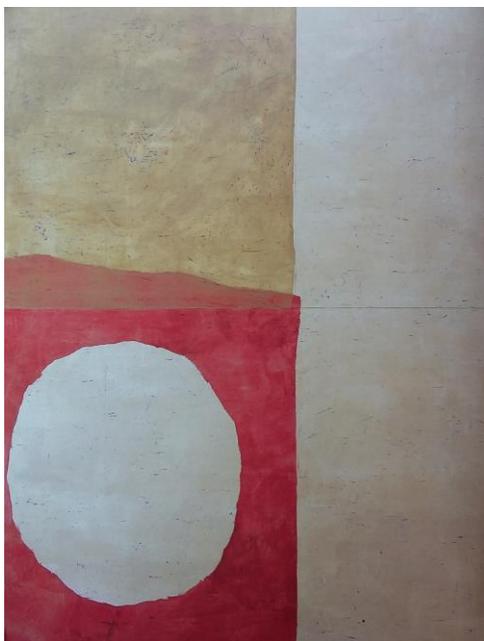


Fig. 110. Francisco Castro Leñero, *Verde y rojo*, 1994. Acrílico / tela, 200 x 190 cm. (Detalle.)

Para el caso de *Trazo de carpa* (fig.111) y *Verde central* (fig. 112), los campos y barras de color, de un sobrio equilibrio entre sus tonalidades, se convierten en elementos estructurantes del espacio pictórico. La pintura adelgazada produce transparencias que llenan de luz la totalidad de la imagen, dotándolas de una sutil atmósfera.

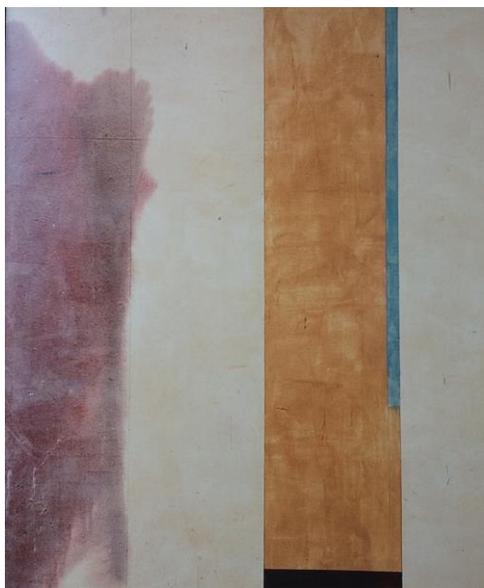


Fig. 111. Francisco Castro Leñero, *Trazo de carpa*, 1996. central, 1998. Acrílico / tela, 190 x 150 cm.

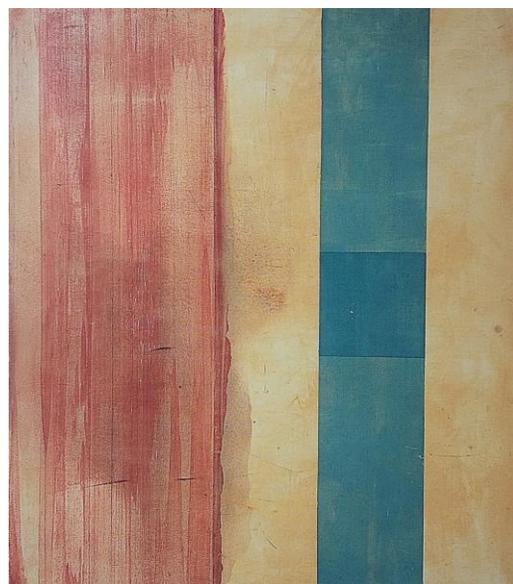


Fig. 112. Francisco Castro Leñero, *Verde central*, 1998. Acrílico / tela, 120 x 100 cm.

Acerca de la serie *Casas reales* (figs. 113, 114, 115, 116), Paloma Porraz afirma: “Ya no es el movimiento cromático o lineal el que define el conjunto de obras, sino el color *per se* el que particulariza los cuadros”.⁴⁶⁵



Fig. 113. Francisco Castro Leñero, *Verde*, 1999.

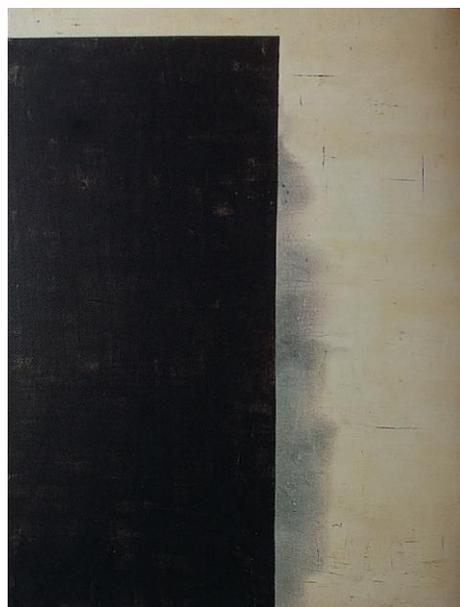


Fig. 114. Francisco Castro Leñero, *Negro*, 1999.



Fig. 115. Francisco Castro Leñero, *Rojo*, 1999.



Fig. 116. Francisco Castro Leñero, *Azul*, 1999.

Las cuatro piezas pertenecen a la *serie Casas reales*. Acrílico / tela, 190 x 150 cm. c/u.

⁴⁶⁵ Porraz, “Espacio en construcción,” 62.

Casas reales propone una relación de equilibrio hacia el interior de cada lienzo, pero también como la unidad conceptual que representa, tal y como hiciera entre 1963 y 1964 Barnett Newman con su serie de *Cantos*. La idea conductora que subyace a estas series, es transformar la superficie en espacio conceptual sobre el cual tensiones de diversa índole –cromáticas, formales, perceptuales, hápticas– luchan por imponerse unas a las otras, lo que constituye la parte fundamental de su expresividad y comunicabilidad. La reserva emocional de estas piezas propicia en quienes las contemplamos miradas reflexivas que nos conducen, a su vez, a estados meditativos.



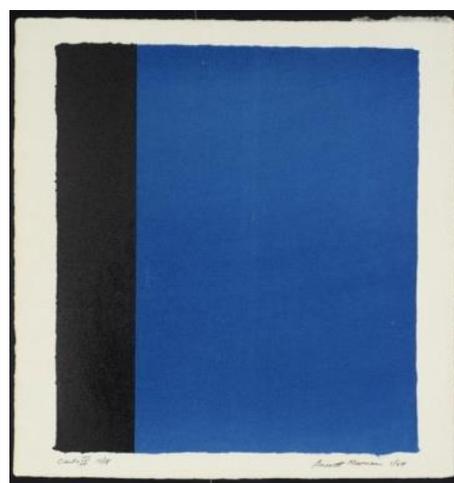
Barnett Newman, *Canto XIV*, 1963-4.
Litografía, 37.5 x 31.9 cm.



Barnett Newman, *Canto VII*, 1963-64.
Litografía / papel, 37.5 x 33.4 cm.



Barnett Newman, *Canto IX*, 1963-64.
Litografía, 37 x 33.5 cm.



Barnett Newman, *Canto X*, 1963-64.
Litografía / papel, 37.3 x 33.7 cm.

Esta serie da la razón a Luis Ignacio Sáinz, quien afirma que “Para Francisco Castro Leñero el color no es ornamento, tampoco aditamento, representa más bien la geografía misma de la composición. En su densidad alberga el espacio y el ritmo de su lenguaje plástico. Gracias a él trasciende la materialidad del objeto, constituye la esencia misma del fenómeno óptico”.⁴⁶⁶

El color connotado de Irma Palacios

La paleta de Irma Palacios es muy característica: ocre, tierras, óxidos, negros. En ocasiones, ésta se aclara para dar paso a azules, blancos, rosados y lilas. De cualquier forma, el color en su obra es casi siempre connotado, asociado a sus constancias iconográficas referidas a la tierra, el cuerpo, el paso del tiempo, la naturaleza... Es debido a la reiteración de estas temáticas que la función modelizadora dominante en sus pinturas sea la simbólica, aunque con frecuencia está presente la representativa.

Indudablemente, es en el ámbito de la naturaleza en donde Palacios ha encontrado la conexión más íntima con la vida y con la trascendencia. Como comenté en su semblanza biográfica, desde su infancia estableció profundos lazos con la exuberante flora de Iguala, ambiente tropical pletórico de paisajes arbóreos y propicio para la abundancia textural y cromática. “Yo me alimento mucho de la naturaleza. Observo todo, los metales, el agua, la tierra, el viento, el fuego, todo, todo, todo lo que es nuestro planeta”,⁴⁶⁷ nos dice la autora de *Surgimiento* (fig. 117), una poderosa obra, llena de fuerza y tensión y cuya apariencia nos hace evocar los momentos primigenios de nuestro planeta, tiempos en que incontenibles fuerzas naturales hacían surgir sistemas montañosos inconmensurables. Es indudable que en obras como esta, el color juega un papel primordial al desencadenar en nosotros una serie de asociaciones hacia el mundo natural: la forma pétreo, modelada a base de cafés, ocre y grises, se abre paso con fuerza entre tonalidades turquesas, acuáticas, marinas. ¿Serían entonces los toques de blanco, la espuma provocada por la agitación de la irrupción

⁴⁶⁶ Luis Ignacio Sáinz, “Simetría del suelo,” en *Francisco Castro Leñero. Trabajo reciente* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2002), 61.

⁴⁶⁷ Domínguez, *La libertad*, 4.

intempestiva? La gama cromática, armónica y luminosa nos invita a la contemplación de esta obra de gran fuerza compositiva y atmósfera vital.



Fig. 117. Irma Palacios, *Surgimiento*, 1987. Acrílico / tela, 180 x 120 cm.

Peña de Bernal, Querétaro.

Si *Surgimiento* nos invita a imaginar los orígenes de nuestro planeta, al contemplar obras como *Variaciones minerales* (fig. 118), *Reino mineral* (fig. 119) y *Geografías* (fig. 120) nos transportamos a una edad prehistórica, en la que la tierra comenzaba a conformarse; los acordes cromáticos surgidos de la austera paleta de Palacios, generan una atmósfera rica en analogías hacia el antiguo mundo mineral. *Variaciones minerales* ejemplifica el modo en que la selección de un formato, como de cualquier otro elemento compositivo, tiene incidencia en la significación plástica y de sentido de una imagen. En este caso, la pintora dispone de una superficie más amplia para introducir un elemento de temporalidad en el que sugiere, perceptivamente, el libre desplazamiento de una forma que por su color, se recorta del fondo pétreo que la contiene.

La artista ha llegado a ser una magnífica colorista, ya que una de las principales capacidades que ha madurado a lo largo de años de experiencia es su dominio de la gradación tonal, que se hace evidente tanto para los colores explícitos como por la manera en que éstos generan gran variedad de texturas; ambos elementos dan como resultado obras cuyo colorido es rico en intensidad y variaciones.⁴⁶⁸

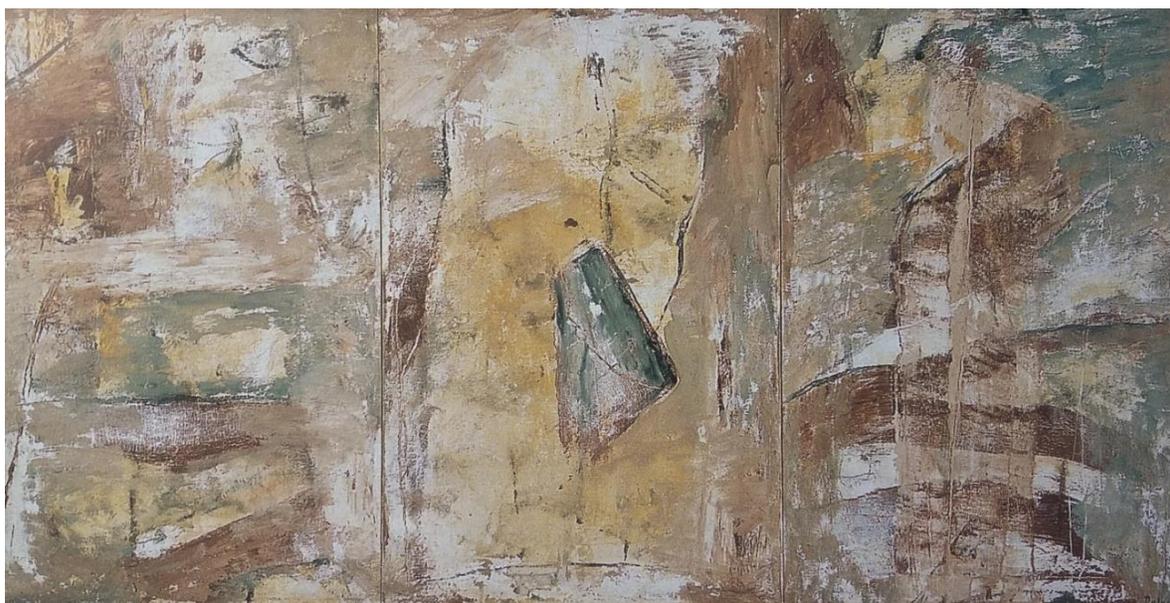


Fig. 118. Irma Palacios, *Variaciones minerales*, 1997. Óleo / tela, 70 x 135 cm.

⁴⁶⁸ Agradezco al Dr. Oscar Flores Flores por sus inapreciables observaciones a la presente investigación.



Fig. 119. Irma Palacios, *Reino mineral*, 1990.
Encáustica / madera, 122 x 61 cm.



Bismuto (mineral)



Fig. 120. Irma Palacios, *Geografías*, 1994. Óleo / tela, 160 x 200.2 cm.

Como apreciamos en las tres obras anteriores, el color es connotado, esto es, nos sugiere una serie de afinidades entre el estímulo visual, la experiencia perceptiva y la representación mental de dicho estímulo, misma que se ve reforzada por los títulos que la autora emplea como una poética lingüística paralela a la pictórica. Pero sobre todo, el sentido que otorgamos a la pintura se basa en la atmósfera cromática. En efecto, el color tiene el poder de facilitarnos una serie de asociaciones con las que accedemos a las obras con mayor facilidad; un espectador asiduo a la obra de Palacios sabrá identificar que su universo iconográfico se basa en la reiteración de cierta gama cromática, lo que le otorga continuidad y coherencia interna.

Uno de los desafíos para nuestra percepción ante la contemplación de las obras de Irma Palacios se refiere a los componentes escalares de la imagen, entre los cuales están el tamaño, la escala y la proporción. En tanto que todos estos son valores relativos que están presentes en obras cuyo nivel de iconicidad es muy baja, nuestro trabajo perceptivo se ve sometido a un constante ajuste: ¿estamos viendo nuestro planeta desde el espacio, o nos hemos aproximado a su naturaleza microscópica? Las pinceladas mixtas, en ocasiones ligeras, en otros casos más empastadas, producen texturas que nos transportan al interior de una cueva, de paredes milenarias y vírgenes, inhabitadas por el hombre o al espacio sideral, desde donde contemplamos nuestro pequeño planeta azul. Esta ambigüedad perceptiva, lejos de ser una problemática, es una riqueza en las obras de la Maestra Palacios, quien indica que

Muchas veces pienso en los micro mundos, pero para hacerlos macros. Son universos que no se ven y que son difíciles de revelar. Son manchas que nos ofrecen contenidos de algo mayor, que no está dentro de lo cotidiano de la pintura. [...] En mi caso, hago pinturas muy naturales y concretas: una mancha en una pintura también puede ser un pedazo de tierra o de piel.⁴⁶⁹

Una inquietud central en las reflexiones de Palacios es el Tiempo. En las obras que me ocupan, el tiempo queda asociado a las eras geológicas, al acomodo de las placas tectónicas y los tiempos inmemorables del surgimiento de la vida. En el políptico de *ratio* larga *Historia Natural* (fig. 121), las profusas pinceladas constituyen recursos significantes a través de los cuales los espectadores construimos sentido a partir del título, indicio clarificador. Usualmente las dimensiones de las obras de Palacios son de grandes proporciones, lo que

⁴⁶⁹ Teresa del Conde, "Tierra abierta," en *Irma Palacios. Tierra abierta* (México: CONACULTA, 2000).

genera una sensación de inmersión en ellas; en tanto que el formato de *ratio* larga favorece la temporalidad por simultaneidad, la pintora lo aprovecha para sugerir reminiscencias de las distintas etapas geológicas de la tierra, a través de las cuales el advenimiento de la vida se prepara.



Fig. 121. Irma Palacios, *Historia Natural*, 1990. Políptico, encáustica / madera, 122 x 244 cm.

La tersa superficie de *Piel de arena* (fig. 122) contrasta fuertemente con los gruesos empastes de *Obscura piel* (fig. 123). Las paletas empleadas en cada caso son también diametralmente opuestas, siendo la primera clara, manejando una sutil escala de grises, mientras que la segunda es prácticamente un monocromo intensamente empastado hacia los negros. La Maestra Palacios reconoce la naturaleza subjetiva del color, así como su potencial para activar emociones entre los contempladores de sus obras; las cualidades texturales se ven así mismo exaltadas por los valores y tonalidades que le dan presencia.



Fig. 122. Irma Palacios, *Piel de arena*, 1982.
Mixta / tela, 100 x 120 cm.

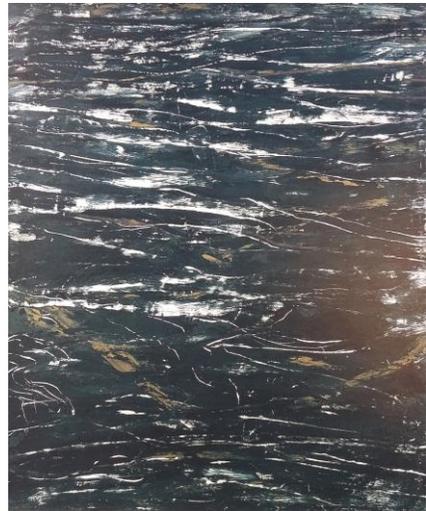


Fig. 123. Irma Palacios, *Oscura piel*, 1996-1997.
Óleo / tela, 120 x 100 cm.

Cuando la paleta de la Maestra Palacios se aclara, logra gran variedad de efectos cromáticos. Observamos en *Cambios de piel* (fig. 124) una claridad tal, que las formas flotantes, cuyos contornos están poco delineados, apenas se separan del fondo que las contiene. Una luz homogénea baña la imagen, por lo que los volúmenes no están logrados a base de sombras, sino a partir de sutiles pinceladas de tonalidades sólo un poco más oscuras que el fondo, con lo que las formas logran apenas sobresalir un poco.

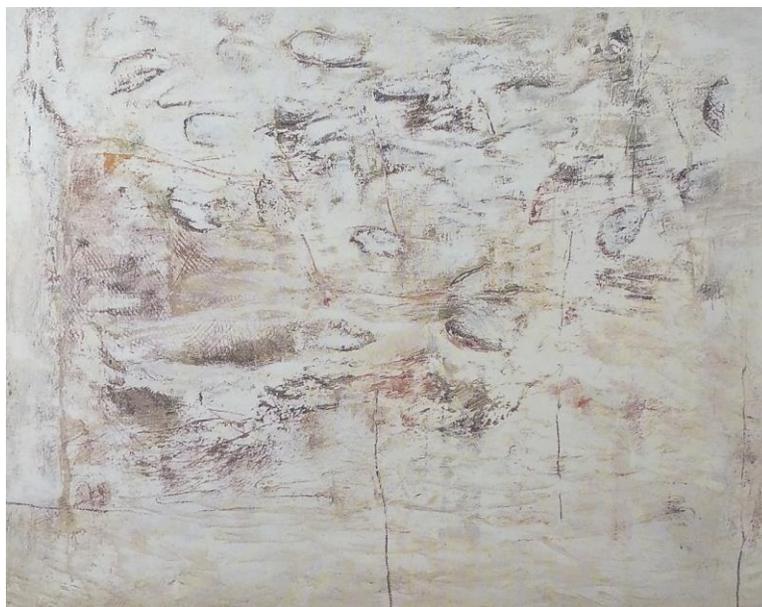


Fig. 124. Irma Palacios, *Cambios de piel*, 1997. Óleo /tela, 150 x 190 cm.

En contraste, *Metamorfósil* (fig. 125) está resuelta con una variedad cromática de la gama de los amarillos: amarillo dorado, amarillo-naranja, amarillo de zinc, ámbar, amarillo cadmio... combinados con algunos acentos de naranja, ocre y cafés. Las formas café oscura, que parecen flotar sobre la superficie ilimitada, contribuyen a la separación de la figura y fondo, con lo que la obra gana en profundidad. Y el sugerente título de la obra destaca una cualidad siempre presente en la obra de la Maestra: su permanente transformación, siempre en búsqueda de *La Obra*, la obra definitiva que sintetice todo su pensamiento estético.

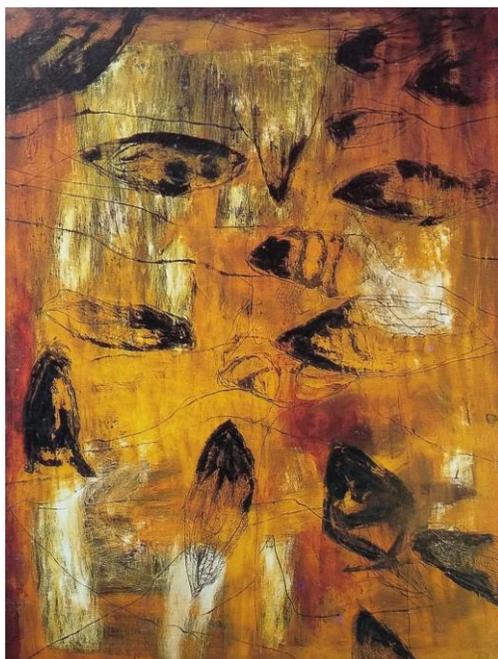


Fig. 125. Irma Palacios, *Metamorfósil*, 1996. Óleo / tela, 190 x 150 cm.

En relación a sus cualidades de exquisita colorista, no puedo dejar de mencionar el importante linaje que vincula a la Maestra Palacios con las búsquedas plásticas de Cordelia Urueta (1908-1995) y de Lilia Carrillo (1930-1974), dos de las más destacadas pintoras abstractas de México. Al ojo observador, no escapan ciertas similitudes en la poética del color y el cromatismo atmosférico en la obra de estas grandes pintoras. *Herencia fósil* (fig. 126) y *Vestigios de piel* (fig. 127) son un par de buenos ejemplos de estas afinidades colorísticas.

En efecto, es inevitable al contemplar la obra de la Maestra Palacios, evocar la abstracción expresionista de una de las figuras femeninas más destacada asociadas a la abstracción pictórica, como lo es la Maestra Lilia Carrillo, practicante de las corrientes informalistas que reflejan una fuerte influencia de dichos estilo y que conoció en sus años de estancia en Europa hacia 1956. Ambas, orientadas hacia una pintura centrada en su interioridad, metafóricamente presente en la profundidad inconmensurable de su espacio pictórico sobre el cual parecen flotar formas irregulares, trazos, sugerencias, nimbos. Sin embargo, si la pionera del arte abstracto en México, Carrillo, dirige sus pensamientos hacia el espacio sideral y lo inefable de la infinitud de los cielos, Palacios se enfoca en la tierra, en lo pétreo, en la semilla. Dos extremos del ciclo vital, único, infinito, que convergen en una pintura de profundo carácter expresionista que les permite, a ambas, verter sus inquietudes plásticas y su conceptualización de la naturaleza y de la existencia misma. A pesar de que se ha querido ver en Palacios a la “heredera natural” de Carrillo, es necesario recordar, por una parte, que Palacios no tuvo conocimiento de la vida y obra de Carrillo sino hasta 1974, fecha de la muerte de esta, por lo que es cuestionable la idea acerca de las posibles influencias que Palacios pudo haber recibido de Carrillo; por otro lado, tengo para mí que, a pesar de ciertas coincidencias en el empleo de los componentes icónicos, ellas son poseedoras de obras perfectamente diferenciables.



Fig. 126. Irma Palacios, *Herencia fósil*, 1988. Acrílico / tela, 140 x 140 cm.

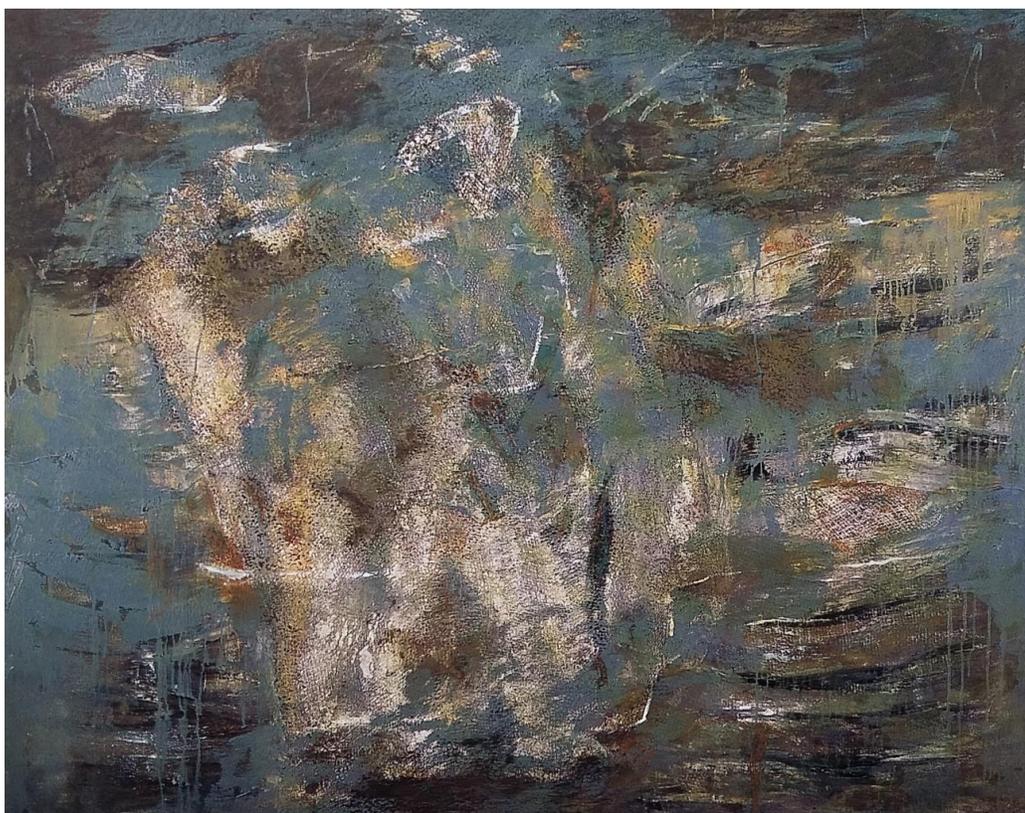


Fig. 127. Irma Palacios, *Vestigios de piel*, 1997. Óleo / tela, 150 x 190 cm.



Lilia Carrillo, *Introspección*, 1966. Óleo / tela



Cordelia Urueta, *Pájaro de presa*. Óleo / tela.

Herencia fósil revela la fina sensibilidad de Palacios para aplicar una variada gama de colores sutiles y matizados, alejados de la estridencia y la saturación. En esta obra, los contrastes son suaves y modelan las superficies. Dadas sus cualidades térmicas, algunos valores tonales se adelantan y se superpone a otros que, a partir de sus cualidades texturales, sugieren “cavidades” en la pared de roca, en la parte posterior de la obra: son los ocre y cafés que armonizan magistralmente la imagen y que logran un gran efecto de profundidad.

En tonalidades similares, *Vestigios de piel* es, sin embargo, más ligera. La densidad métrica de *Herencia fósil* cede ante el espacio, que se abre a fin de que las formas transiten en libertad. La iconología connotada de Palacios borda el hilo conductor que vincula la totalidad de su obra: este océano, esta agua cristalina, este universo mineral, depende de la sutileza de una paleta enfocada hacia la generación de una atmósfera de serenidad y silencio.

La emotiva expresividad del color en Ignacio Salazar.

Dice el crítico de arte Francisco Serrano, gran conocedor de la obra de Ignacio Salazar, que “La pintura de Ignacio Salazar es la objetivización de una tentativa que aspira a fijar los más altos sitios de intersección traduciéndolos a su equivalente pictórico. ¿Cómo? En primer lugar, creo que a través de la *materia del color*, de cómo se despliega en el espacio y, como, al desplegarse, crea el lugar y la presencia”.⁴⁷⁰

Coincido con el crítico al encontrar en la sofisticada paleta de Salazar uno de los elementos más depurados de su producción plástica. A lo largo de las series que el pintor ha desarrollado a través de los años, ha encontrado siempre la manera de asignar a las gamas cromáticas un valor autónomo y al mismo tiempo, ser portadoras de sensaciones emotivas y valores simbólicos. Alcanzar este difícil equilibrio es fruto de su experiencia y constante experimentación con distintas técnicas y sustratos, pero también es el resultado de la *necesidad interior* del artista por transcribir su pensamiento visual en pintura.

⁴⁷⁰ Francisco Serrano, “La percepción y la presencia,” en *Ignacio Salazar* (España: Grupo Financiero Serfín, 1994), 26.

He tenido ocasión de comentar los *Cromosólidos* y *Cromotransparencias* desde el punto de vista de la textura. Esta excepcional cualidad háptica es resultado de la fina sensibilidad que como colorista ha desarrollado Ignacio Salazar. Tanto en *Florida Horizon #9* (fig. 128) como en *Cromotransparencia XV* (fig. 129), atestiguamos un estudio perceptivo intensivo de los diversos campos de color que estructuran el complejo diseño de estas formas expansivas, que silenciosamente se desplazan en un fondo neutro, frío y distante. Hay en estas obras una “intuición pictórica”, por llamarla de algún modo, que conduce a su creador a desarrollar gran variedad de transiciones cromáticas graduales que al mismo tiempo delimitan amplias zonas de color. El efecto de transparencia –técnicamente muy difícil de lograr– revela, –como se revelan los misterios, poco a poco–, la complejidad de las estructuras que subyacen a estas formas. La identificación estructural de estos objetos desafía nuestro trabajo perceptivo de varias maneras, pero en cuanto hace al color, se problematiza aún más, dadas las cientos de capas cromáticas que se han superpuesto y traslapado, dificultando la segregación de los distintos planos y volúmenes que los componen.

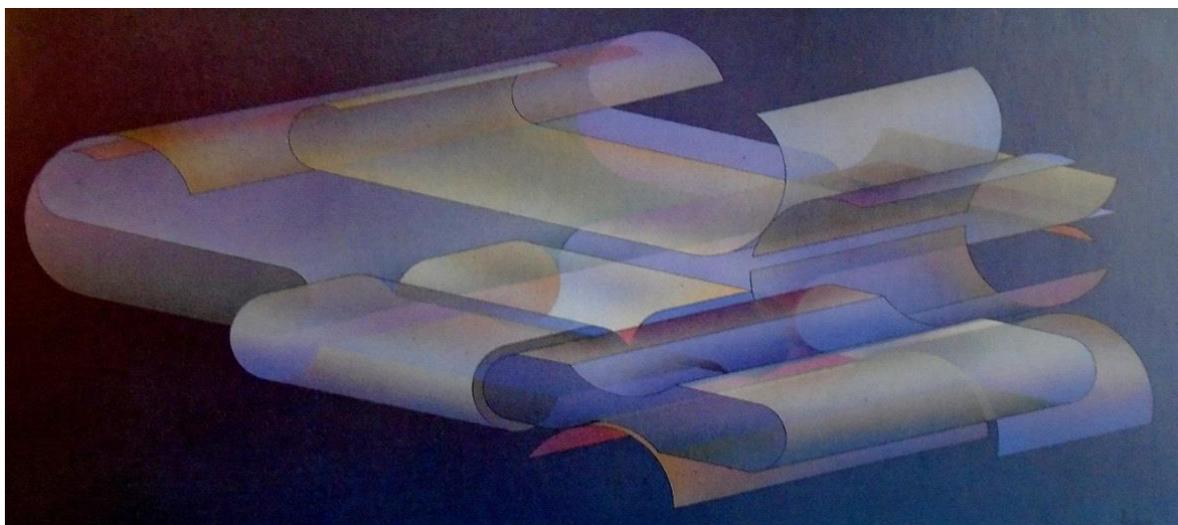


Fig. 128. Ignacio Salazar, *Florida Horizon # 19*, 1983. Acrílico / tela / madera, 35.5 x 81.5 cm.

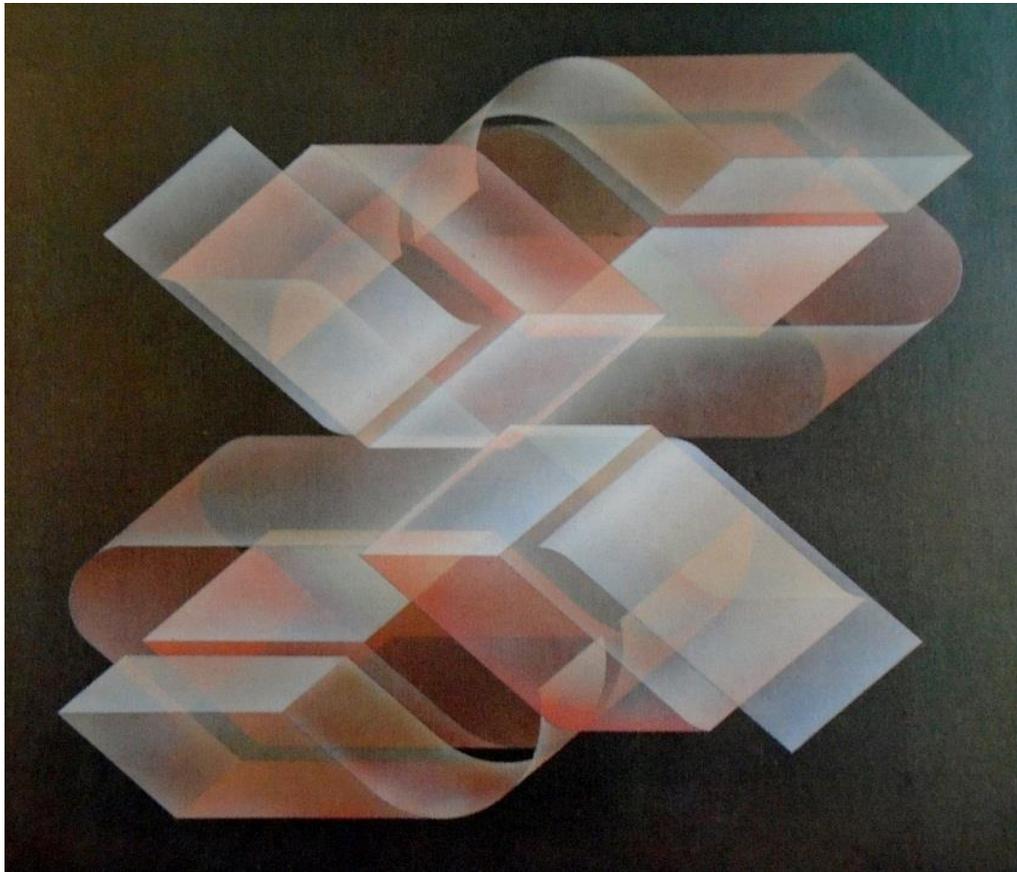


Fig. 129. Ignacio Salazar, *Cromotransparencia XV*, 1980. Acrílico / tela, 60 x70 cm.

Hacia principios de la década de los ochenta, Salazar abandonó paulatinamente la rigidez y frialdad formal de la geometría y de los diseños impersonales, para suavizar poco a poco sus formas y colores. Sin embargo, subrayo que las estructuras “arquitectónicas” siempre van a subyacer a todas sus obras posteriores, por aquella *necesidad interior* en el Maestro de “imponer orden en el caos”. Tras la experiencia de entrar en contacto con la cultura maya y sus paisajes, la paleta del Maestro se saturó de tintes intensos y contrastantes, tal y como lo demuestran *Sin título* (fig. 130) y *Calera* (fig. 131), pieza esta última que recuerda el manejo de los planos y de las generosas zonas de color de uno de los más entrañables amigos de Ignacio Salazar, el pintor Gunther Gerszo.



Fig. 130. Ignacio Salazar, *Sin título*, 1987. Óleo / tela.



Fig. 131. Ignacio Salazar, *Calera*, 1987. Óleo / tela, 160 x 200 cm.

En estas obras, cada zona de color posee un valor concreto, esto es, vale por sí mismo. Colores brillantes y saturados han sido dispuestos de tal manera que construyen los planos de una serie de polígonos irregulares delimitados por delicadísimas líneas de luz; en ambos casos, la cálida paleta nos acerca a las temperaturas tropicales mayas, propiciando la asociación de ideas. Es claro que estas composiciones, que adicionalmente continúan la indagación acerca de la percepción iniciada desde la década anterior por el Maestro Salazar, están construidas a base de una amplia variedad cromática que nos remite al paisaje, en donde convergen naturaleza –caos– y principios arquitectónicos –orden–. De estas obras, Raquel Tibol opinaba que “En las configuraciones de Salazar los perfiles de algunos planos adquieren una gran importancia por cumplir una doble función: la de acentos luminosos y la de soportes constructivistas. Tienen además el valor de testimoniar la primera capa de color de los muchos que se fueron sobreponiendo para alcanzar un esplendor cromático jugoso y variado...”⁴⁷¹

Este tipo de construcción del plano, precisa y ordenada, se va a mantener en las subsecuentes series, pero las ricas tonalidades empleadas por Salazar se irán profundizando y matizando cada vez más. Es importante saber, llegados a este punto, que el Maestro ha dedicado gran parte de sus esfuerzos intelectuales y emocionales a la conquista de su propia persona y de su interioridad; y como ya he mencionado, desde hace años es parte de sus prácticas cotidianas el hacer meditación; ha integrado la filosofía Zen a su sistema de creencias y se ha sometido en más de una ocasión a psicoanálisis, todo ello en persecución de una liberación interior y de una existencia profunda e intensa, en la que su conciencia expandida le dé acceso a la felicidad personal y a aquellos que entren en contacto con él, de manera directa o a través de su obra. Este no es un dato menor, en virtud de que este proceso se ha visto reflejado en su creación pictórica, la cual ha ido intensificando su apariencia intimista, metafísica e intelectual. De hecho, él afirma que “De un tiempo a la fecha mi vida consiste en purificarme [...] me dedico a la espiritualidad y, ¿sabes?, en realidad soy un hombre bastante solitario. Aunque eso sí, allí está la pintura. En ella converge todo”.⁴⁷²

⁴⁷¹ Raquel Tibol, citada en *Ignacio Salazar. Retrospectiva, 1976-1992* (Monterrey: Museo de Monterrey, 1992), s/p. (Cita original de 1988)

⁴⁷² Conde, “Entrevista a Ignacio Salazar,” 95.

Considero que es interesante conocer su postura en torno a la pintura abstracta y la relación que guarda con el tipo de crecimiento espiritual que él busca incesantemente:

Se han dado grupos de pintores en diferentes épocas cuya voluntad de poner énfasis en su proyección espiritual ha encontrado en la pintura abstracta la vía directa para comunicar los valores de sus pensamientos y reflexiones. Es aquí en donde la pintura representativa –comúnmente conocida como figuración– se queda a la mitad del camino para los intereses estéticos de quien requiere la representación particular y subjetiva de su yo, o cuando existe la intensión de proyectar algún sentimiento profundo que en este caso no es la descripción del mismo sino su esencia.⁴⁷³

Ello explica en cierta medida que en piezas como *Catedral con muro sangrante* (fig. 132), *El Teatro chino de la luz* (fig. 133) y *Teatro granate de la maldad* (fig. 134), se anuncian ciertas transformaciones en el tratamiento de las texturas, el color, la luz, y el espacio y cuyos resultados producirán obras de carácter intensamente introspectivo. En el caso de las dos primeras piezas, observamos que ciertos filones de luz hacen destacar las formas, apenas perceptibles, en el *Teatro chino de la luz*. La libre configuración de los planos y del espacio depende en su totalidad del cromatismo, casi monocromo, de una paleta restringida a la intensidad de los rojos profundos y sus matices. Los densos fondos proyectan hacia el frente las superficies, creando la sensación ilusoria de profundidad.



Fig. 132. Ignacio Salazar, *Catedral con muro sangrante*, 1989. Acrílico / algodón, 80 x 100 cm.

⁴⁷³ Salazar, “Epílogo,” 110.



Fig. 133. Ignacio Salazar, *El teatro chino de la luz*, 1990. Acrílico / algodón, 110 x 120 cm.



Fig. 134. Ignacio Salazar, *Teatro granate de la maldad*, 1990. Acrílico / tela, 90 x 110 cm.

Si bien *Teatro granate de la maldad* está manejada con una paleta mucho más clara, observamos en las tres piezas un patrón similar en cuanto a estructura compositiva se refiere, dentro de la cual los elementos icónicos se han distribuido en la zona inferior del espacio, lo que deja una amplia zona de aire en la parte superior. Algo similar ocurre en *Sueño azul* (fig. 135), pieza en la que la selección del color cambia radicalmente su lectura. Además de que estas formas, de naturaleza ambivalente resultan por demás sugerentes, el pintor obtiene de ellas el máximo de profundidad espacial al sacar provecho de los efectos perceptuales a que dan lugar el contraste y los gradientes térmicos del color. Las líneas curvas se encuentran con las rectas en un juego de tensión interior reforzado por un cromatismo contrastado, que es percibido como “frío”. En cambio, la neutralidad cromática de *Adagietto* (fig. 136) otorga a

la imagen gran delicadeza y reserva emocional. En efecto, Ignacio Salazar, en tanto “pintor abstracto intimista”, propone aquí un ejercicio de *contemplación* –tema caro para él– silencioso. El idealismo metafísico proveniente de su sistema de creencias alcanza transcripción pictórica en piezas como la que comento. Serrano exalta estas características asociando los matices y gradaciones con “estados del alma. Salazar descubre en la interacción de los colores los contornos de la diversidad interior”.⁴⁷⁴



Fig. 135. Ignacio Salazar, *Sueño azul*, 1991. Óleo / algodón, 90 x 100 cm.



Fig. 136. Ignacio Salazar, *Adagietto*, 1994. Óleo / tela, 177 x 207.

⁴⁷⁴ Francisco Serrano, “La pasión de la luz,” en *Ignacio Salazar. La pasión de la luz* (México: Galería de Arte Mexicano, 1994), s/p.

Por cierto que el título de esta pieza, *Adagietto*, me da pie para comentar la importancia que Salazar concede a la música, a la cual considera la más abstracta y espiritual de todas las artes. Incluso, algunas de sus series han sido inspiradas por sinfonías de Mahler, por ejemplo, profundizando así en la naturaleza sinestésica del color. Francisco Serrano señala a este respecto que “Ante la riqueza de matices y contrastes tímbricos de esta pintura, es difícil no pensar en una construcción polifónica. Ignacio Salazar consigue comunicar los efectos de su intensidad gracias a lo que podríamos llamar la sonoridad de sus composiciones”.⁴⁷⁵

En efecto, si ya había comentado que en la siguiente serie trabajada por Salazar las texturas se enriquecieron, ello se debe a la sofisticación de la paleta, la cual alcanza armonías y transiciones sutilísimas. Son elocuentes en este conjunto *Trauermarch* (fig. 137) y la extraordinaria serie *Idea de Paisaje*, de la cual he elegido *Idea de paisaje I* (fig. 138), *Idea de paisaje II* (fig. 139) e *Idea de paisaje IV* (fig. 140).



Fig. 137. Ignacio Salazar, *Trauermarch*, 1993. Óleo / tela, 2017 x 177 cm.

⁴⁷⁵ Serrano, “La pasión,” s/p.



Fig. 138. Ignacio Salazar, *Idea de paisaje I*, 1993. Óleo / madera, 30.5 x 25 cm. (Izq.)



Fig. 139. Ignacio Salazar, *Idea de paisaje II*, 1993. Óleo / madera, 30.5 x 25 cm. (Der.)

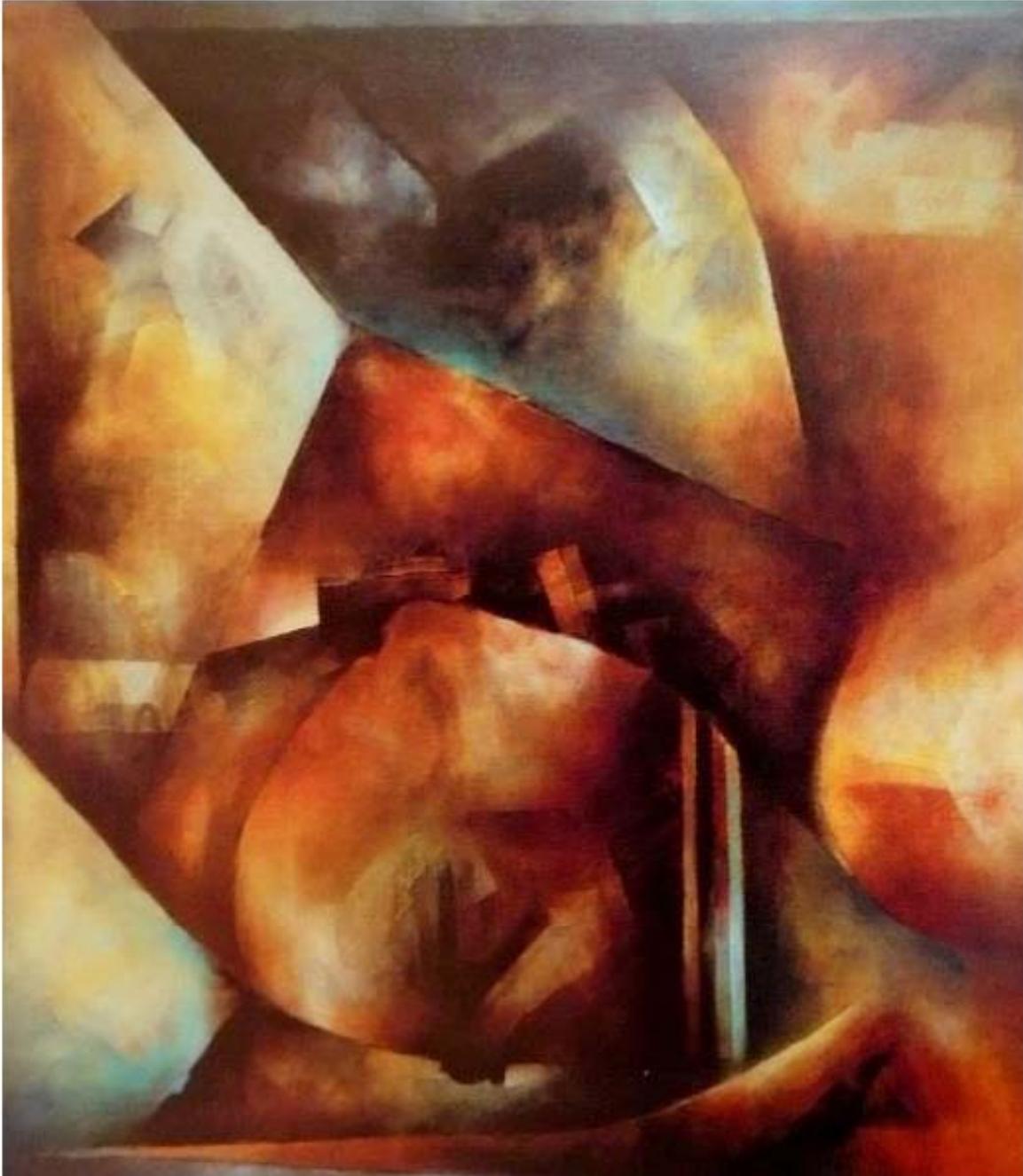


Fig. 139. Ignacio Salazar, *Idea de paisaje IV*, 1993. Óleo / madera, 30.5 x 25 cm.

Es innegable que el papel protagonista de estas piezas lo ostenta el color y las texturas, las cuales han alcanzado una factura y calidez sorprendente. *Trauermarch* –que en alemán significa “marcha fúnebre”– resulta profundamente enigmática por el juego de luces y sombras y por la exploración de las cualidades térmicas de los matices cálidos y fríos, distribuidos en formas en tensión, que parecen luchar por encontrar su propio espacio.

La estructura de representación espacio-temporal determina que haya en estas piezas una sensación de “movimiento contenido”; la modelización del tiempo que Salazar alcanza en sus imágenes sugiere a nuestra percepción que volúmenes y planos se desplazan a un ritmo de cadencia tan lenta que resulta casi imperceptible. En cuanto a las piezas que conforman *Idea de Paisaje*, afirmo sin temor a equivocarme que representan algunas de las piezas más finamente acabadas del pintor, pletóricas de emotiva expresividad proveniente de colores vibrantes, contrastados, pero nunca estridentes o violentos. Azules profundos, malvas, turquesas; tonos y semitonos que construyen una poética del color, cargado de sensaciones conmovedoras, esto es, que nos hacen “movernos con” el pensamiento visual del artista y ser empáticos con su propia interioridad.

3.5.4.3. LUZ



Ignacio Salazar, *Luz de plata*, 1993-1994. Óleo / placa de aluminio, 91.5 x 81 cm.

Las jerarquías lumínicas de Miguel Ángel Alamilla.

El color es una consecuencia indisociable de la luz. No es necesario ningún tipo de “enunciación” por parte del artista para comprender que al tiempo que investiga la naturaleza del color, lo hace también acerca de la naturaleza de la luz. Al maestro Alamilla le interesa la luz en tanto fenómeno lumínico que se descompone en gamas cromáticas, tonalidades y temperaturas; la luz en sus obras es un componente icónico de plena autonomía y valor.

En tanto que la pintura de Alamilla es de carácter especulativo, las relaciones entre luz y color; luz y formas; luz y atmósferas; luz y geometría, luz y oscuridad, están presentes en sus obras, no como temáticas en sí mismas, sino como relaciones perceptuales y plásticas que revelan las capacidades expresivas de la luz, como agente activo que modela las formas y da vida al color.

Si bien es cierto que a lo largo de su trayectoria profesional el pintor ha tenido cierta inclinación hacia las tonalidades matizadas y hasta cierto punto oscuras, paleta que le permite modelar sus imágenes en asociación a su percepción y vivencia del entorno urbano, lo cierto es que en ocasiones, esta tendencia se ha revertido, al momento en que las tonalidades se saturan y se abren a los blancos, rosas y verdes. Estos giros cromáticos van acompañados de una nueva escala de valores de luminosidad, lo que advertimos en diversas series trabajadas por el artista, especialmente en cuanto a su capacidad –de la luz, se entiende– para generar atmósferas y activar respuestas perceptivas y emotivas ante la propuesta pictórica.

Durante la década de los ochenta, el pintor empleó de varias maneras las fuentes lumínicas en sus obras. En *Azul cuadrado* (fig. 140) por ejemplo, las “electrizantes” líneas amarillas que dividen el espacio pictórico en una serie de compartimientos, algunos de ellos de clara profundidad, se convierten en fuentes de luz en virtud de la reflectancia del amarillo que, además, se ve aumentada por el contraste con el fondo de variados tonos azules, gama asociada a una temperatura fría. Esta estructura amarilla carga a la pieza de una luz dinámica y brillante, que se ve reforzada por las formas cuasi-geométricas saturadas del mismo color, estratégicamente colocadas en cuatro puntos de gran tensión visual. Aunado a ello, los blancos-azulados son un perfecto contrapeso lumínico para los azules, más tendientes hacia ciertas tonalidades rojizas o lilas.



Fig. 140. Miguel Ángel Alamilla. *Azul cuadrado*, 1988. Óleo / tela, 200 x 200 cm.

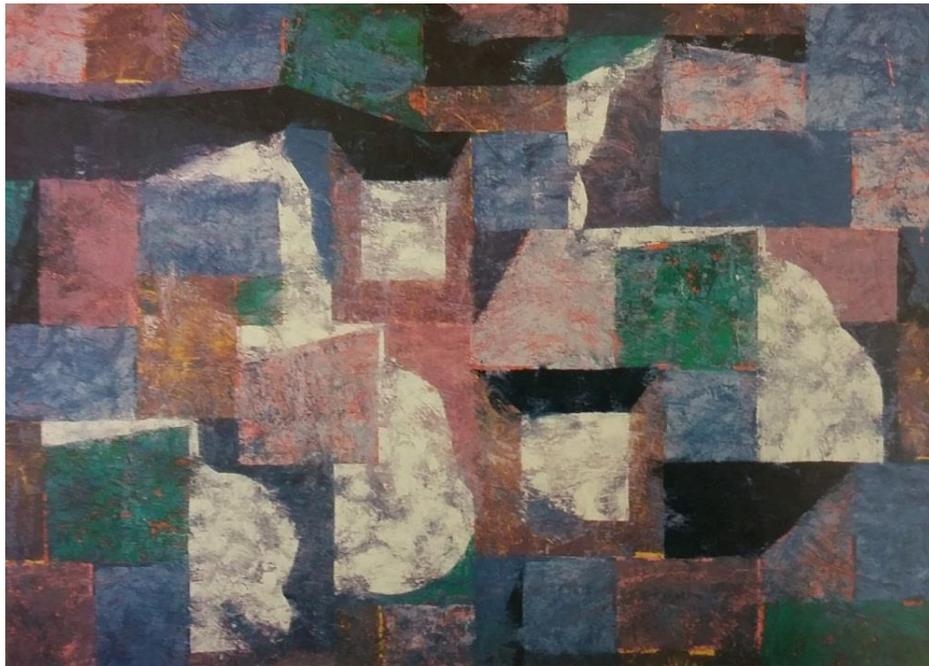


Fig. 141. Miguel Ángel Alamilla. *Paisaje con esmeraldas oscuras*, 1988. Óleo / tela, 150 x 200 cm.

El método deductivo de Alamilla le conduce a un proceder similar al del Cubismo analítico, primero, y al del Cubismo sintético, después.⁴⁷⁶ Es evidente que el artista “desmonta” la imagen mental que ha elaborado tras la dilatada observación de un fenómeno dado; posteriormente, procede a examinar los componentes icónicos de dicha imagen: luz, color, formas, son sometidos a un exhaustivo análisis que le lleva, en una etapa posterior, a reintegrar –modelizar– estos componentes en una imagen nueva, liberada de todo accidente objetivo y dotada de una poética única. Este proceder pone en evidencia las diversas influencias que Alamilla ha asimilado y que conforman un sedimento teórico y metodológico del cual no siempre es consciente el artista, pero que, en contraste, dan sustento a su proceder creativo del cual si es plenamente consciente y responsable.

La variedad de luces provenientes de *Paisaje con esmeraldas oscuras* (fig. 141) evidencian la íntima relación que existe entre luz y cromatismo; a la fragmentación de formas y colores, la luz responde como un medio unificador y atmosférico. La diversidad en la intensidad de los juegos lumínicos provenientes de lo que, por constancia iconográfica denominamos como “prados verdes”, “nubes blancas”, “cielos azules” y “muros ocres” delinean un paisaje amplio, analizado y profundo, en el cual el peso de la luz es fundamental para generar una profundidad y atmósfera convincente.

Prácticamente del mismo año, el políptico *El muro de los sonidos* (figs. 142 y 143) del cual mostramos ambos tableros centrales, pone de relieve el fino sentido de la composición, la maestría como colorista y la depurada habilidad para el manejo de las texturas que Alamilla había alcanzado hacia finales de la década de los ochenta. Más aun, la estudiada distribución de intensidades lumínicas crea un atractivo juego de luces y sombras, lo que produce un gran efecto de profundidad. La clara luz diáfana que penetra por la ventana en el panel central izquierdo (fig. 142) interactúa positivamente con aquellos azules del mismo rango cromático dispuestos en el primer plano; los ocres y marrones, al absorber mayor cantidad de luz, favorecen un contrapunto lumínico que permite la jerarquización del espacio y el color.

⁴⁷⁶ Alberto Blanco, *Miguel Ángel Alamilla. Paisajes sintéticos*, s/p.

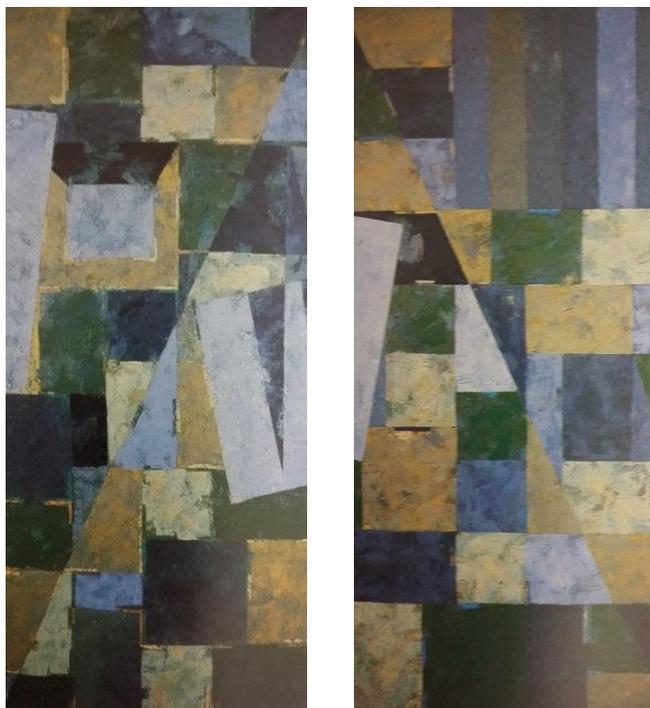


Fig. 142. Miguel Ángel Alamilla. *El muro de los sonidos*, 1988. Óleo / tela, 204 x 92 cm. Políptico en cuatro tableros; detalle del tablero central izquierdo.

Fig. 143. Miguel Ángel Alamilla. *El muro de los sonidos*, 1988. Óleo / tela, 204 x 92 cm. Políptico en cuatro tableros; detalle del tablero central derecho.

Por otro lado, el panel central derecho (fig. 143), desarrolla con mayor detenimiento el tema de las formas, delimitadas entre sí por líneas fenoménicas y por campos de color semi-geométricos, que por isomorfismo identificamos como triángulos, cuadrados y rectángulos. Las distintas intensidades lumínicas las identificamos bajo el principio de agrupamiento perceptual: en la esquina superior derecha, gruesas barras de colores análogos oscurecen la imagen, mientras que los matices claros actúan como acentos luminosos que dialogan con aquellos que aparecen en el panel central izquierdo.

La densidad matérica en obras como *Construcción natural* (fig. 144) e *Historia de la Roma I* (fig. 145) acentúa de manera determinante el papel de la luz como componente icónico preponderante. Es un error considerar que en las obras de vena materista, el trabajo de texturas y materiales pueda ser independiente de la luz y el color. Muy por el contrario, es solo hasta que la luz se difunde por el espacio pictórico, que los recovecos, profundidades y accidentes de la superficie se hacen evidentes. Es cierto, también, que en el caso de estas

obras, la brillantez de los materiales y técnicas empleados aumentan la riqueza expresiva de las piezas, bañadas por una luz directa y envolvente.

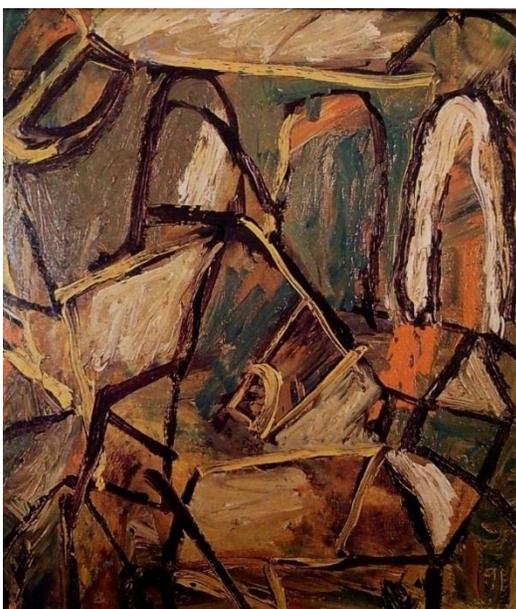


Fig. 144. Miguel Ángel Alamilla. *Construcción natural*, 1991. Óleo / tela, 40 x 30 cm.

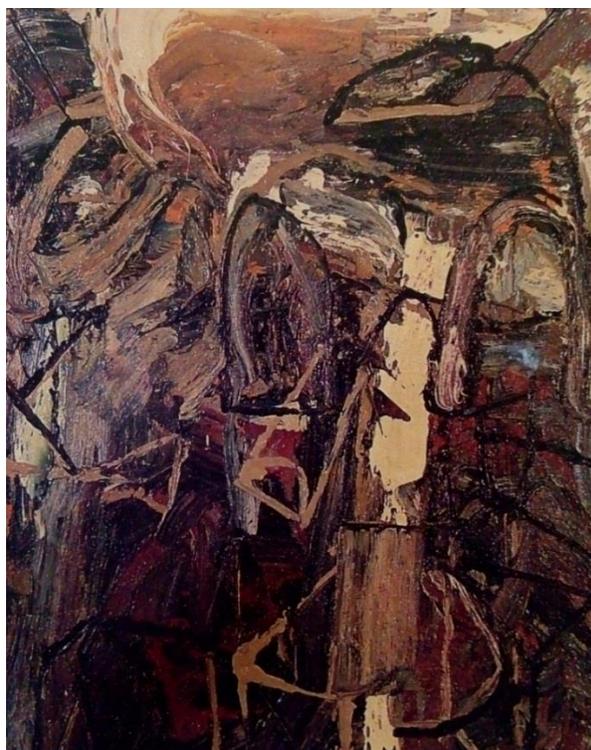


Fig. 145. Miguel Ángel Alamilla. *Historia de la Roma I*, 1992. Óleo / tela, 40 x 30 cm.

Precisamente este tipo de luz directa, un tanto “dura”, incide en las complejas composiciones de *Sin título* (fig. 146), *Paisaje local* (fig. 147) y *Composición* (fig. 148), obras correspondientes a los primeros tres años de la década de los noventa, respectivamente. En ellos identificamos lo que Teresa del Conde llamó estilo “alamillesco”,⁴⁷⁷ esto es, un orden icónico que hace diferenciable e identificable la obra de este pintor abstracto expresionista mexicano. Entre ellos, los rasgos estructurales espaciales son inconfundibles; las escalas cromáticas y las formas distribuidas en el espacio le son también muy propias. En las obras que nos ocupan ahora, también es perceptible un esfuerzo por descomponer la luz a través de dos variantes cromáticas: por un lado, están aquellas áreas de color que *emiten luz*, esto es, que dan la impresión de que la luz es proyectada del interior del cuadro *hacia afuera*. Los blancos grisáceos; el palo de rosa, el azul celeste, los grises claros son todos colores que irradian haces luminosos hacia el ojo observador: la pieza se hace ligera y refulgente. El equilibrio lo aportan el añil y el azul purpúreo; el gris metálico y desde luego, el negro. Colores que requieren ser iluminados *desde el exterior* y que al serlo, de inmediato restan a las piezas la planitud a las que hubieran estado destinadas sin este reflexivo juego de luces y sombras.



Fig. 146. Miguel Ángel Alamilla, *Sin título*, 1991.

⁴⁷⁷ Conde, “Alamilla: ¿diversiones deformadas?,” 37.



Fig. 147. Miguel Ángel Alamilla. *Paisaje local*, 1992. Óleo / tela, 135 x 195 cm.



Fig. 148. Miguel Ángel Alamilla. *Composición*, 1993. Óleo / tela, 142 x 120 cm.

En una dinámica similar, pero planteadas con una gama cromática del todo distinta, *Naturaleza muerta* (fig. 149) y *Estancias* (fig. 150) se cubren de colores vivos y brillantes; todo es calidez y luminosidad, la temperatura de los colores sugiere una atmósfera ligera constituida por la luz del sol, tan es así que el formato apaisado de *ratio* largo de *Naturaleza muerta* ofrece una analogía icónica con las doradas arenas de una playa limitadas por rocas y mar. En contraste, la orientación anisotrópica de *Estancias* favorece una dinámica atmosférica pautada por la ley de los tres tercios: el artista ha colocado la fuente de luz más brillante en el tercio superior, que de suyo posee un mayor peso visual que los tercios inferiores. El tercio de la base, muchos más estable, neutraliza la variedad de formas, texturas y acentos luminosos provenientes de amplias zonas de color, como es el caso de los blancos azulados, los naranjas-amarillos y los salmones. Este conjunto de tensiones y relaciones que modelan el espacio, queda unificado por medio de los diversos gradientes de luz que iluminan la imagen.



Fig. 149. Miguel Ángel Alamilla. *Naturaleza muerta*, 1992. Óleo / tela, 74.5 x 180 cm.

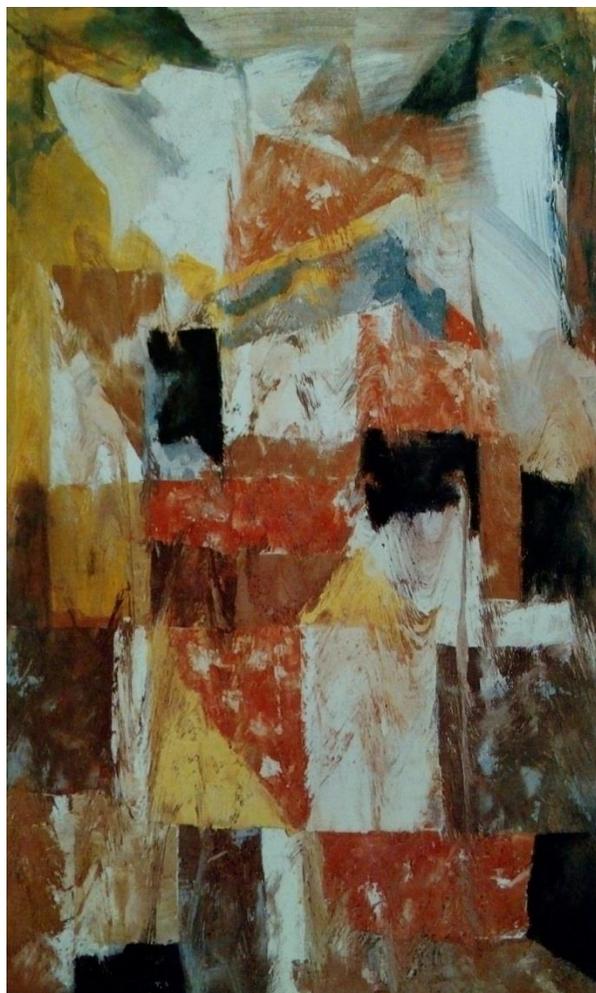


Fig. 150. Miguel Ángel Alamilla. *Estancias*, 1992. Óleo / tela, 150 x 170 cm.
Tríptico; detalle panel izquierdo.

La apertura definitiva a la efusión lumínica la experimentó Alamilla en su serie de trabajos-homenaje a Willem de Kooning, *Entelequia*, presentada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en 1996. La reserva emocional, probablemente contenida en sus trabajos anteriores, encuentra desahogo en estas obras de fuerte carácter gestual y expresionista. La refinada sensibilidad del artista, sumada al esfuerzo intelectual acumulado de años de experimentación, permitió al artista desarrollar un lenguaje plástico inédito, pletórico de luz y dinamismo.

Entelequia (fig. 151), *Luciérnagas serranas* (fig. 152) y *Mañana, tarde y noche* (fig. 153) son tres excelentes ejemplos de este nuevo orden icónico en el que Alamilla vertió sus impulsos creativos y en los que la luz adquiere definitivamente un papel protagónico. La libre figuración de estos agitados trazos –que no formas– cuyas raíces podrían hallarse en la *Action Painting* propugnada por la Escuela de Nueva York –y que es uno de los elementos que justifican su adscripción a la abstracción expresionista propuesta en esta investigación–, configuran un espacio fantástico cuyos fondos son telones de luz pura resplandeciente que se filtra por entre las delgadas capas de pintura, diluidas deliberadamente con el fin de lograr transparencias y gran variedad de matices. Los naranjas, salmones y bermellones de *Entelequia* y los sutiles lilas y ocres de *Luciérnagas serranas* y de *Mañana, tarde y noche* se ven traspassados por haces de luz que se proyectan hacia el espectador con gran fuerza y que tienen, para la organización perceptiva, un importante efecto relacional. Las otrora “ventanas” de luz que Alamilla abría en sus muros urbanos, se han transformado en oquedades refulgentes intensamente sugerentes.

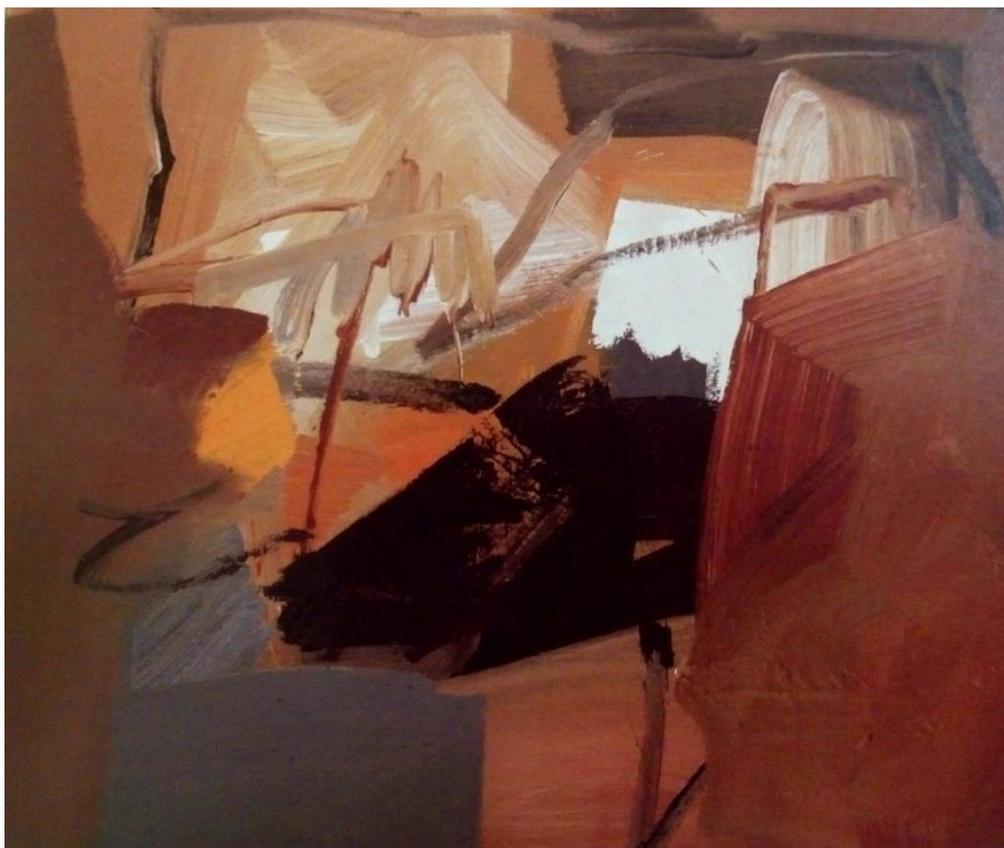


Fig. 151. Miguel Ángel Alamilla. *Entelequia*, 1995. Óleo / tela, 89 x 107 cm.



Fig. 152. Miguel Ángel Alamilla. *Luciérnagas serranas*, s/f. Óleo / tela, 164.5 x 225 cm.



Fig. 153. Miguel Ángel Alamilla. *Mañana, tarde y noche*, 1995. Óleo / tela, 140 x 199.7 cm.

Finalmente, el tríptico *Cosas de la vida irreal* (fig. 154) demuestra la libertad con que Alamilla maneja sus medios; esos recursos a los que ha dedicado más de treinta años de investigación y análisis. Ante estas imágenes, el observador queda convencido de la posibilidad real de traspasar el espacio; de que en verdad, se puede penetrar por estos huecos perforados en medio de una blanda roca para acceder a un espacio casi engeguecedor; espacio místico bañado por el más puro de los elementos compositivos: la luz, cuya naturaleza icónica, como lo señala Rudolf Arnheim, es una de las experiencias humanas más fundamentales y poderosas desde el punto de vista psicológico.⁴⁷⁸

Con gran refinamiento, Alamilla establece un esquema icónico jerarquizado en el que dentro de un espacio irreal, se desarrollan masas blanquecinas de color en el primer plano y que parecen estar en constante movimiento, lo que nos permite ver los habitáculos posteriores colmados de luz.



Fig. 154. Miguel Ángel Alamilla. *Cosas de la vida irreal*, 1995. Tríptico. Óleo / tela, 181.3 x 300 cm.

⁴⁷⁸ Rudolf Arnheim, "La luz," en *Arte y percepción visual* (Madrid: Alianza, 2008), 309.

La luz medida de Francisco Castro Leñero

Me he referido al proceso depurativo que supuso la investigación eminentemente estética de Francisco Castro Leñero, proceso que le llevó de una obra inicial de carácter preponderantemente expresionista e informalista, hacia la conquista de la superficie, plana, lisa, desnuda, monocroma y solo en apariencia vacía. Este proceso incidió, por un lado, en el repertorio de componentes icónicos de sus obras, toda vez que lo que el pintor buscaba era dotar a cada uno de ellos de plena autonomía, esto es, que adquirieran la fuerza expresiva suficiente para sostenerse por sí mismos, y por el otro en el decreciente nivel de iconicidad de las mismas.

Al encaminarse hacia una etapa de transición que le llevó a desprenderse de sus ricas texturas y mezclas matéricas, a mediados de la década de los ochenta, Castro Leñero empezó a trabajar acrílicos y resinas en un sentido novedoso. Ocurrió entonces que buscó también introducir más luz en la obra, a través del delicado trabajo de veladuras y la superposición de capas delgadísimas de pigmentos. Con ello consiguió aclarar sus fondos, que se hicieron más amplios, limpios y luminosos.⁴⁷⁹

Buenos ejemplos de ello son *Acertijo con fuente* (fig. 155) y *Reflexiones paralelas* (fig. 156) las cuales muestran una superficie mucho más iluminada con respecto a aquellas obras que presentaban todavía cierta analogía icónica con maderas, cementos y andamios; se han depurado también para concentrarse en algunas formas elementales, distribuidas sobre la superficie pictórica de manera medida y calculada. Las líneas verticales establecen juegos de simetría y equilibrio en ambos casos, dotando a las obras de solidez y estabilidad. Por cierto que el uso de la línea, en sus más variadas modalidades, se constituirá, al paso del tiempo, en un elemento morfológico de gran valor estructural en el repertorio iconográfico del pintor. Adicionalmente, *Acertijo con fuente* introduce formas circulares y una combinación de texturas, sin por ello violentar los principios de simetría y equilibrio ya comentados.

⁴⁷⁹ Mac Masters, "La plástica de Castro Leñero," 34.



Fig. 155. F. Castro Leñero, *Acertijo con fuente*, 1992. Acrílico / tela, 190 x 150 cm.

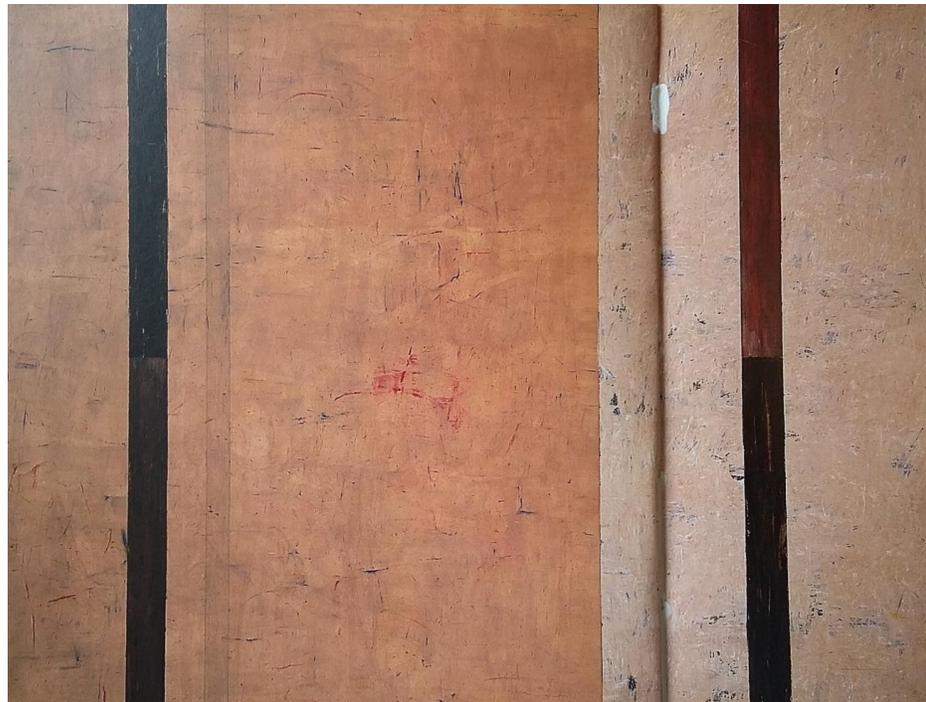
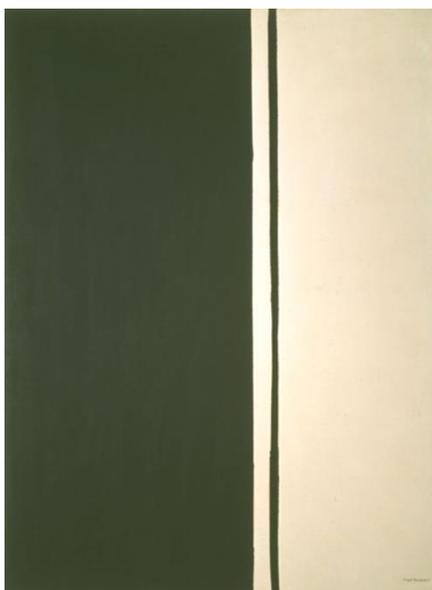


Fig. 156. Francisco Castro Leñero, *Reflexiones paralelas*, 1993. Acrílico / tela, 190 x 150 cm

Obras como las dos anteriores así como *Blanco y Rojo* (fig. 105), *Poniente / Crepúsculo* (fig. 106) y *San Ángel* (fig. 107) hacen evidente la conexión de la obra de Castro Leñero con una de las corrientes asociadas al Expresionismo Abstracto como la *Color Field Painting*, basada en la distribución de amplios campos de color que en ocasiones pueden ser mesuradamente reflejantes y suavemente contrastados, como en algunos cuadros de Clifford Still, Barnett Newman y Mark Rothko, lo que justifica la vinculación de la pintura de Castro Leñero a la abstracción expresionista producida en México.



Barnett Newman, *Black Fire I*, 1963.



Mark Rothko, *Sin título*, 1950-1952.



Clifford Still, *PH-247*, s/f.

A semejanza de estas vastas obras, observamos en las de Castro Leñero colores lisos y ligeros, delimitando espacios concretos sobre el lienzo, que queda totalmente cubierto por capas de materia pictórica diluida y trabajada capa por capa, con lo que se consiguen efectos lumínicos de transparencias y profundidad. El color extendido a lo largo de la tela toma el papel protagonista, mientras que la huella del artista es reducida al máximo. Así, la objetividad de las tersas y homogéneas áreas se sostiene por sí misma, lo que refleja un paso más hacia la conceptualización de la superficie como elemento constitutivo de la obra y hacia la purificación de la tela, objetivo anhelado por el artista.

Irma Palacios, una pintora de sensibilidad barroca.

Palacios se considera a sí misma una “pintora barroca”, por lo que el manejo del claroscuro es primordial en su obra.⁴⁸⁰ Como lo abundé en las notas biográficas de la Maestra, al inicio de este capítulo, en relación a esta afirmación considero que la pintora, de manera indirecta, hace alusión a cierta predisposición personal hacia la *sensibilidad barroca* –y no tanto al “Barroco histórico”, corriente pictórica situada en un tiempo y lugar determinados– manifiesta en sus obras a partir de la abundancia de formas que pueblan sus cuadros; al modo en que luz y color son recursos expresivos de primer orden y a través de los cuales genera la ilusión de profundidad en sus obras. Asimismo, la Maestra Palacios gusta de los grandes formatos, que en ocasiones recuerdan altares o exvotos, pensados para ser expuestos en recintos amplios y en los que las profusas formas adquieren un volumen tal que las cualidades texturales se revelan ante nuestros ojos hasta el mínimo detalle. A ello contribuyen la variedad de materiales que mezcla con sus pigmentos, entre los cuales destaca la cera, como vehículo plástico que la Maestra asocia a la sensualidad, la religión y el misterio. A decir de la pintora, este material está asociado a las velas que en su infancia contemplaba en los templos; la luz que emanaban era vibrante, y de ellas ascendía el humo, que como el incienso, conducen a la elevación del pensamiento y la oración. Es por lo anterior que afirmo que en las pinturas de Palacios, la luz adquiere una función predominantemente simbólica.

⁴⁸⁰ González Rivera, “Irma Palacios,” 144.

En efecto, hay algo de religioso en el manejo de la luz en sus cuadros; iluminaciones que transfiguran la materia pictórica en metáforas espirituales y que favorecen en el espectador asociaciones metafísicas. En ocasiones, el papel protagónico lo ejercen las sombras, las cuales, perceptualmente, cumplen con una función plástica de la mayor importancia, al contribuir a generar la espacialidad, el volumen y la atmósfera de la obra, como en *A través de las sombras* (fig.157) y *Sombras de incienso* (fig. 158); las áreas de mayor saturación cromática contrastan con la ligereza de las zonas claras. A partir de una paleta armónica, casi siempre dentro de los límites de los ocre, tierras, óxidos y grises –lo que constituye una constante iconográfica en la obra de la Maestra– la artista genera atmósferas ambiguas, obras polisémicas abiertas a múltiples significados.



Fig. 157. Irma Palacios, *A través de las sombras*, 1988. Acrílico / tela, 135 x 200 cm.

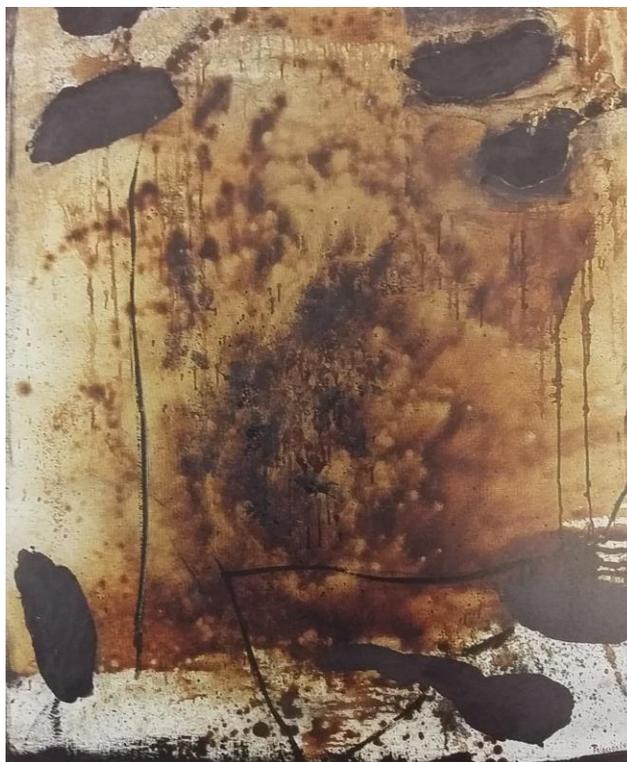


Fig. 158. Irma Palacios, *Sombras de incienso*, 1994. Óleo / tela, 110.3 x 90.8 cm.

Un elemento cautivador en la obra de Palacios, es precisamente el juego de luces y sombras que se plantean, con todo cuidado, en cada pieza. En *Principios de luz* (fig. 159) y *Luz de agua* (fig. 160) observamos soluciones opuestas en el contraste de las fuentes lumínicas. En el primer caso, una masa multiforme emerge de la penumbra; en su superficie inciden leves haces de luz que acentúan ciertos volúmenes gracias a las luces altas distribuidas por aquí y por allá. Estos claroscuros otorgan a la imagen un sentido dramático. En cambio, en *Luz de agua*, es el propio fondo el que se constituye en la fuente principal de luz; sobre éste, flotan de manera libre y relajada formas irregulares cuya identidad plástica es ambigua.



Fig. 159. Irma Palacios, *Principios de luz*, 1984. Mixta / tela, 140 x 140 cm.



Fig. 160. Irma Palacios, *Luz de agua*, 1996. Óleo / tela, 100 x 140 cm.

La dicotomía luz/obscuridad puede ser vista, en la obra de Irma Palacios, como metáfora de los propios claroscuros de la naturaleza humana, como individuo y como colectividad. La pintora observa: “Yo quiero hacer cosas para tranquilizar a la gente, siempre digo, la vida es tan dura, se sufre tanto...”.⁴⁸¹ Es sorprendente el modo en que este poder “terapéutico” que encontramos en Palacios, existe también en el ánimo de Tàpies:

Siempre quise que mi pintura tuviera ese poder: una carga mágica tan fuerte que con sólo tocarla, uno recibiera una sacudida, como un choque eléctrico. Aún mejor, tener el poder de curar a través de una pintura cargada de magia, que uno pudiera aplicarla como un talismán sagrado para que el dolor desapareciera. Esta sería mi pintura ideal.⁴⁸²

Por otro lado, obras como *Viento y Piedra* (fig. 161) y *Árbol fósil* (fig. 162) –por solo tomar un par de ejemplos– revelan el profundo conocimiento de la historia del arte que posee la artista, así como su amplio sustrato intelectual y visual, bagaje que se pone en juego probablemente de manera inconsciente, pero que vincula su obra con la de grandes maestros del pasado, tan distantes entre ellos como lo pueden ser Velázquez, El Greco y Goya –a quien la artista admira profundamente, sobre todo al último–, y William Turner, el neo-expresionista alemán Anselm Kiefer y los transvanguardistas italianos Mimmo Paladino y Francesco Clemente. Y en un ámbito más próximo a nosotros, José Clemente Orozco y Francisco Toledo, su maestro directo. De todos ellos, la Maestra Palacios ha estudiado y admirado su obra, nutriendo su propio arte que vincula a distintos niveles –plástico, teórico, técnico– el arte moderno con la tradición, lo que también pone de manifiesto la gran capacidad de síntesis que ha desarrollado la pintora. Desde luego, no hago alusión a una transposición superficial y acrítica por parte de la Maestra de lo visto y aprendido en la obra de otros grandes artistas a la suya; se trata sobre todo de sutilezas en el colorido (Orozco, Turner), la iluminación (Velázquez), el juego de luces y sobras (Goya), el empleo de materiales novedosos con grandes posibilidades expresivas y texturales (Tàpies, Kiefer), etc.

⁴⁸¹ Domínguez, *La libertad*, 6.

⁴⁸² “Tàpies”, *People + Art*, BBC, consultado el 15 de febrero de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=aXyskOKIxpU>; consultado el 15 de febrero de 2016.



Fig. 161. Irma Palacios, *Viento y piedra*, 1991. Óleo / tela, 190 x 200 cm.



Cuevas de Altamira



William Turner, *Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste*, 1844. Óleo / tela, 91 x 121.8 cm.



Fig. 162. Irma Palacios, *Árbol fósil*, 1994. Óleo / tela, 92 x 46 c



Ansel Kiefer, *Sin título*, 1980-1986. Óleo, acrílico, chapopote, paja, piedras / tela, 993 x 185 cm total.

Tierra abierta (fig. 163) y *Herida Terrena* (fig. 164) poseen, ambas, fondos casi monocromos, de transiciones cromáticas suaves; las fluctuantes formas de la primera y las ondulantes de la segunda, generan una atmósfera de gran ligereza y vaporosidad. En tanto que afirmo que toda imagen es una modelización de la realidad, a partir de un repertorio de componentes de representación específicamente icónicos, y que estos componentes pueden establecer analogías icónicas, me es permitido señalar que los títulos que la Maestra asigna a sus piezas –poética lingüística paralela a la pictórica– evocan el sufrimiento al que está sometido nuestro planeta, exhausto ante la voracidad humana, por lo que el manejo que hace la artista de estos temas se transforma casi en un acto de transfiguración de la materia terrenal. En ambos casos, la pintora ha empleado una luz envolvente y suave; la brillantez de las nubes ligeras que flotan en el espacio ilimitado solo deja entrever ciertas superficies terrosas en el plano posterior. Así, este juego de luces y sombras, de gran poder simbólico, va modelando los volúmenes, etéreos e intangibles.

Teniendo como referencia la cercanía emocional que la pintora ha establecido con la naturaleza, identifico que en estas obras coexisten las funciones representativa y simbólica de la imagen, en tanto que se constituyen en toma de postura frente al ecocidio que ya desde los años ochenta se presentaba como uno de los peores males de la época contemporánea, problemática hacia la cual la artista quiere sensibilizar a aquellos que contemplen sus pinturas.

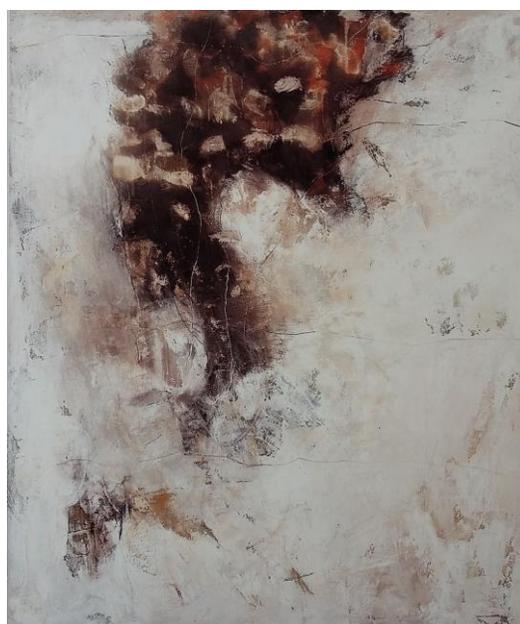


Fig. 163. Irma Palacios, *Tierra abierta*, 1999. Óleo / tela, 260 x 190 cm. (Izq.)

Fig. 164. Irma Palacios, *Herida terrena*, 1999- 2000. Óleo / tela, 120 x 100 cm. (Der.)

Relatos de Mar y Tierra II (fig. 165), composición múltiple dividida en 10 secciones rectangulares, sintetiza la amplia gama de recursos técnicos con que Palacios contaba al cerrar la década de los ochenta. En ciertas áreas, las pinceladas sueltas y libres se confrontan con masas de color mucho más saturadas; densos empastes de pintura aplicados con la espátula dan paso a chorreados y raspados, lo que aumenta la sensación háptica del cuadro. La vinculación con los gestualismos de carácter expresionista se mezcla con las incisiones y “heridas” infringidas a la materia pictórica, de raigambre informal español, por lo que la obra de la Maestra Palacios queda bien caracterizada bajo el término de “abstracción expresionista”. En el aspecto lumínico, observamos claroscuros, zonas de claridad contrastadas con acentos oscuros. La disposición frontal de la composición, su distribución en distintos paneles, su formato vertical, el empleo del claroscuro y su tamaño, establecen un conjunto de condiciones perceptuales que traen a la memoria los retablos barrocos novohispanos, que tan fuerte impresión dejaron en la Maestra Palacios. Esta afirmación es válida en tanto que, después de todo, en su afán por dotar de sentido a una imagen, nuestro trabajo perceptivo interactúa con otros procesos de la conducta, de entre los cuales la memoria icónica juega un papel principalísimo al conceptualizar la experiencia perceptiva. Asimismo, el sentido supera los límites plásticos de la imagen, para ser construido a partir de la experiencia y conocimientos del contemplador, más allá de la imagen misma.

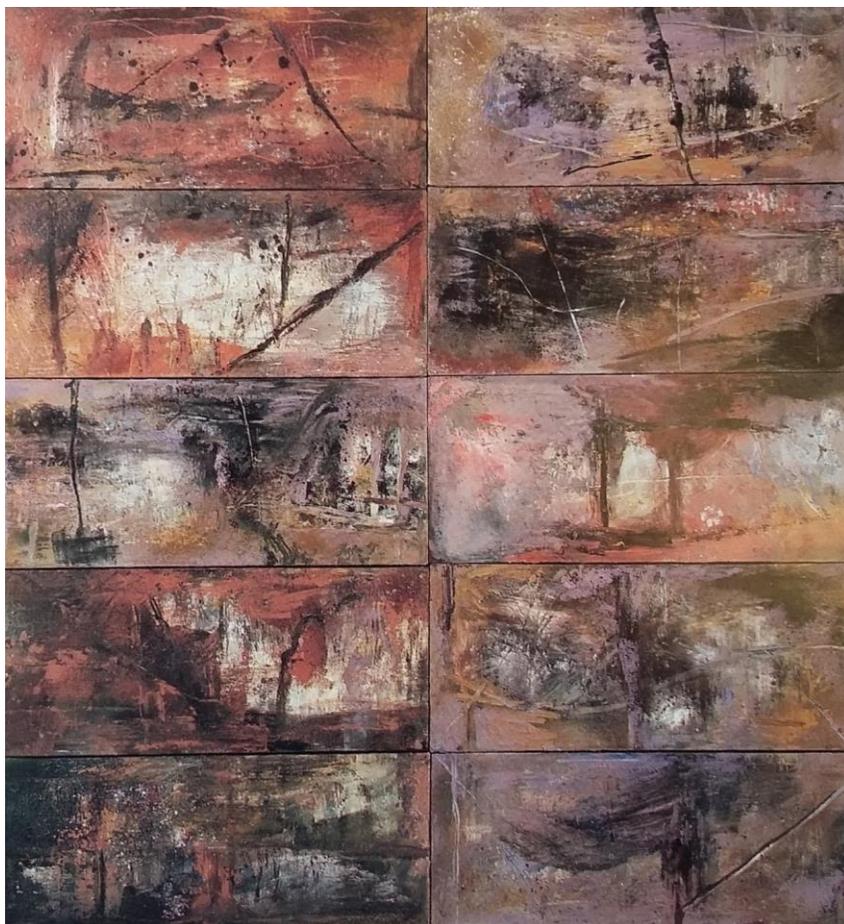


Fig. 165. Irma Palacios, *Relatos de Mar y Tierra II*, 1991. Óleo / tela, 149 x 1409 cm.

Uno de los temas de gran interés para Irma Palacios es el cuerpo humano, pero un cuerpo connotado sobre el cual pasa el tiempo, dejando su huella que, lejos de ser desagradable, resulta de un alto valor estético para la pintora. Aunado a ello, el cuerpo es sustrato ideal para que Palacios, quien, como hemos destacado, se considera “naturalmente barroca”, experimente con juegos de luz y sombra para dotar a aquellos cuerpos del dramatismo que se deriva del sufrimiento físico y la fragmentación corporal.⁴⁸³

⁴⁸³ González Rivera, “Irma Palacios,” 144. En mi opinión, con esta afirmación la artista se afilia a una larga genealogía de artistas e intelectuales que han encontrado en el Barroco un punto de referencia para su quehacer cotidiano, postura que trasciende el puro hecho pictórico —empleo dramático del claroscuro hasta llegar al tenebrismo, sensualidad exacerbada, sobrecarga retórica, teatralidad, voluptuosidad de las formas que se desenvuelven en agitados movimientos, etc.— para ser entendido como una postura frente a la modernidad y su proyecto fallido. Como lo afirma Ignacio Iriarte, quien analiza el “Barroco contemporáneo”, “En los usos contemporáneos, el Barroco tiene sentido en tanto la historia de la recepción lo colocó en la periferia de la modernidad. [...] el Barroco se ha convertido en un léxico aprovechable para pensar las distintas crisis que se

En obras como *Censurado* (fig. 166) descubrimos una visión del cuerpo humano totalmente dramática, traspasado por el dolor de las mutilaciones y heridas. Un torso desfigurado que emerge de un profundo claroscuro tan solo para mostrarnos sus colores putrefactos, proceso de descomposición que acentúa el dramatismo de la escena. Una poderosa luz frontal incide sobre lo que habría sido un cuerpo, tan sólo para hacer más evidente sus deformidades.



Fig. 166. Irma Palacios, *Censurado*, 1979. Mixta / tela, 120 x 100 cm.

Apolonio, *Torso del Belvedere*, siglo I a. C. Mármol.

diagnosticaron a lo largo del 1900 [...] Es un punto de referencia a partir del cual los escritores e intelectuales pueden posicionarse. [...] En todo caso, el Barroco se encuentra en las márgenes de la modernidad, ya sea porque se trata de un discurso que está en condiciones de establecer críticas al proyecto moderno...”. Ignacio Iriarte, “Barroco contemporáneo,” en *Orbis Tertius, Memoria Académica*, año 17, no. 18. (Argentina: Universidad Nacional de la Plata). Consultado el 10 de julio de 2016. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5372/pr.5372.pdf, Por otro lado es altamente probable que la Maestra Palacios, próxima a una cultura católica conservadora provinciana, haya tenido frecuentes oportunidades de observar obras de arte –retablos, pinturas, esculturas– del periodo barroco mexicano en las iglesias de Iguala o Taxco, de donde son famosas, por cierto, las procesiones de “encruzados”, flagelados y penitentes en Semana Santa. Por último, dejamos asentado que nosotros nos sentimos más próximos a la caracterización que del Barroco hace José Antonio Maravall, en cuanto a ser una cultura de la “extremosidad” o “exageración” (que puede darse hacia la exuberancia –Rubens–, o hacia la severa sencillez –Murillo–). José Antonio Maravall, “Conceptos fundamentales de la estructura mundana de la vida,” en *La cultura del barroco*, (Barcelona: Ariel, 1975), 422-423. Si hemos ofrecido la caracterización más frecuente que se hace del Barroco líneas arriba, es porque es con ella con la que la Maestra Palacios se identifica, quien por cierto siente gran admiración por la obra del pintor español Diego Velázquez.

Estas obras revelan la preocupación y sensibilidad de la artista por la condición humana y sus problemáticas existenciales, preocupación que modeliza a través de iluminaciones inquietantes y taciturnas. En este importante conjunto de obras –varias de ellas pertenecientes a la Colección Andrés Blaisten al día de hoy– resulta elocuente el manejo de diversas fuentes de luz y la atmósfera lumínica que en conjunto generan. La superficie texturada en *Tregua* (fig. 167) incita a la imaginación que se ve estimulada por las constancias iconográficas que por ese año interesaban a la Maestra: huesos y cartílagos dislocados sobre una superficie enrojecida que refuerza el dolor de un cuerpo desarticulado, que ha perdido incluso su dimensión de humanidad. Solo un indicio aquí y allá, una huella de lo que otrora fuera humano.

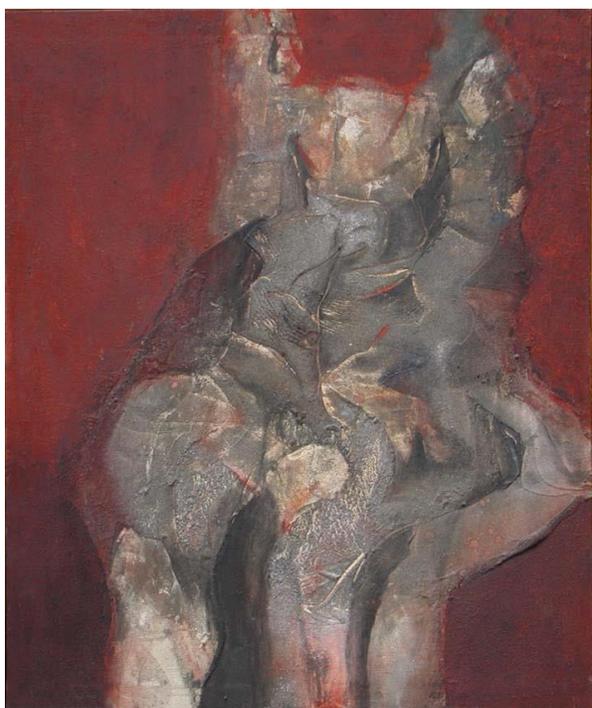


Fig. 167. Irma Palacios, *Tregua*, 1980. Acrílico / tela, 120 x 100 cm.



Francisco de Goya y Lucientes, *Trozos de carnero*, ca. 1806-1812. Óleo / tela.

En obras como *Sin título* (figs. 168 y 169), si bien las formas y el cromatismo poseen una poderosa atracción, es la luz la protagonista del tema en tanto que agente activo que acentúa el dramatismo de la imagen; esta luz lateral se combina con intensos carmines, rojos y escarlatas, a los que fácilmente asociamos a cuerpos descarnados y sufrientes. Obras de gran impacto visual que nos recuerdan a aquellos Cristos sangrantes del siglo XVIII, cuyo

propósito era mover a la piedad a los penitentes y que la Maestra Palacios contempló entre admirada y horrorizada, en su infancia, allá en su natal Iguala.⁴⁸⁴ Recordemos que en la cultura visual de la pintora están muy presentes estas manifestaciones del arte religioso novohispano, por lo que no es imposible establecer vínculos estéticos entre ambas expresiones artísticas.



Fig. 168. Irma Palacios, *Sin título*, 1985. Acrílico/papel, madera 100 x 70.5 cm.



Autor desconocido, *Señor de la columna*, talla en Real Colegio Beaterio del Señor San José de Hermanas Carmelitas, Querétaro.

Vinculado al tratamiento del cuerpo desde esta perspectiva, fue en 1982 cuando la artista presentó *El Nuevo Retablo de los Cuerpos*, en la Galería Estela Shapiro. En una especie de “tenebrismo contemporáneo”, la serie presenta cuerpos desgarrados, a medio camino entre la neo-figuración y el informalismo; se nos muestran totalmente dislocados y sufrientes, como aquéllos *Cristos de burlas* o *de la Columna* barrocos, que, como hemos dicho, es una estética con la que Irma Palacios se siente plenamente identificada. A este propósito, la Maestra recuerda: “Cuando yo era muy niña iba a la escuela en Guerrero, me llevaban a la iglesia, entonces yo veía los cuadros sangrantes del siglo XVII... ¡todo esto me daba miedo, pero me atraía muchísimo! Y yo, cuando empiezo a pintar y empiezo a ver la historia del arte

⁴⁸⁴ Hilda Domínguez, *La libertad*, 13.

y veo a estos (informalistas) catalanes con estas pinturas tan terribles, oscuras, desgarrando que daba miedo y, bueno...ahí empecé”.⁴⁸⁵

Con este comentario tan elocuente de la Maestra entendemos la vinculación entre ese sentirse “barroca” y encontrar en el informalismo español la puesta al día de aquella estética profundamente dramática y expresiva.



Fig. 169. Irma Palacios, *Sin título*, 1987. Mixta / tela, 100 x 125 cm.



Autor desconocido, *Cristo crucificado*, talla en Madera, Museo Virreinal de Zinacantepec, Edo. de México.

En *Retablo negro* (fig. 170) el campo pictórico está dividido en dos áreas de color diferenciadas. Las tonalidades claras, planas y masivas de la parte superior contrastan con la profusión de elementos aplicados a base de técnicas expresionistas. Perceptualmente, pareciera como si entre ambos sustratos estuviera teniendo lugar una lucha por ganar terreno: las formas irregulares de la base empujaran por liberarse del peso que suponen los dos bloques de piedra que cargan. Del mismo modo, dos zonas de luz son perfectamente diferenciables: en tanto que la parte superior irradia una fuerte luz cálida, su contraparte inferior está trabajada a base de tonos oscuros y fríos.

⁴⁸⁵ Domínguez, *La libertad*, 13.

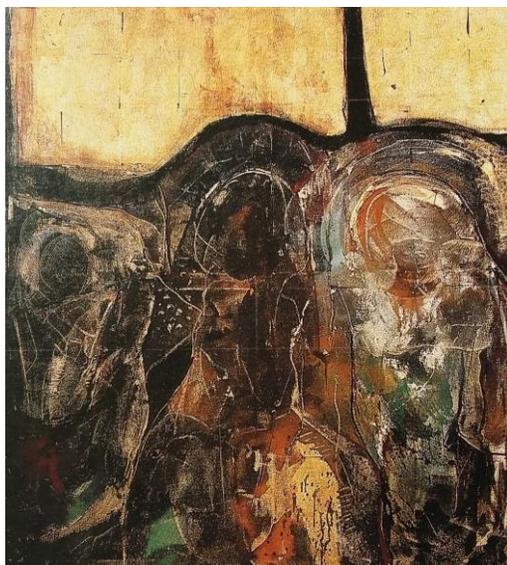


Fig. 170. Irma Palacios, *Retablo negro*, 1988. Acrílico / tela, 155 x 140 cm.

El *Retablo* (fig. 171) posee claras referencias a ciertos retablos barrocos novohispanos. Dos paneles laterales flanquean el panel central, que sugiere la presencia de un nicho dentro del cual, como indicio muy sencillo, se percibe una aureola de santo. La aplicación de las tonalidades rojizas en el centro activan la asociación del espectador con la sangre derramada por Cristo, cuya imagen no hace falta que esté presente ya que el conjunto de la obra alcanza a simbolizar muy bien lo que la iconografía cristiana ha reforzado por siglos entre sus fieles.



Fig. 171. Irma Palacios, *Retablo*, 1990. Gouache / papel amate, 70 x 124 cm.

Informalismo, barroco y política.

En este punto se hace necesario introducir una breve digresión para ahondar en el sentido de la relación que la Maestra Palacios encuentra entre el Informalismo, surgido a mediados de la década de los cincuenta en la España franquista y su *sensibilidad barroca*, que juega un papel importante en la ejecución de sus obras en un espacio y tiempo totalmente diferentes. Es importante también comprender que el contenido político, ético y social del que estaba imbuida la vanguardia española, no se encuentra presente en el proceso creativo de la artista, como veremos a continuación.

En cuanto al primer aspecto, la relación Informalismo/Barroco, Juan Eduardo Cirlot afirma que, efectivamente, entre los antecedentes del primero, se encuentran, entre otros, no sólo ciertos aspectos técnicos y compositivos, sino también una especie de actitud o sensibilidad barroca, que conecta con la tradición religiosa de ese país. Por el interés y pertinencia de sus comentarios, reproduzco el texto en el que el Cirlot, máxima autoridad en el tema, comenta brevemente los antecedentes del Informalismo:

A lo largo de toda la evolución del arte podrían encontrarse aspectos que señalan una tendencia de la creación hacia lo impreciso, hacia lo confuso y lo negativo. Pero todos esos aspectos [...] encuentran su amplia posibilidad en el seno del sentimiento barroco y de las técnicas a que impele, valorativas de la textura y de la materia, de los contrastes nebulosos de luces y sombras, de los más audaces efectos espaciales y de la restricción cromática. Obvio es recordar algunas obras de Rembrandt [y] el grabado del siglo XVII que se anticipa a ciertos descubrimientos texturales de nuestro tiempo. No debemos olvidar tampoco la tendencia a la destrucción de la forma y a la disolución técnica que aparece casi como una constante en la evolución de los pintores hispánicos. Francisco de Goya introduce en algunas de sus obras figuras sin rostro, esquemas lineales a puro trazo de pincel que no responden a un concepto realmente representativo y gusta también de calidades equívocas, en las que la pintura, mejor que evocar la materia que debía representarse, parece aludir a los trasfondos psíquicos del artista. Todo estilo abocetado posee, en realidad, mucho de informalista y por ello cabe incluir en la vasta e

imprecisa denominación de “antecedentes” a los borroneos de los pintores románticos como a las disoluciones de los impresionistas”.⁴⁸⁶

No pierdo de vista, desde luego, que el Informalismo al que hago referencia en esta investigación está enmarcado en un contexto histórico diferenciado de aquellos a los que el crítico hace alusión. No pretendo el despropósito de imponer una estética y una poética propia de la segunda mitad del siglo XX a circunstancias distintas. Lo que me interesa destacar de lo comentado por Cirlot es que el Informalismo español conecta con lo que él denomina el “sentimiento barroco”, que identifica con ciertos procedimientos técnicos y aparentes de las obras y que vinculo a una actitud o respuesta ante el desengaño que produjo la caída del humanismo racional renacentista, en el primer caso, y el fracaso de las promesas de la modernidad, en el segundo.

Es cierto que el Informalismo recupera de la historia del arte española, momentos señeros en los que los elementos formales de la obra se han orientado a subrayar la expresión, en ocasiones incluso en detrimento de la copia fidedigna de la naturaleza. La investigadora Sylvia Navarrete concuerda con esta apreciación, al señalar que el Informalismo “se plantea como un eslabón de la gran tradición ibérica: intenso dramatismo de la “España negra”, tenebrismo y paleta rojinegra, mitos de religión y muerte en que abreva...”.⁴⁸⁷ Es por ello que se pueden trazar ciertos paralelismos entre la estética barroca y la informalista, teniendo siempre presente que cada corriente pictórica tuvo propósitos distintos y actuó en contextos diferenciados. Así, el sentido del movimiento y una fuerte tensión interna están presentes en ambas tendencias; los intensos contrastes entre luz y sombra –el claroscuro– juegan un papel determinante en el dramatismo y efectismo de la obra. Nociones como la armonía, la proporción y el equilibrio se ven alterados o deformados, a veces hasta la exageración. Finalmente, en las dos corrientes está presente un fuerte sentido de la espiritualidad y la trascendencia –por razones distintas, insistimos– por lo que uno de los propósitos del artista es conmover a su espectador.

⁴⁸⁶ Juan Eduardo Cirlot, “Antecedentes del Informalismo,” *Informalismo* (Barcelona: Omega, 1959), 11-12.

⁴⁸⁷ Sylvia Navarrete, “La colección como pulso de una época,” en *Abstracciones. Nueva York, París, Cuenca, México* (México: Museo de Arte Moderno, 2015), 43.

Algunas de estas características están presentes en obras de pintores asociados al Informalismo y al grupo El Paso, fundado en Madrid en 1957 y del cual la Maestra Palacios tuvo conocimiento en su momento. Un ejemplo de ello es el pintor zaragozano Manuel Viola, cuyas obras, marcadas al mismo tiempo por un exacerbado gestualismo y un minucioso detalle, se vinculan, a decir del propio artista, con la tradición del barroco tenebrista. También reconocía en las pinturas negras de Goya una fuente de inspiración muy importante. Por su parte, Antonio Saura recuperó personajes de la historia española, como la Infanta, que son “imágenes y personajes del barroco y revela [el artista] lo que en todas ellas hay de monstruoso”.⁴⁸⁸

En este sentido, no se equivoca Irma Palacios cuando afirma “soy una pintora barroca”, al referirse a que se identifica con esa sensibilidad –sentimiento, en Cirlot– barroco que la lleva a asociar sus técnicas, procedimientos, densidad textural, formatos, juegos de luces y sombras y composición con aquellas imágenes verdaderamente barrocas que contempló en su infancia y que le causaron tan honda impresión y que eran, desde luego, derivación del barroco proveniente de la península.

En segundo lugar, hay una diferencia sustancial entre la actitud informalista de los artistas españoles de los años cincuenta y sesenta y la de la Maestra Palacios, misma que se puede generalizar a la mayoría de los informalistas mexicanos de los años ochenta. El Informalismo español surgió en medio de una situación convulsa, marcada por una dictadura que apenas daba respiro a las novedades artísticas. Los integrantes de ese movimiento artístico y en específico los integrantes del grupo El Paso, dotaron a su vanguardia artística de una fuerte carga ideológica y política; se trató, si, de una revuelta artística pero ésta estuvo impregnada de un sentido ético y social.

Así, por ejemplo, Juana Frances, única mujer que participó en El Paso manifestó preocupaciones de índole social y criticó la alienación del ser humano en las ciudades; Antoni Tàpies, quien en París había tenido contacto con el círculo surrealista, modificó su discurso visual y propuso “una inesperada alternativa, austera, dramática y de inclinación política” a la abstracción prevaleciente en España. De hecho, un poco más adelante, hacia

⁴⁸⁸ Sylvia Navarrete y Sofía Neri, “Fichas monográficas,” en *Abstracciones. Nueva York, París, Cuenca, México* (México: Museo de Arte Moderno, 2015), 144, 192.

1964, decide dejar de participar en exposiciones preparada por el estado franquista para ser presentadas en el extranjero; en esta decisión le siguieron Manolo Millares y Antonio Saura. En contrapartida organizaron una exposición antifranquista en Italia con el apoyo del partido comunista. El ya comentado Manuel Viola había sido desde muy joven poeta y militante, lo que le llevó a colaborar con Federico García Lorca y Jean Cocteau a través de ensayos críticos; esta vena contestataria prevalecería en su quehacer artístico informalista. Por su parte, la dramática obra de Manolo Millares encara la angustia existencial que dejó tras de sí la Guerra Civil; su obra reflexiona en torno al desgarramiento y destrucción del entorno, sí, pero también visibiliza un estado psíquico compartido.⁴⁸⁹

La versión informalista practicada por los pintores abstractos expresionistas mexicanos de los ochenta se desarrolló en unas circunstancias totalmente diferentes. Se trata de un informalismo no solo desligado de propósitos políticos o sociales, sino que además es el resultado de la mezcla de otras vertientes plásticas que los españoles de los cincuenta no conocieron, como los neo-expresionismos –alemanes, italianos, norteamericanos– obteniéndose con ello diferencias técnicas con respecto al Informalismo “original”. Mientras que en Europa se constituyó en un arma política al mediar el siglo –al menos hasta antes de ser instrumentalizada por el propio Francisco Franco, a fin de dotar de vanguardismo a la cultura española que se abría al escenario internacional– en el México de los ochenta se trató de una propuesta formal que favorecía la expresión de algunos pintores abstractos expresionistas que, como la Maestra Palacios, parten de una orientación eminentemente plástica y estética al momento de ejecutar sus obras: los espacios abiertos y dinámicos favorecen la prolongación de los materiales distribuidos incluso hacia el exterior de los límites del cuadro; la diversidad matérica coadyuva en la generación de ritmos y pesos visuales, densidades táctiles y luminosidades variables. Un cierto desequilibrio deliberadamente provocado genera gran variedad de fuerzas dinámicas que se proponen al observador como lecturas discontinuas. La profusión de materias distintas, a veces el abigarramiento de éstas, dota de una apariencia abarrocada a la superficie. En ocasiones, estas obras se resuelven en formatos mixtos, ya sean dípticos, trípticos o incluso “retablos”. En cuanto a la gama cromática, es evidente –destaco la obra de la Maestra Palacios en este

⁴⁸⁹ Navarrete, “Fichas monográficas” y “Cronología,” en *Abstracciones. Nueva York, París, Cuenca, México* (México: Museo de Arte Moderno), 122, 130, 144, 158 y s/p.

sentido— el predominio de las gamas oscuras, producto de la aplicación de densas capas de materia pictórica o de veladuras. Estos colores determinan, generalmente, atmósferas misteriosas, “tenebristas”, que en el caso de Irma Palacios se han ido aclarando con el paso de los años. Por último, pero no por ello menos importante, conviene señalar que la versión mexicana del Informalismo utilizó técnicas y procedimientos de representación similares a los informalistas españoles: pinturas al óleo, acrílicas y ceras; esmaltes y barnices; mármoles y tierras molidos añadidos a la tela, por medio del *collage*, el *grattage*, el *frottage*, el *dripping* y el *assemblage*. En ambos casos, cobra especial relevancia la adición de materiales extrapictóricos con el propósito de destacar el aspecto matérico en la obra. Dentro de éstos se encuentran distintos tipos de papel, trapos rasgados y quemados, cordeles y madera, entre otros.⁴⁹⁰ Con todos estos recursos, los pintores abstractos expresionistas mexicanos que se sintieron atraídos por la formulación informalista, emprendieron gran variedad de experimentaciones técnicas, plásticas y perceptivas que en el caso de la Maestra Palacios se reflejan tanto el colorido que emplea como en el manejo de la materialidad de la obra, características que pueden asociarse a ciertas expresiones del arte barroco de nuestro país. En efecto, barroco mexicano e informalismo español convergen en su obra no sólo en cuanto a cierta poética, sensibilidad y temáticas, sino también en la materialidad, la gama cromática y sobre todo, en el deseo de establecer vínculos sensoriales entre la obra de arte y el espectador.

⁴⁹⁰ Lourdes Cirlot, “El sentido de la pintura Informal o la naturaleza del arte otro en Cataluña,” en *La pintura Informal en Cataluña, 1951-1970* (Barcelona: Anthropos, 1983), 297-300.

Elogio a la luz en Ignacio Salazar

Si existe un elemento compositivo que se acerque más al sistema de creencias espirituales de Ignacio Salazar, ese es *la luz*. Se trata, desde luego, de una luz espiritualizada, metafórica, tendiente a movernos a la reflexión, la contemplación, el silencio y la introspección. En este sentido, la obra de Salazar exige del espectador una cierta disposición y diríamos, cierto “recogimiento”, como quien está frente a un icono sagrado, medio propicio para la unión entre lo terreno y lo divino.

Desde luego, al igual que el resto de los componentes icónicos, un proceso de intelectualización y depuración técnica ha llevado a Salazar al manejo atmosférico de la luz de manera excepcional: es probable que en los *Cromosólidos* y *Cromotransparencias*, la luz tuviera todavía una función más instrumental que espiritual. A pesar de que así fuera, advertimos que si nuestra percepción distingue entre pliegues, desdoblamientos, concavidades y planos en estas formas flotantes, se debe a las variadas intensidades de luz que inciden en las distintas zonas de la multiforme presencia. Si observamos con detenimiento *Cromotransparencia XV* (fig. 172), descubriremos que las delicadísimas capas de acrílico nunca llegan a opacar planos y superficies posteriores; estas transparencias obedecen a la cantidad de luz que incide en ciertas zonas, lo que contribuye a percibir planos “adelantados” con respecto a otros. En este caso, la multiforma se desarrolla sobre un eje inclinado, lo que determina las caras de los diversos prismas que la constituyen. Así, aquellas que corresponden a las “caras superiores”, reciben más luz que aquellas que se encuentran en posiciones posteriores. Este juego de luces suaves y duras coadyuva poderosamente al efecto de dirección y profundidad en el conjunto, que se ve reforzado por el fondo oscuro que lo hace resaltar.

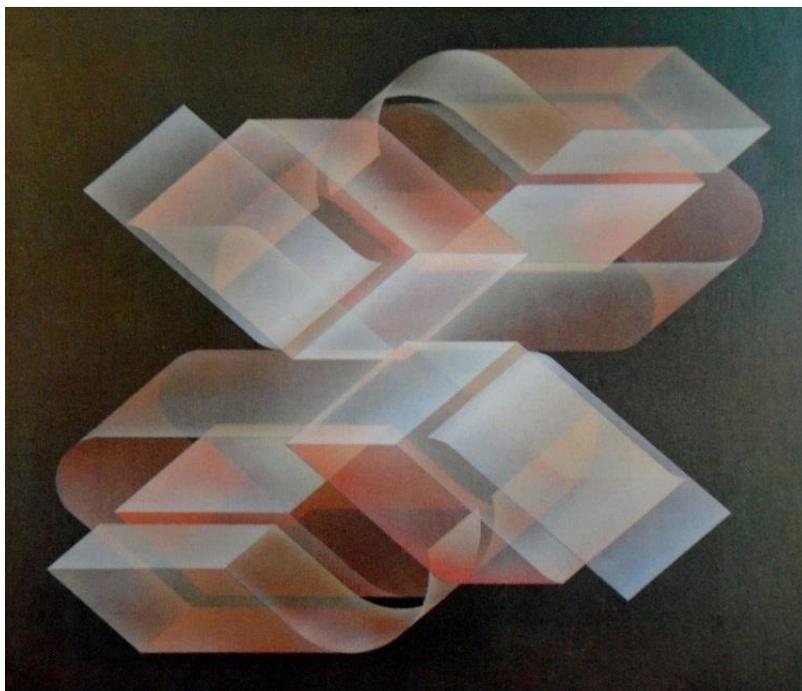


Fig. 172. Ignacio Salazar, *Cromotransparencia XV*, 1980. Acrílico / tela, 60 x70 cm.

Es muy probable que ante la visión de la clara luminosidad de la península de Yucatán, la fina sensibilidad del pintor haya reaccionado para llevar a sus colores una mayor intensidad lumínica. En *Sin título* (fig. 173) es notable el manejo de diversas calidades lumínicas y de las temperaturas cromáticas, de acuerdo al plano de que se trate. Así, el azul profundo que hace las veces de fondo, además de estar trabajado a base de manchas y gestualismos, es el más oscuro de los planos, lo que de inmediato nos lleva a percibirlo como el “más alejado”. A partir del principio de traslapo y yuxtaposición, los sucesivos planos que se van colocando “hacia adelante”, van ganando, uno a uno, en luminosidad, de tal suerte que el triángulo amarillo parduzco del primer plano resulta ser, al mismo tiempo, el más iluminado. Es verdad que la luz crea espacio. Estos efectos luminosos no escaparon al ojo experto de Oscar Olea, quien señala que “Matices cromáticos a base de veladuras sustituyen a los colores planos para acercar a las formas a la luminosidad propia de la naturaleza, más que a la gélida pureza de la abstracción, al mismo tiempo que se acentúa el carácter libre y gestual de las calidades cromáticas...”⁴⁹¹

⁴⁹¹ Oscar Olea, *Ignacio Salazar. Pinturas/Paintings* (México: Escuela Nacional de Artes Plásticas / UNAM, 1985), s/p.



Fig. 173. Ignacio Salazar, *Sin título*, 1985. Acrílico / tela.

El 10 de junio de 1987, Salazar presentó la exposición *Pinturas, biombos y construcciones* en la Galería de Arte Mexicano. En un esfuerzo más por llevar sus reflexiones estéticas a la tridimensionalidad, a fin de explorar materialmente la espacialidad de la obra de arte, Salazar trasladó estas visiones idealizadas del paisaje del sureste mexicano a una serie de biombos, cuya estructura facilita, literalmente, el “desdoblamiento” de la pintura. *Yaxchilán* (fig. 174), antigua ciudad de la cultura maya, situada a las orillas del Río Usumacinta, presta su nombre al biombo en cuyas hojas se desarrolla un colorido paisaje, profundamente contrastado por zonas de obscuridad en el área superior y una de gran claridad y calidez en el área inferior. Luz y cromatismo van de la mano en este biombo, cuya constitución, que ofrece la posibilidad de abrir y/o cerrar sus hojas a distintos grados, confiere a la pintura un cierto cinetismo y aumenta el volumen de las formas ahí configuradas, al tiempo que se consiguen múltiples reflectancias lumínicas.



Fig. 174. Ignacio Salazar, *Yaxchilán*, 1987. Óleo, acrílico / tela / panel de madera, 180 x 270 cm.

En el siguiente conjunto de obras, existen una variedad de puntos de irradiación, ya sea que se trate de focos de emisión o de puntos en donde incide un rayo lumínico. Es interesante contemplar las piezas en conjunto, toda vez que en ellas Salazar ha conseguido transformar a la luz en el elemento constitutivo de la atmósfera total en cada pintura. En *El revés del corazón* (fig. 175) las múltiples formas distribuidas en el plano pictórico se desenvuelven – se “mueven” – en medio de una luz cálida y envolvente, cercana a los contrastes propios del claroscuro. El trabajo perceptivo organiza los gradientes de luminosidad que crean el fuerte efecto tridimensional de estas “láminas oxidadas” o “rocas” –lo determinamos por analogía icónica y por el conocimiento de los intereses iconográficos del pintor, pero la polisemia siempre es posible–; la atmósfera, íntima, serena, incluso melancólica, nos remite a un pasado incierto, a cuevas milenarias en donde la humedad ha escurrido por las paredes durante siglos. Una sensación similar se percibe frente a *Humillato II* (fig. 176), con la diferencia de que las formas nos remiten a estructuras pétreas: pareciera que la boca de alguna cueva se abriera para recibir algunos tímidos rayos de luz, que alcanzan apenas a tocar algunas salientes de las superficies rocosas. Luz serena, misteriosa, resplandeciente en algunas zonas; luz que constituye volúmenes y que aviva la variedad de texturas.



Fig. 175. Ignacio Salazar, *El revés del corazón*, 1990. Óleo / algodón, 120 x 120 cm.



Fig. 176. Ignacio Salazar, *Humillato II*, 1992. Óleo / tela, 213.6 x 132 cm.

Observamos con interés que en *Conturbatio* (fig. 177) y *Madera pintada* (fig. 178), la luz se ha aclarado considerablemente, generando una atmósfera más diáfana y amable. La constancia en el uso de colores-tierra, terracotas y marrones, generan la sensación táctil de metales corroídos, cubiertos por la pátina del tiempo; espacios abiertos bañados por la luz de un nuevo amanecer.



Fig. 177. Ignacio Salazar, *Conturbatio* (inquietud), 1991. Óleo / tela, 132 x 213.6 cm.

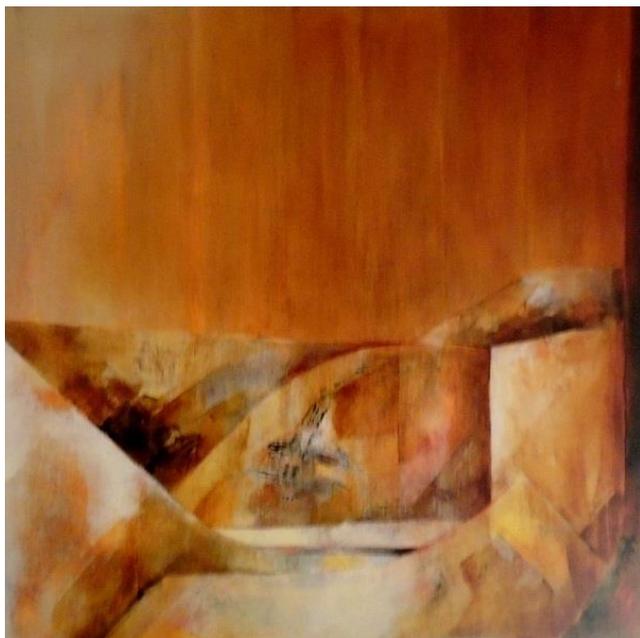


Fig. 178. Ignacio Salazar, *Madera pintada*, 1991. Óleo / caoba, 40 x 40 cm.

Unida a la estructura de representación espacial, la temporal adquiere en estas piezas de Salazar una relevancia icónica en sí misma. Dice el artista: “Los tiempos del arte difieren enormemente de la rudeza con que nosotros creemos que existe el tiempo. El tiempo en el arte, el tiempo en la pintura son otros tiempos...”⁴⁹² ¿Cómo disociar el binomio *espacio-tiempo* en pinturas como *Luz de plata* (fig. 179), *Luz de las tardes* (fig. 180) y *Óxido de luz* (fig. 181), en las cuales las formas se desplazan a un ritmo imperceptible? En efecto, los elementos dinámicos de la estructura temporal, ritmo y tensión, han dotado a estas piezas de un profundo sentido de temporalidad y simultaneidad: las formas irregulares luchan por recuperar su estado natural y al abrirse paso en lentísima cadencia por el campo pictórico, establecen líneas de fuerza y dirección, captadas por nuestra experiencia perceptiva a un nivel fenoménico.



Fig. 179. Ignacio Salazar, *Luz de plata*, 1993-1994. Óleo / placa de aluminio, 91.5 x 81 cm.

⁴⁹² Domínguez, *La pintura*, 10.



Fig. 180. Ignacio Salazar, *Luz de las tardes*, 1993. Óleo / placa de aluminio, 46 x 41 cm.

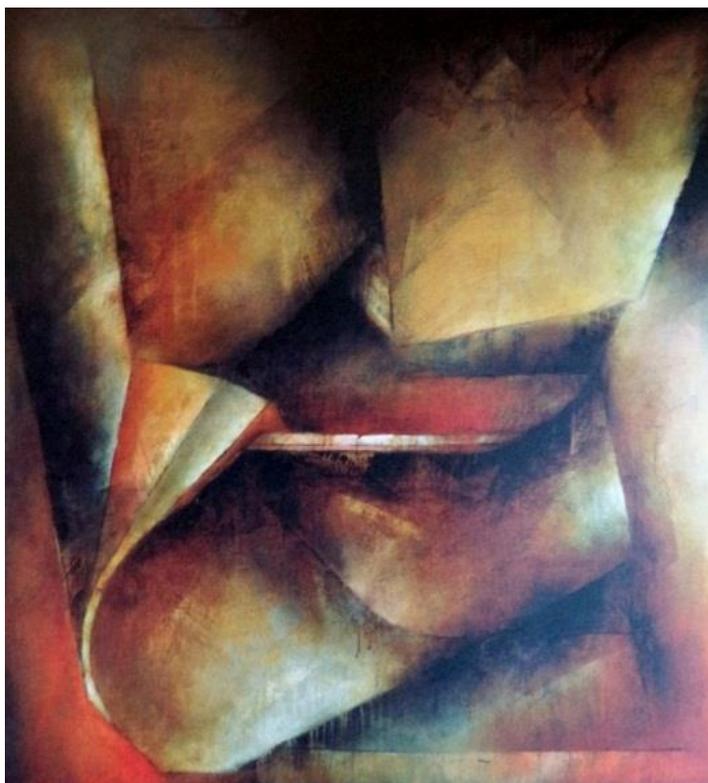
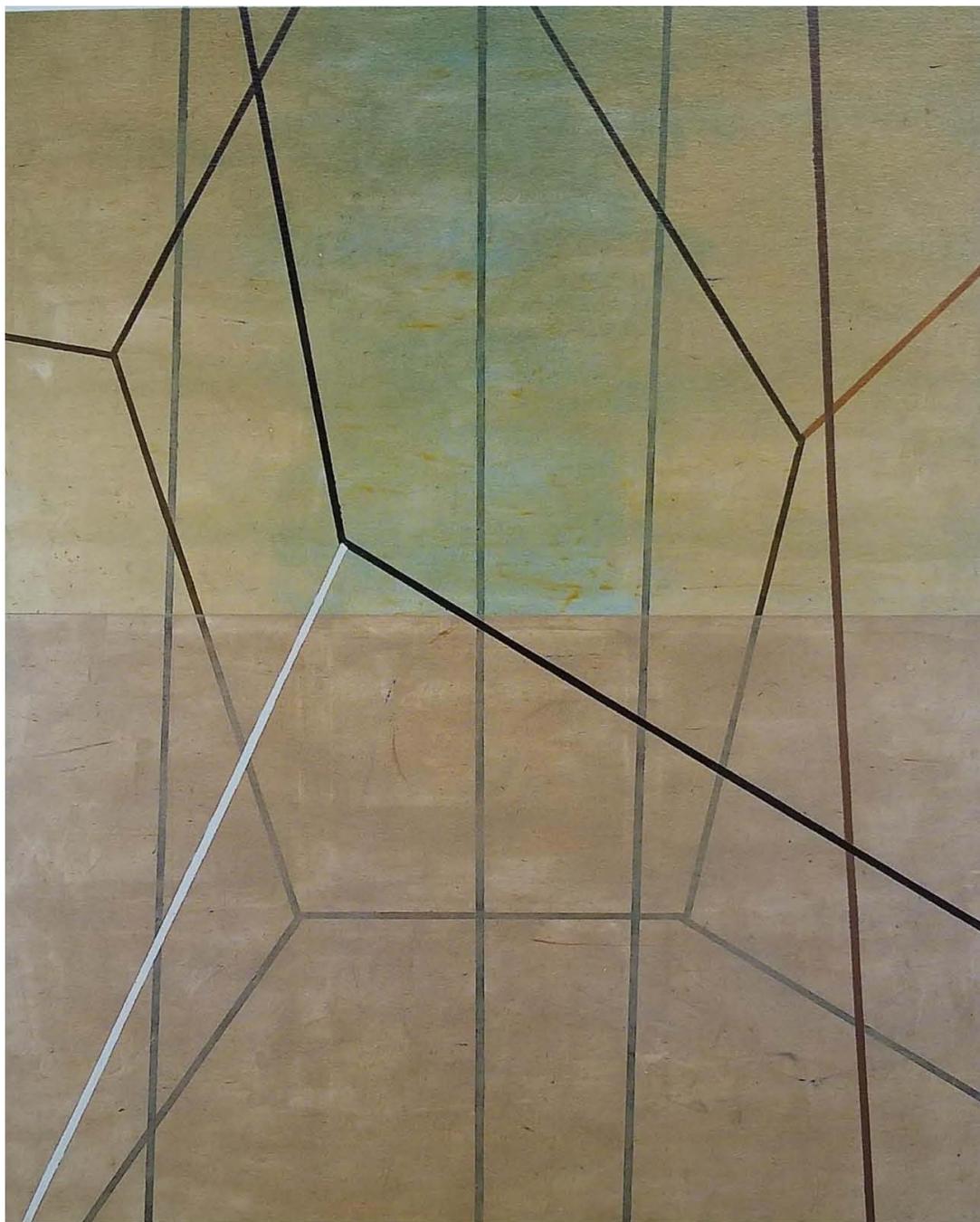


Fig. 181. Ignacio Salazar, *Óxido de luz*, 1994. Óleo / tela, 110 x 100 cm.

Constatamos en estas tres piezas que al mismo tiempo que el artista ha introducido una mayor variedad cromática, ha otorgado mayor volumen a las diversas formas distribuidas en el plano. Curvaturas, convexidades, planos, dobleces, todo se interpenetra, todos son entrantes y salientes que dan la impresión de buscar acomodo. Esto es, presenciamos escenas que se desarrollan en “pleno movimiento”, desplazamientos que ocurren en un espacio y tiempo determinado. Al moverse, las formas generan destellos, reflejos, vibraciones lumínicas, reverberaciones luminosas y fulgores por aquí y por allá. Haces de luz emergen de “detrás” de las formaciones geológicas que han estado ahí por todos los tiempos; desde la conjunción de dos rocas, se irradia una mística luz, constitutiva de cada volumen, color y espacio de toda pintura a través de los tiempos.

3.5.4.4. *ESPACIO*



Francisco Castro Leñero, *Tortuga-pez*, 1996-98.

Miguel Ángel Alamilla. Espacio visual, espacio mental, espacio imaginado.

La ciudad se encuentra envuelta en una perpetua transformación; no bien se concluye una obra, otra tiene que ser demolida o modificada para ampliar los espacios necesarios para el continuo crecimiento de la ciudad. Construcción, reconstrucción, remodelación, ampliación, destrucción: todos estos procesos se llevan a cabo en el entorno citadino de manera cotidiana. Después de una acuciosa observación por parte del pintor, estos procesos son conceptualizados en su memoria visual para, posteriormente, modelizarlos a través de la representación icónica cuyo orden estructural busca ser una equivalencia plástica de la experiencia perceptiva. “Para mí” –apunta el artista– “la ciudad tiene que ver con el orden y con el caos. Soy introspectivo y esto me obliga a estructurar mi obra de la manera que lo hago, como un rompecabezas, como construcción que contiene el caos y lo enfrenta ante el orden”.⁴⁹³

En Alamilla, el espacio es una entidad intelectual transformada en campo de batalla; es el lugar donde sus especulaciones teóricas hallan concreción, a partir del diseño de las más variadas estructuras que dividen el plano de manera irregular. Retículas que en ocasiones son casi imperceptibles bajo las veladuras del óleo o acrílico pero que en otras obras están intensamente marcadas a mano alzada con grueso pigmento negro –que para Alamilla, al igual que para Paul Klee, es también un color–. Estas estructuras son un *leit motiv* en toda la obra del artista, un “sello” del estilo que le es propio.

Si por momentos la configuración espacial en la obra de Alamilla se percibe caótica e irregular, hay en ella, sin embargo, un continuo esfuerzo por parte del artista en imponer un orden y una lógica interna al paisaje urbano y a la vida que en éste se desarrolla. Después de todo, el arte no persigue destruir –no al menos en Alamilla– sino construir propositivamente una posible –de entre muchas– modelización del paisaje. Es por ello que ante su obra, Juan García Ponce afirmaba que “Miguel Ángel Alamilla pone y hace manifiesto en sus obras uno de los estados de nuestra realidad convirtiendo, mediante esas obras, lo negativo en positivo, la destrucción en fuente de inspiración”.⁴⁹⁴

⁴⁹³ Polidori, “Yo impongo y rompo las reglas,” 24.

⁴⁹⁴ Juan García Ponce, “Crónica sobre un pintor y una nostalgia,” en *Sábado*, suplemento del *Unomásuno*, 26 de mayo de 1984, p. 9.

Como pintor, Alamilla afirma que

La pintura para mí es una especie de juego en el que desarrollo mis obsesiones y mi interés por recrear mi experiencia urbana. La ciudad contiene infinidad de formas susceptibles de ser interpretadas y reinterpretadas de innumerables maneras. Es decir, que no se trata de ser obvio o de reflejar la ciudad tal cual, sino de que las formas que la configuran sirvan de pretexto para experimentar y descubrir la pintura.⁴⁹⁵

Es por ello que los títulos de sus obras y exposiciones, poética paralela a su estética pictórica, “definen su orientación estética y búsqueda conceptual”.⁴⁹⁶

Desde sus años formativos, es apreciable una especie de *horror vacui* en las composiciones de Alamilla, cual si las obras fueran metáfora visual de la anárquica saturación de las grandes urbes; el artista construye su espacio ilusorio a través de la yuxtaposición y colindancia de planos que se entretujan para, en su conjunto, ser organizados perceptivamente como muros, caseríos y vistas cenitales de la gran ciudad.

En ocasión de la exposición montada por el pintor en el Centro Cultural Guadalupe Posada en 1984, Teresa del Conde explicitaba que el “Elogio a la geografía” que Alamilla proponía en sus obras debía ser entendido en su justa concepción, esto es, no como una exaltación de las cualidades terrestres, naturales del mundo circundante, sino como el reconocimiento “al trazo que la naturaleza o la mano del hombre deja en la superficie de los objetos y elementos y a los accidentes que estos sufren por la acción del tiempo”. Visto de este modo, el interés inmediato de Alamilla no está *en el mundo natural*, sino en la *geografía urbana y el paisaje interior*, interés compartido, por cierto, por otros artistas de su generación como Francisco y José Castro Leñero y Gabriel Macotela, como bien lo hizo notar en su momento del Conde al señalar que estos artistas, “al igual que él [Alamilla], se han pronunciado por una abstracción que se antoja denominar “realista”.⁴⁹⁷

⁴⁹⁵ Moncada, “Mi pintura, un juego,” 26.

⁴⁹⁶ “El tres y distancias perfectas,” 1 y 3.

⁴⁹⁷ Conde, “Miguel Ángel Alamilla: Elogio a la geografía,” s/p.

Es probable que este involucramiento con la vida en la ciudad, sus edificios, su contaminación y sus seducciones, transformadas por cierto en constancias iconográficas en la obra del Maestro, preocuparan de manera constante a algunos miembros de esta generación –hablamos de artistas cuyas edades oscilaban entre los 20 y 35 años de edad en la década de los ochenta–, dada su calidad de testigos sensibles al hacinamiento, pobreza, soledad y alienación de urbes golpeadas por la carencia y la frustración. A pesar de ello y dados los intereses plásticos de esta generación de pintores, caracterizados al inicio de este capítulo, no debemos ver en el conjunto de su obra una intensión de denuncia o toma de postura frente a estas situación; se trata sobre todo de testimonios, registros visuales que dan cuenta del crecimiento anárquico y acelerado de una megalópolis y sus consecuencias en quienes las habitan. El autor anónimo del texto “Torres Kato y Ángel Alamilla: la geografía del total acabamiento”, consigna que para muchos de los pintores de los ochenta “...el acabamiento total de nuestro mundo lo descubren en todo lo que se mira. Lo respiran y los despierta de noche para obligarlos a pintar como un último ejercicio de sobrevivencia. La esperanza y los colores están muy lejos, lo que se mira son manchas, colores extraviados de sí mismos, formas caóticas”.⁴⁹⁸

Este interés generacional por el paisaje urbano, lo había identificado García Ponce en Alamilla, al advertir el modo en que los títulos otorgados por éste a sus obras, parecían dar cuenta de una urbe en permanente transformación. Así, *La demolición*, *La multiplicación*, *Reconstrucciones*, *La construcción del Puente*, *Paisaje*, *La Ventana*, anuncian elocuentemente este constante devenir de la ciudad, en medio de un proceso inacabable de construcción y destrucción de sí misma.⁴⁹⁹ Más aún, es el propio artista quien confirma esta íntima relación entre sus títulos y su propia vivencia de la ciudad: “Creo imágenes urbanas a través de mi relación con la ciudad y del contacto que tengo con lo que veo a diario surgió el título de mi exposición: *Construcciones imaginarias*”.⁵⁰⁰

En concordancia con esta conceptualización de la ciudad, el artista describe su proceso creativo de la siguiente manera:

⁴⁹⁸ “Torres Kato y Ángel Alamilla: la geografía del total acabamiento,” en *El Nacional*, tercera sección, 30 de abril de 1984, 7.

⁴⁹⁹ García Ponce, “Crónica sobre un pintor,” 9.

⁵⁰⁰ Moncada, “Mi pintura, un juego,” 26.

Construyo, desconstruyo (*sic*), vuelvo a construir, en fin, obedezco ciertas reglas que la pintura misma me va imponiendo para lograr una eficaz armonía o algo que me parece, personalmente, una armonía, algo que se me propone y entonces *yo decido* que así sea, pero en realidad es una batalla, es un juego entre componer y descomponer. El color es lo único que armoniza o articula las posibilidades de la composición. Todo lo demás es desorden.⁵⁰¹

Tal parece que esta metodología se vincula con una fuerte tendencia intelectual que se dio por aquellos años y que, efectivamente, se trasluce en su obra: la *deconstrucción*. Sin embargo, se trata de una deconstrucción siempre acompañada de una contra-propuesta constructiva. Es por ello que Alberto Blanco destaca que “En este sentido, el trabajo de Alamilla estaría más cerca del Cubismo (modernidad) que de la postmodernidad, en tanto que no enfatiza exclusivamente el aspecto destructivo, sino que busca un balance entre esta posibilidad y la complementaria: la construcción”.⁵⁰²

Este contexto justifica el que el campo visual en las obras de Alamilla se transforme en geografía urbana imaginada, en la que ventanas, muros y puertas generan la ilusión de profundidades que se extienden más allá de lo que nos es dado ver, como en el políptico *El muro de los silencios* (fig. 182), que visto en su conjunto ofrece una organización tectónica y centralizada, dominada por un poderoso triángulo que establece una simetría bilateral para todo el conjunto. El espacio se expande hacia los extremos de manera dilatada; las formas se distribuyen dentro de una “arquitectura secreta” –en alusión a una exposición del artista– que impone una serie de correspondencias perceptuales determinadas por los tamaños, colores y distribución de las mismas. Salvo por el par de “ventanas” que se “abren” y dejan ver el fondo “posterior”, el resto de la composición está marcado por cierta planitud; planos en los que las figuras luchan entre sí para no ser fondo. Este espacio, abigarrado y háptico a la vez, está articulado a base del color, elemento que para Alamilla es el integrador de toda obra.

⁵⁰¹ “Construcción y desconstrucción,” documental de la serie *Las Voces del Ver* dirigido por Eduardo Herrera; conducción y locución de Alberto Blanco, (México: UPX / Unidad de Proyectos Espaciales / CONACULTA, 2001). Serie basada en el libro homónimo de Alberto Blanco, (México: CONACULTA, 1997). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=5en02JdCQtw>, consultado el 10 de junio de 2017.

⁵⁰² Blanco, “Texto introductorio,” s/p.

Observando este tipo de pinturas –que en ocasiones traen a nuestra memoria visual el modo de configurar el espacio y de distribuir la formas geometrizadas en obras que Carlos Mérida realizó hacia el final de su vida–, es interesante constatar cómo el código iconográfico del pintor activa una serie de connotaciones y asociaciones con el paisaje urbano entre quienes hemos crecido en la Ciudad de México. En efecto, dentro de la estructuración espacial de las obras de Alamilla, planeada con todo detenimiento, se distribuyen formas semi-irregulares, rítmicas y por lo tanto repetitivas, que parecieran recordarnos los caseríos que se enciman y acumulan en cada pequeño espacio robado a cualquier cerro de la periferia de la ciudad.



Fig. 182. Miguel Ángel Alamilla. *El muro de los sonidos*, 1988. Óleo / tela, 204 x 92 cm, c/u. Políptico en cuatro tableros.



Carlos Mérida, *Pájaros en diálogo*, 1981. Textil de lana, 3.25 x 5 m. Col. Museo de Arte Moderno, INBA.

Si es verdad que, como dice Alberto Blanco, a pesar de que en los “paisajes urbanos” de Alamilla no existe habitante alguno, ni persona, animal o planta,⁵⁰³ debemos esforzarnos por concebir estas imágenes como la proyección de una vivencia íntima entre el autor y su entorno: “Aunque mi trabajo manifiesta un lenguaje urbano –señala Alamilla– no sólo la ciudad es mi fuente, pues la principal soy yo mismo. La relación que tengo como sujeto de ciudad me obliga a una constante reflexión que es de la que parten las formas, los colores, para llegar a una especie de diálogo conmigo mismo y con el trabajo”.⁵⁰⁴ En el marco de esta interacción perceptual e conceptual entre el artista y la ciudad concebida como “espacio estético” –en palabras de Alamilla–, el pintor apunta que es necesario “Reconocer cómo la ciudad ha sido fuente de inspiración y de qué manera, al mismo tiempo que evoluciona y crece, nos transforma y la transformamos”.⁵⁰⁵

Para la curadora Ambra Polidori, existe una evidente relación entre la configuración espacial en las obras de Alamilla y aquellas de Kurt Schwitters, por un lado y del mexicano Fernando García Ponce por el otro, aunque afirma también que en Alamilla prevalece “el deseo de desarrollar su propia concepción de un orden espacial nuevo, en el que sus variadas formas no se tocan, parecen dispersas y, sin embargo, crean su propio ambiente”;⁵⁰⁶ yo añado a estas influencias la importante obra de Vicente Rojo y de manera destacada, de Paul Klee. Estos artistas tienen como rasgo común el plantearse el espacio como un problema estético, conceptual, plástico y físico, abordado desde un enfoque analítico sistemáticamente ordenado.

Alamilla efectúa la valoración del espacio mediante la distribución de formas que en ocasiones pueden tener un carácter orgánico, pero que mayoritariamente tienen su punto de partida en la geometría, si bien sometidas a ciertas deliberadas deformaciones. Al hacer esto, es decir, al disponer de sus formas, Alamilla va analizando con todo detenimiento el ámbito sobre el cual asignará jerarquías cromáticas, lumínicas y formales. En relación a estas últimas, es interesante saber que tras pocos minutos de haber colocado una forma, procede a

⁵⁰³ “Construcción y deconstrucción,” documental.

⁵⁰⁴ Polidori, “Yo impongo y rompo las reglas,” 24.

⁵⁰⁵ Moncada, “Mi pintura, un juego,” 26.

⁵⁰⁶ Polidori “Yo impongo y rompo las reglas,” 24.

colocar sobre ella otra que no necesariamente hará desaparecer a la primera pero que si, en cambio, hará surgir una tercera forma y un tercer color.

Alamilla se deja guiar por su estructura, pero no se restringe a ella; si hay que invadir alguno de los compartimientos laterales, lo hará porque cada vez, en cada momento, la obra le va exigiendo soluciones visuales únicas. Así, simultáneamente, el artista destruye y construye el espacio; lo divide y al hacerlo, lo dota de unidad; establece equilibrios entre los pesos visuales, superiores, inferiores, a la izquierda y a la derecha. Su método refleja una íntima interconexión entre creador y creación; profunda comunicación que rechaza la improvisación para, en vez de ello, convertirse en un dilatado diálogo constructivo entre ambas partes.

Hacia 1987 triángulos irregularmente trazados fueron poblando los lienzos de Alamilla. “Las formas triangulares aparecieron en casi todas mis composiciones y terminaron por gustarme así que empecé a usarlas como una constante”, explica el artista.⁵⁰⁷ El triángulo, como figura geométrica perfecta, atrajo el interés de los “clásicos” de la abstracción: Kandinsky, Malevich, Delaunay, quienes además le asignaron valores simbólicos, espirituales y/o metafísicos. En ese orden de ideas, a partir de su cultura visual surge en Alamilla el deseo por explorar las cualidades formales y expresivas de esta forma, que se adecua además a su gusto por las estructuras y los ritmos visuales equilibrados. El surgimiento de estos triángulos, en cierto modo no planeado de antemano por el Maestro, fue sin lugar a dudas el resultado de su metódica forma de trabajo, la cual no evita, por otro lado, ser él mismo el primero en sorprenderse por este tipo de configuraciones que emergen a partir de la yuxtaposición de planos, la superposición de colores y el contraste de las texturas más variadas.

La constante reflexión acerca del espacio plástico llevó al artista a interesarse en la compleja relación de figura y fondo,⁵⁰⁸ en específico en las obras preparadas para la exposición *Construcciones imaginarias* (Galería Pecanins, 1988), que tienen que ver a su vez con el problema de los niveles de profundidad en una imagen bidimensional.⁵⁰⁹ Según

⁵⁰⁷ Mejía, “Mi pintura, desorden de ideas,” 25.

⁵⁰⁸ Moncada, “Mi pintura, un juego,” 26.

⁵⁰⁹ Me parece importante señalar que el Maestro Alamilla, al igual que al resto de los artistas abordados en la presente investigación, gustan de trabajar en “series”, desarrollando a través de un conjunto de obras, un

Rudolph Arnheim, “La bidimensionalidad como sistema de planos frontales está representada en su forma más elemental por la relación de figura y fondo”.⁵¹⁰ Efectivamente, un cuerpo considerable del contingente de obras de Alamilla está resuelta a base de planos que se extienden paralelos al plano frontal, como en *Casas de viento rojo* (fig. 183) y *Cajas para un jardín* (fig. 184), obras que, por el tratamiento espacial, nos remiten a la obra de Serge Poliakov, pintor ruso-francés asociado al Tachismo de la Escuela de París; a Hans Hofmann, el pintor alemán vinculado al Expresionismo Abstracto norteamericano y desde luego al pintor abstracto francés Nicolás de Stäel., influencias todas que justifican el término de “abstracción expresionista” con el que caracterizo la obra de Alamilla.

En ambos trabajos hay una variedad de factores perceptuales que llevan al artista a problematizar la relación figura-fondo. Por un lado, observamos con cierta facilidad una serie de figuras de base geométrica, como cuadrados y rectángulos, que se sitúan “delante” de un fondo ilimitado e impreciso, a partir del principio de traslapo. Este efecto se obtiene por la definición de las formas y por la escala menor que tienen en contraste con el espacio que las contiene. Sin embargo, la tensión entre ambos elementos deja de ser tan simple, al carecer las figuras de un contorno definido, al ser moldeadas exclusivamente por el color y las texturas, y al sugerir líneas oblicuas que hacen surgir nuevas formas semi-geométricas, como los triángulos. La yuxtaposición de los planos produce esquemas ambiguos, en los cuales lo que aparece por un instante como figura circundada, se transforma de inmediato en área circundante. Podríamos atender a la suposición de que, a partir de sus cualidades térmicas y sinestésicas, los colores cálidos avanzan hacia nosotros, en tanto que los fríos se retiran, pero en ambos cuadros tanto el matiz como el valor de la gama cromática seleccionada por el artista es en extremo equilibrada, por lo que no es por este medio que podamos identificar cuáles elementos son figuras y qué es el fondo. Podríamos, por otro lado, aplicar la regla que señala que las áreas menores son percibidas como figuras con respecto al espacio que las contiene, sin embargo, en estas obras, cuando creemos identificar una de estas “áreas menores” de cierto color y textura, de inmediato se traslapa con otra área, de distintas proporciones, colores y texturas, desvaneciendo frente a nuestros ojos la figura identificada

concepto, una experimentación, una técnica, un formato, un material, etc. Incluso, en ocasiones, la serie en la que están trabajando está concebida para un espacio (museo, galería, etc.) en específico, esto es, desarrollan la serie en cuestión teniendo en mente el espacio en el que aquella será exhibida.

⁵¹⁰ Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual* (Madrid: Editorial Alianza / Alianza Forma 3, 2008), 236.

en primer lugar. Quizá un último asidero perceptual que nos ayude a separar figura y fondo en estas obras –aunque no en la totalidad del espacio pictórico– pudiera ser el aparente movimiento que algunas de estas figuras, sobre todo las inclinadas, tienen con respecto al fondo: pareciera que algunos rectángulos “avanzaran” hacia el extremo izquierdo de las obras, mientras el fondo permanece fijo en el plano posterior.

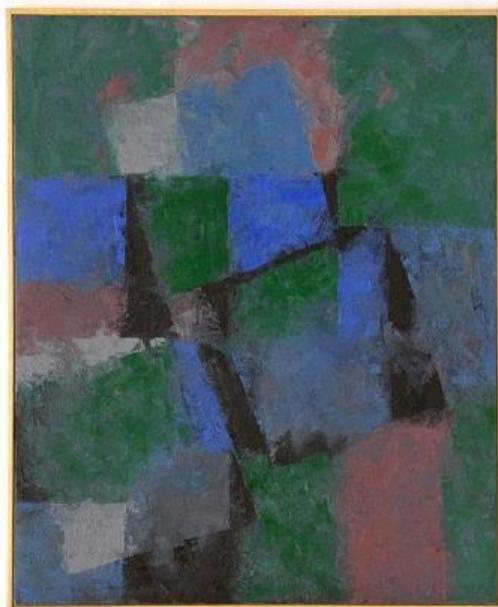


Fig. 183. Miguel Ángel Alamilla. *Casas de viento rojo*, 1989. Mixta / tela. 120 x 110 cm. (Izq.)

Fig. 184. Miguel Ángel Alamilla. *Cajas para un jardín*, 1989. Óleo y tela / tela, 110 x 90 cm. (Der.)



Serge Poliakoff, *Composición abstracta*, 1954.



Hans Hofmann, *Equinoccio*, 1958.



Nicolás de Stäel, *Mediterráneo*, 1952. Acrílico, 14.2 x 18.1 cm.

Ante estos desafíos perceptuales, probablemente el artista sintió la necesidad de explicarse el espacio de un modo todavía más concreto, ya que hacia 1987-88 comenzó a extrapolar sus reflexiones hacia la tridimensionalidad no virtual, por lo que comenzó a exhibir trabajos escultóricos que parecen ser una especie de “desdoblamiento” de sus dibujos y pinturas resueltos previamente en la bidimensionalidad. A pesar de los interesantes resultados obtenidos, el artista niega ser escultor: “Mi experiencia con la escultura se debe a la necesidad de concretar mis ideas como dibujante en diferentes planos y con otras técnicas, como el acero y la madera. La escultura, en mi opinión, es como dibujar en el aire”.⁵¹¹

“Las construcciones de Alamilla se dan gracias a una estructura, que al permitir el transcurrir de las formas dentro de ésta, las hace surgir independientes”.⁵¹² Así caracterizaba Xavier Yubero al conjunto de obras presentadas por Alamilla en la exposición *Distancias perfectas* (Galería Rafael Matos, 1989), trabajos que revelan la conciencia del espacio como el lugar del acontecimiento pictórico abstracto expresionista por excelencia y en el que las formas, en efecto, alcanzan plena autonomía a partir de su distribución, color y ubicación dentro del plano pictórico. La “distancia perfecta” a la que el título hace alusión no se refiere a los intersticios que separan los límites de dos formas sino, a decir de Alamilla, a aquella

⁵¹¹ Moncada, “La Posmodernidad,” 25.

⁵¹² Xavier Yubero, *Miguel Ángel Alamilla. Distancias Perfectas*, (México: Galería Rafael Matos, 1989), 3.

que existe entre el centro de creación entre una persona y otra. “Y esta distancia, siempre es perfecta”.⁵¹³

Máquina en el jardín (fig. 185) y *Habitaciones sorprendentes* (fig. 186) parten de una idea arquitectónica del espacio y del paisaje; la vacuidad perceptual nos lleva a identificar gruesos muros y ventanas que se abren para mostrarnos las “medias guitarras” recargadas en los primeros y las nubes que flotan detrás de los mismos.⁵¹⁴ El valor concreto del espacio se manifiesta como el medio sustentante de estas formas análogas, casi monocromas y que aparecen con regularidad en las pinturas de este periodo. La sensación de equilibrio y estabilidad queda casi anulada por el abigarramiento y pesadez de una atmósfera parecida a las de las grandes ciudades: opresiva y asfixiante.



Fig. 185. Miguel Ángel Alamilla. *Máquina en el jardín*, 1988. Óleo / tela, 150 x 250 cm.

⁵¹³ Carrión, “Un pintor abstracto,” 23.

⁵¹⁴ “El tres y distancias perfectas,” 1 y 3.



Fig. 186. Miguel Ángel Alamilla. *Habitaciones sorprendentes*, 1988. Díptico. Óleo / tela, 150 x 240 cm.

No obstante los rasgos negativos comúnmente asociados a las grandes urbes, Alamilla cree en la belleza de la ciudad: “La ciudad de México es una opción para crear belleza [...] la ciudad tiene su propia estética”. Si bien es cierto que en los primeros años de su trayectoria profesional su visión de la urbe era más bien negativa y pesimista, –por lo que usaba colores oscuros y poco contrastantes–, al refinar su conceptualización de ésta, su visión se transformó.

Como el pintor afirma, la ciudad es algo vivo y dinámico “que experimenta una constante construcción y destrucción”,⁵¹⁵ afirmación que adquirió un tono exaltado ante los efectos que tuvo el terremoto del 19 de septiembre de 1985 ocurrido en la Ciudad de México entre sus habitantes, evento que devino en fuente iconográfica para los pintores, figurativos y abstractos, y que movió a la reconstrucción –física, artística, conceptual, estética y plástica– de la ciudad.

⁵¹⁵ Merry Macmasters, “Miguel Ángel Alamilla, pintor urbano y abstracto,” en *El Nacional*, sección Cultura, 3 de diciembre de 1990, 17.

Para desarrollar las obras presentadas en *Miguel Ángel Alamilla. Paisajes sintéticos* (Galería Rafael Matos, 1990), el artista regresó a la afilante nunca agotada del Cubismo en sus dos vertientes.⁵¹⁶ Más allá del color local de *Paisaje de arena* (fig. 187) basado en ocres, cafés y azules verdosos (muy próximos a la economía cromática cubista) es la desarticulación de una gama de formas irregulares en el espacio la que revela el proceso analítico del artista. Cada una de estas formas que integran la composición han sido estudiadas pero no premeditadas; el artista tira líneas con el fin de racionalizar el espacio y plantear una organización perceptiva para, posteriormente, sobre esta urdimbre de trazos, modelar a base de sucesivas capas de colores, traslapes y transparencias, formas nuevas. En este proceso de modelización de la realidad, el artista va tomando decisiones: un semi-cuadrado se transforma en dos triángulos, un rectángulo adquiere dos tonalidades que se complementan, una línea gruesa se transforma en contorno. La dicotomía figura/fondo se disuelve ante la multiplicidad de formas que dotan a la pieza de una delicada ambigüedad.



Fig. 187. Miguel Ángel Alamilla. *Paisaje de arena*, 1990. Óleo / tela, 149 x 200 cm.

⁵¹⁶ Macmasters, “Miguel Ángel Alamilla, pintor urbano,” 17.

De hecho, este esfuerzo intelectual por conceptualizar el espacio condujo a Alamilla a reinterpretar al máximo, –aunque nunca a anular del todo–, hallazgos renacentistas como el centro focal, el horizonte y la perspectiva; simultáneamente, sus obras adquirieron mayores dimensiones y presentaron un trazo más libre y suelto con respecto a ciertas estructuras más rígidas que había empleado en conjuntos anteriores.⁵¹⁷

De este modo, en las obras presentadas en la exposición colectiva del Museo de Arte Moderno en 1992, *Aparición de lo invisible*, contemplamos estos rasgos tanto en *Obsesión* (fig. 188) como en *Sin título* (fig. 189) obras pletóricas de formas ambivalentes cuyo peso visual y cromático individual impiden hablar de centro focal, visual o geométrico. De este modo, la obra impone una cierta cinestesia al espectador, quien se ve obligado a tomar una participación activa frente a la obra, que lo lleva a recorrerla de manera dinámica. Este aspecto caótico y revolucionado no debe conducirnos a pensar que a estas alturas, Alamilla haya cedido a la seducción del trazo aleatorio. Alberto Híjar nos advierte sobre el particular y precisamente en relación a este par de obras:

Dice Alamilla que es inconsciente para todo. No hay que creerle porque su obra prueba lo contrario. Lejos de entregarse al azar, hay en ellas un minucioso trabajo para eludir lo que llama las interferencias. Una esforzada negatividad trabaja la ausencia, el fluir, más que la presencia y la permanencia. Por lo visto, todo esto requiere de conciencia plena.⁵¹⁸

⁵¹⁷ Macmasters, “Miguel Ángel Alamilla, pintor urbano,” 17.

⁵¹⁸ Alberto Híjar, “Una tendencia liberada y para liberar,” en *Aparición de lo invisible. Pintura abstracta contemporánea en México* (México: La Sociedad Mexicana de Arte Moderno, 1991), 8.



Fig. 188. Miguel Ángel Alamilla, *Obsesión*, 1991. Óleo / tela, 287 x 393 cm. (Díptico)



Fig. 189. Miguel Ángel Alamilla, *Sin título*, 1991. Óleo / tela, 165 x 230 cm.

Para el pintor “La pintura abstracta no impone: *transcurre*. Fluye desde que empiezas hasta que terminas, y cada espectador verá un cuadro diferente. Porque este fluir provoca que lo presente hable de lo ausente, y que las ausencias percibidas interfieran en la interpretación de lo que está hecho presencia”.⁵¹⁹ Estas “interferencias” son aquellas asociaciones a las que los procesos de la conducta –sensación, percepción, memoria, atención, motivación, aprendizaje, personalidad, etc.– nos llevan ante la contemplación de la pintura abstracta, ante la necesidad que tenemos de verbalizar la experiencia estética y de dotar de sentido a la imagen observada. El universo iconográfico de Alamilla, construido a base de constantes formales, cromáticas y compositivas, permite establecer una serie de relaciones icónicas entre formas y significado. Por ejemplo, Teresa del Conde comentaba que “Algunas grietas recorren estas superficies connotando no necesariamente el paso del tiempo, sino la idea de deterioro”, e identificaba una serie de “intenciones iconográficas” que sutilmente se deslizan en la imaginación del espectador.⁵²⁰

Este proceso de flexibilización del espacio dio un vuelco inesperado en las obras preparadas para el Espacio Cultural Rufino Tamayo (1992) cuando una mayor audacia compositiva predominó en las obras. La plasticidad de los materiales se desenvuelve en un espacio ilimitado y luminoso; *dentro* del espacio lleno de aire de *Mecánica Natural* (Fig. 190) Alamilla reivindica el valor del gesto neoexpresionista al dejar la huella de su paso sobre este fondo indeterminado a través de la mancha, el brochazo y el escurrimiento. Unas sutiles estructuras delineadas a base de una serie de líneas delgadas, paralelas y perpendiculares que se superponen al fondo agitado y amorfo, delatan la inclinación del pintor hacia configuraciones ordenadas.

⁵¹⁹ Alamilla, texto autobiográfico, 26.

⁵²⁰ Conde, “Miguel Ángel Alamilla. Elogio a la geografía,” s/p.

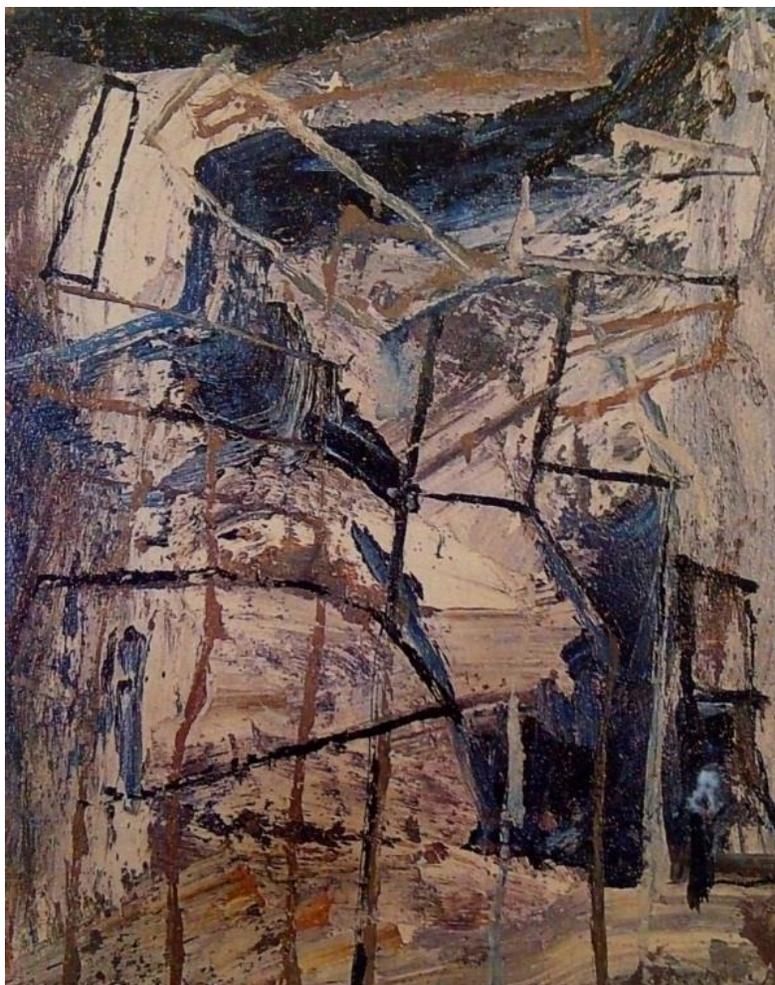


Fig. 190. Miguel Ángel Alamilla. *Mecánica natural*, 1991. Óleo / tela, 50 x 40 cm.

Y es que la persistencia de estructuras o tramas son precisamente la “arquitectura secreta” sobre la cual Alamilla construye su espacio, en un símil de la manera en que la ciudad construye el suyo. En la reseña que Guillermo J. Fadanelli hiciera de la exposición *Arquitectura secreta* (Galería Rafael Matos, 1993) el crítico destacaba que el pintor trabajaba en encontrar un “principio ordenador” que articulara cierta estructura espacial con una organización perceptiva que pudiera ser antítesis de la anarquía urbana. Identifica también un momento transicional en su obra, que “crítica y pacientemente” ha construido a lo largo de los años y que ha producido en él un efecto sorprendente: “La racionalidad lo lleva hacia la obtención de resultados cada vez más impredecibles”.⁵²¹

⁵²¹ Fadanelli, “Arquitecturas secretas,” 5.

Tengo para mí que el conjunto de obras presentadas en *Arquitectura secreta*, de las cuales *Construcción azul* (fig. 191) y *Arquitectura secreta* (fig. 192) formaron parte, evidencian un momento de negociación en el quehacer cotidiano de Alamilla, siempre confrontado con los problemas del creador –porque los problemas no son del arte, sino de quien lo practica, a decir del pintor– que lo llevaron a plantearse la necesidad de una nueva estructura icónica de la imagen, ello sin abandonar los rasgos esenciales de su lenguaje pictórico. En lo que hace al tratamiento del espacio, éste paulatinamente se fue abriendo a la luz y al movimiento de las formas; si por un lado éstas se perciben todavía como fuertes estructuras semi-geométricas, lo cierto es que algunas de sus líneas de contorno, perceptualmente determinantes comienzan a desmaterializarse ante la pérdida de líneas limítrofes duras, como en *Construcción azul*. Ello le da al conjunto un aspecto mucho más relajado que a su contraparte *Arquitectura secreta*, pero lo cierto es que ambas tendencias conviven en un periodo previo a la completa liberación de los componentes icónicos que Alamilla concretará en *Entelequia. Un elogio a Willem de Kooning*, tres años más tarde. Por lo pronto, observamos cierto eclecticismo que combina estructuras de representación de carácter analítico con rasgos de una tendencia más expresionista y libre. Prevalecen el orden y la claridad; el color está planteado como elemento unificador, en consonancia con el resto de la obra de Alamilla; el peso específico de las formas se aligera por las “ventanas” de luz que generan la ilusión de profundidad: todo es un conjunto de tensiones armonizadas que, así lo espera el pintor, provoque una serie de sensaciones estéticas en el espectador: “Lo importante de un cuadro abstracto –asegura Alamilla– es que otorga libertad infinita de sensaciones. Es *transcurrir* que va armando un mundo de relaciones entre sueños, ideas, colores y formas”.⁵²²

⁵²² Alamilla, texto autobiográfico, 26.



Fig. 191. Miguel Ángel Alamilla. *Construcción azul*, 1992. Óleo / tela, 90 x 110 cm.



Fig. 192. Miguel Ángel Alamilla. *Arquitectura secreta*, s/f. Óleo / tela, 150 x 135 cm.

Al parecer, en la preparación de la exposición *Entelequia. Un elogio a Willem de Kooning* (MAM, 1996) Alamilla no tuvo que elegir entre una ruta u otra, esto es, entre la analítica y la expresionista. Por un lado, tenemos un conjunto de obras que parecen ser consecuencia natural del devenir pictórico iniciado tres años antes, momento transicional expresado en la exposición *Arquitectura secreta*. Es claro que *Paisaje estrellado* (fig. 193), *Paisaje en movimiento* (fig. 194) y *El lugar de la cita* (fig. 195), entre muchas otras –porque fue una vasta exposición– “descienden” directamente del espacio analizado que Alamilla había explorado entonces: las zonas de color fuertemente estructuradas ceden paso a manchas más o menos desdibujadas, ligeras y traslúcidas, de gran dinamismo y que dan la apariencia de estar en movimiento para irse ordenando de abajo hacia arriba sin llegar nunca a comprimirse unas a otras; antes bien, la atmósfera relajada en la que parecen flotar suavemente invitan al silencio y la meditación. La luz se filtra por entre estas masas cromáticas, espiritualizando la escena.

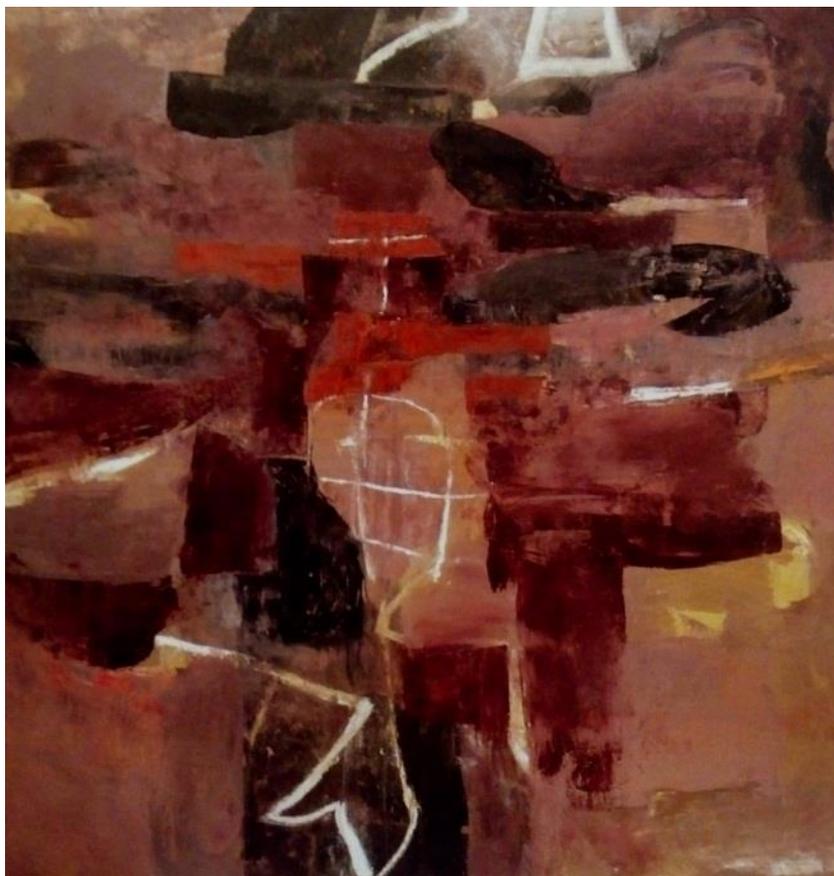


Fig. 193. Miguel Ángel Alamilla. *Paisaje estrellado*, 1995. Óleo / tela, 145.8 x 162.6 cm.



Fig. 194. Miguel Ángel Alamilla. *Paisaje en movimiento*, 1995. Óleo / tela, 183.5 x 166 cm.



Fig. 195. Miguel Ángel Alamilla. *El lugar de la cita*, 1995. Óleo / tela, 166.7 x 183.5 cm.

Por otro lado, la depurada capacidad de Alamilla para manejar sus medios y recursos plásticos y técnicos y, sobre todo su profundo conocimiento de las capacidades expresivas de la abstracción, condujo al artista a trabajar, simultáneamente, otro núcleo de obras en el que la vena expresionista toma un lugar preponderante, sin detrimento de aquella ordenación interna que le es tan cara al pintor. Ejemplo de ello es la “serie” –así las concibo yo, y no necesariamente el artista– *Primera puerta* (fig. 196), *Segunda puerta* (fig. 197) y *Tercera puerta* (fig. 198) tres obras en las que la libertad del gesto pictórico fluye sobre un espacio claro e ilimitado. El enfoque expresivo de las obras facilita la percepción del espacio como una entidad autónoma, pero sustentante a la vez; *Tachismo*, *Action Painting*, *Informalismo*...todas estas influencias se decantan en esta etapa de ingente producción creativa en la trayectoria del artista asociando así su obra a la abstracción expresionista. Las formas, ondulantes y frenéticas, son modeladas por una paleta reflexionada para cada “*Puerta*”; trazos abreviados por acá, pinceladas y brochazos zigzagueantes por allá, se suman a un juego perceptivo de ritmos, colores y texturas alternados, componentes icónicos ordenados a efecto de producir un efecto explosivo e incontenible de luz y color.



Fig. 196. Miguel Ángel Alamilla. *Primera puerta*, 1995. Óleo / tela, 194.5 x 124.5 cm.



Fig. 197. Miguel Ángel Alamilla. *Segunda puerta*, 1995. Óleo / tela, 194 x 125 cm. (Izq.)



Fig. 198. Miguel Ángel Alamilla. *Tercera puerta*, 1995. Óleo / tela, 194 x 125 cm. (Der.)

La esencialidad del espacio en Francisco Castro Leñero.

Es probable que el aspecto de mayor interés en relación a la obra de Francisco Castro Leñero sea la indagación plástica, estética, conceptual y teórica que ha sostenido a lo largo de los años de la superficie del cuadro como elemento sustentante y esencial de la obra. Esta inquietud lo ha llevado a trabajar “por etapas” o periodos, dentro de los cuales, como ha quedado asentado, el primero estuvo enfocado hacia la exploración de los materiales y texturas para, en las posteriores, depurar su superficie –procedimiento descrito por la Dra. Elia Espinosa a quien esto escribe como “dejar en la pintura lo que le es intrínseco”– a través de la economía cromática, lumínica y formal. Esta decisión sitúa a Castro Leñero en la línea de los grandes pintores abstractos –Kandinsky, Malévich, Mondrian, por mencionar a algunos de los fundacionales de este lenguaje plástico– que persiguieron el ideal de la pintura como arte puro, como lo harían también, décadas más tarde, pintores abstractos asociados a la *Color Field Painting*, de raigambre expresionista y a quienes Castro Leñero admira también. En efecto, si se parte, como lo hace el pintor, de una concepción esencialista de la pintura, inevitablemente se llegará –a través de una serie de reducciones esquemáticas en cuanto a las formas y a un criterio de total economía en lo que hace al color, las texturas y la composición–, a “dejar en la pintura lo que le es intrínseco”, como lo afirma la Dra. Espinosa. Es por ello que en la obra del Maestro Castro Leñero, amplios campos de color cubren las generosas superficies tendientes al espacialismo que es, en última instancia, el tema central de su investigación.⁵²³

Desde sus años formativos afloró su interés por la *superficie* como elemento constitutivo de la obra.⁵²⁴ De regreso de Italia en 1977, el Maestro Castro Leñero ya no tenía interés en el realismo y comenzó a buscar expresarse de otra manera, tendiente a la superficie y a las texturas.⁵²⁵ Al mismo tiempo, desde esos años sintió una fuerte inclinación hacia la abstracción, lo que probablemente le fue llevando hacia la *superficie* como entidad elemental en toda obra pictórica bidimensional.

⁵²³ Agradezco profundamente las observaciones y sugerencias hechas por la Dra. Elia Espinosa, del Instituto de Investigaciones de la UNAM las cuales han enriquecido la presente investigación.

⁵²⁴ El Maestro Castro Leñero estudió pintura en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, del Instituto Nacional de Bellas Artes, de 1975 a 1979.

⁵²⁵ González Rivera, “Francisco Castro,” 51.

En 1978 una especie de “epifanía artística” resultó ser el momento definitorio de su trayectoria. A partir de ese momento, el artista tomó la decisión de expresar sus inquietudes plásticas a través de un sistema de orden visual alejado del código naturalista; que estuviera basado en formas elementales, colores puros, luz homogénea y texturas lisas. Desde luego, arribar a este lenguaje tan depurado, le tomó prácticamente toda la década, tiempo en el que a través del esfuerzo sostenido, fue dotando de independencia a cada uno de los componentes icónicos de sus obras.

Partiendo del “punto y la línea sobre el plano”, el universo icónico del pintor está basado en líneas rectas, ángulos de 90 grados, formas geométricas básicas, una paleta sobria y, en general, una reducción en todos los elementos compositivos, características que no solo lo acercan a una de las derivaciones más importantes del Expresionismo Abstracto, como la *Color Field Painting* o la *All Over Painting*, sino incluso a presupuestos neoplasticistas y, en su extremo, minimalistas. Avanzando sobre la década de los ochenta, sus pinturas se fueron paulatinamente depurando de cualquier elemento referencial y superfluo; hacia el final de la década, al alcanzar el menor grado de iconicidad posible en sus imágenes, alcanzó el punto culminante de esta investigación. Dicho proceso es observable en las siguientes imágenes, en las que se advierte la persistencia iconográfica vinculada con la ciudad y el entorno urbano, lo que lo sitúa cerca de los intereses de Miguel Ángel Alamilla.

Simulacro (fig. 199) y *Largas distancias* (fig. 200), son dos imágenes cuyo grado de iconicidad facilita la asociación con postes de luz y cables que se entrecruzan en todas direcciones. El mismo autor es quien guía nuestro trabajo perceptivo al asignar a las imágenes títulos que hacen referencia a esa posible homologación figurativa. Recordemos que el mismo autor refiere que en ciertas etapas de su producción, todavía es posible encontrar algunos elementos de referencialidad en su obra, relativa al entorno urbano y que recuerdan con frecuencia los temas explorados por los constructivistas rusos. El espacio, como hecho formal y conceptual, todavía está poblado de algunos rasgos identificables que sirven de pretexto para la concreción de sentido; se trata de un *espacio* que todavía no se convierte en *superficie*, nociones bien diferenciadas en Castro Leñero, en tanto que se trata todavía del lugar en el que los componentes icónicos se distribuyen.

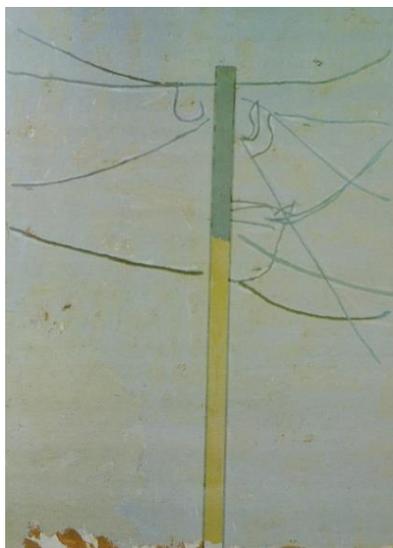
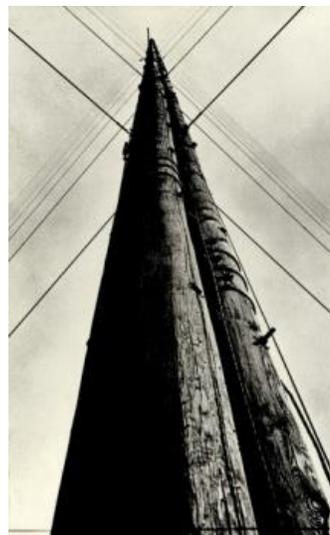


Fig. 199. Francisco Castro Leñero, *Simulacro*, 1987.
Acrílico / tela, 125 x 90 cm



Aleksandr Rodchenko, *Radio Station Tower*, 1929.
Plata sobre gelatina, 56.9 x 36.1 cm.

En *Largas distancias* (fig. 200), los haces de luz describen poderosos vectores de dirección centrípeta. A pesar de ser uno de los componentes morfológicos más básicos, sorprende la cantidad de planos, y por ende, la profundidad que perceptualmente se percibe a partir de la compartimentación y organización del espacio. Por contigüidad formal y por la representación mental conservada en nuestra memoria, nos da la impresión de que cientos de cables telefónicos se entrecruzan y se recortan contra el fondo grisáceo e ilimitado de la ciudad contaminada; los de Castro Leñero son, como dice Luis Carlos Emerich, “cuadros...salidos del smog de la ciudad”.⁵²⁶ Pero no debemos engañarnos: ninguna de estas líneas ha sido puesta al azar ni aleatoriamente; cada una ha sido calculada, planeada y distribuida para conseguir un equilibrio preciso, que a decir de la Teoría General de la Imagen, es la operación más importante de la composición de la imagen.

Obras como *Largas distancias* son un claro indicio de la profunda depuración del campo pictórico que Castro Leñero había iniciado tiempo atrás. En efecto, como veremos a continuación, el artista mexicano ha vivido un proceso similar al de los grandes pintores abstractos de diversas latitudes y en distintos momentos de la historia de la pintura abstracta, al buscar la esencialidad de la pintura.

⁵²⁶ Emerich, “Materia de paisaje,” s/p.

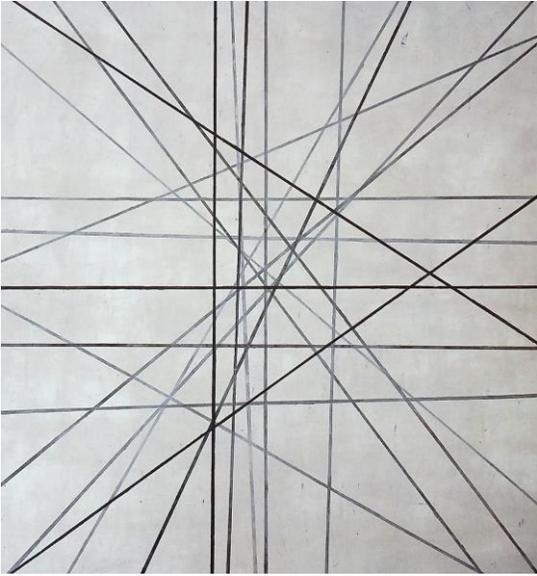
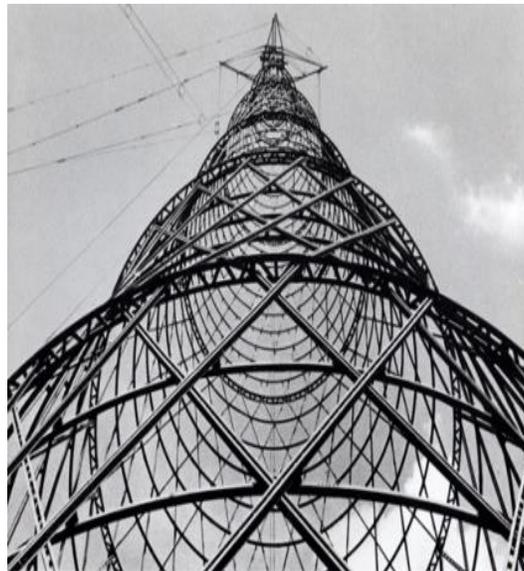


Fig. 200. Francisco Castro Leñero, *Largas distancias*, 1994.
Acrílico / tela, 200 x 190 cm.



Cables de teléfono, Ciudad de México



Aleksandr Rodchenko, *Torre de transmisión de Shuchov*, 1929. Plata sobre gelatina, 5 13/16 x 8 7/8 in.

Por su parte, *Estructuras necesarias* (fig. 201) y *Estructura necesaria* (fig. 202) plantean un juego óptico-perceptual en el que franjas horizontales y verticales se entrecruzan, estructurando espacialmente el campo pictórico. La profundidad es conseguida a través del principio de traslapeo y yuxtaposición, reforzada por los gradientes cromáticos en cada caso. Cada pequeña tira de color es un micro-estudio de texturas y veladuras, que a fuerza de

superponerse consiguen una amplia gama de efectos hápticos. Pareciera haber un contrasentido entre ambas: mientras que las “estructuras esenciales” de la primera obra parecieran ser las maderas que construyen el fondo sobre el cual se destaca un fragmento de andamio, en la segunda pieza, el espacio se ha depurado para destacar la esencialidad de la estructura del andamiaje, sugerida tan solo por dos delgadas líneas verticales y una horizontal. La riqueza textural de la pieza de 1988 se ha decantado hacia un casi-monocromo en la del año siguiente. En todo caso, es posible identificar en ambas la función representativa como la función modelizador dominante.



Fig. 201. Francisco Castro Leñero, *Estructuras necesarias*, 1987. Acrílico sobre tela, 270 x 370 cm.



Andamio de madera



Fig. 202. Francisco Castro Leñero, *Estructura necesaria*, 1988.
Óleo y acrílico / tela, 125 x 100 cm.

La interesante exploración perceptiva que es *Sin título* (fig. 203) plantea la tensión positivo-negativo/figura-fondo en un disimulado díptico que nos hace pensar en maderas y andamios. La línea gruesa, horizontal, blanca, se prolonga en el panel derecho en una línea, gruesa, horizontal, negra. Las figuras no sólo juegan entre sí, sino que además lo hacen con sus respectivos fondos, que obedecen la misma lógica de positivo-negativo. Las texturas sugieren aspereza y rugosidad; capas gruesas de materia pictórica han ido conformando la sensación visual que asociamos con la madera. Resulta reveladora la capacidad que tienen estas imágenes para vincularse con temáticas compartidas –a pesar de la distancia temporal y geográfica– con la obra de los constructivistas Aleksandr Rodchenko y Liubov Popova, quienes inflamados por un deseo de reconstrucción social y urbana de su entorno, acudieron a iconografías similares a las que ahora observamos en Castro Leñero.



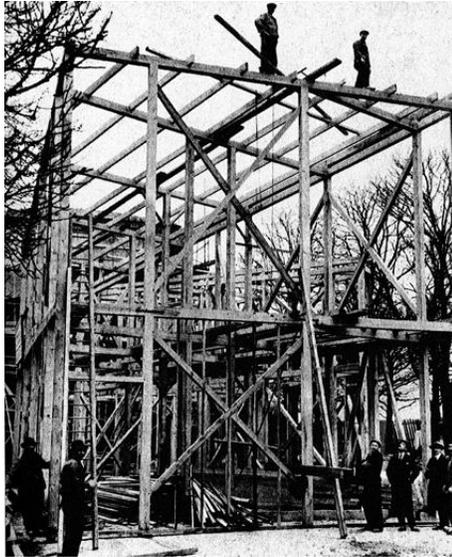
Fig. 203. Francisco Castro Leñero, *Sin título*, 1989. Acrílico / tela, 120 x 90 cm c/u. (Díptico)



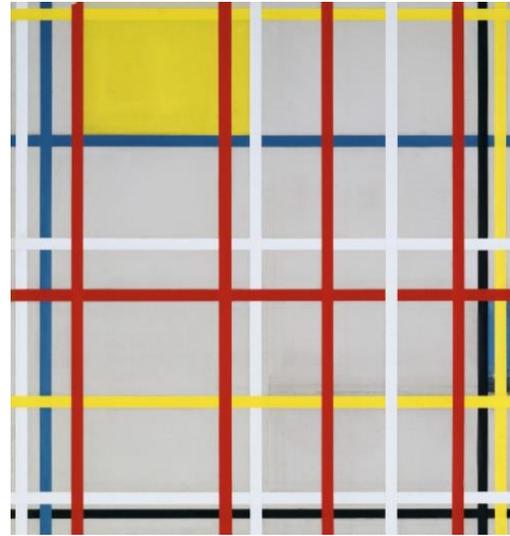
Fig. 205. Francisco Castro Leñero, *Paisaje dividido VI*, 1986. Acrílico / tela, 140 x 140 cm. (Izq.)

Liubov Popova (der.), *Construcción dinámica espacial*, 1921. Óleo con serrín / madera, 71.1 x 64.3 cm. (Der.)

El andamio, imprescindible en un espacio en construcción, deviene elemento estructurante en la obra de estos artistas. Las líneas multidireccionales, cuya función plástica es separar los planos y aportar profundidad a la composición, generan una espacialidad sin límites; sus entrecruzamientos y superposiciones tejen una red de gran dinamismo visual. Con el paso del tiempo, Castro Leñero alcanzó una gran limpieza en este tipo de composiciones, lo que lo acercó, hacia el final de la década de los ochenta, a sus tableros totalmente geométricos, aparente herencia constructivista y neoplasticista.



Aleksandr Rodchenko, *Pabellón soviético en construcción*, s/f.



Piet Mondrian, *New York City 3*, work type painting, 1941. Óleo / tela, 117 x 110 cm.

En un orden similar de ideas –al menos en lo que al referente toca–, *Hoja-estructura* (fig. 206) ofrece una complicada representación icónica del espacio, compuesta a base de líneas de tensión que cruzan y salen del plano pictórico, cuyo fondo neutro hace destacar todavía más el saturado rojo de la trama de líneas. Desde luego, se trata de un espacio no ilusionista, pues nunca ha estado en las intenciones del artista conseguirlo, pero es inevitable para nuestra percepción determinar cuáles elementos están delante del resto, así como discernir el arriba y abajo en estas complejas composiciones. La línea, poderoso recurso racionalizador del espacio, lo fragmenta y al hacerlo, crea nuevas formas semi geométricas: trapecios y triángulos van surgiendo del fondo, conforme nuestra atención se concentra en la contemplación de la obra. Así, un gran movimiento de formas y ritmos visuales enriquecen estas obras que, solo en apariencia, son estáticas para una mirada superficial.



Fig. 206. Francisco Castro Leñero, *Hoja-estructura*, 1991.



Andamio de madera en una construcción

Con el paso de los años, el paisaje urbano ha cambiado paulatinamente, más no el interés de Castro Leñero por él. Por ello continuó experimentando con el “tipo de lenguaje formal que me interesaba, casi siempre escueto, rayando en la simplicidad y con una referencia siempre mantenida hacia el paisaje de la ciudad”,⁵²⁷ nos explica.

Para el Maestro, la superficie no es un simple soporte, receptáculo de pigmentos o elementos extra-pictóricos. La superficie es la verdadera frontera del cuadro, el lugar en donde ocurre la obra y en el cual se construye el espacio. Las texturas, por muy sofisticadas que pudieran llegar a ser, no trascienden la superficie, que se convierte en el espacio privilegiado para llevar a cabo las experimentaciones más variadas, es decir, se transforma en un medio conceptual propicio para la reflexión y la problematización del espacio, el color, las texturas y la composición, como en *Espacios Limitados* (fig. 207), óleo de grandes proporciones, de formato apaisado, cuya área total ha sido subdividida en formas rectangulares de distintas proporciones.

⁵²⁷ Castro Leñero, texto autobiográfico, 32.



Fig. 207. Francisco Castro Leñero, *Espacios limitados*, 1982. Óleo y arena sobre tela, 139.5 x 200 cm.

Recordamos que “superficial”, en Castro Leñero, conlleva una fuerte carga conceptual y teórica y que de ningún modo debe entenderse como “intrascendente” o “irrelevante”. Nada más lejos de ello. Por ejemplo, en el binomio *Cantidades III* (fig. 208) y *Cantidades IV* (fig. 209), las “tiras de madera” —es solo un modo de decirlo— flotan ligeras sobre una superficie plana, sin accidentes que impidan su movilidad; se trata de un fondo neutro que facilita la segregación de las formas y que prácticamente carece de límites, lo que facilita el casi imperceptible tránsito de estas formas que entran y salen a placer de un espacio por demás ambiguo. Por cierto, este es otra área de interés en la investigación plástica de Castro Leñero: la capacidad de generar espacios ambiguos, imposibles de ser referidos a tiempos o lugares específicos. En este sentido, Castro Leñero afirma que “Tal vez, dentro de mi trabajo, mi interés está situado en la elaboración de una espacialidad ambigua. Trabajando en dos dimensiones con los recursos propios de la pintura, consiguiendo la sensación de otra dimensión —no necesariamente ligada con las clásicas tres dimensiones—”.⁵²⁸

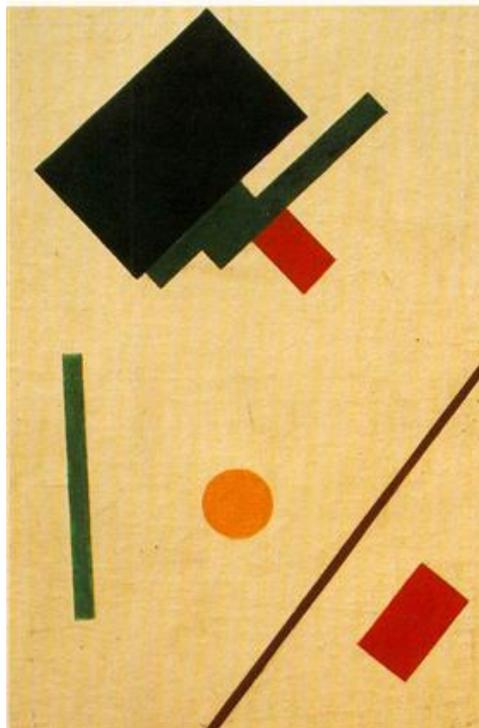
⁵²⁸ Maricruz Jiménez Flores, “He tratado de dar a mi pintura una cualidad de transparencia: Francisco Castro Leñero,” *La Crónica*, 18 de agosto de 1999, 13.b.



Fig. 208. F. Castro Leñero, *Cantidades III*, 1997.
Acrílico / tela, 190 x 150 cm.



Fig. 209. F. Castro Leñero, *Cantidades IV*, 1997.
Acrílico / tela, 190 x 150 cm.



Kazimir Malevich, *Composición suprematista*, 1915-1916.

Paradójicamente, conforme Castro Leñero ha ido depurando sus superficies, éstas son capaces de transmitir una mayor gama de sensaciones estéticas. La “supremacía de la sensación” preconizada por Malévich alcanza un punto muy acabado en esta etapa de su producción, ya que ésta se genera sin la necesidad de la grandilocuencia formal, las variaciones cromáticas contrastadas o la profusión de formas. La superficie, conceptualizada como entidad autónoma, ha ido conquistando su propio valor y por fin ha dejado de ser simple sustrato. Las gradaciones cromáticas, siempre suaves, de transiciones casi imperceptibles, continúan otorgando discretas texturas que hacen aparecer el espacio. Ante la visión de estas obras, la crítica de arte Lelia Driben afirma que

Francisco Castro Leñero elige otra opción: la de establecer tensiones entre la superficie como tal, como planitud concreta, indudable y su reconfiguración espacial, aquella que tiende a transformar el carácter de la percepción. El resultado es un ensamble de capas, trazos, matices y transparencias, una trama que anuncia la profundidad del cuadro, o la ilusión de esa profundidad que, por supuesto, no tiene nada que ver con el ilusionismo generado por el Renacimiento.⁵²⁹

Las cuatro piezas que conforman *La casa del arquitecto* en sus distintos movimientos (figs. 210, 211, 212 y 213) y que nos remiten a cierta configuración neoplasticista, pueden ser apreciadas en su carácter individual, aunque en realidad conforman una unidad conceptual. Se ofrecen al espectador como vistas aéreas de una planta arquitectónica, en la que se ensayan distintos espacios y accesos. A un paso del monocromo, el fondo se percibe amplio y ambiguo, muy del gusto del pintor; las líneas horizontales y verticales van sugiriendo un movimiento de rotación, como en búsqueda de la solución ideal.

⁵²⁹ Lelia Driben, “La casa imaginaria, el cuadrado, la línea,” en *Desplazamientos* (México: Galería Arte Contemporáneo, 1998).



Fig. 210. F. Castro Leñero, *La casa del arquitecto* (1er. movimiento), 1998. Acrílico / tela, 200 x 190 cm.



Fig. 211. F. Castro Leñero, *La casa del arquitecto*, (2do. movimiento), 1988. Acrílico / tela, 200 x 190 cm.

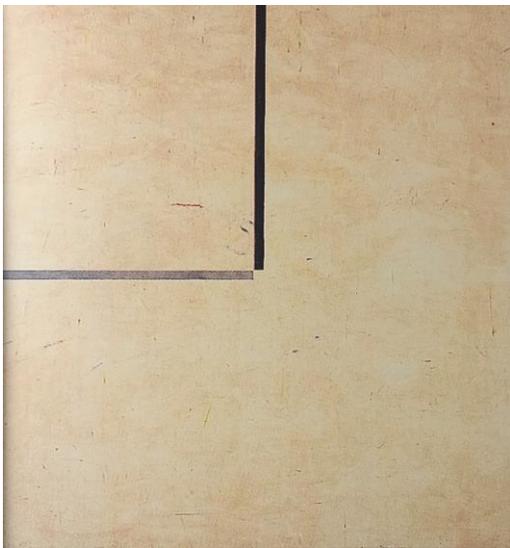


Fig. 212. F. Castro Leñero, *La casa del arquitecto* (3er. movimiento), 1998. Acrílico / tela, 200 x 190 cm.



Fig. 213. F. Castro Leñero, *La casa del arquitecto* (4to. movimiento), 1998. Acrílico / tela, 200 x 190 cm.

En su lúcido ensayo “Monocromos y modernidad”,⁵³⁰ Bárbara Rose afirma que “la adhesión a la unidad e indivisibilidad de lo monocromático no es una característica de estilo, sino una postura personal, [...] una visión del mundo y de la función de la obra de arte. [...] En su renuncia a los recursos ilusionistas responde a la exigencia de un arte concreto

⁵³⁰ Bárbara Rose, “Monocromos y modernidad,” en *El arte abstracto. Los dominios de lo invisible* (Madrid: Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 2005), 159-189.

literal”.⁵³¹ Visto desde esta perspectiva, pareciera que el monocromo colma las expectativas de Castro Leñero, al elevar al nivel de “objeto concreto” a la superficie de sus propuestas pictóricas.



Fig. 214. F. Castro Leñero, *Cuadrados* (1er. movimiento), 1997. Acrílico / tela, 190 x 190 cm. Fig. 215. Castro Leñero, *Cuadrados* (2do. movimiento), 1997. Acrílico / tela, 190 x 290 cm.



Fig. 216. Francisco Castro Leñero, *Cuadrados* (3er. movimiento) 1997. Acrílico / tela, 190 x 290 cm.

⁵³¹ Rose, “Monocromos,” 160-161.

Con obras como *Cuadrados* (figs. 214, 215, 216), Castro Leñero se inscribe en esta larga –y difícil, por extrema y radical– tradición del monocromo, conquistando para la concreción y planitud de sus superficies una autonomía absoluta. Si bien se trata de una *serie* de tres obras, cada una puede ser contemplada en su individualidad. En el espacio que enfrentamos, se nos ofrece la ambigüedad radical –deseada por el artista–; desnuda de toda ornamentación o elemento “distractivo”, nos entregamos a la contemplación de un espacio indefinido e ilimitado, existente en un tiempo impreciso también. Castro Leñero ha llegado a la conclusión de un camino iniciado años atrás, cuando todavía no se deslindaba totalmente del mundo referencial. “Como resultado de esta búsqueda”, sugiere Paloma Porraz, “sus cuadros establecen una enigmática dualidad: por una lado, espacios de una gran precisión y racionalidad que parecerían congelar el momento, y por otro, extensiones etéreas, indefinidas, en las que el tiempo transgrede el espacio y se expande, se dilata”.⁵³²

Castro Leñero es consciente de que la *superficie* y el *espacio*, tal y como él los concibe, son las entidades del cuadro “sobre la cual” o “dentro del cual”, respectivamente, existen los componentes icónicos de una obra. Estos, a su vez, son los que hacen visibles a los primeros, por lo que existe un cierto grado de interdependencia entre ellos. Probablemente a ello se deba que a lo largo de los años el pintor haya dirigido sus investigaciones a solucionar problemas más específicos en el proceso de la composición o a temas referidos a elementos morfológicos concretos como la línea, el ritmo, el color, la luz y la textura. Dicho de otra manera, en su investigación sobre la superficie, ha sido inevitable para el artista enfrentarse a la solución de otros problemas relativos al espacio bidimensional propio del arte de la pintura.

Observamos, por ejemplo, que en *Punto y línea* (posible paráfrasis de la frase de Kandinsky, fig. 217), *Tortuga–pez* (fig. 218) y *Mercado* (fig. 219), **la línea** es empleada como un poderoso elemento estructurante de la composición. Gradualmente, Castro Leñero ha ido distanciando los espacios entre sus líneas, siempre rectas, con lo que en el “interlineado” surgen formas irregulares que devienen trapecios, triángulos o rectángulos. Es claro que la línea, como elemento racionalizador y estructurador del espacio, permite a Castro Leñero jugar con la ambigüedad de las relaciones espaciales; ninguna línea en estas obras,

⁵³² Porraz, “Espacio en construcción,” 58.

sea explícita o fenoménica, pasa exactamente por el centro, con lo que consigue una tensión que equilibra a la composición.

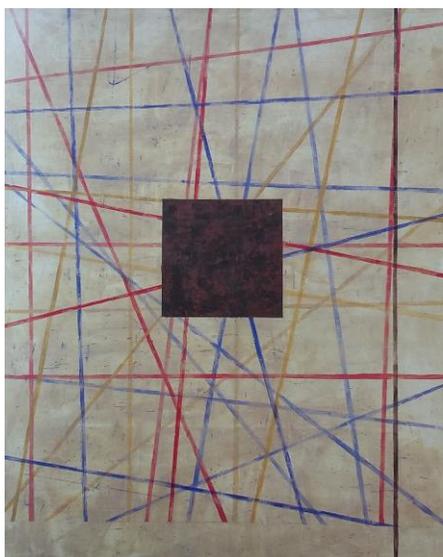
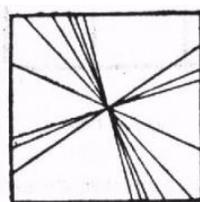
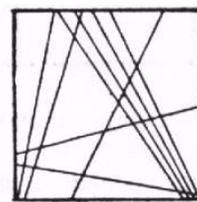


Fig. 217. Francisco Castro Leñero, *Punto y línea*, 1994. Acrílico / tela, 190 x 150 cm.



Rectas libres centrales

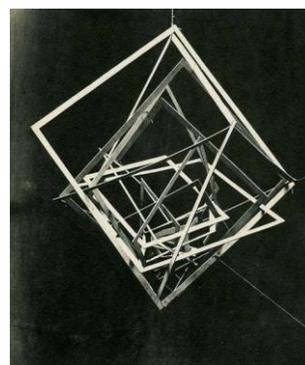


Rectas libres acéntricas

Ilustración de *Punto y Línea sobre el plano*, de Kandinsky



Fig. 218. Francisco Castro Leñero, *Tortuga-pez*, 1996-98. Acrílico / tela, 190 x 150 cm.



A. Rodchenko, *Construcción espacio colgante, no. 11. Cuadrado dentro de un cuadrado*, 1921.



Fig. 219. Francisco Castro Leñero, *Mercado*, 1997. Acrílico / tela, 190 x 150 cm.

En Castro Leñero la línea nunca es estática; siempre es un recurso de análisis del espacio y una modelización de la realidad externa y de sus imágenes mentales. Estas líneas son el recurso para crear relaciones de fuerza; se constituyen también en vectores de dirección, imponiendo siempre una sensación de “línea en fuga”, esto es, rectas que se escapan del plano generando con ello ritmos y movimiento continuo. Cuando están colocadas en relación con otros elementos, como el cuadrado central en *Punto y línea* –clara alusión al texto de Kandinsky que alude precisamente a los elementos compositivos más básicos y que actúa como un punto geométrico– el juego de tensiones aumenta. Finalmente, a la construcción del espacio contribuyen las líneas oblicuas en *Tortuga-pep* y *Mercado* que estructuran un espacio ambiguo pero de gran profundidad.

Otro de los intereses constantes del artista es dilucidar la manera en que *figura y fondo* constituyen el espacio, tomando en cuenta que para él, todo ocurre en el plano de la *superficie*. ¿De qué manera nuestra percepción determina cuál de las dos formas presentes en un plano bidimensional, se sitúa “adelante”? En tanto que esta situación es ambigua, ha sido terreno fértil para sus investigaciones; Castro Leñero juega con superficies circundadas –¿formas?– distribuidas sobre superficies circundantes e ilimitadas, que *podrían* estar actuando como fondos. De estos temas se ocupa en *Forma y fondo* (fig. 220) y en *Problemas de fondo y forma* (fig. 221) de manera directa y podríamos añadir una tercera obra a este conjunto, *Blanco y negro* (fig. 222). Es notorio, para los tres casos, el empleo de una gama cromática armónica, orientada hacia los tonos tierra, ocre y café. Las “formas” flotan sobre el “fondo”, que de inmediato retrocede otorgando profundidad al plano pictórico. Explica Rudolf Arnheim que “las áreas relativamente menores tienden a ser vistas como figura”;⁵³³ es probable que por ello en *Forma y fondo* (fig. 220) no se nos dificulte tanto percibir las formas cuadradas, que a su vez se superponen unas a otras, como aquellas que se distribuyen bajo cierto patrón de orden sobre el plano beige.



Fig. 220. Francisco Castro Leñero, *Forma y fondo*, 1992. Acrílico / tela, 190 x 150 cm.

⁵³³ Arnheim, *Arte y percepción visual*, 237.

Situación distinta prevalece en *Problemas de fondo y forma* (fig. 221), obra en la que ya no resulta tan claro si las franjas regulares de color claro se han sobrepuesto a un fondo oscuro, o si las formas irregulares, en tono oscuro, son las que penetran el espacio de las franjas claras. Para solventar la cuestión, nos apoyamos nuevamente en Arnheim, quien afirma que “cuando se incrementa la densidad de la textura, la situación de figura y fondo creada por el contorno puede verse, o bien reforzada, o bien revertida. La figura hace textura”,⁵³⁴ esto es, en el caso que nos ocupa, son las texturas un componente determinante para que visualicemos las formas claras “delante” de un fondo, que en este caso, podría ser el oscuro, ya que las transparencias y veladuras –textura ligera– de las áreas claras favorecen dicha lectura y es que, como señala Arnheim, “en general, las áreas más iluminadas parecen tender a ser figura”.⁵³⁵



Fig. 221. Francisco Castro Leñero, *Problemas de fondo y forma*, 1993. Acrílico / tela, 190 x 260.

⁵³⁴ Arnheim, *Arte y percepción*, 238.

⁵³⁵ Arnheim, *Arte y percepción*, 238.

Por último, en *Blanco y negro* (fig. 222) las formas, una geométrica, la otra irregular, cuentan con contornos contundentemente definidos, que establecen los límites entre ellas y el “telón de fondo”, continuo, claro, monocromo y casi carente de textura que las contiene. La forma irregular, mucho más grande que el cuadrado de la esquina superior izquierda, parece querer “avanzar” para encontrar mejor acomodo en el plano; esta intencionalidad de movimiento produce que la percibamos como *figura*; por su lado, la sólida estabilidad del cuadrado, también favorece su percepción como *figura*, a pesar de tener una ubicación anisotrópica, esto es, estar colocado en un área de la imagen en la que el peso visual dificulta su estabilidad, por lo que entre ambas surge una tensión perceptual muy fuerte.



Fig. 222. Francisco Castro Leñero, *Blanco y negro*, 1993. Acrílico / tela, 190 x 150 cm.

En Castro Leñero los elementos dinámicos, tensión y ritmo, aunque son propios de la estructura de representación temporal, son también componentes icónicos constitutivos del espacio y de la superficie de primer orden. Bajo el principio perceptivo de agrupación y segregación, los grupos de líneas y marcas sobre el plano pictórico establecen sus propios *ritmos visuales* y cadencias introduciendo a las obras un sentido de temporalidad y simultaneidad que el artista asocia con situaciones experimentadas en la realidad objetiva.

Así, él afirma que “La abstracción del ruido, la luz, la densidad humana, establecen correspondencias sonoras, donde propuse un estudio sobre la ocupación intuitiva y lúdica del espacio pictórico a través de rayas-señales; la serie parece una gama de sonidos compuesta de marcas-números en vez de notas musicales”.⁵³⁶ Castro Leñero se refiere a un conjunto de obras ideadas a partir del conocimiento de ciertas danzas y cantos de la tribu africana de los pigmeos y de las cuales me habló durante nuestra entrevista. Esta experiencia auditivo-visual llevó al pintor a la conjunción de la abstracción moderna con aquella que pueblos originarios alrededor del mundo han practicado por siglos.

De este modo, las “rayas-señales” o “marcas-números” son el recurso morfológico y perceptivo que emplea el artista para trasladar esta serie de sensaciones auditivas y rítmicas al lenguaje pictórico. Son *Canción pigmea I* (fig. 223) y *Canción pigmea II* (fig. 224) las obras en las que Castro Leñero realizó la trasposición de aquellos cantos y danzas africanas y que estimularon su imaginación; las sensaciones sonoras, eminentemente rítmicas, se ven modelizadas en la alternancia regulada de líneas y cuadrados que devienen señales de una cierta temporalidad. Esta sucesión de “rayas-señales” organiza a su vez la superficie, dotando a la imagen de regularidad y simetría. En ambos casos, es como si se tratara de un pentagrama subvertido, en su orientación y notación, susceptible de ser interpretado sólo por los pertenecientes a aquellas culturas africanas.



Fig. 223. Francisco Castro Leñero, *Canción pigmea I*, 1994. Acrílico / tela, 95 x 300 cm.

⁵³⁶ Ana María Longi, “Castro Leñero expondrá Espacio en Construcción,” *Excelsior*, 18 de ago. de 1999, 7c.

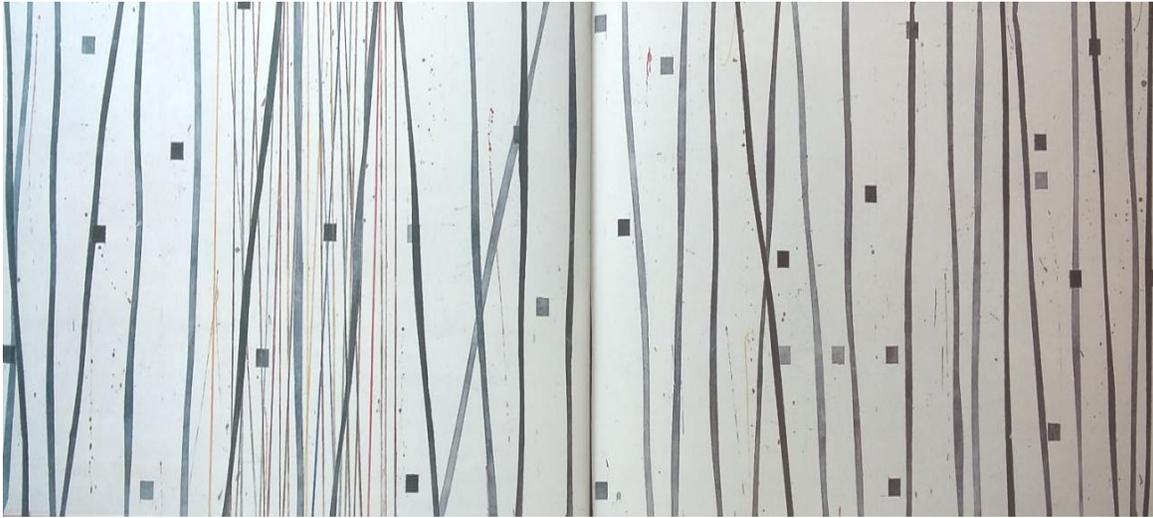


Fig. 224. Francisco Castro Leñero, *Canción pigmea II*, 1994. Acrílico / tela. 95 x 300 cm.

Cuarteto (fig. 225) parte de la proposición de un conjunto de líneas rectas distribuidas sobre un fondo neutro. Estas líneas, todas verticales pero con distintas direcciones, forman al menos tres grupos, dada su proximidad unas con otras. A su vez, algunas de ellas se “cruzan por delante” de otras. Cada “poste” está fragmentado por colores, con lo que se consigue una sucesión rítmica de formas y colores que dan gran sentido de movimiento a la composición. Otro tanto ocurre, pero de manera diferente, en *Territorios ocupados I* (fig. 226) obra en la que una lluvia de franjas negras de forma similar cae libremente en un espacio abierto y grisáceo, como el cielo citadino. Las pequeñas barras que se recortan contra el fondo, generan un fuerte dinamismo, en virtud de sus variadas posiciones y direcciones. El ojo no encuentra reposo, no hay una referencia de estabilidad precisa.



Fig. 225. Francisco Castro Leñero, *Cuarteto*, 1992. Acrílico / tela, 190 x 260 cm.



Fig. 226. Francisco Castro Leñero, *Territorios ocupados I*, 1993. Acrílico / tela, 190 x 260 cm.

De un modo totalmente diferente, en *Noche* (fig. 227) y *Noche y día* (fig. 228), Castro Leñero consigue una imagen rítmica a base del juego equilibrado de positivo-negativo. Aunado a la reflexión en torno al problema de la dicotomía figura y fondo, en esta obra el pintor también introduce la experiencia perceptiva del ritmo, a base de la repetición de formas similares, así como de su sucesión ordenada sobre un esquema compositivo preestablecido. Se trata de un ritmo creciente y decreciente, dado que las formas, si bien similares en su diseño, varían en sus proporciones, lo que evita que el resultado sea exageradamente calculado, matemático y estable.

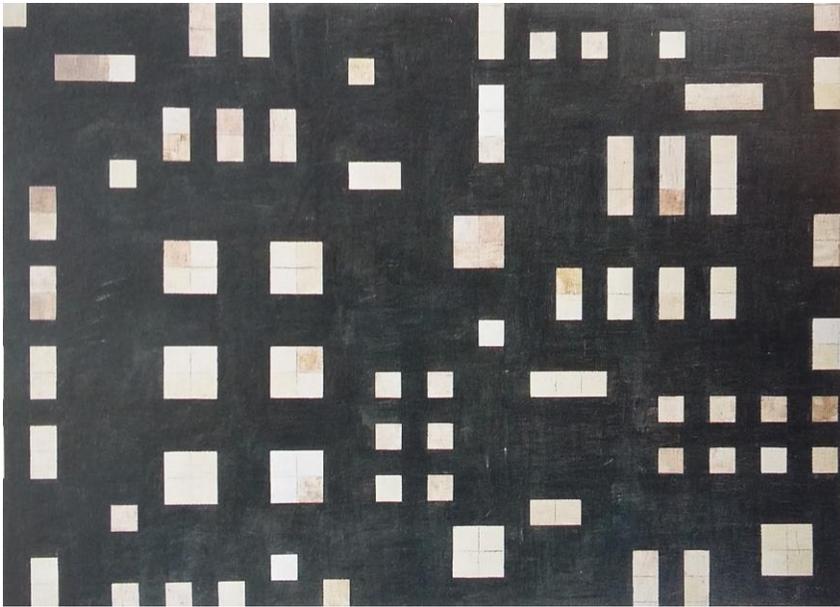


Fig. 227. Francisco Castro Leñero, *Noche*, 1993. Acrílico / tela; 190 x 260 cm.

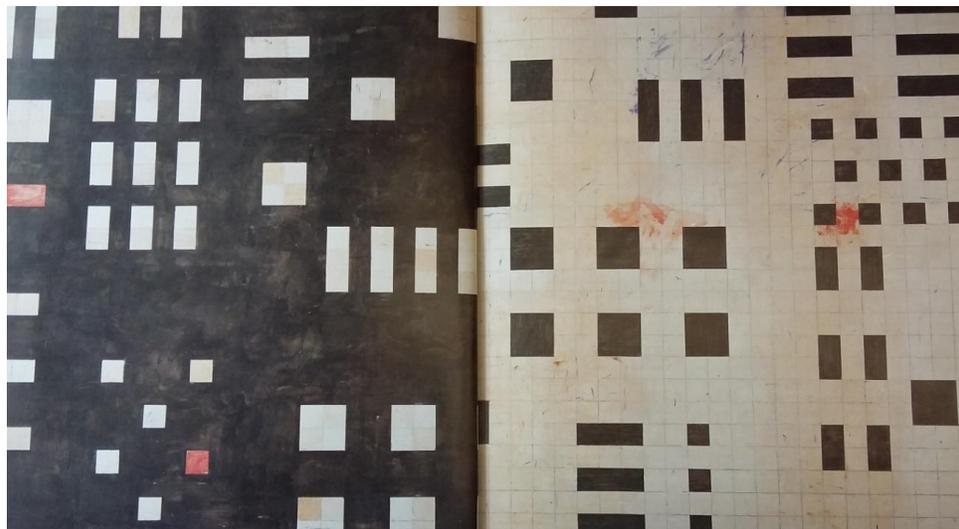


Fig. 228. Francisco Castro Leñero, *Noche y día*, 1993. Díptico. Acrílico / tela, 200 x 190 cm. c/u; 200 x 380 cm. total.

Finalmente, *Memoria y olvido* (fig. 229) y *Renglones* (fig. 230) basan sus esquemas compositivos en la sucesión rítmica de líneas, mayoritariamente verticales en el primer caso y horizontales en el segundo. La gama cromática, semejante en ambas, establece también un ritmo visual. La repetición de las líneas de tamaños similares a intervalos regulares, produce un ritmo sereno y uniforme. Las obras descansan en una simetría que refuerza este ritmo sosegado, afinidades formales que encontramos en la obra de Agnes Martín, quien a pesar de insistir en no ser asociada al minimalismo pictórico, hace uso de diversos recursos propios de esta corriente pictórica.

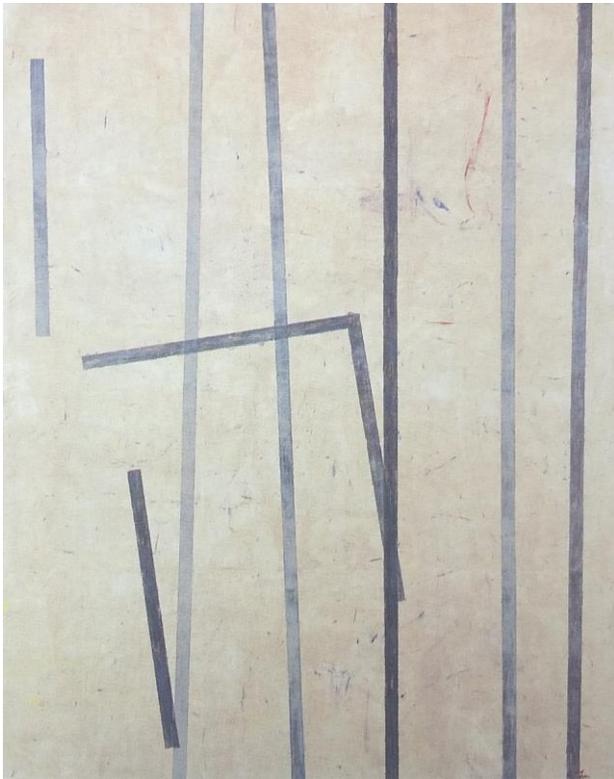


Fig. 229. Francisco Castro Leñero, *Memoria y olvido*, 1992. Acrílico / tela, 190 x 150 cm.



Fig. 230. Francisco Castro Leñero, *Reglones*, 1993. Acrílico / tela, 190 x 260 cm.

El espacio envolvente de Irma Palacios.

De un modo similar a los procesos estéticos de Miguel Ángel Alamilla y Francisco Castro Leñero, Irma Palacios ha transitado de los lenguajes expresionistas e informalistas hacia la depuración del plano pictórico, pero a diferencia del segundo, ella ha conservado la marca elemental de la mancha y la textura. Dice la Maestra: “Yo quisiera decir “más con menos”, quisiera depurar, quisiera... como en un proceso “estilo Mondrian”, me imagino, de depuración, depuración, depuración”,⁵³⁷ y más adelante agrega que “yo quiero nomás llegar a la *superficie* [interés coincidente con Francisco Castro Leñero] y que diga mucho, un poco como Rothko, es mi ídolo pero es muy difícil...”.⁵³⁸

En efecto, advertimos que para la Maestra Palacios, tan amante de las formas irregulares modeladas a base de generosas pinceladas de materia pictórica, se le presenta como un desafío conquistar la superficie y el espacio puro, a la manera en que Rothko –asociado al Expresionismo Abstracto– lo plantea. *Tejidos en el aire II* (fig. 231) propone un uso del espacio libre e ilimitado; se trata de un lugar vasto cuya profundidad viene dada por la combinación de gradientes cromáticos, texturales y lumínicos. En este ámbito, nebulosas, nubes de vapor y hojas transitan sin obstáculo alguno.



Fig. 231. Irma Palacios, *Tejidos en el aire II*, 1997.

⁵³⁷ Domínguez, *La libertad*, 3.

⁵³⁸ Domínguez, *La libertad*, 6.

En su afán por depurar su obra y acercándose al pensamiento de grandes antecesores de la abstracción como Kandinsky, Palacios ha llegado a afirmar que incluso el color es distractivo. Ello se refleja en *Espejos de arena* (fig. 232) y *Limos de mármol* (fig. 233), dos piezas en las que el espacio juega un papel preponderante en tanto que es el lugar en el cual las formas de carácter biomórfico habitan. La sencillez formal de estas piezas entra en conflicto a partir de la complejidad perceptual que supone la transparencia, que es un caso específico de la superposición. Como observamos, en estas obras algunas formas cubren a otras, pero no de manera total, ya que a pesar de ese traslape, distinguimos las formas solo parcialmente cubiertas. Este efecto dificulta la organización perceptiva en el espectador, quien no termina por asignar un papel estable a cada elemento que su percepción registra. Al mismo tiempo, esta ambigüedad favorece la dinámica interna del cuadro, que asociamos, por las constancias iconográficas que la Maestra maneja, a pequeños cardúmenes que transitan libres sobre el lecho empedrado de un riachuelo.



Fig. 232. Irma Palacios, *Espejos de arena*, 1994.
Óleo / tela, 110 x 90.5 cm.



Fig. 233. Irma Palacios, *Limos del mármol*, 1999.
Óleo / tela, 180 x 140 cm.

Por otro lado, es notoria la claridad que ha alcanzado la Maestra Palacios al iniciar la década de los noventa; se hace evidente que este deseo de llegar a la esencia del cuadro la ha guiado hacia estas búsquedas plásticas y que es parte de lo que la lleva a sentirse cercana a los *minimalists*. Considero que esta referencia a la pintura minimalista debe ser entendida en la obra de Palacios como la búsqueda de aquél o aquellos componentes icónicos –formas, color, texturas, espacio– que le son *imprescindibles* para lograr el efecto expresivo y comunicativo deseado. Se refiere, desde mi punto de vista, a su deseo de encontrar la *esencia* del arte, aquello que le es *constitutivo*. No hay, por otro lado, una coincidencia entre su pintura y la de los artistas norteamericanos quienes, como reacción al Expresionismo Abstracto, fijaron una postura objetiva, radicalmente ordenada y geometrizada, basada en la seriación y repetición modular empleando materiales industriales como elemento expresivo en sí mismo.

De mayor interés me parece la alusión que hace la Maestra Palacios a su deseo de “limpiar el espacio”. Es sorprendente el camino coincidente y casi inevitable de recorrer que los pintores abstractos emprenden hacia la esencialidad de su propia obra, llegando a una conclusión casi unánime: el último residuo, lo único necesario en la pintura, es el plano/espacio. El espacio termina siendo el lugar propicio para pensar la realidad, el arte y su fin último.

En *Arenas ardientes* (fig.234) y *Haces de polvo* (fig.235), el espacio percibido actúa, simultánea y sorprendentemente, desde dos funciones modelizadoras dominantes, si eso es posible afirmar. Por un lado, las reminiscencias formales nos llevan a asociar la literalidad de los títulos con el contenido de las obras. De este modo, efectivamente ahí están *representadas* las arenas, las rocas y los movimientos acuáticos en la playa. Pero, al mismo tiempo, la imagen cumple con una función simbólica, al tornarse, de acuerdo a los deseos de la propia pintora, en metáfora de lo etéreo y lo indefinible. En este caso, el espacio, atemporal y ambiguo, es propicio para la organización perceptual de los elementos pictóricos que parecen flotar libremente. Debido a las variadas técnicas que la Maestra emplea para distribuir los pigmentos, la profundidad ilusoria da cabida a diversos planos que de manera equilibrada se pueblan de formas pétreas, minerales y acuáticas.



Fig. 234. Irma Palacios, *Arenas ardientes*, 1999. Óleo / tela, 150 x 190 cm. (Díptico)

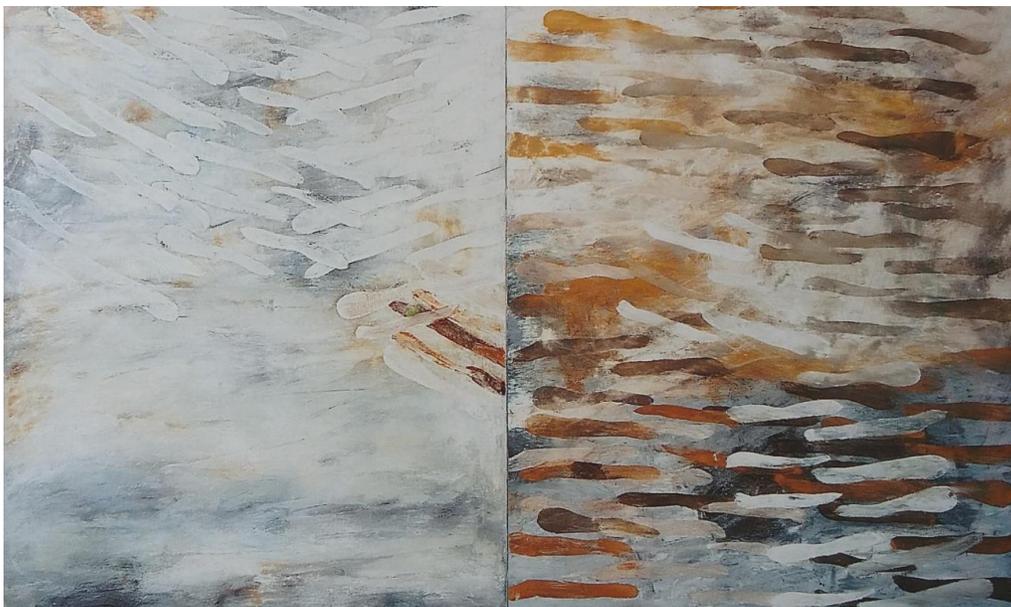


Fig. 235. Irma Palacios, *Haces de polvo*, 1999. Óleo / tela, 120 x 200 cm.

Los espacios contruidos de Ignacio Salazar.

Ya desde sus trabajos presentados en 1976, –aquellos signos gráficos trasladados al plano pictórico–, Juan Acha advertía un interés primordial en Salazar por el análisis del espacio: “En realidad, estamos ante la destrucción del espacio pictórico tradicional a fuerza de centralización, simetría y ampliación”.⁵³⁹ Se trata, en efecto, de espacio en el que la percepción del espectador se haya comprometida a partir del movimiento virtual de los diseños. Salazar explora con todo detenimiento la relación entre la obra y el espectador al proponer estas piezas esencialmente como estímulos sensoriales cinéticos.



Ignacio Salazar, *Búsqueda secuencial*, 1976. Laca acrílica / plástico, 122 x 122 cm.

⁵³⁹ Acha, “Presentación,” s/p.

En esta serie de gran interés desde el punto de vista formal y perceptivo, identifico al menos tres convergencias que guiaban la investigación de Salazar a finales de la década de los setenta, a saber, el arte cinético y óptico; los problemas de la percepción humana (tesis gestáltica) y la abstracción de corte geométrico/constructivista. Siguiendo la enseñanzas de Johannes Itten (a quien tiene por un gran teórico del color) y a semejanza de Josep Albers, Salazar comenzaba en series tan tempranas, a investigar las interacciones cromáticas y sus efectos sobre la percepción visual y emotividad del espectador. Estos diseños tan particulares dependen, en gran medida, del espacio que los contiene y circunda, un espacio atípico para el arte pero no así para las artes gráficas y el diseño. Conviene señalar a este respecto, que durante sus años formativos e iniciales como pintor profesional, Salazar colaboró estrechamente con Manuel Felguérez y Kasuya Sakai y fue influenciado hasta cierto punto por el trabajo gráfico de Vicente Rojo, por lo que resulta lógico encontrar ciertas coincidencias formales en estas primeras series. Acha explicaba este proceso en Salazar señalando que “Indiscutiblemente, estamos ante configuraciones de naturaleza gráfica que tienden a ser pictóricas; más exactamente, que se proponen unir el espacio gráfico con el cromático, de suyo, pictórico, en una indisoluble unidad artístico-visual”.⁵⁴⁰

Estrechamente ligado a la investigación del espacio iniciado en estos diseños, los *Cromosólidos* y *Cromotransparencias* abordan el tema del espacio pero problematizado por el deseo del artista de expresar una tridimensionalidad en una superficie de sólo dos dimensiones. Sorprende constatar la capacidad para expresar un espacio ilusorio a través de estas complicadas estructuras, siempre equilibradas y engañosamente simétricas. *Cromosólido en ubicación de plano virtual* (fig. 236) y *El espacio subyacente* (fig. 237) son dos propuestas dirigidas a nuestras facultades perceptivas; las formas cóncavas y convexas se ven interrumpidas con planos que entran y salen de manera rítmica y con gran dinamismo. A pesar de la carencia de un “horizonte” de referencia, desciframos las líneas constitutivas de los paralelepípedos que se dirigen hacia todas direcciones, generando una intensa ambigüedad espacial, disipada en cierta medida por la verticalidad de estas formas inmersas en un espacio igualmente abstraído de toda referencia espacial y temporal.

⁵⁴⁰ Acha, “Presentación,” s/p.



Fig. 236. Ignacio Salazar, *Cromosólido en ubicación de plano virtual*, 1979. Acrílico / tela, en 110 x 90. (Der.)

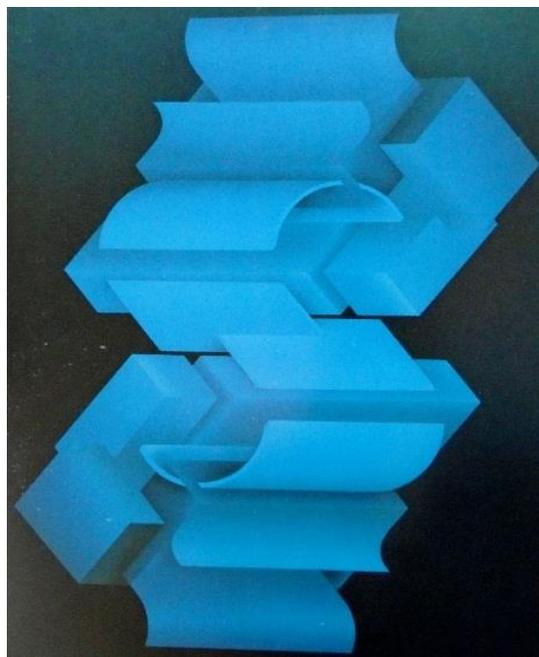


Fig. 237. Ignacio Salazar, *El espacio subyacente*, 1979. Acrílico / tela, 110 x 90 cm. (Izq.)

La ambigüedad espacial aumenta –pero también se enriquece y se hace indudablemente más atractiva– en *Templo para Xaman Ek II* (fig. 238), una sorprendente obra de ecos futuristas –me refiero, desde luego a la vanguardia italiana de principios de siglo–, pletórica de juegos visuales, superficies plegadas o planas; opacas o traslúcidas; iluminadas u oscuras. La “planitud” del lienzo cede el paso a un espacio ilusorio, en el cual la profundidad ilimitada contiene esta compleja estructura planteada toda ella como un verdadero *trampantojo*, complejizada aún más por el afán del Maestro de explorar el valor estructural de las transparencias las cuales, como mencionábamos líneas arriba, son un caso atípico de la superposición de formas. Todo lo anterior me lleva a afirmar que este trabajo, y la serie a la que pertenece, evidencia un intenso esfuerzo intelectual por conceptualizar los rasgos constitutivos del plano bidimensional.



Fig. 238. Ignacio Salazar, *Templo para Xaman Ek II*, 1984. Acrílico / tela, 212 x 212 cm.

Hemos visto en apartados anteriores que la inquietud de Salazar por explorar las posibilidades expresivas y perceptuales del espacio lo han llevado a trasladar sus obras bidimensionales a construcciones tridimensionales. Un primer acercamiento a esta investigación lo observamos en *Las puertas de Tikal* (fig. 239), un panel de proporciones generosas que rehúye del plano bidimensional, para ofrecer, en cambio, múltiples caras sobre las cuales se ha dispuesto la pintura, claramente dividida en dos estratos: el superior, un azul profundo –que parece ser una constante iconográfica en el esquema compositivo de las obras de este periodo– contra el que se recortan franjas de colores intensamente saturados, algunos en posición inclinada, otros verticales u horizontales. Los colores acompañan la construcción irregular del panel, por lo que parece que se proyectan fuera de la bidimensionalidad a la que tradicionalmente están confinados. La obra invade de esta manera un espacio más propio de

los ensamblajes, lo que le otorga mayor dinamismo y movimiento. Este panel en particular, de intensa expresividad basada en una gama cromática festiva, plantea así mismo juegos perceptivos del espacio, tanto por la tridimensionalidad del soporte, como por la bidimensionalidad de la pintura. Ambos lenguajes entran en conflicto creando una obra de gran interés perceptivo.



Fig. 239. Ignacio Salazar, *Las puertas de Tikal*, 1985-1986. Óleo, acrílico / tela / panel, 276 x 500 cm.

El espacio, en sí mismo, carece de forma y límites. Sólo existe en virtud de las formas que en él habitan y que lo delimitan y surge a la existencia en virtud de la luz que incide sobre estas formas. En *Torre* (fig. 240), el espacio surge gracias a los planos cromático-luminosos que emergen verticalmente y que, uno a uno, se superponen, dando lugar a una proyección espacial inexistente. Líneas horizontales delimitan los espacios superior e inferior, en tanto que las formas se organizan linealmente sobre aquellas. Un vasto espacio monocromático refuerza la sugerencia de una dilatada profundidad; filones de luz recortan los polígonos contruidos a base de gradaciones tonales y pinceladas aplicadas con gran delicadeza.



Fig. 240. Ignacio Salazar, *Torre*, 1987-1988. Óleo / caoba, 40 x 40 cm.

A pesar de la maestría alcanzada por parte del pintor en su manejo, Salazar no pierde de vista que el espacio pictórico es solamente eso: una superficie material, en el que *sucede* el hecho pictórico. Teoriza el pintor:

La pintura de pronto puede tener una carga, uno: no representativa; dos: no reconocible; tres: una carga emocional contenida que es codificada o expresada a través de ciertas claves; cuatro: que se necesita un receptor educado o sensible para que pueda poder establecer de alguna manera una recepción de lo que está viendo y la posibilidad de que pueda existir una empatía estética o emocional, una proyección emocional con esa obra que se ha empobrecido muchísimo en este espectador y en este proceso de comunicación.⁵⁴¹

Al igual que lo hiciera Francisco Castro Leñero, Salazar orientó parte de su investigación acerca del espacio a vivenciarlo en la tridimensionalidad, a través de su serie de *Construcciones*, de las que hemos visto ya un par de ejemplos. Estas piezas revisten interés en cuanto a que son trasposiciones de la conciencia estética del espacio bidimensional a una obra tridimensional; el espacio aquí no es sugerido o ilusorio sino que es un componente

⁵⁴¹ Domínguez, *La pintura "Sin Fin"*, 5.

icónico real con el que trabajar. De evidente estructura constructivista, *Caja blanca* (fig. 241), *Construcción no. 2* (fig. 242) y *La casa del astrónomo* (fig. 243), hacen uso de técnicas como el ensamblaje y el *collage* y en las cuales el artista ha reunido en cada caso, pedazos de madera, cordeles, clavos, toques de pintura, con lo que se vinculan a las investigaciones espaciales del Cubismo y el Constructivismo y trazan una línea genealógica con el arte *Merz* de Schwitters, aunque también traen a mi memoria las construcciones más recientes de Louise Nevelson, ambos artistas reconocidos por sus cajas y ensamblajes de carácter abstracto construidas a base de objetos triviales que al ser resignificados a través del proceso creativo, adquieren un tono poético y fantástico.

Las *Construcciones* de Salazar están perfectamente planeadas desde la idea inicial. Una vez familiarizados con la obra bidimensional del pintor, reconocemos la transposición de la representación icónica del espacio empleada por él de manera sistemática a estas construcciones, de tal manera que en los tres casos las formas han sido dispuestas en el área inferior de la obra, aligerando el espacio superior de las composiciones. Aunado a la investigación del espacio como tema principal de estas obras, las texturas adquieren también primacía, en tanto medios expresivos por sí mismos, lo que emparenta estas obras con ciertas vertientes del materismo y el informalismo europeo.

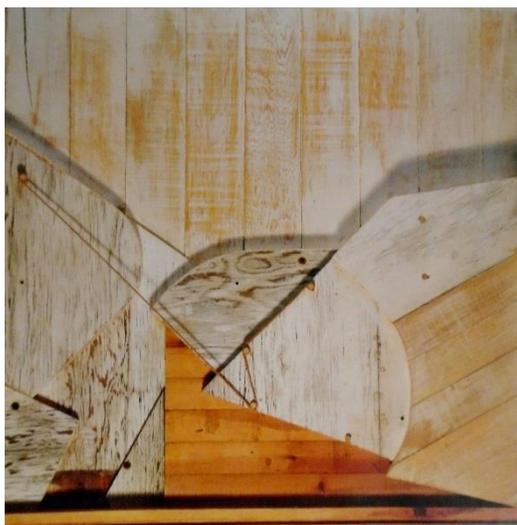


Fig. 241. Ignacio Salazar, *Caja blanca*, 1991. Relieve en madera, 120 x 120 x 15 cm. (Izq.)

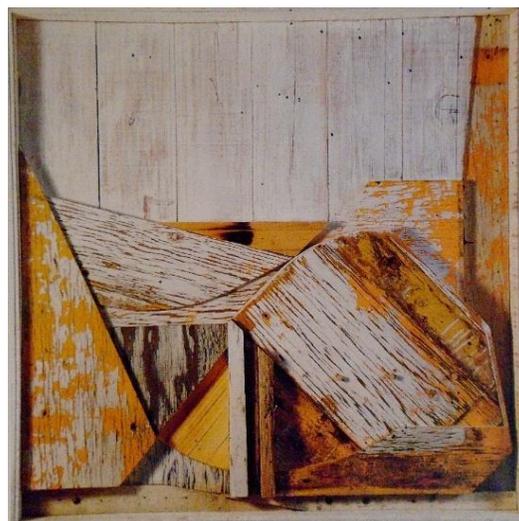


Fig. 243. Ignacio Salazar, *Construcción No. 2*, 1991. Relieve en madera, 122 x 122 x 15 cm. (Der.)

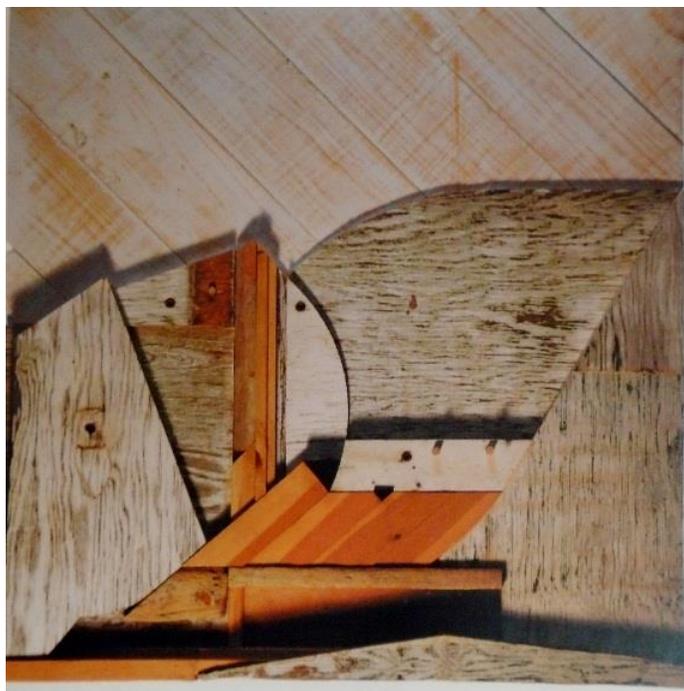


Fig. 243. Ignacio Salazar, *La caja del astrónomo*, 1991. Relieve en madera, 120 x 120 x 15 cm.



Kurt Schwitters. *Merz 1925, 1*. Relieve en cuadrado azul, 1925. Assemblage, pintura al óleo/tabla, 49.5 x 50.2 cm. (Izq.)



Louis Nevelson, *Down's Landscape XVIII*, 1975. Madera pintada, 110.4 x 64.7 x 13.9 cm. (Der.)

En relación al manifiesto interés de Salazar por el espacio, su mentor, Manuel Felguérez, señala que “Salazar se entrega a la creación de verdaderas estructuras visuales, combinando cuerpos sólidos y laminados, construcciones aparentemente lógicas pero en las que al detener nuestra mirada, muestran elementos de ambigüedad que la enriquecen. No se trata pues de pintar una realidad geométrica, sino de la creación de espacios ambivalentes”.⁵⁴² Precisamente, ha sido el Maestro Felguérez quien en fechas recientes ha subrayado el interés de Ignacio Salazar por la arquitectura occidental de todos los tiempos y las constantes referencias arquitectónicas en su obra.⁵⁴³

En efecto, en obras como *La Catedral de Saenredam* (fig. 244),⁵⁴⁴ Salazar rinde un homenaje a esta fuerte inclinación hacia la arquitectura y su historia en occidente. La sensación de espacialidad se obtiene a través de la gradación de tonalidades e iluminación, pero también por la disposición ordenada de los elementos en el plano pictórico, entre los cuales el plano posterior hace las veces de la “pared del fondo” de un habitáculo cerrado. Hay en estas pinturas atmósferas enigmáticas y silenciosas, tal como si reflejaran un cierto estado anímico –el *espacio interior*– del pintor.



Fig. 244. Ignacio Salazar, *La Catedral de Saenredam*, 1989. Acrílico/algodón, 110 x 120 cm. (Izq.)
Pieter Jansz Saenredam, *Vista del ambulatorio de la Gruta de St. Bavokerk en Haarlem*, 1635.
Óleo/panel de roble, 48.2 x 31.7 cm. (Der.)

⁵⁴² Manuel Felguérez citado en, *Ignacio Salazar. Retrospectiva, 1976-1992*. (Monterrey: Museo de Monterrey, 1992). (Cita original de 1979)

⁵⁴³ Manuel Felguérez, “El silencioso ensamble de la composición pictórica,” en *Ignacio Salazar. Inesperada extrañeza* (México: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2013), 21.

⁵⁴⁴ Pieter Jansz Saenredam (1597-1665) fue un pintor neerlandés quien pintaba interiores de iglesias imprimiendo una sensación de espacialidad a través del uso de perspectivas acentuadas y colores atmosféricos.

Por último, habré de referirme a un conjunto de obras producidas hacia los primeros años de la década de los noventa. Son claras herederas de la indagación espacial que recién comentamos en la serie anterior, sin embargo, como veremos, *Idea de Paisaje II* (fig. 245), *Grieta* (fig. 246), *Lava* (fig. 247) y *Rondó Finale* (fig. 248) se han enriquecido con una mayor amplitud de acordes cromáticos que incrementan la sensación de volumen de las formas; los pliegues se doblan sobre sí mismos y haces de luz surgen por entre las telas, láminas o rocas, según sea el caso. La configuración del espacio es compleja, dada la mayor cantidad de elementos que buscan acomodo; se trata de ambientes connotados y abigarrados que, sin embargo, están ordenados bajo ciertos criterios de organización perceptiva y formal, de los cuales el Maestro Salazar es profundo conocedor.

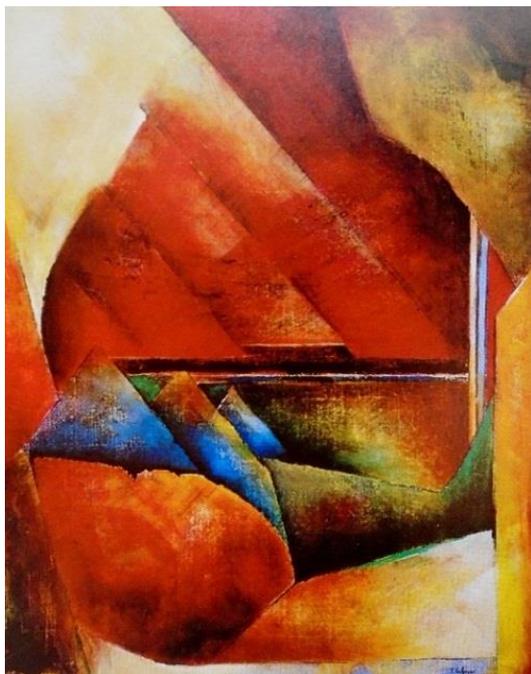


Fig. 245. Ignacio Salazar, *Idea de paisaje II*, 1993. Óleo / madera, 30.5 x 25 cm. (Izq.)
Fig. 246. Ignacio Salazar, *Grieta*, 1994. Óleo / mármol, 62 x 53 cm. (Der.)

Cabe añadir que en este tipo de obras, la función modelizadora dominante es la simbólica. En cierta conversación sostenida entre el Maestro Salazar y Gunther Gerzso en 1987, el primero comentaba que “Las grietas simbolizan muchas cosas: tal vez algo roto, algo viejo, algo que está a punto de desmoronarse; algo que permite la posibilidad de incidir, de meterse, de esconder algo o de esconderse. Es una especie de ruptura, pero una ruptura expresiva”.⁵⁴⁵



Fig. 247. Ignacio Salazar, *Lava*, 1993-1994. Óleo / placa de cobre, 41.5 x 46 cm.



Fig. 248. Ignacio Salazar, *Rondó Finale*, 1994. Óleo / tela, 207 x 177 cm.

⁵⁴⁵ Ignacio Salazar citado en, *Ignacio Salazar. Retrospectiva, 1976-1992* (México: Museo de Monterrey, 1992).

3.6. Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero, Irma Palacios e Ignacio Salazar: diálogo estético.

El exhaustivo análisis que he llevado a cabo de una gran variedad de obras de los cuatro artistas estudiados, producidas la mayoría de ellas durante la década de los ochenta –aunque por motivos expositivos incluí algunas de los años noventa–, han enriquecido mi comprensión de la pintura abstracta de dicho periodo. Si bien estos cuatro artistas pertenecen, como expuse al inicio de este capítulo, a una generación de pintores abstractos amplia y heterogénea, confirmo, una vez concluido el análisis de su obra, que Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero, Irma Palacios e Ignacio Salazar pueden ser visualizados como pintores paradigmáticos del periodo, quienes durante las dos últimas décadas del siglo pasado practicaron diversas modalidades de la abstracción pictórica expresionista a las que se asocian otros pintores que practicaron vertientes similares.

A lo largo de este detallado análisis, he registrado las divergencias y coincidencias que existieron en la práctica profesional de estos cuatro artistas a lo largo de casi dos décadas. He confrontado la obra con las fuentes bibliohemerográficas y electrónicas (libros, catálogos, folletos, boletines de prensa, publicaciones periodísticas y revistas especializadas), pero sobre todo, he escuchado de viva voz –a través de sendas entrevistas realizadas a cada uno de los pintores– los planteamientos más destacados del pensamiento plástico, estético y teórico de los autores de las obras analizadas. La suma de estos materiales me ha facilitado el ejercicio contrastivo entre el pensar y el hacer de cada uno de ellos, pero también entre ellos cuatro, descubriendo afinidades y algunas interesantes diferencias, que a continuación expongo.

Comienzo diciendo que estos pintores definieron su vocación por la abstracción desde sus años formativos, vocación que consolidaron al comenzar su trayectoria profesional. Encontré, sin embargo, que el tránsito hacia la abstracción no fue fácil para todos, así por ejemplo, en las primeras obras de Francisco Castro Leñero, Irma Palacios e Ignacio Salazar –y en mucha menor medida en las de Miguel Ángel Alamilla– existe todavía referencialidad al mundo objetivo, si bien no era su intención *representarlo* sino *interpretarlo*. Aunque Alamilla es el único que asegura que desde el principio la abstracción le dio el suficiente

estímulo para seguir por esa senda pictórica, encontré, a lo largo de la investigación, al menos una obra en la que es distinguible un personaje.

Mencioné en las notas biográficas correspondientes las múltiples influencias que han nutrido la cultura visual y práctica profesional de estos artistas. Centrándome en la década de mi interés, identifiqué varias influencias que incidieron no solo en su obra sino en la generación de pintores abstractos expresionistas de los ochenta en general. En primer término, aquellas difundidas con gran fuerza al mediar el siglo pasado: las corrientes informalistas, matéricas y espacialistas de raíz europea por un lado y el Expresionismo Abstracto norteamericano y sus derivaciones por el otro. En este aspecto, identifiqué distintos grados de influencia entre los artistas: si para Alamilla el gestualismo vitalista del Expresionismo Abstracto fue definitoria en ciertas etapas de su producción, Castro Leñero, por su parte, asumió preferentemente algunas de sus vertientes, como la *Color Field Painting*, en su búsqueda por la limpieza de la superficie de sus cuadros. En Irma Palacios, la impronta de la corriente norteamericana se subordina a la catalana: la Maestra se siente muchos más identificada con el tenebrismo y el claroscuro de Goya que con el accionismo de Jackson Pollock, aunque le resulta también de gran interés; en todo caso, se identifica con la poética de Mark Rothko. El último en incorporarse a estas tendencias fue el Maestro Salazar, ya que él venía desarrollando desde mediados de los setenta una investigación orientada hacia los aspectos perceptuales de la obra —en aquellos años era asiduo lector de Rudolf Arnheim y Johannes Itten— concretando sus indagaciones teóricas en obras de carácter cinético y óptico.

En todo caso, destaco estas influencias por haber generado grandes inquietudes estéticas entre los artistas en cuestión —y extrapolándolo, a sus compañeros de generación—; los trabajos y conceptos de Antoni Tapies, del grupo español El Paso fueron determinantes, pero lo fueron también las corrientes posteriores, difundidas en nuestro país desde la década de los setenta, que con una fuerza avasallante, proponían formas transfiguradas, eclécticas, y profundamente expresivas, como lo fueron las provenientes del Neo-Expresionismo alemán, la Transvanguardia italiana y la Nueva Figuración norteamericana e inglesa. Todas estas corrientes pictóricas jugaron, indudablemente, un papel de primera importancia en la redefinición de la pintura abstracta expresionista mexicana practicada en las dos últimas décadas del siglo pasado. Lo afirmo no sólo porque los artistas en entrevista lo señalaron,

sino porque sus obras, en un momento o en otro a lo largo de la década de los ochenta así lo demuestran. Al identificar que este conjunto de influencias incidieron en los enfoques teóricos, plásticos, técnicos, perceptivos y procedimentales de los artistas en cuestión, justifico su adscripción a la abstracción expresionista que he planteado a lo largo de esta investigación.

3.6.1. La significación plástica de la imagen.

Las influencias comentadas determinaron que tres de los cuatro artistas –Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero e Irma Palacios– iniciaran su trayectoria profesional, al comienzo de la década de los ochenta, con una fuerte tendencia hacia los lenguajes matéricos. Emplearon, en sus primeras obras gran variedad de materiales, tales como papeles pintados, rasgados, recortados, pegados y texturados, así como tierras mezcladas con la materia pictórica.

Esta tendencia hacia el materismo les llevó a experimentar con las más variadas técnicas y procedimientos de representación pictórica, como la aplicación de manchas, escurrimientos, brochazos y veladuras, lo que dota a sus obras de gran dinamismo y gestualidad. La significación plástica en ellos, sin embargo, adquiere connotaciones diferentes: si para Miguel Ángel Alamilla y Francisco Castro Leñero, la textura se constituye en un elemento referencial para la variedad de texturas existentes en una gran urbe, para la Maestra Palacios, en cambio, es un recurso poético que le da acceso al mundo mineral, biológico y acuático, vinculado a la naturaleza como una de sus temáticas predilectas. En este sentido, en los tres, la textura va más allá de tener una significación plástica para adquirir una significación connotada, semántica y simbólica. En este sentido, tanto la materia de los cuadros, como el resto de los componentes icónicos conserva siempre su capacidad comunicativa y coadyuva a la concreción de sentido.

En efecto, a pesar del hecho de que estos tres artistas participaron de la vena matérica, cada uno lo hizo de modos distintos y con distinta intención. Así por ejemplo, la Maestra Palacios, quien considera a la textura como el principal recurso de una obra, incursionó en un interesante y complejo proceder, al combinar técnicas cercanas a la *Action Painting* con materiales y desarrollos propios del materismo español, de tal modo que al desgarrar telas, quemar trapos o empapar costales con materia pictórica, dejaba la huella de su presencia a través del gesto creativo, violento y vital. Por su parte, tanto para Miguel Ángel Alamilla como para Francisco Castro Leñero, las texturas fueron el medio por el cual modelizaron su experiencia citadina; son las transposición de las asperezas de las calles, la frialdad de las láminas de acero, la dureza del cemento y la rigidez de un polín.

Un hallazgo importante al analizar las obras es que paulatinamente, conforme avanzaba la década, los cuatro artistas compartieron, con la generalidad de sus compañeros de generación, un deseo por depurar su obra, de tal manera que fueran otros componentes icónicos y no la textura, la que tuviera un dominio visual en la composición final. En efecto, advertimos cómo la expresividad de la textura se fue reduciendo, conforme la profusión de elementos extra-pictóricos se fue matizando. Si bien es cierto que el gestualismo sigue presente en la ejecución de las obras, se trata de un gesto más controlado y localizado y con intenciones expresivas más planeadas. Sin embargo, en relación a este fenómeno –la depuración del lienzo– debo hacer una salvedad: en la Maestra Palacios ha prevalecido la necesidad de los materiales como protagonistas y constructores de sus pinturas; afirmo, en su caso, que el uso de las texturas ha marcado el devenir de su obra y es el hilo conductor que le da una coherencia interna a la totalidad de la misma.

Si no incluyo en esta tendencia marcadamente matérica al Maestro Salazar, es en virtud de que él, al iniciarse la década de los ochenta, contaba con un par de investigaciones de gran interés en torno al arte cinético y la seriación (en el sentido de la *Máquina Estética* de Manuel Felguérez), lo que lo condujo por derroteros muy distintos al materismo, ya que en esos años el Maestro Salazar se afanaba por encontrar el acabado más sutil y liso que se pudiera para sus superficies, interés que, por cierto, ha conservado hasta el día de hoy. Por otro lado, como lo señalé líneas arriba, el pintor se encontraba profundamente interesado en el tema de la percepción, muy en boga por cierto entre los cinetistas y artistas asociados al *Op Art*. Ello,

lejos de parecerme discordante, me da elementos para comprender un aspecto que vinculó a un tipo de abstracción que se realizaba en los setenta y que se enlazó con algunas vertientes de la abstracción expresionista que se desarrollaron a lo largo de los ochenta, relacionada sobre todo a los fenómenos de la percepción.

De esta forma, Ignacio Salazar arribaba a la década de los ochenta alejado de las experiencias matéricas y expresionistas que compartían los otros tres artistas. En contraste, la conceptualización que el Maestro tenía de la superficie era que ésta debía considerarse como “la piel” de la obra, de tersura y lozanía perfectas, lograda a base de un obsesivo trabajo de superposición de veladuras que generaba un espacio lleno de sensualidad y voluptuosidad.

Es interesante observar que mientras Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero e Irma Palacios avanzaban hacia la depuración de sus obras, Ignacio Salazar elegía un camino a la inversa. En efecto, como he señalado, al iniciar los ochenta el Maestro Salazar se esforzaba por lograr las superficies lo más lisas y delimitadas posibles, pero conforme avanzó la década, mientras los otros tres artistas desarrollaban series hacia ese objetivo, Salazar comenzó a trabajar piezas –al mediar la década– en las que la cualidad háptica resultaba más evidente, como evidentes se hicieron también ciertos gestualismos y procederes expresionistas. En las series que trabajó a partir de 1985, aparecen planos texturizados, escurrimientos, veladuras y esgrafiados, así como gestualismos y rasgos provenientes de los informalismos y los neo-expresionismos por lo que dichas obras se asocian claramente a la abstracción expresionista que propongo. Es notorio que aquella rigidez esquemático-constructivista que orientó sus primeros trabajos va cediendo el paso a recursos propios de estas tendencias expresionistas.

Relacionada al tema de las texturas, un elemento coincidente en Ignacio Salazar y Francisco Castro Leñero es su interés por las transparencias. En el caso de Salazar, recurre a ellas porque permiten ver las “estructuras subyacentes”, otro componente icónico de gran importancia para él; en el caso del Maestro Castro Leñero, quien es posiblemente el de mayor talante especulativo, las transparencias son un medio para dotar de profundidad a la superficie, que en sí misma es plana y limitada a dos dimensiones. En todo caso, en la obra de ambos, el uso de las transparencias genera una atmósfera de gran ligereza y expansión; es

gracias a este recurso que ambos artistas logran una abstracción mucho más ligera y libre, en contraste con la “pesadez” –visual y real– de las obras de Alamilla y Palacios.

De hecho, las obras que Ignacio Salazar y Francisco Castro Leñero realizaron hacia el final de la década, comparten una doble tendencia, de presencia simultánea: si por un lado es notoria la ejecución vitalista de ciertos trazos gestuales y escurrimientos de raigambre expresionista en su superficie, por el otro se advierte ya un nuevo y distinto tratamiento de las superficies planas. Finalmente, al iniciar la siguiente década, presentan ambos un nuevo giro en el manejo de sus texturas, matizando paulatinamente los gestualismos y expresionismos para dar paso a una pintura intensamente espiritual, en el caso de Salazar y especulativa, en el de Castro Leñero.

En cuanto al uso del color, es evidente que cada uno de los cuatro artistas se apoya en este elemento compositivo de distintas maneras y con diferentes propósitos. Una coincidencia entre ellos es el aceptar que es el color el recurso por excelencia para activar sensaciones, asociar emociones y fundamentar el significado plástico de la obra, todo ello aunado a su dimensión simbólica. Así como para la Maestra Palacios la textura es el elemento preponderante en la imagen, para Miguel Ángel Alamilla, quien en cada serie realiza un estudio meticuloso de las leyes internas del color, es este el recurso formal por el que se modelan las formas y estas son capaces de reflejar luz. En tanto que para Castro Leñero es el elemento que hace visible la superficie, para Salazar es el componente icónico generador de atmósferas por excelencia, tema del que habremos de ocuparnos más adelante.

En general, estos pintores rehúyen las estridencias colorísticas y los contrastes violentos. Si bien es cierto que los cuatro comparten un fuerte interés por experimentar con diversas relaciones cromáticas, lo cierto es que al menos en Miguel Ángel Alamilla e Irma Palacios, es posible identificar una constancia en sus gamas de colores. Ello sin llegar a decir que los otros dos manejen paletas radicalmente diversas de una serie a otra. También ellos presentan constancias cromáticas diferenciables.

Los cuatro son muy conscientes de los efectos atmosféricos que surgen de sus paletas; saben bien que están activando sensaciones estéticas diferenciadas, por lo que sus obras terminan siendo espacios abiertos, colmados de sugerencias sensoriales.

Una convergencia interesante entre Alamilla y Castro Leñero en cuanto al uso del color es que comparten un fuerte interés por construir su espacio a base de la dirección, intensidad, movimiento y dinamismo del mismo, si bien es cierto que en Castro Leñero las tonalidades suelen ser más tenues. Ello se debe a que desde el inicio de su trayectoria profesional quiso distanciarse de la “tradicional” paleta asociada a la pintura mexicana, pletórica de estridencias y contrastes, para mejor inclinarse por un cromatismo sobrio, terroso, cercano a los óxidos y los grises. Esta gama, por cierto, se fue depurando al igual que el resto de sus elementos para llegar a la cúspide de este proceso al conquistar el monocromo. Afirmando que es una conquista dado que el monocromo representa el punto más alto de la especulación estética, al ser reflejo de un desarrollo teórico profundo acerca de la naturaleza del arte y de la significación plástica de una obra.

Otro punto coincidente entre Alamilla y Castro Leñero es la gama cromática que emplean para favorecer la función representativa de la imagen, al seleccionar escalas de grises que armoniza con las variadas texturas de rejillas, empedrados, pavimentos, muros, postes, y smog, presentes en las grandes urbes. Esta reducida gama de colores es aplicada con una meticulosa precisión en ambos casos. En Alamilla, esta elección lo lleva a “ensuciar” los colores, a no presentarlos puros y a evitar las transparencias, como alusión a la opacidad ambiental que se vive en nuestra megalópolis. Asimismo, en cierta etapa, empleó colores oscuros y un tanto apagados, gradaciones cromáticas percibidas como metáforas de la desolación urbana, la soledad y desesperanza. Lo más importante para estos dos artistas es que el color propicia la unidad conceptual de la obra, superando con mucho su conceptualización como simple ornamento, planteando en ambos casos una arquitectura cromática en la que las distintas tonalidades plantean complejas relaciones e interacciones.

En las antípodas de este polo, si se quiere “frío”, se encuentran Irma Palacios e Ignacio Salazar, quienes conciben el color no como concepto, sino como sensación intensamente evocativa y emocional. Ella, planteando siempre suaves cromatismos circunscritos a los ocre, óxidos, tierras y rojos, con algunos toques de blanco para generar focos de luz. Él, trabajando con una paleta orientada a los ocre, rojos, cafés y amarillos, manejados en gran variedad de matices, tonalidades y saturaciones. En ambos, priman las sensaciones emotivas

y los valores simbólicos coloristas; sus pinturas abstractas están siempre cargadas de conmovedora expresividad.

A pesar de estas diferencias, concluyo que en la obra de estos cuatro magistrales pintores, el color es *connotación*, es un recurso que facilita la homologación figurativa y por lo tanto la concreción de sentido. En cada uno de los cuatro casos, la reiteración de ciertas gamas cromáticas transforma a los colores en constancias iconográficas con las que el público puede ayudarse a identificar reminiscencias o correspondencias con el mundo de sus experiencias objetivas. Asimismo, la persistencia de ciertos colores coadyuva a la diferenciación de la obra de cada uno de ellos, al dotarla de continuidad y coherencia interna.

Por otro lado, encontré en Alamilla y en Ignacio Salazar una coincidencia en su interés en la luz en tanto fenómeno lumínico que se descompone en gamas cromáticas, tonalidades y temperaturas. Es por ello que en su obra, la luz adquiere un carácter especulativo y es sometida a un exhaustivo análisis en el que actúa como un medio unificador y atmosférico.

Como ya lo había hecho notar, el trabajo de las transparencias en Salazar y Castro Leñero derivan en zonas traslúcidas, que permiten apreciar otras estructuras de la composición; la luz traspasa estas estructuras y cual prisma de Newton, los colores se refractan hacia todas direcciones, generando reflejos y sombras a su paso. Coinciden también estos pintores en hacer de sus obras fuentes de luz, gracias al delicado trabajo de veladuras y a la superposición de incontables capas de delgadísimos pigmentos. En conjunto, esta sabiduría pictórica produce sutiles atmósferas atemporales.

No obstante la aproximación casi científica a la luz por parte de Ignacio Salazar, es innegable la concomitancia que hay entre sus pinturas y las de Irma Palacios, en cuanto a que hay un componente místico en la obra de ambos, aunque de diversa forma y por distintas razones. Si la Maestra Palacios se ha sentido siempre cerca de una espiritualidad religiosa y mística, el Maestro Salazar ha recorrido un largo camino hacia la expansión de su conciencia y su sentido de trascendencia. Es debido a ello que en la obra de ambos se percibe un manejo casi religioso de la luz; luminiscencias que transforman la materia en metáforas espirituales y que conducen al contemplador a sumergirse en reflexiones metafísicas. La luz en los cuadros de Salazar deben ser vistos como una extensión de su sistema de creencias espirituales y es por ello que sus obras nos mueven al silencio, reflexión e introspección. En

ello se parece a los objetivos de la Maestra Palacios, quien desea que quienes se acerquen a contemplar sus cuadros, encuentren –como Rothko lo deseó en su momento– un espacio de solaz, de desprendimiento de sí mismo y de un momentáneo olvido, para rodearse de una atmósfera íntima, serena, tranquilizadora e inclusive, sanadora. Salazar y Palacios coinciden en algunas series en su tratamiento cuasi-barroco del claroscuro, que acentúa el sentido dramático en sus obras.

Es necesario destacar que en el caso de la obra de Palacios, la luz adquiere una relevancia especial en tanto que hace emerger las arrugas, los pliegues, las incisiones y las más variadas texturas distribuidas sobre la superficie del cuadro, las cuales, a su vez, se transforman en pequeñas fuentes de luz. En contraste, la luz en Salazar adquiere un verdadero poder para transmutar la obra en espacio místico.

En todo caso, para los cuatro, la luz es un componente plástico de primera importancia, que cuenta con un valor concomitante y con el que pueden definir la jerarquización del espacio y el color.

En virtud de que tres de los cuatro artistas caminaron a lo largo de la década hacia la depuración de su espacio pictórico, es en relación a este tema que encuentro más afinidades y diferencias entre ellos. Debo comenzar diciendo que es en el espacio en donde se puede apreciar mejor el valor plástico de cada componente icónico de manera aislada, pero también la unicidad final de la obra. El espacio abierto, infinito de la tela, es el desafío de estos cuatro artistas quienes, de ninguna manera, comienzan una obra sin un plan preconcebido. El espacio, esa entidad invisible, se hace visible por medio de los componentes icónicos, pero a su vez, es aquél el que les da sustento y cohesión. Es por ello que dadas las características especulativas de los pintores abstractos en general, pero de manera acentuada de nuestros pintores de filiación expresionista, no es de extrañarnos que a este elemento plástico, el espacio, le hayan dedicado un mayor tiempo de su investigación plástica.

Las formas irregulares, semi-geométricas, que son constancia iconográfica en la obra de Alamilla, revelan el espacio sobre el que flotan; para el Maestro, es el color el elemento articulador fundamental de la imagen, por lo que de él depende la existencia del espacio. También sus texturas están al servicio de la generación de profundidad. Al igual que a Francisco Castro, lo que a Alamilla le interesa es el poder modelizar el espacio de manera

que tenga una contigüidad formal con el espacio vivenciado en la urbe, caótica, laberíntica, en ocasiones asfixiante. Ahí, en sus obras, deben quedar connotadas las baldosas, muros y banquetas que cercan al habitante ciudadano y a ellos mismos.

Hay en Alamilla, Castro Leñero y Salazar una aproximación analítica al espacio que resulta en soluciones variadas; de hecho, en algunas series, logran planteamientos espaciales totalmente novedosos. Entienden el espacio en su doble valor: el plástico y el conceptual, esto es, como una entidad intelectual en el que *ocurre* el hecho pictórico.

Tanto en Alamilla como en Castro Leñero predomina un afán constructivista; entienden su quehacer como fundamentalmente constructivo. La obra debe ser un medio para imponer orden en el caos perceptivo. Es por ello que sus obras se asocian fácilmente al vocablo “arquitectura”, una tal que les permita imponer una lógica interna al paisaje urbano cuyas reminiscencias se expresan a través de formas semi-geometrizadas. Si las de Alamilla son de raigambre cubista, las de Castro Leñero están más cerca del Constructivismo y, más recientemente, al Minimalismo. En el primero, se deja ver la impronta de Delaunay, Klee, Vicente Rojo; en el segundo, la de Naum Gabo, Kurt Schwitters y Fernando García Ponce.

Junto con Ignacio Salazar, quien también se plantea el espacio como un desafío conceptual, estos pintores abstractos establecen jerarquías espaciales a través de la geometría y/o las estructuras de representación espacial que estén investigando en un momento dado. En este sentido, hay que subrayar que en tanto que el Maestro Salazar, por las razones expuestas anteriormente, asigna al espacio valores simbólicos, espirituales y metafísicos, en el caso de Alamilla y Castro Leñero se trata de un espacio privilegiado para la especulación estética.

En el espacio, Alamilla y Salazar distribuyen sus componentes icónicos: puntos, líneas, formas, configuran el mensaje visual. Pero Castro Leñero no: él lo hace *sobre la superficie*, verdadera esencia espacial del cuadro. Es sobre ella que aplica el color, trabaja las texturas y organiza la composición.

La Maestra Palacios construye el espacio de un modo totalmente diferente, siendo las texturas el elemento consubstancial a la espacialidad de la obra. A pesar de que en ella prevalece una búsqueda similar a la de sus compañeros, en cuanto a la depuración de la obra se refiere, ella ha conservado, sin embargo, una mayor densidad textural que ellos. Afirma

querer acercarse a la superficie –búsqueda semejante a la de Castro Leñero–, en la estela de Rothko, que le ejemplifica el valor plástico del espacio libre e ilimitado. Curiosamente, también ella aspira a algún día llegar ahí, a donde Castro Leñero ya llegó: cerca de los minimalistas. Mientras ello ocurre, el espacio en sus obras, al igual que en las del Maestro Salazar, se torna en metáfora de lo impalpable y lo impreciso; lo atemporal y lo enigmático.

La orientación constructivo-geométrica que encontré en Alamilla y Castro Leñero durante la década de los ochenta, Salazar ya la había experimentado desde mediados de la década anterior. Recordemos que en esos años, Salazar estaba enfrascado en resolver cuestionamientos de la percepción humana y para hacerlo elaboró al menos dos series en las que las leyes y principios de la *gestalt* son las que establecen el itinerario a seguir. El espacio en esas obras, de carácter esquemático y de diseños que recuerdan los lenguajes computacionales, estaba concebido como el lugar en el que se generaría una sensación óptica de vibración y movimiento. Con estos ejercicios, Salazar se adelantó a Alamilla y Castro Leñero al evidenciar su necesidad interior de imponer orden al caos que incide negativamente en nuestra percepción, a través del diseño de estructuras subyacentes sobre el cual se organice la imagen.

Si hay algo, en fin, en lo que los cuatro pintores coincidan, en cuanto al uso del valor plástico del espacio, es en el manejo de espacios ambiguos y atemporales, imposibles de ser asociados a una geografía, paisaje o tiempo específicos. Esto se debe a que en la pintura abstracta expresionista de estos pintores, el espacio tiene similar jerarquía que el resto de los componentes icónicos de la pintura; adquiere un papel protagónico en tanto elemento autónomo en la obra y deja de ser lugar sustentante para transformarse en dimensión emocional atmosférica específica.

En el análisis de las obras que realicé en esta etapa de la investigación, me percaté de la importancia que para Miguel Ángel Alamilla e Ignacio Salazar tiene el dibujo, como punto de arranque de la obra. En efecto, en su momento demostré que el Maestro Alamilla considera al dibujo como la máxima expresión de las artes plásticas, del cual emanan la pintura y la escultura. A través de sus depuradas técnicas dibujísticas, Alamilla ha producido obras totalmente autónomas, que se sostienen por sí mismas, y que conservan el hilo conductor en términos iconográficos y formales que dota de unidad a la totalidad de su obra. Este gusto

por el dibujo lo encontramos también en la exquisita técnica de Ignacio Salazar, quien parte de un boceto previo, perfectamente planeado y sobre el cual desarrolla sus ideas pictóricas. Las suaves formas que distribuye con gran paciencia sobre la superficie, adquieren volumen a través de los gradientes cromáticos y lumínicos que capa tras capa de pigmento el Maestro va aplicando. Pero estas técnicas propias del arte de la pintura se sustentan, en su caso, en un delicado trazo previo, que es el primer contacto, íntimo, físico y profundamente sensorial que el Maestro tiene con la tela que va a intervenir.

Una vez analizados los componentes icónicos más sobresalientes de las obras de los cuatro artistas, y al tener a la vista el conjunto de su obra individual y como grupo de pintores abstractos expresionistas, lo que se destaca de manera sobresaliente es la cualidad atmosférica que desde el lienzo se proyecta al espectador. En efecto, al *contemplar* las obras –capacidad que a decir de Ignacio Salazar se ha perdido, por cierto–, el observador tiene la oportunidad de transitar por una sucesión de atmósferas que desencadenan en él una serie de asociaciones, sensaciones y sentimientos. Las obras de estos cuatro artistas apelan a un *receptor sensible*, con quien pueda establecer una empatía estética y emocional mediante el acto de la contemplación.

Las distintas atmósferas creadas por estos cuatro artistas, si bien distintas en su concepción, son equiparables en sus efectos perceptivos; cada una a su manera, genera un espacio envolvente, de inmersión sensorial, en la que el contemplador libera su imaginación y, guiado por su memoria visual, establece similitudes y correspondencias entre su experiencia perceptiva y la representación mental de lo contemplado.

A pesar de que el término “atmósfera” es impreciso y evocativo,⁵⁴⁶ no por ello dejamos de percibirla fenoménicamente; así, en el caso de estos pintores, diferenciamos, porque así las sentimos, una serie de atmósferas sucesivas: nostálgicas, sugestivas, emotivas, íntimas, melancólicas, religiosas, etc.

⁵⁴⁶ Gernot Böhme, “Atmospheres as a fundamental concept of a new aesthetics”, en *Thesis Eleven*, revista electrónica, número 36, 1993, 13. Disponible en <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/072551369303600107>, consultado el 14 de Agosto de 2014.

La atmósfera en las obras de estos artistas adquiere un valor estético fundamental ya que es el espacio intersubjetivo en el que coinciden las empatías: *empatía* entre el artista y su obra; entre la obra y el contemplador y entre éste y el artista. Es también el espacio privilegiado en el que tanto los creadores como los observadores proyectan sus estados de ánimo, que ante su visión, se activan.⁵⁴⁷

Dada la naturaleza sinestésica de la atmósfera, vemos la transposición de los paisajes urbanos que en Alamilla y Castro Leñero son propicios para la especulación estética, pero que en Palacios y Salazar se transforman en paisajes interiores e íntimos. Sentimos el frío de las cuevas ancestrales o los hielos perpetuos que estos dos autores nos presentan, pero también Castro Leñero con sus superficies monocromáticas, lisas, silenciosas y ensimismadas. Si en las atmósferas de Castro Leñero y Alamilla percibimos el olor al smog producto del tráfico cotidiano de las grandes ciudades, en Salazar esta sensación proviene del olor que emana una vieja lámina de acero oxidado. Palpamos las formas pétreas y arenosas de Palacios, pero también las asperezas de muros y banquetas de Alamilla y Castro Leñero. Escuchamos el correr de un río subterráneo bajo las placas tectónicas que, aunque imperceptiblemente, se mueven incesantemente y sentimos la gélida y ancestral atmósfera de un tiempo congelado, en las voluptuosas formas en la obra de Salazar. Pero sobre todo, vivenciamos la obra desde el silencio y la meditación.

Ante las pinturas atmosféricas de estos pintores, la transformación del espectador es inevitable. La obra nos ha tocado y enriquecido. Al involucrar a todos nuestros sentidos, la obra nos lleva a conocer lo intangible. Es por ello que la atmósfera, no es sólo un componente más de la obra, sino que se constituye en un elemento esencial de la misma al ser una vía de conocimiento, en este caso, de lo imperceptible.

⁵⁴⁷ Böheme, “Atmospheres”.

3.6.2. Constancias iconográficas.

Los artistas abordados en la presente investigación son amplios conocedores de la historia del arte universal y mexicano. En ella han encontrado importantes influencias, ya sea de corrientes artísticas o de artistas individuales. Su cultura visual es amplia y se complementa por su gusto por la literatura, la poesía, la música, el cine, la filosofía y los viajes. Este bagaje cultural ha orientado sus intereses e inclinaciones al momento de desarrollar sus propias temáticas y modelizarlas en constancias iconográficas diferenciables.

Como expliqué líneas arriba, en la pintura abstracta la primera y fundamental investigación es la de los componentes icónicos –asociada en consecuencia al giro estético–, y que se vincula a una constancia iconográfica en la obra de estos artistas referida al empleo de las texturas, el color, las formas y la articulación del espacio.

De acuerdo a la Iconología de las connotaciones, es posible también activar una cadena de asociaciones formales para derivar un posible significado, siempre abierto y polisémico en el caso de la pintura abstracta y que vaya más allá de la significación plástica de la imagen. Es por ello que en relación a la obra de Alamilla y de Castro Leñero, identifiqué una iconografía vinculada a la geografía urbana, que toma a la ciudad como tema, por lo que sus formas sugieren constantes arquitecturales; imágenes pobladas de alusiones a varillas, cemento, polines y vigas; laberintos a recorrer, calles cerradas por donde hay que volver. Si en Alamilla observamos ventanas por las que se cuele un fragmento de cielo, en Castro Leñero lo vemos detrás de los cables telefónicos y antenas de televisión. La fuerza constructiva que hay en ambos, su deseo de imponer un orden al caos, les lleva a plantear equivalencias formales de pavimentos y pisos, bardas callejeras y vetas de la madera. Hay en la obra de ambos un manifiesto interés por los aspectos comunes de la vida cotidiana que se enmarcan en el paisaje urbano. Por ejemplo, Castro Leñero sintió, en un momento dado, un vivo interés por los “mercados sobre ruedas”, cuyo dinamismo y vitalidad encontraron su correspondencia plástica en algunas obras coloridas y contrastadas del Maestro. Por su parte, Alamilla, quien ha vivido toda su vida inmerso en un entorno fabril (siempre ha vivido en Vallejo, al norte de la Ciudad de México), conserva reminiscencias de este mundo a través de sus cromatismo “sucios” y la densidad de una paleta orientada a los grises, tal y como las

banquetas y pavimentos son. Es muy interesante el hecho de que la obra de ambos artistas parte de la interacción perceptual e intelectual entre el artista y la ciudad, concebida como espacio estético y en la cual es posible encontrar belleza. No debemos perder de vista, a pesar de todo lo dicho hasta aquí, que no ha estado en la intención de ninguno de los dos pintores replicar la realidad en ningún modo; la suya es una especulación fundamentalmente plástica, estética y teórica y que gira en torno a los problemas que le son consubstanciales al arte de la pintura y asociada fuertemente al giro estético.

Irma Palacios estableció una íntima relación con el mundo natural desde su infancia, lo que explica el hecho de que sus obras estén pobladas de alusiones y reminiscencias a los ámbitos terrestres, acuáticos y siderales. En tanto que su manejo de las dimensiones escalares es totalmente ambiguo, nunca podremos estar seguros si nos estamos asomando al macro o al microcosmos. La tierra y sus paisajes son tema central en su obra, así como los ciclos que a ella están atados: fertilidad, fecundación, germinación; semillas y raíces; la tierra como metáfora de lo femenino y de su condición de dadora de vida. A partir del magistral uso de las texturas más variadas, punto focal de su investigación plástica, la Maestra trae a nuestra memoria formas orgánicas y minerales, formas pétreas y cuevas subterráneas. Las eras geológicas, la erosión, el paso del tiempo, son pretexto para abordar la vejez, las arrugas y la enfermedad, en un cuerpo humano limitado en tiempo y espacio. También establece una serie de asociaciones formales con la temática religiosa y los iconos que la caracterizan. Sin embargo, todos son pretextos para explorar la poética de la materia en sí misma y de su capacidad expresiva.

Por momentos, Ignacio Salazar ha convergido en intereses similares a los de la Maestra Palacios, al plantear analogías icónicas con formaciones rocosas y hielos perpetuos. Sin embargo, en su caso, es mejor hablar de constancias iconográficas en las formas, el color, las texturas y la organización espacial que son finalmente los rasgos que hacen distintiva su obra. Y es que Salazar ha tenido la capacidad de desarrollar series que, aparentemente, no guardan una vinculación directa entre sí. Sus diseños iniciales –*Variaciones en S*, *Cromosólidos* y *Cromotransparencias*– de finales de los setenta, de orientación constructivo-geométrica, aparentemente guardan poca relación con sus prodigiosas series de principios de los noventa. Sin embargo, los intereses de Salazar han oscilado de los temas de la percepción a los de la

sensación, pasando por preocupaciones formales de muy diversa índole con lo que ha dotado al conjunto de su obra de una notable unidad.

Por otro lado, en cuanto a la pintura abstracta hace, si el *tema* de la obra pueden ser las dimensiones, la luz, el espacio o cualquier otro elemento morfológico, entonces las formas, los colores, las texturas o cualquier otro elemento compositivo reiterativo puede ser considerado también como *constancia iconográfica*, de tal modo que el universo iconográfico-iconológico de estos pintores, también está constituido por constantes formales, cromáticas y compositivas. Por todo lo anterior, al identificar la recurrencia de ciertos elementos compositivos e iconográficos, se puede conjeturar en torno a sus posibles significados.

A partir de lo anteriormente expuesto, concluyo que no ha existido una sola función modelizadora dominante en la obra de estos cuatro pintores a lo largo del periodo estudiado, debido a que por momentos, distintos para cada uno, ha prevalecido la *función representativa* (cuando la imagen conserva cierta analogía con su referente); en otros, identifico una poderosa *función simbólica* (cuando un concepto es imbuido a una imagen, de manera arbitraria) y, finalmente, hay también un *función convencional* en algunas de sus obras (cuando la imagen actúa como signo o convención arbitrario). De hecho, de acuerdo a la TGI, en una imagen pueden estar actuando, simultáneamente, dos o las tres funciones mencionadas, sin que necesariamente una de ellas sea la predominante. De este modo, confirmo uno de los aspectos de la riqueza de la pintura abstracta, la cual va más allá de la significación plástica de la imagen.

3.6.3. Tridimensionalidad y gusto por la experimentación.

Un punto más de convergencia entre estos cuatro artistas es la necesidad que han sentido, unos antes y otros después, de llevar a la tridimensionalidad sus presupuestos teóricos e indagaciones plásticas. Por ejemplo, tanto Castro Leñero como Ignacio Salazar se interesaron en indagar acerca de las posibilidades intermedias del espacio entre la bi y la tridimensionalidad, realizando sus “cajas”, el primero en la línea de Fernando García Ponce y el segundo, en la saga del arte Merz de Schwitters y en las cuales acomodaron, con todo

cuidado, una serie de elementos compositivos que gracias a sus variadas formas, texturas y colores, establecen una serie de relaciones internas de tensión y dirección visuales. Aunado a lo anterior, Francisco Castro Leñero y Miguel Ángel Alamilla recurrieron a la tercera dimensión movidos por su afán de “construir” obras que fueran metáfora de una ciudad siempre en construcción.

Hablando de Miguel Ángel Alamilla, comenté también que en algún momento de la década se inclinó por indagar la espacialidad a través de la escultura. El Maestro, quien afirma no ser escultor, sostiene que el objetivo de estas obras era llevar a la tridimensionalidad su conceptualización del espacio pictórico, para visualizarlo de mejor manera y así tener una mejor comprensión de él. Para Irma Palacios, guiada siempre por una refinada sensibilidad hacia los materiales y sus cualidades expresivas, tocar con sus manos desnudas el barro humedecido; oler la tierra mojada; sentir la aspereza del papel hecho a mano; percibir el calor de la cera tibia...cada una de estas experiencias es una sugestión creativa, que le lleva a imaginar mundos naturales combinados con paisajes interiores, íntimos y autorreferenciales. A semejanza de su maestro directo, Francisco Toledo, de las manos de la Maestra emergen cerámicas, papiros, esculturas, que no son otra cosa que la extrapolación tridimensional de su discurso visual, trabajados de modo casi obsesivo a lo largo de los años.

En general, para estos cuatro artistas el interés de trabajar la tercera dimensión a través de diversos medios plásticos –escultura, *collage*, cerámica, ensamblajes, papel hecho a mano, etc.–, reside en que en estos casos el espacio no es sugerido, sino que es un recurso compositivo real, en el que las estructuras de representación espacial y temporal se concatenan de manera objetiva, lo que les proporciona nuevos desafíos y oportunidades creativas.

3.6.4. Trabajar por series.

El analizar la obra en el modo en que lo hice, me permitió identificar un elemento común en los cuatro artistas: todos gustan de trabajar por series o por conjuntos de obras concebidas a partir de una noción o concepto, o para ser exhibidas en un foro determinado o en el marco de una actividad cultural de más amplio alcance. En estos conjuntos de obras, los cuatro

artistas se abocan a desarrollar una problemática o temática específica que buscan agotar hasta donde sea posible. Ignacio Salazar, por ejemplo, destina un periodo amplio a desarrollar una propuesta visual específica, pero en un momento determinado, siente la urgencia de dar comienzo a una nueva obra o a un nuevo proyecto. Para Alamilla, así como para Castro Leñero, la obra es una entidad conceptual y estética que se tiene que ir construyendo con paciencia, disciplina y trabajo en soledad. La Maestra Palacios parece ser la más emotivamente vinculada a su obra en la que vierte en cada serie toda la emocionalidad que le sugiere el tema que está trabajando.

Es interesante agregar, en relación a lo señalado en el párrafo anterior, que con frecuencia coincide el inicio de un nuevo núcleo de obras con una etapa de negociación o de transición entre una propuesta visual y otra, en la que los cuatro artistas introducen una modificación o novedad plástica significativa. Por poner un ejemplo, entre 1986 y 1987, momento en que el Maestro Alamilla concluyó un conjunto de obras para dar inicio a otras, se percibe una transición entre lo geométrico y lo gestual así como un cambio en las texturas, las cuales en el primer conjunto estaban construidas a base de un fino dibujo mientras que en el segundo son empleadas para construir las formas a través de una aplicación del pigmento pictórico más denso y agitado.

Un punto de total convergencia entre estos artistas es la enorme importancia que conceden al trabajo que se realiza de manera cotidiana en sus talleres. La experimentación persistente, la disciplina y el compromiso con sus investigaciones en turno están guiadas además por la *intuición* –los cuatro artistas lo afirmaron a quien esto escribe–, concepto que en sus sistemas conceptuales se asocia a la posibilidad de percibir o comprender algo sin la intervención de la razón, por lo que los cuatro le asignan un alto valor cognitivo. En el caso de estos artistas, considero que también se refiere a la capacidad que han desarrollado, después de casi 40 años de incansable trabajo, de combinar sus conocimientos teóricos y estéticos con una refinada sensibilidad hacia las dimensiones representativas, perceptivas y técnicas de su quehacer cotidiano.

3.6.5. Los títulos: una poética paralela.

A lo largo del análisis de las obras, insistí en diversas ocasiones en el modo en que estos autores imponen en muchas ocasiones títulos que “guían” nuestro trabajo perceptivo en su afán por dotar de sentido a la imagen percibida. La elocuencia de algunos de estos títulos llega a ser una poética literaria que enriquece al lenguaje pictórico, así, no obstante el grado de abstracción al que estos artistas han llegado, en ocasiones literalizan la noción, concepto o idea que están desarrollando plásticamente. De este modo la significación plástica se ve complementada por el signo lingüístico, cuya función es precisamente la de unir “no una cosa y un nombre, sino un concepto con una imagen”.⁵⁴⁸ Confirmando esta apreciación, la Maestra Palacios reconoce que en su obra hay una profunda relación entre imagen y palabra.

3.6.6. El Temblor de 1985.

Es necesario subrayar, a la luz de las obras, la importancia que tuvo en las trayectorias de Miguel Ángel Alamilla y Francisco Castro Leñero –al igual que otros de sus colegas, figurativos y abstractos– el temblor que sacudió a la ciudad de México el 19 de septiembre de 1985. Este evento natural tuvo tal incidencia, que incluso, en el caso de Castro Leñero, redefinió la conceptualización de su quehacer artístico. En efecto, a partir de ese momento, punto de inflexión en su trayectoria, el Maestro inició su camino hacia la conquista de la *superficie* y dejó atrás sus espacios texturados para concentrarse en la depuración de la pintura, trabajando las superficies lo más lisas y planas posibles. Es un periodo en el que la fuerza constructiva de estos dos pintores, Alamilla y Castro Leñero, se materializa como si la guiara la “magia simpática”, imaginando que aquello que producían en sus lienzos –construcción, edificación, cimentación firme de sus obras– ocurriera también en la realidad, si bien en el caso de Castro Leñero la iconografía relativa a la gran urbe, a la que vivencia como ámbito perdido, cede el paso a una mayor conceptualización de la misma.

⁵⁴⁸ Ferdinand Saussure, *Curso de lingüística general* (Madrid: Akal, 2006), 102. Agradezco al Dr. Oscar Flores Flores la referencia.

3.7. *Pintura abstracta y percepción.*

Frente a la pintura abstracta, los principios gestálticos que guían el trabajo perceptivo son desafiados de muy diversas maneras. Como hemos visto, la concreción de sentido se dificulta al ser confrontada la experiencia perceptiva con la memoria visual en la cual, aparentemente, no existen categorías y conceptos visuales previamente almacenados que faciliten la representación mental de lo visto y por lo tanto, su conceptualización.

Sin embargo, debemos mantener en mente que para la Teoría General de la Imagen (TGI), “toda imagen es una modelización de la realidad”, esto es, “las imágenes son, siempre, modelos de realidad *independientemente del nivel de realidad que aquellas posean*”.⁵⁴⁹ Desde esta perspectiva, concuerdo con la TGI al afirmar que en la imagen “este nexo con lo real se produce en el nivel más bajo de dicha relación, esto es, en la propia materialidad de los elementos constitutivos de la imagen”.⁵⁵⁰ En efecto, como lo establece la TGI, color, texturas, formas estructurales y proporciones *son correlatos de propiedades reales*.⁵⁵¹

A partir de este axioma de la TGI, se sigue que, antes que cualquier otra cosa, “toda imagen posee una *significación plástica*, que puede ser analizada formalmente a partir de categorías específicamente icónicas”⁵⁵² (textura, color, luz, espacio, etc.); la significación plástica es el resultado de la interrelación de dichos elementos.⁵⁵³ En este contexto, la pintura abstracta, que presenta el grado más bajo de iconicidad en el universo icónico, “está conectada con la realidad al menos a través de las formas más elementales de la representación, como lo son los colores, las texturas, las líneas...las cuales, lejos de ser considerados signos arbitrarios o convencionales, se hallan en la realidad misma y aseguran de esta manera, esa conexión mínima entre ella y su imagen”.⁵⁵⁴

Antes de considerar el modo en que los artistas concretan estas ideas –tengan conocimiento de esta TGI en particular o no–, es necesario añadir que a la *significación plástica* de la imagen se le debe añadir la de *sentido*, que en el marco de dicha TGI está “constituida por el

⁵⁴⁹ Villafañe y Mínguez, “Estudiar la imagen,” en *Principios de Teoría General de la Imagen* (Madrid, Pirámide, 1996), 25.

⁵⁵⁰ Villafañe, “Estudiar,” 25.

⁵⁵¹ Villafañe, “Estudiar,” 25.

⁵⁵² Villafañe, “Estudiar,” 24.

⁵⁵³ Villafañe, “Estudiar,” 24.

⁵⁵⁴ Villafañe, “Definir la Imagen,” en *Teoría General de la Imagen* (Madrid: Pirámide, 1996), 42.

componente semántico”⁵⁵⁵ y que es “una dimensión que se construye más allá de la visualidad de la imagen pero a partir de ella”.⁵⁵⁶ En efecto, “las imágenes no acaban en sí mismas”, sino que “se encuentran con las proyecciones de quien las mira”.⁵⁵⁷

En la pintura abstracta expresionista de los artistas estudiados, los componentes icónicos revelan su valor plástico individual y ello se debe, en gran medida, a que el giro estético los ha guiado y al interés que han tenido en las funciones plásticas que cumplen en la representación, así como en los efectos que tienen en la percepción del observador. Así por ejemplo, encontramos en Alamilla, Castro Leñero e Ignacio Salazar una continua indagación acerca de la relación figura/fondo, fenómeno que exploran a partir de los distintos tipos de segregación (organización perceptiva) que existen; ensayan, en sus obras, interacciones entre tamaños, contornos, colores y ubicaciones; investigan los efectos de las yuxtaposiciones y traslajos, todo para develar el modo en que las zonas endotrópicas (figura) interactúan con las exotrópicas (fondo), generando con ello obras en las que es claramente discernible la profundidad y espacialidad de la imagen.

Otro aspecto notoriamente investigado desde el ámbito de la percepción por estos tres artistas es el concerniente al color, a través de series en las que la naturaleza compleja y subjetiva de este elemento compositivo se pone a prueba al crear espacios, formas, ritmos, dotar de cualidades térmicas, etc., todo ello analizado a través de las más variadas interacciones cromáticas. Salazar y Palacios se interesan además, en el efecto emotivo que los colores tienen en el espectador, mientras que en Castro Leñero, este fenómeno lo identifica en él mismo, al señalar que el color es una parte esencial de nuestras vidas, que nos da apoyos importantes no sólo en la cuestión visual, sino también en la emocional.

Y es que para Salazar, quien medita pacientemente acerca de estos fenómenos perceptivos, las pinturas están imbuidas de una poética del color que, además de ser portadora de sensaciones visuales que actúan sobre nuestra percepción para facilitarnos el identificar “lo lejos”, “lo cerca”, “lo cálido” y “lo frío” en una composición. Él busca afanosamente vincularse con las *capacidades perceptivas* del espectador. No olvidemos que al inicio de su

⁵⁵⁵ Villafañe, “Definir,” 50.

⁵⁵⁶ Villafañe, “Estudiar,” 27.

⁵⁵⁷ Villafañe, “Estudiar,” 27.

trayectoria profesional, Salazar sentía gran interés por las investigaciones de Rudolf Arnheim y Johannes Itten, lo que le llevó a abordar de manera directa el problema de la percepción, investigación consubstancial al conjunto total de sus obras y que ha complementado con ulteriores investigaciones acerca de la capacidad de atención, concentración y contemplación de los observadores de hechos artísticos.

Hemos visto que para los cuatro artistas, el componente icónico que se fue revelando como el más importante a lo largo del periodo estudiado fue el espacio. En las obras de Alamilla, Francisco Castro Leñero e Ignacio Salazar, perceptivamente hablando, el espacio se tradujo en un problema de principal importancia, toda vez que es en éste en el que *ocurre* la imagen. Las estructuras de representación espacial y temporal adquirieron así variadas fisonomías en las diversas series que realizaron a lo largo de los años ochenta; el fenómeno perceptivo del espacio fue estudiado desde la bidimensionalidad del plano a través del color, la forma y la textura; la tensión y el ritmo; el tamaño, el formato, la escala y la proporción –y las nociones derivadas y asociadas a estos componentes morfológicos de la imagen–, obteniéndose con ello obras que ofrecen desde soluciones gestuales y dinámicas (Alamilla) hasta monocromos silenciosos y fríos (Castro Leñero).

Sirvan estos dos últimos ejemplos para enunciar un fenómeno perceptivo más indagado por Alamilla, Ignacio Salazar e Irma Palacios, referido a la naturaleza sinestésica de los componentes icónicos, capacidad aprovechada por estos pintores para estimular la percepción multisensorial de sus obras.

En relación a la maestra Palacios, la percepción no es indagada *per se*, sino que es el resultado de la unidad y equilibrio de la imagen. Color, luz y espacio se subordinan a las cualidades matéricas y texturales de la obra, lo que facilita la organización perceptiva y la conceptualización visual. Es probable, además, que su obra ofrezca más elementos de referencialidad con la realidad, por lo que frente a ella, la memoria visual cuente con más conceptos o categorías visuales que faciliten el reconocimiento y asociación de los componentes icónicos.

Colofón.

Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero, Irma Palacios e Ignacio Salazar son cuatro pintores abstractos cuya obra de las décadas de los ochenta y noventa representa cuatro modalidades distintas de la pintura abstracta expresionista que se practicó en nuestro país en dicho periodo. He detallado de manera pormenorizada los rasgos de la obra pictórica de cada uno, analizando a profundidad el valor plástico de cuatro de los componentes icónicos fundamentales en su obra: la textura, el color, la luz y el espacio. Revisé transversalmente el modo en que cada artista empleó dichos recursos compositivos, con propósitos representacionales y perceptivos distintos. Luego de este exhaustivo análisis, confirmé la pertinencia de haber seleccionado su obra, en tanto que en su conjunto ofrece aspectos diversos de la abstracción expresionista mexicana de los ochenta y a las cuales se asocian otros pintores abstractos del periodo.

Si bien existen entre ellos puntos de convergencia, he delineado también diferencias en sus conceptualizaciones y modos de representación, lo cual lejos de verse como un inconveniente, debe ser visto como un rasgo positivo, signo de la riqueza, variedad y madurez que había alcanzado la pintura abstracta expresionista en México al finalizar el siglo pasado.

Es necesario dejar asentado que ninguno de estos cuatro pintores abstractos manifestó en las décadas en cuestión interés alguno fuera de la especulación estética, la investigación plástica y la reflexión teórica, todo ello orientado a su quehacer cotidiano. Esto es, a lo largo de los años estudiados, el giro estético guio sus intereses y especulaciones teóricas, plásticas y perceptuales, dejando en un segundo plano cualquier inquietud extra-estética. Aunque lo desarrollo con mayor amplitud en las conclusiones de esta tesis, esta actitud no debe ser interpretada como una cómoda evasión, “escapismo” o falta de compromiso social por parte de estos artistas ya que, como lo veremos, el giro estético, en tanto que está constituido por dos dimensiones, la estética y la ética, no deja margen para eludir la responsabilidad que como creadores estos pintores tienen. Es por ello que el giro estético es, en estos artistas, una respuesta a un entorno que ha desvalorizado el oficio y el trabajo artesanal, que ha tenido que retroceder ante la excesiva tecnologización de la experiencia estética; este oficio, que exige la entrega total, se lleva a cabo en la soledad del taller, espacio privilegiado para que a base de ensayo y error, se conquisten los secretos de las técnicas privilegiadas por la historia del

arte y desplazadas por los medios masivos de comunicación, productores y difusores de imágenes triviales a través de las cuales se imponen estéticas comerciales y se homogeniza el gusto. El trabajo de caballete es, entonces, desafío, protesta, postura, reacción en contra de la industrialización y serialidad de la producción pictórica. A todo esto habré de regresar, con mayor amplitud, en líneas posteriores.

Una vez concluida la presente fase de la investigación, que como mencioné al principio de este apartado, comprendió la revisión de gran variedad de fuentes bibliohemerográficas de distintas procedencias autorales; el estudio de 127 catálogos de exposiciones colectivas en los que participaron los artistas estudiados, más otras tantas correspondientes a las exposiciones individuales presentadas por cada uno de los cuatro artistas; el análisis pormenorizado de 248 obras desde la transversalidad metodológica propuesta y, de manera destacada, las entrevistas a los artista en cuestión, a quienes visité en sus talleres en donde observé directamente parte de sus creaciones, confirmo la hipótesis central de esta investigación: que en la obra de estos cuatro pintores abstractos expresionistas mexicanos prevaleció el interés por lo artístico —el giro estético— por sobre cualquier otro interés extra-estético.

Conclusiones y reflexiones finales.

En el capítulo precedente, analicé de manera exhaustiva una serie de factores que determinaron los rasgos más sobresalientes de la pintura abstracta expresionista que se produjo en la década de 1980 en México, a través de la obra de cuatro artistas que desde mi punto de vista pueden ser considerados paradigmáticos en cuanto a las distintas modalidades que este tipo de abstracción presentó en dicho periodo: Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero, Irma Palacios e Ignacio Salazar. Como lo anuncié al inicio del capítulo 3, he procedido de una visión general, que partió de la contextualización de su obra dentro del amplio panorama de la pintura en los ochenta y de la generación de pintores que la produjeron, para de ahí particularizar en ciertas características compartidas por los pintores abstractos y sus obras. De este modo, circunscribí mi estudio a la trayectoria y obra de los cuatro artistas seleccionados, para analizar en ella cuatro componentes icónicos que para ellos son de principal importancia: la textura, el color, la luz y el espacio, mismos que fueron estudiados de manera transversal en la obra de cada uno de ellos y en el orden expuesto.

La presente investigación fue abordando temas que se tenían previstos desde un inicio, como los antecedentes históricos de la abstracción en México (capítulo 2), pero también fue necesario abordar con mayor profundidad y detenimiento otros que, al principio, parecían secundarios pero que la propia investigación reveló como fundamentales, tales como el de la *percepción*, que en el caso de la pintura abstracta cobra una importancia destacada. En los siguientes párrafos presento una serie de conclusiones a las que he llegado después de cinco años de intensiva investigación en la materia; años que están precedidos por los hallazgos que en relación a la pintura abstracta en México realicé a lo largo de mis estudios de Maestría en Historia del Arte.

La primera dificultad a la que se enfrenta un estudio de esta naturaleza es la de definir con la mayor precisión posible su objeto de estudio. Aparentemente, la “pintura abstracta” sería fácilmente diferenciable de aquella que no lo es; lo cierto es que la literatura especializada no ha logrado llegar a un consenso, por lo que la primera cuestión que este estudio buscó definir con la mayor claridad posible fue a su objeto de estudio. Para este efecto, encontré de gran utilidad acudir a las definiciones que varios filósofos y estetas ofrecen para los términos “Abstracción” y “Abstraer”, de donde establecí que, para los propósitos de este trabajo,

considero como pintura abstracta a aquella producto de una operación conceptual por medio de la cual el pintor centra su atención, separa o aísla alguna propiedad del objeto (el cual puede ser tangible, perceptivo o intelectual) para suprimirla, estilizarla y/o modificarla a través de un proceso de modelización icónica constituido por dos momentos, el perceptivo y el representativo. En este último se expresa con toda su fuerza la abstracción pictórica, ya que aquellas propiedades previamente separadas o aisladas por el artista *no son representadas tal y como aparecen en la percepción*, rasgo que la diferencia de la pintura figurativa. A través de la operación mental que implica la abstracción y la modelización de la imagen, el pintor selecciona los rasgos comunes a varios objetos de la misma especie, para conceptualizar y representar un “universal”. Asimismo puede también, por medio de la abstracción pictórica, segregar un objeto de un conjunto de objetos para su representación, pero *nunca buscando trasladar sus características sensibles al lienzo*.

Una vez establecidos los parámetros a los que se puede circunscribir la pintura abstracta, estoy consciente, sin embargo, que se puede objetar que no existen dos polos que opongan a la pintura figurativa y a la abstracta de modo radical. De hecho, este tema de gran complejidad, que no puede ser eludido en una investigación como esta, fue una cuestión que me llevó a una serie de consideraciones en torno a la definición de “imagen” y de nociones como mimesis, reproducción, analogía y copia, entre otros. En este punto, el apoyarme en la Teoría General de la Imagen (TGI) desarrollada por los catedráticos de la Universidad Complutense de Madrid, Justo Villafañe y Norberto Mínguez fue un gran acierto, ya que ofrecen un vasto marco conceptual desde donde abordan distintos aspectos que afectan a la imagen, desde su definición, su relación con la realidad, el papel que juega la percepción y la cognición visual en su conceptualización, la importancia de los elementos morfológicos que la constituyen y que le otorgan su significación plástica y de sentido y finalmente su análisis como entidad comunicante. Complementada con otros elementos teóricos, la TGI me proporcionó nociones en extremo productivas para analizar mi objeto de estudio, de entre los cuales destaco el de *nivel de iconicidad y modelización de la realidad* con el cual pude solventar la problemática presentada al inicio de este párrafo.

En efecto, una de las principales problemáticas en la que la literatura especializada no ha llegado a un acuerdo, es la relativa a la clasificación de la gran variedad de pintura abstracta que se ha generado, luego de más de 100 años de su existencia. En este estudio observé en los investigadores que se han ocupado del tema, una insistencia en vincular a la realidad con su correlato pictórico, tomando como principio de valoración la mayor o menor similitud que existen entre una y otra. Desde la TGI, he llegado a la conclusión de que el principio de mimesis no es el más adecuado para determinar si una pintura es abstracta o figurativa, ya que entre ambos polos existen gradaciones infinitas. En su lugar, utilicé el concepto de *niveles de iconicidad* de la imagen, que no se basan en el principio de semejanza, sino en las diferencias existentes entre el orden perceptivo y el de representación. De acuerdo a este concepto, a lo largo de esta investigación identifiqué niveles de iconicidad que fluctúan desde la presentación de los elementos materiales y sensoriales que constituyen a la imagen (nivel icónico más bajo, en obras que no buscan ser sino composiciones puras) hasta aquellos que guardan cierta referencialidad con su percepto, en las que es identificable la representación de propiedades aisladas de objetos o conceptos pero han perdido algún grado de vinculación con el modo en el que la experiencia perceptiva los tiene registrados. En estos casos, me fueron útiles las nociones connotación/denotación y monosemia/polisemia, entre otros, para describir algunos detalles de las obras, aunque frente a la pintura abstracta la concreción de sentido será siempre problemático.

Una vez esclarecida la naturaleza de la pintura abstracta y el criterio principal para su validación como tal –*nivel de iconicidad*–, la siguiente problemática que enfrenté fue el vasto universo de variedades que la abstracción pictórica ha desarrollado –de entre las cuales enfoqué este estudio hacia la abstracción expresionista–, lo que ha estimulado a los investigadores y críticos a proponer distintas taxonomías que den cuenta de dicha variedad. No se trata ya de establecer si la pintura en cuestión es abstracta, sino a qué tipo de abstracción se puede circunscribir. La revisión historiográfica que llevé a cabo en la primera etapa de la investigación (capítulo 1) arrojó los resultados sintetizados en la Tabla 1 (págs. 49, 50 y 51), que reflejan bien los distintos criterios desde los cuales se ha clasificado a la pintura abstracta expresionista, objeto de estudio de esta investigación, sean estos por su materialidad, las técnicas involucradas en su ejecución, las influencias que reflejan, la articulación del espacio, etc. Más allá de estas problemáticas particulares, a los estudiosos

les ha preocupado, antes que nada, esclarecer el tipo de abstracción que encaran en cuanto a su solución formal, por lo que la mayoría de ellos parten de la dicotomía lírico/geométrico como criterio de análisis de las obras. Es por ello que uno de los principales objetivos del presente estudio era someter a revisión dicho enfoque, que me parece poco clarificador de la morfología tan variada que presentan las obras estudiadas.

El *corpus* analizado hace evidente la dificultad de forzar a las obras a modelos restrictivos de catalogación; he demostrado con suficiencia que los cuatro artistas cuyas pinturas analicé hicieron uso tanto de modelos de representación esquematizados, de raigambre cubista, constructivista o minimalista, como en pinturas de Miguel Ángel Alamilla y Francisco Castro Leñero, como otros de tendencias mucho más expresionistas, en las que son identificables elementos del Expresionismo Abstracto norteamericano, del Informalismo, del materismo y del espacialismo, pero también del Neo-Expresionismo así como de la Transvanguardia italiana e incluso, de la Nueva Figuración, que surgió con gran fuerza en los ochenta. Estas influencias son perceptibles en las obras de los pintores aquí abordados, en mayor o menor medida y de manera diferenciada a lo largo del periodo estudiado. Existen en el cuerpo de obra analizado algunos ejemplos en que ambos modelos conviven sin conflicto, logrando gran equilibrio compositivo. Ante tal evidencia, confirmé la dificultad de continuar sosteniendo la forzada polarización conceptual de “abstracción lírica o geométrica”, lo que me llevó a considerar una tercera alternativa, que fuera capaz de caracterizar a la mayoría de situaciones posibles.

La pregunta era entonces, ¿qué denominación proponer, que agrupe tanto a obras no figurativas que emplean elementos analíticos, razonados y organizados perceptualmente en estructuras más o menos rígidas y esquematizadas, como a aquellas que hacen un uso mucho más libre y menos normativo de los componentes icónicos, distribuidos en espacios abiertos y flexibles en los cuales aparentemente las jerarquías compositivas son menos rigurosas y exactas? La observación y análisis a detalle del *corpus* me fue llevando a la identificación de cuatro factores comunes a la mayoría de estas obras: 1. Las *influencias* internacionales y nacionales perceptibles en ellas; 2. Las *técnicas* y *métodos* de representación así como la *dimensión procedimental* con que fueron ejecutadas; 3. La *intención* expresiva de sus autores y 4. La *morfología* o significación plástica de las obras.

En relación al primer aspecto, a lo largo del capítulo 3 comenté con todo detalle las muy diversas influencias que nutrieron la obra de Alamilla, Castro Leñero, Palacios y Salazar a lo largo de los años ochenta, la mayoría de ellas de ascendente expresionista. En efecto, estos artistas asumieron como propios las variantes *expresionistas* que sobre todo una vez concluida la Segunda Guerra Mundial, alcanzaron amplia difusión en el arte occidental. Tal es el caso del Expresionismo Abstracto norteamericano; de las variantes del Informalismo español con un énfasis en las versiones matéricas; del *Art Brut* y del “Tachismo” y “manchismo” de la Escuela de París así como del Espacialismo italiano. Pero este recuento de “expresionismos” no son los únicos presentes en las obras de los artistas mexicanos seleccionados en esta investigación –y si se me permite, en la pintura abstracta expresionista de su generación– sino también los que se sucedieron en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, refiriéndome con ello al Neo-Expresionismo alemán, la Transvanguardia italiana y la Neo-figuración norteamericana e inglesa. En este recuento de corrientes pictóricas destaca, por un lado, la presencia de una *expresividad* exaltada, en momentos agitada e incluso violenta (William de Kooning, Antoní Tàpies) presente en obras de Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero e Irma Palacios, pero también –y eso es lo destacable de la versatilidad de estos “expresionismos”– la existencia de vertientes de gran pureza en la superficie y de economía de medios, como en la *Color Field Painting*, la *All Over Painting* y la *Hard Edge Painting*, variantes del Expresionismo Abstracto norteamericano (Mark Rothko, Ad Reinhardt) a las que asocio sin dificultad algunas obras de Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero e Ignacio Salazar. Esta detallada observación de las pinturas me llevó a entender que el tipo de abstracción al que me enfrentaba tiene una fuerte carga, en cuanto a influencias, de los más diversos expresionismos surgidos durante la segunda mitad del siglo XX, por lo que se justifica que la denomine como “abstracción expresionista”.

En cuanto hace a la dimensión procedimental, resultó fundamental el conocer a profundidad el proceso creativo de los cuatro artistas abordados, ya que el giro estético se manifiesta de manera concreta, precisamente, en el conjunto de pasos, decisiones, elecciones, técnicas y métodos de representación que los pintores realizan a cada momento y en todas las ocasiones que están frente a la obra en ejecución. Este acercamiento personal a los pintores me reveló la variedad de situaciones a las que se enfrentan en el día a día de su

oficio, desde el momento en que conciben una idea y la van desarrollando mentalmente. En este momento, su sistema teórico-conceptual juega un papel de primera importancia, ya que de ahí surgirá la planeación de un cuadro o de toda una serie, en la que el autor desarrollará una idea, noción, concepto o emoción. Después vienen decisiones difíciles: el formato, el material, la técnica, las dimensiones, la disposición de los componentes icónicos sobre la superficie, el momento de detenerse. En todo momento, el giro estético guía su quehacer, manteniéndolos siempre dentro de los intereses propios del arte. Cabe destacar que para los cuatro, en este punto del proceso creativo, la *intuición* y la *imaginación* cobran un papel principalísimo. Durante la investigación, me percaté de que los cuatro artistas hacen uso de gran variedad de técnicas y procedimientos surgidos a partir de los distintos expresionismos mencionados en el párrafo anterior, como emplear materiales extra-pictóricos en sus obras, realizar escurrimientos o brochazos, pero también el atreverse a tirar los lienzos al piso y, como danza ritual, moverse en torno suyo mientras intervienen el lienzo en blanco. Ello no excluye la meditación detenida frente a la superficie sobre la cual, poco a poco, va surgiendo un único color de terminado perfecto y homogéneo. Todas estas técnicas y procedimientos –y muchos otros–, claramente derivados de los distintos expresionismos, me llevaron a la conclusión de que la pintura abstracta que analizaba estaba claramente asociada a ellos a partir de su proceso de su ejecución, por lo que le convenía el término de “abstracción expresionista”.

En conversación con los artistas, los cuatro convinieron en que si bien la creación artística reviste una dimensión muy personal por tratarse de un medio de autoafirmación y autodescubrimiento, están de acuerdo también en que el pintar es un recurso para reflexionar en torno a los problemas asociados a la pintura. Derivado de lo anterior, hay en ellos una “urgencia” o deseo de comunicar estos hallazgos a un público sensible a su mensaje pictórico, a través del cual transmiten una serie de ideas, conceptos, nociones y ocasionalmente, emociones, sensaciones y estados anímicos que se sienten impelidos a *expresar*. El escuchar de los propios pintores su necesidad interna de *expresar* su mundo interior, me llevó a considerar la diferencia que existe entre estos artistas para quienes las vanguardias conquistaron el derecho de la subjetividad y la individualidad, y aquellos quienes, en otros tiempos y lugares, se vieron limitados al tener que forzar a la pintura a cumplir roles extra-estéticos (evangelizar, imponer ideologías, estar al servicio de gobiernos e iglesias, tener una

dimensión didáctica o panegírica, etc.). De este modo, al tipo de pintura abstracta que practican le viene bien el adjetivo de “expresionista”, pues es justo lo que los pintores desean hacer a través de ella: expresar su más hondo pensar y, ocasionalmente, también su sentir.

Finalmente, el cuarto factor que detecté en la mayoría de las obras, tiene que ver con su morfología o significación plástica, esto es, con todo aquello que se corresponde al conjunto de la composición y la distribución de los elementos icónicos sobre la superficie del lienzo. La diversidad de soluciones plásticas de las cientos de obras revisadas, concuerda con mi postura inicial en cuanto a que es prácticamente imposible imponer una taxonomía rígida y compartimentada para clasificar obras cuyo origen se encuentra en una estética no normativa, ya que precisamente lo que busca es liberar la subjetividad tanto del creador como de quien la percibe. En este sentido, el término “abstracción expresionista”, resultó lo suficientemente productivo para englobar prácticamente la totalidad de las obras presentadas en este trabajo –excepción hecha de las *Variaciones en S* de Ignacio Salazar y probablemente algunos aspectos de sus *Cromosólidos* y *Cromotransparencias*, pero aun así, pertinentes en la investigación, como se justificó en su momento–, por lo que considero que dicho término es válido para referirnos a cierto tipo de pintura abstracta producida en los años ochenta en nuestro país.

Así pues, la confrontación del pensamiento teórico y plástico de los artistas y de sus métodos y procedimientos creativos derivados de un conjunto de influencias internacionales resultantes en una morfología variada en las obras analizadas, aunado a la intención comunicativa de la obra, me proporciona soporte concluyente para denominar como “**abstracción expresionista**” a aquella que conforma el *corpus* analizado y que considero, además, puede ser un término extensivo a un tipo de pintura abstracta producida durante las dos últimas décadas del siglo XX en México. Esta denominación es consistente con una valoración que no pretende hacer divisiones tajantes donde no es posible hacerlas, sino que asume el hecho artístico como algo que involucra a la *intención* del artista, las *afluentes* de donde abreva, el *proceso creativo* y la *significación plástica* de la obra, así como los efectos que esta tiene en la percepción del observador.

Si bien es cierto que el objetivo central de esta investigación es ahondar en el conocimiento de la pintura abstracta expresionista producida en la década de los ochenta, al revisar con todo detalle los materiales bibliohemerográficos existentes me percaté de que era ineludible identificar los momentos previos dentro de la historia del arte mexicano en los que se fueron gestando las variadas condiciones para que este tipo de pintura surgiera y se consolidara en nuestro país. La primera dificultad con la que me encontré en este sentido es que en la actualidad no existe un estudio orientado exclusivamente a la historia de la pintura abstracta en México, por lo que fue necesario elaborar un primer esbozo de la misma (capítulo 2). Partiendo de gran variedad de catálogos de exposiciones, textos, ensayos, reseñas, boletines de prensa, archivos de museos y galerías, entrevistas con investigadores, etc., esto es, a partir de materiales dispersos y de los más variados registros literarios, provenientes de autores con diversas posturas teóricas, me di a la tarea de desarrollar un primer acercamiento a esta historia, que tiene como punto de partida ciertos indicios morfológicos en obras de Diego Rivera, Ángel Zárraga, Marius de Zayas y el Dr. Átl, que dan cuenta de una búsqueda de estructuras de representación alternas a las normativas al iniciar el siglo.

La justificación de esta sumaria historia de la pintura abstracta en México y su inclusión en este trabajo radica en que las generaciones de pintores abstractos activos en los ochenta pertenecen a cualquiera de los siguientes núcleos:

1. Aquellos que al iniciar la década en referencia iniciaban sus trayectorias profesionales (nacidos 25 o 30 años antes). Estos jóvenes pintores reconocen la importancia que para ellos tienen las aportaciones de pintores de generaciones anteriores, entre los que destacan, por ejemplo, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros; Rufino Tamayo, Mathías Goeritz y Gunther Gerzso; Manuel Felguérez y Fernando García Ponce; Gilberto Aceves Navarro y Francisco Toledo, pertenecientes a distintas generaciones por lo cual resultó imprescindible estudiar los aspectos que en cada periodo al que pertenecen estos –y otros– artistas adquirieron relevancia para el surgimiento y consolidación de la pintura abstracta en nuestro país.

2. Aquellos que, pertenecientes a generaciones mayores (nacidos a finales de los treinta y hasta mediados de los cuarenta) *todavía se mantenían en plena actividad creativa en la década de los ochenta*, como Fernando García Ponce y algunos inclusive en los noventa, como Manuel Felguérez y Vicente Rojo. La presencia de estos artistas, quienes entonces practicaban una vigorosa abstracción fue determinante para los jóvenes artistas en formación, por lo que es forzoso considerarlos en una investigación como la presente.

El haber elaborado esta sucinta historia de la pintura abstracta en México me proporcionó elementos para refutar la idea que consistentemente se repite en la literatura especializada, la cual refiere el surgimiento de la pintura abstracta en México en el año de 1956 y como reacción a los excesos y agotamientos de la pintura figurativa de contenido narrativo-social impulsado por el Estado con fines ideológicos principalmente. A lo largo del capítulo 2, describo una serie de acontecimientos y de intereses particulares por parte de agrupaciones artísticas y de artistas a nivel individual, que se fueron amalgamando para que desde principios de la década de los cuarenta, se pueda afirmar con toda contundencia que ya existe pintura abstracta en toda forma e intención en nuestro país, y que su surgimiento no se debe exclusivamente a una reacción ante la pintura oficialista, perspectiva que empobrece la riqueza del *proceso* que llevó a la consolidación de la abstracción mexicana. En efecto, además de destacados trabajos del Dr. Atl que datan de 1930, de Lola Cueto de 1932, o de Siqueiros de 1934 (ver “Galería”), en este trabajo ofrezco múltiples ejemplos que datan de la década de los cuarenta, provenientes de los pinceles de Wolfgang Paalen, Carlos Mérida, Enrique Climent y Gunther Gerzso que pueden ser caracterizadas como pinturas abstractas. Esto es, encontré que al contrario de lo que la historiografía del tema refiere, en nuestro país se practicaba la abstracción pictórica *per se* al menos 15 años antes de lo comúnmente aceptado y, todavía de mayor interés, se hacía no solo por una oposición a la figuración, sino por la suma de factores de diversa índole, entre los cuales destaco una fuerte inclinación hacia el giro estético entre sus participantes, un deseo de internacionalización de las jóvenes generaciones, la llegada de artistas provenientes de Europa tras la Segunda Guerra Mundial, el impulso de nuevas políticas culturales por parte de un Estado que tomó consciencia de la importancia de abrirse a una comunidad internacional que resurgía con una nueva fisonomía tras la conflagración mundial, el agotamiento temático de la pintura oficialista, etc.

Fue gracias a esta detenida indagación y reconstrucción de los episodios y personajes más relevantes para la historia de la pintura abstracta en México que pude reconocer la importancia de las investigaciones plásticas que realizaron pintores que mantuvieron un permanente intercambio cultural con las capitales artísticas en las cuales, al despuntar el siglo XX, emergían los lenguajes abstractos. De este modo, Diego Rivera, Ángel Zárraga, Roberto Montenegro y el Dr. Átl, entre otros, favorecieron el conocimiento de estas corrientes en un México inmerso todavía en el academicismo decimonónico. Por su parte, personajes como Marius de Zayas, Alma Reed y José Juan Tablada, al promover el arte de algunos pintores mexicanos de primer orden en Nueva York, alentaron en estos y en sus contemporáneos el interés por los lenguajes revolucionarios.

Si bien la abstracción no fue el objetivo *per se* de Rivera, Siqueiros, Orozco y Rufino Tamayo, concluyo, a partir del análisis de algunas de sus obras, de su pensamiento plástico, de su afán experimentador y de su actitud de búsqueda plástica permanente, que en conjunto fueron aportando una serie de elementos formales, teóricos y técnicos y procedimentales en los que las siguientes generaciones –incluso una tan distante en el tiempo como la de los ochenta– encontraron material suficiente para sus propias investigaciones plásticas conducentes a la abstracción.

Es de gran interés para mí dejar asentado en este trabajo que la hegemonía que alcanzó el muralismo a partir de 1921, fecha emblemática en la que el Ministro de Educación en turno, José Vasconcelos, convocó a la comunidad intelectual y artística a una renovación cultural, no impidió que, paralelamente, una gran variedad de agrupaciones artísticas y de individuos caminaran por sendas alternas de igual importancia y que, a la postre configurarían, en conjunción con el mencionado muralismo, la fisonomía del arte mexicano de la segunda mitad del siglo XX. Me refiero aquí a los esfuerzos que el movimiento Estridentista, las Escuelas de Pintura al Aire Libre, el movimiento ¡30-30!, el Método de Pintura de Adolfo Best Maugard, los Contemporáneos y el relevante papel de la fotografía, encabezada por Manuel Álvarez Bravo, hicieron en favor de una pluralidad cultural que, desafortunadamente, dada la atención tan focalizada hacia el muralismo por parte de los investigadores, no se ha valorado en toda su importancia.

Es por ello que a lo largo del capítulo 2, abundé en la importancia de cada uno de estos movimientos y de los artistas que los integraron, en virtud de que tengo para mí que la abstracción le debe a todos ellos –movimientos y artistas– un conjunto importante de elementos formales, conceptuales, técnicos y procedimentales que fueron capitalizados a partir de la década de los cuarenta. La importancia de lo que comento no es menor si se toma en cuenta que el favor del Estado estuvo inclinado, desde 1920 y hasta finales de la década de los cuarenta, hacia un arte que hiciera apología de sus logros y próceres, por lo que estas agrupaciones y artistas, que caminaron por una ruta paralela, tuvieron que sortear una serie de dificultades para destacarse en el escenario artístico nacional.

En este orden de ideas, explico también la importancia que tuvieron los artistas extranjeros llegados a México durante y una vez concluida la Segunda Guerra Mundial. Sus aportaciones se encuentran entre las más importantes para la gestación de la abstracción expresionista en México, en virtud de haber establecido un puente directo con los automatismos y técnicas propias del Surrealismo. De entre estos artistas destaco a Wolfgang Paalen por la importancia de su pensamiento teórico acerca de la abstracción de aquél periodo y porque al radicarse en nuestro país contribuyó enormemente en su consolidación. Junto a las del pintor austriaco, analizo la importancia de las aportaciones de los pintores en exilio José Bartolí, Enrique Climent, Antonio Peláez y Antonio Rodríguez Luna, quienes al vincularse al mundo de la docencia, pusieron en contacto a las nuevas generaciones de pintores con modalidades novedosas de la abstracción.

El recuento histórico que llevé a cabo de los factores que permitieron que la abstracción pictórica expresionista surgiera con fuerza en nuestro país al mediar el siglo XX, me llevó a identificar el consenso casi unánime entre los autores de que fue hacia 1955 cuando finalmente se comenzó a reconocer la importancia de este nuevo lenguaje pictórico en nuestro país. Aunque esto es cierto, estas apreciaciones hacen a un lado las contribuciones que previamente habían hecho en este sentido Rufino Tamayo, Gunther Gerzso y Mathías Goeritz y poco tiempo después, Pedro Coronel y Juan Soriano. Si bien en el presente estudio no me he extendido todo lo necesario para identificar todas y cada una de sus aportaciones a la abstracción, dados los objetivos primordiales del mismo, es incuestionable la necesidad de que quede al menos mencionada la importancia de su actividad artística y docente en un

trabajo de esta naturaleza. Caso similar me parece el del *Salón de la Plástica Mexicana*, inaugurado en 1949 como un espacio en el que se privilegió la apertura a nuevas corrientes pictóricas, entre las cuales se preconizaba el advenimiento de los lenguajes abstractos.

A lo largo de este trabajo, subrayé el relevante papel que tuvieron las galerías en el impulso de la pintura abstracta al mediar el siglo; detallé pormenorizadamente una serie de eventos y foros impulsados por el Estado, todo lo cual contribuyó a la sensibilización entre el público hacia las nuevas corrientes plásticas internacionales, tales como el *Salón ESSO* y *Confrontación 66 de las nuevas generaciones*.

Esta etapa de consolidación de la pintura abstracta en México tiene una especial relevancia en esta investigación, ya que desde mi punto de vista es el primer momento en el que se manifestó el giro estético con plena presencia, mismo que caracterizó a los pintores abstractos expresionistas mexicanos de la segunda mitad del siglo XX.

En efecto, no obstante que la abstracción desarrollada en la década de los cincuenta y los sesenta en México estuvo inmersa en una serie de polémicas nacionales e internacionales de índole estético pero también político –por ejemplo, la confrontación entre los pintores “figurativos” contra los “abstractos” en México o el debate en torno al Expresionismo Abstracto norteamericano, recibido con escepticismo en algunos sectores intelectuales y artísticos que vieron en él un producto ideológico de exportación al servicio de los intereses de Estados Unidos– lo cierto es que, a pesar de que la primera generación de pintores abstractos mexicanos (con presencia a partir de 1955) presenció la agitación política de su entorno e incluso, algunos de sus miembros llegaron a estar involucrados en actividades de índole política y social, lo cierto es que, fundamentalmente, aquella primera generación de pintores abstractos *orientó sus esfuerzos a la reconceptualización de la imagen pictórica y a ahondar en la significación plástica de la imagen*, labor que algunos de ellos, como el Maestro Manuel Felguérez, no han agotado todavía hoy, después de 62 años de una sorprendente e infatigable producción.

Los límites temporales fijados a esta investigación no me permiten, por ahora, ahondar en esta importante problemática, en la que es necesario cuestionar el papel que la abstracción pictórica jugó en las décadas de los cincuenta y sesenta. Provisionalmente dejo asentado que, desde mi punto de vista, basado en testimonios de los propios artistas y de textos

especializados en el periodo, fue esta generación de pintores abstractos expresionistas mexicanos la primera en girar hacia aspectos fundamentalmente plásticos, teóricos, perceptivos, procedimentales y experimentales, dejando en un segundo plano preocupaciones de índole extra-estético. Si bien el principal objetivo del presente estudio está centrado en la pintura abstracta expresionista de la década de 1980, ha quedado claro que no podemos soslayar la importancia de las generaciones previas ya que en ellas se encuentran importantes antecedentes, a distintos niveles, para la generación de nuestro interés.

Durante esta etapa de la investigación, concerniente a la historia de la abstracción en México, identifiqué un grave vacío historiográfico, ya que hasta el momento no se ha abordado de manera sistemática la producción de la pintura abstracta expresionista durante los años setenta, la cual, por cierto, tiene magníficos exponentes. En efecto, son escasos los trabajos monográficos y a pesar de una exhaustiva búsqueda, no llegué a tener conocimiento de algún trabajo que dé cuenta de este núcleo de pintores abstractos expresionistas.

Ante este hecho, es posible plantear la hipótesis de que en tanto que en este decenio la participación extremadamente activa de una serie de grupos conformado por jóvenes artistas quienes expresaron el malestar social e hicieron patentes sus exigencias políticas a través de sus obras colectivas llegaron a dominar la escena cultural y artística, el grueso de las investigaciones enfocadas a estos años han sido dirigidas hacia estas agrupaciones. Este hallazgo tiene implicaciones importantes en la valoración de la pintura abstracta expresionista mexicana por los siguientes motivos: en primer lugar, me doy cuenta de la marginalidad con la que esta orientación pictórica tuvo que lidiar en un periodo en el que fue vista como producto de todo aquello que los grupos criticaban. Así, deduzco que para aquellos artistas de vena combatiente, la abstracción se percibía como un producto dirigido a la burguesía y el mercado, vacío de contenido y por lo tanto carente de compromiso social alguno; un arte que ponderaba la autoría, la unicidad de la pieza y la manufactura exquisita y artesanal, características censuradas por los colectivos artísticos. Un arte “decorativo” destinado a coleccionistas y museos y poco accesible al espectador promedio.

¿En qué medida es responsable el mundo académico, la crítica, las políticas culturales del Estado, las galerías, los coleccionistas y los propios artistas, de que este grupo de pintores abstractos “se haya perdido” (tomo la expresión del Maestro Francisco Castro Leñero) o, en

el mejor de los casos, se le considere “intermedia” (nombre asignado por la Dra. Teresa del Conde) y haya quedado “atrapada” entre la primera y la tercera generación de abstractos, a pesar de contar, como lo dije anteriormente, con pintores de la talla de Susana Campos, Arnaldo Coen, Roberto Donís, Ismael Guardado, Raúl Herrera, Luis López Loza, Águeda Lozano, Carlos Nakatani, Antonio Peláez, Ricardo Rocha, Antonio Rodríguez Luna, Susana Sierra, Eduardo Tamariz y Guillermo Zapfe? Los alcances de esta investigación no me permiten ahondar por ahora esta problemática –tema fundamental que abordaré en una posterior investigación–, pero no puedo cerrar mi comentario a esta generación sin señalar que la atención que han recibido los grupos artísticos de los setenta ha impedido en buena medida apreciar otras expresiones plásticas contemporáneas de importancia.

Por ahora considero necesario dejar asentado que la falta de investigaciones y monográficos de la pintura y pintores abstractos expresionistas de los setenta ha repercutido en la nula valoración del giro estético en sus producciones en las cuales alcanzó un altísimo nivel de refinamiento. En efecto, el conjunto de obras que analicé de ese periodo, provenientes de distintos autores, demuestran una suficiencia teórica, técnica, plástica y procedimental muy depurada; los pintores se enfocaron, primordialmente, a resolver las problemáticas que su quehacer les plantea y al hacerlo, se mantuvieron al margen de preocupaciones extra-estéticas. Estas apreciaciones han reforzado mi punto de vista sobre la continuidad del giro estético, que es un hilo conductor que establece continuidades y define genealogías entre artistas de distintas generaciones, aunque sus discursos visuales abstractos sean del todo disímbolos y a pesar de que el giro estético responda a distintos factores en los que cada generación de pintores abstractos se vio inmersa.

Abordar con detenimiento la pintura abstracta de los setenta, me proporcionó elementos de juicio para valorar más acertadamente a la generación de mi interés, la de los ochenta, la cual se desarrolló en un contexto socio-político y económico distinto al de sus predecesores inmediatos y mediatos, lo que exigió partir de premisas distintas. Aunado a ello, me llevó a reconsiderar la importancia –negada hasta hoy por la historiografía– de aquella generación que se mantuvo a pesar de todo por la ruta de la abstracción pictórica, creando obras de altísimo valor plástico a lo largo de los años setenta. Por último, me llevó a comprender uno de los modos en que la primera generación de pintores abstractos (activos en los cincuenta y

sesenta) se vinculó con la tercera (activos en los ochenta y noventa), esto es, la generación de pintores abstractos expresionistas de los setenta actuó de “puente” entre las otras dos generaciones, acercando a los jóvenes el legado de las investigaciones plásticas de los veteranos. Considero, en este sentido, la importancia que como docentes tuvieron estos pintores injustamente relegados al día de hoy.

El haber procedido de lo general a lo particular me proporcionó, al inicio de la siguiente etapa de esta investigación un panorama amplio del estado de la cuestión en el eje temporal de mi interés. Nuevamente, una de las problemáticas que enfrenté es que no existen trabajos académicos amplios y sistemáticos orientados a la documentación de la pintura abstracta expresionista de la década de los ochenta, así como tampoco hay suficientes trabajos monográficos que den cuenta de los pintores practicantes de esta modalidad de la abstracción pertenecientes a esta generación. De tal modo que lo primero a lo que tuve que abocarme fue a profundizar en el estudio de este periodo, abordando tanto las problemáticas sociales, políticas y económicas, como las concernientes al entorno artístico y cultural.

En relación al entorno socioeconómico, encontré que los jóvenes que habían concluido sus años formativos desde mediados de la década de los setenta y que por lo tanto comenzaban a buscar un lugar en el mercado laboral al iniciar los años ochenta, enfrentaban nuevas y difíciles condiciones para hacerlo. Como consecuencia de políticas económicas equivocadas, devaluaciones y crisis petroleras ocurridas a partir del periodo presidencial de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), a las que se añadieron el crecimiento de la deuda externa, la petrolización de la economía (recurso natural que perdió valor en 1981), una nueva y grave devaluación del peso y la nacionalización de la banca durante la gestión de José López Portillo (1976-1982) para “rematar” con el ingreso al GATT (Acuerdo General sobre Aranceles, por sus siglas en inglés), la implementación del Plan Brady, el “crack” de la Bolsa de Valores y una altísima inflación, entre otras medidas funestas para nuestra economía durante la presidencia de Miguel de la Madrid (1982-1988), el país se mantuvo en un nivel de crisis permanente a lo largo de la década de los ochenta, generándose como consecuencia un grave deterioro en el entorno social.

Este contexto, afectado por una serie de sucesos ocurridos en la esfera política de la mayor importancia (reformas políticas, surgimiento de nuevos partidos políticos y avance de la izquierda, fraudes electorales, etc.), debe ser observado, además, en el marco de una dinámica internacional determinada por las políticas neoliberales emanadas de las potencias económicas mundiales, que alentaba el avance de un capitalismo atroz y que profundizó las desigualdades entre las poblaciones más vulnerables alrededor del mundo. Ello se debe a que estos factores económicos se vieron acompañados por el fenómeno de la globalización, que “achicó” al mundo mediante los medios de comunicación masiva y el surgimiento de las tecnologías digitales, como el internet.

Con el surgimiento de estos recursos en el ámbito de las telecomunicaciones, la información –y hago un énfasis en la visual– fluyó como nunca antes, poniendo al alcance de los jóvenes modas, estilos de vida, música y conocimientos que para generaciones anteriores hubiera sido impensable poseer. Este acceso a tal cantidad de información alentó, entre las clases medias mexicanas, quienes habían aumentado su poder adquisitivo a pesar de las vicisitudes económicas, a un hiperconsumismo aspiracional deseoso de lo extranjero lo que conllevó, entre otras cosas, a la pauperización de la cultura nacional.

¿En qué modo respondieron a este entorno los jóvenes pintores mexicanos, que luchaban por conseguirse un espacio en el escenario artístico nacional e internacional durante los ochenta? La caracterización de la generación que desarrollé al inicio del capítulo 3 me llevó identificar una serie de rasgos comunes, independientemente de su orientación plástica o pictórica, de entre los cuales deseo destacar los siguientes: algunos de ellos desarrollaron como respuesta a un entorno violento, angustioso e hiperconsumista un humanismo reflejado en intereses compartidos (como el gusto por la literatura, la filosofía, la dramaturgia y los viajes, con lo que asimilaron la experiencia multicultural de primera mano), pero sobre todo fincado en su plena convicción acerca del arte como recurso para incidir realmente en la sociedad circundante. En efecto, existe en ellos un deseo por reivindicar la dimensión humana y de ella, ponderar su capacidad creativa, a través del arte. La mayoría de estos jóvenes (hablamos de recién egresados de las escuelas de arte, que al iniciarse la década de los ochenta contaban con 23, 25 años), se oponían a la negación sistemática del hombre y respondieron con una afirmación creativa y constructiva desde sus talleres. Tienen, en modo

destacado, una postura ética frente a su circunstancia, la cual expresan a través de las temáticas que plantean en sus obras.

Antes de seguir adelante con esta caracterización pormenorizada de la generación de pintores de los ochenta, a la cual se circunscriben los cuatro pintores abstractos expresionistas objeto de estudio de esta investigación, considero necesario explicar que para el análisis e interpretación de dicho periodo me basé, en primer lugar, en la revisión exhaustiva de más de 120 catálogos de exposiciones colectivas en las que participaron Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero, Irma Palacios e Ignacio Salazar (al menos uno de ellos).⁵⁵⁸ El propósito de proceder así fue el entender el modo en que estos cuatro pintores abstractos interactuaron con sus colegas contemporáneos o coetáneos, así como ampliar mi conocimiento en cuanto al modo en que la pintura abstracta expresionista participaba en el escenario plástico del momento. El haber realizado este ejercicio me reportó grandes beneficios en cuanto a que pude obtener información de primera mano en los siguientes órdenes:

1. La apreciación que la crítica especializada tenía, en tiempo real, de la producción pictórica del periodo. Gran variedad de autores vertieron sus opiniones en textos que destacaban diversos rasgos de los jóvenes participantes; describieron las modalidades plásticas y temáticas preferidas por ellos; observaban trayectorias incipientes, a las que posteriormente dieron seguimiento en otros textos. Debo señalar que un rasgo común a estos textos es que, a excepción de una proporción mínima, sus autores no vincularon las obras objeto de sus comentarios con el entorno socio-político y económico en el que eran producidas. Se trata, pues, de un conjunto de textos orientados mayoritariamente a destacar las cualidades plásticas de las obras y a describir en su conjunto a la generación de jóvenes autores que las produjeron.
2. Los testimonios de los propios artistas, quienes con cierta frecuencia son entrevistados o, dada la redacción del texto, éste le da voz a sus pensamientos plásticos y conceptuales; en este sentido, los catálogos se convierten en verdaderas fuentes de primer orden para cimentar un cuerpo teórico que acompañe a la producción pictórica de los ochenta. Cabe señalar que con una frecuencia notable, estos jóvenes artistas manifestaban abiertamente sus intereses

⁵⁵⁸ Esta cifra no incluye los catálogos revisados correspondientes a las exposiciones individuales de cada uno de estos cuatro artistas.

plásticos, ajenos a otros de índole extra-estético, independientemente de practicaran alguna vertiente de la abstracción o no.

3. Acerca de la proporcionalidad que tuvo la presencia de los lenguajes no figurativos frente a los que sí lo son. Esto es, pude contrastar la cantidad de pintura abstracta, de pintores abstractos y de foros dispuestos a exhibir su producción, con la información proveniente de los artistas abordados en este trabajo, quienes en entrevistas realizadas a cada uno de ellos afirmaron haber experimentado una marginación por parte de los curadores, funcionarios y dueños de galerías, frente al avance de las nuevas propuestas neofigurativas. Uno de los hallazgos más importantes encontrados en este estudio fue que, contrario a lo que los artistas afirman, la pintura abstracta se encontró prácticamente en igualdad de condiciones en cuanto a su exhibición en los foros más importantes del momento; participó casi en la misma proporción en concursos internacionales, bienales, confrontaciones, encuentros, etc., en los cuales, además, con mucha frecuencia obtuvo premios y reconocimientos; los críticos más destacados del periodo se interesaron en su devenir y le confirieron la importancia que en un escenario marcado por la pluralidad de manifestaciones artísticas merecía.

4. Tipificar, a través de la observación de cientos de obras reproducidas en estos catálogos, las temáticas más recurrentes entre estos jóvenes artistas, con independencia de si se trata de abstractos o figurativos. En general, estas temáticas reflejan una fuerte angustia existencial y estados anímicos en conflicto, frecuentemente exacerbados por la violencia vivida en las megalópolis y el entorno humano. En este contexto, la corporalidad del individuo es revisado; cuerpos fragmentados como metáfora psicológica, pero también enfermos y heridos por el amenazante SIDA, la enfermedad emblemática de los ochenta. Es notable también la irrupción de los grupos históricamente marginados (feministas, homosexuales) quienes exigieron sus derechos desde diversos hechos artísticos. Con el terremoto del 19 de septiembre de 1985, las reflexiones en torno a la vulnerabilidad de la vida, la fragilidad de las construcciones humanas –literal y metafóricamente hablando– exacerbaron el carácter introspectivo, nihilista y/o catastrofista de fin de siglo. Los pintores abstractos no fueron ajenos a estas preocupaciones, por lo que ellos también las trabajaron y las expresaron en sus obras, como en su momento demostré en el caso de los artistas estudiados a lo largo del capítulo 3.

En este mismo orden de ideas, encontré que al mediar la década y tras el terremoto del '85, un sentimiento de desencanto y desesperanza se reflejó en las pinturas de Miguel Ángel Alamilla y Francisco Castro Leñero, vivenciado espacial y conceptualmente en las grandes urbes y en la alienación que estas producen en sus habitantes. Este estado de escepticismo no fue, sin embargo, exclusivo de estos pintores mexicanos, sino que fue una actitud compartida por los jóvenes creadores en general, que se enfrentaban al fin del milenio con pocas certidumbres y muchas angustias.

5. Conocer, de primera mano, el contenido de las convocatorias y de las actas de jurado emitidas en cada edición del Encuentro Nacional de Arte Joven y del Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Pintura, información con la que elaboré una serie de tablas y cuadros sinópticos en los que han quedado registrados los participantes, la modalidad de pintura (abstracta o no) con la que participaron, el reconocimiento que fue otorgado, las observaciones de los jueces y cualquier otro comentario de interés. Cabe señalar que este ejercicio se constituye en una de las más importantes aportaciones de este trabajo, ya que antes de este esfuerzo no existía un trabajo que sistematizara la información generada tras años de ediciones de ambos eventos. El balance general de este ejercicio revela que desde mediados de la década de los setenta, la pintura abstracta fue ganando terreno frente a las opciones figurativas; si bien al inicio del periodo señalado se trataba de una abstracción de orientación constructivo-analítica, poco a poco fue cediendo espacio a las variedades de la abstracción expresionista, objeto de estudio de esta investigación, y que he comentado con anterioridad.

6. Aunque algunas de estas exposiciones se llevaron a cabo fuera del eje temporal estudiado (más allá del año 1999), decidí incluirlas, ya que se trata de exposiciones que abordaron la pintura abstracta expresionista producida durante las dos últimas décadas del siglo pasado en México, esto es, se trata de miradas retrospectivas en las que se hace un balance o recuento de lo producido en dicho periodo, al mismo tiempo que muestran las rutas por las que continuaron su investigación cada uno de los cuatro artistas estudiados al iniciar el nuevo siglo.

Antes de cerrar este comentario relativo a la información obtenida de los catálogos de exposiciones colectivas en las que participaron los cuatro artistas objeto de estudio de esta investigación, deseo dejar asentado que adicionalmente a aquellos, revisé con exhaustividad todos los catálogos de las exposiciones individuales que estos artistas tuvieron a lo largo de las décadas de los ochenta y los noventa, con lo que logré contrastar y complementar los datos obtenidos en primer lugar. Todo ello, además, integrado a las diversas fuentes bibliohemerográficas y electrónicas de diversa índole –reseñas, folletos, boletines de prensa, entrevistas, publicaciones en periódicos y revistas especializadas; páginas de internet, programas de televisión, entrevistas videograbadas, etc.– con lo que conseguí conformar una imagen amplia, consistente, coherente y sólida del periodo de mi interés, de los pintores en general y de los abstractos en particular y de la pintura producida entonces –figurativa y abstracta–, lo que considero una aportación significativa de la presente investigación para subsanar los vacíos historiográficos del periodo.

Los resultados obtenidos de la revisión de los catálogos mejoraron notablemente mis conocimientos tanto de mi objeto de estudio como de mis cuatro artistas, por lo que las entrevistas que realicé a cada uno de ellos se redimensionaron, al poder contrastar sus testimonios y vivencias personales con las fuentes documentales estudiadas. Debo decir en este punto que uno de los momentos más satisfactorios y fecundos para esta investigación ocurrió cuando, de manera totalmente generosa, los cuatro artistas accedieron a recibirme en sus estudios y a establecer un diálogo abierto y franco, mostrando interés en mi investigación, más allá del hecho de que ellos fueran protagonistas de la misma. A través de sus declaraciones, comentarios, preguntas y evocaciones, pude reconstruir, desde sus distintas perspectivas, episodios que previamente había documentado, pero que al escucharlos de viva voz, modificaron, en algunos casos de manera sustancial, mi apreciación de los hechos. Así como hubo comentarios comunes a los cuatro, también hubo puntos de vista divergentes, lo que enriqueció el material de trabajo y guió mis posteriores indagaciones. Por todo lo anterior, deseo subrayar el hecho de que una de las fuentes principales que respaldan este trabajo, y sobre todo el capítulo 3, son las cuatro entrevistas realizadas a los artistas (las cuales aparecen en la sección documental de la Tesis) en las cuales obtuve testimonios de primera mano que he tenido el cuidado de cotejar y contrastar con las fuentes bibliohemerográficas ya referidas. A estas entrevistas agrego las realizadas a la Dra. Teresa

del Conde al inicio de la investigación y al Mtro. Roberto Gallegos Téllez-Romo, historiador y catedrático de la UNAM; ambos me proporcionaron información de primera importancia, desde el ámbito de sus disciplinas, para consolidar mi visión de las dos décadas finales del siglo pasado.

Una de las conclusiones de mayor interés a la que llegué tras la revisión de este importante volumen de fuentes documentales y de las entrevistas y que deseo subrayar, es que los jóvenes pintores de los ochenta no establecieron una relación de rivalidad entre ellos pero tampoco con sus antecesores o sucesores. En efecto, se trata de una generación que está hasta cierto punto ensimismada en su propio trabajo; apoyada como ninguna otra por los espacios oficiales y privados de exhibición, beneficiara de becas, estímulos económicos, premios de adquisición sumados a la comercialización de su obra, por lo que se dedicó a su quehacer artístico con relativa tranquilidad. Si habláramos de “confrontación generacional”, se trataría, en todo caso, de confrontación artística. De hecho, este rico empalme generacional determinó la pluralidad de propuestas característico del arte del fin de siglo mexicano.

Uno de los aspectos en los que estos artistas convergieron durante el decenio de los ochenta fue en los espacios de exhibición con que contaron para la confrontación de sus obras y de sus ideas plásticas y teóricas. Así, foros como el Encuentro Nacional de Arte Joven, las distintas ediciones del Salón Nacional de Artes Plásticas y la bienal Interamericana y la Rufino Tamayo entre otros foros fueron oportunidades para el encuentro y el diálogo con una generación que no actuó bajo premisas compartidas o programas de acción preestablecidos. Estos espacios, impulsados por el Estado, jugaron un papel importante al cohesionar de alguna manera a los miembros de una generación marcada por el individualismo y una franca inclinación por el trabajo en solitario en sus talleres.

En relación al papel que jugaron las galerías privadas, a lo largo de esta investigación me di cuenta de que fue en gran medida gracias a estos espacios que la obra de los más destacados pintores abstractos expresionistas alcanzó su difusión y comercialización. De hecho, identifiqué claramente que para los jóvenes pintores de esta generación, la comercialización de su obra no representaba un problema ético, pues considero que dada su formación académica y horizonte cultural, estos jóvenes contaban con una elevada valoración de su oficio y un notable auto-concepto, que les llevó a ser autogestivos y promover la apertura de

nuevos espacios que no necesariamente dependieran del financiamiento gubernamental, cuando así fue necesario.

Solo un reducido número de plumas se interesó por la producción abstracta expresionista de los ochenta; se trata de académicos, investigadores, críticos, literatos e intelectuales que encontraron en este tipo de pintura un signo de vanguardia y del deseo de internacionalización por parte de sus creadores. Ellos coadyuvaron a la sensibilización entre el espectador neófito hacia los lenguajes abstractos, los cuales si bien no eran nuevos en el país, sí representaban un desafío para su comprensión y goce. Es ineludible mencionar, de manera destacada, la labor sostenida de la Dra. Teresa del Conde quien con su ojo altamente refinado y entrenado, sabía entresacar de la paja a aquellas jóvenes promesas que años más tarde –la historia le dio la razón– habrían de consolidar trayectorias fructíferas. A su lado, el Maestro Jorge Alberto Manrique, Rita Eder, Esther Acevedo, Luis Carlos Emerich, Raquel Tibol, Carlos Blas Galindo, Olivier Debrouse y Karen Cordero, entre otros, dedicaron algunas de sus reflexiones a ofrecer pautas de interpretación acerca de la compleja pintura abstracta expresionista que presenciaron de manera directa; a través de sus reseñas, críticas, comentarios en torno a un autor o textos para catálogos, hoy estamos en mejores condiciones para comenzar a teorizar acerca de un periodo tan lleno de contradicciones y complejidades como la década de los ochenta. Punto y aparte merece la mención de Juan García Ponce (1932-2003), testigo presencial del florecimiento de la pintura abstracta en México al mediar el siglo y que todavía en las décadas de los ochenta y noventa tuvo una prolija producción literaria, de entre la cual entresaco los textos en los que valoró la obra de Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero e Irma Palacios.

Con el propósito de ahondar en el conocimiento de la pintura abstracta de los ochenta, y una vez establecido un marco referencial común a la mayoría de los pintores de esa década, enfoqué la investigación hacia los cuatro artistas seleccionados desde el inicio de esta investigación, por las razones ya expuestas tanto en la Introducción como en el capítulo 3. Antes de entrar de lleno en el análisis de las 246 obras que conformaron el *corpus*, consideré necesario elaborar unas semblanzas biográficas que favorecieran la comprensión de la obra de cada uno de ellos, a partir de sus inquietudes, intereses, habilidades técnicas y consideraciones teóricas. Como lo he mencionado en otros momentos, la primera dificultad

con la que me encontré en esta etapa de la investigación es que si bien existe cierto número de materiales relacionados con estos pintores, todos se encuentran dispersos, ubicados en repositorios, archivos y bibliotecas de museos, galerías, universidades e instituciones culturales diversas; los textos en estos catálogos de exposiciones, publicaciones en periódicos y revistas, reseñas, boletines de prensa, etc. provienen de autores con distintas posturas teóricas, en fin, que no existía hasta antes de esta investigación un sólo trabajo monográfico de ninguno de estos cuatro artistas, por lo que consideré necesario el emprender dicha tarea si quería comprender a cabalidad su pintura. De lo anterior, subrayo que este trabajo es el primero en ocuparse de manera sistemática de la trayectoria y obra de estos cuatro grandes pintores abstractos expresionistas, siendo esta una contribución significativa a los estudios de la pintura abstracta en nuestro país por sí misma. Estos estudios monográficos, bastante amplios y profundos, fueron mi punto de partida para la siguiente etapa de la investigación, esto es, la valoración e interpretación de las obras.

Los resultados de estas investigaciones paralelas me confirmaron la pertinencia de haber seleccionado a estos cuatro artistas que encontraron su vocación hacia la abstracción en las etapas iniciales de su formación y quienes efectivamente son ejemplos paradigmáticos de distintas vertientes que la abstracción expresionista presentó en la década de los ochenta. A pesar de que Irma Palacios es la mayor de ellos (n. 1943), seguida de cerca por Ignacio Salazar (n. 1947), encontramos en los cuatro una serie de rasgos comunes que se hicieron evidentes en el transcurso de las investigaciones monográficas y que posteriormente contrasté con el propósito de encontrar entre ellos convergencias y divergencias. En general, los cuatro fueron, desde jóvenes, artistas disciplinados y reflexivos, de personalidad introvertida y poco afectos –sobre todo Miguel Ángel Alamilla– a participar en el “mundillo” del arte. En su lugar, prefieren permanecer en sus talleres, en constante reflexión y en un esfuerzo sostenido por recuperar y mantener el “humilde” oficio de pintar (al menos así lo refieren frente a la avasalladora tecnología que actualmente se emplea en otros medios artísticos) a través de la permanente experimentación. Aunque su punto de partida son las técnicas preservadas por la tradición, están también dispuestos a incorporar algunas novedades técnicas o científicas. Para ellos, la pintura es un proceso que involucra al creador pero también al espectador, con quien se esfuerzan por mantener una comunicación intensa, sobre todo en el caso de Irma Palacios e Ignacio Salazar. A los cuatro les ha interesado

experimentar con más de un medio plástico, pero siempre como una actividad complementaria a la pintura. La escultura, la cerámica, los ensamblajes, los collages, son para ellos recursos plásticos que les permiten llevar a la tridimensionalidad planteamientos teóricos, plásticos, procedimentales o perceptivos que más tarde desarrollarán en sus pinturas. El rasgo que los cohesionan es su incesante deseo de experimentación.

Si bien Francisco Castro Leñero (n. 1954) y Miguel Ángel Alamilla son un poco más jóvenes (1955) que Palacios y Salazar, es posible encontrar en los cuatro una serie de influencias similares provenientes tanto del ámbito internacional como del nacional y que afectaron también a sus compañeros de generación. A lo largo del capítulo 2 sobre todo y también en el 3, tuve la oportunidad de ahondar en estas influencias, de las que destaco ahora a los distintos expresionismos y sus derivaciones; los neo-expresionismos y la nueva figuración, las tendencias conceptualistas y minimalistas, e incluso algunos elementos provenientes de las vanguardias históricas como el Cubismo y el Surrealismo. Uno de los hallazgos más interesantes en cuanto a las influencias nacionales que los jóvenes pintores abstractos expresionistas de los ochenta refieren es su poca, por no decir nula, relación personal o como discípulos directos de los maestros abstractos consagrados. En efecto, fue comentario común en las entrevistas y en diversas fuentes documentales referidas a la abstracción expresionista de los ochenta el que los pintores abstractos que habían iniciado sus trayectorias profesionales al mediar el siglo, no manifestaron un interés especial por las nuevas generaciones, quienes conocían a sus predecesores a través de exposiciones, publicaciones o reseñas periodísticas. Esto es verdad al grado de traer a colación la anécdota que la Maestra Irma Palacios refiere: al ser invitada a dar una conferencia acerca de Lilia Carrillo en 1974, año en que falleció y con quien frecuentemente es vinculada, la Maestra Palacios desconocía de quién se trataba y cuál era su obra. Este sorprendente hecho debería obligarnos a revalorar todavía aún más a la generación de los setenta, verdadero puente entre la primera y la tercera generación de pintores abstractos expresionistas mexicanos.

El analizar una gran cantidad de obras que estos artistas produjeron a lo largo de los últimos dos decenios del siglo pasado me permitió descubrir el modo en que asimilaban estas influencias a su abstracción de filiación expresionista, logrando una síntesis de ellas con sus conocimientos y gustos por ciertas etapas de la historia del arte mexicano o por artistas

específicos, como es el caso de los Maestros Gilberto Aceves Navarro y Francisco Toledo que dejaron una huella importante en estos artistas y en sus compañeros de generación.

En resumen, tanto las entrevistas como las fuentes bibliohemerográficas revelan que ninguno de los cuatro artistas objeto de este estudio es partidario de un “arte nacional”, ya que se sienten vinculados con valores culturales de mayor alcance. Para ellos, la pintura abstracta es un lenguaje que trasciende fronteras geográficas, genéricas o ideológicas. Encontré también que estos pintores reconocen el valor de la figuración con la que pueden dialogar y de la cual han abrevado en algunos momentos significativos, con lo que se ha enriquecido su obra. Para ellos, la literatura, la música y la filosofía son fuentes primordiales de meditación plástica. Es probable que por ello los títulos de sus obras aparezcan ante el espectador como una “poética paralela”. Un rasgo común que es necesario destacar es que para ellos, el proceso creativo es doloroso y conflictivo, frecuentemente irresuelto aunque a veces es catártico. Es un proceso predominantemente reflexivo e introspectivo. Ninguno de ellos buscó con especial interés establecer un contacto estrecho con sus predecesores abstractos, a quienes eventualmente llegaron a conocer por exposiciones y reseñas periodísticas. Los cuatro me expresaron su gusto por la soledad de su taller, alejado del bullicio y las distracciones; nacidos en la Ciudad de México, participaron desde sus años formativos en salones, bienales, confrontaciones, concursos, exposiciones individuales, recibiendo desde entonces el favor de la crítica, los jurados, las galerías y los coleccionistas así como el apoyo del Estado a través de becas, premios de adquisición y/o empleos en la docencia o proyectos culturales. A los cuatro los mueve el interés por la experimentación, lo que los ha llevado a explorar otros medios artísticos, como la escultura, los ensamblajes y la cerámica.

Una vez concluida la valoración de las obras de Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero, Irma Palacios e Ignacio Salazar, corresponde hacer una reflexión en torno a las contribuciones que ellos realizaron a la pintura abstracta del periodo, así como a las siguientes generaciones de pintores abstractos.

En primer lugar, conviene recordar que uno de los factores que me llevó a seleccionar a estos artistas es el hecho de que cada uno de ellos practicó la abstracción expresionista de modos muy distintos, yendo de obras en las que la textura predomina por sobre el resto de

los componentes plásticos, como en lienzos de Irma Palacios, hasta monocromos en los que la especulación teórica alcanza sus más altos niveles, como en el caso de algunas obras de Francisco Castro Leñero. Esto adquiere una doble significación en el marco de este trabajo. Por un lado, la variedad de obras propuesta por estos cuatro pintores logró, durante el periodo en cuestión, dar continuidad y diversificar a la pintura abstracta expresionista iniciada 30 años atrás, por la primera generación de pintores abstractos y sostenida con grandes esfuerzos por la segunda. De este modo, Alamilla, Castro Leñero, Palacios y Salazar –y otros colegas suyos– trascendieron el hecho de ser simples “receptores” de una tradición pictórica sino que además la enriquecieron de manera notable y al revigorizarla alentaron, de manera indirecta, a los pintores en formación, a continuar por la ruta de la abstracción.

Por el otro, y a la luz de las obras analizadas, afirmo que cada uno de estos cuatro pintores debe ser considerado como un artista paradigmático de las distintas modalidades que la abstracción expresionista presentó durante los ochenta. De este modo, Miguel Ángel Alamilla está asociado a un tipo de abstracción que si bien recurre a ciertos métodos de representación propios de la pintura de acción, también está presente en sus obras una franca tendencia a la planificación y a la racionalización del espacio. En este punto coincide con Francisco Castro Leñero, quien enfocó largos años de investigación plástica y teórica a la superficie de la obra, la cual a fuerza de una constante depuración, culminó en obras exentas de todo elemento, salvo el color puro de la superficie. En el extremo de este “expresionismo ascético”, por llamarlo de algún modo, se encuentra el de Irma Palacios, vibrante, texturado, denso, pesado, contrastado; apariencias que quieren, por analogía, referenciar al observador a la tierra, las grutas y las cavernas subterráneas, interés compartido por Ignacio Salazar, quien, de los cuatro, probablemente se ha arriesgado un mayor número de veces a transformar su lenguaje plástico, a veces radicalmente abstracto, otras, figurativo, pero siempre de una gran factura y calidad. Desde mi punto de vista, esta versatilidad que la abstracción expresionista alcanzó en la obra de estos cuatro pintores es una aportación lo suficientemente significativa para darle un lugar de importancia en el contexto general de la producción pictórica de los ochenta.

Como lo detallé al final del capítulo 3, las constancias iconográficas de estos cuatro artistas revelan ciertos intereses compartidos no sólo entre ellos, sino incluso con el resto de su generación. Si por un lado hay coincidencias temáticas, como lo son la ciudad y sus habitantes, entre Alamilla y Castro Leñero, o la naturaleza y sus formas ancestrales, comunes en Palacios y Salazar, también existen preocupaciones similares en el orden conceptual, teórico y perceptual asociados al giro estético. Desde una perspectiva epistemológica y conceptual, la pintura abstracta expresionista de estos cuatro artistas enfrenta y somete a revisión a la realidad, por lo que la modelización que hacen de la misma deviene en una nueva y distinta realidad con lo que definitivamente enriquecieron la cultura material y plástica de nuestro país.

Las galerías privadas, tales como la Shapiro, la Galería Juan Martín o la Pecanins congregaron ocasionalmente a estos cuatro artistas, quienes fueron captados por ellas de modo individual desde sus años formativos, lo que demuestra la relevancia de sus propuestas desde el inicio de sus trayectorias. Cada uno de ellos ha tenido exposiciones individuales en recintos de importancia, como el Museo Carrillo Gil, el MACO de Monterrey o el MACAY, en Mérida. Salvo Irma Palacios, los tres pintores han tenido, o tuvieron en su momento, una participación docente en las principales escuelas de arte en la Ciudad de México; incluso el Maestro Salazar ha sido funcionario de alto nivel en la UNAM, espacios desde los cuales estos pintores han podido hacer a un lado su aparente posición apolítica al incidir en las nuevas generaciones a través de su obra y sus criterios éticos, teóricos y plásticos, todo lo cual constituye una aportación de gran relevancia.

Dentro de la generación de pintores abstractos a la que pertenecen, definitivamente subrayo su importancia y la pertinencia de su obra ya que en caso de Alamilla, Castro Leñero, Palacios y Salazar es evidente la intensiva reflexión que subyace a cada una de sus piezas, en las que la experimentación va de la mano con sus depuradas capacidades técnicas, convocantes de las tradiciones de la historia del arte pero también abiertas a las nuevas tecnologías, todo en beneficio de una pintura acorde a las necesidades estéticas cambiantes en una sociedad como la nuestra, siendo por todas estas características, ejemplos a seguir por las siguientes generaciones de pintores abstractos.

En cuanto a la presencia de su obra en el extranjero, tanto Francisco Castro Leñero como Ignacio Salazar han logrado colocarse en el gusto de algunos sectores estadounidenses, a través de lagunas galerías con las que han trabajado. También, los cuatro han expuesto su obra en múltiples ocasiones en el extranjero, con lo que han impulsado y difundido la abstracción expresionista mexicana en foros internacionales.

En un sentido más amplio, la presencia de estos pintores abstractos y de la abstracción pictórica expresionista durante la década de los ochenta, debe ser valorada primero que nada en su propio sentido histórico y plástico, como un fenómeno que posee dentro de sí mismo una serie de particularidades que, como he demostrado a lo largo de este trabajo, son significativas para la historia del arte mexicano. Es verdad también que la pintura abstracta expresionista aportó elementos a la pintura figurativa, por lo que la relación entre ambas tendencias no debe ser vista en términos de oposición, sino siempre de complementariedad pues, como lo analicé en su momento, los grados de iconicidad entre un extremo y otro son infinitos, lo que representa un adelanto para la pintura mexicana en general. Por otro lado, durante el periodo estudiado, la abstracción pictórica expresionista, sin lugar a dudas, enriqueció el panorama de las manifestaciones plásticas en México y contribuyó notablemente a la pluralidad artística del fin de milenio, que es uno de sus rasgos preponderantes.

Un descubrimiento importante en torno a estos cuatro pintores fue que a lo largo del decenio de los ochenta reforzaron sus búsquedas individuales. Lejos de parecer obvio, es importante subrayarlo porque esto es una pauta que marcó a esta generación: su decidido carácter individualista, desinteresado en establecer vínculos gremiales con los compañeros de generación, lo que contrasta de manera acentuada con la generación previa, interesados sus miembros en conformar colectivos y agrupaciones en las cuales la individualidad se disolvía a favor de obras colaborativas alejadas de la autoría. Deseo ser enfática en ello: los pintores de la década de los ochenta, y de manera elocuente los abstractos, estuvieron profundamente interesados en su actividad artística cotidiana, prestando poca atención a un entorno convulso, marcado por la violencia, el desempleo y la carestía, actitud que no deja de sorprendernos. Al inicio de la investigación planteaba la hipótesis de que tal actitud puede

ser vista como una especie de evasión o “escapismo”,⁵⁵⁹ recurso de sobrevivencia ante una realidad tan avasalladora y compleja, que fue preferible refugiarse en la pintura y sus problemas, mismos que si podían, en contraste, controlar. Es por ello que el giro estético en los pintores abstractos expresionistas de la década de los ochenta responde a factores distintos de aquellos que les precedieron las dos décadas anteriores: si los pintores abstractos de las décadas de los sesenta y setenta tuvieron que enfrentar una situación de desestabilización política interna, los de los ochenta encararon una crisis de carácter mundial, signada por el neoliberalismo, la globalización, la masividad de los medios de comunicación y el hiperconsumismo. Por distintas razones, el giro estético fue, en cada una de estas tres generaciones, una toma de postura no sólo plástica, sino también ética a través de la cual estos pintores expresaron su rechazo a la situación prevaleciente y desde la que buscaron reivindicar el valor de la capacidad creativa –ante tanta destrucción y ecocidio– de una humanidad en la que, a pesar de todo, continuaban creyendo.

Esta aparente apatía y desinterés de los artistas estudiados en relación a su entorno, merece una consideración más detenida. Debemos partir, en primer lugar, del reconocimiento de que durante los años ochenta el activismo político de las décadas anteriores continuó, si bien adquirió otras fisonomías y campos de acción. Por ejemplo, fue precisamente en esta década cuando la sociedad civil comenzó a tener una mayor organización para manifestarse y para exigir el cumplimiento de sus demandas desde espacios que permanecieron, voluntariamente, al margen de las instituciones políticas. Los artistas que nos ocupan iniciaban sus trayectorias en el contexto del nacimiento de una sociedad más democrática, en la que los jóvenes habían ganado el derecho de autodeterminarse.

Los pintores abstractos de aquellos años estaban familiarizados con las problemáticas sociales, económicas y políticas de su entorno y es en ese contexto en el que se deben valorar sus creaciones. Durante las entrevistas realizadas, cada uno de ellos afirmó que ni en los ochenta y noventa, ni en la actualidad (2019) estuvo entre sus intereses el involucrarse con un arte de contenidos políticos y/o sociales, sino que, en una actitud opuesta a ello, han propugnado siempre por defender la autonomía del arte frente a cualquier interés extra-estético, lo que valida el giro estético que guía la hipótesis central de esta investigación.

⁵⁵⁹ Agradezco a la Dra. Ma. Olga Sáenz la sugerencia del término.

Como lo propuse en párrafos anteriores, tengo para mí que precisamente porque no sólo conocían estas problemáticas sino porque les afectaban directamente, es posible pensar que estos jóvenes artistas que iniciaban sus trayectorias profesionales a principios de la década de los ochenta *eligieron* refugiarse en sus talleres y trabajar el aspecto estético –y no político o social– en sus pinturas, en una actitud que los condujo a vivir inmersos en su actividad creadora. Esto es, a pesar de que la década de los ochenta estuvo marcada por un intenso activismo político, este hecho no repercutió directamente en sus obras. Ello no debe ser entendido, sin embargo, como una evasión cómoda y acrítica –lo que los desvincularía totalmente de su entorno socioeconómico y político–, sino que debe ser valorado como una toma de postura ética desde la cual se expresaron –con su aparente silencio– y se manifestaron ante dicho entorno.

De lo anterior concluyo⁵⁶⁰ que para Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero, Irma Palacios e Ignacio Salazar fue una elección el no manifestarse en actos públicos de carácter político, el no exteriorizar públicamente ninguna postura política y el no abordar directamente problemáticas vinculadas a esta dimensión social, lo que, paradójicamente, debe ser visto como una postura política.

En efecto, a lo largo de la investigación identifiqué que la postura apolítica que mantuvo un número importante de pintores de la generación de los ochenta y más específicamente los pintores abstractos, tiene que ver con una actitud de rechazo hacia cualquier imposición externa. Es probable que este rechazo se cimiente en la necesidad que sintieron de romper con una tradición (a la figuración, a las tradiciones académicas, etc.) y fundar un nuevo discurso plástico, diferenciado de los anteriores y acorde a las nuevas necesidades estéticas de una sociedad en plena transformación y que propiciara nuevas formas de pensar y de entender el mundo. Es por ello que considero que el enfrentamiento de estos pintores con su entorno fue discursivo, esto es, el discurso de las obras es el que hablaba por ellos.

⁵⁶⁰ Agradezco al historiador y catedrático de la UNAM Mtro. José Roberto Gallegos Téllez-Rojo el que haya guiado mis reflexiones en este complejo tema. Pero sobre todo me apoyo principalmente en los testimonios de los propios artistas y en el cotejo de estas informaciones con las fuentes documentales pertinentes.

Visto desde esta perspectiva, para estos artistas la creación plástica es un acto de afirmación de su individualidad al mismo tiempo que es un acto de negación de todo aquello que no es de su interés o con lo que no están de acuerdo. En oposición a las tendencias dominantes, ellos buscaron recuperar la dimensión humanista a través de su actividad creadora, que los llevó a recuperar el oficio y a tener una vivencia más artesanal del proceso creativo, todo lo cual construye al individuo, a su *individualidad*. En ese sentido, pintar deviene en proceso de autodescubrimiento y autoafirmación. Sólo en este contexto se entiende que vivan su *individualismo* como un desafío, como un estado productivo desde el cual, eventualmente, se han relacionado con su entorno. ¿Y cómo se han relacionado estos artistas con su entorno, más allá de sus obras? Los cuatro han participado activamente en proyectos de difusión, docencia, editoriales y culturales desde los cuales han influido sobre las siguientes generaciones.

Pasando a otro tema, en cuanto al estado de la pintura se refiere, en este estudio encontré que durante la década de los ochenta hubo una importante recuperación de ésta en el escenario internacional de las artes plásticas, luego del *impasse* que tuvo ante las corrientes objetuales, performativas y conceptuales que se sucedieron durante las dos décadas previas. Si bien nunca dejó de practicarse, fue notorio el resurgimiento de la pintura, cuyas modalidades neo-figurativas alcanzaron gran difusión. En México, esta pintura renovada adquirió diversas fisonomías, tales como el Neo-Mexicanismo, el Hiperrealismo y el “realismo fantástico”, corrientes con las que convivió la abstracción expresionista de mi interés. Lejos de verse limitada por aquellas expresiones, la abstracción expresionista abrevó de ellas para emprender nuevas investigaciones y para incorporar técnicas novedosas.

A partir de lo anterior, propuse en este trabajo una valoración de la pintura abstracta expresionista practicada en la década de los ochenta en México que considera los siguientes aspectos: morfológicos, materiales, procedimentales, experimentales y perceptuales; por su uso fuera del contexto artístico y a partir de su relación con ciertas corrientes pictóricas que hicieron uso de la abstracción antes de finalizar el siglo pasado, como el *Op Art*, el arte cinético y el minimalismo. Lejos de proponer una forzada clasificación restrictiva y tajante, considero que uno de los rasgos más sobresalientes de la pintura abstracta expresionista es su versatilidad y variedad, la cual elude cualquier intento de clasificación. Sin embargo, con

lo parámetros recién enumerados, me fue posible hacer una valoración de las obras con mayor objetividad y flexibilidad.

A propósito de esta evaluación e interpretación de las obras, cabe señalar que un esfuerzo adicional que realicé al encararlas fue analizar, de manera simultánea, su significación plástica, perceptual y de sentido, articulando de este modo la transversalidad metodológica propuesta desde el principio de la investigación (en el capítulo 1) y que, hay que decirlo, representó un verdadero desafío no sólo por el volumen de obra seleccionada sino por la complejidad que entraña el estudiar la pintura abstracta y verbalizar la experiencia estética que promueve en nosotros.

A estas alturas de la investigación, sin lugar a dudas resultó una excelente decisión guiarme por la Teoría de la Imagen (TGI) de Justo Villafañe y Norberto Mínguez (y que ya he mencionado en otros momentos) que propone una metodología base (para dilucidar la significación plástica de la imagen) que considera el fenómeno de la percepción y la cognición visual (desde donde abordé el problema de la relación entre percepción y abstracción pictórica) y a la cual se le puede sumar la concreción de sentido (para lo cual utilicé el binomio lingüístico *monosemia/polisemia* y el binomio semántico *denotación/connotación*). Esta articulación metodológica resultó de gran utilidad al momento de enfrentar el *corpus* de obra, ya que en todo momento conté con las herramientas conceptuales con las cuales acceder a un tipo de pintura que al evadir las estructuras de representación normativa se presentan como problemáticas para nuestra percepción y decodificación. Considero, por lo tanto, que una de las aportaciones más significativas del presente trabajo es la propuesta metodológica con las que han sido analizadas, valoradas e interpretadas las obras. Si bien nuestro punto de partida fue una metodología formalista, la hemos trascendido con mucho al ofrecer, para casi cada obra, una interpretación paralela que incorpora nociones de la teoría de la gestalt, de la Iconología de las connotaciones y de las teorías del significado y la referencia. Incluso, para gran cantidad de las obras analizadas, llegué a identificar cuál de las tres funciones que Rudolf Arnheim y la TGI asignan a la imagen (representativa, simbólica y/o convencional) predominaba para cada caso.⁵⁶¹

⁵⁶¹ Deseo agradecer a la Dra. Elia Espinosa su sugerencia de revisar la propuesta metodológica de Frederic Chordá, quien en la línea de análisis establecida por Erwin Panofsky, aborda el problema de la imagen dentro

Como lo mencioné párrafos arriba, uno de los temas que al principio de la investigación no estaba contemplado era el relativo a la *percepción*. Sin embargo, durante el capítulo 3 sobre todo, se hizo evidente que la valoración plástica de la pintura abstracta requería de una aproximación distinta a la figurativa, hecho que el espectador promedio experimenta como un desafío por lo que, con frecuencia, desiste en su interés por este tipo de pintura al no “entender de qué se trata”. Así pues, llegado el momento en el capítulo 3 de encarar el *corpus* seleccionado, me fue indispensable el incorporar una serie de nociones provenientes de la teoría de la gestalt que explican el proceso de la cognición visual por medio de la cual nuestra percepción puede conceptualizar una pintura abstracta. Por otro lado, me resultó de gran utilidad la aplicación de la TGI a las obras, cuyo objeto de estudio es la *significación plástica de la imagen*, esto es, lo que le es intrínseco a la imagen (su morfología, propiamente dicho), pero, lo que es de mayor relevancia para los propósitos de este estudio, es que la TGI tiene como núcleo de la disciplina tanto los procesos perceptivos como los representativos. Dicho de otro modo, para que el proceso de la cognición visual se complete, debe incorporar tanto el momento *perceptivo* (en el que están involucrados tanto el pintor como el contemplador de su obra) como el momento *representativo* (en el que el artista modeliza la realidad de acuerdo a la conceptualización que de ella hace). Al proceder de este modo, el análisis de las imágenes me llevó a las siguientes conclusiones:

1. En tanto que el único modelo normativo objetivable proviene del orden visual natural y por lo tanto es en relación a éste que se formalizan los modelos de representación, al no avenirse a ellos, la pintura abstracta se basa en una sintaxis transgresora de la normatividad, lo que problematiza su percepción por parte del observador.

del museo pero cuya influencia y presencia desborda, resultando en una multiplicidad de imágenes omnipresentes. En este contexto, el autor propone un análisis iconográfico que identifique la “zona o idea madre”, presentes tanto en la figuración como en la abstracción. Ver. Frederic Chordá, *De lo visible a lo virtual. Una metodología del análisis artístico* (Barcelona, Anthropos, 2004). Por otro lado, me planteó la pertinencia de emplear “mapas” como herramienta para organizar el trabajo y orientarme en el mismo, ya que estos “mapas” se constituyen en “indicios” para abrir caminos a la reflexión y observación de las obras. Asimismo, su noción de “ámbito” relacionado a ciertas pinturas de Ignacio Salazar condujeron efectivamente mis consideraciones en torno a la misma. Finalmente, junto con todo lo anterior, conservo el conocimiento que la Dra. Espinosa me facilitó acerca de los estudios de los “capitales simbólicos”, los cuales incorporan elementos extra-estéticos en el análisis del hecho artístico. Estoy cierta de que estas metodologías y nociones me serán de gran utilidad para guiar mis investigaciones posteriores.

2. La pintura abstracta desasocia la correspondencia estructural entre la percepción y la representación visual, por lo que en este tipo de pintura no puede hablarse de “composición normativa”. Dicho de otro modo, en tanto que la pintura abstracta no adopta el orden visual perceptivo, no puede ser considerada como normativa. Este hecho dificulta su accesibilidad por parte del observador.

3. En la pintura abstracta, los principios de la organización perceptiva se ven alterados, lo que dificulta su lectura.

4. En la pintura abstracta, el paradigma de mimesis es cuestionado, por lo que los criterios visuales de valoración de un caso y otro deben ser distintos. En el caso de la pintura abstracta, debemos partir del reconocimiento de que estamos frente a un modelo de representación conceptual de la realidad así como de una expresión simbólica mediada por la experiencia del pintor, por lo que evaluarla a partir de parámetros de mimesis o semejanza es inadecuado.

Al adquirir el andamiaje conceptual que explica el fenómeno de la percepción ante una imagen artística, se enriqueció de manera notable mi comprensión del *corpus* analizado. A ello se sumaron las otras metodologías previamente comentadas, con lo que conseguí obtener una visión detallada de las obras a nivel individual, pero también en su conjunto. Ello me facilitó identificar momentos de transición en las trayectorias de los pintores; convergencias y divergencias formales; relevancia de ciertos aspectos morfológicos en cada uno de los artistas, etc. También, me permitió trabajar de manera pormenorizada con las cuatro categorías plásticas planteadas desde el inicio de la investigación –textura, color, luz y espacio– en ese orden y en su doble dimensión: la perceptiva y la representativa.

Acerca del *corpus* de obra analizado, confirmé su pertinencia a pesar del hecho de que en algunos casos –como los primeros dos conjuntos de obras del Maestro Ignacio Salazar– parecieran estar fuera del contexto de la abstracción expresionista de los ochenta. El nutrido conjunto de obra me llevó a identificar diversas vertientes, de entre las que menciono la mática, la expresionista, la espacialmente esquematizada, la minimalista y la semi-figurativa aunque como lo expliqué antes, actualmente es imposible establecer clasificaciones restrictivas por más que ello facilite el estudio de las obras. Considero que dado que fue un volumen grande de obra, (248, en la fase final de la investigación), ello facilitó la sistematización de la producción pictórica de 10 años (aunque pudieran ser algunos

más) de los artistas seleccionados, lo que de suyo constituye una importante contribución a la historiografía y a los estudios monográficos de los artistas del periodo estudiado.

Acerca de estas cuatro categorías plásticas analizadas transversalmente a lo largo del capítulo 3, he demostrado su pertinencia al ser cuatro de los elementos principales –aunque no los únicos– con los que estos artistas gustan de experimentar y desarrollar sus ideas plásticas. He proporcionado evidencia convincente para demostrar que en sus obras, convergen las distintas influencias pictóricas nacionales e internacionales explicadas en el capítulo 2, y que en cada caso lo hacen de maneras tan distintas que resultan en conjuntos de obras perfectamente diferenciables entre sí. Este análisis transversal de las cuatro categorías plásticas también da sustento a la identificación de las vertientes de la abstracción expresionista practicada en las dos últimas décadas del siglo pasado en México mencionadas en el párrafo anterior, con lo que no tengo duda de que a partir del presente estudio se podrán profundizar cada una de estas variantes en investigaciones posteriores.

Al haber abordado las categorías una a una desarrollé una metodología de análisis pormenorizado de cada obra, lo que me permitió comprender con mayor detalle los giros estilísticos, detectar la implementación de una nueva técnica o presupuesto teórico e identificar coincidencias y divergencias entre los artistas. Por otro lado, ocasionalmente el análisis se dificultó en tanto que en ciertas obras, no es tan claro –o posible– desasociar un componente de otro, ya que con frecuencia están íntimamente relacionados. Considero que existe un componente más que sería deseable agregar en ulteriores análisis; me refiero al *movimiento*, que es un elemento clave en la obra expresionista de estos cuatro artistas y que sólo mencioné tangencialmente. Asimismo, me parece que el abordar los componentes plásticos de manera aislada nos debería llevar al resultado de su interacción, en una composición compleja y de la cual se podría analizar la *atmósfera* resultante, que en el caso de la pintura abstracta expresionista es determinante en el equilibrio final de la obra.

Abordar las obras desde el análisis de estos cuatro componentes plásticos me llevó a identificar que a lo largo de la década de los ochenta ocurrió un fenómeno que denominé “de la materia al espacio” y que describe el desplazamiento de los intereses de estos jóvenes pintores expresionistas a lo largo de la década, y que en cierto modo son extensivos a su generación. Detecté que si al inicio de la década fue tendencia generalizada el privilegiar el

trabajo de las texturas y los materiales, debido a la fuerte influencia del materismo español y el informalismo europeo, hacia el final de la década este interés ya se había reorientado, tras la llegada a México de importantes exposiciones del Neo-Expresionismo alemán y la Transvanguardia italiana, hacia la exploración de cromatismos intensos y agitados, de entre los que emergía una neofiguración en ocasiones muy cercana a la abstracción. Esto es, al mediar la década, la materia fue desplazada por el color que activaba el gusto por la estridencia y el dinamismo. Sin embargo, nuevamente en un desplazamiento de intereses, constatable en las obras, hacia el final de la década esta exaltación del color había cedido frente al avance de reflexiones más dilatadas orientadas al espacio y la superficie. Todo lo anterior justifica por qué el análisis de las cuatro categorías se presenta en el orden en que aparecen en el capítulo 3.

El giro estético.

Una de las hipótesis centrales que guió la presente investigación fue la del giro estético, concepto presentado y desarrollado ampliamente en el capítulo 1 y que, en síntesis, se refiere a la preponderancia que los pintores abstractos de la década de los ochenta otorgaron a las problemáticas del proceso creativo y de la propia pintura, frente a preocupaciones de índole extra-estético.

A lo largo de este estudio, me di cuenta de que el giro estético se consolidó de manera vigorosa en la “segunda abstracción”, esto es, la que surgió a partir de la conclusión de la segunda posguerra, cuando la pintura abstracta experimentó una crisis al quedar desasociada de lo poético, lo espiritual y lo metafísico, ámbitos con los que tradicionalmente se le relacionaba. Esta crisis forzó a sus autores a redefinir el estatuto de los lenguajes no figurativos, lo que les llevó a reorientar sus investigaciones y a desarrollar soluciones formales novedosas. Es en ese momento en el que el giro estético adquirió mayor preponderancia, al no estar vinculado esencialmente con asuntos extra-estéticos.

El estudio detallado del *corpus* me permitió familiarizarme con los discursos plásticos de Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero, Irma Palacios e Ignacio Salazar, así como profundizar en el conocimiento de sus posturas teóricas, sus intereses plásticos, su gusto por

la experimentación y su deseo de ahondar en los problemas de la percepción y la representación. Al conversar con ellos y visitar sus estudios, tuve acceso a un conocimiento más directo de sus obras y a escuchar de viva voz cuáles han sido las directrices generales que han guiado sus investigaciones plásticas por más de treinta años. Al confrontar esta información con las fuentes bibliohemerográficas, electrónicas y el resto de las entrevistas realizadas durante la investigación, he confirmado la hipótesis de que el giro estético estuvo presente durante los dos últimos decenios del siglo XX en la producción de estos cuatro artistas y que inclusive, identificó en la mayoría de sus colegas, pintores también abstractos del periodo.

Como lo propuse al inicio de la investigación, el giro estético implica una doble dimensión; la primera referida a los componentes que le son intrínsecos a la producción pictórica (problemas teóricos, técnicos, perceptivos, representativos, procedimentales y conceptuales de la pintura), esto es, la dimensión *estética*, y la segunda relativa a la *ética* de la creación pictórica, que confronta al pintor con sus convicciones profesionales y cuestiona su postura frente al valor de la pintura y de su actividad creadora frente a la sociedad en la cual interactúa.

A lo largo de las distintas etapas de la investigación me di cuenta de que el giro estético ha estado presente entre los pintores abstractos mexicanos desde la primera generación, esto es, la que logró el florecimiento y reconocimiento de la abstracción pictórica al mediar el siglo XX. Fue desarrollada también por los pintores abstractos que les sucedieron, refiriéndome con ello a una segunda generación, aquella que despuntó en el escenario artístico de la década de los setenta. Finalmente, por “tercera generación” me refiero a la que comenzaba a ganarse un lugar en el gusto del público al iniciarse la década de los ochenta y que ha sido objeto de estudio en esta investigación y en la cual identifiqué un reforzamiento todavía mayor del giro estético.

Para cada una de estas generaciones, el giro estético fue respuesta a entornos socioeconómicos y políticos distintos, por lo que desde mi punto de vista es de gran importancia hacer una valoración profunda del mismo, ya que en él identifiqué un hilo conductor que da continuidad a las distintas generaciones de pintores abstractos

expresionistas mexicanos, quienes se han ocupado de las problemáticas intrínsecas a la pintura excluyendo de sus discursos plásticos temáticas de índole extra-pictórico.

Centrándome en la generación de mi interés, la de los ochenta, en la que se desarrollaron diversas modalidades de abstracción expresionista, pude darme cuenta de que los artistas estudiados efectivamente, como lo proponía al principio de la investigación, compartieron el común denominador de estar interesados en los diversos aspectos vinculados a la artisticidad de la obra, esto es, el giro estético tuvo preponderancia en sus investigaciones plásticas a lo largo de la década. Dado que al momento de seleccionar la obra a ser analizada pormenorizadamente, tuve que revisar gran cantidad de catálogos de exposiciones colectivas, puedo afirmar que esta preocupación no fue exclusiva de Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero, Irma Palacios e Ignacio Salazar, ya que en las obras producidas durante esos años por Franco Aceves, Gustavo Arias Murueta, Susana Campos, Ana Cecchi, Vladimir Cora, Yolanda de la Mora, Juan Manuel de la Rosa, Roberto Doniz, Beatriz Ezbán, Manuel Felguérez, Francisco Gallardo, Fernando García Correa, Ilse Gradwohl, Raúl Herrera, Myra Landau, Luis López Loza, Águeda Lozano, Gabriel Macotela, Ricardo Mazal, Alfonso Mena Pacheco, Brian Nissen, Carlos Olachea, Antonio Peláez, Gabriel Ramírez, Roberto Realh de León, Nora Rivadeneira, Ricardo Rocha, Mauricio Sandoval, Susana Sierra, Pete Smith, Eduardo Tamáriz, Patricia Tuirán, Cordelia Urueta, Teresa Velázquez, Beatriz Zamora, Guillermo Zapfe y José Zúñiga entre otros pintores asociados a la abstracción expresionista, reflejan las mismas inquietudes, esto es, la preocupación por llevar adelante una reflexión en torno a la problemáticas inherentes a la creación pictórica excluyendo de ella cualquier preocupación extra-estética. Con ello he confirmado mi hipótesis acerca de que un grupo importante de pintores abstractos expresionistas de la década de los ochenta, de entre quienes seleccioné a cuatro de ellos por las razones ya expuestas, hicieron suyo el giro estético y de hecho, en la mayoría de los casos, han continuado por ese camino sus investigaciones plásticas.

Desde luego que la producción de todos los pintores abstractos enlistados en el párrafo anterior debe ser analizada en su propio contexto y debe ser considerada con los matices necesarios; sin embargo, a riesgo de caer en una generalización, confirmo nuevamente que estos pintores hicieron de las problemáticas del arte el centro de sus investigaciones. Es

importante también señalar que este repertorio de artistas da cuenta de la gran diversidad y vitalidad de la pintura abstracta expresionista en los años ochenta.

La evidencia surgida del análisis pormenorizado de las obras, las trayectorias de los cuatro artistas, las nociones teóricas y plásticas que guían su actividad creadora, la confrontación con las fuentes bibliohemerográficas y electrónicas, las entrevistas realizadas a los artistas y el análisis de los catálogos de exposiciones colectivas e individuales en las que ellos cuatro participaron, sugieren que el giro estético practicado por ellos durante las décadas de los ochenta y noventa presentó las siguientes características:

1. Un profundo y vivo interés por la historia del arte universal (porque sus intereses van más allá del arte occidental) y nacional. Los cuatro pintores han dedicado buena parte de sus investigaciones a conocer a detalle distintos momentos de la historia del arte y se han interesado en pintores específicos, de los que han asimilado influencias en distintos órdenes, ya sea a nivel teórico, plástico, técnico y/o procedimental.

2. Una constante reflexión en torno a la *esencialidad* del arte, que conlleva el cuestionarse acerca de la naturaleza de la pintura, su relación con la realidad y el modo de modelizarla, los materiales que la constituyen, su significación y comunicabilidad y su relevancia dentro del sistema cultural al que pertenece. En las entrevistas realizadas a los pintores, confirmé que estas preocupaciones han estado al centro de su quehacer cotidiano desde sus años de formación académica.

3. Los pintores en cuestión parten siempre de una realidad objetiva la cual modelizan a partir de sus propias percepciones y experiencias subjetivas. El giro estético guía un refinado proceso selectivo y a través de una compleja operación intelectual, estos pintores acentúan, sintetizan y esquematizan la esencia de dicha realidad, excluyendo al mismo tiempo el accidente. Al describirme personalmente su proceso creativo, confirmé mi hipótesis de que es durante el mismo cuando ellos van elaborando un conjunto de consideraciones plásticas, perceptuales y representativas que les llevan a crear realidades alternas.

4. Estos pintores tienen por cierto que la pintura abstracta es una *vía para el conocimiento* al mismo tiempo que reivindica un humanismo que se eleva por encima del sometimiento instrumental de la obra de arte y su reproductibilidad mecánica, así como y por la excesiva

tecnologización de la experiencia estética. El giro estético, al ponderar el aspecto creativo, morfológico y epistémico, ha guiado a estos artistas por el camino de la creación pura, ajena a presiones de índole extra-estético.

5. Para los cuatro pintores, la pintura abstracta –y los otros medios artísticos que eventualmente han llegado a practicar– ha sido un medio de autodescubrimiento y de afirmación de su individualidad. El giro estético les ha permitido vivenciar una inmersión total en el arte y la pintura, lo que por otro lado se aviene a su personalidad introvertida, reflexiva y autocrítica, rasgos que parecen ser compartidos por muchos de los pintores abstractos del periodo. En relación a este aspecto del giro estético, fue notable que los artistas al ser cuestionados en las entrevistas en torno a qué se sienten comprometidos como pintores, su respuesta fuera tan contundente como unánime: ellos se sienten comprometidos, antes que nada, *con el arte y con ellos mismos*, corroborando así mi conjetura acerca de que el ejercicio de su individualidad artística se ve reforzado por el giro estético.

6. El análisis transversal y pormenorizado de los 4 componentes plásticos en la obra de estos cuatro artistas, me permitió identificar la profundidad de las especulaciones teóricas, plásticas, técnicas y procedimentales, esenciales en el giro estético, referidas a la textura, el color, la luz y el espacio.

7. El giro estético alcanzó gran sofisticación y madurez hacia mediados de la década de los ochenta. Por medio de él, estos cuatro pintores abstractos desarrollaron lenguajes personales, totalmente diferenciados del resto, en el que vertieron iconografías y universos personales. Ello lo lograron a través de una técnica y dominio de sus medios de alta factura.

8. En la década de los ochenta, el giro estético se manifestó también como una reacción a las presiones del mercado y del hiperconsumismo, así como a la trivialización de la imagen en la sociedad de la información y de los medios masivos de comunicación que promueven la homogeneización del gusto. Si bien estos artistas no tuvieron conflictos éticos por la comercialización de su obra, tampoco predominó en ellos el deseo de dominar el mercado. Por otro lado, su quehacer cotidiano, artesanal, orientado a la unicidad de la pieza, desafió las tendencias hiperconsumistas, serialistas, triviales y globalizadas de la imagen y de la obra de arte en el mundo contemporáneo.

9. El giro estético, finalmente, expresa la creencia de estos pintores en la belleza de la pintura y el derecho del hombre al goce estético, valores frecuentemente relegados en un alto porcentaje del arte del fin de siglo.

A raíz del interés generado por los miembros del Comité Tutor y por las discusiones suscitadas en los Seminarios llevados a cabo semestralmente, realicé algunas investigaciones paralelas que abordaron, entre otros, los siguientes temas: “Pintura abstracta y semiótica”, “Abstracción expresionista en los ochenta y mujeres pintoras”, “La pintura abstracta en México en la década de los ochenta y su relación con Latinoamérica”, etc., sin embargo, pese a su interés, los resultados obtenidos no tuvieron mayor incidencia con mi tema de estudio al no relacionarse directamente con la hipótesis central ni los objetivos principales planteados al inicio de esta investigación. Pese a ello, estos y otros temas quedan abiertos para profundizarlos en posteriores trabajos.

Mención aparte exige el documento “La pintura atmosférica de Ignacio Salazar”, que preparé en ocasión de la ponencia del mismo nombre que ofrecí en el marco del Coloquio de doctorandos del Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, al cual me encuentro actualmente inscrita. Al elaborar la investigación correspondiente, tomé conciencia del valor de una entidad que, como lo señalé anteriormente, se percibe sólo fenoménicamente y por lo tanto es de difícil definición, pero que es de la principal importancia en la pintura abstracta expresionista, ya que debe acudir a la mayor cantidad de recursos plásticos para que su dimensión comunicativa no se pierda. Este tema, que me acercó a los teóricos más destacados y a los estudios más recientes en torno a la noción de “atmósfera”, me resultó realmente interesante, ya que quienes lo abordan, lo plantean incluso como un tipo de percepción ampliada, y en tanto que a lo largo de este estudio profundicé en el tema de la percepción, considero que en investigaciones subsecuentes habré de ahondar mis conocimientos en torno a este atractivo tema.

Es mi deseo que los resultados de esta investigación mejoren el entendimiento y la valoración de la pintura abstracta expresionista mexicana de la década de los ochenta. Confío también en que servirá como base para futuros estudios, ya que a lo largo de este trabajo han quedado cuestiones abiertas a la reflexión y a la profundización posterior. Considero, a pesar

de ello, que en tanto que se trata de un tema inédito en la literatura especializada, representa una verdadera contribución a la Historia del Arte en México.

Para mi conocimiento, este es el primer esfuerzo por plantear una sucinta “Historia de la Pintura Abstracta en México”, la cual se ofrece como un esbozo inicial que requiere ser retrabajado en diversos aspectos. En futuras investigaciones, es imprescindible el revalorar con mayor profundidad el papel que tanto artistas como agrupaciones de la primera mitad del siglo XX mexicano jugaron al ir aportando elementos diversos –desde teóricos hasta prácticos– que contribuyeron al florecimiento y consolidación de la abstracción en nuestro país.

Por ahora, uno de los trabajos pendientes por hacer consiste en elaborar un mayor número de trabajos monográficos en los que se aborde la obra y trayectoria de una gran cantidad de pintores abstractos de los ochenta que no han recibido la suficiente atención de la crítica y de los investigadores. Sin estos trabajos monográficos, el estudio de la pintura abstracta se dificulta, como sucedió en mi caso, que en cierta etapa de la investigación tuve que realizar, primero, los cuatro estudios monográficos que me permitieran obtener una imagen más clara del periodo a estudiar. A propósito de este tema, traigo a colación el comentario del Maestro Ignacio Salazar en cuanto a que él afirma que en México no existe un “linaje” que vincule a las distintas generaciones de pintores abstractos, lo que se traduce en una dificultad para historiar fenómenos como la pintura abstracta. Aduce también a que no sólo no existe este linaje, sino que quienes nos interesamos en el tema debemos dar por sentado que la pintura abstracta mexicana se ha desarrollado a “intervalos”, “intermitentemente”, “con discontinuidades”, todo lo cual ha derivado en una “falta de gremialidad” que ha determinado una presencia dispersa y de baja visibilidad.

Si bien valoro en su justa medida las palabras de un destacado protagonista y testigo del desarrollo de la pintura abstracta en México, partícipe del mismo desde finales de los sesenta y hasta nuestros días, disiento de su evaluación en cuanto al panorama general de la abstracción en México e, insisto, lo que hace falta con urgencia son investigadores, académicos, críticos y especialistas que se enfoquen en recuperar el enorme acervo artístico y documental que está a la espera de ser revisado. Esto es, contrario a lo que el Maestro Salazar opina, el problema no es la falta de pintores interesados en la abstracción y las

vinculaciones que entre ellos puedan existir, sino el necesario acompañamiento de dicha producción por parte de investigadores, museos, galerías y coleccionistas para su mayor difusión.

Es por ello que en futuras investigaciones, es necesario recuperar la importancia y aportaciones de la generación de pintores abstractos activos en la década de los setenta, a quienes encontré total –e injustamente– desdibujados de la historia del arte contemporáneo en México. Esa generación cuenta con algunos de los más destacados pintores abstractos que México ha tenido, por lo que urge que se amplíe y profundice este tema.

Se necesitan investigaciones adicionales para determinar el impacto que la generación de pintores abstractos de los ochenta tuvo en las generaciones de abstractos posteriores. Indagar en qué medida sus obras, actividad docente, pensamiento teórico y plástico, así como su participación en proyectos culturales, etc. ha incidido en los jóvenes pintores abstractos del nuevo siglo.

Una línea de investigación adicional que queda abierta para su profundización posterior, es el papel que el coleccionismo ha jugado en la consolidación de la pintura abstracta en nuestro país. Si bien, como di cuenta de ello en el capítulo 2, en la década de los sesenta surgieron varias galerías que le dieron difusión y prestigio a la abstracción pictórica expresionista, lo cierto es que estos espacios privados de exhibición y venta han sufrido también los embates de los vaivenes económicos, por lo que la circulación de la abstracción pictórica no siempre ha sido constante entre quienes pueden adquirirla. Entre otros, este fue uno de los factores que determinó que los pintores abstractos de los ochenta desarrollaran, también, habilidades autogestivas que les permitieron organizar sus propias exposiciones y espacios de venta.

En distintos momentos de este trabajo mencioné que el giro estético fue una constante entre los pintores abstractos de al menos tres generaciones: la de los sesenta, los setenta y los ochenta. También mencioné que en cada caso, el giro estético fue respuesta a una serie de situaciones internas al arte y a otras externas, vinculadas al entorno socioeconómico y político. En tanto que no era objeto de estudio de esta investigación, no profundicé a detalle en los motivos que los pintores de las dos primeras generaciones tuvieron para girar hacia los

aspectos eminentemente plásticos, teóricos, técnicos y procedimentales de sus obras, por lo que sería importante reexaminar esta condición en futuras investigaciones.

Por último, sería conveniente trabajar directamente con los pintores abstractos de la década de los ochenta, la mayoría de ellos todavía en plena actividad creadora, a fin de recuperar su voz, testimonios y memorias, fuentes primarias e imprescindibles para la conformación de una Teoría e Historia de la Pintura Abstracta en México. Esta es la razón por la cual incluyo como Apéndice de la tesis las cuatro entrevistas que realicé a los artistas motivo de esta investigación.

En cuanto a los objetivos y la hipótesis planteados al inicio de esta investigación y a los resultados obtenidos después de varios años de intenso trabajo, debo subrayar que éstos han rebasado mis expectativas, enfocadas al principio hacia ciertos temas específicos pero que se fueron ampliando conforme la propia obra me fue marcando pautas para investigaciones paralelas o complementarias. Ello no es solo una satisfacción personal sino un estímulo a continuar desarrollando las diversas líneas de investigación que este trabajo ha generado y que espero atraigan el interés de otros investigadores en beneficio de una expresión plástica tan relevante como lo es la pintura abstracta en nuestro país.

Apéndice / Entrevistas



La libertad de crear

Entrevista a Irma Palacios⁵⁶²

Al entrar al pequeño callejoncito en donde se ubica el domicilio y talleres de los Maestros Irma Palacios y Francisco Castro Leñero, recuerdo las obras de la Maestra del proyecto AKASO, recientemente expuestas en el Museo del Chopo. Me pregunto, ¿cómo podrá albergar obras de esas dimensiones en su taller? La asistente de ambos artistas me invita a pasar, mientras sus mascotas, dos perritas con nombres de artistas, olfatean a la recién de llegada.

La conversación con la Mtra. Palacios (Iguala, Guerrero, 1943) se inicia de manera informal, luego de que, tras recibirme con amplia sonrisa y abrazo, comenzamos a comentar diversos aspectos de la formación académica y artística entre los niños y jóvenes. A este respecto, la Maestra señala que

IP: Yo pienso que sí hace falta, yo me he percatado desde que salí de la escuela, que nos falta más conocimiento sobre el arte en nuestra educación, en general en toda la educación en México y debería existir, yo siempre lo he dicho, debería haber una continuidad, las gentes que estudian matemáticas y esto y lo otro, imagínense que disfrutaran de la gran música, de la pintura, de la fotografía; como que cualquier persona de cualquier ámbito deberíamos tener esa parte, como que eso es muy importante, nada más que digo yo me dedico a esto y la verdad no sabría cómo llegar a...

HD: Bueno yo creo que es una apuesta interinstitucional en donde precisamente, como usted dice, la educación de nuestro país tuviera otro nivel de incidencia en las personas. Desde los niños, incitarlos, motivarlos pero ¿qué hacen las escuelas? tratan de limitar esta capacidad expresiva y entonces al llegar, ya no diga usted a la secundaria, desde mediados de la primaria los niños ya no pintan, ya no recortan, ya no pegan y ahora están pegados a la computadora.

⁵⁶² Realizada el 17 de enero de 2014 en la Ciudad de México.

IP: Totalmente a la computadora, digo yo no estoy en contra del progreso y la ciencia y la tecnología y todo eso, me interesa mucho, y usarlos como unos instrumentos más para seguir creando; el problema es que la creatividad se rompe, entonces se vuelve uno rutinario, ya no le sorprende nada porque vive uno una vida realmente triste y rutinaria, vacía; y eso de la investigación en cualquier ámbito puede crear, la parte creativa del ser humano.

HD: Así es, la inquietud, el querer saber, el querernos sensibilizar, exactamente. Yo creo que eso es a mí lo que me mueve, maestra. Yo tengo muchas preguntas en torno a la abstracción, que uno puede leer teoría, uno puede ir a museos, uno puede hablar con curadores, que ya podremos comentar un poquito acerca de esto, pero cuando uno ve el efecto de la abstracción en los públicos, digamos, mayoritarios, hay un problema, hay un desfase. Es por ello que preparé una serie de preguntas, para ir abarcando diversos aspectos de la abstracción, una especie de “guía” en relación a algunas inquietudes que yo tengo a la hora que leo y que reviso opiniones.

Fíjese que una cosa básica que me sorprende mucho es que no hay un consenso en relación a qué es la pintura abstracta, desde ahí hay un problema ¿qué es, como identificar la abstracción, qué grados de abstracción hay? Todas estas nomenclaturas que se han ido acuñando, que si usted hace “abstracción lírica” pero que si el maestro Francisco Castro Leñero hace una abstracción más “geometrizada”, para usted maestra ¿qué sería la abstracción, como el ejercicio que lleva tantos años practicando?

IP: Para mí la abstracción es algo, eso que decíamos, de crear formas, que ya de hecho uno no las crea, existen las formas, pero seleccionar las formas que necesita uno para expresarse más fácilmente, porque yo trabajo con Francisco y él es totalmente geométrico y yo quisiera que con una mancha dijera muchas cosas, eso es otra cosa.

HD: Sí, que esto es una inquietud que me surge cuando yo me documenté en relación a su obra, usted comenta: “yo quisiera decir más con menos”, quisiera depurar, quisiera... como en un proceso “estilo Mondrian”, me imagino, de depuración, depuración, depuración, llegar a esa pureza de la obra y sin embargo siempre hay un signo, siempre hay una señal, siempre

hay un “algo” que nos ancla, en este sentido, estos signos sí los crea usted maestra, porque usted dice “yo los hice”, existen, pero no, porque usted los evoca.

IP: Si, sabes que lo que pasa es que uno tiene la idea de que la gente a lo mejor necesita que le presentes en un cuadro o en un museo o en un escrito donde tú quieras, algo que no ves cotidianamente, algo que pasa desapercibido, que la gente como está tan ocupada, todos estamos ocupados, no se detiene a... entonces yo pienso que el arte es decir ¡stop! Párate, detente y ve y disfruta, sobre todo, yo, la naturaleza, para mí me mueve a todo.

HD: Eso es una pregunta que tengo para todos ustedes, ¿cómo se relaciona un artista abstracto con la naturaleza, con la realidad? Porque en un artista figurativo hasta cierto punto es una transición, es una adopción más o menos entendible, pero el pintor abstracto cuando dice: “mira, ahí está la naturaleza ¿cómo es esta transmutación, que tipo de relación tienen con la realidad?

IP: Pues yo pienso que uno nace con ciertos gustos o predilecciones de las que se apropia desde niño. Yo recuerdo muy bien que me gustaba dormirme abajo de los plataneros y ver la luz a través de las hojas los plátanos.

HD: ¿Y cuántos años tenía maestra?

IP: Cinco, cuatro años, me perdía...

HD: Pero eso ya denota una sensibilidad muy especial, maestra.

IP: Y los árboles ¡los adoro!, yo jugaba con los árboles, que éste era la casa y este, lo otro, yo sola... porque tengo un hermano, pero él estaba más pegado a mi mamá y yo estaba más libre.

HD: Pero entonces usted tenía un carácter, supongo, más introspectivo, más reflexivo, carácter que yo encuentro en los pintores abstractos: son profundamente reflexivos, son introspectivos, son “hacia adentro”. ¿Será?

IP: Sí, ahí está Rothko.

HD: Desde luego puede haber una excepción, pero yo encuentro un perfil en los pintores abstractos orientados hacia la introspección, de una capacidad de reflexión más detenida, más mesurada, más paciente.

IP: Sí, a mí me hubiera gustado estudiar junto con la carrera, filosofía, me encanta, me gusta leer.

HD: Pero lo que usted hace es filosofía pictórica, lo es, lo es. Yo le digo mucho a mis estudiantes, que el verdadero artista es un *investigador*, está investigando la naturaleza, la luz, las formas, la sensibilidad y es un *filósofo* porque está buscando la verdad, está buscando la respuesta, está buscando...; al mismo tiempo que genera nuevas respuestas se le generan nuevas preguntas; de alguna manera yo creo que así lo hice.

IP: Sí, seguro y todos los que piensan pues son de alguna manera eso: somos pensadores.

HD: Entonces la naturaleza es un elemento que “amarra”...

IP: A mí sí, yo me alimento mucho de eso, de la naturaleza. Observo mucho todo, los metales, el agua, la tierra, el viento, el fuego, todo, todo, todo lo que es nuestro planeta.

HD: Y un tema asociado a todo esto que me comenta sería el proceso del ciclo vital en la naturaleza, porque tengo entendido que usted se detiene en el proceso del envejecimiento, en el proceso del *devenir*, del detenerse, de observar esta pátina que se va formando no sólo en una obra, en uno mismo. Es como cuando uno se para en la mañana dice: “ya tengo aquí la

pátina del tiempo”; yo sé que tiene usted interés en este proceso no solamente en las obras, incluso en las personas.

IP: Sí, todo, si yo siempre digo, yo no sé por qué, deberíamos estar acostumbrados, ¡ah no, pero yo voy a la contra! Pero es natural, si uno no se siente saludable o bien, que no le duelan las cosas; pero yo por ejemplo, ya a mi edad, ya debería estar mal, lo que pasa es que yo hago ejercicio y me gustó mucho correr y caminaba, iba al bosque, ahora yo tengo caminadora en mi casa, uno se va modificando pero es así, es lo natural. Y la muerte, pues la muerte, es tan lógico, es parte de la vida y que eso, por ejemplo, yo soy muy ambiciosa, por eso tengo tanta obra, porque me gusta tanto pintar que no puedo, no puedo, para mi pintar es una necesidad de dejar, de comentar, de decir, a veces hago cuadros negros totales porque ese es el proceso de una vida, el resultado del proceso de una vida.

HD: Sí y de hecho yo lo pensaba y lo planteo como una pregunta aquí. El hacer pintura es una especie de ejercicio de afirmación, “Aquí estoy”, “Soy”, “Dejo registro de mí existir, de mi reflexión”. ¿Puede ser eso un medio, también, quizá de autodescubrimiento?

IP: ¡Claro, también! Tú te descubres a través de eso que haces ¿cómo es posible que yo hice ese cuadro tremendo, tan terrible que a mí me asusta?

HD: Así me quedé yo cuando vi su trabajo para AKASO, así, pero la sorpresa primero es para usted, usted es su primer espectador, su primer contemplador.

IP: Si claro, claro, si yo digo “Si me gusta, no me gusta”, luego viene Paco: “Ya déjalo”.⁵⁶³ Esa esa es una gran pregunta: ¿cómo saber cuándo se para? ¿Cómo sabes? Voy a decir: “yo aquí estoy haciendo un cuadro pequeño; por allí estoy viendo ese; ese ya se secó; lo estoy viendo, todavía no está, ese tampoco” y vienen las ideas y viene la imaginación de pensar que ahí estuviera un lugar plano en lugar de esa forma o si podría...o sea todo eso, me tardo más...

⁵⁶³ Se refiere a Francisco Castro Leñero.

HD: Que la ejecución, el proceso creativo...

IP: Hacerlo como tela, la técnica, se cómo manejar la espátula o los instrumentos que uso, entonces “lo otro” es lo más difícil.

HD: ¿Qué es maestra, es imaginación, es intuición?

IP: Es que me diga algo a mí, que me sorprenda el mismo cuadro, que descubra a través de él una parte mía que no conozco, o que no he analizado. La otra vez le hice a un amigo un cuadro que es como si fuera un terremoto y yo, que quiero hacer puras cosas para tranquilizar a la gente, siempre digo, la vida es tan dura, se sufre tanto, que yo quiero nomás llegar a la superficie y que diga mucho, un poco como Rothko, es mi ídolo pero es muy difícil, no es nada más es decirlo.

HD: Entonces usted sí, porque es una pregunta que tengo más adelante, usted si piensa en este espectador imaginado. Porque cuando uno se empieza a documentar hay de todo en los artistas y hay artistas que dicen “a mí no...

IP: “no me importa”

HD: hay artistas que dicen “la primer necesidad de pintar es para mí, yo necesito hacer, lo que pase después no es tan relevante”, para usted si, el espectador.

IP: El espectador concluye la obra, la mirada, las miradas, entre más miradas sean más se está haciendo ese cuadro.

HD: Por supuesto, es como una co-creación.

IP: Yo sin el espectador no existo.

HD: El espectador siempre busca un significado también, ya seguramente en sus años de experiencia lo sabrá. ¿Qué significa la obra? ¿Cómo podemos salvar esa pregunta ante la abstracción?

IP: ¿La de “qué significa la obra”?

HD: Sí, hay una necesidad de pasar del lenguaje visual al lingüístico y entonces hay una suerte de interpretación que el espectador necesita.

IP: Yo muchas veces he platicado de algo así, en una universidad de Estados Unidos, que yo decía, si a mí algo me llama la atención y más si voy a un museo que ya sé que hay obras de arte y a mí me atrae algo, ¿porque me atrae esto?, porque debo tener algo que tiene que ver con ese cuate o la mujer, el hombre que hizo esto, tenemos algo en común. Entonces a mí lo que me interesa mucho, que yo voy a mis exposiciones y oigo y entonces dicen una serie de cosas, dicen “bueno ¿y de cuál fumó?” o cosas de esas muy padres, me encanta porque (yo) no fumo nada.

Pero entonces una vez si me atreví a decir, iba yo con un director de un banco –yo trabajaba en un banco– y fuimos a ver una exposición donde había cuadros míos, era en San Carlos, había un señor muy humilde viendo los cuadros, me encantó, yo iba con un señor de traje, entonces ese señor me dice: “a ver, explíqueme de que se trata”, entonces ahí aprendí algo tan padre, voltea este señor (el humilde) y le dice ¿por qué quiere que le expliquen? yo le puedo decir para mí qué es esto. Él no sabía que yo era la artista, ¡bueno! yo salí de allí llorando, conmovida. El señor le dio una tarjeta ahí, yo dije: “ha de tener un puesto en la Merced” o algo así, era un traga-fuego, era un joven y que estaba emocionadísimo viendo. Para mí son todas estas paredes sucias de esta ciudad, son esto, me conmueven y ¿cómo se atreve el que lo hizo a ponerlo como arte? Porque la gente ya no ve que viven en una porquería, no, nos dio una cátedra, ¡qué padre! Y yo ahí aprendí eso, lo único que tienes que hacer como ser humano es abrir tu sensibilidad, seguramente que eres una persona sensible, todos lo somos y así, sin meter el conocimiento de por medio, después investiga si quieres tener argumentos.

HD: Es muy complicado porque recibimos una educación positivista, racional, todo se mide, todo se pesa, entonces a la hora de promover una experiencia estética más libre, más directa, ahí está la dificultad.

IP: Si nos vamos hasta a los prehispánicos y Cuevas, todo es una abstracción.

HD: Bueno, es una dificultad que yo creo, maestra, yo ahora que estoy en esta tarea que me he impuesto de ir dejando “pistas” de la historia de la abstracción en México, pues uno se va encontrando que hay diversos ámbitos de gran resistencia a la abstracción y no hablamos de la persona humilde y sencilla, estamos hablando de directores de museos, curadores, coleccionistas, críticos, promotores; cuando uno por ejemplo revisa –porque yo lo hice con mucha exhaustividad–, revisé todas las actas del jurado, de bienales, del Encuentro Nacional de Arte Joven (en Aguascalientes), el Salón de la Plástica Mexicana, el Foro de Arte Contemporáneo... uno, cuando revisa los documentos, no la obra, lo escrito, se evidencia que si la abstracción en México no ha alcanzado una presencia más contundente tiene mucho que ver con el aparato que está en torno a esto. ¿Cuál sería su opinión? ¿Qué puede recordar? ¿Cómo se mueven estos hilos institucionales que sancionan o no ciertas tendencias, ciertas modas? Pensando, por ejemplo, contemporáneos a ustedes, el Neomexicanismo y todo mundo quería ser neomexicanista y todo el mundo compraba neomexicanismo y, a pesar de todo ello, la abstracción sigue. ¿Qué pasa ahí, maestra?

IP: Yo pienso que falta mucho experimentar, más, hay jóvenes, digo, uno aprende a dibujar “como Dios manda”.

HD: Pero usted tiene una formación sólida, de escuela.

IP: Y después da mucho trabajo no hacerlo, yo por ejemplo me enamoro de alguna forma y sé que la tengo que quitar porque no va con lo que yo tengo en mente en mi proyecto, no nada más saber que sale y como salió, no, es el proceso de todo esto y yo creo que pues si nos falta eso, como más, dedicarnos, más, esta gente, como tú, por ejemplo.

HD: Pero no sería esperable de un crítico, de un curador –porque no estamos hablando de la gente de a pie–, de los funcionarios de la cultura, de la política cultural, ¿no sería esperable una equidad en la valoración?

IP: Yo creo... La otra vez estuve platicando con el maestro (Francisco) Toledo sobre varias cosas, yo le decía: “mira maestro, a mí me interesaría que en la UNAM hubiera una carrera especial como de asesoramiento a nuestros políticos, a nuestras grandes gentes, a las que toman las decisiones”, “¡exacto, eso sería fantástico!”, pero nada más es un decir, pero es una charla entre colegas, pero eso sería fantástico.

HD: Usted recuerda, digamos, los ochenta, donde ustedes están colocándose como una gran generación de abstractos, ¿qué recepción tuvo la obra desde esos ámbitos, desde la crítica, las colecciones, las galerías?

IP: Pues fíjate que yo tuve mucha suerte porque ya había una galería que me buscaba aún en la escuela, no sé porque, a lo mejor, en esa época mi obra era muy fuerte, negra y contundente; estaba yo enojada porque me rechazaron en una bienal, no..., de jóvenes..., el Encuentro (Nacional de Arte Joven). Yo me enojé tanto que al siguiente año saqué tres premios en uno solo, por eso yo le decía siempre a los jóvenes: “tienen que meterse en todos los concursos, becas, en el extranjero, en todo” y yo lo hice porque como trabajaba en un banco tenía yo cierta disciplina, –que está fuera de la carrera de pintor–; entonces solicité la beca Guggenheim, me la dieron. Para mí era todo, sigue siendo sorprendente, yo me sorprendo realmente de la trayectoria y digo ¡qué cosa! estoy aquí, pintando tranquila, no me peleo con nadie, no me meto para nada con las autoridades culturales, nada, nada más tengo la beca, pero yo quiero tenerla para siempre, ¡si ya me voy a morir!

HD: ¡No por favor, todavía le falta mucho, si todavía tenemos al maestro Felguérez aquí! Hablando de eso maestra, hacia los ochenta, ¿qué percepción tenían ustedes de los maestros de la “Ruptura”? Yo no suelo usar este término, pero para facilitar la idea..., hay una distancia de 20 años entre ellos y ustedes ¿qué aprendizaje, qué relación tuvieron con ellos? ¿Fueron maestros, ellos se involucraron con ustedes para decirles “hazle aquí, hazle acá”, aparte de

quizá ver al maestro Felguérez, que yo sé que fue más maestro? ¿Cuál fue su relación con ellos?

IP: Para mí era que abrieron realmente las puertas hacia la abstracción, es lo que yo creo que me dio mucho gusto decirles, “gracias a ustedes” –alguna vez le dije a Manuel– “gracias a ustedes existimos nosotros”; y la verdad yo me siento, inclusive, como yo soy más grande que Paco de edad, como una persona más seria, pensando más, me siento como “el puente” entre esa generación y nosotros.

HD: Eso que me está compartiendo es muy interesante.

IP: Porque no dejo de ser *no-figurativa*... Pero hay más antecedentes en esto para que puedas imaginar cosas... las de Paco a lo mejor son tal vez más cerradas...y eso “parece tal” y esto pues, son manchas, inclusive alguien le pregunto al maestro Martínez, que ya se murió, ese que hace las formas muy grandes, Ricardo Martínez, un coleccionista le dijo: “oye ¿cómo ves la obra de Irma Palacios? Dice, “hace muy interesantes manchas”.

HD: ¡Bueno, todo un honor! Sinceramente, lo que me está diciendo me impacta, que tenga esa percepción de usted misma como una especie de intermediación entre aquella generación de los primeros abstractos y esta siguiente generación. Me sorprende un poco porque yo no la percibo en esa edad; es inquietante saberlo, que usted se considere así. Y ¿usted tuvo contacto con la maestra Carrillo?

IP: No, cuando yo entré a la escuela en el 74, ella falleció, entonces yo no la conocía. Había un crítico de arte, Armando Torres Michúa, que me dijo: “Irma, tienes que ver a Lilia Carrillo” y yo ni idea quién era.

HD: Pero fíjese, eso que dice es significativo, decir que aunque eran, digamos, no exactamente contemporáneas, pero empalmaron un poquito y que no se conocieran, hacia el 73 no se conocían lo suficiente.

IP: Alguien me invitó, le hicieron un libro y a mí me dijeron que hablara sobre Lilia Carrillo y pues yo llevé un escrito y hablé, porque sí, por ejemplo, yo leo mucha poesía, me encanta la poesía y siempre estoy aquí, tengo mis libros de poesía o estoy leyendo sobre Montaigne, leyendo sobre poesía o sobre muchas cosas que me interesan y de Lilia Carrillo me interesa mucho porque es muy poética, su obra.

HD: ¿Usted cree que se puede aplicar este término de “lírico” para la abstracción?

IP: A mí me molesta un poquito, porque pareciera que es eso que dije, “lo que salga”.

HD: Sí, es como “él toca la guitarra lírica, sin ninguna formación” Y entonces ¿cuál sería un término apropiado?

IP: Pues más bien...

HD: Es que en esta tarea mía uno va encontrando tantas vertientes como artistas y lo entendemos, es imposible hacer una catalogación, pero al menos trata uno de ir generando ciertas relaciones entre tal y tal, se emparentan por tal..., a usted la han emparentado mucho con la maestra Carrillo como su heredera porque tienen este sabor, esta sensibilidad poética. Sí, estoy de acuerdo con usted, que “lírico” puede prestarse a esa confusión. De hecho la Doctora del Conde acuñó el término en el ochenta y dos, pero actualmente ya, —ella misma lo dice—: “yo ya no estoy segura de que podamos seguir usando este término”, entonces es una reflexión que hay que hacer en torno a esta pintura. Permítame abundar en un aspecto. ¿Cómo percibe usted que su generación se relacionó con la generación de “Ruptura” o no hubo relación?

IP: Sí, yo pienso que sí hubo...

HD: Es que, mire, a ustedes les tocó difícil, porque venimos de los 70, de los grupos, del conceptual, entonces lo que el público está clamando es: “quiero figura, quiero figuración”; entonces ustedes, en una suerte de acto de resistencia afirman: “no, nosotros nos vamos por

esta vía". Es por ello que es muy interesante la abstracción de los ochenta y noventa porque ustedes siguen hasta hoy... claro que se incorpora otra generación en los noventa, pero están en medio de una turbulencia figurativa.

IP: Yo pienso... uno tiene la libertad de hacer lo que quiera, digo, Boris Viskin por decir algo, me recuerda, él hace totalmente abstracción o hace totalmente figuración o pone su figurita por allí, eso está padre, a mí me gusta. Además yo lo entiendo también por el otro lado, que hay que clasificar a las personas.

HD: Yo no voy mucho por esto pero yo, por ejemplo, como historiadora del arte, si tengo la visión de que en la medida que seamos capaces de dar cuenta de un proceso, quedará más fijo para las generaciones posteriores, dejarlo con la mayor claridad posible, entonces a veces se impone esta necesidad muy racionalista de hacer este tipo de análisis. Otra curiosidad que yo tengo en relación a ustedes es ¿qué tuvo más impacto en ustedes, el Expresionismo Abstracto norteamericano o la abstracción catalana informalista?

IP: La catalana, totalmente. Es lógico pensar, además, porque con los españoles, tenemos mucho que ver con ellos. Además las cosas terrenas, yo que soy de tierra y la materia para mí era tan importante, incluso cómo va uno quitando cosas. Ahorita no tengo nada de materia, parece materia, pero no existe.

HD: Pero por ejemplo, el maestro Francisco, a él lo asocian más cerca, con la *Color Field Painting* que está más cerca de los expresionistas norteamericanos, yo sé que no podemos hacer generalizaciones pero más bien lo que trato de descubrir es, en su sentir ¿qué había más en el ambiente, influencias matéricas catalanas informalistas o Expresionismo Abstracto norteamericano?

IP: De hecho los dos pero yo tengo de esto... Te voy a decir, porque cuando yo era muy niña iba a la escuela en Guerrero, me llevaban a la iglesia, entonces yo veía los cuadros sangrantes del siglo XVII, todo esto me daba miedo, pero me atraía muchísimo y yo, cuando empiezo a

pintar y empiezo a ver la historia del arte y veo a estos catalanes con estas pinturas terribles, oscuras, desgarrado que daba miedo y bueno yo estaba... y ahí empecé.

HD: Como para cerrar esto que estamos comentando ¿cuál es su percepción de la abstracción hoy en México?

IP: Pues ahora la gente ha estado aceptando más o entendiendo más el arte abstracto, entonces en ese sentido yo estoy muy contenta, es que casi no vendemos, la verdad.

HD: Esa es una pregunta que tengo, ¿qué pasa con el mercado del arte?

IP: El mercado del arte y del arte abstracto –yo siempre he hecho casi arte abstracto– y pues si, en las galerías llegan, venden a toda la lista de clientes que tienen y ya, como que les falta movimiento un poco, pero a mí no me interesa mucho, digo no me preocupa tanto como para ir a pedir que hagan esto, lo otro, y eso, que me apoyen, nada más que te digo, tengo la beca de los creadores, pero ya se me terminó y espero que me la renueven automáticamente, porque ya estoy grande.

HD: ¿Cuántos años maestra, cuantos años hace que tomó el pincel por primera vez?

IP: ¡Uy! Pues muchos la verdad antes de entrar a La Esmeralda ya agarraba yo... estuve aprendiendo a dibujar como 4 años con un maestro: Guati Rojo.

HD: ¿El que tenía el museo de la acuarela aquí en Coyoacán? Yo lo conocí todavía, que además hizo una labor maravillosa con la acuarela ¿él fue su maestro?

IP: Él fue mi primer maestro, nada más que Antonio Rodríguez Luna me dijo, “nunca diga que fue su maestro, usted no tiene nada que ver con Guati Rojo” como él era figurativo y yo abstracta...

HD: Pero, ¿qué?, ¿estaba en la prepa maestra?

IP: No, iba yo con él a tomar clases, él tenía una...

HD: Me refiero a que eran los años de la prepa antes de entrar a La Esmeralda.

IP: Sí antes, claro, cuando entré a La Esmeralda yo ya sabía dibujar muy bien todo.

HD: Y ¡qué importancia del dibujo!, esa es otra creencia del arte abstracto “no sabe dibujar”.

IP: Muy importante, es que dicen: “y yo eso hasta lo puedo hacer”...

HD: “Mi sobrino de ocho años lo hace”. Esto me lleva a la siguiente inquietud: los jóvenes que están estudiando en La Esmeralda en el INBA ya no cogen un lápiz, ya todo es medios alternativos, video digital, computadora.

IP: Porque eso es más sencillo, pero hay otros que sí, yo lo digo por Francisco...

HD: ¿Cómo lo vive usted, porque usted sí tiene esa vivencia directa?

IP: Tiene, haz de cuenta, 40 alumnos todos con modelo, todos súper bien. Paco parece que es un buen maestro, me dicen que es bueno, pero si hay chicos que sí les interesa y que les gusta además dibujar.

HD: ¿Usted no siente un retroceso de la pintura?

IP: Yo siento que en muchas partes sí.

HD: Actualmente, muy pocos investigadores estudiamos pintura contemporánea. Ahora todos son “medios alternativos”, performance, y yo percibo a la pintura como una gran triunfadora de la historia del arte porque vienen y van cosas y la pintura siempre está presente.

IP: Yo no me siento fuera de ello, vivo todavía, entonces lo que hago es contemporáneo.

HD: Claro, y ¿actualmente está desarrollando algún proyecto en particular, cómo es esta parte, trabaja por exposición, por encargo?

IP: A veces las galerías la invitan a una, y si yo tengo algo interesante... Estoy haciendo cuadros de ese formato, varios, para hacer una exposición pero ya que tengo la obra, entonces veo si vale o no la pena hacerlo, pero antes invito a gentes, a Manuel Felguérez para que se los muestre y luego ya yo le diría a las galerías, a cualquiera.

HD: Pero entonces usted trabaja con un concepto, con una seriación, no seriación en el sentido de trabajar lo mismo, sino un hilo conductor, digamos, un tema. ¿Y sigue con sus rollos (textos) y literatura mayas?

IP: Ya no, le escribí a Juan García Ponce –es que él era amigo nuestro muy querido–. Entonces de allí me agarré de Juan para escribirle un cuadro, entonces dije: “te voy a escribir un cuadro”, entonces hice una exposición, precisamente homenaje a Juan García Ponce en la galería de Ramón López Quiroz y de ahí empecé a meterme en los alfabetos mayas, a los signos, en la caligrafía y luego me pasé a algo que estoy haciendo, que voy a hacer sobre oriente-occidente, eso me gusta entonces.

HD: Pues ya para terminar y no agobiarla mucho ¿cuál cree usted, haciendo un análisis subjetivo, sin falsa modestia, que ha sido su aportación a la historia de la abstracción en México?

IP: Yo pienso que la libertad, la libertad de hacer lo que quiere una hacer, yo he usado esta profesión, mis signos, colores, lo que manejo, para ser libre, para estar libre; para sentirme que estoy dejando algo para los jóvenes, no solo para tener el reconocimiento, el éxito o los dineros, eso llegará o no llegará, eso no importa sino dar sentido a tu vida a través del pincel y los colores.



La abstracción: fidelidad a una sensibilidad

Entrevista a Francisco Castro Leñero⁵⁶⁴

Después de la interesante conversación que sostuve con la Mtra. Irma Palacios, ahora soy invitada a subir al taller del Mtro. Francisco Castro Leñero (Ciudad de México, 1954). Por doquier, puedo observar obras que me parecen familiares, que he visto en varias exposiciones; la geometría como constante, la línea recta, racionalizando el espacio, aparece en la mayoría de los cuadros. Encontramos un sitio donde acomodarnos y comienza nuestra conversación.

HD: Un primer problema al que se enfrenta uno como investigador, tratando de entender el proceso de la pintura abstracta en México, es que hay mil y una definiciones para lo que es la pintura abstracta. ¿Usted cómo la percibe? No busco definiciones porque eso es muy pretencioso, no hay definiciones, pero hay aproximaciones...

FC: Yo creo que si hay una cierta..., ¿qué sería?... ambigüedad para entender lo que podría ser la abstracción. Hay quien dice que todo arte es abstracto, hay hasta extremos, tal vez más académicos que pretenden poner las fronteras de un lado y de otro, y que muchas veces es muy difícil. Yo diría que la abstracción es un movimiento o es, digamos, una expresión que se abrió en el siglo XX, es una de las pocas creaciones del siglo XX. El arte abstracto aparece como una forma de expresión; me parece que los que seguimos la abstracción reconocimos en esa propuesta una sensibilidad que también es de uno y aprovechamos, yo pienso que es como una de esas cosas, como compleja.

Yo pongo un ejemplo africano de la tribu de los pigmeos, tribus o poblaciones, no sé cómo deba mencionarse qué son, pero que hay dispersas en ciertas regiones de África. Hay dos culturas diferentes, que son los pigmeos y los bosquimanos. Lo que me parece importante es que son poblaciones que prácticamente no se han movido desde que inició la historia del hombre, son poblaciones que no tuvieron la necesidad de transformarse ni de luchar sino que

⁵⁶⁴ Realizada el 17 de enero de 2014 en la Ciudad de México.

crearon su cultura en el bosque y que han seguido en esa cultura en el bosque hasta ahora. Claro que la civilización los está empujando, pero, digamos, estas culturas que no estuvieron contaminadas con los movimientos culturales en el mundo. Sin embargo, tienen su propia iconografía y lo que es curioso para mí es que mientras que los bosquimanos manejan referencias figurativas, los pigmeos tienen una ornamentación totalmente abstracta: son elementos lineales, puntos y rayas. Alguien puede configurar una idea de planos, mapas, pero no, en realidad son ornamentaciones que van poblando el espacio. Un poco esa idea de los puntos australianos, yo creo que en ese sentido la abstracción, aunque digo que es un movimiento inventado en el siglo XX, en realidad es una expresión permanente en el hombre.

HD: ¿Sería una especie de necesidad, abstraer?

FC: El comunicarse a través de signos o por lo menos un poco... Podría ser la capacidad expresiva que hay en los elementos básicos que configuran lo visual –como el cuadrado– si, o una línea, el punto. Tratar el cuadrado ya es un poco más evolucionado, pero en un principio, una simple línea, un punto... Aunque el arte en un principio nace figurativo, pronto se puebla de estos elementos ornamentales, abstractos y que para muchas culturas de todos los tiempos fueron importantes. Tenemos esa capacidad, yo creo, de percibir emociones y energías a través de estos elementos formales.

HD: Y que son elementales, que podrían tener también el valor de universalidad en el sentido de que un trazo muy básico, un elemento muy básico, es comprensible para una mayoría de personas, trascendiendo lenguajes e idiomas. Pensando por ejemplo en la música, la música no requiere un aparato intelectual complejo para que yo pueda disfrutar un coro de África, porque es la música, es una sensibilidad hacia la música.

FC: Si, yo creo que es también como la irrupción de una serie de elementos en una superficie. Nos crea una serie de tensiones, de expresiones que evidentemente comunican algo, lo que muchas veces se exige, yo creo que de manera injusta a la obra y a veces injusta también para el espectador, porque de esta manera no penetra en ella.

HD: Usted dijo una palabra clave: “comunica” y sin embargo siempre hay alguien que te dice “¿qué quiere decir, qué me quiere decir la obra abstracta?” ¿Qué pasa con ese nivel de comunicabilidad?

FC: El que quiere saber “qué quiere decir” está conectado a otro canal que sería en este racionalismo demasiado exigente –la herencia positivista, medir, pensar, razonar– y deja fuera muchas maneras de comunicación que pueden ser tan importantes como la otra. ¿Qué significa un gesto? Pues significa un gesto, si no lo entiendes ya no te puedo explicar más, requiere una cierta... Creo que se ha ido abriendo mucho, hace once años era una cosa muy difícil a veces para el público; ahora dentro de eso, digamos, como que siguiendo un poco la explicación dentro del gran movimiento de la pintura no solo occidental, donde hubo una búsqueda con la mimesis, con la representación de la realidad. A mí me parece que en ese sentido la abstracción como movimiento es importante porque aporta un poco... Sería otro mundo, como que le da una salida a esa sensibilidad que estaba, yo creo que siempre ha estado presente, pero en el momento en que ni siquiera había la manera de entender. Yo pienso en el Renacimiento, ciertos artistas, pienso en Carpaccio o Bellini que tienen una configuración muy concreta de sus espacios, de los valores tonales, las zonas, que se ve que tienen un sentido más formal muy importante, que a veces cuenta más que la narración, que son artistas que tenían un poco, digamos, como quizá esa sensibilidad.

HD: Que están explorando, maestro, no sé si está de acuerdo, problemas que le son intrínsecos al ejercicio de la pintura, más allá de la narratividad, más allá de lo anecdótico, lo literario. El ejercicio de la pintura se enfrenta a problemas muy concretos que le son comunes a cualquier época, como usted dice, quizá en algunos momentos de la historia del arte se ha privilegiado más la narración y lo que viene a hacer la abstracción es dar ese vuelco y decir: “la pintura está investigándose a sí misma”

FC: Dentro de esa situación histórica, en donde nace la abstracción como nacen otros movimientos, existe todavía una visión normativa y en esa visión los movimientos parecía que superaban a otras visiones y digamos que a partir del Expresionismo Alemán que plantea un corte con la historia occidental –estrictamente académico– rápidamente se van planteando

las posibilidades de uso de colores. Aparece el Expresionismo y a partir de ahí van apareciendo sucesivamente movimientos y en nuestra manera de entender la historia pareciera que eran movimientos que cancelaban unos a otros. Entonces aparece la abstracción como si fuera un movimiento en esta búsqueda de la esencia del arte, de la esencia de la pintura, en ir contando con los elementos que le son más propios, la materia, el color, como si se fuera a llegar a lo existencial de la pintura. Yo creo que es lo que a partir de los ochenta, por poner una fecha, se descubrió, que esta normatividad del tiempo se volvió una posibilidad en el espacio, la abstracción se convirtió en un movimiento más frente a otros movimientos.

HD: La abstracción, ¿es un lenguaje “de resistencia” maestro?

FC: Para mí es la fidelidad a una sensibilidad, pero entendido desde su origen, yo quiero ser un poco solidario con ese origen donde la idea es saber que estamos trabajando en un plano y que no estamos creando una ilusión sino jugando con las posibilidades que nos da el plano, que nos da la materia y que sí nos da cierta ambigüedad; la materia nos puede dar la sensación de que hay un espacio, de que hay un adelante y atrás, pero en realidad no es la intención de la búsqueda, hay ciertas limitaciones, la abstracción es como limitarse.

HD: Lo que dice el maestro Bolívar Echeverría, el “voto a la abstracción”, la fidelidad, el mantenerse.⁵⁶⁵

FC: ¿Por qué? Porque, yo diría, porque uno quiere probarse en esa sensibilidad y ¿qué quiere uno probar? Quiere uno probar que al disminuir elementos surgen más otras cosas. Yo diría en mi caso, que el trabajar con elementos simples, con provocaciones aparentemente sencillas exigen sobre todo el desarrollo de la imaginación, es un reto.

HD: ¿Qué será más maestro? Imaginación, intuición, sensibilidad, todo junto...

⁵⁶⁵ Bolívar Echeverría, “Aventuras de la abstracción,” en *Francisco Castro Leñero. Trabajo reciente* (California, E.U: Chac Mool Gallery, enero-febrero, 2002), 40.

FC: Sí, yo creo que todo junto, pero la intuición está ligada a la imaginación, la imaginación es la esencia del trabajo creador en cualquier caso y es un proceso que es difícil, porque el imaginar, entendido en un modo profundo... Yo siempre creo que hay dos extremos en los cuales se mueve la creación: un extremo visceral, donde cuentan mucho las sensaciones, las emociones; el otro extremo es el racional, en donde lo que cuenta es que “si esto va acá, esto va para allá, si manejo ahorita esto, después tengo que trabajar esto...” Yo creo que los dos extremos tienden a crear, a una creación fríamente previsible porque el extremo visceral es muy repetitivo, es mecánico y el extremo racional es un extremo que hace la obra muy previsible. Cuando uno la ve encuentra rápidamente los equilibrios, se explica rápidamente y luego como que ya se acabó la obra, son obras que se acaban muy pronto. ¿Qué rompe esos dos extremos? Lo que lo puede romper es la imaginación, que es la creación, que es ese salto al vacío –el proceso creativo–. Y ¿qué es, en qué consiste el salto al vacío? Consiste en seguir algo que no se sabe para qué es, para qué sirve, para qué se lo imaginó, pero ya se lo imaginó, ya lo tiene en la cabeza.

HD: En su caso, ¿el lienzo en blanco es su “salto al vacío”?

FC: No exactamente el lienzo en blanco, sino la idea, el caso es tener la idea, una idea que no sé por qué la estoy haciendo pero lo siento. Tener la idea es tener la imagen; cuando tengo más energía es cuando voy tras una imagen, sé hacia dónde voy.

HD: ¿Y de dónde puede provenir esa imagen, de la literatura, de la vida cotidiana, de la música, del cine?

FC: Es una mezcla de muchas cosas, proviene también del mismo desarrollo de lo que estoy trabajando; proviene también un poco de la cultura plástica que tiene uno y también yo creo que mucho del diálogo que tiene uno con el arte mismo; como dice ese autor que leo mucho, José Antonio María, habla de que nuestro modo es un modo “ocurrente”, nosotros tenemos continuamente ocurrencias, es inevitable –todo el tiempo estás generando– como seres humanos eso hacemos todo el tiempo, estamos generando ocurrencias. Yo creo que en

cuestiones de arte es cuando encontramos que una de estas ocurrencias tiene más sentido que otras, tiene más posibilidades que otras, le vemos más futuro.

HD: ¿Y no se llama a eso “intuición”? Son provocaciones al pensamiento, ¿por qué una sí y otra no? ¿por qué apostarle a una sí y a otra no?

FC: Porque a una le vemos más futuro, le vemos más posibilidades, y eso lo vemos nomás nosotros porque desde fuera alguien no ve. Esos zapatos que pintó van Gogh solamente él los veía como algo padrísimo, como que a él se le ocurrió que podría ser un súper tema, dijo: “lo voy a hacer”.

HD: Que tiene que ver con esa cuestión de la originalidad, ¿no, maestro? Es original en el sentido de que a nadie se le había ocurrido.

FC: Y que responde a sí mismo.

HD: Le propuse el tema de la intuición porque el tipo de educación en la actualidad soslaya mucho e incluso trata de reprimir todo aquello que no sea racional, medible, pesable y eso se constituye a la larga en un obstáculo para el goce de la abstracción porque, lo que decíamos, si no lo entiendo, si no me lo explican, entonces ya no lo disfruto. Hay mucho en la intuición que nos hace percibir, en el caso que nos ocupa, una obra efectiva, una obra redonda a la que ya no le falta nada, ni le sobra nada.

FC: La palabra “intuición” ahorita no la tengo muy cercana, pero ahorita se me ocurre otra palabra que es la palabra “olfato”. Recuerdo una frase que un servidor dice o usa demasiado, que versa: “no conozco el camino pero conozco el olor del camino”. Alguien que sabe el olor del camino sabe hacia dónde tiene que ir o que puede olfatear ese olor, a lo mejor esa es la intuición.

HD: Que se basa en la experiencia, en el conocimiento, en el conjunto de lo que me decía hace rato, la cultura visual, la historia.

FC: Sí, pero ¿qué puede ser este desarrollo, este olfato? Porque hay quien tiene más olfato que otros. Yo creo que también hay una disposición a estar atento a estos olores, reconocer que hay ciertos olores que son de uno, así se forma también uno su conciencia moral, su conciencia ética; por mas autoridad aparente que sienta de algún pensador nada más no me entra, no sé por qué, en cambio hay otros que digo: “yo soy de ellos, tiene que ver con mi educación”.

HD: Pero además yo creo también en esta dificultad que tenemos para identificar, para definir, ahí está la riqueza del misterio de la creación, el misterio del arte, misterio en el sentido de imposibilidad de develar hasta las últimas consecuencias el concepto, la reflexión.

FC: En ese sentido yo creo..., no sé si la pintura abstracta, pero en el ejercicio de estos elementos tiene que ver una buena relación con el misterio, una aceptación del misterio, siento que si tiene que haber explicaciones, se acaba el asunto porque es en este misterio donde surge.

HD: Porque en sí ustedes no saben, maestro, nunca va a llegar a la verdad final, nunca va a estar la respuesta última. La propia obra le plantea nuevas preguntas, hay este juego, aborda una problemática, se llega a una solución pero esta misma solución vuelve a avanzar.

FC: Afortunadamente porque, esto es, yo creo que todo se tiene que cuidar un poco, la relación con la obra, la relación con el desarrollo propio del concepto, la relación con el trabajo que va dando una... es un proceso, finalmente y como ese proceso se puede pulir o se puede derribar un poco. A veces, según las elecciones que se van haciendo con su propio proceso, es un tema de vida, uno como artista pudo haber tenido ciertas etapas donde...

HD: De hecho usted empezó figurativo...

FC: No puedo decirlo exactamente, como que fue radical, yo creo que todos empezamos figurativos y de hecho yo soy profesor de dibujo con modelo en la ENAP.⁵⁶⁶ Me gusta mucho

⁵⁶⁶ Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM.

la figuración. Yo, cuando estaba de estudiante estaba como figurativo, pero eso fue en primer año cuando entré, cuando estaba en la escuela. Cuando salí de la escuela era un pintor abstracto. A mí lo que me sucedió es que tuve un periodo escolar donde me fui con las influencias de esta época que estaban dentro o fuera de la escuela, que eran Toledo, Tamayo, la generación de “Ruptura”; yo tenía en esa época una cierta influencia de Toledo y sobre todo de Tamayo.

HD: ¿Recibió clases de ellos en algún momento?

FC: No, pero eran unos artistas que estaban muy presentes, atractivos todos porque son grandes maestros.

HD: También el maestro Felguérez, todos ellos...

FC: También la generación de “Ruptura” pero más presentes era Tapiès, eran muy populares en la ciudad de México y yo trabajaba sobre eso pero hubo un momento declarado, un momento donde hice un cuadro, empecé como siempre, pintando, con el fondo y dije: “esto expresa lo que quiero decir...”

HD: Pero eso fue como una “epifanía”, una revelación.

FC: Yo lo que estaba buscando... no me atrevía, tal vez, pero dije: “ese cuadro ya está hecho”, ya no le hice nada y en ese momento dije: “yo soy pintor abstracto” y no volví a hacer una figura nunca.

HD: ¿Pero qué paso en su interior en ese momento?

FC: Una emoción enorme de sentir el espacio, ese espacio que había hecho y cómo se veía, cómo se sentía el espacio, por eso yo “siento” la abstracción; está muchas veces ligada al paisaje, hay una forma de percibir el espacio y la emoción que el espacio crea; toda persona es capaz de sentirlo, una pared enorme, un callejón, se siente una emoción diferente y yo creo

que mucho de eso, en mi caso, esa fue mi sensación, donde ya me decidí a la abstracción; fue una decisión ahí, fue como una forma, una decisión que me aclaró mi camino en ese sentido y entonces ya comencé a pintar.

HD: ¿De qué año estamos hablando, maestro?

FC: Yo creo que del 78...

HD: Porque el premio este es del 75.⁵⁶⁷

FC: Si, yo creo pasó un poco después, en el 78 y estuve pintando mucho. Como modelo que tenía yo, sobre todo de Tapiès porque la generación de “Ruptura” que era otra generación que también admirábamos, estaba muy influenciada también por ellos o sea Tapiès era la influencia para todos, también Vicente Rojo en ese momento, que pegaba cosas, que traía una influencia catalana.

HD: ¿Y era difícil esa interacción entre ustedes, maestro, entre ustedes, una generación de jóvenes y ellos que tenían 20 años haciendo abstracción?

FC: No, no había interacción. En el principio no había porque cuando nosotros aparecemos hay un hueco de 20 años, porque la abstracción de “Ruptura” se había asentado, porque las generaciones anteriores que les tocó el 68... Yo tengo una explicación muy elaborada de lo que pasó con esas generaciones que no alcanzaron a aparecer antes de los setenteros, porque entre nosotros y esa generación hay 20 años. Entonces cuando nosotros aparecemos somos inmediatamente captados por muchas instancias porque había una ausencia de artistas, entonces vamos llenando huecos, entonces en ese sentido la generación de “Ruptura” ya estaba hecha, ya tenía sus galerías, entonces ellos no se metían mucho.

HD: ¿No se acercaban, no fueron maestros?

⁵⁶⁷ Me refiero al Premio de dibujo, IX Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas, INBA (antecedente para el Encuentro Nacional de Arte Joven).

FC: No había... alguna vez fue Cuevas a dar una plática a la escuela pero era una cosa increíble, no había nada de acercamiento.

HD: Para ustedes era una especie de mitología, parte de la historia, alguna vez en México pasó esto...

FC: Era un artista profesional que no se mete en nada con la gente y nosotros teníamos que batallar en todo, estar en todo, de vez en cuando empezamos a tener alguna cercanía con algunos fuera de la escuela. Un movimiento que para mí fue muy importante, para mi generación, fue el Foro de Arte Contemporáneo,⁵⁶⁸ ahí entramos en contacto con algunos artistas; también la Bienal Tamayo, pero el Foro, era como una actividad continua, lo hacíamos cada sábado, invitados, exposiciones, está muy poco documentado. Ese Foro terminó con un encuentro de arte mundial, como nunca se había hecho con muchos artistas.

HD: ¿Y cómo se confrontaba la abstracción con eso?

FC: Ahí lo que era nuestra generación ya no estaba viviendo las oposiciones como las vivió la generación de “Ruptura”, entre la Escuela Mexicana y la abstracción, sino que nosotros ya no estábamos conectados en ese conflicto, ya hacíamos lo que queríamos, era muy relativo el abstracto, abstracto. Era más bien una generación que aparece, no había un grupo organizado, no había programa, no había como ya no hay, cada quien trabajaba y la manera de hacer presencia era juzgar si tu trabajo era bueno, de lo que hicieras.

HD: Sin embargo yo siento que les tocó un momento bastante complejo: venimos de diez años de grupos, de cosas conceptuales y de pronto, también junto a ustedes están los neo-mexicanistas, la figuración y la abstracción...

FC: Eso fue posterior, nosotros surgimos un poco en el momento también en que estaban los grupos, los grupos fueron un movimiento que se dio a partir de que hubo una convocatoria

⁵⁶⁸ El Foro de Arte Contemporáneo fue un importante espacio de convergencia para el montaje de exposiciones de los nuevos lenguajes plásticos.

para participar en una bienal en Francia (o no recuerdo en qué lugar), era para grupos, entonces en México se hicieron grupos que querían entrar en esa bienal: Pentágono, Peyote y Compañía, Adolfo Patiño, también el grupo SUMA; surgieron todos esos grupos a raíz de esta convocatoria, es el origen y después ya se siguieron, nosotros en ese momento trabajamos como grupos.

HD: Pero ustedes eran más jóvenes que ellos.

FC: No mucho, éramos contemporáneos, pero nosotros teníamos nuestro taller y lo que defendíamos era el trabajo individual. Entonces nosotros nos presentábamos, nos presentamos en la Casa del Lago por allá de los 70 como *Taller 22* en donde cada quien hacia su trabajo, antes habíamos hecho una exposición en San Carlos, después hicimos otra exposición me parece que en el Auditorio Nacional, una exposición importante –cuando estaban todavía las galerías– que se llama *Expresión Espacio Común*. Nuestra visión de grupo era que nos juntábamos porque eso nos ayudaba a hacernos presentes económicamente pero cada quien hace su búsqueda personal, así es como estaba planteado. Cada quien, en esa época, que eran Gabriel Macotella, Oliverio Hinojosa, estaba René, Susana Sierra, Isis, estudió con nosotros, Alamilla si es de la generación... es que toda esa gente de esas generaciones perdidas se pegaron a nosotros porque nosotros aparecimos, entonces ya exponían con nosotros para poder hacer presencia, estuvieron con nosotros y ya a partir de eso, ya siguió la profesión de artistas y ya no ha parado, por ejemplo Gabriel Orozco es un poco más joven pero no demasiado, él es una continuidad, muchos de ellos ya fueron mis alumnos. Jesús Urbieto no, porque él es de Oaxaca; Urbieto es un poco más lírico.

HD: Esa palabra me inquieta maestro, “lírico”, porque tenemos aquí una discusión (la Dra. del Conde y yo): “abstracción lírica”, ¿es lo que hace la maestra Palacios? Ella me dice que no, porque lírico pareciera referirse a “alguien que no sabe”.

FC: Si, para mi ahorita que digo Urbieto, que es más “lírico”, es un hombre que se forma solo, es un hombre que tiene talento y que toma de aquí, toma de allá y va construyendo su mundo influenciado por muchas cosas –no tiene esta formación académica– y finalmente

tiene su personalidad; él está sostenido por su virtuosismo, por la profundidad de su visión, porque es una visión superficial pero tiene la capacidad para hacerlo. Es como Sergio Hernández, es compañero mío de la generación. López Loza, Echeverría son mayores – ¿ellos eran más bien ya maestros?– pero no maestros, el único maestro era Aceves, yo tenía maestros como artistas, un maestro que acaba de morir es Rafael Cepeda, fue pintor importante, Juan Castañeda fue un maestro, él fue maestro unos años que estuvo en La Esmeralda.

HD: Oiga maestro, en esta pluralidad ¿cuál fue la recepción de la abstracción en esa época?

FC: Lo que se reconocía es si la obra era buena o no era buena, no había tanta diferencia en si era abstracción o no era abstracción.

HD: ¿Los críticos no hacían diferencia?

FC: En esa época no. Cuando empezamos entonces empezaron a surgir las galerías. Entonces mi hermano Miguel y yo entramos con la Galería de Arte Contemporáneo con Benjamín Diez que era la mejor galería que había y ahí se exhibía arte contemporáneo, fuera lo que fuera. Luego apareció la UNR pero entonces hubo un movimiento que yo creo que es un movimiento ante todo comercial que es el Neo-Mexicanismo, que este movimiento se planteó como una manera de oposición a nosotros pero a través del mercado. De alguna manera nosotros teníamos un arte abierto, integracional, el Neo-Mexicanismo es como un arte de regreso: figuración, posmoderno, el aprovechar este concepto de la “posmodernidad”, iconografía, pero de alguna manera es una obra narrativa, figurativa, con lugares comunes, pero con un sentido comercial. Comienzan a invadir los espacios y comienzan también los críticos, comienzan a cambiar. Por ejemplo, Emerich era una persona que hablaba bien de mi trabajo y de un momento al siguiente comenzó a echar pestes porque se convirtió en un escritor del Neo-Mexicanismo.⁵⁶⁹

⁵⁶⁹ Luis Carlos Emerich es autor de uno de los textos referenciales del Neo-Mexicanismo: *Figuraciones y desfiguros de los ochenta. Pintura mexicana joven* (México: Diana, 1989).

HD: Sí, porque de hecho su texto de “Figuraciones” es puro Neo-mexicanismo. Para la historia de la abstracción parece que es al revés: el Neo-Mexicanismo era lo fuerte y la abstracción queda un poco hecha a un lado y ahorita me lo está contando al revés, primero estaban ustedes y luego empieza el Neo-Mexicanismo.

FC: Pero comenzó como un movimiento comercial. Nosotros nos legitimábamos porque ganábamos concursos, porque teníamos críticas, porque teníamos un lugar cultural, pero ya para esas épocas, por ejemplo, muchos habíamos comenzado a tener relación con Toledo; no sólo con Toledo, también con Tamayo. Tamayo fue un aliado de nosotros, comenzamos a tener relación con César Conde, con Manuel Felguérez, con Juan García Ponce, con los pesos pesados por el respeto de la cultura, los otros no tenían esas relaciones, nosotros nos sosteníamos porque estábamos en el círculo de los pesados que nos aprobaban, Juan García Ponce nos escribía, Tamayo nos pintaba, Manuel Felguérez venía a ver nuestras cosas.

HD: Había un respaldo más de la tradición, de la cultura, de la intelectualidad.

FC: Sí, sostenidos más, yo diría, por la autoridad moral de quienes nos apoyaban, porque quienes nos apoyaban eran los máximos exponentes de la pintura.

HD: Pero quizá no solo moral, sino también de un conocimiento de la estética, de la historia del arte.

FC: Una autoridad real, porque eran los grandes escritores, los grandes artistas los que nos apoyaban en un sentido de que nos decían “están bien haciendo las cosas, sigan adelante”, veían nuestras cosas.

HD: Pero a la hora de llegar a los coleccionistas eso ya no tenía una consecuencia...

FC: Comenzó a haber esta cuestión de mercado, comenzó a surgir todo este mundo del Neo-Mexicanismo y a cambiar las cosas y en ese sentido, por ejemplo Benjamín Díaz y yo exponíamos; yo siempre le quería exponer a él porque era de las cosas que funcionaban muy

bien, era una galería donde iba la gente y yo estaba encantado de tener un espacio donde hacía exposiciones y así estuvimos muchos años. Mucha gente tenía conflictos con él porque tuvo problemas en su administración, fue demandado pero yo nunca tuve problemas, porque nunca vendíamos, pero ahí nos íbamos.

HD: Funcionaba la mancuerna, sobre todo porque había una propuesta, una investigación.

FC: Y porque había un mutuo reconocimiento, para mí era la mejor galería, sigue siendo. Pero por ejemplo, no hubo una solidaridad en el medio, entonces Benjamín, en lugar de ser apoyado, como que fue bloqueado hasta el hecho de que ya tuvo que irse del país y abrió su espacio en Toronto que es donde yo expongo de vez en cuando con él, sigue siendo mi galería pero está en Toronto.

HD: ¿Y cómo funciona su obra allá?

FC: Es irregular, ha tenido muy buena recepción, cuando empecé a exponer ahí fue muy bien recibida, lo que pasa es que el mercado entró en crisis internacional. Pero la galería de Benjamín es una galería que inmediatamente fue muy apreciada, que es ahorita una de las galerías más reconocidas en Toronto: Benjamín es un asesor de la cultura, continuamente está apoyando, es una persona que ha encontrado ahí todo el aprecio que aquí se le regateó.

HD: Ya platicamos un poquito de los de la “Ruptura”, ya vimos los ochenta, en los noventa se incorpora una nueva generación de jóvenes como Boris Viskin, van arribando otros. ¿Ustedes sí han sido maestros para ellos? No me refiero exactamente a maestros de ir a dar clase, sino ¿han estado cerca de esta nueva generación?

FC: Yo siento que esta generación nos quedaban muy cercanos, somos un poco mayores pero no mucho, en muchas batallas hemos estado juntos y nosotros como teníamos el Foro de Arte Contemporáneo, después eso decayó, ellos abrieron un espacio que se llamaba ¿La Panadería? un espacio que estaba en una panadería, no recuerdo ahorita el nombre, pero donde hicieron cosas muy importantes. Siempre participábamos cuando nos invitaban, somos

muy amigos de ellos y yo creo que tenemos todavía una sensibilidad muy similar. Ellos no entraron al Neo-Mexicanismo, son artistas. Turnbull estuvo conmigo un año, Yolanda de la Mora, Roberto Parodi, Mela Pacheco, Herlinda Sánchez (es más grande), Alamilla también estuvo.

HD: En esto que usted me comparte es interesante ver que aunque hay una variedad de soluciones formales, si hay una especie de sensibilidad, de interés en cierta búsqueda dentro de las variaciones de la abstracción.

FC: Si, yo ahí siento que más auténticamente abstracto es Roberto Turnbull por ejemplo, es como mi hermano Miguel que son más o menos abstractos pero siempre ponen un elemento figurativo para que no se sienta que es abstracto, como que quieren romper, son esas sensibilidades que se ven que tienen la abstracción pero se resisten.

HD: Es que es un salto al vacío, maestro. Y ahorita que menciona a Boris Viskin (y su juego del ser humano pequeñito dentro de la inmensidad), yo leía que a usted le importa mucho esta dimensión de lo humano en la obra. En algún momento lo afirmé, y sin embargo, a la hora en que uno ve la obra, uno dice, “¿dónde está esa dimensión?” ¿Dónde estaría maestro? Usted lo dijo en una entrevista ¿sabe cuándo?, cuando estaba en este periodo, quizá de la urbe.

FC: Yo ponía en el boceto a la figura que estaba viendo, cómo estaba la persona frente a la obra, cómo se siente, el espectador, como se mueve frente al cuadro, yo creo que el cuadro es un disparador emocional y siempre me estoy imaginando esa posible provocación que está, a ver si realmente se siente que la puede dar.

HD: Pero usted, cuando está creando su obra, ¿si tiene presente al espectador, a un imaginado espectador que va a estar ahí frente a la obra?

FC: Yo creo que en ese momento tal vez lo hacía con más conciencia, ahorita no me pregunto tanto eso, como que lo tengo más asimilado, ahorita me interesa esta sensación de cómo se

ve la obra. Ahora me he tenido un poco de más disculpa en los últimos años porque he estado fuera, no estoy tan en contacto con los espacios, me ha hecho más bien seguir una relación un poco más, podríamos decir, más fría con los formatos, como que trato de organizar un discurso de acuerdo con los formatos, que creo que van a coincidir pero no siempre puedo estar pensando en la distribución porque no ubico los lugares. Por ejemplo, ahora que se reinaugura la Galería de Arte Mexicano, estamos tratando de confirmar una fecha para dar una exposición ahí. Quiero exponer en México, que hace muchos años que no expongo, pero tengo la ilusión de trabajar muy específicamente para el espacio con esa sensación de crear para *ese* espacio.

Ahora, hay una cosa que no hemos hablado que es necesario para explicar la historia de muchas cosas...que es que primero fue ese movimiento del Neo-Mexicanismo. Junto a ese movimiento vinieron los críticos a posicionarse también del discurso. Después, ya ni los artistas, ni los críticos, sino los curadores, comenzaron a tener una influencia. Pero nosotros, inclusive Boris, todos nosotros, no fuimos generación del curador, éramos artistas que organizábamos movimientos, que creábamos ideas, entonces como que no entendimos nosotros muy bien el papel del curador, entonces no nos acercamos y recibimos a cambio un desprecio después tremendo. Los curadores se volvieron poderosos, lo primero que hicieron es que desterraron nuestra generación de la historia del arte contemporáneo, pero es real, si vemos esa exposición que hicieron en el MUAC que se llamaba “Subversiones”,⁵⁷⁰ que es como historia del arte y no estamos y entonces hemos desaparecido de las instituciones. El resultado ha sido que cada quien tiene que estarse moviendo para donde puede para subsistir. Lo importante es que nadie ha dejado de trabajar, el trabajo ha sido lo de cada quien, a unos les ha ido mejor que a otros, pero ha sido...

HD: Muy en solitario, muy sin este paraguas que de pronto son las instituciones, las becas...

FC: Las becas si las tenemos todavía, como que tenemos ahí una posibilidad, pero sin ser invitados a las exposiciones, todavía sin ser tomados en cuenta ni siquiera para discutir.

⁵⁷⁰ Se refiere a la exposición *Subversiones de la memoria...60-70...México*, presentada en el MUAC / UNAM.

HD: ¿Y todavía siguen sin querer lidiar con esta figura del curador, o ya lo tienen que hacer?

FC: No, nosotros ya estamos excluidos.

HD: Pero en esta exposición que está organizando ¿hay un curador o va a haber un curador?

FC: Es una galería.

HD: Pero el curador, por este poder que ha alcanzado está presente hasta en las colecciones más mínimas... y esto que me dice es terrible, que el poder del curador fue tal que ¡logró desterrarlos de la historia del arte en México!

FC: Sí, yo creo que es como en mi caso particular. He tenido más penetración ahora sí que están todas las conexiones, pero no es el caso generalizado, yo no había pensado que iba a haber un curador, yo había pensado en planearla, pero como que sí estamos alejados de esa dinámica del curador, como que no nos tocó y nos costó históricamente.

Que luego fue toda esta generación de los noventa donde también siento que, de mala manera a veces, esa necesidad se planteó también como una competencia con nosotros, una rivalidad y un poco para que digamos cómo se nos ha ligado a toda esta continuidad con la “Ruptura” y de repente comenzó este nuevo conceptualismo –los lenguajes alternativos– a plantearse como lo nuevo y de nuevo eso crea una nueva historia, de la Escuela Mexicana se va a los noventa; ahorita no sé porque causas creo que el MUAC está haciendo una exposición sobre “Rupturas”. Yo creo que la crisis internacional ahorita ha ayudado a que baje un poco el humo de muchos curadores porque han tenido que recurrir a los artistas locales.

HD: Que además, aunado a este asunto del curador, maestro, que entra en este periodo que me narra, hay un desafío para la pintura frente al avance de esto que le han dado en llamar “lenguajes alternativos”: medios, intermediación de medios, el *performance*, el arte objeto, la instalación, el arte en video, todo esto que ha inundado los espacios de exhibición. Todo eso es un desafío a la pintura.

FC: Yo creo que fue algo más, porque fue, en un momento dado, todo un discurso “anti pintura”, no solamente “aquí estamos”, sino aquí “estamos nosotros y ustedes no valen”.

HD: Y ustedes con el valor agregado de la abstracción, porque todavía si fuera una figuración... pero aparte, ¡abstracción!, una especie de rebeldía y también de auto afirmación como pintor abstracto.

FC: En mi caso, digamos, nosotros, desde la pintura, vemos en los demás lenguajes a veces cosas interesantes, a veces no, pero no tenemos una actitud “anti lenguaje”; pero desde otros lenguajes si hubo mucho una actitud “anti pintura” y yo creo que eso hizo muy difícil... A nosotros ya no nos tocó tanto en el sentido de que nosotros ya habíamos pasado, tuvimos un momento en que fuimos importantes, nos dimos a conocer y creamos una presencia, el problema ha sido para las siguientes generaciones.

Los hermanos Aceves, Fernando Correa, Teresa Velázquez, muchas gentes que ya no pudieron surgir porque no fueron invitadas a nada, quedaron un poco al margen por ser pintores.

Internacionalmente la pintura ha tenido un movimiento tremendo, yo siento que hay una nueva pintura, va checando quienes son los nuevos modelos y vamos cambiando, afortunadamente. Y luego con la información que se difunde tan rápido. Antes yo llevaba mis libros a la escuela, ahora me llevan la “compu”, ahora ya me enseñan.

HD: ¿Y la pintura retrocede ante estas nuevas tecnologías?

FC: No, es increíble, es como ese mito también de la fotografía. Desde su aparición los primeros que lo celebraron fueron los pintores, porque empezaron a usarla, empezaban a sacar fotos y a pintar desde las fotos, tenían un nuevo apoyo más y así son estas tecnologías, nadie que pinte está pensando en pintar, sí a construir su proyecto pero luego se va a pintarlo. La pintura es una experiencia que no se sustituye y quien queda atrapado ahí tiene que seguir pintando.

HD: Maestro como para ir cerrando, una pregunta donde le pido que haga a un lado la falsa modestia. ¿Cuál considera usted que ha sido su aportación a la historia de la abstracción en México? Porque yo voy a escribir un texto donde va a estar usted y va a quedar consignado en mi historia de la pintura abstracta.

FC: A veces, hablando de nuestra generación, digo: “nuestra aportación es que existimos, el espacio”, eso da una aportación aunque no lo parezca porque le dimos una continuidad a cierta práctica y yo creo que a nivel individual es un poco difícil. Mi idea es que con toda la admiración que tengo por el arte he podido construir un lenguaje bastante personal, que se alimenta mucho de sí mismo en el sentido que va progresando y ha sido esa fidelidad y de alguna manera es lo que nos va a distinguir en adelante como artistas, porque hacer algo nuevo, algo original, es muy pretencioso pensar, no porque de alguna manera ya todo está hecho, ya todo se hizo, lo que si logra uno darle a lo que hace....Esa si es única, que es original, cada quien su propia aportación, la propia sensibilidad de uno y yo creo que tal vez esa sería la mayor aportación que podría dejar.

HD: ¿Como la congruencia maestro?

FC: Ojala fuera la congruencia.

HD: Cuando uno ve su obra claro que se ve.

FC: Si, yo tuve una exposición en 1999, que me invitó Osvaldo Sánchez en el Carrillo Gil cuando era director. Una exposición que se llamó “Paisaje en Construcción” en esa época reunía 20 años de trabajo, se veían muy bien juntos.⁵⁷¹ Ahora que se vean los 40, ¡a ver cómo se ve!

HD: Maestro ¡se va a ver muy bien! Y yo le agradezco infinitamente su paciencia.

⁵⁷¹ Presentada en el otoño de 1999.



La persistencia de una vocación

Entrevista a Miguel Ángel Alamilla⁵⁷²

El Maestro Alamilla (Ciudad de México, 1955) ha aceptado recibirme en su casa, al norte de la Ciudad de México. La estancia, cálida, de luz tenue, se haya revestida de obras del Maestro. Tras breve espera, me recibe en la sala en donde, de manera informal, comienza la conversación. Sin embargo, al “entrar en materia”, me invita a pasar a una estancia amplia, más iluminada, en la parte superior. Me expresa la incomodidad que le provoca el grabar la conversación, y sin embargo accede a hacerlo. Una vez acomodados en la mesa, acompañados de sendas tazas de café, el Mtro. Alamilla comienza intempestivamente sus reflexiones, primero acerca de la figura del “curador”.

MAA: Ahora les han puesto ese nombre y les han dado, se han tomado más poder del que realmente portan.

HD: Claro, ese es un gran problema.

MAA: Son los que cuelgan los cuadros, los que ayudan a seleccionar, los que de alguna manera más bien técnica auxilian en una exposición y no una publicación.

HD: Pero estará de acuerdo en que no es posible que de pronto un curador tenga más poder que el artista propiamente.

MAA: Encontraron un hueco, encontraron un vacío, entre que el artista es siempre un poco indeciso.

HD: ¿Mal administrado?

MAA: Entonces ellos aprovecharon ese espacio para apoderarse.

⁵⁷² Realizada el 22 de enero de 2014 en la Ciudad de México.

HD: Pero fíjese, el maestro Francisco Castro Leñero incluso llega a decir que por la figura del curador toda la generación de ustedes -a lo mejor no en general, a lo mejor no todos los casos- fueron una especie de “desterrados” de las exposiciones porque de pronto el curador se abocó mucho más al Neo-Mexicanismo y a la Nueva Figuración.

MAA: Yo no creo que sea tanto el curador el culpable, yo creo que los sistemas han cambiado; han aparecido nuevas propuestas, nuevas maneras de hacer las cosas en las que los pintores se sienten un poco desplazados o agredidos y a mi realmente no me preocupa mucho, yo creo que al final esto le va a hacer bien a la pintura, es decir, todos los nuevos lenguajes, las nuevas tecnologías y esta especie de desplazamiento a que están orillando a la pintura.

HD: ¿Por qué sería positivo maestro?

MAA: Puede ser bueno para replantear, para pensar, para tener una actitud distinta ante esto de pintar. Ya era una especie exagerada de que al pintor se le veía como alguien sumamente importante y eso era muy renacentista, era... los tiempos cambiaron, las cosas son de otra manera o están cambiando y los pintores tenemos que reacomodarnos, finalmente no somos más que estudiosos, artesanos, pensadores, creadores de arte, investigadores, un poco albañiles, un poco también, digamos, la cuestión de los sentimientos, de lo espiritual, pero tampoco es como para sentirse omnipotente. Yo creo que está muy bien lo que está pasando; a mí me encanta, finalmente un curador que se sienta dios ¡pues que se sienta! No es nada, finalmente pasa y ya no será.

HD: Maestro, esto que me comparte ¿no será que quizá de alguna manera usted ya está colocado, ya está posicionado? Pero para los que van saliendo, los jóvenes...

MAA: Pues para los que van saliendo que no sean engañados como lo fui yo, es decir, que empiecen ya en una conciencia real de lo que no es tan importante, que lo importante es tu trabajo, tu vida como artista, tu dedicación, tu vocación.

HD: ¿Pero en qué sentido fue engañado usted?

MAA: Porque los artistas eran vistos como alguien muy importante, alguien omnipotente... El arte es importante en la medida que propone a la sociedad, a las culturas pero nada más, yo no creo en esta especie de vanidad y encumbramiento de los artistas que son millonarios y famosos y tales cosas.

HD: ¿Y eso le decían en la escuela?

MAA: No, pero se veía, ser artista es bastante, sumamente respetable y tiene muchas cualidades y valores, pero tampoco es como para poner la vida en el éxito, no, eso es horrible.

HD: ¿El éxito sería económico, profesional, reconocimiento, exhibiciones?

MAA: En todos los sentidos, el premio...

HD: Y sin embargo usted ha recibido muchos premios, muchos reconocimientos, desde Aguascalientes, desde el encuentro de jóvenes.⁵⁷³

MAA: Por eso te digo que todas esas cosas tienen que cambiar, entonces, yo no sé, no es que yo quiera decir cómo se deben hacer las cosas porque no sé, pero yo sí creo que todo esto que está pasando es para bien y que las cosas van a tomar su justa medida, su lugar, y la pintura tendrá que replantearse, por lo menos la actitud de los pintores, de esos pintores jóvenes que de pronto llenan un museo tal y es una exageración, una vanidad tremenda, además, finalmente, es un negocio, ¡es terrible! Me parece muy bien lo que está pasando.

HD: Es un asunto del mercado del arte también, la demanda de los coleccionistas, la inflación que afecta todo.

⁵⁷³ Alamilla obtuvo Mención honorífica en el II y III Encuentro Nacional de Arte Joven y Premio de adquisición en la edición IV del mismo Encuentro, en 1982, 1983 y 1984 respectivamente. Este evento se lleva a cabo anualmente en Aguascalientes.

MAA: Ahora, a mí me parece muy bien lo que está pasando, que otras expresiones artísticas tomen mayor importancia por su coincidencia con la técnica del mundo que estamos viviendo, pues me parece muy bien, es como en el siglo XIX querer bloquear a la fotografía y no, ¿por qué?

HD: Entonces la pintura tuvo que buscar sus propios argumentos...

MAA: Yo no veo ningún problema, que la pintura, que... todo eso es mentira, lo que pasa es que las cosas se van acomodando y los tiempos cambian.

HD: Ahorita que comenta esto recuerdo, haciendo un parangón, la “querrela de las imágenes” entre los siglos VIII y IX, donde estas dos facciones en la iglesia cristiana oriental empiezan la discusión acerca de la pertinencia de usar imágenes y se dan los iconoclastas y los iconóduos. Los que estaban a favor de usar las imágenes tuvieron que desarrollar toda una teoría de la imagen, una teoría de la validez de la imagen. Es esto que dice, a la hora que se confronta y que se tiene que desarrollar una argumentación en defensa de la pintura, hay una necesidad por parte de los defensores de la pintura, por llamarlos de alguna manera, de ponerse a pensar y replantear su oficio y arte.

MAA: Lo que pasa es que “arde” que de alguna manera le quiten sus privilegios, (al artista), esto es finalmente el problema. La pintura siempre es vista como un arte, una de estas artes de la humanidad y sí es cierto, pero los tiempos están cambiando y la pintura sigue siendo exactamente como fue desde el principio, lo que resienten (los artistas) son los privilegios.

HD: Pero usted está convencido de que la pintura saldrá fortalecida de esta querrela, digamos, utilizando la misma palabra que usé, de esta discusión entre lenguajes, entre instancias.

MAA: Es que la palabra “fortalecida” es de acuerdo a un sistema, a una manera de..., yo creo que si no sale fortalecida ni modo, pero la pintura es siempre la misma, siempre es la

pintura, siempre habrá alguien que pinte algo y lo haga bien, entonces no se trata de fortalecerla ni de meditarla ni nada, simplemente ahí está y va a seguir.

HD: Oiga maestro y en ese sentido, en algunos de los textos que leí de otras entrevistas que le hacen y de algunos críticos, usted menciona en repetidas ocasiones que precisamente hablando de la pintura usted está interesado en los problemas propios de la pintura.

MAA: Si bueno eso ya es otro asunto, es ya una cuestión a nivel personal de la relación del pintor con la pintura. Quería decirte, por ejemplo, el cine. El cine va a transformar totalmente los conceptos artísticos que existían; si se hubiera culpado al cine de que “me viene a quitar mis privilegios”, no hubiera llegado a ser el arte maravilloso que es. El cine es un arte que ha llegado a los más altos niveles, es un arte maravilloso. El hombre en el siglo XIX, no se va a poner en contra del cine, ¿por qué?...

HD: Pero ¿se imagina el impacto, maestro? Un chico que entró a los 8 años a la Academia, sus padres lo dejaron, pasó 10, 12 años y cuando sale ¡oh! sorpresa ya existe la fotografía, ya no “se le necesita” a finales del XIX.

MAA: El mundo cambia, hay nuevas propuestas siempre y a lo que decidió dedicarse no es más que un oficio y una expresión artística natural a la que tiene que ser fiel y ya, pero eso de que si pensaba que el cine no iba a ser importante, pues está mal, es pensar que ahorita muchas de las propuestas y las manifestaciones artísticas que se hacen en el arte contemporáneo no van ser importantes ¡por supuesto que van a ser importantes! y no hay que conflictuarse, al contrario, apoyarlo, digerirlo, entenderlo, hasta puede que ayude a la propia creación. Entonces ahí el problema de que estamos hablando, de la relación del artista con su propio arte, con su propio medio, el momento que decide dedicarse a eso, seguramente la mayoría lo hacen muy jóvenes, no todos, como descubren una vocación, luego lo estudian, entran al taller...

HD ¿Y usted cómo descubrió la suya?

MAA: ¿Cómo descubrí mi vocación? ¡Ya no me acuerdo!... Yo creo que como todo el mundo, como la mayoría que se dedican a esto: primero viendo las estampas, las imágenes con una elemental información; después haciendo intentos de adolescente, joven, haciendo intentos de hacer, de probarte y tiene su encanto, te va jalando hasta que decides probar una escuela para estudiar; en la escuela son mil conflictos por muchas razones, por la cuestión familiar, por la cuestión social, por la cuestión física, por la cuestión de formación, si tienes formación y aparte el enfrentamiento con todo.

HD: Sí, porque es un poco “atípico”.

MAA: Y entonces si tienes vocación es allí donde pienso yo que se descubre, cada problema te provoca a salir adelante a pesar de los fracasos o los desencantos.

HD: O de las dificultades, quizá, a lo mejor en una primera etapa no son desencantos, pero la oposición familiar, la situación económica, tantas cosas que puede haber.

MAA: No tanto lo familiar como oposición, que si se dan casos. Yo no tuve ningún problema con eso, me refiero a la cuestión familiar en el sentido de que como tu formas parte de un contexto, un núcleo en el que te desarrollas, en que vives y si en ese contexto no tienes, no hay una predisposición para que tú, por mucho que te apoyen tus padres, va a ser difícil, igual que de otra manera se opongan, es decir, la formación de niño o familiar a veces aunque quiera se opone, es decir no te da una predisposición, a eso me refiero, no es que te apoyen o no, es cómo fuiste formado, en qué entorno, cómo saliste al mundo y eso es algo que también se tiene que resolver, si uno no hace mucho caso de todos modos sale.

HD: Aunque en muchos casos sale tardíamente como frustración: yo quería, yo hubiera...

MAA: Pero sale, de alguna manera se manifiesta, a veces de mala manera y a veces simplemente a no entenderte, no sé..., yo mucho problema no tuve, yo creo que en realidad no importó en mi núcleo familiar, no importaba mucho que desarrollara lo que fuera, así estaba bien.

HD: En tanto no fuera un obstáculo está bien, entonces usted asiste a la escuela, a La Esmeralda.

MAA: A La Esmeralda, me probé de joven y de adolescente.

HD: ¿Y ahí copiaba la realidad, en ese intentar?

MAA: No es tan pretencioso...

HD: Porque una pregunta clave para todos ustedes es ¿qué relación mantiene el pintor abstracto con la realidad? Y entiendo que ahí todavía no tenía usted esta definición de la abstracción...

MAA: Dibujaba algo, pero dibujaba cosas así, paisajes.

HD: Algo figurativo, pues.

MAA: Yo no sé si piense uno figurativo, simplemente te pones a hacer ahí lo que crees que entiendes como el quehacer pictórico y lo haces, copias todo lo que ves y te engañas ¿no?

HD: Sí. Estaba leyendo una afirmación que usted hace y me dio mucha risa: que uno aprende la sección aurea y después uno descubre que no sirve para nada ¿de veras no servía para nada? Al menos le desarrolla el ojo, el sentido del equilibrio...

MAA: No, tampoco, para lo único que sirve es para enfilarte a una vocación más certera; ni recuerdo lo que hacía, a veces sí recuerdo, pero no siempre.

HD: Finalmente cuando usted entra a la escuela no tiene esta definición hacia lo abstracto, eso lo va develando, lo va descubriendo.

MAA: Cuando entré a la escuela sentí yo que ya estaba por demás, yo ya era artista entonces, hay que ir porque hay que ir, se siente uno que ya lo sabe todo y como tienes todo el tiempo por delante es uno complaciente con uno mismo.

HD: Bueno maestro, a los 18 años todo el mundo es complaciente con uno mismo.

MAA: Esto de “figurativo” y “abstracto” es inmediato, al menos en mi caso, inmediatamente empieza uno a ver qué está pasando, a ver qué dicen los maestros, qué hacen los compañeros, qué está pasando en el medio del arte, hasta dónde alcanza uno a ver –porque no alcanza uno a ver mucho–, el panorama completo, porque es uno muy joven e inexperto.

HD: Pero ustedes están (formándose e insertándose en el medio artístico) en un momento importantísimo.

MAA: Pero si las cosas son así, es decir, hay mucha abstracción en ese momento, entonces naturalmente se hace atractivo.

HD: Pero también están “los Grupos”; todavía está Siqueiros...

MAA: Entonces rápidamente empieza uno a encontrar afinidades que, como te digo, es un poco complaciente lo que a uno le llama más la atención, lo que más te gusta. Hay nuevas propuestas de los mexicanos de la “Ruptura” de ese momento y entonces la formación ya más tradicional lo toma uno como algo que hay que hacer porque es la escuela, pero finalmente mis ojos están puestos afuera, en la abstracción en mi caso.

HD: ¿Y usted se fijaba en esos maestros de la “Ruptura”?

MAA: Aunque no quisiera fijarme era lo que había, los que exponían en el Museo de Arte Moderno, los que exponían en las galerías, los que salían en las publicaciones, era inevitable verlos. Además era una propuesta distinta porque ya la verdad es que la estética de la “Escuela Mexicana” pues empezaba un poco a hacerse chocante y desgastada, ya muy

agotada; entonces la atención más bien era dirigida a lo más nuevo, a lo más fresco, a estos artistas de la “Ruptura” que además eran muy variables, eran varios discursos.

HD: Sí, claro, Fernando García Ponce junto a Felguérez, nada que ver.

MAA: Y Gironella, Cuevas, en fin, era bastante rico.

HD ¿Y usted sentía cierta afinidad por alguno de ellos?

MAA: Sí, pasa que, es increíble, pero no había tanta información como ahora, se daba el caso de que la información que llegaba era muy poca, pero por eso mismo más valiosa, más importante; ahora es tanta información que no sabría decidirme fácilmente por qué. Entonces el recibir una información muy medida, muy sobria, dosificada, por ejemplo, lo más cercano, los norteamericanos, además que eran de una fuerza tremenda.⁵⁷⁴

HD: Pero también los catalanes.

MAA: Después los catalanes, también, Millares, toda esta generación de pintura española también fue muy importante, impactó tremendo;⁵⁷⁵ entonces la mezcla de todo eso de la “Ruptura” y esta información que nos llegaba de fuera, es lo que finalmente nos formó, me formó a mí, es decir, traté de entender a los mexicanos y me abrumaron los norteamericanos.

HD: ¿Alguno de ellos en particular?

MAA: Pues toda la escuela expresionista americana y luego los españoles, Tàpies, y luego más tarde fueron los franceses.⁵⁷⁶ Pero otra cosa fue la crítica, fíjate, sí, como lo que leía uno,

⁵⁷⁴ El Maestro Alamilla hace referencia a los pintores asociados al Expresionismo Abstracto norteamericano de la segunda posguerra.

⁵⁷⁵ Ahora nos referimos, en términos generales, al Informalismo europeo en sus diversas vertientes.

⁵⁷⁶ Se refiere a la Escuela abstracta de París, surgida con gran fuerza hacia 1945 y que aglutinaba informalismos, tachismo y arte concreto, entre otras vertientes.

la gente que hablaba, que escribía acerca de estas tendencias; había por ejemplo, Raquel Tibol que era muy dogmática, porque ella ya venía desde mucho tiempo atrás.

HD: Llegó en 1953 a México.

MAA: Pero era una mujer poderosa, con una voz muy escuchada. Sin embargo, te digo esto de la crítica porque de pronto encontramos que el crítico, el ideólogo era el único que pensaba. El intelectual de toda esa generación sabía escribir, sabía decir y al menos yo entendía perfecto lo que él trataba de decirme, entonces era una influencia tremenda la de Juan García Ponce.

HD: A mí me cuesta trabajo leerlo...como es poeta...

MAA: Sí, pero es más escritor, es un crítico de arte, entonces pensaba, es decir, decía lo que no sabíamos decir nosotros.

HD ¿Usted nunca ha escrito?

MAA: No, no, a veces escribo cosas, pero no.

HD: ¿Nunca escribe sobre su obra?, ¿no va dejando por ahí “pistas” para reconstruir...?

MAA: A veces sí.

HD: Entonces, el papel de la crítica, importante.

MAA: Sí, de pronto el encuentro con García Ponce fue muy importante por sus textos teóricos. Hubo un momento en que su interés, sus estudios sobre Paul Klee influyeron a toda mi generación, a toda, al menos hasta donde yo conozco su predilección por la obra de Paul Klee y su recomendación de Paul Klee, al menos a mí y supongo que a muchos, nos dio una base, yo encuentro en casi todos alguna relación con Paul Klee pero por el Paul Klee visto

por Juan García Ponce, es abstracto, figurativo, lo que sea, pero es un modo de entender a Paul Klee.

HD: ¿Y de Kandinsky no llegó a escribir? Digo, pensando en la contemporaneidad de ellos y en la importancia que tiene Kandinsky en la historia de la abstracción, desde luego.

MAA: Sí, yo hablo de la predilección o del estudio, del encanto de Paul Klee en Juan García Ponce, pero era un crítico tremendo, escribió de muchísimos autores, muchos pintores, hizo teoría y crítica del arte, es muy vasto, una cantidad de ensayos.

HD: ¿Y se ocupó también de su generación, maestro?

MAA: También, al final de su vida, al final lo conocimos varios y escribió de algunos.

HD: ¿Y usted cree que facilitó un poco esa transición de la generación anterior a ustedes este tipo de crítica?

MAA: Yo creo que sí, desde luego que no es lo mismo, la “Ruptura” estaba ahí en todos lados, como te digo, en museos, en galerías, en publicaciones, uno los ve, te puede gustar o no, lo puedes tratar de entender pero de pronto tener el marco teórico... es cuando entiendes la razón de ser de cada uno de estos artistas, desde luego es una formación que te da bases para tu mismo desarrollar tus posibilidades como artista.

HD: ¿Sí era común que entre ustedes lo leyeran?

MAA: Yo creo que sí, es como te digo, era ver, estos de la “Ruptura” sabían que él era Juan (García Ponce).

HD: Y desde su punto de vista maestro ¿sí fue una “Ruptura” lo que hicieron los maestros de aquella generación?

MAA: Pues ahora no les gusta ese término, lo reniegan, lo rechazan.

HD: Pero déjeme comentarle que en el ámbito académico el término está muy cuestionado actualmente y se evita por todos los medios seguir utilizándolo.

MAA: Se desgastó, fuera de lugar quedó.

HD: Fíjese que los investigadores han ido encontrando más elementos de continuidad que de ruptura entre la generación, digamos, partiendo del 56 que llega el maestro Felguérez a México con Lilia Carrillo. A partir de entonces se marca esta idea de la “ruptura”, pero desde el ámbito académico actualmente el término está muy cuestionado porque se han ido encontrando más continuidades que rupturas. Pero una cosa es lo que en el mundo académico uno puede pensar y otra cosa es la vivencia, la percepción.

MAA: O la vida real, en su momento se hablaba de la “Ruptura” no en un término tan profundo como tú me lo planteas, sino más bien como un rompimiento con la Escuela Mexicana y toda este arte que se veía en todos lados y unos jóvenes artistas que plantean una actitud diferente, eso era un “rompimiento”, finalmente si tienes razón, las cosas no son tan contundentes, siempre hay relaciones, consecuencias, arrepentimientos; finalmente los muralistas son los gigantes que hicieron un arte maravilloso, lo que pasa es que los sistemas culturales se van agotando pero en realidad ¿cómo puedes cuestionar a Orozco?, nadie puede en este país cuestionar a Orozco.

HD: Quizá es que, los investigadores lo dicen, la “ruptura” se dio a diferentes niveles, puede ser una “ruptura” en términos formales o en términos temáticos o en términos, ahora como se suele decir, semióticos...

MAA: Lo que estaban buscando era un lugar, habría que preguntarles a ellos, finalmente lo que yo alcanzo a ver es que lo que estaban buscando era un lugar con expresiones de su momento, de su tiempo. Tenían razón en buscar espacios abiertos y sus razones tenían, yo no sé si deba llamarlos “Ruptura” o no, yo no sé a quién se le ocurrió eso.

HD: Es una mala interpretación de una frase de Octavio Paz.⁵⁷⁷

MAA: ¡No me digas! ¡Ah no, entonces está bien!

HD: No, pero él no lo ocupó en ese sentido, es una mala interpretación que se ha hecho de la palabra “ruptura”, él en algún texto menciona, un poco como usted lo dice, sin ser tan tajante, que un grupo de jóvenes artistas estaban buscando una cierta diferenciación, romper con tal situación, pero no con esta “R” mayúscula que pretendía constituirse en etiqueta historiográfica que calificara una corriente pictórica o escuela artística.

MAA: Ni siquiera tenían, en el momento, artistas tan jóvenes, lo que buscaban era un lugar, era hacer ruido y que su interés por las expresiones artísticas que manejaban fueran vistas.

HD: El problema es que cuando se acuñan estos términos... a partir de este término, se ha construido una historia del arte en México de la segunda mitad del siglo XX dicotómica, de enfrentamientos, de constantes peleas y realmente ahora con una visión un poco más distanciada podemos ver qué, pues, no, si había vasos comunicantes, había idas y regresos, había diálogos y acompañamientos.

MAA: Y había tamaños también, no es tan fácil.

HD: Pero por ejemplo, fíjese maestro, uno de los problemas que heredan ustedes, es esa problemática de abstractos “contra” figurativos en aquella generación; ustedes heredan un poco esta problemática, de “tú eres figurativo, yo soy abstracto”.

MAA: Si hubo un momento, desde luego, lo inician estos artistas de la “Ruptura” y sí alcanza a transmitirse a mi generación, aunque pasa pronto. Sí, yo no tengo ningún problema con los

⁵⁷⁷ Ana María Torres nos informa que “Ruptura fue un concepto utilizado por Octavio Paz en su artículo “Tamayo en la pintura mexicana” en el cual menciona la aparición de un grupo de pintores –Tamayo, Lazo, Orozco Romero, Izquierdo, etcétera– que provocó una escisión en el movimiento iniciado por los muralistas. Según Paz” continúa la investigadora “este nuevo grupo tenía en común el deseo de encontrar una nueva universalidad plástica sin ideología y sin negar el legado de sus precedentes”. *Cfr.*, Ana María Torres, “¿Ruptura?” en *Discurso Visual*, revista electrónica del CENIDIAP/INBA, julio-septiembre de 2004.

figurativos, eran como guerras absurdas o caseras, yo no sé si alguien le dio importancia, pero yo no.

HD: Pero mire, yo como lo percibo es que a ustedes les tocó un momento muy complicado al principio de los ochenta porque venimos de unos setenta de arte conceptual. En México, además, existe este asunto de todos los grupos y de pronto viene esta exigencia del regreso de la figuración con el Neo-Mexicanismo, que además empieza a venderse muy bien, entonces para el pintor abstracto, yo encuentro que es un momento complicadísimo. ...

MAA: Pero el que empieza a venderse (el Neo-Mexicanismo) muy bien no significa nada.

HD: Yo lo sé y además, a la larga, la historia nos ha demostrado donde va colocándose cada quien y su obra. Pero cuando logro reconstruir esta escena, yo si encuentro para ustedes un ámbito, si no adverso, poco proclive para la abstracción y si yo estoy tratando de reconstruir la historia de la abstracción en ese periodo quiero saber cómo era el ambiente para la abstracción y aquí hablamos de galerías, museos, críticos, de la recepción en general. La abstracción, ¿tenía cierta desventaja ante la figuración?, ¿tenía preferencia?, ¿qué pasaba en bienales, qué pasaba en concursos?

MAA: Se hicieron los Salones Nacionales de Artes Plásticas, de pintura, de escultura, de dibujo y en todos siempre vi de todo, siempre hubo figuración, conceptual, instalaciones ya desde entonces y abstracción desde luego, de todo tipo, del constructivismo hasta el lírico, yo no veo ningún problema ahí, a veces cuando salen los neomexicanos y esto, pues se les apoya, se les hace su libro y tal y pasa. Entonces la abstracción... siempre había exposiciones de pintura abstracta, siempre ha sido un panorama, creo yo, bastante rico dentro de sus limitaciones porque finalmente somos un país difícil, pero siempre he visto una riqueza y un apoyo general a casi todos, yo no sé si alguien tenga de qué quejarse, seguramente, pero es que también depende de qué buscas: si buscas un premio y no te lo dan, dices que te va mal, que está mal todo; o si eres figurativo o abstracto pero tu pintura no tiene la calidad, dices que todo está mal; pero la realidad es que yo no he visto ningún problema más que el problema personal, es decir las dificultades propias para hacer lo que quieres decir. Es un

camino difícil, el arte no es fácil, requiere tiempo, requiere muchas cosas, requiere que leas, requiere información, que viajes, los materiales, la práctica, la escuela, disciplina.

HD: Pero eso es ya otro asunto que tiene que ver más con un temperamento personal, con una forma de ser.

MAA: Pero la cuestión de la dificultad, los obstáculos para el arte abstracto en México o el figurativo, pues yo diría que depende de lo que estés buscando, pero si tú estás buscando hacer pintura abstracta no tienes más dificultad que irte a tu taller y ponerte a trabajar y ya, y que los curadores están haciendo, ¡que hagan!; que la incompreensión de la sociedad, ¡que no sean comprendidos!; sinceramente yo no veo, nunca me he encontrado una dificultad de nada o será que mi actitud ha sido siempre así.

HD: Yo creo que es más por ahí, porque si hay artistas más... ¿combativos?

MAA: Yo sinceramente no tengo conflicto con el exterior, sinceramente me da igual para donde caminen las cosas mientras yo tenga la posibilidad de levantarme todas las mañanas e irme a mi taller a trabajar y si me da por el arte abstracto pues es que por ahí me encaucé desde un principio y hasta el momento no encontré motivos para arrepentirme o para cambiar, sino al contrario, cada vez se me hace más rico y cada vez estoy más contento.

HD: ¿Cuáles son las temáticas, maestro, de la pintura abstracta? ¿Qué temas aborda?

MAA: ¿Las mías o las de usted?

HD: Las de usted. ¿Cómo es que no se agota la abstracción? Porque viene un figurativo y dice: “voy a hacer marinas 10 años y después voy a hacer paisajes y después voy a hacer retratos...” y la interacción con el entorno quizá le va permitiendo renovar estas temáticas, pero la abstracción, es un enigma, maestro.

MAA: Sí, es un enigma para los espectadores, para el pintor no, porque el pintor aún dentro de la abstracción sabe lo que está haciendo; uno sabe qué formas está probando, qué espacios

está dividiendo, qué intereses de color; uno tiene una relación consciente con lo que está haciendo.

HD: Pero entonces ahí el tema es la propia pintura, los problemas que le son inherentes a la pintura: formas, colores, texturas...

MAA: Pues va cambiando con el tiempo porque además son muchos años, no es que uno busque cambiar, eso no. Hay dos cosas, mira, eso de que pintar siempre el mismo cuadro es “choro” y eso también de cambiar y ser siempre “novedoso”, buscar nuevas (soluciones) también. Es más simple, es más íntimo, es más personal, uno sabe lo que está haciendo, lo que está trabajando, lo que está probando y vas probando cosas, haciendo, a veces te resultan, a veces no, pero siempre hay cosas por probar, o siempre hay consecuencias, una cosa te lleva a la otra, por eso es inagotable, porque no te cansa, porque nunca dejas de probar, una cosa te lleva siempre a la otra, no es el mismo cuadro porque son otras cosas, de hace 10 años a ahora, hace 5 años a ahora, es otra cosa por dónde has decidido ir probando el camino.

HD: ¿Será un proceso también de autodescubrimiento, maestro? Usted, ¿se descubre a sí mismo?

MAA: No sé, puede ser, no es tan psicológico...

HD: Yo sé que no opera a ese nivel pero...

MAA: Es más bien formal, es decir, cómo funcionan las cosas así, si me gusta o no me gusta, ahora voy a hacer esto, de pronto rompes con lo tuyo y empiezas a hacer otra cosa, es decir no es uno tan esclavo del quehacer. Hace uno lo que le gusta, va uno por donde se le antoja.

HD: Yo recuerdo que el maestro Tamayo decía que él estaría tranquilo, feliz, si pudiera agotar las posibilidades expresivas del azul, trascendiendo el tema, trascendiendo la anécdota, trascendiendo el referente al mundo exterior “si yo pudiera agotar las posibilidades expresivas del azul”, decía, “con eso me daba por bien servido”.

MAA: Pues es una frase bonita, no sé hasta donde sea posible porque no acabaría nunca y además ¿pa' qué? Pero es una frase bonita y así todo, uno está encantado con lo que hace y va descubriendo cosas y es feliz con eso.

HD: ¿Es una búsqueda, no maestro?

MAA: Es un gusto, no sé si búsqueda, porque buscar es como una misión y la verdad es que qué flojera, más bien es un gusto, es decir: a mí me gusta hacer esto, lo que estoy haciendo y voy a hacer esto y ahora voy a hacerlo así y ahora voy a hacerlo de este modo y ya no voy a hacer nada, ahora voy a hacer otra cosa y ya no quiero hacer esto; es un gusto, el gusto de tener la posibilidad de hacer lo que te dé la gana ¿no te parece maravilloso?

HD: En realidad es un privilegio poder hacerlo.

MAA: La verdad que sí.

HD: El tener los medios, la sensibilidad, la elocuencia suficientes para lograrlo es un privilegio y es un reto también.

MAA: Y dejarlo si lo quieres dejar, y cambiar si quieres cambiar y renegar.

HD: ¿Pero siempre fue así maestro, o es ahora que ya está consolidado, es conocido, es reconocido? Porque usted es reconocido, yo he investigado y usted está en todas las exposiciones, si hay alguien al principio es el maestro Alamilla, como un personaje paradigmático de su generación, le guste o no.

MAA: Creo que sí, siempre fui así, creo que puedo decirte que no busqué muchas cosas. Por ejemplo, siempre quise hacer lo que me dio mi gana en el trabajo, es decir, esto que te decía ¿que buscas con esto? ¿éxito? Entonces no, o sea... ¿cómo te diré? Desde que yo me acuerdo que empecé, digamos, una vida profesional, me interesaba más mi cuartito de taller que lo

que pasaba afuera; me invitaban, me daban las cosas, coincidí con un generación y había que hacerlo, pero la verdad mi vida estaba dentro del taller.

HD: Pero fíjese que eso me lleva a una reflexión: yo he encontrado en muchos de ustedes una actitud notoriamente introspectiva, con un perfil “hacia adentro”, no hacia esta parafernalia que puede estar afuera.

MAA: No me gusta ir a exposiciones, no me gustaba ver pinturas, tuve que ir porque tenía amigos y te obligan, te comprometen: si fulano va a tu exposición tienes que ir a la de él, llegó un momento en que ya no quería que fueran a mis exposiciones.

HD: Para no generar el compromiso...

MAA: Era horrible, es horrible estar yendo a exposiciones y a ver cuadros cuando que... es por eso que te digo, ¿qué es lo que buscas? ¿buscas dinero, fama? Píntate 20 cuadros y véndelos y lo tienes, lo consigues.

HD: Si te lo propones, claro.

MAA: Si te enfocas, con voluntad, lo consigues, pero ¿eso es lo que quieres?

HD: ¿Y a poco cuando estuvo usted de maestro, no mandaba a sus alumnos a exposiciones?

MAA: No me acuerdo, es probable que sí y seguramente fuimos juntos a algunas pero eso tiene..., es otra cosa, tiene una didáctica, es una escuela. Había que hacer análisis y había que participar con la mayoría pero yo me refiero a mi vida.

HD: ¿Y le gustó esa experiencia de ser maestro?

MAA: Sí, a mí me gusta. Incluso hasta tuve cierto éxito en mis clases, pero pasaba de que, la verdad, era muy exitoso dando clases y los estudiantes me hacían mucho caso, tenían muy buena disposición y yo era bastante esforzado y me preocupaba por dar unos buenos cursos

y lo hacía bien. El problema es que..., yo no sé si en todos lados pero cuando menos en estos tiempos en México los alumnos siempre te piden más de lo que puedes dar o a lo mejor puedes seguir dando pero ya no. Los alumnos, al ver que mis clases eran muy esforzadas, ellos encantados. Me pasó con 4 o 5 grupos que, ¡encantados!, pues qué bueno, pero se acababa el curso y seguía el otro y ellos seguían, llegaban a llamarme por teléfono, a visitarme a mi casa, a invitarme a sus exposiciones, a que yo tenía la obligación de seguir al lado de ellos y eso no se puede, yo no encontré, yo no encuentro la manera de deshacerme de ellos porque llegó un momento en que quería deshacerme de ellos, bloquearlos, decirles “hasta aquí” y entonces querían firmas de apoyo para no sé qué, cartas de recomendación, textos para sus exposiciones, ya era vivir para ellos... Entonces llegó un momento en que agarré a algunos y les dije: “ya tuvieron la posibilidad de un año de la práctica de la pintura, ya supieron lo que yo pude dar y hasta aquí. No pero no sé qué, que seguían, pero bueno, pues entonces se acabó, todo lo que les he dicho es mentira búsqenle por otro lado –no eres tú, soy yo–. A un grupo si le dije así, todo es mentira porque era ya una invasión a mi casa ¿sabes?, busquen por otro lado, ya tuvieron un año, créanlo o no, prefiero que no lo crean, pero bueno ya, y empecé un poco a alejarme, después seguí dando cursos sueltos. Sigo dando cursos de vez en cuando, me invitan, voy a lugares y hago algún taller o alguna cosa teórica y adiós, ¡son tremendos!

HD: Y más, sobre todo, si usted como me dice tiene más bien un perfil hacia la, no diré exactamente hacia la soledad, pero sí un poco hacia el aislamiento.

MAA: Digo, me encantan los estudiantes, pero en el aula, en el taller. Pero eso de que “ya escíbeme un texto porque voy a exponer mis cuadros”, la verdad es que prefiero que me odies a escribirte un texto.

HD: ¿Y si ha llegado a escribir usted, textos?

MAA: Sí, algunos, pero a muy poquitos y más a amigos que a estudiantes. No, a estudiantes es muy difícil, es como muy absorbente.

HD: Lo que pasa es que para ellos debe ser muy significativo el espaldarazo de alguien ya consagrado, colocado.

MAA: Pero no se puede, tienen que entender que todo lo que les dije es mentira y que tienen que buscarle por su propio esfuerzo y que un texto mío no les va a beneficiar en nada.

HD: ¡Pues quién sabe! Usted está hablando de García Ponce y la importancia que tiene... ¡No!, es que el acto escritural es importantísimo, si alguien escribe de ti existes, eres, pasas, quedas registrado, si no...

MAA: Finalmente no puede uno pasársela escribiendo para todo el mundo, no se puede.

HD: Si, yo sé, no se puede, mejor escribe una columna para periódico.

MAA: Yo veo a los críticos y se me hace una labor tremenda, la que hacen. Teresa del Conde, que ha escrito a todo mundo, se me hace..., es un valor tremendo porque ha escrito a todo mundo, es una capacidad tremenda para poder dar a los demás.

HD: Un espacio, imagínese lo privilegiada que estoy yo trabajando con ella.

MAA: Es una labor tremenda, yo digo, merecería que todos estuviéramos agradecidos, creo que a todo el mundo le ha escrito, eso de sentarse todas las mañanas y a ver, qué le escribo a Fulano...

HD: Y en su momento maestro, en los ochenta ¿hubo algunos críticos que se ocuparan de ustedes?

MAA: Sí, sí, bueno en mi caso sí, después de estos que hablamos, Juan García Ponce, Teresa del Conde que son académicos, que son gente muy brillante la verdad, sinceramente es gente muy brillante. También los jóvenes, había críticos que empezaban a despuntar y escribían; varios me escribieron.

HD: ¿Y era favorable la crítica?

MAA: Sí, muchas veces hacíamos amistad y yo se los pedía, y muchas veces lo escribían por iniciativa propia. Yo tampoco, no me puedo quejar por eso, estaba Luis Carlos Emerich que escribía para la Galería Pecanins y ahí me escribió alguna vez, creo casi a la mayoría.

HD: ¿Y usted encuentra, maestro, que después de todos estos años, la pintura abstracta está más, no sé, más difundida? ¿Encuentra menos resistencia entre el público? ¿Cuál es su sentir en ese sentido?

MAA: Es complicadísimo, me estas metiendo en un..., es complicadísimo porque no sé cómo estructurar esta respuesta, porque, mira: sin duda la pintura abstracta está en su momento más bajo, ya han pasado muchos años, no hay muchas nuevas propuestas o propuestas frescas, sin embargo se mantiene, no quiero decir que haya...

HD: ¿Que tienda a desaparecer?

MAA: No, pero si tiene una crisis rara, que necesitaría hacerse algún análisis para quien le interese. Por otro lado, en México tiene una especie de atractivo para el mercado, se hace mucho arte abstracto para esa parcela, para cumplir con los requisitos del mercado. Porque el arte abstracto para mucha gente es decorativo, es fácil de digerir, hay rojos, hay azules, hay verdes, para todos gustos; entonces va muy bien, entonces imagínate... te estoy hablando de una manera inconexa.

Ve, por un lado el arte abstracto está en un momento difícil, no muy fresco, y por otro lado hay una efervescencia del mercado en que la gente con posibilidades compra arte que no implica ningún conflicto, porque es abstracto, para mucha gente el ser abstracto quiere decir que no tiene conflicto, no les dice nada.

HD: Es “neutro”, según ellos.

MAA: Y luego, por otro lado, también esta especie como de renacimiento, como de renovación de la figuración, que finalmente el arte abstracto requiere cierta consigna, – sensibilidad, percepción– es todo un proceso; y la figuración es cada vez más libre, es más espontánea, más expresiva, de manera más suelta, más libre. Entonces el arte abstracto se ve duro, complicado y así te puedo seguir diciendo “n” de cosas que hacen un caos, que crean un conflicto entre la situación del arte abstracto y lo que está pasando. ¿Qué habría que hacer? Pues no sé, yo creo que cada quien haga lo que pueda y no creer mucho en que, porque hay un mercado hay que pintar muchos cuadros y hay que llenar esa demanda o enfrentarlo al arte figurativo, tampoco, que cada quien se vaya para su casa y se ponga a hacer lo que quiere hacer con vocación, con ánimo, con cuidado.

HD: Y en este sentido maestro, cuando usted está en ese proceso creativo que usted describe como muy complejo ¿en algún momento tiene presente al espectador? O es un ejercicio tan introspectivo que obedece más a inquietudes personales, pulsiones.

MAA: No, sinceramente nunca he pensado en el espectador, no podría, es como hacer dos cosas. Sí piensa uno en el arte del pasado, en otros tiempos quizá, –en la tradición–. Mucho tiempo pensaba yo en Tamayo.

HD: ¿Usted lo conoció?

MAA: Sí, me gustaba, es un gran artista, Tamayo.

HD: ¿Y a ustedes les tendió algún tipo de mano, de alguna manera?

MAA: A mí no. Bueno, yo participé en la primera Bienal (Tamayo) y ahí fue donde lo conocí, me dieron una mención y estuvo ahí presente, nos saludamos y ya, fue todo el acercamiento que tuve con él, sinceramente no me hubiera gustado que me apoyara.⁵⁷⁸

HD: ¿No? ¿Por qué?

⁵⁷⁸ La Mención Honorífica a la que hace alusión la recibió en la II Bienal de Pintura Rufino Tamayo en 1984.

MAA: Yo creo que yo veía hacia otro lado, hacia otro tipo de pintura. Sin embargo siempre digo: Tamayo fue muy importante.

HD: Y además yo creo que el Maestro Tamayo si aportó elementos a la abstracción, ¿no cree?

MAA: Rufino Tamayo es un gran pintor, es un excelente pintor, de muchísimas cualidades. Tiene el lugar en México que merece, es muy importante, fue muy importante en mi formación, sin duda es un gran artista.

HD: Claro, y aunque él nunca llegó a la abstracción ortodoxa...

MAA: Pero casi, la entendió muy bien, “a la mexicana” digamos. Pero a estas alturas no estamos peleados con lo mexicano, a veces sí, pero no, es un gran artista, hay que estar orgullosos.

HD: Además, vivir tantos años también le permitió ver estas transiciones a través de las décadas y que las nuevas generaciones lo conocieran, a lo mejor no de una manera tan personal pero el Maestro Tamayo es del tipo de figuras que van anclando cosas también muy importantes para la historia, el devenir del arte.

MAA: Mira, al ir, como tú dices, viviendo más años, en el transcurso de tu vida vas reconociendo cosas. Al principio uno es así porque no conoce, porque no sabe, es muy espontáneo, muy fresco; sobre todo es espontáneo en el escenario y muchas cosas no las ve uno por salud –¡qué bueno que no las ve!–, pero con el tiempo, con la edad, con las cosas, aprende uno que las cosas tienen su lugar y que las cosas están porque merecen estar, por su valor. Lo que decía de los muralistas, finalmente pensar en la pintura de Orozco, pues ¡sí es un gigante “el cuate”! es un gran artista, es una personalidad tremenda con genio, con una capacidad pictórica que pocas veces o casi nunca se ha visto en México. Lo mismo pasa con Tamayo. Después, pues Tamayo no es nada más este cuadro, o cierta época o las sandías o el color, quizá el color es lo de menos, finalmente empiezas a encontrar el verdadero valor

de Tamayo. Y así en los de la “Ruptura” encontrarás a Fernando García Ponce que, por ejemplo, podrían no estar de acuerdo figurativos y abstractos, y que la Escuela Mexicana y que no sé qué, y, finalmente, Fernando García Ponce tiene un lugar.

HD: Y la obra habla por sí misma, la obra se sostiene.

MAA: Eso es lo que te dejan los años y lo que te deja la experiencia, lo que te deja dedicar tu vida a estos asuntos, que vas aprendiendo a reconocer que cada cosa tiene su lugar.

HD: Y planteándolo un poco al revés maestro, ya para ir terminando, usted habla de este recibir a lo largo de los años pero lo mismo que le he preguntado a los otros maestros, viéndose a usted mismo en retrospectiva ¿cuál considera que ha sido la aportación que usted ha hecho a la historia de la abstracción en México?

Un silencio largo surge...

HD: ¿Por qué les cuesta tanto trabajo esta pregunta? Lo piensan y lo piensan...

MAA: No, no, es que es lo mismo que venimos diciendo, es decir, son cosas que no las decide uno, no lo decide nadie.

HD: Pero usted a través de sus años de trabajo, de su consistencia, quizá de su congruencia en su ejercicio, su disciplina, claro que ha aportado algo a la abstracción en México.

MAA: Te lo voy a decir así: en ningún momento tengo la convicción o la decisión de aportar nada, es decir, no es mi interés enumerar ni proponer que hay aportes en mi trabajo o no. Así, yo hago lo que hago, que muchas veces es lo que puedo, y nada más. Desde luego me encanta la pintura, me encanta ver a Rufino Tamayo en una exposición maravillosa que hubo este año, fue el año pasado en el Museo Tamayo, ir a ver 40, 50 cuadros de Tamayo es extraordinario; ir a ver al Hospicio Cabañas; ir a Mérida a ver a Fernando García Ponce; si

bueno todos, los muralistas, cada uno tiene su lugar, Siqueiros que era muy..., probaba con todo.

HD: Y toda esa teoría del espacio y las formas.

MAA: Y Diego Rivera que pintaba por todos lados, en fin, eso es mi gusto ¿no? Pero mi verdadero interés está en mi taller, en hacer lo que puedo hacer lo mejor que pueda y ya, y si tú me dices ¿qué quiere aportar? yo te diré nada, no quiero aportar nada.

HD: Pero yo creo que eso ya sale de sus manos también, quiera o no quiera lo ha hecho por el simple hecho, yo creo, de mantener la pintura, por ejemplo, con una alta dosis de calidad, de factura, de presencia, eso para el propio lenguaje ya es una...

MAA: Pero eso son consecuencias de la vocación, si tienes vocación, tienes la obligación de hacer las cosas bien, pero ya quererte proponer cosas después de ver a estos de los que estamos hablando, ya mejor uno se calla.

HD: Bueno, yo no lo veo así, quizá como interesada precisamente en el *proceso* uno también va afinando el ojo y va distinguiendo, uno puede ir previendo quien va a quedar, quien va a pasar la prueba del tiempo y quien no, y estas “grandes pequeñas” contribuciones finalmente son las que van a construir esta historia en la que yo estoy interesada en construir, la historia de la abstracción en México. Yo entiendo muy bien que uno no dice “yo me propongo hacer esta propuesta” pero al final del día sí hay un hilo conductor, hay una congruencia que permite hablar: “tal artista esto, esto, esto”. A lo mejor eso ya toca al que escribe.

MAA: Lo que sí, uno coincide con su tiempo, es decir, uno hace las cosas en su momento y es lo que queda, tu trabajo corresponde al momento que te tocó trabajar.

HD: Por ejemplo, es interesante ver, –ya no voy a abundar porque ya no quiero abusar más de su tiempo–, pero si es interesante por ejemplo esta síntesis que usted logra, a la que me refería hace rato, en donde está lo catalán, está el Expresionismo Abstracto norteamericano, está también el Muralismo, está “Ruptura”, eso sí es un paso, es un jalón en relación a la

abstracción, la “Ruptura” por ejemplo. Se van identificando avances, a veces retrocesos, a veces préstamos, eso es a mí lo que me interesa también, ver este proceso, este devenir, no tanto hacer un “diccionario de artistas”, porque eso, bueno, hasta cierto punto es un poco más..., pero es interesante estas nuevas inclusiones que usted está haciendo y los compañeros de su generación, claro que es muy importante. Cosas que los de la “Ruptura” no habían visto todavía y que ustedes sí están asumiendo, nuevos lenguajes, nuevas cosas para convertir entonces la abstracción también en una propuesta más enriquecida. Por cierto, uno de los intereses en mi proyecto de investigación es determinar cuántas formas de abstracción hubo hacia los ochenta...

MAA: Después de esto que hablamos de los expresionistas norteamericanos y los abstractos catalanes y los españoles, en medio de ese proceso viene una tremenda y avasalladora información, aparte de los antecedentes históricos. Uno va creciendo, va buscando más a los franceses, a la abstracción francesa que es muy interesante, a los italianos, a los alemanes...⁵⁷⁹ Además de eso, además de la profundidad de tu propia investigación natural digamos, viene una avasalladora ola de información que nos agarró ya hace como diez, quince años y entonces se inunda todo de información y todo es tan rápido y tan acelerado y con tantas opiniones, que es algo a lo que te tuviste también que enfrentar porque (llegó) demasiada información a quien llevaba un paso digamos, natural de estudios, de estudiar a los alemanes, de estudiar a los cinéticos norteamericanos, de repente viene esta ola, esta avalancha, entonces yo creo que fue el resultado de que muchos no resistieran, ahí se perdió muchísimo, porque no es fácil de enfrentar, porque esta inundación derrumba muchas convicciones.

Muchos abstractos se han hecho figurativos, muchos han dejado de pintar; ahora son conceptuales y muchos murieron ya. Es un fenómeno, fue un fenómeno tremendo eso, este cambio de sistemas de información o de comunicación con lo que está pasando, es demasiado para alguien que iba a su taller y pintaba un cuadrito y “¿cómo ves si le pongo rojo o mejor azul y que mejor cambias la composición?”

⁵⁷⁹ Se refiere a la Transvanguardia italiana y al Neo-Expresionismo alemán.

HD: Pero maestro, ¿no es eso el oficio, no es esa la parte artesanal, íntima, personal? Porque también ahora con los jóvenes pasa que no saben coger un lápiz.

MAA: No, pero los jóvenes nacieron con esta efervescencia, en este ritmo, en esta velocidad. No, yo me refiero al momento en que, digo, sin duda los jóvenes que nacieron ya con esta velocidad seguramente también reflexionan, seguramente también tienen cierta espiritualidad, seguramente en su taller se sueltan y prueban, también lo hacen pero existe una velocidad distinta y una información tremenda. A lo que yo me refiero es al momento de ese cambio, de ese que es uno el artista tradicional con ciertas prácticas y de pronto te avasalla una información y no sólo la información sino el cambio constante y tremendo de las cosas, habría que tener una formación muy sólida, habría que tener el corazón como de acero para poder resistir eso.

HD: Lo que dice el maestro Bolívar Echeverría: “el voto a la abstracción”,⁵⁸⁰ hacer un voto: así como el monje hace un voto de obediencia, castidad, y pobreza, así el pintor abstracto hace este compromiso, este voto hacia su oficio y el mantenerse fiel.

MAA: No es nada fácil, yo pienso que no fue nada fácil, solamente quien tenía un sólido modo de vida o definido, así su modo de vida pudo resistir.

HD: ¿O la convicción, más que el modo de vida?

MAA: Pero además ni el modo de vida, ni la convicción, ni la fortaleza, garantizan nada, igual se pierde porque entonces muy convencido, ¡muy convencido a la tumba! entonces es difícilísimo, pero sí es un momento que habría que profundizar, tratar de entenderlo.

HD: Es muy interesante esto que me cuenta, porque todo lo que usted me va diciendo me genera preguntas... Así, imaginarse entonces si la abstracción corresponde a otro momento de la historia de la pintura, si usted mismo lo expresa: “yo, digamos, sobreviví, pude salir

⁵⁸⁰ Bolívar Echeverría, “Aventuras de la abstracción,” en *Francisco Castro Leñero. Trabajo reciente* (California, E.U.: Chac Mool Gallery, enero-febrero, 2002), 40.

adelante de esta avalancha” pero, no sé, de pronto me viene al pensamiento si es un anacronismo, es una... ¿podría ser?

MAA: Sí, es un anacronismo en la medida en que se aferra al pasado, es decir, el arte abstracto no es ni del pasado ni del futuro, es del momento en que se está haciendo, es anacrónico en el momento en que el pintor quiere pintar como pintaban los del tachismo francés, ya eso es de la primera mitad del siglo veinte, es anacrónico, pero eso no quiere decir que todo el arte abstracto sea anacrónico, es decir, habrá nuevas propuestas, habrá nuevas maneras de entenderlo.

HD: Pero entonces si me suena que el pintor abstracto es una especie de..., es una actitud de resistencia ¿no?

MAA: No, es simplemente una manera de expresarse. Es como decir: “¡Ay! ¡los paisajistas ya tienen que resistir para pintar sus marinas!” y no, si es lo que quiere. El problema está en qué es lo que vas a hacer, cómo vas a hacer los paisajes, entonces el problema de la abstracción es cómo vas a ser un pintor abstracto y muchos fallaremos, pero el problema no es ni de la pintura abstracta ni de la figurativa, son cosas ya establecidas, el problema es cómo cada generación o cómo cada artista se enfrenta a su problema y muchos fallaremos y alguno conseguirá abrir una nueva etapa de la abstracción y de la figuración también.

HD: Pero en los noventa, por ejemplo –que también estoy abarcando esa década–, hay muy buenos abstractos, o sea, digamos la siguiente generación, en los noventa que todavía llegan hasta hoy, muchos que estuvieron en AKASO por ejemplo.

MAA: Pero hay muy pocos abstractos.

HD: Bueno, a lo mejor no muchos en este sentido de cantidad, pero hay buenos, buenos pintores abstractos todavía en la siguiente generación, es decir, hay una continuidad ¿ve? Y además estos abstractos de los noventa y dos mil tienen la suerte de tenerlos a ustedes también al menos a la mano, visibles, presentes, eso sí es una maravilla.

MAA: Produciendo. Sí en eso tienes razón. El llegar y ver cuadros con cierta intención abstracta de mi generación es muy agradable.

HD: Y ellos mismos lo dicen también.

MAA: Porque quiere decir que les dice algo y que además quieren entrar por ahí, digo, pasará también en la figuración y pasará en toda expresión artística pero se da y eso es siempre agradable, se da sobre todo cuando son muy jóvenes ¿no te parece?

HD: Sí claro, por eso le decía yo en ese sentido de la aportación, su generación es absolutamente fundamental, el conjunto de trabajos que hacen, la riqueza de propuestas, la diversidad de temas, la mucha o poca teoría que haya, es una generación que se sostiene y que recibe y que pasa a la siguiente generación. En ese sentido va mi investigación, en este devenir histórico, ¿qué ha pasado?, ¿por dónde ha ido?, ¿cuáles han sido las dificultades?

MAA: Sí, pero también no es nada más que lo cuentes, sino que lo pienses, es decir, que haya una reflexión, una teoría, una teorización, porque la historia del pintor fulanito o los cuadros de este que mira, aquí nos dice, no, eso la verdad no tiene un para qué.

HD: Luego las personas que escriben, escriben cosas que el pintor ni se había imaginado ¿o no?

MAA: Y además ¿para qué? no sirve de nada.

HD: Maestro, no sabe qué gusto, qué placer haber platicado con usted y ha sido muy ilustrativo todo lo que me ha dicho.

MAA: Pues espero que te sirva de algo.

HD: Para reescribir, bueno, ni reescribir, es que en realidad no hay este texto... hace rato usted decía: “a los neo-mexicanistas les hicieron su libro”, bueno ¿Y a ustedes cuándo les

van a hacer su libro? ¿Cuándo les van a hacer su publicación? No tanto quizá con un afán protagónico, no, pero estamos obligados a historiar esto que está pasando, es importantísimo, es un hueco que hay que subsanar.

MAA: Pues muy bien, requiere sobre todo de...

HD: De tenacidad

MAA: Y de teorizar.

La pintura “Sin Fin” de Ignacio Salazar

Entrevista a Ignacio Salazar⁵⁸¹

El Maestro Salazar (Ciudad de México, 1947) me recibe en su domicilio-estudio de Tepepan. Al llegar a la hora acordada, me percató de que el Maestro está en plena filmación de un nuevo capítulo de la serie *Entre el encordado y lo acordado*, en la cual lucha codo a codo al lado de “Raza Cósmica”, quien defiende a ultranza el arte y la cultura de México.⁵⁸²

Después de desplazarse a distintas “locaciones”, la filmación de TV UNAM termina. Tras un momento de espera, el Maestro Salazar me invita a pasar al piso superior del galerón que hace las veces de su estudio. Una luz clara baña todo el espacio, haciendo resaltar la obra en curso del Mtro. Me invita a tomar asiento en un salita a un lado del estudio.

HD: Antes que nada quiero agradecerte este espacio, espero que no sea muy inoportuno después de la tensión actoral por la que acabas de pasar.

IS: No para nada y espero por otro lado que podamos seguir trabajando, porque, mira, se viene un proyecto importante. Para mí es importante y espero poderlo compartir contigo. Estoy en un proyecto importante, de hecho estuve ayer precisamente en San Ildefonso, voy a hacer una exposición más o menos grande en San Ildefonso en 2016, estamos ya ahorita en los inicios del proyecto curatorial y va a ser una exposición en México para empezar porque desde 1999 que no expongo en la ciudad de México.

HD: Y eso, ¿eso por qué?

⁵⁸¹ Realizada en la Ciudad de México, el 19 de junio de 2014.

⁵⁸² Muchos de los capítulos correspondientes a las distintas temporadas de esta serie se encuentran disponibles en You Tube.

IS: Porque siempre me he centrado en Monterrey y otras ciudades de Estados Unidos y ya la Ciudad de México no me interesó. Ahora quiero regresar a la Ciudad de México; estuve en el Museo de Arte Moderno en 1999, ¡imagínate, hace quince años!

HD: Pues sí, ya te hace falta una galería aquí.

IS: No tengo galería aquí, no expongo aquí.

HD: ¿Todo en Monterrey?

IS: Pues en Monterrey y en otros lugares.

HD: Monterrey, California, Florida, etc. Pues entonces estaremos siguiendo este proceso.

IS: Sobre todo por el proceso de tu tesis. Tal vez hay alguna parte; todos los aspectos curatoriales, cómo son en sí, cómo van...estoy empezando, ¿eh?

HD: Yo tengo la idea de que hoy fuera un primer acercamiento; platicarte qué es lo que estamos trabajando, cuál es mi interés; yo desde hace varios años vengo trabajando pintura abstracta en México y cuando uno se pone a revisar un poco más a profundidad qué ha pasado con la pintura abstracta en México, te das cuenta que hay enormes lagunas, hay autores que están esperando a ser colocados en un lugar más digno. Pareciera, en muchas ocasiones cuando uno revisa estas historias del arte mexicano, que después de la generación del maestro Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce y todos aquellos maestros pareciera, repito, que ese es el momento fuerte, importante de la abstracción –y desde luego yo reconozco la importancia de esta generación– pero para mí hay otros momentos de gran importancia y yo decidí precisamente ir subsanando estos espacios, estos momentos que no están documentados. Yo me doy cuenta a la hora que hago mi revisión historiográfica que más o menos hasta los años setenta, con el geometrismo por ejemplo, más o menos está documentado pero, ¿qué pasa desde los años ochenta para acá?; ¿qué pasa con todos ustedes? Ya he entrevistado a otros grandes artistas como el maestro Miguel Ángel Alamilla, el

maestro Francisco Castro Leñero, ya estuve con la maestra Irma Palacios; ¿qué pasa con esta generación?, ¿cómo se articula en un proceso más amplio de la abstracción en México? Porque a lo mejor podemos ir encontrando trabajos monográficos, ciertos textos que se abocan a un artista en específico, pero una visión más panorámica de un *proceso*, –yo soy muy insistente en esta palabra–, como un *proceso* histórico, no encontramos textos, entonces, ¿qué pasa? ¿Cómo se articula esta generación de ustedes con la anterior, o no? o ¿cómo la percibieron? Todas estas son inquietudes con las que yo estoy trabajando.

IS: ¿Cómo se llamó tu tesis de Maestría?

HD: “Pintura abstracta en México en la década de los ochenta”, ahora lo vamos a ampliar un poquito más en tiempo también hacia los noventa pero también en profundidad; no me interesa hacer un catálogo de artistas, por ahí no va el asunto, es más bien, ir eligiendo a personalidades dentro de la abstracción en estas décadas como lo eres tú, como son los que mencioné hace rato y tener un contacto más profundo y ver si logramos recuperar una serie de cosas que están muy sueltas y que necesitan ser historiadas, valoradas, colocadas en un lugar más adecuado dentro de la historia de la pintura en México pero a mí...

IS: ¿Cómo que cosas te llaman, por ejemplo?

HD: Por ejemplo, el tema de cómo se articula esta generación tuya con la anterior; las respuestas que he recibido de los maestros anteriores⁵⁸³ me ha dejado muy sorprendida, yo intuía que había habido una relación más profunda, parece que salvo, por ejemplo, el maestro Felguérez, y algún otro, no tuvieron este contacto con ustedes, este es un tema interesante ¿no?

IS: Digamos, esta secuencia de linaje que no existe o que está intermitente, que no hay algún linaje continuo.

⁵⁸³ Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero e Irma Palacios.

HD: Exacto, en algún texto acerca de ti leía “Ignacio Salazar es el heredero natural de Felguérez” y, ¿si es cierto? ¿Es verdad que hay estas herencias naturales en esta generación? –voy a decir “Ruptura” aunque no estoy de acuerdo con esta palabra, pero es una etiqueta historiográfica que nos sirve por lo pronto para entender a que nos estamos refiriendo– ¿cuál es esa vinculación de esa generación con la que sigue o no hubo? Es tratar de hacer historia...

IS: Es..., este..., déjame decirte, yo soy muy metafórico, entonces, cualquier familia o cualquier grupo de modelo de transmisión de enseñanzas o de conocimientos tiene una línea que continúa y va abriendo esta secuencia que se puede dar en años, en lustros, en décadas o en ciclos; hay linajes de conocimientos que tienen 3 mil años, 2 mil años, etc. Entonces aquí el punto sería ver qué es lo que sucedió o qué es lo que ha sucedido con esta situación de que hay un inicio de la abstracción en México abierto, manifiesto, digamos entre los cincuenta y los sesenta; de pronto en los setenta se consolida y en los ochenta empieza a disolverse, por decirlo así, es una apreciación muy personal y subjetiva. Esta disolución no obedece a cuestiones meramente artísticas o estéticas de la sociedad sino esta disolución va teniendo agentes disolutivos que van ingresando y que han ido rompiendo este linaje o esta secuencia de herencias entre artistas y otros artistas más jóvenes. Ejemplos de estos agentes que pudieran ser de alguna manera disolventes, el primero, por ejemplo: los medios de comunicación empiezan a irrumpir en una manera extremadamente fuerte, esta irrupción de los medios de comunicación en lo abstracto en general se va particularizando, por ejemplo, en el mundo de las imágenes. Las imágenes empiezan a entrar con la tecnologización de una manera agresivísima; irrumpen muy fuerte sobre la visualidad de las masas y los artistas nos vemos de pronto en..., empieza a ser una especie de marginalización de los artistas con esta enorme cantidad de imágenes; las imágenes están conducidas en muchas direcciones que son utilizadas con fines ideológicos, políticos, culturales, económicos, nacionalistas, etc. Es un complejo muy vasto de control, por un lado de conocimiento de las masas y de predecir cómo se puede conducir a las masas a través de las imágenes y sus acompañantes que pueden ser los contenidos. Entonces este linaje en buena medida se interrumpe porque llegan las imágenes y estas imágenes todas son reconocibles, representativas...

Con estas imágenes, al ser reconocibles y representativas y de una inmediatez muy fuerte, desaparecen el sentido de atención o de concentración o hasta de contemplación y entonces ahí la abstracción, que es uno de sus ingredientes naturales, se ve empobrecida, (la contemplación es uno de varios aspectos que se pierden en la abstracción con el avance de las imágenes a nivel masivo). Hay que precisar esto que yo digo muy claramente...

Ahorita estoy terminando también mi tesis doctoral y ahí viene un capítulo que se llama “La pintura no es imagen”. Allí hago una serie de reflexiones de por qué no es imagen la pintura en el sentido profundo y en el sentido real, de cualquier pintura, ¿eh?, no sólo la abstracta, la representativa, todas, no son imágenes, se usa coloquialmente el término imagen porque fuimos ya de una manera absorbidos desde principios o mediados del siglo pasado por el término “imagen”, pero no es en sí una imagen, la pintura es una pintura y una pintura que de pronto puede tener una carga, uno: no representativa; dos: no reconocible; tres: una carga emocional contenida que es codificada o expresada a través de ciertas claves; cuatro: que se necesita un receptor educado o sensible para que pueda poder establecer de alguna manera una recepción de lo que está viendo y la posibilidad de que pueda existir una empatía estética o emocional, una proyección emocional con esa obra que se ha empobrecido muchísimo en este espectador y en este proceso de comunicación.

HD: Que además en este momento (contemporáneo), es un espectador altamente consumidor de imágenes, consume imágenes pero que no llega a asimilar, a reflexionar, a contemplar.

IS: Dime una cosa. Esta mañana tú despertaste, abriste tus ojos y empezaste a percibir imágenes, empezaste a recibir y almacenar en los estratos de tu mente, de tu cerebro, también imágenes. En el trayecto de lo que tú hiciste en casa, de lo que hiciste con tu familia, de lo que saliste de casa, de cuando te arreglaste, de lo que te subiste al transporte, de que llegas acá, fuiste viendo cientos y cientos de imágenes y tu receptibilidad está condicionada ya para eso, donde la mayor parte de eso lo desechas, sobre todo en la parte del sueño, no en la vigilia. Te deshaces de toda esa basura que vas percibiendo, visual, pero también auditiva, olfativa, etc., etc., corporal, la gente te va tocando, empujando, etc., todo eso lo desechas, ¿correcto? Pero eso, a diferencia de ti, una chica por ejemplo, tarahumara se despierta y casi son las

mismas imágenes de cuando era chiquita a cuando ya llega como tú a tus 18 años, 19, ya llega a los 19, tiene 19 años percibiendo prácticamente las mismas imágenes y entonces puede entrar hasta en un estado de familiarización y fusión con las piedras, con los árboles, con el camino, con la sobrinita, con el primo, el cuñado, la música, el silencio, todo eso ¿ves cómo hay una reducción ahí enorme con nuestra maravillosa mujer tarahumara? A diferencia de ti que tú ya traes, con todo respeto, una cierta intoxicación, para cuando llegues a la noche, bueno, yo te pongo una pintura de Rothko y me dices...

HD: Aquí estás tocando elementos importantísimos en los que también estoy interesada – me quedo “con alfileritos” de estos elementos que empezaste a mencionar sobre por qué el linaje se interrumpe–, pero ahorita estás mencionando cosas importantísimas acerca de la dificultad que las personas tiene frente a la abstracción y la pregunta que siempre surge, ¿de qué se trata? ¿qué me quiere decir? ¿cuál es el sentido de esa pintura? En el momento en que carece de literalidad, de narración, de elementos objetivos de los cuales la persona pueda construir una narratividad a partir de su experiencia o de lo que la propia pintura propone y esto tiene que ver también a este nivel de percepción en el que entran elementos cognitivos, sensoriales, de la personalidad, de la experiencia.

IS: ¿Sabes otros también “bien padres”? Las emociones, cómo estos elementos cognitivos, estos elementos perceptivos configuran emociones en nosotros, estas emociones las podríamos agrupar en tres grandes bloques: emociones positivas y constructivas; emociones muy neutras como fue el señor que se te cruzó cuando tú ibas a atravesar, a cruzar la calle, ya no te acuerdas de él, ya no sabes quién es, una persona neutra y emociones negativas, un señor que te empujó te crea una emoción o que te dijo una palabra ofensiva te crea una emoción, estas emociones se van acumulando, entonces las emociones tienen que ver también con estas cuestiones del estado en el cual se puede percibir una obra abstracta, el ámbito.

HD: A partir de estas emociones te es más...

IS: Tú estás en Nueva York o tú estás en Dallas o Houston donde está la White Chapell de Rothko, tú vas ahí y tienes que tener un estado de alguna manera emocional propicio para poder ir a verla y vas a hacer la visita de alguien, vas a visitar algo vivo muy importante que va a ir directamente a tu espiritualidad, a tu psique, a tu interior y no puedes llegar agitada a eso, no puedes llegar a ese lugar en un estado en el que te acabas de dar un agarrón con tu esposo en el hotel, él se quedó en el hotel, él te dice: “¡tú te vas sola!”, etc., etc., no llegas ya con un estado anímico propicio. ¿Cuál sería la analogía aquí? La chica tarahumara que sí tiene un estado perceptivo empático con lo que está viviendo, con lo que está haciendo.

HD: Y sin embargo el horizonte cultural tiene una participación muy importante; la chica tarahumara podría tener un estado interior quizá más equilibrado, más profundo, pero ante la capilla de Rothko quizá se quede atónita o en un estado neutro.

IS: Va a ser respetuosa, no le va a gustar o le va a gustar, no sé, pero no va a burlarse, porque tiene un espíritu sensible más desarrollado que el mío de urbano, tosco, burdo.

HD: Bueno, pero tu llevas años cultivando tu espiritualidad.

IS: No, yo me personalizo ahorita, me utilizo de referencia para que entiendas esta psicopatología social, esta neurosis que padecemos que no la tiene esta chica que de pronto va a entrar a un lugar y va a ver eso y tal vez le va a gustar. No entiende por qué, no va a racionalizar, no va a establecer ninguna retórica en torno al espacio ni nada, pero va a entrar en una especie de empatía.

HD: Que a lo mejor esta misma chica en los Nenúfares de Monet, digamos, –haciendo una similitud de espacios que te rodean, que te abrazan, que te incorporan a esa obra– y lo digo con toda la intención de comparar la figuración de Monet y la abstracción de Rothko...

IS: ¿Tú estarías de acuerdo en el término “figuración” o “representación”?

HD: Más bien representación.

IS: ¿Por qué no figuración? No hay figura, ¿verdad?

HD: No. Además también un cuadrado, el cuadro blanco sobre blanco es una figura ¿no? Es una figura blanca que está en el fondo blanco.

IS: Pero hay cuestiones representativas reconocibles.

HD: Y hay cosas representadas no reconocibles, si claro.

IS: Entonces estamos hablando más bien, en lugar de figuración... A mí me gusta simplificar el término con los estudiantes: cuando reconoces la botella, el vaso, el florero, etc., es “representativo”, un desnudo, un grupo de personas, un bodegón, es “representativo”, y algo en donde no hay un reconocimiento es para mí “no representativo”, no hay una relacionalidad con algo ya conocido.

HD: Veo que regresas mucho a la idea de la “representación”, pero en obras tuyas totalmente abstractas también hay una representación de algo, una emoción, una sensación ¿no? ¿no entra ahí, no cabe la palabra “representación”? Representar el olvido, representar la soledad, representar el silencio...

IS: Déjame decirte algo, déjame comentarte algo que te pido que lo compartamos y lo dejemos en puntos suspensivos, y te pido una disculpa por hablar en primera persona. Mira, yo tengo 40 años de profesor en la Universidad (UNAM), tengo 40 años formando pintores, tengo cierta capacidad para ver una obra tuya y casi casi saber de ti mucho más de lo que tú pudieras decir de ti a través de lo que yo veo de tu obra, puedo casi casi, hacer una especie de diagnóstico, una cierta radiografía de tu existencia, a través, si quieres, hasta un psicoanálisis, pero hay vivencialidades que no son tan psicoanalizables, pero bueno, metámoslo así, una psicoanalización de ti a través de lo que tú haces. Ahora bien, a mí me es muy difícil hacer eso conmigo porque yo no puedo ver mi rostro.

A ver, te lo voy a poner ya no metafóricamente sino realmente, aquí, tú no tienes un espejo ahorita ¿cómo está tu rostro? –Sorprendida– no, no, no, no lo ves, puedes especular pero tú no estás viendo tu rostro tal y como está ahorita, yo lo estoy viendo, tú estás viendo el mío.

HD: Pero sí estoy consciente de mi estado anímico...

IS: Eso es otra cosa, pero para metaforizar, yo no puedo ver mi propio rostro, es muy difícil.

HD: Pero si me dijeran: te voy a traer una tela, te voy a traer unos tubos, por favor expresa cómo te sientes –si lo puedes decir– sin representación. ¿No estaría yo ahí “representando” mi gozo, el agradecimiento infinito que siento de estar aquí ahorita?

IS: Estas racionalizando esas cosas y te cuesta mucho trabajo de pronto aceptar que en mi caso... Mira, yo me he psicoanalizado en tres ocasiones, profundamente y ahorita estoy empezando una nueva etapa de psicoanálisis maravillosa, sobre todo lo estoy haciendo por primera vez con una mujer que es estupenda, es grande y es precisamente en las últimas sesiones que ha surgido esta cuestión de cómo puedo verme a mí mismo y cómo puedo entrar a los estados estéticos que tengo y si puedo o no puedo y me pregunta ella ¿qué pasa en tu mente cuando pintas, qué estados mentales tienes, pintas atento o pintas con tu cuerpo y tu mente está en otro lado? Tú sabes de esta adicción –esa dualidad– cuando estás con un amigo y ya te aburrió y lo sigues escuchando y le pones el *mute* y nomás le dices que sí... pues está uno pintando con el cuerpo.

HD: ¿y cuál es la reflexión en torno a esta situación? Es muy interesante.

IS: No hay ahora, todavía no llegamos a esa respuesta.

HD: Pero tienes 40 años pintando.

IS: Ya vamos a entrar en otra cuestión: en el “tiempo”. Los tiempos del arte difieren enormemente de la rudeza con que nosotros creemos que existe el tiempo. El tiempo en el

arte, el tiempo en la pintura son otros tiempos y 40 años no significa que yo pueda tener un conocimiento de mí mismo a menos que yo te empiece a decir mentiras, te invente fantasías y querer quedar bien contigo y echarte un “rollazo de aquellos” y decirte con una firmeza absoluta: “aquí yo estoy bla, bla, bla, haciendo esto” y me agarro, por ejemplo, de la numerología, de la hermenéutica o la psicología o de alguna otra herramienta.

HD: Pero en la práctica cotidiana ¿sí es la pintura un medio para el autodescubrimiento?

IS: Sí lo es y puede ser que para muchas personas sea fácil ese autodescubrimiento pero a mí me cuesta mucho trabajo. Hay una especie de división existencial psicológica donde no entiendo muchas cosas, sin embargo hay una cosa hermosa, me encanta hacer, tengo una especie de cierto “éxtasis psicomotriz fisiológico” –catártico– me gusta hacerlo, entro en una especie de proceso de catarsis al estar pintando, estar dibujando, estar encontrando cosas sorprendidas, cada pieza es muy sorprendente.

HD: ¿Todavía?

De manera sorprendente, el Mtro. Salazar me indica el camino hacia el otro extremo del taller. Al centro, una obra de gran formato, a medio camino en su elaboración. Me hace pensar en telas que se agitan al viento; tableros de ajedrez, brumas. Avanzamos hacia la pieza, que crece ante mí a cada paso que damos.

IS: Ven a ver, ¿sí las has visto en vivo verdad? –claro que sí–. Mira: esta ya está prácticamente terminada.

La señala con un claro ademán de satisfacción.

HD: ¿Cómo sabes eso, cómo sabes cuando ya está terminada?

IS: No, nunca está terminada, está detenida nada más. Yo lo que hago –perdón por citar el yo– es que detengo. Puedo seguir, puedo seguir, puedo seguir, puedo estar tres años, dos

años, un año, seis meses, lo que sea, pero llega un momento en que quiero detenerla porque ya estoy muy emocionado por empezar otra nueva pieza, otra nueva pieza que se convierte efectivamente en otro proyecto. Pero esta tersura, (ahora toca la superficie de la tela), esto que tú vez, esto me encanta, como si hablara la piel de la pintura, me fascina.

HD: Erotismo entendido como la relación física entre el artista y la obra...

IS: Que es visual también...

HD: Para mí se queda en lo visual y para el espectador se queda en lo visual.

IS: Pero cuando lo ves, fíjate, sacas una fotografía ahorita de esta pintura y ya no vas a ver, *touch*, tócalo, tócalo, vas a ver qué rico, tócalo, toca el cuadro por favor, te invito.

Yo, aterrada, me atrevo a deslizar mi índice por la superficie de la tela. En efecto, la tersura transluce una técnica depurada, trabajada a base de veladuras superpuestas una y otra vez... Eso me lleva a pensar mi siguiente pregunta:

HD: ¿Qué pasa ahora con el oficio?

IS: Eso es otro título, eso es otra cosa, podemos hablar días enteros.

HD: Por eso hoy es un primer acercamiento.

IS: Pero si tu fotografías esto Hilda, ya no vas a ver muchas cosas y entras a hacer una imagen, la imagen siempre es pobrísima.

HD: Y sacrifica elementos que son indispensables para comprender, para penetrar el goce estético de la pieza, empezando primero por el tamaño. La escala, cuando uno da clases, todas las imágenes parecen tener las mismas dimensiones, porque son las que “cabén” en la pantalla y a eso se limitan.

IS: Me fui hace unos años para dar una clase, me fui al Louvre y me saqué unas fotos más junto a “Las bodas de Canaán” y me veía chiquitito, claro si tú ves la postal de “Las bodas de Canaán” no te das cuenta de la escala.

HD: O cuando está uno viendo la obra de Jacques-Louis David, “La coronación de Napoleón” te sientes uno más porque es a una escala real y entonces ahí aparece lo que decías hace rato, la fenomenología de la pieza, la corporalidad a la que te invita y que todo esto se ve sacrificado por las nuevas tecnologías que si por un lado te acercan, voy a ponerlo entre comillas “democratizan” –porque se usa mucho esa palabra pero yo la verdad no estoy convencida de que así sea–, socializan más la pieza, por otro lado hay un sacrificio tremendo de la pieza, es una traición.

IS: Absoluta, sí, es un empobrecimiento, es esta relación que por ahí, por aquí conozco más o menos; voy encontrando que me gusta esto, que me gusta eso, voy construyendo sin tener un guion, sin saber por dónde me voy a ir y eso me encanta, pero no lo conozco, no sé...

HD: Pero es lo maravilloso del “misterio” de la pintura.

IS: Yo voy a hacer una pintura, así como por decirte, de estos hiperrealistas de ahora, bueno, no ahora, de los setenta y digo “está todo”. No, no hay nada, no hay nada, es algo muerto que nada más está haciendo una mimesis. Salió hace poco un artículo de un pintor italiano en *La Jornada*, acerca de un gran genio de la pintura italiana contemporánea que hace escenas de un hiperrealismo exacerbado. Entonces lo llevan a la cúspide y una crítica norteamericana (que no me acuerdo cómo se llama), dice que es uno de los mejores fotógrafos-pintores, entonces ya los medios para poder hacer todo tipo de fotografías, pues...

HD: En ese caso ese tipo de obra, sí es una imagen.

IS: Son imágenes constantes, claro.

HD: Yo tengo un problema con la abstracción en México que he planteado incluso a la Doctora del Conde y que viene a cuento de lo que estamos comentando. Una ausencia que

yo siento muy importante es que no tenemos una teoría de la pintura abstracta en México. ¿Es posible, es viable una teoría de la pintura abstracta? Porque he encontrado respuestas positivas, otros me dicen que no, que es difícil, que no se puede teorizar. Yo creo que sí, yo creo que hay un cuerpo de conocimientos que esperan a ser articulados en una especie de teoría de la pintura abstracta en México; los catalanes podrán ser maravillosos, el Expresionismo Abstracto norteamericano, todo, todo, pero a mí me interesa lo que está pasando acá ¿a qué elementos podríamos apelar para hacer una teoría de la pintura abstracta?

IS: Encontrar constantes. Primero aceptar con una mente adulta y madura que hay cosas que no pueden encadenarse, no pueden hacerse secuencias en cadenas tan fáciles como en otras latitudes, en otros ámbitos. México es, como te decía, usando este término en ese sentido, “intermitente”. Aceptar que esta teoría de la pintura abstracta en México tiene intervalos, es discontinua, no puede ser constante, hay cierta discontinuidad. No hay gremialidad también.

HD: Que es un fenómeno que se dio desde la primera generación de abstractos...

IS: De varias ya, pero, ¿de la mía? ya no hay gremialidad.

HD: ¿Pero la hubo?

IS: Anterior sí, pero ya no. Hubo intentos gremiales, pero gremiales no de abstracción, es decir no hay una especie de “manifiesto” específico que pudiese cohesionar a tres o cuatro personas.

HD: Tampoco la generación que inició la abstracción en México, tampoco; pero sí se le concibe como una especie de grupo más o menos cohesionado que contaba con la galería Juan Martín entre otras y que más o menos se movía en un ámbito similar (en la abstracción) incluso con los “representativos” (utilizando el término del Maestro) con José Luis Cuevas. Se les ve como una generación más cohesionada.

IS: Entonces encontraríamos otro elemento por lo cual es difícil, pero si existe este elemento para hacer una teoría del arte abstracto en México, no hay oposición, no hay contra: es *marginada*.

HD: ¿Porque hay un Neo-Mexicanismo que está “pegando durísimo”?

IS: “Pegó”, ya no.

HD: Claro, pero en su momento ganó espacios, ganó críticos, ganó mercado.

IS: Pero eso fue en los ochenta. Pero ahorita, en este momento (2015), para la creación de este modelo para una teoría de la abstracción no tenemos una oposición. Fíjate que las oposiciones son constructivas, esas oposiciones discrepantes crean modelos de unión. Si nosotros tuviésemos por ejemplo un concilio aquí en donde se reuniera (revivimos) a todos y decimos “todos vamos a crear un documento contra los abstractos en México, escultores, grabadores, pintores, fotógrafos, cineastas, vamos a hacer algo para desaparecerlos”, tendría de manera natural una cierta reacción donde yo iría, buscaría a Beatriz (Ezbán) y con mi mujer habría una relación; vamos a buscar a Miguel Ángel Alamilla, vamos a buscar a Paco (Francisco Castro Leñero), vamos a buscar a Jorge Robelo, vamos a ver a Jorge Yaspik, vamos a ver a Gema porque “nos van a dar en la torre la pandilla esta”.

HD: Entonces tendría que haber también un ejercicio de argumentación que es de donde surge la teoría o por lo menos una fundamentación, una serie de conceptos y posibles coincidencias de por qué la abstracción en México tiene por derecho propio un lugar importante.

IS: Y tiene siglos, desde el linaje prehispánico hasta nuestros días. Y no nos vengan con cuentos ustedes (desde luego, no se refiere a mí) de que porque tienen su MUAC y se va allá su grupo, vamos a reaccionar. Y de pronto resulta que dos o tres o cuatro gentes de Monterrey, dos o tres o cuatro de Guadalajara, otros de Durango, unos de Yucatán de pronto se nos unen

porque nos van a cortar la cabeza, todos nos van a sacar del país, nos van a exiliar y nos van a mandar a Zimbabwe o a Mozambique o a Somalia.

HD: Un comentario similar a esta metáfora que planteas, es que uno de los maestros que entrevisté aseguró que eso fue lo que hicieron los curadores con ustedes hacia los ochenta. Es en los ochenta cuando surge la figura del curador (es la percepción que tiene él), del curador “omnipotente”, “omnipresente”, que empieza a decidir espacios, quienes sí exponen y quienes no; y quien sistemáticamente los hizo a ustedes (los pintores abstractos) a un lado o simplemente ustedes no tuvieron la capacidad de organizarse y de exigir un espacio, él así lo siente. Como si la generación de abstractos de los ochenta estuviera desdibujada en gran medida debido a la participación, en este caso negativa, de la figura del curador.

IS: Estoy de acuerdo con ello, pero aquí yo pondría al curador también como un catalizador. ¿De qué?, un catalizador de una serie de estrategias internacionales de mercados en donde ese curador selecciona y cataliza lo que está oficial, política, económica y correctamente aprobado, si no, él no puede coparticipar con la pandilla de curadores internacionales o nacionales. Pero no es el curador *per se* así nada más, no, él trae ya de alguna manera metido dentro de sí un concilio, un conclave decidido de “por dónde nos vamos”, porque, mira: en Roma dicen esto, los alemanes dicen esto, los franceses, los japoneses dicen esto.

HD: Pero entonces sí enfrentaron, en los ochenta, no una oposición quizá como en 1956 cuando el maestro Felguérez regresa y arranca la abstracción, no de esa naturaleza pero si una segregación de ese mercado desde la crítica... ¿qué pasa con los críticos? Claro que los hay pero ¿hay muy poca crítica, no?

IS: Eres muy generosa, me encanta tu visión optimista y generosa ¿de qué año estás hablando?

HD: De la década de los ochenta. Regresando a estas interrupciones de linaje ¿tendría que ver la falta de una crítica hacia ustedes, la falta de literatura, con la interrupción de los linajes?

IS: No, pero no es solo contra nosotros (los abstractos), es a todos. La figura crítica, digo, ya sé que la maestra (Dra. del Conde) se enoja mucho que diga esto o a Carlos Lazo o Jorge Alberto (Manrique) le molesta mucho este tipo de cosas, pero ¿cuál es su incidencia? ¿cuál es su influencia? Porque los que vivimos la crítica, todos la vivimos en los setenta, si leíamos lo que decía Juan Acha, lo que decía quien fuera.

HD: Pero eran otros tiempos, había mucha efervescencia política...

IS: Había indiferencia enorme de parte del Estado, porque eso nos unía, eso nos ayudaba, pero en esta aceptación “bovina” de todo el planeta de que todo se vale, se van creando modelos de selección a partir de los curadores; estos curadores sí operan, sí funcionan bajo directrices. Yo monté en 1993 una retrospectiva “padre” que me gustó muchísimo en el Museo de Monterrey, tengo un libro, no sé si lo conoces.⁵⁸⁴

HD: No conozco el libro pero leí el texto que escribió...

IS: Henry Gersalles, ahí, en esa exposición, el Museo de Monterrey tenía un mural enorme porque en esa época todavía Don Eugenio Garza Lagüera y Doña Eva Gonda...

HD: Que por ahí vi una foto tuya con...

IS: Con Fernando (Gamboa), que trabajé con él unos años. Muere Gamboa, Rufino (Tamayo) se va en picada, muere en el noventa y tantos, se nos empiezan a hipercomercializar, a hipercapitalizar nuestros pintores abstractos de la primera generación y nos empezamos a capitalizar los de la segunda generación y a desaparecer los que no pudieron entrar, se desvanecen porque había muchísimos.

HD: ¿Y qué determina que entren o no entren?

⁵⁸⁴ Ignacio Salazar. *Retrospectiva 1976-1992*, Museo de Monterrey, 1993.

IS: Aquí le llamaríamos causas y condiciones propicias cooperativas, te las puedo enumerar pero nos va a llevar mucho tiempo todo esto, eso nos toca en otro capítulo: “causas y condiciones cooperativas”.

HD: Ok, yo voy a anotar ahí lo que va faltando, pero es interesante saber este descarte medio “darwiniano”, cómo se va dando. En lo que yo llevo investigado he encontrado obras maravillosas de personas muy destacables y a quienes no las volviste a ver; entran también las habilidades sociales, las habilidades de personalidad, tantas cosas que no tienen necesariamente que ver con la obra, es desconcertante.

IS: Es interesante verlo desde esta visión de crear una teoría sobre la abstracción en México, qué sucede con una cierta diáspora y hasta cierto punto desaparición de los pintores abstractos, porque hay una cierta diáspora.

HD: Sí claro y es otra de las rutas de investigación, una cosa es la abstracción en la Ciudad de México y otra es de los centros periféricos que se van formando, colegas de esta generación que se van de maestros a la Universidad de Yucatán, a universidades en provincia, ¿qué está pasando ahí?, ya mis alcances no son tantos, pero es esta diáspora que mencionas, ¿qué está pasando?, ¿qué alcances tienen y qué trascendencia va teniendo para la abstracción en México?

IS: O también, ¿qué declive va teniendo?, ¿qué retroceso o qué proceso de disolución va teniendo?

HD: Leía el artículo en relación a, me parece que es “La pintura y el tiempo”.⁵⁸⁵ La segunda parte habla del cine, de Greenaway, y como tú concluyes, identificas este retroceso de los públicos para la pintura en general frente al avance avasallador de las nuevas tecnologías.

IS: Que ya podríamos quitar la palabra “nuevas”, ya desaparecieron las “nuevas”, porque no existe la novedad. En lo que tú y yo hemos estado charlando aquí, ya se han inventado por lo

⁵⁸⁵ Muchos textos escritos por el Maestro Salazar, así como gran cantidad de información proveniente de su propia mano, están disponibles en su *blog*: http://blogs.fad.unam.mx/academicos/ignacio_salazar/

menos unos cinco mil nuevos avances en el mundo de la tecnología, la tecnología ha rebasado en mucho lo que nosotros pudiéramos siquiera imaginar. Nada más teniendo en consideración la Agencia Nacional de Seguridad de los Estados Unidos, tiene el control de más de cuatro mil millones de teléfonos celulares con rubros y con otros, el tuyo y el mío están controlados. Si es una población mundial de 7 mil millones, tienen ahí el control de todo el planeta, ¿qué tendrán los rusos?, ¿qué tendrán los chinos?, ¿los coreanos de control?, absoluto, total; y ¿cómo entra la abstracción en esto?, ¿qué pasa con la abstracción cuando de pronto hay un código secreto que no es discernible y codificable para todos?

HD: Y sin embargo el Expresionismo Abstracto fue un instrumento al servicio del macartismo, en virtud de que era un lenguaje “neutralizado” que no llevaba una propaganda, supuestamente.

IS: “Supuestamente”, porque “vamos a aprovecharnos de que ya se acabaron los europeos ahorita, que les dejamos destrozada toda Europa y están reconstruyendo”...

HD: Pero no logran remontar a Tàpies, Mathieu, a los catalanes...

IS: No, nunca, no pudieron nunca.

HD: Y en la generación de los ochenta, ¿sientes más influencia del Expresionismo Abstracto norteamericano o de los catalanes o de la pintura abstracta europea?

IS: Pues siento que ni uno ni otro. Llegaron los alemanes a aplastar a todos, los alemanes tipo Immendorff, Penk, (Anselm) Kiefer. Acuérdate, llegó la ola alemana, el Expresionismo alemán y el neo-expresionismo alemán llegó junto con la vanguardia esta nueva de los italianos, la Trásvanguardia italiana y dijeron a los otros: “espérense tantito”, eso sí es muy representativo, pero no, fíjate por ejemplo qué cuidadoso es Kiefer en hacer cosas medio abstractas, qué cuidadosos son los alemanes en meter desde un principio a este gran pintor vivo alemán Gerard Richter. Richter es abstracto y representativo, termina con el concepto de “estilo”; acaba el estilo porque ya desde los cincuenta y sesenta, se había abolido el sentido

de vanguardia y le “dan chance” a Richter que entre como quiera, entra y sale, entra y sale, pero hay representación y hay abstracción. Pero son los alemanes, son los italianos y se van todos a Nueva York, acuérdate que los compran los neoyorkinos y ahí los van desechando de pronto, si, acuérdate por ejemplo a este italiano que la Saatchi (Gallery) en Londres lo hace polvo.

HD: Pero entonces ¿tú tienes una percepción de que la generación de pintores abstractos de la década de los ochenta en México asume más esta afluente alemana?

IS: Italiana, alemana sí, porque la norteamericana ya no, entonces viene la rebelión norteamericana y empiezan a salir otra vez, porque ya se les había acabado el *Pop Art*, ya se les había acabado el *Neo-Pop* y el *Minimal* no levantó mucho...

HD: Pero con todo ello está coqueteando la abstracción todo el tiempo, con Sol LeWitt por ejemplo, en la abstracción conceptual.

IS: Quedan siempre las cabezas, los que son los líderes quedan al final y los otros de pronto desaparecen. Junto con Rothko había grandes pintores abstractos pero de pronto desaparecen. Entonces en este balance de los años ochenta, por ejemplo, en esta relación entre la abstracción norteamericana y la abstracción europea creo que los dos entran en una seria desventaja con grandes nuevas estrategias de los mercados alemanes, de los mercados italianos, de los coleccionistas. El Deutsche Bank se va a ver poderosísimo en los ochenta, y está empujando a todos los artistas.

HD: Y ahorita que tocas el tema del coleccionismo, ¿qué pasa con la abstracción en México y el coleccionista, se mueve bien, hay interés?

IS: Es una cuestión trágica, casi tendríamos que ver la cuestión como tragedia.

A continuación, el Maestro recuerda una novela que ha estado leyendo últimamente. Disgrega acerca de ella:

IS: Te voy a leer para nuestra próxima reunión-encuentro, te voy a leer un fragmento de una novela que estoy terminando de leer, hermosa, que se llama “Me llamo Rojo”.⁵⁸⁶

HD: ¿Pero a qué hora tienes tiempo de hacer tanta cosa, tienes días de 48 horas?

IS: Pues no sé, pero bueno, es un novelonón, de Orhan Pamuk, Premio Nobel de Literatura, se llama “Me llamo Rojo”. Es sobre los ilustradores del siglo, yo creo que es como el XIV o el XV musulmán, en Estambul. Es una historia maravillosa y uno de los personajes de la historia, cuyo nombre es “Me llamo Tío” es asesinado y antes de ser asesinado, el asesino de la novela expresa qué va a pasar con la pintura de la ilustración y todas las grandes maravillas. Hay un cierto sentido trágico, premonitorio en las palabras de “Me llamo Tío” de qué va a pasar, qué está pasando con la pintura.

Ahora el Maestro regresa al tema de la pintura como centro de su reflexión:

IS: Tenemos que tener la madurez de aceptar que la pintura ha entrado desde hace algunos años en otra dimensión que no le fue propia por miles de años y que esta orfandad que está empezándose a vivir, esta de alguna manera, crisis..., no, los pintores son buenísimos, las pintoras maravillosas, está saliendo gente de las escuelas de artes plásticas, lo que sucede es que ya no hay un ámbito a quien dirigirse o hacia dónde entrar.

HD: Pero entonces, ¿validamos la proclamación de la muerte de la pintura?

IS: Para nada, al contrario, es como decir “ha muerto la música”, “ha muerto la música clásica” o “ha muerto la música electrónica” o “ha muerto la poesía”, eso solo lo puede decir alguien que tenga un grado de importancia “ofensiva”.

HD: ¡Pero justo por aquellos años se proclamaba por los cuatro vientos! Hacia los noventa todo mundo hablaba de la muerte de la filosofía, la muerte de la historia, la muerte del arte

⁵⁸⁶ Orhan Pamuk, *Me llamo Rojo* (Buenos Aires: Aguilar / Altea / Taurus / Alfaguara, 2006). Disponible en https://cncihumanidadesysociales.files.wordpress.com/2012/10/me-llamo-rojo_orhan-pamuk.pdf

en general, como una instancia que dejó de decirle algo significativo a la gente, de significarle a las comunidades.

IS: Que sustituyó la tecnología. No dejes a un lado la ciencia, porque la ciencia también tiene sus responsabilidades de lo que está sucediendo y de lo que ha sucedido, no son los angelitos que nos salvan de las enfermedades, del cáncer, también tienen lo suyo.

HD: No, no podemos tener esa visión cándida.

IS: Ciencia y tecnología, este binomio tienen su parte y sustituyen: “vamos a quitar la filosofía”; “vamos a quitar la historia”.

HD: Bueno, en los programas académicos de las prepas de la UNAM los quitaron y estamos hablando de la UNAM, ¡las prepas de la UNAM! donde el currículo desaparece esta formación humanística, es un reducto.

IS: ¿Cómo podemos ser tan tontos y pusilánimes, de tan corta vista y tan poco luchadores y borregos que nos dejamos que nos hagan esto? Yo no sé qué hizo la coordinación pero era para haber incendiado la universidad y parar la universidad, sin embargo hacen lo que quieren, ahí vamos todos “yo no me voy a meter en política”. ¡No, yo si me meto Hilda!, yo si me meto, yo me meto y peleo y me he peleado, me he peleado, no me importa ser un solitario y quedar ahí siempre como un burócrata que de pronto abre su bocota, la abro, pero ¡no me saquen a las artes así nomás!, ¡no me saquen la filosofía!, ¡no me saquen las humanidades!

HD: ...empiezan con filosofía, después van con historia, de pronto ya no va a haber antropólogos...

Se hace un silencio reflexivo. El Maestro toma un hondo respiro, y continúa:

IS: Regresemos, ¿qué pasa con el coleccionismo? Pasa que de pronto los coleccionistas se confunden, que de pronto ya no saben por dónde ir y esta confusión, esta pérdida de rumbo que le daba la crítica, cierta educación visual, cierta información que sus padres y sus abuelos habían tenido, cierta educación en torno a las artes, así en plural, estos *yuppies*, estos jovencillos que ahorita tienen cincuenta, sesenta años, pues ya no la tienen, se dedicaron a hacer dinero, se dedicaron a ver como se capitalizaban, a defenderse en los trabajos, a defender a capa y espada el sostenimiento de su familia...

HD: De sus empresas, porque estamos hablando de gente que ve en el objeto artístico un objeto de plusvalía y mercancía. Al final de cuentas a eso se reduce el coleccionismo en México, salvo honrosas excepciones...

IS: ¿Pero no crees que lo dejaron de ver así también los nuevos coleccionistas que ya no vieron la plusvalía?

HD: Cuando compran por lote, para armar museos gigantescos, pues en realidad el elemento más importante, la cualidad estética, la capacidad estética pasa a segundo plano. Cuando se compra obra sin criterios claros, en miras a tener un recurso, que puede ser posteriormente mercantilizado. Desafortunadamente estas son las directrices que son el yugo de muchos artistas que sucumben ante ello, es difícil, es difícil, como yo les digo a mis alumnos, los artistas requieren de ingresos, en el sentido también de que hay una realidad económica que a muchos de ellos los alcanza y los somete.

Por eso es loable que existan artistas como ustedes que son fieles a un proyecto, a una búsqueda, a una persistencia en el querer encontrar algo que a lo mejor no saben exactamente qué es, pero hay una intuición, fidelidad, constancia, congruencia y la consecución del pensar y el actuar. Por eso tampoco cuesta mucho trabajo encontrar quienes han sido persistentes en este devenir de las décadas, porque ya estamos hablando de décadas de trabajo y aunque hace rato hablábamos de ese descarte “darwiniano” también hay una voluntad personal y un ejercicio de la disciplina, que a pesar de todas las circunstancias externas que pueden estar

determinado una serie de cosas prevalece el mantenerse adherido a una serie de creencias, de preceptos, en un ejercicio sistemático.

IS: ¿Tú crees que haya algún elemento cooperativo para que se mantenga así? ¿Lo has detectado? A nivel individual o como generación, ¿por qué persiste? ¿por qué es persistente, consistente e insistente?

HD: Bueno, en primer lugar porque yo creo que hay un compromiso con aquello en lo que uno cree. A mí me gusta mucho cuando tú dices “no hay vanidades, todo es uno y el objetivo final es hacerme uno con mi pintura”, eso habla de trascendencia. Yo creo que tiene que ver con la posibilidad que tenemos de ver en el ejercicio de nuestra práctica cotidiana una dimensión de trascendencia.

IS: Eso es hermoso... Anoche –ya está la universidad cerrada, yo nunca tomo vacaciones–, fui ayer a dar clases, era el único salón, el único taller en la escuela, salí a las once de la noche casi –porque estuve desde la mañana en San Ildefonso, fuimos a entregar muchas cosas–, en la tarde tuvimos que entregar un cuadro para enviarlo a Monterrey, ya a esa hora estábamos cansados... ahí voy a la escuela, ahora tomé un horario nocturno, doy clase de siete a once de la noche, ya no tengo por qué ir, pero fui, tenía mi grupo lleno, todos los estudiantes estaban ahí, a ver cómo le hacen los pobrecitos para regresar a sus casas, pero todos se quedan, de veras, ya les decía “ya vámonos porque ya no aguanto”, llegue aquí hecho polvo, me dormí a las dos de la madrugada cansadísimo, pero viene esta pregunta de pronto, viene esto, de porqué lo hago, puede ser que me diga “ya bájale, ya no vayas”, o “ya no hagas esto”, pero no, esta retroalimentación que tú me mencionas, esta posibilidad de hablar de quién era Octavio Paz, yo platiqué en ocasiones con Cortázar, platiqué con Alejo Carpentier, conocí a José Donoso...

HD: Es que estás “entre” generaciones.

IS: Es que es muy raro, pero bueno, platicárselos a unos chamaquitos de veintitantos años, darles una referencialidad y decirles, “anoche se los dije, abusados, no se les vaya a ir Raquel

Tibol sin que la vean, la semana que viene va a estar en el Museo de la Estampa en algo, en su silla de ruedas, todos vayan a verla porque tal vez alguno de ustedes tengan que decir algún día a un alumno: yo la vi, porque ya no vieron a Lilia (Carrillo), ya no vieron a Rufino (Tamayo)”.

HD: Pero ahí hay un sentido de la historia; siempre en todo lo que he leído de tu autoría, tienes un gran sentido de la historia como un devenir, siempre piensas en Altamira, pasas por la Capilla Sixtina y muchas veces esa conciencia histórica se pierde.

Tal vez este último comentario mío lo lleva a evocar la figura de su maestro, Manuel Felguérez. Tal vez por ello, de repente suelta:

IS: No dejes que se te vaya (Manuel Felguérez), voy a ver, voy a mover cielo, tierra y mar, pero quiero llevarlos (a sus estudiantes y a mi) a que se tomen una copita de tequila o un tecito en casa de Manuel porque ya ves que ayer (el día anterior se había llevado a cabo el reconocimiento que la UNAM ofreció al Maestro Felguérez), ya está muy grande, muy mal. Te invito a que convivamos con él media hora, tres cuartos de hora, y ya les dije qué pregunten para que Manuel se emocione, Manuel se avive, que no se nos seque tanto.

HD: Y yo le digo también a la Doctora del Conde “Doctora ya consígame platicar con el maestro”, porque si me entra esa preocupación, está cansado.

IS: ¿Sí supiste lo que pasó?

HD: ¿Después de lo del premio?

IS: No, antes, ¿supiste lo del hijo de Meche? ¿No?⁵⁸⁷ (Felguérez) ya no oye, ya perdió el equilibrio, ya perdió muchas cosas, imagínate, bueno es muy doloroso, no se nos vaya a ir niños, sin que puedan charlar con él media hora o una hora, yo voy a ver qué le hago, la

⁵⁸⁷ Se refiere a la repentina muerte de Juan García Oteyza, hijo de Meche Oteiza (segunda esposa de Manuel Felguérez) y de Juan García Ponce, acaecido el 26 de agosto de 2013.

semana que viene voy a verlo y le voy sacar que nos regale un rato, lo vamos a ver en su casa, quiero que tengan estos niños la experiencia y vamos a ir, a ver si podemos ir al estudio de Teresa, aunque sea cinco o seis que puedan conocer a Teresa, que es una maravilla, hermosísima.

HD: ¡Ojalá, yo me incorporo al grupo!

IS: Y que veas a estos chicos.

HD: Si, sería bueno y a partir de esta plática a lo mejor queda ahí una agenda de trabajo, me gustaría mucho.

IS: Mary es mi brazo derecho, me arregla la vida.

HD: Me gustaría mucho involucrarme en esto que me platicas de la exposición que vas a montar.

IS: Ya está apuntadísimo Eri Cámara como curador.

HD: De alguna manera estar cerca, hacer un seguimiento, ir documentando el proceso.

IS: No hay nada, mira, no tengo cuadros porque me quedé sin dinero.

HD: ¿Y vas a hacer una serie nueva o vas a continuar?

IS: No, no, no, ya, borrón y cuenta nueva.

HD: Esa me sorprendió muchísimo (señalando a la obra que recién contemplamos de cerca)

IS: No conseguimos mucha obra porque, este...

HD: No, pero la obra en sí, este regreso a la representación me tomó totalmente por sorpresa porque yo venía acostumbrada a lo otro, a tu pintura abstracta.

IS: Pues quiero un poco regresar a esto, salirme más de lo reconocible, por ejemplo en este cuadro ya no pongo telas.

HD: Me hizo evocar algo árabe...

IS: Tienes esa visión que te gusta y qué bueno; no es encasillable, no es definible y no es posible sujetarla, es una esencia, una condición sublime, muy elevada del ser universal y no es aplicable nada más a un cierto tipo de arte como en este caso pudiese ser la abstracción...

HD: El pintor abstracto ve más “hacia adentro”, ¿o tiene la misma relación con la naturaleza que el representativo?

IS: Yo creo que sí, lo que pasa es que de pronto el proceso de sublimación va más allá en el abstracto y de pronto desintegra, sintetiza cuestiones que el otro se queda todavía, y no en un sentido peyorativo, se queda como en un estadio inicial y lo logra muy bien. Hay una espiritualidad muy importante en ello, por ejemplo un pintor que se me pudiera hacer extraordinariamente espiritual es Andrew Walls, un pintor que tiene una espiritualidad estupenda, por ejemplo, pudiese ser Toledo, por ejemplo, pudiese ser en cierta parte Tamayo aunque no es necesario ser inteligente para ser espiritual, por Tamayo.

HD: ¿No tuvo buena relación con Tamayo?

IS: Sí, estupenda la tuve muy bien, todavía fui jurado de la Bienal de Tamayo, de las últimas bienales en los ochenta y me llevé muy bien con ellos (Rufino Tamayo y su esposa, Olga). Como...tuve una amistad entrañable con Gerzso por más de doce años; sí, Gerzso no era un hombre espiritual por ejemplo.

HD: ¿Pero su obra?

IS: No, tú la puedes espiritualizar pero no, se veía mucho más espiritual una novia que tuvo que se llamaba Remedios Varo, era mucho más espiritual la mujer y que es totalmente representativa.

HD: Con gran atención al detalle...

IS: Excelente, como estos pintores ilustradores de “Me llamo Rojo” de Orhan Pamuk, ¿ya tienes el libro? ¿me permites regalártelo? Te lo compro y te lo regalo, vas a aprender de pintura muchísimo. “Me llamo Rojo” es un libro para gente que sabe de pintura. Ahí nos da y nos deja abierto todo este capítulo de la espiritualidad que es como la de José Gorostiza que es *sin fin*, no hay fin en ello, se puede seguir reflexionando, compartiendo y viviendo.

HD: Yo creo que a partir de la fundación de la pintura abstracta como fenómeno de la pintura moderna se hace la división tajante de un Kandinsky hacia lo “espiritual” y de un Malevich hacia lo constructivista y concreto. Yo no sé si es un falso problema esta división de una “abstracción geométrica” y una “abstracción lírica”, –término problemático este de “abstracción lírica” que de hecho no pienso usarlo–, porque “lirismo” cae como en una especie de ensoñación intuitiva e improvisada y sin preparación y, sin embargo, las obras están hablando totalmente de otra cosa, por lo que considero que estos términos se usan de manera acrítica. Se hace esta asociación del pintor abstracto como una persona de gran espiritualidad frente al pintor representativo que se limita a la epidermis de la materia, no lo sé, yo creo que hay representativos que son muy profundos, pero sí creo que los abstractos lo son de por sí, tienen un perfil, yo ya he ido platicando con ustedes, hacen zen, son budistas, hacen meditación, se retiran, dialogan con el silencio, con la introspección, y aquí no estoy hablando de religiosidad, simplemente un interés por problemas, quizá cuestiones que le son inherentes a la pintura desde un punto de vista casi, casi, metafísico, ontológico. Finalmente el representativo tiene más claro, arma una serie de veinte lienzos que abordan tal tema figurativo mientras que el abstracto, ¿qué está tratando de comunicar?, siempre mirando hacia adentro, es un perfil muy interesante el del pintor abstracto.

IS: Tú eres la que va a configurar esta teoría o estos modelos de pensamiento sobre la abstracción, tú eres la creadora.

HD: Sí, pues yo estoy allegándome de elementos, pero una parte importantísima son ustedes.

IS: Pero otra parte más importante eres tú, tú como creadora, no te cuelgues tanto de nosotros ni de lo que esté fuera de ti.

HD: Pero una parte importante sí es la crítica, qué se dijo de tu exposición de tal momento, cuál fue la recepción del público, cuáles son los comentarios, porque también puede pasar que tú estás acá, conjeturando...

IS: Pero ahí nos metemos, Hilda, en el mundo “del gran salón de los espejos”, y abusada con lo que recibes de afuera, yo como artista, digo los comentarios, las opiniones, las críticas, los ensayos, *wathever*, todo eso... Si tú lo vas a tomar también como una parte de tu investigación, tómalo referencial, como un referente, pero no lo tomes como una especie de literalidad que la hagas tuya porque tú te despersonalizas y aquí tú eres la creadora, tú eres la pintora, tú eres la artista, y que te pongas esas ropas no lo veo, te va a costar trabajo, asúmelo, estás haciendo un proceso artístico, estás haciendo un proceso creativo muy importante, pero abusada con que te cuelgues de nosotros, es que dices yo lo vi aquí en este libro y está muy bien y estás aprobada y ya salió el libro ¿y dónde estás tú?

HD: Mi punto de partida indefectiblemente es la obra, ahí ya soy yo, siempre es la obra y alrededor de ella, está el creador, el que la recibe, el que habla de ella, el que la colecciona, el que la compra. La obra se constituye en eje de una serie de tensiones y de procesos que se van dando en torno a ella. Me acuerdo cuando le preguntaron a Leonora Carrington “Maestra, ¿de dónde imagina usted tantos personajes?” y su respuesta fue “pues no sé, de repente ya están ahí”, es decir, el artista a veces ni siquiera tiene las respuestas de su propia obra.

IS: Es lo que te decía cuando estoy queriendo entrar a ver mi rostro, no lo sé.

HD: Pero el interior es más importante.

IS: Pero el rostro es la parte de inicio del interior, no sé.

HD: Sí, me acuerdo de mis clases de hermenéutica con José Luis Barrios, nos decía ¿quién se ha visto la espalda? Hay un parte de ti que jamás vas a poder ver.

IS: Esa es una pregunta zen, yo soy budista, entonces hay miles de frases zen, ¿conoces esta de “cuál es el sonido de una mano al aplaudir”? Es una cosa que no tiene lógica, ahí entramos en una cosa donde no existe la lógica y la pregunta del rostro viene de cuál es tu verdadero rostro antes de que te concibieran tus padres, es una pregunta zen, y ahora yo te pregunto ¿cuál es tu rostro ahora? físicamente ya lo desespiritualizas, lo desvisto de muchas cosas y no te lo puedes ver, no sabes quién eres ahorita, cómo es tu rostro.

HD: Pero tú me reflejas hace rato, es un juego de espejo y veo tus pupilas y veo tus gestos y veo...

IS: Cuando hay diálogo, el diálogo es el espéculo como puede haber, te diste cuenta que sí podemos dialogar, tú tienes tus tiempos y mi atención plena, yo tengo mi tiempo y tú me estas atendiendo, entonces estamos pudiendo establecer una intercomunicación saludable, electiva, respetuosa, contenta, positiva, eso es vernos ya el rostro, pero si yo estoy con otra cosa o hablando nada más de mí o mi ego se exagera y empieza a tratarte de “apantallar” o de crearte alguna cosa ilusoria, en ese momento ya no te estoy viendo a ti, y me estoy viendo a mí, se rompe el dialogo, el arte de preguntar y mayor parte de dialogar.

Al finalizar nuestra charla, el Mtro. Salazar me invita nuevamente a dar seguimiento al proceso de su exposición retrospectiva, a presentarse en 2016 en el Museo de San Ildefonso. La charla se prolonga hasta la puerta de su domicilio-estudio, con la promesa de volver a reunirnos pronto.

*Entrevista realizada a la Dra. Teresa del Conde*⁵⁸⁸

HD: Dra. del Conde, antes que nada permítame agradecerle la gentileza de recibirme.

TC: “No’mbre”.

HD: El propósito de mi visita, Dra., es el siguiente: estoy trabajando la pintura abstracta en México en la década de los ochenta y quisiera elaborar un análisis y valoración tanto de las diversas modalidades y tendencias que surgieron, de las influencias recibidas así como identificar trayectorias relevantes...

TC: ¿Y qué te hizo escoger este tema?

HD: Desde la licenciatura me interesé mucho por el siglo XX, pero lo que fue definitorio para mí fue el hallazgo de la pintura abstracta de Cordelia Urueta de los ochenta, que me parece sorprendente dentro del contexto de su propia producción. Empecé a profundizar este periodo; me parece que el arranque de la abstracción en México está razonablemente documentado y trabajado (la mal llamada “Ruptura”); luego surge el geometrismo de los setentas...

TC: Entonces... ¿vas a presentar una tesis?

HD: Si... Llegan los ochenta, cuando se ponderó muchísimo el regreso a la figuración y pareciera que la abstracción retrocede un poco. Considero que hace falta recuperar esta vertiente que tiene expositores maravillosos en los ochenta. Y si hay alguien que ha trabajado, escrito, y curado exposiciones relacionadas al tema, pues es usted.

TC: ¿Quién es tu directora?

HD: La Dra. Margarita Martínez Lámbarry y la Mtra. Elin Luque.

TC: ¿Elin Luque es de Casa Lamm, verdad?

HD: Si.

⁵⁸⁸ Realizada el 28 de junio de 2010 en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

TC: ¿Tú eres de Casa Lamm?

HD: No, yo hice la licenciatura primero en Diseño Gráfico.

TC: ¿En dónde?

HD: En la Ibero (Universidad Iberoamericana). Y luego hice la licenciatura en Historia del Arte en la Ibero, y luego vine acá (a la UNAM) a la Maestría en Historia del Arte.

TC: Ah, pues muy bien.

HD: (Entrando en materia) Una primera pregunta que quisiera abordar con usted: ante el universo tan grande de artistas que van arribando a la abstracción hacia los ochenta, yo encontré que en *Confrontación 86*...

TC: *De las nuevas generaciones*... fue una exposición que yo hice, muy buena.⁵⁸⁹

HD: Precisamente estoy tomando como eje esa exposición para identificar vertientes y quienes estuvieron. Me parece que es una exposición de una gran relevancia que puede permitirme aclarar ciertas inquietudes.

Usted explica que la idea de llevar a cabo una exposición de esta naturaleza surgió de pláticas aisladas en las que participaron Jorge Hernández Campos al frente en ese momento del MUNAL, artistas como Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce y Francisco Moreno Capdevilla, así como el Maestro Manrique. ¿De dónde surge la inquietud de hacer una exposición de esta naturaleza?

TC: Es que hay muchos antecedentes, porque tanto Manrique como yo como Tibol y otras personas fuimos jurado del Encuentro Nacional de Arte Joven, el de Aguascalientes, ¿no?

HD: Si.

TC: Entonces, si se revisan las versiones del Encuentro de Arte Joven de Aguascalientes que auspiciaba Cigarrera “La Moderna”, se puede uno dar cuenta de que el porcentaje de pintores abstractos ya de los setenta es considerable y se acentúa en los ochenta aunque, como bien

⁵⁸⁹ La exposición a la que hago referencia es *Confrontación '86. Visión sincrónica de la pintura mexicana*, presentada en el Museo del Palacio de Bellas Artes de julio a septiembre de 1986. El apelativo “de las nuevas generaciones” corresponde a la exposición *Confrontación 66*, montada veinte años antes.

has dicho, en los ochenta hay una retoma importante de la figuración, que está relacionado con una exposición que vino a México en el '84 que se llama “Nueva Pintura Alemana”.

HD: El Neo-Expresionismo, la Transvanguardia...

TC: Simultáneamente sigue la pintura abstracta, sigue la opción abstracta como una de las principales maneras de manifestaciones entre los artistas que en ese momento son todavía jóvenes pero ya figuran con un cierto reconocimiento porque habían ganado premios tanto en el Encuentro de Arte Joven de Aguascalientes como en los llamados Salones Naciones que después desaparecieron...

HD: Muy bien, entonces, ¿uno de los propósitos de Confrontación '86 era reunir esas nuevas generaciones?

TC: Más que todo era conmemorar la *Confrontación '66 de las Nuevas Generaciones* porque el motor de aquella exposición, que fue muy importante, había sido precisamente Fernández Campos. Hay una crítica muy buena sobre esa exposición de Olivier Debrouse.⁵⁹⁰

HD: Si, aquí tengo alguna pregunta que le quiero hacer. Me sorprende un poco cuando el autor dice que “no ha pasado nada en veinte años”. Se me hace una aseveración tan contundente que yo quisiera saber si de verdad no había pasado nada...

TC: Hay dos maneras de entender eso: por un lado entre la exposición de 1966 de las Nuevas Generaciones y esta de 1986 hay patrones, vamos a llamarlos “de representación” –aunque la pintura abstracta no es representativa–.

HD: ¿Es en este sentido como se tiene que entender la afirmación que él hace cuando dice: “el mismo proyecto de nación, de cultura, de función del arte que animaban a los jóvenes de 1966 continúa en la propuesta de los jóvenes de 86? ¿Hay estas continuidades sociales, de contexto, estéticas, plásticas...?

TC: Entre ellos, tú puedes encontrar a uno que seguramente lo tienes en las imágenes como Gabriel Macotella. Por otro lado, la llamada generación de “Ruptura” –que no es tampoco de “Ruptura”, ¿verdad?–...

⁵⁹⁰ Oliver Debrouse, “Veinte años son muchos años. Confrontación '86,” *La Jornada*, 24 y 25 de julio de 1986.

En este momento, le ofrezco a la Dra. del Conde una serie de imágenes que nos permitan llevar un hilo conductor a nuestras reflexiones.

HD: Preparé una presentación en donde traigo todas las pinturas abstractas que se presentaron en *Confrontación '86*; podemos ir viendo conforme vamos conversando...

TC: Por ejemplo, **Miguel Ángel Alamilla** lleva la batuta dentro de la pintura y no solamente dentro de la pintura y el dibujo principalmente; también, en cierto modo, en la escultura, lleva la batuta. Son tres, en ese momento, que llevan batuta, ¿no?

HD: En relación a la exposición, el Maestro Manrique menciona en su introducción del catálogo que “había tendencias tan variadas” como “Escuela Mexicana, figurativismo libre, arte fantástico, abstracción lírica, geometrismo, algo de *minimal*, neofigurativismo y Neo-Expresionismo”.⁵⁹¹ Menciona estas vertientes. ¿Usted qué papel considera que jugó, dentro de este mosaico de tendencias, la pintura abstracta?

TC: Tan importante como todas las demás manifestaciones. Sin embargo, yo insisto en que los ochenta, aparte del influjo de los Nuevos Salvajes (Neo-Expresionismo) y también de la Transvanguardia italiana prosiguen figuras que son personas muy notables dentro de la abstracción y son muy identificables...

HD: Entonces esta pregunta me importa mucho porque le da cuerpo a mi investigación ¿considera usted que el análisis detallado de la obra abstracta presentada en *Confrontación '86* me permitiría obtener una clara visión de las tendencias que dentro de este lenguaje se estaban practicando en este momento?

TC: No, no creo ¿eh? No creo que el análisis de la obra abstracta de las pinturas de *Confrontación '86*, así llamadas o calificadas de abstractas puedan resultar en un parte aguas... No.

HD: Pero, al menos ¿podría darme indicios de por dónde estaba la abstracción en ese momento?

⁵⁹¹ Jorge Alberto Manrique, “Recuento de generaciones actuales,” en *Confrontación '86. Visión sincrónica de la pintura mexicana* (México: Museo del Palacio de Bellas Artes/INBA, jul./sept., 1986), 9.

TC: Si, puede dar indicios pero complementar... la exposición buena es *Nueva Pintura Abstracta*, que es de 1999. Se llama *La aparición de lo invisible*. Fernando García Ponce utilizó esa frase, frase que por cierto no es de él, viene de Klee.⁵⁹²

HD: También ya la trabajé...

TC: Ahí sí se puede seguir, aquí no, pero no importa, porque hay indicios, ¿no? aquí por ejemplo, mira, **Miguel Ángel Alamilla** en '86 es muy atípico con respecto a lo que venía haciendo...

HD: Me pregunto si lo que están presentando los artistas en *Confrontación '86* es su obra más acabada o tendríamos que ver en cada caso en qué momento de su desarrollo están...

TC: O qué emociones los mueven, porque por ejemplo aquí, con **Miguel Ángel Alamilla** lo estamos viendo en bastante tamaño y después ya no, ¿no? Porque después su obra se ve mucho más movida, por ejemplo por de Kooning, que no es abstracto, sin embargo se ve movido por de Kooning.

HD: Si... entonces ¿usted me sugeriría que aunque mi investigación se centra en la década de los ochenta yo pudiera amarrar con "Aparición de lo invisible"?

TC: Yo nada más te sugeriría, porque está bien que tu tomes los ochenta, ¿no?, está muy bien, y además es lo que tu director de tesis ha propuesto o ha aceptado, que termines con una pequeña mención de aquello (de *Aparición de lo invisible*), ¿no? porque ahí sí se podría hacer una recapitulación.

HD: Si, y yo encuentro que los que están presentes en *Aparición de lo invisible* son los que a lo largo de los ochenta fueron madurando sus lenguajes.

TC: Más o menos, persistieron en lo abstracto.

HD: Muy bien. Bueno, también trabajé los diez años del Encuentro Nacional de Arte Joven que usted ha estado comentando.

⁵⁹² La frase en cuestión la empleó Juan García Ponce —y no Fernando— dentro de una colección de ensayos sobre arte contemporáneo publicado por la editorial Siglo XXI en 1968. Es una versión modificada de la expresión de Paul Klee "El arte no reproduce lo visible; hace visible".

TC: Eso es importante.

HD: Bueno, analicé encuentro por encuentro, quienes participaron, quienes fueron los jurados, que premios se otorgaron, con qué frecuencia se asignó a la obra abstracta un premio...

TC: Con mucha frecuencia, mira, **Miguel Ángel Alamilla** lo obtuvo varias veces, **Irma Palacios** creo que lo obtuvo cuatro veces.

HD: Si, y los Castro Leñero.

TC: No todos, ¿eh?

HD: Francisco y Miguel.

TC: Nada más Francisco... **Francisco y Miguel (Castro Leñero)**.

HD: Usted participó como jurado en las ediciones número 7 y 9, me gustaría saber de viva voz cómo se llevaba a cabo la convocatoria, cómo se publicaba, la edad y condiciones...

TC: Lo que había en ese momento era sumamente interesante y es que todas las obras iban, no se dirimía por diapositivas, a ver quiénes iban a quedar... No, no, todo iba, todo estaba en la casa, se tapizaba la Casa de la Cultura de Aguascalientes y los mismos museógrafos o el mismo personal de la Casa de la Cultura de Aguascalientes hacía una primera barrida de manera tal que iba dejando más visible lo que podía quedar como selección, claro, veíamos todos, a veces eran 2000 obras.

Todo lo veíamos, todo lo veíamos y de ahí salía la selección que había de configurar la exposición. Los fuereños solo están reproducidos en los catálogos, pero no todo está reproducido en los catálogos. Aquí tienes por ejemplo a Pablo Amor, ¿no?

HD: Si, todas estas obras son de *Confrontación '86*.

TC: Algunos de ellos se volvieron eminentemente figurativos.

HD: Si, eso lo hace muy interesante también; ver los momentos creativos, por dónde van las investigaciones estéticas de los artistas y de pronto algunos de los que no se vuelve a oír de ellos.

TC: Jesús Urueta, pues es un pintor de otra generación, es un pintor que, por edad, coincide con la generación de “Ruptura” y es un pintor muy fino.

HD: Que yo creo que esa fue otra “bondad” de *Confrontación* '86: que reunió, dice el Maestro Manrique, a siete generaciones. De algunos dices, ¿qué pasó con ellos? U otros artistas que te sorprenden como...

TC: ¿Emilio Baz Viaud? No era para nada (abstracto).

HD: ¡Nada! ¡Toda su vida fue figurativo!

TC: Un gran pintor figurativo, gran dibujante y pintor figurativo.

HD: Y de pronto...

TC: Quiso participar, quiso participar.

HD: Pero la convocatoria no constreñía a nadie, a ninguna modalidad.

TC: Claro, no.

HD: ¿No? Entonces resulta raro encontrar esos fenómenos, ¿no? Y artistas, yo creo que muchos eran muy jóvenes en este momento...

TC: No, Susana Campos ya no era tan joven, era del Salón de la Plástica Mexicana.

HD: Ah, ¿si?

TC: Si.

HD: Porque ella está presente en *Aparición de lo Invisible*. Y él (viendo ya la siguiente imagen) ¿también?

TC: Eduardo Cárdenas Fonseca si era muy joven y se murió muy poco después.

HD: Con razón ya no encuentro nada de él.

TC: No, pues no, ya no vas a encontrar nada de él. Y este cuadro era muy bueno.

HD: Y al término del concurso ¿cada quien recogía su obra?

TC: Si.

HD: ¿Y había algún tipo de convivencia entre los artistas Dra.?

TC: No...

HD: ¿Llegaban, entregaban y “adiós”?

TC: No, no tenían ningún tipo de convivencia. Digo, se conocían, muchos de ellos se conocían, ya inclusive hacían grupo, ¿no? Pequeños grupos, pero no, no, ningún tipo de convivencia más que el día de la inauguración, se llenó el Palacio de Bellas Artes de pinturas, todas las salas...

HD: Ha de haber sido impresionante.

TC: Si, era muy bonito, y era como un Salón Nacional.

HD: ¡Exacto! Es lo que yo pensaba, que había una idea de que funcionara como Salón Nacional y a un nivel de confrontación estética. (Viendo la siguiente imagen) ¿Este tipo de obra es la que llega a tener influencias de Nicolás de Stäel?

TC: Si...

HD: Porque también me importan mucho las influencias, el Informalismo parisino, el Informalismo catalán, el Expresionismo Abstracto norteamericano...

TC: Sobre todo el Informalismo catalán, eh? Tenía muchísima vigencia.

HD: Ella salió de...

TC: Anita Cecchi, si... ya está aquí en México y puso un restaurant.

HD: ¿A poco? ¿Ya no pinta?

TC: No.

HD: Ella salió de los Encuentros. (Encuentro Nacional de Arte Joven)

TC: Ella salió de los Encuentros y Aarón Cruz también.

HD: Que aquí está...

TC: Hay muchos que están en una intermediación (entre figuración y abstracción).

HD: Eso me complica mucho, Dra.

TC: No ¿por qué?, todo el arte es abstracto.

HD: Pero como usted dice en la antología del libro del Museo del Maestro Felguérez, si, todo el arte es abstracto pero aquí estamos hablando de un acto conscientemente...

TC: No representativo.

HD: No tengo un afán clasificatorio *per se* pero hay que describir la obra y a lo mejor es pertinente hablar de *gradaciones* en la abstracción.

TC: Si, hay gradaciones, claro. Es que hay diferentes calidades de abstraer, ¿no?

HD: La primera vez que leí, hace muchos años, la clasificación que propone en “Abstracción lírica”...

TC: ¿Dónde?⁵⁹³

HD: Usted propone las siguientes vertientes para la pintura abstracta hacia 1982: “figurativismo abstractivo”, “abstracción libre configurada”, “abstracción articulada de tipo fantasioso”, “abstracción inarticulada” y la vertiente hacia el orientalismo que tiene que ver con la caligrafía y la manera de configurar. La primera vez que yo lo leí todavía no me había adentrado tanto en la obra, que además, iconográficamente, en términos de reconocer el “contenido” de la obra, es muy compleja.

TC: Porque no hay, ¿no? No hay (contenido).

HD: Bueno, a lo mejor la palabra “iconográfico” no es la correcta, sino la identificación de un tema... de pronto uno está seguro y dice, “esto es de Pierre Soulages” y resulta que...

TC: Pierre Soulages es un magnífico ejemplo, sobre todo porque está la exposición ahorita.⁵⁹⁴

HD: Si ahorita está la exposición.

TC: La autora soy yo, del catálogo. La autora mexicana.

⁵⁹³ Teresa del Conde, “Abstracción lírica, panorama actual,” en *Historia del Arte Mexicano*, tomo 12 (México: Salvat, 1982), 44-63.

⁵⁹⁴ Se refiere a la exposición “Pierre Soulages”, inaugurada en el Museo de la Ciudad de México el 9 de junio de 2010.

HD: Ese no lo he abordado, fíjese.

TC: No, porque todavía no está.

HD: Es tan reciente que todavía no está.

TC: No está. No ha salido.

HD: ¿Qué hacer con artistas como Toledo o Roger von Gunten, que están ahí negociando...?

TC: Toledo y von Gunten no son abstractos, pero pueden utilizar, sobre todo ornamentalmente, muchos elementos que proceden de ahí, ¿no?

HD: Allí es donde cabe hablar de estas *gradaciones*.

TC: Pero es que también hay una opción abstracta que es eminentemente decorativa y nada más, ¿no?

HD: En este sentido, le preguntaría: hacia los ochenta ya todas las derivaciones posibles del *Pop Art*, del *Op Art*, del diseño editorial, del diseño gráfico y del Minimalismo están haciendo un cruce conceptualmente muy complicado de discernir en la obra abstracta ¿es posible hablar de estas influencias?

TC: Si, pero desde luego que sí. Porque de todo se toma, ¿no? De esta ventana, de una fotografía, de esta ventana con los planos, absolutamente de todo se toma, ¿no?

HD: Es decir, ¿sería correcto afirmar que una obra es abstracta-minimal?

TC: ¡Si, cómo no! ¡Cómo no! Es correcto.

HD: Ok.

TC: ¿No tienes por ahí a Zapfe?

La conversación se torna en ocasiones fragmentaria debido a que la Dra. del Conde y yo vamos comentando una serie de obras que le presenté durante la entrevista.

HD: Si, seguro por ahí viene (en realidad tengo a los artistas ordenados alfabéticamente)...
El Maestro Felguérez, con un eco surrealista... me recuerda a Tanguy.

TC: Hay muchas vísceras y todo, ¿no? Hay mucho que ver de Felguérez en los ochenta.

HD: Hay también ciertas formas reconocibles de alguna manera, representativas de algo.

TC: Leopoldo Flores, que tiene obra pública.

HD: Si. Gestualismo, grafitti...

TC: Si, de todo.

HD: Si de todo, ¿verdad? Yo he encontrado que se ponderan mucho la Escuela de Nueva York y lo catalán, de Tàpies, de Ginovart. Sobre todo si atendemos a que los jóvenes mexicanos que estudiaban arte hacia mediados del siglo pasado, no viajan a Nueva York, sino a Europa la mayoría...

TC: Unos si llegan a Nueva York, ¿eh?, por ejemplo Byron Gálvez. Si, hasta su galerista era norteamericano.

HD: Pero entonces, efectivamente, todas estas influencias están presentes...

TC: Rubén García Benavides, que no es el Distrito Federal, qué bueno que aparece.

HD: Yo creo que es necesario recuperar a todos estos artistas a fin de elaborar una visión general. Preguntarnos ¿que están legando a las siguientes generaciones? Fernando García Ponce...

TC: Nunca fue abstracto más que en ese momento.

HD: ¿De verdad?

TC: Si.

HD: Y luego aparece como jurado...

TC: En Aguascalientes, le gustó participar...

HD: A mí me parece un poco sorprendente que también “figurones” ya consagrados estén conviviendo con jóvenes artistas.

TC: Si, participando, eso es algo muy bonito; yo me acuerdo donde estaba puesto Gunther Gerzso, en la Sala Nacional.

HD: Y pues ahí estaba Tamayo, estaba Goeritz y algún otro.

TC: Toledo.

HD: Toledo, sí. Yo creo que para los jóvenes ha de haber sido una gran experiencia, ¿no Doctora?

TC: Pues no sé, no sé, porque no hablan de eso nunca. Los que en ese momento eran jóvenes no, no, no, no se refieren a esta exposición. Yo de lo que recuerdo muy positivamente es que si era como un Salón Nacional al haber nombres desde Mathías Goeritz, Gunther Gerzso (que acabas de ponerlo) hasta Ilse (Gradwohl), o **Irma (Palacios)** u otros más jóvenes.

HD: Si, pero pues qué raro, porque incluso, mencionarlo como una cuestión de prestigio, ¿no?, “fuimos convocados”.

TC: Acababa de pasar el temblor.

HD: ¡El temblor! Si, también leo que ustedes percibieron una iconografía catastrofista, de fin de siglo, ¿no? Y de hecho hay algunas obras que tienen ese nombre, “Después del terremoto”... Ismael Guardado...

TC: El zacatecano, ahí hay una vena muy buena, ¿no? En Zacatecas, no sólo por los Coronel, no Rafael, sino Pedro (es abstracto), eh? Ni por Manuel Felguérez sino que después siguen Mario Martín del Campo, luego Ismael Guardado y ahora Alejandro Nava que ese no ha de estar aquí...

HD: No, pero creo que está en...

TC: Muy bueno, ¿eh? Alejandro Nava.

HD: Sergio Hernández. También un poco atípica esta obra en su trayectoria...

TC: En ese momento crean muy grandes formatos, muy amplios. Lo manejaba Benjamín Díaz Olabarrieta que tenía una galería buenísima cercana a la de las Pecannins, en la glorieta. Olabarrieta fue un galerista y un productor que entendió muy bien toda la situación de los artistas de esta generación. Actualmente tiene una galería en Canadá. Ahora, Raúl (Herrera)

era completamente ligado a la cuestión orientalista ¿Cómo se llaman estos movimientos?
Una especie de gimnástica...

HD: ¿Cómo *Action Painting*?

TC: No, no, no, era absolutamente gimnástica. Digamos, más rigorista, ¿no? ¡Tai chi!

HD: ¡Ah, ya, si!

TC: Raúl (Herrera). Ahora vive en Oaxaca.

HD: A pesar del hecho de que nunca fue al oriente. Dra., al ver todas estas obras, el escenario me parece muy complejo. Me parecía, antes de su comentario, que sí se podían identificar ciertas pistas de como por donde andaba la abstracción en ese momento, amarrando con *Aparición de lo invisible*.

TC: Pues si porque aquí se pueden apreciar muchos signos que provienen del arte africano y todo eso, en otros ¿no? Se percibe la influencia de Pedro Coronel. Rodolfo Hurtado, mejor grabador que pintor.

Saúl Kaminer, que después fue muy cercano a los oaxaqueños también y sigue. Myra Landau, que era la esposa de quien organizó las dos bienales de 1958 y 1960. Ahorita no me acuerdo cómo se llama.

HD: Dra., en su texto “Una visita guiada” usted menciona –y también lo hace el maestro Manrique en otro texto– que los pintores abstractos de los sesenta más o menos tuvieron un especial interés por las cuestiones de la percepción y las teorías gestálticas y el maestro Manrique argumenta que en virtud de ese interés se orientaron más hacia la abstracción geométrica que es más asequible a la percepción que la abstracción “lírica”.

TC: No, ¿eh? Yo ya no creo eso. Habremos dicho eso el maestro Manrique y yo pero no; lo que pasa es que había, digamos, unos como propulsores o personas muy notables dentro de la abstracción geométrica en ese momento, tipo Vicente Rojo y sobre todo Kasuya Sakai; y además Kasuya Sakai fue quien dio con la idea de que había que hacer un estudio sobre la abstracción geométrica en México. Y el resultado es este libro, “El geometrismo mexicano”.

HD: El de 1977...

TC: 1977...sí. Previo al libro hubo una exposición tomando en cuenta los ensayos nuestros para el libro.

HD: OK. Pero ¿no era entonces realmente un interés generalizado por los fenómenos de la percepción?

TC: No, no, no hay tanto eso, ¿eh?

HD: Porque incluso el maestro Manrique lo vincula con las experiencias del *Pop Art* y con el juego que hacía Andy Warhol y los artistas vinculados al *Pop Art*, en relación a la percepción de las masas. Pero en todo caso, hacia los ochenta, que es la década que yo estoy trabajando, ¿había algún tipo de inquietud en este sentido?

TC: No, nada más las computadoras por parte de Felguérez, que lo soltó, ¿verdad? Porque dijo, “no me voy a pasar toda la vida con la computación, para ver que tantas opciones salen que nunca voy a poder realizar”.

HD: Claro, que eran inagotables. Por supuesto. Pero de ahí en fuera, no hay una preocupación teórica o metodológica (vinculada al tema de la percepción).

TC: No, no, no, no, la verdad no creo, ¿eh? Hay otras cosas pero eso, no creo. Por ejemplo, hay mucho interés... aquí se ve en esta, ¿no? Como también en Gunther Gerzso de...

HD: También estarían vinculados al movimiento.

TC: Tiene una gran dosis de abstracción, ya no es una actitud mexicanista, ¿no? y ese reconocer o extraer dentro de las manifestaciones prehispánicas rasgos que se pueden reconocer en pintores contemporáneos. Hay esta exposición de 1984 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, de arte tribal y arte contemporáneo, y que no se puede exponer... arte primitivo que no puede ponerse como arte primitivo y nada prehispánico porque...

HD: Por otro lado, usted afirma en “Una visita guiada” que los artistas de los sesenta estaban medianamente animados por un ambiente existencialista.

TC: Eso sí.

HD: Y en los ochenta, ¿qué animaba a un artista abstracto?

TC: Bueno, en primer lugar, de dónde provienen. Mira, yo te veo muy bien, ¿eh? Te veo muy enterada, no creo que debieras hacer preguntas, no creo que necesites...

HD: ¿Consultarlo con usted?

TC: No, no, digo, está bien, pues si había gentes en ese momento como Manrique, como yo que hacíamos eso ¿verdad?, que nos dedicábamos a eso, a la crítica de arte, hacíamos catálogos, etc., ¿verdad? Y está bien que lo comentes pero te veo muy bien, no te salgas de lo que tú crees, eso no es bueno, ¿eh?

HD: Si Dra.

TC: Myra Landau, por ejemplo, era pacifista, predominantemente abstracta. Entonces eso, naturalmente, eso influye en ella.

HD: Claro, en su forma de hacer...

TC: Aunque aquí tiene este pastel, ¿no?

HD: Este otro, Luis López Loza.

TC: Luis López Loza, abstracto desde el principio de su trayectoria.

HD: Además muy fiel a su manera de configurar, ¿no?

TC: Y tiene bastante que ver con Arp, al principio.

HD: Si.

TC: Gabriel Macotella, que él sí tiene una carrera mucho más diversa, ¿no? Pues es alumno de Gilberto Aceves Navarro.

HD: Al principio estaba Gilberto Aceves Navarro, también en esta exposición (*Confrontación '86*).

TC: Rosa Marroquín, se hizo tapicista principalmente y ahora nada más es tapicista, maestra de tapiz.

HD: Ella también salió del Encuentro Nacional de Arte Joven.

TC: Carlitos Olachea. Lo que más le gustaba era García Ponce, Fernando.

HD: Y se nota la influencia, en la manera de componer, de estructurar...

TC: Pues no tantísimo aquí, pero era buenísimo, Carlitos Olachea,... Ahora, si estás viendo, ¿no? Algunas son *ex profeso* y otras no.

HD: Si, esa condición me gustó, que pidieran obras que no tuvieran antigüedad mayor a dos años. Yo por eso me confié un poco al pensar que “bueno, es lo que están haciendo en ese momento, entonces, de alguna manera tiene que darme indicios”.

TC: Si es, si es, ¿no? Fíjate este que sigue después.

HD: Manuel Orvañanos... **Irma Palacios** que ha continuado en esta línea muy matérica.

TC: Muy matérica pero fíjate, si tiene una evolución muy interesante Irma, ¿eh?

HD: Allí donde hay que ir es con el Sr. Blastein, que es propietario de obra de Irma Palacios. Roberto Parodi...

TC: Roberto Parodi que es, digamos, que es uno de los continuadores abstractos de la Escuela Mexicana.

HD: ¿Esta obra puede ser catalogada como abstracta? Porque uno ve de entrada el gestualismo, la configuración, el gesto...

TC: No hay abstracción ¿verdad? No, no es tanto abstracto él, ¿eh?

HD: Y lo que presentó en el Encuentro Nacional de Arte Joven está en la misma línea. Antonio Peláez, ese si no me queda duda, yo tuve la fortuna de trabajar en el Museo de Arte Moderno un par de años y ahí también pude ver esta obra. Antonio Peyrí, Gabriel Ramírez.

TC: Gabriel Ramírez, que siempre ha pintado igual, y es de la Ruptura.

HD: Y que hasta muy recientemente se le ha recuperado...

TC: Él se ha dedicado a escribir sobre cine... y Marianito Rivera Velázquez, es el hijo de Consuelito Velázquez. Ricardo Rocha después se volvió paisajista-paisajista.

HD: Pero aquí, ¿ya había pasado por sus grafismos? ¿Por sus caligrafías?

TC: Si aunque... ya las practicaba en ese momento. Era muy bueno.

HD: Y que falleció en Colima no hace mucho.

TC: Se cambió, si...

HD: Antonio Rodríguez Luna, que fue maestro en la ENAP.

TC: Y que llegó a México, vivió mucho tiempo. Vicente Rojo...

HD: Esta serie ocupa su década de los ochenta, de hecho ya venía trabajando sus series y las negaciones.

TC: Herlinda Sánchez Laurel, que sigue siendo maestra en la ENAP. Mauricio Sandoval, que ese si era muy joven en ese momento, muy joven. Susana Sierra, ella siguió mucho a Waldemar Sjölander, que tuvo mucha más importancia de la que se le ha concedido, como escultor y como pintor. Othón Téllez, él se volvió funcionario.

HD: En estas obras yo encuentro ciertos vínculos hacia el lenguaje publicitario.

TC: Si, si, tienes toda la razón, hacia los carteles.

HD: Hacia Robert Rauschenberg y el *Pop Art*. El caso de Francisco Toledo, yo lo pongo en duda, Dra.

TC: No es (abstracto), porque, sí ves lo que hay, ¿no?

HD: Pues yo veo solamente formas...

TC: Y además esto está utilizado como ornamento.

HD: Si.

TC: Las vaginitas y las estrellas y todo, eran extraordinarias obras, eran muy buenas.

HD: Pero no podemos exponerla como una obra abstracta...

TC: Bueno, tiene grados de abstracción...

HD: Y creo que eso es lo que hay que trabajar, ¿no?, esto es, los “grados de abstracción” entre las obras.

TC: Son grados de “representación” o mimesis, ¿no?

HD: Claro... esto es lo que está haciendo Cordelia Urueta en los ochenta.

TC: Candidata al Premio Nacional y no lo quiso.

HD: Tenía una personalidad muy reservada.

TC: Luis Velasco, que después se fue a Oaxaca, y que en este momento sí era completamente abstracto. Beatriz Zamora, que nada más se dedicó al negro.

TC: Rodolfo Zanabria que también ya se murió, un artista extraordinario.

HD: Este pintor se me hace muy interesante, la inclusión de materiales extra-pictóricos, cordeles, papeles, recortes, maderas, que ya se acerca más a Schwitters o a Wols, ¿no?

TC: Pero era muy excéntrico él, ¿eh? Pero muy bien, muy bien...

HD: Este es Guillermo Zapfe.

TC: Espacialista, deja respirar la tela. Enrique Zavala también se perdió un poco, ¿no?

HD: Le presento ahora las obras abstractas premiadas en la década de los ochenta en el Encuentro Nacional de Arte Joven. Me parece que los resultados del Encuentro Nacional validan mucho las trayectorias posteriores de estos artistas; de hecho, dentro de los objetivos del Encuentro que destaca Juan Castañeda (uno de sus promotores) se encontraba el de “dar el espaldarazo” o impulso a las incipientes trayectorias, yo creo que sí se logró en muchos casos, ¿no? Sergio Hernández; Flor Minor...

TC: Siempre muy buena dibujante, ¿eh? Y después desapareció como diez o quince años y volvió a aparecer.

HD: Alfonso López Morera.

TC: De ese no me acuerdo...no me acuerdo de él, fíjate...

HD: No participó usted como jurado en estos años.

TC: No, no, solo lo hice dos veces.⁵⁹⁵

⁵⁹⁵ La Dra. del Conde fungió como jurado de este Encuentro en los años de 1987 y 1989.

HD: Si, por ahí tengo el dato porque le digo que analicé encuentro por encuentro. **Miguel Ángel Alamilla.**

TC: Enrique Briones...

HD: Si, muchos de los que también participaron en *Confrontación '86*.

TC: Manuel Marín, él lee mucho, en ese momento estaba leyendo a Paul Valéry.

HD: Además, cuando no gana premio de adquisición gana Mención honorífica, ¿no?

TC: Siempre.

HD: Invariablemente, creo que se le acabó la edad y dejó de participar.

TC: De esta me acuerdo vagamente, pero ya después no supe de ella...

HD: Desafortunadamente, como se señala en el texto que acaban de publicar acerca de los *40 años del Encuentro Nacional de Arte Joven*, algunos jóvenes que ganaron “se perdieron para siempre”. Miguel Castro...

TC: Miguel Castro si, ¿no? Se hizo en el Centro de la Imagen.

HD: Dra., yo le haría nuevamente la misma pregunta que para *Confrontación '86*: viendo estas imágenes ¿puedo obtener pistas de por dónde se estaba moviendo la abstracción entre los estudiantes?

TC: Como estás viéndolo, por todos lados, porque la abstracción tiene esa buena virtud, ¿no? Digo, tiene esa buena posibilidad...

HD: Pero, ¿sí puedo validar mis conclusiones a partir del análisis de este Encuentro anual?

TC: Si, si.

HD: Porque al final yo lo que quiero es producir un texto en el que se recoja lo que ocurrió en los ochenta con la abstracción...

TC: Y que te lo publiquen.

HD: Si, que sea útil.

TC: Este se quedó en Aguascalientes (Moisés Díaz) y es uno de los buenos maestros de Aguascalientes; entonces todos tienen una cierta importancia.

HD: Como dice usted en “Abstracción lírica” algunos desde la docencia, otros desde la práctica,...

HD: Mena Pacheco. Si, es obligado en el análisis. Renato González.

TC: El Renato González... porque tenemos al historiador...

HD: No, Renato González González...

TC: Ahora es total y completamente figurativo.

HD: Es que Dra., yo creo que ha de ser difícil mantenerse en la línea de la abstracción, ¿no cree?

TC: ¿Por qué? **Francisco Castro Leñero** no ha cejado.

HD: No, ni el maestro Felguérez, después de 60 años, pero yo creo que exige una constancia y una filosofía del arte mucho más profunda que nada más la cuestión pictórica. Mauricio Sandoval, que estuvo en *Confrontación '86*; Roberto Parodi, mire como es un poco la misma línea del *Paisaje después del desastre*.

TC: Por eso digo...

HD: Por su manera de componer, la paleta que usa, las texturas, las luces...

TC: Este es de Zacatecas, y también ha seguido, más como grabador que como pintor...

HD: Boris Viskin es un enigma para mí porque no sé si llega a ser abstracto.

TC: Pues es...

HD: Aquí uno reconoce un paisaje, un cuerpo, un horizonte, entonces se diluye la idea de la abstracción.

TC: Depende de que vayas a entender por abstracción. También este, ¿no? (Luciano Spanó). Otra vez fue totalmente académico y figurativo, y ahora no, ahora es otra vez abstracto.

HD: Daniel Ugalde también entra en alguna de las categorías que usted propone.

TC: Bueno, yo no te diría “surrealistoide”, pero es arte fantástico, ¿no? con primitivismo, rescate de raíces...

HD: Si, este (Jesús Urbietta) sí pone máscaras, que también podrían recordar a las Señoritas de Avignon.

TC: Si, si.

HD: Este tipo de postcubismo...

TC: Máscaras cubistas...

HD: Muy bien. Me parece que este es el último. Ahora Dra., ¿me podría decir cuál era la situación (de la pintura abstracta en los ochenta) en relación al mercado?

TC: Bueno, es buen momento para el mercado. Muy buen momento para el mercado, los ochenta, para el mercado, sobre todo el de pintura.

HD: ¿Y por qué dice José Agustín que fue la “década perdida”? ¿Que fue una debacle económica?

TC: Pues él dirá eso, pero tú coge los catálogos de Christie’s y Sotheby’s, y verás que fue muy buen momento para el mercado del arte, los ochenta.

HD: Entonces también había buen movimiento en galerías...

TC: Si, era buen momento que ha dejado de haberlo, ¿no?

HD: ¿Y en relación a la crítica, Dra.? ¿Cómo reaccionó la crítica de los ochenta (en relación a la abstracción)?

TC: ¿Cómo se movió la crítica? Hay un ensayo mío sobre eso, y mira no lo tengo a la mano, y quién sabe dónde está, está en un catálogo, ora verás... ¿cómo se llama? “Las humanidades en México”...

HD: ¿Estará en algún libro?

TC: Es un libro (que lleva ese título) Es UNAM / Rectoría.

HD: ¿Y ahí hace este balance?

TC: Ahí está lo de la crítica.

HD: Porque yo creo que la crítica fue de gran relevancia, ¿no?

TC: No, ¿eh? Yo digo que no.

HD: ¿No? Como para ir configurando y consolidando un poco más la presencia de la pintura abstracta en el escenario...

TC: Depende de quién sea el pintor...

HD: Y el escritor también, no es lo mismo Juan García Ponce que...

TC: Fernando García Ponce nada más escribió sobre quienes le gustaban

HD: Juan...

TC: Sí, sí, sí, Juan, nada más sobre quienes le gustaban, capitaneados por Fernando y por Manuel Felguérez. Además es un escritor inclusive de ficción y hasta medio filósofo y pensador que era crítico de arte porque le encantaba. La colección de Juan García Ponce fue muy buena.

HD: Pero ¿podríamos pensar que en este periodo se desarrolló un poco más la crítica de arte o no?

TC: La crítica en los periódicos sirvió para que la gente fuera a ver las exposiciones, ¿no? pero que la crítica haya incidido de una manera radical y frontal, no ¿eh? Ni siquiera mediante libros dedicados a un solo pintor.

HD: Pero eso es lamentable, ¿no?

TC: Pues si...

HD: Dra., ya para finalizar, ¿podría usted mencionar algunos de los artistas abstractos más importantes de los ochenta?

TC: Bueno, desde mi perspectiva, algunos de los que siguen.

HD: ¿Como aquellos que participaron en *Aparición de lo invisible*? Visto, como un núcleo importante.

TC: Si, pero en *Aparición de lo invisible* ya no aparecen ni Felguérez, ni García Ponce; aparece algo de Guillermo Zapfe.

HD: Posiblemente el de mayor edad.

TC: Si, más o menos es el de mayor edad.

HD: Pensando en exposiciones relacionadas a la abstracción, recientemente fui a ver *Rutas de la Abstracción*, montada en el MAM.

TC: Fíjate que yo no la he visto.

HD: La verdad yo viví un cierto desencanto...

TC: ¿Tienen un libro?

HD: Si, lo compré.

TC: Tiene un libro y tiene unos extractos míos y de otras gentes, de muchos.

HD: Si, de muchos porque es una especie de antología. Pero le digo que salí un poco desencantada porque, nuevamente, no se dio paso a otras generaciones, aparecen los mismos de ¡*Confrontación 66*, no de `86! Exponen los pintores abstractos de los sesenta, y yo iba con la expectativa de ver al menos a Irma Palacios, a Susana Sierra o a Alamilla y ¡no están!

TC: Pero es que todos esos son a los que puse yo y no están, ¿no?

HD: No Dra., pero esta exposición pretende ser una visión histórica del desarrollo de la pintura abstracta en México.

TC: Pero estamos en la época de las curadurías, los curadores, llegó la era de los curadores, ¿quién es el organizador? No es Oswaldo, ¿eh?

HD: En realidad nadie asume la responsabilidad, ya que tanto en las cédulas como en el catálogo se menciona a un “equipo curatorial”, sin especificar nombres.

TC: Es la condición del museo; en el museo hay Zapfe, hay **Irma Palacios**, **Francisco Castro Leñero** y hay...

HD: Pero no hay más...

TC: La voy a ir a ver.

HD: Si, cuando tenga oportunidad. El catálogo no es sobre la exposición.

TC: ¿No es?

HD: No, es un texto “paralelo” a la exposición, pero no recoge la exposición, revisa desde Wolfgang Paalen y su prefiguración hasta...

TC: Pues mira, yo te veo muy muy informada y con una mente muy clara y te felicito.

HD: Pues muchas gracias Dra.

TC: Te felicito. ¿A quién más le vas a preguntar cosas?

HD: Pues a la Mtra. Rita Eder que también tiene algunos textos de pintura abstracta, no sé si el Mtro. Manrique todavía esté dando entrevistas, creo que más bien hay que pasárselas por escrito.

TC: Hay que pasárselas por escrito, las preguntas y te las contesta, si te las contesta.

HD: No sé si usted me pudiera sugerir, galeristas, o...

TC: López Quiroga.

HD: Y también a algunos artistas.

TC: Claro, hay algunos que son muy lúcidos, ¿eh? Y que son sabiondos.

HD: Y ellos ¿quiénes pueden ser?

TC: A ver, dime más o menos a quien tienes en mente.

HD: Me gustaría platicar con **Miguel Ángel Alamilla**, por ejemplo.

TC: Con Alamilla si se puede.

HD: Con **Francisco Castro Leñero** y Gabriel Macotela.

TC: A Castro Leñero le quitaron un riñón, entonces está complicado. ¿Macotela?

HD: Me interesa mucho **Irma Palacios**, porque tengo una inclinación hacia lo matérico, Tapiès, Burri, hacia las cuestiones texturales.

TC: A ver si puedes ir a Hermosillo, Sonora, hay un museo nuevo enorme, ahorita nada más hay abstracto, bueno, no nomás hay abstracto, es un proyecto que está basado en los Murales de Osaka, que nunca se exhibieron, ¿no? Entonces es un proyecto muy similar, en lugar de Osaka se llama Akaso y, pues mira, lee mi nota de mañana (en *La Jornada*), ahí dice, en *La Jornada*. Una de las salas más grande es predominantemente abstracta de un muy grande formato, de formato muy grande pero no nada más hay abstracto, hay de todo, son 26 piezas.

HD: ¡Ah, pues muy bien!

TC: Como lo van a abrir como en tres meses hay que esperar.

HD: Si.

TC: Mira, yo te veo muy clara, ¿eh?

HD: Muchas gracias Dra.

TC: Tu directora de Tesis es Lámbarry, ¿verdad? Yo creo que debe estar muy contenta.

HD: Pues mi deseo es hacer una historia del arte abstracto.

TC: Ese fue un proyecto mío... y nunca lo hice...

HD: ¿A poco?

TC: ¡Sí!

HD: Quisiera generar una visión más crítica, revisando cosas, no limitándome a hacer un elenco de artistas porque eso, de alguna manera, ya lo tengo, en partes de mis anexos, pues he logrado elaborar un directorio de 251 artistas abstractos de la década de los ochenta.

TC: ¡Imagínate! Pero eso también lo ha procurado mucho Margarita Martínez Lámbarry, ¿no? Tiene una base de datos... ¿Por qué no entrevistas a un *no abstracto*? Yo creo que el más sabio de todos los pintores de hoy es Manuel Marín.

HD: Ah sí, ¡claro! Claro, sería interesante, para ver su “porqué no” a la abstracción.

TC: O porqué sí...

HD: O en que se cruzan o en que se apoyan.

TC: Yo que tú, ese escogería, más que andar invirtiendo el tiempo aquí y allá. Mira ve a ver a Manuel Marín y ya no te metas en otras cosas.

HD: Si, mejor para el Doctorado...

TC: Puedes seguir con este tema, que es de lo que se trata.

HD: Si claro y además hace falta.

TC: No me acuerdo quien escribió sobre la abstracción en Salvat.⁵⁹⁶

HD: Usted, el maestro Manrique y muy de pasadita, la Maestra Eder. De ahí es de donde saqué sus clasificaciones.

TC: Pero puedes también criticarlas muy bien, ¿eh?

HD: Dra., le agradezco verdaderamente, muchas gracias y si tengo más dudas, ya me volveré a comunicar con usted.

TC: Si, te vuelves a comunicar.

⁵⁹⁶ Se refiere a la *Enciclopedia de Historia del Arte*, publicada por Salvat en 1982.

Bibliografía

Fuentes bibliohemerográficas generales.

- Acevedo, Esther. "Introducción." En *En tiempos de la posmodernidad*, 9-11. México: INAH/CONACULTA, 1989.
- Acevedo, Esther et. al. "Un modelo para armar." En *En tiempos de la posmodernidad*, 13-23. México: INAH/CONACULTA, 1989.
- Alanís, Judith. "Gráfica estridentista." En *Artes plásticas*, año 1, núm. 1-2, 19-24. México: UNAM, oct. 1984-ene. 1985.
- Antoni Tàpies. Barcelona: Polígrafa, 2004.
- Arnheim, Rudolf. "Las tres funciones de la imagen." En *El pensamiento visual*, 149-153. Barcelona: Paidós, 1998.
- Arnheim, Rudolf. "Representaciones, símbolos y signos." En *El pensamiento visual*, 149-166. Barcelona: Paidós, 1998.
- Arnheim, Rudolf. "Lo que la abstracción no es." En *El pensamiento visual*, 167-185. Barcelona: Paidós, 1998.
- Arnheim, Rudolf. "El espacio." En *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, 227-308. Madrid: Alianza, 2008.
- Arnheim, Rudolf. "La luz." En *Arte y percepción visual, Psicología del ojo creador*, 309-334. Madrid: Alianza, 2008.
- Arco, Teresa. "Diálogos internacionales. Apuntes en torno a la pintura en México durante la segunda mitad del siglo XX en las colecciones del Instituto Nacional de Bellas Artes." En Luis-Martín Lozano et. al., *La Colección del Instituto Nacional de Bellas Artes*, 325-333. México: INBA/Landucci, 2006.
- Blanco, Alberto. "Encuentros y desencuentros." En *Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano*, 35-68. México: La Sociedad Mexicana de Arte Moderno/Museo de Arte Moderno/INBA, 1992.
- Blas Galindo, Carlos. "Distrito Federal y cultura artística." En *Artistas en residencia. La plástica en la Ciudad de México*, s/p. México: Galería de Artes Plásticas del INBA, 1989.
- Bonet, Juan Manuel. "Del surrealismo al expresionismo abstracto: reflexiones al hilo de una colección." En *Abstracciones*, 49-79. México: Museo de Arte Moderno/INBA, 2015.
- Bonito Oliva, Achille. "La Transvanguardia italiana." En *La Transvanguardia italiana*, 11-15. Roma: Museo de Arte Moderno/CONACULTA/Drago, 2003.
- Castañeda, Juan. *La obra actual de los ganadores del Encuentro de Arte Joven*. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes/INBA, 1996.
- Castro Leñero, Francisco. "Prólogo." En *Juan García Ponce. De la Pintura*, 3. México: Ficticia Editorial, 2013.
- Castro Leñero, José. Comentarios en *Espacio Común. Expo-Taller Tlalpan*, 5. México: Galería del Auditorio Nacional/INBA, 1981.

Castro Leñero, Miguel. Comentarios en *Espacio Común. Expo-Taller de Tlalpan*, 6. México: Galería del Auditorio Nacional/INBA, 1981.

Cirlot, Juan Eduardo. *La pintura abstracta*. Barcelona: Omega, 1957.

Cirlot, Juan Eduardo. "Antecedentes del Informalismo." En *Informalismo*, 11, 12. Barcelona: Omega, 1959.

Cirlot, Lourdes. "El sentido de la pintura Informal o la naturaleza del arte otro en Cataluña." En *La pintura Informal en Cataluña, 1951-1970*, 297-300. Barcelona: Anthropos, 1983.

Cirlot, Lourdes. "Expresionismo." En *Primeras vanguardias artísticas*, 21. Argentina: Terramar, 2007.

Colpitt, Frances. *Abstract art in the late twentieth century*. E.U.: Cambridge University Press, 2002.

Compañ, Victoria. Comentarios en *Espacio Común. Expo-Taller de Tlalpan*, 12. México: Galería del Auditorio Nacional/INBA, 1981.

Conde, Teresa del. "Las jóvenes generaciones de geometrístas mexicanos." En *El geometrismo mexicano*, 117-158. México: IIE/UNAM, 1977.

_____. "Abstracción libre. Panorama actual." En *Historia del Arte Mexicano*, tomo XII, 44-63. México: Salvat, 1982.

_____. "Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección de Pintura 1981." En *Salón Nacional de Artes Plásticas*, 9-15. México: INBA/SEP, 1981.

_____. "Presentación." En *Pintura, dibujo y gráfica joven de México*, s/p. México: CREA/SEP, 1983.

_____. "Presentación." En *Alternancias. La Generación Intermedia de Pintores Mexicanos*, 1-7. México: Museo de Arte Moderno/INBA, 1985.

_____. "Presentación." En *Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Bienal de Pintura 1985*, 7, 8. México: INBA/SEP, 1985.

_____. "Confrontación 86. Diferencias y afinidades." En *Confrontación 86. Visión sincrónica de la pintura mexicana*, 11-15. México: Museo del Palacio de Bellas Artes/INBA, 1986.

_____. "Aparición de lo invisible." En *Aparición de lo invisible. Pintura abstracta contemporánea en México*, 5, 6. México: La Sociedad Mexicana de Arte Moderno/Museo de Arte Moderno/INBA, 1991.

_____. "Tropos." En *Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano*, 9-29. México: La Sociedad Mexicana de Arte Moderno/Museo de Arte Moderno/INBA, 1992.

_____. "Pintores en México del siglo XX." En *Pintores en México del siglo XX. Colección del Museo de Arte Moderno*, 11-14. México: Museo de Arte Moderno/INBA, 1994.

_____. "La aparición de la Ruptura." En *Un siglo de Arte Mexicano. 1900-2000*, 187-212. México: INBA/Landucci, 1999.

_____. "The words of others." En *Tamayo*, 86-123. Italia: Blufinch, 2000.

_____. "Arte abstracto: una antología." En *Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez*, 65-160. Madrid: Gobierno del Estado de Zacatecas/CONACULTA, 2002.

Cordero, Karen. "Naturalezas." En *Naturalezas*, 3-8. México: UAM, 1993.

Coronel Rivera, Juan. "A modern Prometheus." En *Tamayo*, 128-166. Italia: Blufinch, 2000.

_____ "Contexto histórico. La Ruptura: una aproximación a sus orígenes." En *Tiempos de Ruptura. Juan Martín y sus pintores*, 17-30. Milán: Landucci, 2000.

Domínguez Legorreta, Hilda Yolanda. *La pintura abstracta en México en la década de los ochenta*. Tesis de Maestría en Historia del Arte. México: FFyL/UNAM, 2010.

Du Pont, Diana C. "Gerzso: pionero del arte abstracto en México." En *El riesgo de lo abstracto: el modernismo mexicano y el arte de Gunther Gerzso*, 83-157. Madrid: Santa Barbara Museum of Art, 2003.

Echeverría, Esther. *Ruptura-Apertura*, s/p. México: Centro Cultural Isidro Fabela/Museo Casa del Risco, 2014.

Eder, Rita. "La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta." En *Historia del Arte Mexicano*, tomo XI, 188-200. México: Salvat, 1982.

Eder, Rita. "La nueva situación del arte mexicano." En *Historia del Arte Mexicano*, tomo XII, 178-189. México: Salvat, 1982.

"El "Salón Independiente" se abre hoy en el Isidro Fabela." En *Excelsior*, sección Olimpo de México, 15 de octubre de 1968, 44-A. Citado en Ester Echeverría. *Ruptura-Apertura*, s/p. México: Centro Cultural Isidro Fabela/Museo Casa del Risco, 2014.

Elger, Dietmar. *Expresionismo*, 7. México: Taschen/NUMEN, 2003.

Emerich, Luis Carlos. *Figuraciones y desfiguros de los 80s*. México: Diana, 1989.

Emerich, Luis Carlos. "Nueva plástica mexicana." En *Nueva Plástica Mexicana*, 23-83. México: Diana/Jumex, 1997.

Encuentro Nacional de Arte Joven, catálogos y actas de jurado correspondientes a las ediciones 1981-1990. Aguascalientes: Casa de la Cultura de Aguascalientes/INBA/La Cigarrera, 1981-1990.

Estrada, Gerardo. "Una huella profunda en el arte mexicano." En *La obra actual de los ganadores del Encuentro de arte Joven*, 7. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes/INBA, 1996.

Fernández, Justino. *Catálogo de las exposiciones de Arte en 1958*. Suplemento del núm. 28 de los Anales del IIE, 25. México: IIE/UNAM, 1959.

Fernández, Justino. *Catálogo de las exposiciones de Arte en 1966*. Suplemento del núm. 36 de los Anales del IIE, 3. México: IIE/UNAM, 1967.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*, 24, 25. Madrid: Alianza Diccionarios, 1980.

Franco Calvo, Enrique. "La fragilidad del instante." En *Abstracción y abstraccionismo. Acervo Museo de Arte Moderno*, 5-11. México: Museo de Arte Moderno/INBA, 1997.

García Barragán, Elisa. *Cordelia Urueta y el color*. México: UNAM, 1990.

García de Germenos, Pilar. "Salón Independiente: Una relectura." En *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, 42-50. México: MUCA/UNAM, 2014.

García Ponce, Juan. *La aparición de lo invisible*. México: Siglo XXI, 1968.

García Ponce, Juan. "El último cuadro de Klee." En *Aparición de lo Invisible*, 42-49. México: Siglo XXI, 1968.

González Rubio, Javier. *México, 30 años en movimiento (1968-1998). Una cronología*, 147. México: Universidad Iberoamericana, 1998.

Guasch, Anna María. “Los expresionismos y el nuevo espíritu de los tiempos.” En *Los manifiestos del arte posmoderno*, 13-86. Madrid: Akal, 2000.

Guasch, Anna María. “El neoexpresionismo y el arte del graffiti.” En *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, 355-358. Madrid: Alianza, 2000.

Guasch, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000.

Heartney, Eleanor. “Arte & Abstracción. El alejamiento de la pureza.” En *Arte & hoy*, 65-93. China: Phaidon, 2008.

Hess, Barbara. *De Kooning*. Alemania: Taschen 2004.

_____. *Expresionismo abstracto*. Alemania: Taschen, 2005.

Híjar, Alberto. “Una tendencia liberada y para liberar.” En *Aparición de lo invisible. Pintura abstracta contemporánea en México*, 7-13. México: La Sociedad Mexicana de Arte Moderno/Museo de Arte Moderno/INBA, 1991.

Híjar, Alberto. *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*. México: CENIDIAP/INBA, 2007.

Itten, Johannes. *Arte del color. Aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte*. Francia: SIPE, 1975.

Jiménez-Blanco, María Dolores. “Piet Mondrian y el neoplasticismo: “Para los hombres del futuro.” En *El arte abstracto. Los dominios de lo invisible*, 143-157. Madrid: Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 2005.

Joachimides, Christos M. “Un nuevo espíritu en la pintura.” En Ana María Guasch, ed. *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, 13-14. Madrid: Akal, 2000.

Lambert, Jean-Clarence. *Pintura abstracta*. Madrid: Aguilar, 1969.

Loaeza, Soledad. “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968.” En *Nueva historia general de México*, 655. México: El Colegio de México, 2017.

Luque, Antonio. “Sobre la Sección de Pintura 1982.” En *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección de Pintura 1982*, 7-9. México: INBA/SEP, 1982.

_____. “Avatares de la Sección de Pintura 1983.” En *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección de Pintura*, 7-10. México: INBA/SEP, 1983.

Manrique, Jorge Alberto. “El geometrismo.” En *Historia del Arte Mexicano*, tomo XII, 86-101. México: Salvat, 1982.

_____. Texto sin título, en *Trastiempo. Nueva pintura mexicana*, s/p. México: Museo de Arte Moderno/INBA, 1983.

_____. “Recuento de generaciones actuales.” En *Confrontación 86. Visión sincrónica de la pintura mexicana*, 7-9. México: Museo del Palacio de Bellas Artes/INBA, julio/sept., 1986.

_____. “Las nuevas generaciones del arte mexicano.” En *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, 67-74. México: IIE/UNAM, 2001.

_____ “Los geometrístas mexicanos en su circunstancia.” En *Una visión del Arte y de la historia*, tomo IV, 283. México: IIE/UNAM, 2001.

_____ “El proceso de las artes: 1910-1970.” En *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, 83-95. México: IIE/UNAM, 2001.

_____ “La pintura en la historia mexicana reciente.” En *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, 97-107. México: IIE/UNAM, 2001.

_____ “Artistas en tránsito. México 1980-1995.” En *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, 185-195. México: IIE/UNAM, 2001.

_____ “El rey ha muerto. Viva el rey. La renovación de la pintura mexicana.” En *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, 37-53. México: IIE/UNAM, 2001.

Maravall, José Antonio. “Conceptos fundamentales de la estructura mundana de la vida.” En *La cultura del barroco*, 422, 423. Barcelona: Ariel, 1975.

Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*. Madrid: Alberto Corazón, 1974.

Marchán Fiz, Simón. “El “principio abstracción” en sus poéticas aurorales.” En *El arte abstracto. Los dominios de lo invisible*, 101-141. Madrid: Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 2001.

Márquez, Graciela y Meyer, Lorenzo. “Del autoritarismo agotado a la democracia frágil, 1985-2010.” En *Nueva historia general de México*, 752. México: El Colegio de México, 2017.

Martínez Lámbarry, Margarita. *La pintura abstracta en México: 1950-1970*. Tesis de doctorado en Historia del Arte. México: FFyL/UNAM, 1997.

_____ *Artistas plásticos representativos en la década de los años ochenta*, 1-11. Seminario de Historia del Arte de la década de los ochenta, Posgrado en Historia del Arte. México: FFyL/UNAM, 2002. (Inédito).

_____ “Introducción.” En *La Colección de Pintura del Banco Nacional de México*, 19-61. México: Fomento Cultural Banamex, 2002.

Martínez Muñoz, Amalia. “El Informalismo europeo.” En *Historia del Arte*; tomo XV, 2836-2843. Barcelona: Océano/Instituto Gallach, 2001.

Medina, Cuauhtémoc, “Sistemas (más allá del llamado “geometrismo mexicano”).” En *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*, 124. México: UNAM, 2004.

_____ *México Abstracto. La colección del Museo de Arte Moderno en el espíritu de una época. 1950-1979*. México: Museo de Arte Moderno, 2009.

Meyer, Lorenzo. “La visión general.” En Rogelio Carvajal Dávila ed., *Una historia contemporánea de México: transformaciones y permanencias*, 15-23. México: Océano, 2003.

Micheli, Mario de. “La protesta del expresionismo.” En *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 65-130. Madrid: Alianza, 1999.

Mondrian, Piet. “Hacia la verdadera visión de la realidad.” En *Arte plástico y arte plástico puro*, 21-29. México: Ediciones Coyoacán, 2007.

- Monreal, Luis et. al. *Diccionario de términos de arte*, 8-9. Barcelona: Juventud, 2007.
- Monsiváis, Carlos. “Crónica de un artista latinoamericano.” En *Imágenes y Visiones. Arte mexicano entre la actualidad y la vanguardia*, 25-29. España: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1995.
- Moyssén, Xavier. “Tamayo, Mérida, Paalen y Gerzso.” En *Historia del Arte Mexicano*, tomo XI, 74-93. México: Salvat, 1982.
- _____ *David Alfaro Siqueiros. Pintura de caballete*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1994.
- _____ “A bird’s-eye view.” En *Tamayo*, 32-76. Italia: Bulfinch, 2000.
- Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez*. Madrid: Gobierno del Estado de Zacatecas/CONACULTA, 2002.
- Navarrete, Sylvia. “La colección como pulso de una época.” En *Abstracciones. Nueva York, París, Cuenca, México*, 13-47. México: Museo de Arte Moderno, 2015.
- Navarrete, Sylvia y Sofía Neri. “Fichas monográficas.” En *Abstracciones. Nueva York, París, Cuenca, México*, 122, 130, 144, 158, s/p. México: Museo de Arte Moderno, 2015.
- Ortíz Gaitán, Julieta. “Desarrollismo y surgimiento de las vanguardias en el México contemporáneo.” En *Crítica de Arte 1984. Salón de la Plástica Mexicana, Sección Bienal*, 8-20. México: INBA, 1984.
- Palacios, Carlos E. “Alvar Carrillo Gil, el Informalismo y Dau al Set.” En *La materia emancipada. Informalistas en México*, s/p. México: Museo de Arte Carrillo Gil, 2016.
- Pandolfi, Silvia. “Introducción.” En *Las transgresiones al cuerpo. Arte contemporáneo de México*, 9-11. México: Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil/INBA, 1997.
- Pérez Carreño, Francisca. “El Formalismo y el desarrollo de la historia del arte.” En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, 255-267. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1999.
- Pedro Coronel. Retrospectiva*. México: Museo de Arte Moderno/INBA, 2005.
- Pequeño Larousse Ilustrado*. Edición Centenario 2005, 615. México: Larousse, 2004.
- Pinacoteca 2000. “Veinte artistas.” En *Veinte Artistas*, 15-7. México: Pinacoteca 2000.
- Quintás Alonso, Guillermo. *Términos y uso del lenguaje filosófico*, 10, 11. Valencia: Universidad de Valencia, 2002.
- Ramírez, Juan Antonio. “Iconografía e iconología.” En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, 306-310. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2002.
- Rius Caso, Luis. “Prólogo.” En *Sin motivos aparentes*, XV-XXIV. México: CREA/SEP/INBA, 1985.
- Rodríguez Kuri, Ariel y Renato González Mello. “El fracaso del éxito, 1970-1985.” En *Nueva historia general de México*, 721, 741. México: El Colegio de México, 2017.
- Romero Keith, Delmari. *Tiempos de Ruptura. Juan Martín y sus pintores*. México: Landucci, 2000.
- Roque, Georges. “Introducción.” En *El color en el arte mexicano*, 15-34. México: IIE-UNAM, 2003.

Rose, Bárbara. "Monocromos y modernidad." En *El arte abstracto. Los dominios de lo invisible*, 159-189. Madrid: Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 2005.

Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Pintura. Catálogos y actas de jurado correspondientes a las ediciones de 1977, 1978, 1979, 1981, 1982, 1983, 1985 y 1987. México: INBA/SEP.

Santamarina, Guillermo. "Un río se abre a la mar." En *Un río se abre a la mar. Fragmentos de la Colección Pago en Especie 1994-1995*, s/p. México: Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Antiguo Palacio del Arzobispado/SHCP, 1997.

Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*, 102. Madrid: Akal, 2006.

Schettino, Macario. "Cronología: marco histórico contemporáneo." En Rogelio Carvajal Dávila ed., *Una historia contemporánea de México: transformaciones y permanencias*, 609-624. México: Océano, 2003.

Souriau, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal Diccionarios 18, 1998.

Stokvis, Willemijn. *Cobra*. Barcelona: Polígrafa, 1987.

Suckaer, Ingrid. "Biographical nuances." En *Tamayo*, 170-215. Italia: Blufinch, 2000.

Thiebaut, Carlos. *Conceptos fundamentales de filosofía*. Madrid: Alianza, 2008.

Tibol, Raquel. "Razones del Salón." En *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección pintura*, 9-13. México: INBA/SEP, 1980.

_____ *Nuevo realismo y posvanguardia en las Américas*. Barcelona: Random House Mondadori, 2003.

Torres Arroyo, Ana María. *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo de 1920 a 1960*. Tesis de doctorado en Historia del Arte. México: FFyL-UNAM, 2003.

_____ "Abstracciones en el arte mexicano" y "Confrontaciones polarizadas." En *Estudios mexicanos*, tomo IV, 141-162. México: CEPE/UNAM, 2010.

_____ "Políticas culturales en tiempos de desplazamientos estéticos y políticos: arte mexicano 1950-1970." En *El arte latinoamericano durante la Guerra Fría: figurativos vs. abstractos*, Dr. Antonio E. de Pedro coord., 13-29. Colombia: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2016.

_____ "Espionaje y abstracción en América Latina." En *Estudios de Arte Latinoamericano y caribeño*, 207-223. México: Universidad Iberoamericana, 2016.

_____ "Montajes, fragmentos y ruinas: collages de Fernando García Ponce." En *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, año 6, núm. 12, julio-dic, 93-102. México: Universidad Iberoamericana, 2017.

_____ Texto introductorio. En *El Informalismo en México. Arte abstracto no geométrico*, 3, 4. México: Palacio de Minería/UNAM, 1980.

_____ "La Neofiguración en México." En *La Neofiguración en México*, s/p. México: Palacio de Minería/UNAM, 1980.

Troconi, Giovanni, "Desarrollo del diseño mexicano: 1968-1989." En *100 años de Diseño Gráfico en México*, 213. México: Artes de México, 2010.

Vásquez Rocca, Adolfo E. *El giro estético de la epistemología. Nuevas retóricas de la posmodernidad*. Chile: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2004.

Villafañe, Justo y Norberto Mínguez. *Principios de Teoría General de la Imagen*. Madrid: Pirámide, 1996.

Wolf, Bertram D. "El París del pintor" y "Los ismos en el arte." En *La fabulosa vida de Diego Rivera*, 65-81. México: Diana, 1991.

Wolf, Norbert. *Expresionismo*. Alemania: Taschen, 2004.

Zayas, Marius de. "Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York." En *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York*, 45-69. México: DGE/UNAM/Equilibrista, 2005.

Zetina, Sandra. "Experimentación formal de la vanguardia. Técnicas y ocultamientos." En *Vanguardia en México 1915-1940*, 157-183. México: Patronato del Museo Nacional de Arte/INBA, 2013.

Fuentes electrónicas.

Agesta, María de las Nieves. *Elementos compositivos y técnicas visuales 7*. Apunte de cátedra. Disponible en <https://historiadelarteylacultura2012.files.wordpress.com/.../agesta-lc3b3pez-pascual-elementos>, consultado el 10 de junio de 2018.

Alanís Figueroa, María Judith. *Trazos en Trozos. Mural efímero. México 68*. Documental. Disponible en youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=zegB8IPMjus>, consultado el 9 de febrero de 2016.

Álvarez, Sol. "Tutela estatal y nuevas tendencias/1950-1960." En *Discurso Visual*, revista digital del CENIDIAP, Sección Contexto, México, oct.-dic., 2003. Disponible en <http://discursovisual.net/1aepoca/dvweb09/art09/art09.html>, consultado el 6 de octubre de 2016.

"Antecedentes históricos." En *Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda"*. Disponible en <http://sgeia.galeon.com/escuelas/esmeralda.htm#antecedentes>, consultado el 8 de julio de 2016.

Antoni Tàpies, *obras de la colección*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Disponible en <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/figura-papel-diari-i-fils-figura-papel-periodico-e-hilos>, consultado el 14 de julio de 2015.

Antoni Tàpies. "Comunicación sobre el muro." En *La práctica del arte*, Barcelona, Ariel, 1971, p. 6. Disponible en http://www.ritmosxxi.com/imagenes%5Cfotosdeldia%5C7032_documentosxxi_comunicacion_sobre_el_muro.pdf, consultado el 2 de junio de 2016.

Atkinson-Philips, Alison. "On being moved: memorials, affect and activation." En *Moved: On Atmospheres and Affects*, 2013 Interstices Under Construction Symposium. Auckland, Aotearoa, New Zealand, 2013, s/p. Disponible en http://interstices.ac.nz/wp-content/uploads/2013/11/2013-symposium-brochure_final.pdf, consultado el 14 de abril de 2016.

Böheme, Gernot. "Atmospheres as a fundamental concept of a new aesthetics." En *Thesis Eleven*, no. 36, The MIT, 1993, 13. Disponible en <http://the.sagepub.com>, consultado el 10 de Julio de 2016.

Böheme, Gernot. "The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres." En *Ambiances*, International Journal of Sensory Environment, architecture and urban space. Disponible en ambiances.revues.org/315, consultado el 29 de Agosto de 2014.

Callsen, Berit. "Entrever y ver: la crítica de arte en Paz, Revueltas y García Ponce." en *iMex México Interdisciplinario / Interdisciplinary México*. Revista electrónica, año 5, no. 10, 3 de octubre de 2016, ISSN 2193-9756. Disponible en <https://www.imex-revista.com/x-entrever-y-escribir/>, consultado el 9 de noviembre de 2018.

Casa del Lago Juan José Arreola, "Historia." En página electrónica oficial de la Casa del Lago. Disponible en <http://www.casadellago.unam.mx/sitio/index.php/la-casa-del-lago/historia>, consultado el 8 de junio de 2017.

Caso, Luis Rius, "En torno al arte del exilio español en México", en *Discurso Visual*, revista digital del CENIDIAP, Segunda época, No. 6, México, mayo-agosto 2006. Disponible en <http://discursovisual.net/dvweb06/diversa/divlibrius.htm>.

Debroise, Oliver. "Veinte años son muchos [Confrontación 86]." En *La Jornada*, 24 y 25 de julio de 1986. Disponible en <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxhcnRoZW9yaWF8Z3g6MWM4ZjczMzA4NGZhYTQzNA>, consultado el 5 de nov. de 2016.

Diario Oficial de la Federación. Decreto por el que se crea el Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud, el 30 de noviembre de 1977. Disponible en: http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4662447&fecha=30/11/1977, consultado el 23 de mayo de 2017.

Eder, Rita. *Inventario 540. Especial de Mathías Goeritz*. TV UNAM, publicado el 25 de agosto de 2015. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8A34fWdxVeU>, consultado el 14 de oct. de 2016.

Espinoza, Antonio. "Más allá del neomexicanismo." En *Confabulario*, suplemento cultural de *El Universal*. Disponible en confabulario.eluniversal.com.mx/mas-alla-del-neomexicanismo/, consultado el 12 de abril de 2016.

Explica UNAM "accidente controlado" de Siqueiros. Cuadratín México, sección Cultura, 15 de agosto de 2015. Disponible en <https://mexico.quadratin.com.mx/Explica-UNAM-%E2%80%9Caccidente-controlado%E2%80%9D-de-Siqueiros/>, consultado el 21 de marzo de 2017.

Felguérez, Manuel. *Inventario 540. Especial de Mathías Goeritz*. TV UNAM, publicado el 25 de agosto de 2015. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8A34fWdxVeU>, consultado el 14 de oct. de 2016.

Inventario 540 Especial de Mathías Goeritz, TV UNAM, publicado el 25 de agosto de 2015 y consultado el 23 de noviembre de 2017; disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8A34fWdxVeU>.

Iriarte, Ignacio. "Barroco contemporáneo." En *Orbis Tertius, Memoria Académica*, año 17, no. 18, Argentina, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5372/pr.5372.pdf, consultado el 8 de abril de 2017.

Klee, Paul. *Confesión creativa*, originalmente publicado en *Tribüne der Kunst und Zeit*. Berlín, 1920. Disponible en <http://descontexto.blogspot.com/2013/07/confesion-creativa-de-paul-klee.html>, consultado el 9 de nov. de 2018.

Moyssén, Xavier. "La Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado." En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 28. México: UNAM, 1959. Disponible en http://www.analesiie.unam.mx/pdf/28_77-81.pdf, consultado el 10 de mayo de 2016.

Real Academia de la Lengua; Diccionario de la Lengua Española. Disponible en <http://dle.rae.es/?id=0CxZRfR> y en <http://dle.rae.es/?id=0CwVYCX>, consultado el 15 de julio de 2018.

Real Academia de la Lengua; *Diccionario de la Lengua Española*. Disponible en <http://dle.rae.es/?id=NPQgwbU>, consultado el 29 de nov. de 2018.

Rius Caso, Luis. "En torno al arte del exilio español en México." En *Discurso Visual*, revista digital del CENIDIAP, Segunda época, No. 6, México, mayo-agosto 2006. Disponible en <http://discursovisual.net/dvweb06/diversa/divlibrius.htm>, consultado el 8 de junio de 2017.

Rodríguez Döring, Arturo. "Una historia de "La Esmeralda, la escuela de arte del México posrevolucionario." En *Discurso Visual*, México, CENIDIAP, tercera época, julio-diciembre 2015. Disponible en http://www.discursovisual.net/dvweb36/PDF/06_Una_historia_de_La_Esmeralda_la_escuela_de_arte_del_Mexico_posrevolucionario.pdf, consultado el 8 de julio de 2017.

Segota, Gordana. "La ambición cosmopolita. Cultura y museos en México en la década de 1960." En *Discurso Visual*, revista electrónica del CENIDIAP, Sección Ágora, México, enero-abril, 2007. Disponible en <http://discursovisual.net/dvweb08/agora/agogordana.htm>, consultado el 18 de dic. de 2017.

Siqueiros, David Alfaro. *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*, Documents of 20th-century Latin American and Latino Art, con registro ICAA 801659. Disponible en <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/801659/language/es-MX/Default.aspx>, consultado el 23 de mayo de 2017.

Tàpies, documental People + Art, BBC, 1990.
Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=aXyskOKIxpU>, consultado el 15 de febrero de 2016.

Tawa, Michel, "Reverie." En *Moved: On Atmospheres and Affects. 2013, Interstices Under Construction Symposium*. Auckland, Aotearoa, New Zealand, 2013, s/p. Disponible en http://interstices.ac.nz/wp-content/uploads/2013/11/2013-symposium-brochure_final.pdf, consultado en 14 de Julio de 2016.

Tibol, Raquel. "Los Nuevos Salvajes de la Pintura Alemana." *Proceso*, No. 428, 12 de enero de 1985. Disponible en http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=140329&rl=wh, consultado el 6 de oct. 2015.

Tibol, Raquel. "Para historiar el Salón ESSO I." En *Proceso*, México, 23 de nov., 1991. Disponible en <https://www.proceso.com.mx/158278/para-historiar-el-salon-esso-i>, consultado el 23 de mayo de 2017.

Tibol, Raquel. "Para historiar el Salón ESSO II." En *Proceso*, México, 30 de nov., 1991. Disponible en <https://www.proceso.com.mx/158315/para-historiar-el-salon-esso-ii>, consultado el 23 de mayo de 2017.

Torres Arroyo, Ana María. "Comentarios críticos" a la nota periodística escrita por Raquel Tibol, "Con la Bienal se logra hoy lo que no lograron 60 años de propaganda demagógica: Dice el Dr. Atl." En *México en la Cultura*, suplemento cultural del *Novedades*, México, junio 1 de 1958. Disponible en <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/758357/language/es-MX/Default.aspx>, consultado el 8 de junio de 2017.

Bibliohemerografía y fuentes electrónicas por artista.

Miguel Ángel Alamilla.

Alamilla, Miguel Ángel. Texto autobiográfico, en *Aparición de lo Invisible. Pintura abstracta contemporánea en México*, 26. México: La Sociedad de Arte Moderno/Museo de Arte Moderno/INBA, 1991-1992.

Autor desconocido. "Torres Kato y Ángel Alamilla: la geografía del total acabamiento." *El Nacional*, tercera sección, 7, 30 de abril de 1984.

Autor desconocido. "Miguel Ángel Alamilla: el 3 y distancias perfectas." *Novedades*, sección Vida y Estilo, columna Artimundo, 1, 3, 17 de enero de 1989.

Blanco, Alberto. Texto introductorio, en *Miguel Ángel Alamilla. Paisajes sintéticos*, s/p. México: Galería Rafael Matos, 1990.

Blanco, Alberto. "Miguel Ángel Alamilla. Destrucción y construcción de la ciudad." *Macrópolis*, no. 23, sección Galería, s/p., 27 de agosto de 1992.

Blas Galindo, Carlos. "Miguel Ángel Alamilla hoy." *Miguel Ángel Alamilla. Arquitectura secreta*, 2, 3. México: Rafael Matos, 1993.

Campuzano Sánchez, Alberto. "Miguel Ángel Alamilla." En *Voces de Artistas*, 19-26. México: CONACULTA, 2005.

Carrión, Gabriela. "Un pintor abstracto con tendencias urbanas: Alamilla." *El Economista*, 23, 25 de enero de 1989.

Conde, Teresa del. "Miguel Ángel Alamilla. Elogio a la geografía." En *Elogio a la Geografía*, s/p. México: Centro Cultural Guadalupe Posada, 1984.

_____ "Miguel Ángel Alamilla en el Carrillo Gil." *Unomásuno*, 25, 14 de agosto de 1987.

_____ "Miguel Ángel Alamilla: Metáforas constructivas." *La Jornada*, 12, 11 de septiembre de 1988.

_____ "Alamilla: ¿Diversiones deformadas?" *La Jornada*, sección Cultura, 37, 24 de diciembre de 1993.

_____ "El aire y la superficie." *La Jornada*, 28, 1 de abril de 1995.

_____ "Entelequia, de Miguel Ángel Alamilla." En *Entelequia. Un elogio a Willem de Kooning*, 9-14. México: La Sociedad Mexicana de Arte Moderno/Museo de Arte Moderno, 1996.

_____ "Entelequia, de Alamilla." *La Jornada*, sección Cultura, 27, 12 de marzo de 1996.

_____ "Tiempo, de Miguel Ángel Alamilla." *La Jornada*, sección Opinión, s/p, 28 de noviembre de 2006.

"Construcción y desconstrucción." Documental de la serie *Las Voces del Ver* dirigido por Eduardo Herrera; conducción y locución de Alberto Blanco. México: UPX/Unidad de Proyectos Espaciales/CONACULTA, 2001. Serie basada en el libro homónimo de Alberto Blanco. México: CONACULTA, 1997. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=5en02JdCQtw>, consultado el 10 de junio de 2017.

Domínguez Legorreta, Hilda Yolanda. *La persistencia de una vocación*. Entrevista realizada a Miguel Ángel Alamilla el 22 de enero de 2014.

Driben, Lelia. "La línea y el punto." En *Centro Cultural Estación Indianilla*. Arteven.com Arte Contemporáneo, 2007. Disponible en http://boletin.arteven.com/h/07_estacion_indianilla_maa_3.htm, consultado el 12 de dic. 2013.

Espinosa de los Monteros, Santiago. "Dibujar en la intimidad." En *El Tiempo*, s/p, Galería Juan Martín, 28 de octubre de 2006.

Fadanelli, Guillermo J. "Arquitecturas secretas." *Sábado*, suplemento del *Unomásuno*, 5, 19 de junio de 1993.

García Ponce, Juan. "Crónica sobre un pintor y una nostalgia." *Sábado*, suplemento del *Unomásuno*, 9, 26 de mayo de 1984.

López, Gabriela Eugenia. Entrevista con Miguel Ángel Alamilla, en *Miguel Ángel Alamilla. Pintura y Dibujo*. Espacio Cultural Rufino Tamayo, jul-sept, s/p. México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 1992.

Macmasters, Merry. "Miguel Ángel Alamilla, pintor urbano y abstracto." *El Nacional*, sección Cultura, 17, 3 de diciembre de 1990.

Macmasters, Merry. "Miguel Ángel Alamilla monta su primera exposición individual de escultura." *La Jornada*, sección Cultura, 29 de julio de 2007. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2007/06/29/index.php?section=cultura&article=a07n1cul>, consultado el 3 de marzo de 2017.

Maitret, Evelia. "Miguel Ángel Alamilla y el mundo de los jóvenes pintores. Un premio no hace a un artista; deberían otorgar becas o seguridad para trabajar." (Primera de dos partes), *Excelsior*, sección C1, 1 de agosto de 1983.

Maitret, Evelia. "Miguel Ángel Alamilla y el mundo de los jóvenes pintores. Lo que más me afecta es que haya falta de respeto para el trabajo creativo." (Segunda de dos partes), *Excelsior*, sección C12, 12 de agosto de 1983.

Mejía Marengo, Ernesto. "Mi pintura, desorden de ideas que crea orden urbano: Miguel Ángel Alamilla." *Unomásuno*, 25, 24 de julio de 1987.

Miguel Ángel Alamilla. Diversiones deformadas. México: Galería Pecanins, 23 de nov. 1993.

Moncada Larrañaga, Adriana. "Mi pintura, un juego donde recreo mi experiencia urbana: Miguel Ángel Alamilla." *Unomásuno*, 26, 22 de julio de 1988.

Moncada Larrañaga, Adriana. "La posmodernidad, un caos." *Unomásuno*, 25, 23 de julio de 1988.

Muñoz, Miguel Ángel. "La plástica abstracta de Miguel Ángel Alamilla." *La Razón*, s/p, 6 de septiembre de 2014.

Polidori, Ambra. "Yo impongo y rompo las reglas de mi propio juego: Miguel Ángel Alamilla." *Unomásuno*, año IX, no. 3140, 24, 2 de agosto de 1986.

Sosa, Víctor. "Ver y saber en Miguel Ángel Alamilla." *La Jornada*, sección Artes Plásticas, s/p, 24 de marzo de 1996.

Vallarino, Roberto. "Miguel Ángel Alamilla y sus construcciones imaginarias." *Sábado*, suplemento cultural del *Unomásuno*, s/p, 30 de julio de 1988.

Yubero, Xavier. *Miguel Ángel Alamilla. Distancias Perfectas*. México: Galería Rafael Matos, 1989.

Francisco Castro Leñero.

Autor desconocido. "El arte es una pregunta que nunca se acaba de responder: Francisco Castro Leñero." *El Economista*, 49, 18 de agosto de 1999.

Autor desconocido. "Espacio en Construcción, exposición plástica." *El Heraldo*, 7c, 22 de agosto de 1999.

Autor desconocido. "Concurso de pintura de Francisco Castro Leñero." *Excélsior*, 2b, 30 de agosto de 1999.

Blanco, Alberto. "La madera y la mirada." En *Francisco Castro Leñero. Recent work/Trabajo reciente*, 29-37. México: Chac Mool Gallery/Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.

Bautista, Virginia. "Renuevan colección con arte de jóvenes." *Reforma*, 1c, 12 de abril de 2000.

Campos Salmerón, Patricia. "Retrospectiva de Francisco Castro Leñero en el Carrillo Gil." *Novedades*, 4c, 23 de agosto de 1999.

Castro Leñero, Francisco. Comentarios en *Espacio Común. Expo-Taller de Tlalpan*, 11. México: Galería del Auditorio Nacional/INBA, 1981.

_____ Texto autobiográfico en *Aparición de lo invisible. Pintura abstracta contemporánea en México*. México: La sociedad Mexicana de Arte Moderno, 1991.

Cesarman, Esther M. "Francisco Castro Leñero: Espacio en Construcción." *El Universal*, 3f, 17 de oct. de 1999.

Conde, Teresa del. "La preminencia de las estructuras." En *Francisco Castro Leñero. Estructura esencial*, 9-23. México: Museo de Arte Moderno/INBA, 27 de octubre de 1994-5 de febrero de 1995.

_____ "Museo Carrillo Gil: tres opciones." *La Jornada*, 30c, 15 de sep. de 1999.

_____ "Francisco Castro Leñero: simetrías y reflejos." *Universidad de México*, núm. 602-604, 51-58, marzo-mayo 2001.

Díaz, René. "El Espacio en Construcción de Francisco Castro Leñero." *El Sol de México*, 1d, 20 de agosto de 1999.

Domínguez Legorreta, Hilda Yolanda. *La abstracción: fidelidad a una sensibilidad*. Entrevista realizada a Francisco Castro Leñero el 17 de enero de 2014.

Driben, Leila. "La casa imaginaria, el cuadrado, la línea." En *Desplazamientos*, s/p. México: Galería Arte Contemporáneo, 1998.

Echeverría, Bolívar. "Aventuras de la Abstracción." En *Francisco Castro Leñero. Recent work/Trabajo reciente*, 38-47. México: Chac Mool Gallery/Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.

Emerich, Luis Carlos. "Materia de paisaje: Francisco Castro Leñero." *Novedades*, s/p, oct. de 1986.

Espinoza, Antonio. "Pertinencia de lo pequeño." *Caleidoscopio*, 27, México, 1993.

Francisco Castro Leñero. 1979-1999. Espacio en Construcción, del 18 de agosto al 14 de noviembre. Boletín de prensa del Museo de Arte Carrillo Gil/INBA.

García, Adriana. "El arte es una pregunta que no acaba de contestarse: Castro Leñero." *El Universal*, 2c, 18 de agosto de 1999.

García Ponce, Juan. "Francisco y Miguel Castro Leñero." *Unomásuno*, sección Sábado, 7, 1983.

- García Ponce, Juan. "Francisco Castro Leñero en su obra." *Unomásuno*, sección Sábado, 3, 1986.
- García Ponce, Juan. "Quantities by Francisco Castro Leñero/Cantidades por Francisco Castro Leñero." En *Francisco Castro Leñero Recent work/Trabajo reciente*, 58-60. México: Chac Mool Gallery/Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.
- González Rivera, Daniel. "Francisco Castro Leñero." En *Voces de Artistas*, 47-56. México: CONACULTA, 2005.
- Hernández, Edgar Alejandro. "Reafirman su pasión por la pintura actual." En *Reforma*, sección Cultura, s/p, lunes 30 de junio de 2003.
- Jiménez Flores, Maricruz. "He tratado de dar a mi pintura una cualidad de transparencia: Francisco Castro Leñero." *La Crónica*, 13b, 18 de agosto de 1999.
- Longi, Ana María. "Castro Leñero expondrá Espacio en Construcción." *Excélsior*, 7c, 18 de agosto de 1999.
- Mac Masters, Merry. "La plástica de Castro Leñero. Del gris a la necesidad del color." *La Jornada*, 4, 16 de agosto de 1999.
- Marceño, Andrés. "El hacer y el saber de Francisco Castro Leñero." En *Francisco Castro Leñero*, s/p, México: Galería de Arte Contemporáneo, 1988.
- Martínez, Miriam Mabel. "Castro Leñero. Más allá de las modas." *Etcétera*, 35, 10 de octubre de 1999.
- Moncada, Adriana. "La pintura dejará de ser protagonista de los cambios del arte: Francisco Castro Leñero." *Unomásuno*, 35, 18 de agosto de 1999.
- Polidori, Ambra. "Francisco Castro Leñero vira hacia el silencio." *Unomásuno*, 17, 25 de julio de 1984.
- Porraz, Paloma. "Espacio en Construcción." En *Francisco Castro Leñero. Espacio en Construcción 1979-1999*, 54-63. México: Museo de Arte Carrillo Gil/INBA, 2000.
- Romero Rivera, Gabriela. "Francisco Castro Leñero: Espacio en Construcción." *Época*, 58, 6 de sept. de 1999.
- Sainz, Luis Ignacio. "Simetría del suelo." En *Ground symmetry/Simetría del suelo*, 7-13. Howard Scott Gallery/Universidad Autónoma Metropolitana, 2000.
- Sánchez, Osvaldo. "Aproximaciones a un terreno en desuso." En *Francisco Castro Leñero. Recent work/Trabajo reciente*, 7-16. México: Chac Mool Gallery/Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.
- Sosa, Víctor. "Un ecumenismo formal." En *Derivas del arte contemporáneo en México*, 21-23. México: Praxis, 2003.
- Tibol, Raquel. "Pequeño recado para el público de un espacio común." En *Espacio Común*, s/p. México: Expo-Taller Tlalpan, 1981.

Irma Palacios.

Abelleyra, Angélica. "Irma Palacios, pintora de profundidades." *La Jornada Semanal*, 13, 17 de sept. de 2000.

Blanco, Alberto. "Historia natural." En *Irma Palacios. Historia Natural*, s/p. México: Galería López Quiroga, 1990.

Blanco, Alberto. *Espejismo Mineral-Irma Palacios*. Documental dirigido por Jorge Prior con asesoría de la Dra. Teresa del Conde, para Canal 22, México, distribuido por TAL-Televisión América Latina. Disponible en <http://tal.tv/es/video/espejismo-mineral-irma-palacios/>, consultado el 2 de junio de 2016.

Conde, Teresa del. "Carta a Irma Palacios." En *Irma Palacios. Obra reciente*, s/p. México: Galería López Quiroga, 1988.

Conde, Teresa del. "Otras geografías." En *Otras geografías*, 2, 3. México: Galería López Quiroga, oct.-nov. 1994.

Conde, Teresa del. "Tierra abierta." En *Irma Palacios. Tierra abierta*, 7-17. México: CONACULTA, 2000.

Cordero Reiman, Karen. "Naturalezas. El trabajo de cuatro artistas contemporáneas en México." En *Naturalezas*, 3-8. México: Galería Metropolitana/Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1993.

Domínguez Legorreta, Hilda Yolanda. *La libertad de crear. Entrevista con Irma Palacios*. Entrevista realizada a Francisco Castro Leñero el 17 de enero de 2014.

Espejismo Mineral-Irma Palacios. Documental dirigido por Jorge Prior con asesoría de la Dra. Teresa del Conde para Canal 22, México. Distribuido por TAL-Televisión América Latina. Disponible en <http://tal.tv/es/video/espejismo-mineral-irma-palacios/>, consultado el 12 de julio de 2016.

[García Ponce, Juan. "Una nueva pintora: Irma Palacios." En *Imágenes y visiones*, 207-209. México: Vuelta, 1991.](#)

Ganado Kim, Edgardo. "Tierra, identidades dispersas." En *Tierra: identidades dispersas*, 13-33. México: Museo Universitario de Ciencias y Artes/UNAM, 1999.

Goldman, Shifra M. "Introduction." En *Women in Mexican Art*, s/p. E.U.: Iturralde Gallery, 1991.

González Rivera, Daniel. "Irma Palacios." En *Voces de artistas*, 141-146. México: CONACULTA, 2005.

Hernández, Francisco. "Semillas para un texto." En *Irma Palacios de papel*, 13-14. México: Taller Arte Papel Oaxaca, San Agustín Etla, 2004.

Irma Palacios. Tintas y Collages. México: Galería de la Ciudad de Mexicali, B.C., 1982.

Irma Palacios. México: Galería Metropolitana/Universidad Autónoma Metropolitana, 10 de enero de 2002.

"Irma Palacios: el color de la Tierra." En *La hora cultural MACAY*, Fundación Cultural MACAY, 2014. Disponible en <http://www.macay.org/television/video/259/irma-palacios-el-color-de-la-tierra--tv-macay-> , consultado el 11 de septiembre de 2017.

"Irma Palacios." En *Mujeres artistas. Cinco pintoras abstractas. Una mirada feminista*. Museo de Mujeres Artistas Mexicanas, disponible en <http://www.museodemujeres.com/en/biblioteca/22-cinco-pintoras-abstractas-mexicanas-una-mirada-feminista>, consultado el 12 de junio de 2016.

Morales Escalante, Samuel. "Cronología." En *Irma Palacios. Tierra abierta*, 21-31. México: CONACULTA/INBA, 2000.

Palacios, Irma. Texto autobiográfico en *Aparición de lo Invisible. Pintura abstracta contemporánea en México*, 68. México: Museo de Arte Moderno, 1991-1992.

Sainz, Luis Ignacio. "Magia y sensualidad en papel." En *Irma Palacios de papel*, 7-9. México: Taller Arte Papel Oaxaca, San Agustín ETLA, 2004.

Shapiro, Estela. "Irma Palacios. 1er. Premio Bienal Tamayo." En *Galería Estela Shapiro*. Boletín no. 19, s/p. México: Galería Estela Schapiro, junio 1982.

Tibol, Raquel. "Pequeño recado para el público de un espacio común." En *Espacio Común, Expo-Taller Tlalpan*, s/p. México: Espacio Común, 1981.

Torres Michúa, Armando. Presentación, en *Irma Palacios. Exposición itinerante*, s/p. México: INBA/SEP, vol. V, núm. 013, enero de 1981.

Tovar y de Teresa, Guillermo et. al. *Repertorio de artistas en México*, tomo II. México: Grupo Financiero Bancomer, 1997.

Uriz, Miguel Ángel. "El nuevo retablo de los cuerpos." En *Galería Estela Shapiro*, Boletín no. 20, s/p. México: Galería Estela Shapiro, 1982.

Ignacio Salazar.

Acha, Juan. "Presentación." En *Ignacio Salazar*, s/p. México: Palacio de Bellas Artes/INBA, 1976.

Bayón, Damián. "La nueva encarnación de Ignacio Salazar." En *Ignacio Salazar*, s/p. Monterrey: Galería Arte Actual Mexicano, 1990.

Conde, Teresa del. "Salazar. Ruptura y continuidad." En *Ignacio Salazar. Pinturas/Paintings*, s/p. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas/UNAM, febrero de 1985.

_____ "Entrevista con Ignacio Salazar." En *Ignacio Salazar*, 58-99. España: Grupo Financiero Serfín, 1994.

_____ "La inesperada extrañeza." En *Ignacio Salazar. Inesperada extrañeza*, 33-37. Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2013.

Domínguez Legorreta, Hilda Yolanda. *La pintura sin fin de Ignacio Salazar*. Entrevista realizada a Ignacio Salazar el 19 de junio de 2014.

El Milenio visto por el arte. Ignacio Salazar. Grupo Milenio, Avelina Lésper (Directora de la colección "El Milenio visto por el arte"), 2013. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qGlpevkixJg>, consultado el 14 de febrero de 2015.

Espinosa, Elia. "La gran pintura de Ignacio Salazar." En *Ignacio Salazar. Inesperada extrañeza*, 25-31. Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2013.

Espinosa Fernández, Jorge. *Ignacio Salazar*. México: Galería Arte Hoy, 2015.

Felguérez, Manuel. "El silencioso ensamble de la composición pictórica." En *Ignacio Salazar. Inesperada extrañeza*, 19-21. Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2013.

Ignacio Salazar. *Retrospectiva, 1976-1992*. Monterrey: Museo de Monterrey, 1992.

Oscar Olea. *Ignacio Salazar. Pinturas/Paintings*, s/p. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas/UNAM, 1985.

Ruy Sánchez, Alberto. "El reto profundo de Ignacio Salazar." En *Ignacio Salazar*, s/p. México: Galería de Arte Mexicano, 1991.

Salazar, Ignacio. "Epílogo. La voz de un pintor." En *Aparición de lo invisible. Pintura abstracta contemporánea en México*, 105, 106. México: La Sociedad Mexicana de Arte Moderno/Museo de Arte Moderno/INBA, 1991.

Salazar, Ignacio. "Datos autobiográficos." En *Ignacio Salazar*, 100. España: Grupo Financiero Serfín, 1994.

Salazar Arroyo, Ignacio. *Currículum*, Facultad de Artes y Diseño-UNAM. Disponible en http://blogs.fad.unam.mx/academicos/ignacio_salazar/?page_id=54, consultado el 19 de octubre de 2017.

Serrano, Francisco. "La pasión de la luz." En *Ignacio Salazar. La pasión de la luz*, s/p. México: Galería de Arte Mexicano, 1994.

Serrano, Francisco. "La percepción y la presencia." En *Ignacio Salazar*, 15-46. España: Grupo Financiero Serfín, 1994.

Catálogos de exposiciones colectivas.

Estas 116 exposiciones y sus catálogos fueron seleccionados a partir de los siguientes criterios: 1. Casi en la totalidad de ellas participa al menos uno de los cuatro artistas abordados en esta investigación. Por lo general, participan tres de ellos; 2. Ofrecen una visión panorámica de la generación de pintores (abstractos y figurativos) de los ochenta; 3. Por la relevancia de los autores y sus textos, en los que comentan acerca de la exposición, los participantes, el contexto, las deliberaciones de jurados, la valoración de las obras en casas de subastas, etc.; 4. Favorecen la contextualización de obras y autores, así como el identificar las interrelaciones entre pintores, generaciones y vertientes pictóricas practicadas en los años ochenta y noventa; 5. Se trata de exposiciones paradigmáticas del periodo; 6. Aunque algunas se llevaron a cabo fuera del eje temporal estudiado (más allá del año 1999), se trata de exposiciones que abordan la pintura producida durante las dos últimas décadas del siglo pasado en México, esto es, son exposiciones en las que se hace un balance o recuento de lo producido en dicho periodo, al mismo tiempo que muestran las rutas por las que continuaron su investigación cada uno de los cuatro artistas estudiados al iniciar el nuevo siglo.

El listado se presenta en orden cronológico.

Tierra adentro. Galería de Arte Tierra adentro, México, 6 marzo 1978.

Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Pintura 1980. Museo del Palacio de Bellas Artes, México, febrero 1980 (convocado en 1979).

La Neofiguración en México. Palacio de Minería, México, 27 feb.-30 marzo 1980.

Otra generación. 1980. Foro de Arte Contemporáneo, A.C., México, 26 marzo 1980.

1977, 1978, 1979. Tres años del Salón Nacional de Artes Plásticas. Galería del Auditorio Nacional, México, 11 julio-31 de ago., 1980.

El informalismo en México. Arte abstracto no geométrico. Palacio de Minería, México, ago.-sept. 1980.

Arte actual. Tendencias. Pintura, dibujo, tapiz, objetos, escultura, gráfica. Galería Arte Actual, México, 10 dic. 1980.

Espacio Común. Expo-taller Tlalpan. Galería del Auditorio Nacional, 11 feb. 1981.

Presencia Gráfica 80-81. Galería "La Esmeralda," Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda, México, 17 marzo 1981.

Primer Encuentro Nacional de Arte Joven. Casa de la Cultura de Aguascalientes/INBA, Aguascalientes, Ags., 19 abril 1981.

Salón Nacional de Arte Plásticas, Sección pintura. Museo del Palacio de Bellas Artes, México, 4 sep.- 4 oct. 1981.

Segundo Concurso Nacional de Pintura Sahagún. Galería del Auditorio Nacional, México, dic. 1981.

Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Pintura 1982. Museo del Palacio de Bellas Artes, México, ago. 1982.

Nuevas tendencias en el arte mexicano. Galería de la Ciudad; Casa de la Cultura; Centro Cívico y de Convenciones Riviera-Pacífico en Mexicali, B.C., Tijuana y Ensenada, respectivamente, sept. 1982.

Segundo Encuentro Nacional de Arte Joven. Museo del Palacio de Bellas Artes, México, 14 oct.-28 nov. 1982.

Blanco y negro. Galería Estela Schapiro, México, dic. 1982.

Tercer Encuentro Nacional de Arte Joven. Museo del Palacio de Bellas Artes, México, julio de 1983.

Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Pintura 1983. Museo del Palacio de Bellas Artes, México, julio 1983.

Tres décadas de pintura mexicana. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba, nov. 1983.

Pintura, dibujo y gráfica joven en México. Centro Cultural José Guadalupe Posada, México, 1983.

Trast tiempo. Nueva pintura mexicana. Museo de Arte Moderno, México, dic. 1983.

Una década emergente, una década después. Homenaje a Arnold Belkin, Museo del Chopo/UNAM, México, 28 de septiembre de 1984.

A la sazón de los 80. Casa del Lago/UNAM, México, 1984.

Cuarto Encuentro Nacional de Arte Joven. Galería del Auditorio Nacional, México, jul.- ago. 1984.

Retrospectiva de Arte Joven. Exposición con la obra de 1966-1984. Galería del Auditorio Nacional, México, 3 dic. 1984.

Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Bienal de Pintura 1985. Galería del Auditorio Nacional, México, 12 abril 1985.

Quinto Encuentro Nacional de Arte Joven, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, jul.- sept. 1985.

Sin motivos aparentes. La Generación de Fin de Siglo. Museo de Arte Contemporáneo Alvar y T. de Carillo Gil, México, 23 oct.-30 nov. 1985.

Alternancias. La generación intermedia de pintores mexicanos, Museo de Arte Moderno, México, dic. 1985-feb. 1986.

Tres voces, tres ámbitos. Museo de Arte Moderno, México, marzo-mayo 1986.

Sexto Encuentro Nacional de Arte Joven. Galería del Auditorio Nacional, México, ago.-sept. 1986.

Confrontación 86. Visión sincrónica de la pintura mexicana. Museo del Palacio de Bellas Artes, México, jul.-sept. 1986.

Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Pintura 1987. Galería del Auditorio Nacional, México, 8 mayo 1987.

Séptimo Encuentro Nacional de Arte Joven. Galería del Auditorio Nacional, México, ago.-sept. 1987.

Nueva generación. Museo Regional de Guadalajara, Guadalajara, Jal., 8 abril-31 de mayo 1987.

Octavo Encuentro Nacional de Arte Joven. Galería del Auditorio Nacional, México, mayo-jun. 1988.

Subasta y venta de obras de arte. Museo Nacional de Antropología, México, 6 sept. 1988.

Títeres y máscaras. Galería Juan Martín, México, 9 nov. 1988.

La Generación de los 80. Una selección de obras del Museo de Bellas Artes de Alava. Museo de Arte Carrillo Gil, México, abril-mayo 1989.

Versiones. Galería de Arte Iztapalapa/UAM, México, 4 abril-2 mayo 1989.

Yo Colecciono. Nuevas generaciones de la pintura mexicana. Visión de uno de sus coleccionistas. Museo de Arte Carrillo Gil, México, 14 jun. 1989.

Utensilios. Galería Juan Martín, México, 14 jun. 1989.

Vertientes. Colectiva de paisaje. Galería de Artes Plásticas, México, jun.-jul. 1989.

Colectiva 25 años de la Galería Pecanins Galería Metropolitana/UAM, México, 8 jun.-5 jul. 1989.

Cruce de caminos. Galería Pecanins, México, 25 julio 1989.

Artistas en residencia. La Plástica en la Ciudad de México. Galería de Artes Plásticas del INBA, México, 10 ago. 1989.

Noveno Encuentro Nacional de Arte Joven. Museo de Arte Carrillo Gil, México, sept. 1989.

Museo de Arte Moderno. 25 años. 1964-1989. Museo de Arte Moderno, México, dic. 1989-marzo 1990.

15 artistas contemporáneos de México. Mexican Fine Arts Center Museum, Chicago, Illinois, USA, 15 dic. 1989-11 marzo 1990.

En tiempos de la posmodernidad. Museo de Arte Moderno, México, 1989.

Primera gran exposición de arte. Club Social de Marina, México, 3 abril 1990.

Décimo Encuentro Nacional de Arte Joven. Museo de Arte Carrillo Gil, México, 12 jul.- 22 ago. 1990.

Pintura Mexicana Contemporánea. Fundación Banca Patricios, Buenos Aires, Arg., 6-29 sept. 1990.

Mito y magia en América: los ochenta. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey A.C., Monterrey, NL., jun-sept. 1991.

Denos una mano. Salón “La Troje”, Hacienda de los Morales, México, 23 sept. 1990.

Women in mexican art. Iturralde Gallery, Los Ángeles, California, E.U., 6 dic.-28 dic. 1991.

Aparición de lo invisible. Pintura abstracta contemporánea en México, Museo de Arte Moderno, México, sept. 1991- enero 1992.

Veinte artistas. Museo Nacional de la Estampa, México, 1991.

Las lecturas del arte. Pintura y escultura abstracta contemporánea. Sala de Arte Abaco, Galería Ramis F. Barquet, 6 marzo 1992.

Colectiva. Galería Pecanins, México, 25 de ago. 1992.

Encuentros de la Historia del Arte en el arte contemporáneo mexicano. Sala Carlos Pellicer del Museo de Arte Moderno, México, 29 oct. 1992-7 feb. 1993.

Y las mujeres se pintan solas. Galería HB, México, 10 sept.-6 oct. 1992.

Naturalezas. Galería Metropolitana/UAM, México, jun-ago. 1993.

Expresiones sobre papel. Galería Pecanins, México, 3 ago. 1993.

Tres décadas de expresión plástica. Museo Universitario de Ciencias y Artes/UNAM, México, 15 oct. 1993.

Lenguajes. 20 artistas mexicanos. Residencia del Embajador de los Estados Unidos de América, México, dic. 1993-sept. 1994.

Pintores en México en el siglo XX. Colección del Museo de Arte Moderno, México. Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Bogotá, Colombia, 2 mayo-19 jun. 1994.

Setenta veces siete. Una visión de Mujeres. Galería del Estado, Xalapa, Ver.; Galería del Instituto Veracruzano de Cultura, Ver., 9-30 sept. y oct. 1994, respectivamente.

Una década emergente, una década después. Homenaje a Arnold Belkin, Museo Universitario del Chopo/UNAM, México, 17 ago.-28 sep. 1994.

Creación en movimiento. Becarios del FONCA 1992-1993. Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carillo Gil, México, 16 marzo- 30 abril 1994.

Las Pecas. Galería Pecanins, 30 años. Galería Pecanins, México, 28 feb. 1995.

Maternidad e infancia. Centro de Negocios del Word Trade Center, México, 8 mayo 1995.

Exposición colectiva. Galería López Quiroga, México, 9 mayo 1995.

El recreo de la forma, un patrimonio vivo. Colegio de Bachilleres/SEP, México, 22 sept.-20 oct. 1995.

Del deseo y la memoria. Una visión plural de 21 artistas contemporáneos mexicanos. Centro Museográfico Amparo, Puebla, Pue., 1995-1996.

La obra actual de los ganadores del Encuentro Nacional de Arte Joven. Aguascalientes, Ags., marzo 1996.

Mapas. Galería López Quiroga, México, mayo-junio 1996.

Memoria. Galería Juan Martín/FONCA, México, jul.-ago. 1996.

Autorretrato en México. Años 90. Sala José Juan Tablada, Museo de Arte moderno, México, 6 jul.-27 oct. 1996.

Subasta de arte y antigüedades. Casa de Subastas Rafael Matos Moctezuma, México, 23 enero 1997.

Un río se abre a la mar. Fragmento de la Colección Pago en Especie 1994-1995. Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Antiguo Palacio del Arzobispado, marzo-jun. 1997.

Las transgresiones al cuerpo. Arte Contemporáneo de México. Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, México, mayo-jul. 1997.

Abstracción y Abstraccionismo, Sala Carlos Pellicer, Museo de Arte Moderno, México, ago.-nov. 1997.

Continuidades y discontinuidades. Galería Fernando Gamboa, Museo de Arte Moderno, México, sep.-nov. 1997.

Realidad y abstracción. Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Antiguo Palacio del Arzobispado, México, 11 dic. 1997-8 feb. 1998.

Artistas en la ciudad. Carpetas de serigrafía. Museo Rufino Tamayo, México, 4 ago. 1998.

El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones de México, siglos XVI al XX. Museo Nacional de Arte, México, nov. 1998-mayo 1999.

Superficies pintadas, espacios imaginarios. Obras de la Colección del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en el Consulado General de México en Nueva York, Edificio del Consulado General de México en Nueva York, N.Y. E.U., 1998.

Paisajes y personajes de la Colección Pago en Especie, Recaudación 1997. Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Antiguo Palacio del Arzobispado, México, 29 sept. 1998 - 9 mayo 1999.

Tierra. Identidades dispersas. Museo Universitario de Ciencias y Artes/UNAM, México, enero-abril 1999.

Dos corrientes principales. Figuración y abstracción. Colección Sergio Autrey. Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, Oaxaca, Oax., 23 abril 1999.

Vistas y conceptos. Aproximaciones al paisaje. Sala Fernando Gamboa, Museo de Arte Moderno, México, 2 dic. 1999-5 abril 2000.

Territorios abstractos. Museo Universitario del Chopo/UNAM, México, 26 abril-28 mayo 2000.

Paradigmas. Por puro gozo: reflexiones y cromosomas. Galería de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Antiguo Palacio del Arzobispado; México, 10 ago.- 9 oct. 2000.

Catorce artistas, catorce donaciones. Galería de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Antiguo Palacio del Arzobispado, México, 7 dic. 2000-4 marzo 2001.

Ubicaciones, arte contemporáneo de México, Museo Universitario de Ciencias y Artes/UNAM, México, oct. 2001.

Al país de las letras. Homenaje a Juan García Ponce. Galería Juan Martín, México, 5 oct. 2002.

Una exposición, varias exposiciones, un tiempo de inauguraciones. Museo Universitario del Chopo/UNAM, México, 2002.

30 imágenes / 30 artistas. Casa de la Primera Imprenta en América/UAM, México, 17 marzo 2003.

Pintores, escultores y fotógrafos mexicanos contemporáneos. Galería de Arte Contemporáneo, México, sept. 2003.

Un siglo y a volar... Museo Universitario del Chopo/UNAM, México, 19 nov. 2003.

100-14-20. Estigma y VIH. Salas Mezanine I y II, Museo Universitario del Chopo/UNAM, México, 26 nov. 2003.

Colectiva de invierno 2003-2004. Galería López Quiroga, México, 29 nov. 2003-24 ene. 2004.

Variantes, ocho pintores. Museo José Luis Cuevas, México, 29 ene. 2004.

Abstracción-es. Galería Metropolitana/UAM, México, 2004.

Pulso de los 90. Colección MUCA Arte Contemporáneo. Museo Universitario de Ciencias y Arte/UNAM, México, 26 de feb.-4 de abril, 2004.

Tiempo Extra Editores. 13 años. Galería de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, 16 marzo-9 mayo 2004.

Archipiélagos gráficos. Carpeta gráfica conmemorativa de los XXX años de la UAM, Galería Manuel Felguérez/UAM Xochimilco, México, 11 nov. 2004.

Formations. Galería de la Residencia Oficial del Embajador de los Estados Unidos de América, México, D.F., 1 de julio de 2004.

Colectiva de invierno 2004-2005. Galería López Quiroga, México, 27 nov. 2004-22 ene. 2005.

Presencias. Pinturas y Esculturas. MACAY, Mérida, Yuc./Galería Juan Martín, México, enero-marzo 2006.

Universos femeninos. Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Antiguo Palacio del Arzobispado, México, abril-sept. 2006.

10 artistas de los 80's. Galería Pecanins, México, 11 sep. 2007.

40 años de Arte Joven. 1967-2007. Instituto Cultural de Aguascalientes, Ags., 2007.

AKASO. Museo Universitario del Chopo/UNAM, México, 18 mayo 2011.

233 Aniversario de la Academia de San Carlos. Tiempos de creación. Presencia de artistas de la FAD en el Sistema Nacional de Creadores de Arte. Facultad de Artes y Diseño/UNAM, México, 2015.

Entrevistas.

Entrevista realizada a la Dra. Teresa del Conde el 28 de junio de 2010 en el Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, Ciudad de México.

La abstracción: fidelidad a una sensibilidad, entrevista realizada al Mtro. Francisco Castro Leñero el 17 de enero de 2014 en su taller, Tlalpan, Ciudad de México.

La libertad de crear, entrevista realizada a la Mtra. Irma Palacios el 17 de enero de 2014 en su taller, Tlalpan, Ciudad de México.

La persistencia de una vocación, entrevista realizada al Mtro. Miguel Ángel Alamilla el 22 de enero de 2014 en su taller, Azcapotzalco, Ciudad de México.

La pintura “Sin Fin” de Ignacio Salazar, entrevista realizada al Mtro. Ignacio Salazar el 19 de junio de 2014 en su taller, Tepepan, Ciudad de México.

Entrevista realizada al Maestro José Roberto Gallegos Téllez-Rojo el 26 de enero de 2018 en el Centro de Enseñanza para Extranjeros/UNAM, Ciudad de México.

GALERÍA

Los precursores



Ilustración 1. Marius de Zayas, *Retrato de Francis Picabia*, 1913. (Izq.)

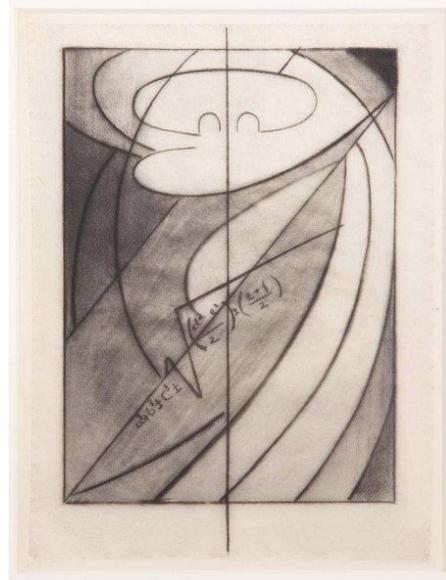


Ilustración 2. Marius de Zayas, *Retrato de Mrs. Eugene Meyer, Jr.*, anterior a 1914. Fotograbado/papel, 24.3 x 18 cm. (soporte) (Der.)



Ilustración 3. Marius de Zayas, *Diseño de la portada de Magazine 291*, 1915. Pincel, tinta, lápiz/papel pegado sobre papel, 69.9 x 53.3 cm.

Los precursores

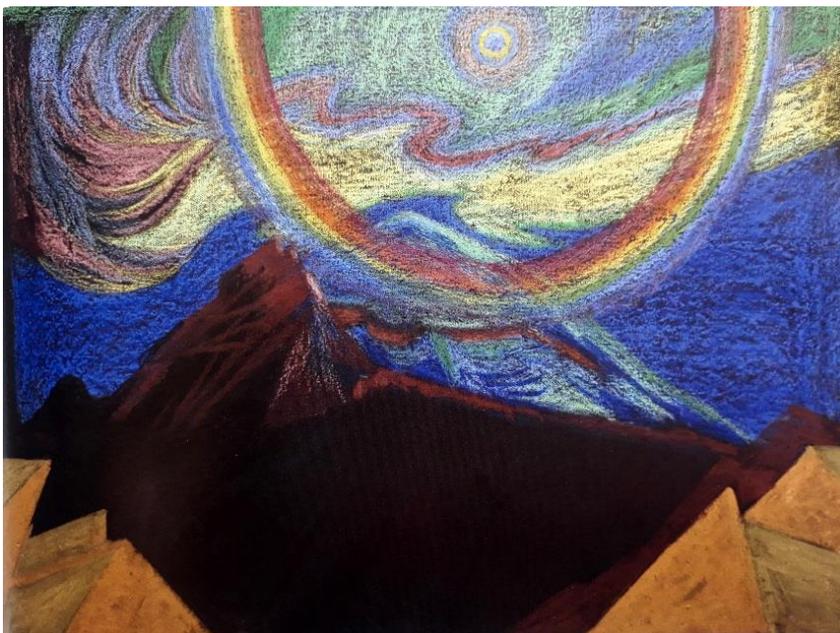


Ilustración 4. Gerardo Murillo “Dr. Atl”, *Amanecer en la montaña*, ca. 1916. Óleo/cartón, 116 x 80 cm.

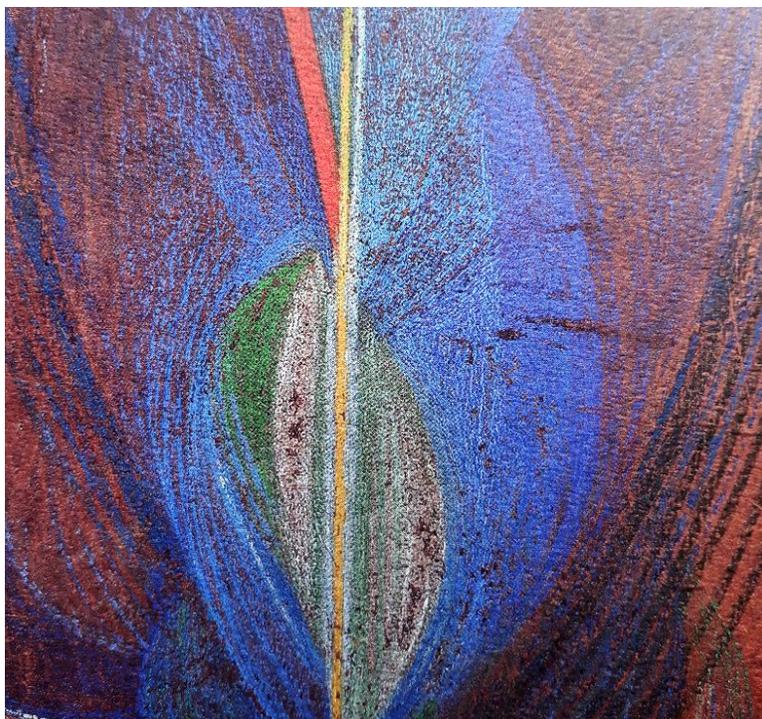


Ilustración 5. Gerardo Murillo “Dr. Atl”, *El rayo sobre la ola*, ca. 1916. (Detalle)

Los precursores

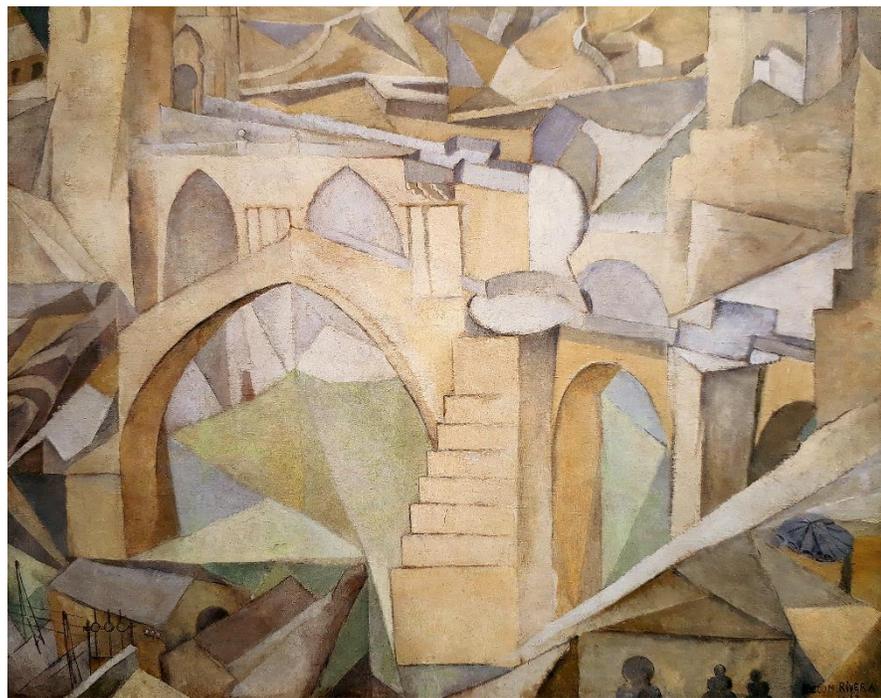


Ilustración 6. Diego Rivera, *El Puente de San Martín*, 1913. Óleo/tela, 91 x 111 cm.



Ilustración 7. Ángel Zárraga, *La tricoteuse*, 1916. Óleo/tela, 180 x 100 cm.

Los precursores



Ilustración 8. Ángel Zárraga, *Le signe*, 1916. Óleo/tela, 92 x 73 cm.



Ilustración 9. Ángel Zárraga, *Septiembre*, 1917. Óleo/tela, 131 x 90 cm.

Los precursores



Ilustración 10. Diego Rivera, *Fusilero marino o marinero almorzando*, 1914. Óleo/tela, 114 x 70 cm.



Ilustración 11. Diego Rivera, *Paisaje zapatista*, 1915. Óleo/tela, 145 x 125 cm.

Los precursores



Ilustración 12. Diego Rivera, *Nature morte avec géranium*, 1916. Óleo/tela, 72.4 x 54 cm.



Ilustración 13. Diego Rivera, *Mujer sentada en una butaca*, 1917. Óleo/tela, 130.5 x 97.8 cm.

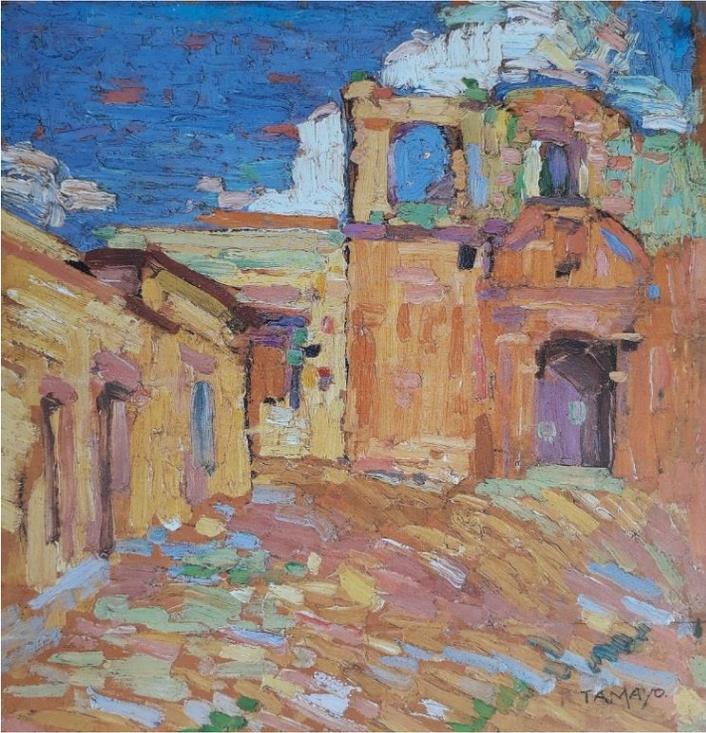


Ilustración 14. Rufino Tamayo, *El Calvario de Oaxaca*, 1921. Óleo/madera, 25.2 x 24.2 cm.

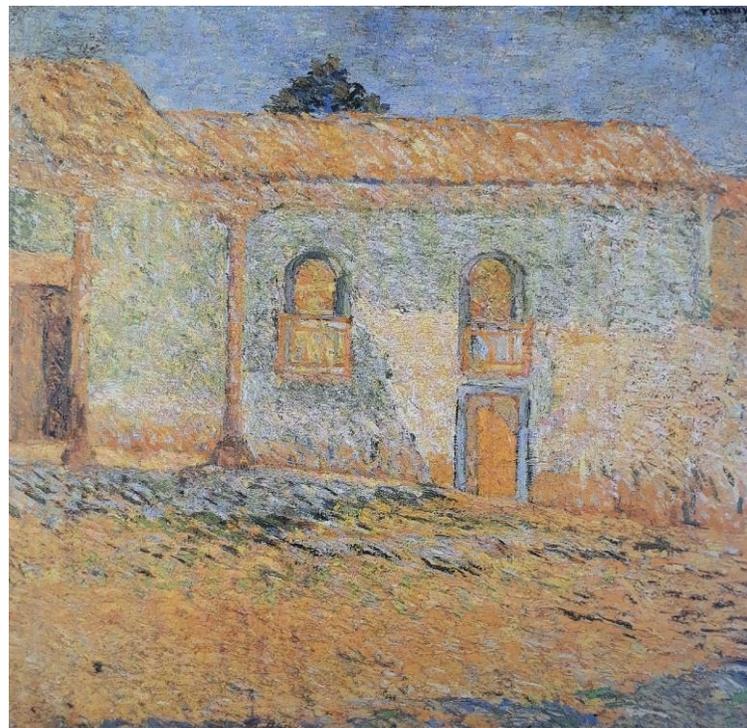


Ilustración 15. Rufino Tamayo, *Pátzcuaro*, 1921. Óleo/tela, 70 x 70 cm.

Conocimiento de las Vanguardias Europeas



Ilustración 16. Diego Rivera, *Naturaleza muerta*, 1908. Óleo/cartón, 38 x 48 cm.



Ilustración 17. Germán Cueto, *Máscara III*, 1924. Cartón pintado, 53.5 x 41 x 9 cm.



Ilustración 18. Rufino Tamayo, *Dos niñas mexicanas*, ca. 1925. Xilografía/papel japonés, 11 x 11 cm.



Ilustración 19. Rufino Tamayo, *Hombre y mujer*, ca. 1925. Xilografía, 28 x 28 cm.

Estridentismo



Ilustración 20. Portada de *Irradiador Revista de vanguardia. Proyector internacional de la nueva estética*, núm. 1, septiembre de 1923. Impreso, 23.8 x 17.4 cm.

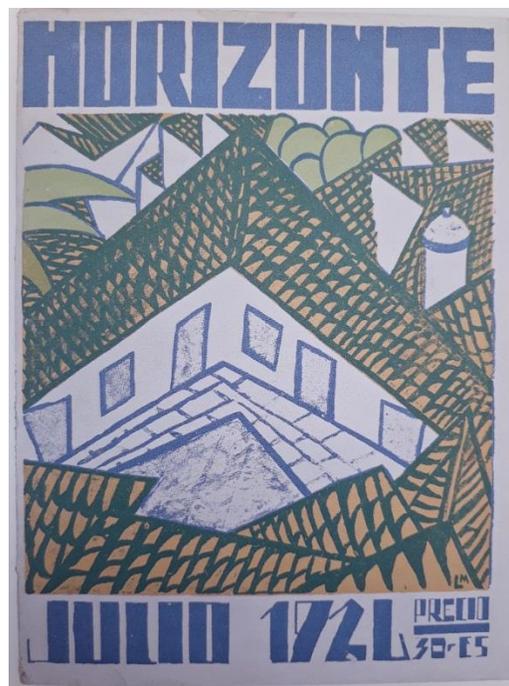


Ilustración 21. Portada de *Horizonte Revista mensual de actividad contemporánea*, tomo 1, no. 3, junio de 1926. Impreso, 31.1 x 23.5 cm.



Ilustración 22. Portada de *Horizonte Revista mensual de actividad contemporánea*, tomo 1, no. 10, abril-mayo de 1927. Impreso, 31.5 x 23.5 cm.



Ilustración 23. Fermín Revueltas, *Portada de Crisol. Revista crítica*, julio de 1931.

Estridentismo



Ilustración 24. Fermín Revueltas, *Indianilla (o Puerto)*, 1921. Óleo/tela, 100 x 100 cm.



Ilustración 25. Ramón Alva de la Canal, *Maples Arce en el café de nadie o Retrato estridentista del poeta Manuel Maples Arce*, ca. 1924. Lápiz/papel, 46 x 32 cm.



Ilustración 26. Ramón Alva de la Canal, Portada de *El movimiento estridentista*, de Germán List Arzubide, 1926. Grabado a dos tintas, 27.4 x 20.4 cm.

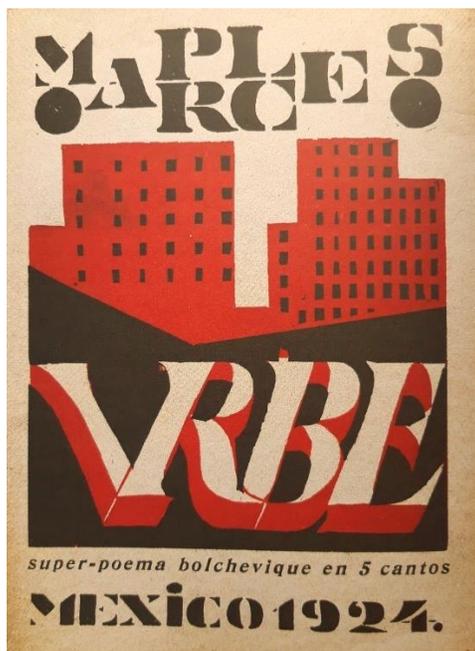


Ilustración 27. Jean Charlot, ilustración para el libro *Urbe. Super-poema bolchevique en cinco cantos* de Manuel Maples Arce, 1924. (Izq.)

Ilustración 28. Ramón Alva de la Canal, *Estación de radio para Estridentópolis*, 1926. Grabado a una tinta. (Der.)

Estridentismo



Ilustración 29. Julio Prieto, *Escena de ciudad, tic tac*, ca. 1927. Acuarela, gouache/papel, 30 x 47 cm.

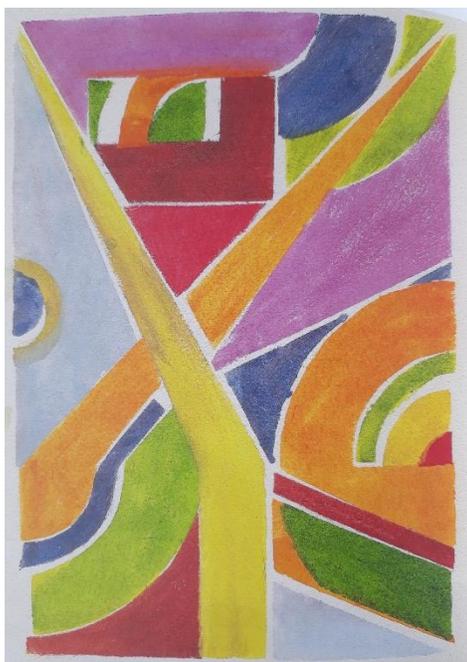


Ilustración 30. Julio Prieto, *Ejercicio abstracto*, 1929. Acuarela/papel, 16 x 13 cm. (Izq.)



Ilustración 31. René Tirado Fuentes, Portada e ilustraciones en *Umbral*, 1931. Edición del autor. (Der.)

Gerardo Murillo, “Dr. Átl”.



Ilustración 32. Gerardo Murillo, “Dr. Átl”, *Composición*, ca. 1930. Mixta/papel, 46.4 x 30.6 cm.

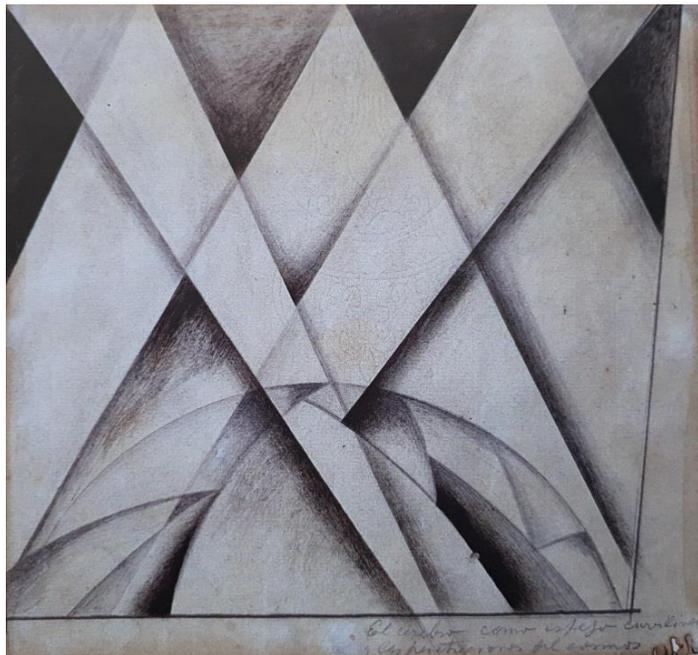


Ilustración 33. Gerardo Murillo, “Dr. Átl”, *El cerebro como espejo curvilíneo y las penetraciones del cosmos*, ca. 1930. Carbón/papel, 35 x 35 cm.

Tamayo y Estridentismo



Ilustración 34. Rufino Tamayo, *Teléfono y reloj*, 1925. Óleo/tela, 45 x 43.5 cm.

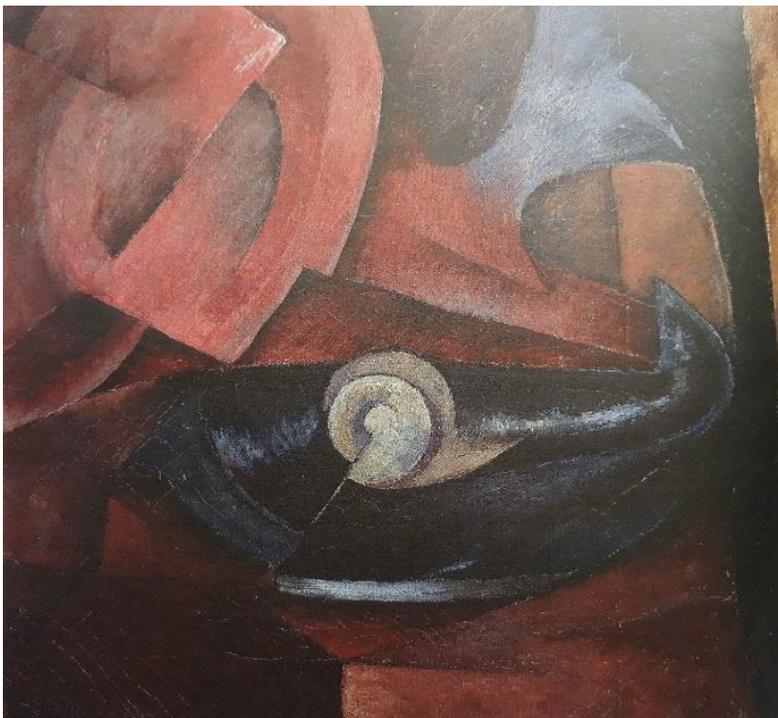


Ilustración 35. Rufino Tamayo, *El fonógrafo*, 1925. Óleo/tela, 39 x 43 cm.

Tamayo y Estridentismo



Ilustración 36. Rufino Tamayo, *Aviones*, 1925. Óleo/tela, 60.3 x 79.4 cm.

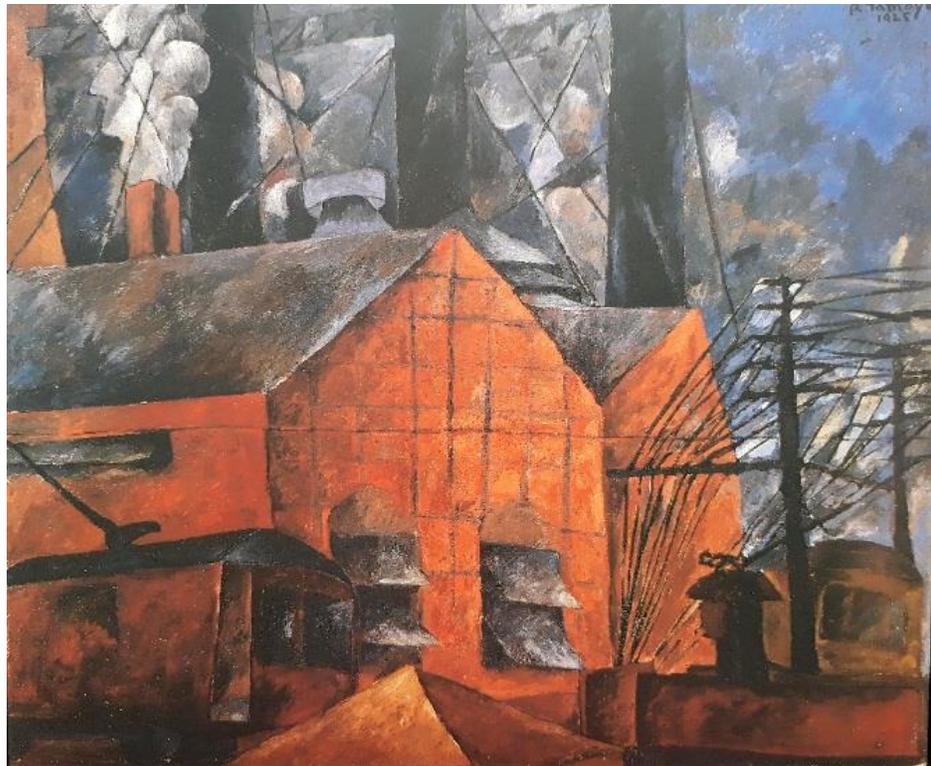


Ilustración 37. Rufino Tamayo, *Indianilla*, 1925. Óleo/tela, 69 x 79 cm.

Escuelas de Pintura al Aire Libre. Tlalpan



Ilustración 38. Roberto Tenorio, *Casitas*, 1932.
Gouache/papel, 32.7 x 23.6 cm.



Ilustración 39. Antonio Balderas, *Casitas*, 1932.
Gouache/papel, 31.8 x 22 cm.

Movimiento ¡30-30!



Ilustración 40. Fermín Revueltas, *Viva el ¡30-30!*, 1928. Acuarela/papel, 65 x 50 cm.



Ilustración 41. Fermín Revueltas, *Cartel para la exposición ¡30-30!*, Puebla, 1928.



Ilustración 42. Francisco Díaz de León, *30-30, Órgano de los Pintores de México*. Xilografado/papel, 16.6 x 13.6 cm.

Diversificación de los lenguajes abstractos en la década de los treinta.



Ilustración 43. Lola Cueto, *Máscara de vanguardia*, París, 1932. Gouache, temple/cartón, 29.5 x 22 cm.



Ilustración 44. Lola Cueto, *Máscara cubista II*, París, 1932. Gouache, temple/cartón, 22 x 21 cm.

Diversificación de los lenguajes abstractos en la década de los treinta



Ilustración 45. Julio Prieto, *Golfo de México*, 1934. Esténcil, 37.5 x 16.5.



Ilustración 46. David Alfaro Siqueiros, *Ejercicio óptico*, 1934. Piroxilina/masonite, 78 x 65 cm.

Diversificación de los lenguajes abstractos en la década de los treinta

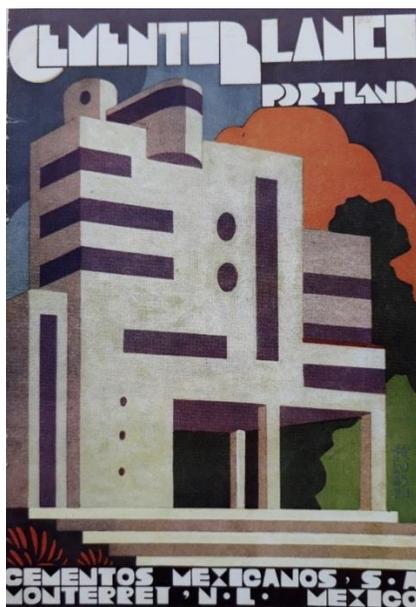


Ilustración 47. Autor no identificado, portada de *Cemento Blanco Portland*, 1934.

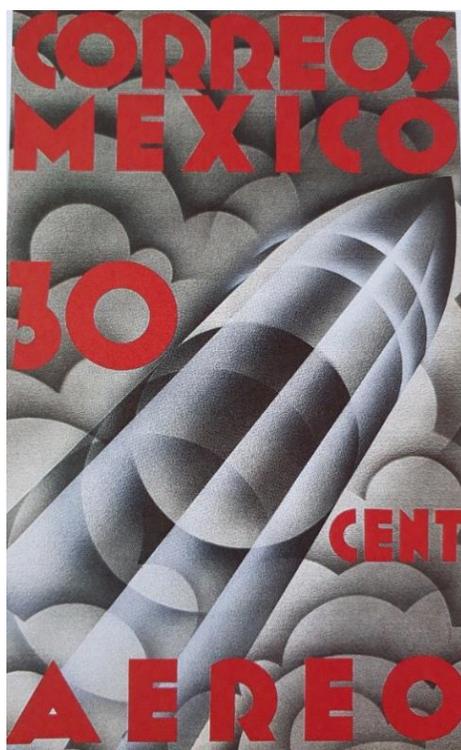


Ilustración 48. Francisco Eppens, *Correo aéreo, 30 centavos*, 1935.
Aerógrafo, gouache/cartoncillo, 54.3 x 32.5 cm. (Izq.)

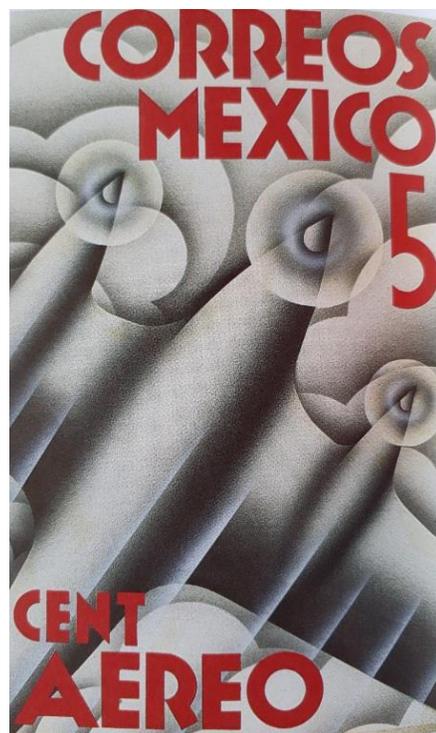


Ilustración 49. Francisco Eppens, *Avión, ca. 1935*. Aerógrafo, gouache/cartoncillo, 54 x 32.7 cm. (Der.)

Carlos Mérida. Década de los treinta

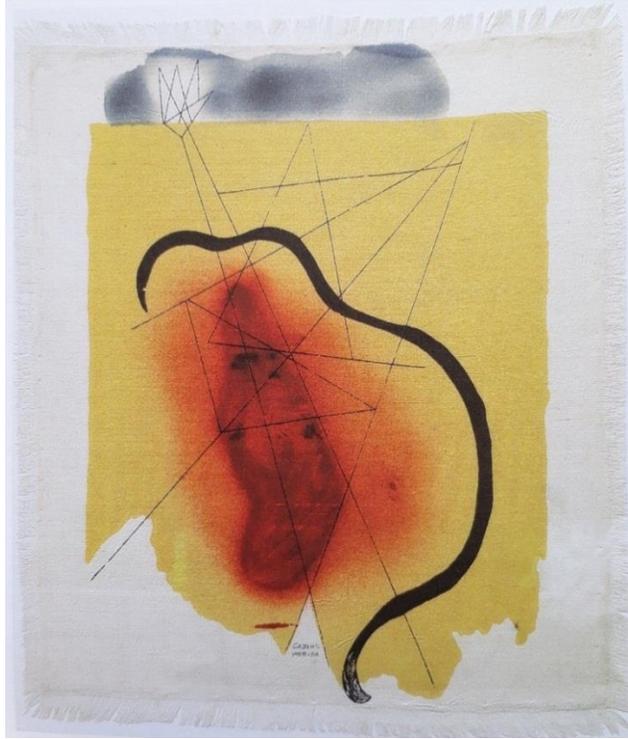


Ilustración 50. Carlos Mérida, *Canción maternal II*, 1936. Óleo/tela, 77 x 66.5 cm.



Ilustración 51. Carlos Mérida, *Sin título (Abstracción)*, 1936. Óleo/tela, 78.7 x 63.7 cm.

Carlos Mérida. Década de los treinta

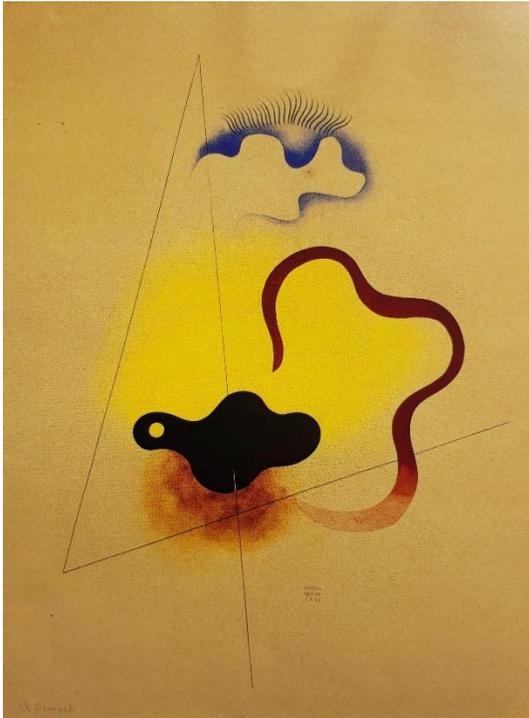


Ilustración 52. Carlos Mérida, *Transparencia de la memoria*, 1936. Acuarela, gouache, granito/papel, 60 x 45 cm.



Ilustración 53. Carlos Mérida, *Angelitos* de la serie “Cielo de Texas”, ca. 1940. Óleo/tela, 61 x 50 cm.

Diversificación de los lenguajes abstractos en la década de los treinta



Ilustración 54. David Alfaro Siqueiros, *Fuego*, 1939. Pintura en aerosol sobre goma/tela, 49 x 61.5 cm.



Ilustración 55. Tina Modotti, *Abstracción*, ca. 1926. Paladio, impresión de época, 23.5 x 17.7 cm.

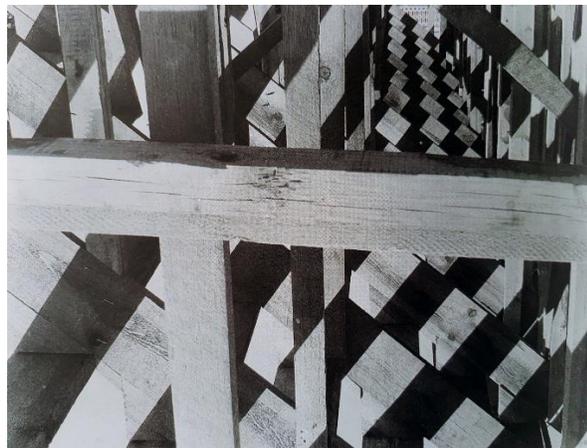


Ilustración 56. Manuel Álvarez Bravo, *Andamios I*, 1929. Plata/gelatina, 20.3 x 25.5 cm.

Diego Rivera y el Cubismo



Ilustración 57. Diego Rivera, *Retrato de un pintor* (retrato de Alexander Zinoviev), 1913. Óleo/tela, 97.5 x 79 cm.



Ilustración 58. Diego Rivera, *Joven con estilógrafo*, 1914. Óleo/tela, 81 x 65 cm.

Diego Rivera y el Cubismo



Ilustración 59. Diego Rivera, *El arquitecto* (retrato de Jesús T. Acevedo), 1915. Óleo/tela, 144 x 113.5 cm.



Ilustración 60. Diego Rivera, *Naturaleza muerta* (Mallorca), 1915. Óleo/tela, 96.5 x 63.2 cm.

Siqueiros y la abstracción



Ilustración 61. David Alfaro Siqueiros, *Abstracción*, 1934. Piroxilina/baquelita, 81.5 x 95.5 cm.

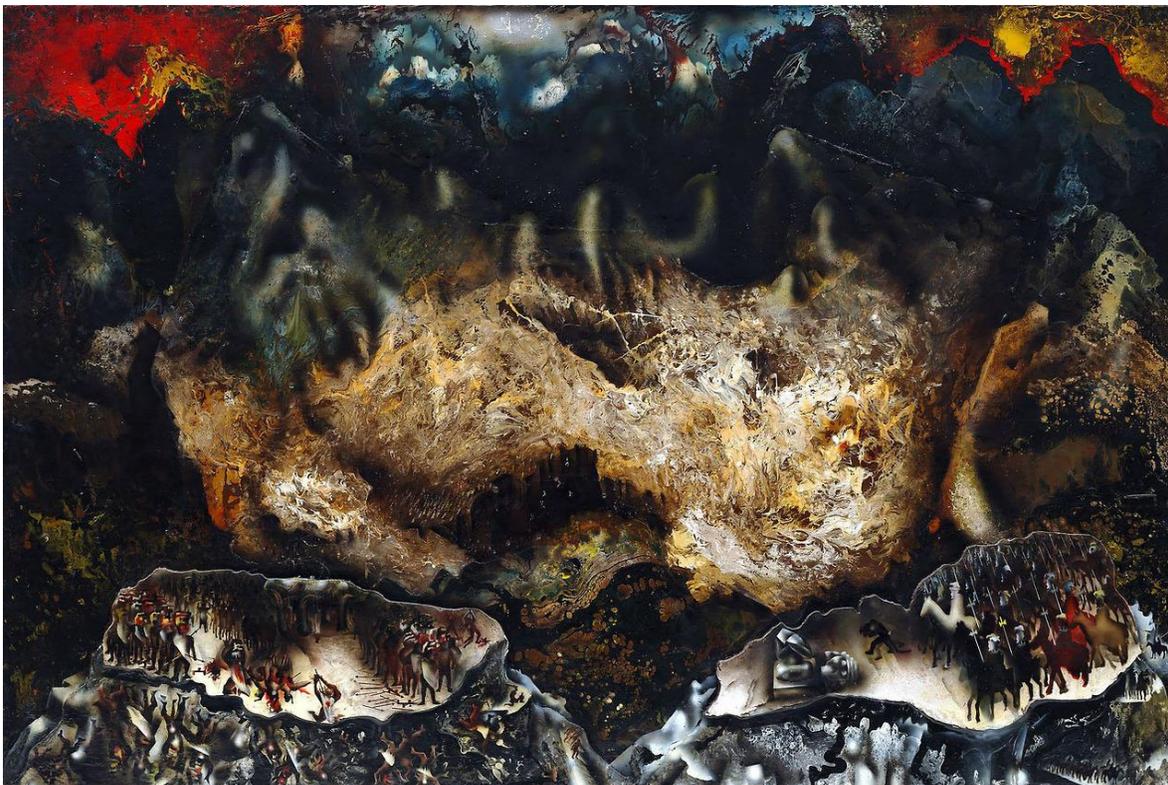


Ilustración 62. David Alfaro Siqueiros, *Suicidio colectivo*, 1936.
Laca con aplicaciones/madera, 124 x 183 cm.

Siqueiros y la abstracción



Ilustración 63. David Alfaro Siqueiros. *Intertrópico*, 1946. Piroxilina/madera, 91 x 121 cm.

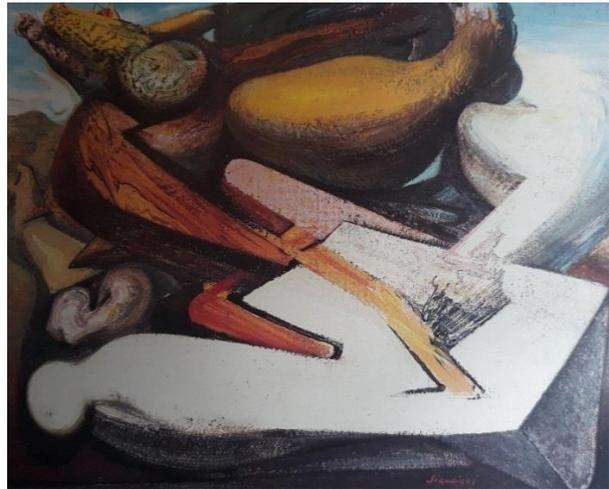


Ilustración 64. David Alfaro Siqueiros, *Formas turgentes* (Abstracción), 1946.
Piroxilina/madera comprimida, 73.3 x 60 cm. (Izq.)

Ilustración 65. David Alfaro Siqueiros, *Abstracción*, 1948. Piroxilina/madera, 76 x 93 cm. (Der.)

Orozco



Ilustración 66. José Clemente Orozco, *Los muertos*, 1943.
Óleo/tela, 111 x 92 cm.



Ilustración 67. José Clemente Orozco, *Paisaje Metafísico*, 1948.
Piroxilina/masonite, 215.7 x 121.7 cm.

Diversificación de los lenguajes abstractos.

Carlos Mérida

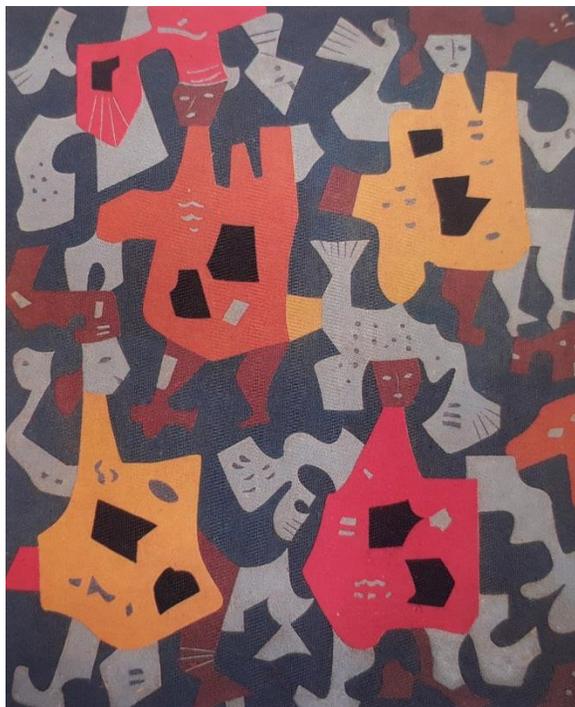


Ilustración 68. Carlos Mérida, *Cortejo de príncipes*, 1951. Óleo/tela, 46 x 40.5 cm.



Ilustración 69. Carlos Mérida, *Canto al maya*, 1956. Caseína/pergamino, 90 x 66 cm.

Diversificación de los lenguajes abstractos.

Enrique Climent



Ilustración 70. Enrique Climent, *Dos figuras abstractas II*, ca. 1940-1950. Témpera, 39 x 50 cm.



Ilustración 71. Enrique Climent, *Abstracto triángulos rojos*, ca. 1960. Témpera/tabla, 22 x 30 cm.

Diversificación de los lenguajes abstractos.



Ilustración 72. Antonio Rodríguez Luna, *Nunca arrebatado*, 1964. Mixta/tela, 144 x 140 cm.



Ilustración 73. Antonio Peláez, *Esferas de ceniza*, 1964. Óleo/tela, 80 x 115 cm.

Wolfgang Paalen



Ilustración 74. Wolfgang Paalen, *Advertissement 1* (painture), 1934.

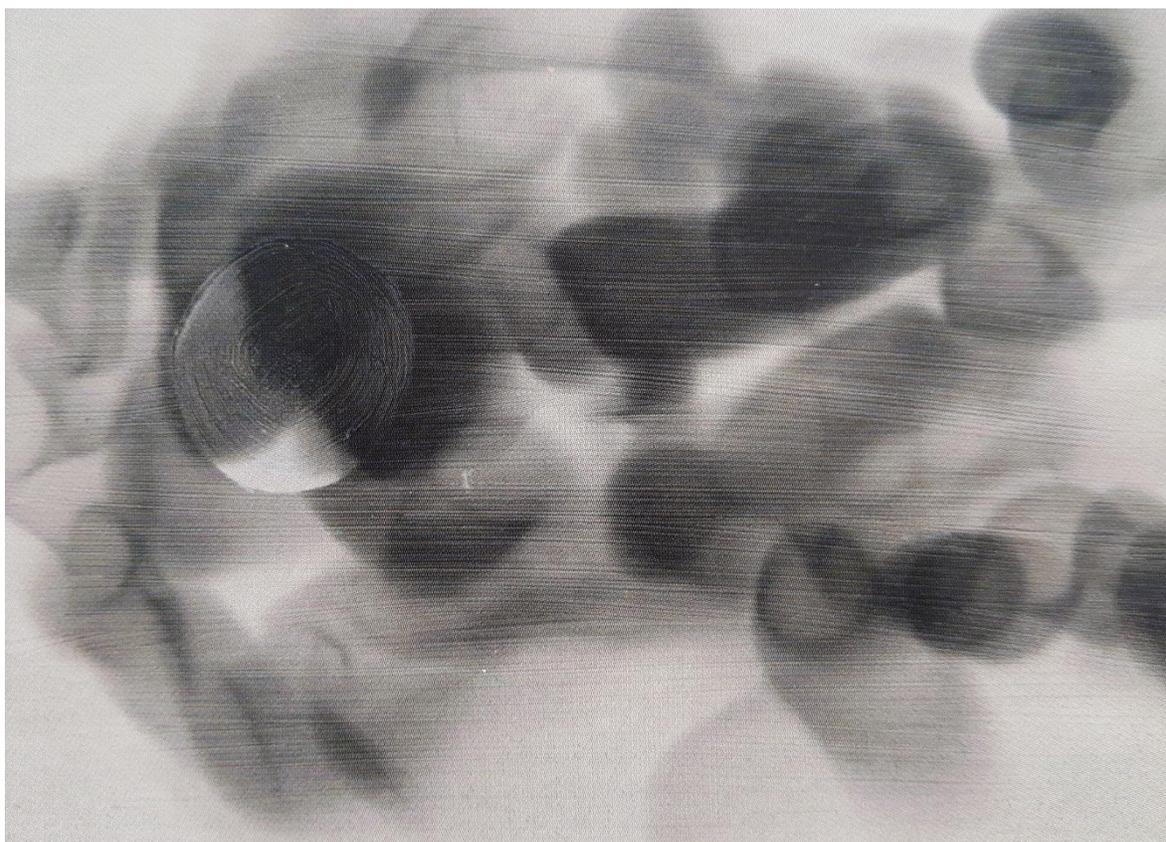


Ilustración 75. Wolfgang Paalen, *L'Autophage (Fulgurites)*, 1938.
Óleo, fumage/cartón montado en madera, 12.3 x 16.5 cm.

Wolfgang Paalen



Ilustración 76. Wolfgang Paalen, *Bella Coola*, 1939. Óleo, fumage/tela, 130 x 97 cm.



Ilustración 77. Wolfgang Paalen, *Migración de Yucatán*, 1959. Óleo/tela, 110 x 120 cm. (Izq.)



Ilustración 78. Wolfgang Paalen, *Amanecer*, 1959. Óleo/tela, 115 x 88 cm. (Der.)

Tamayo



Ilustración 79. Rufino Tamayo, *La naturaleza y el artista*, 1943. Fresco/panel, 3 x 13.3 m.
Hillyer Art Library, Smith College, Northampton, Massachusetts

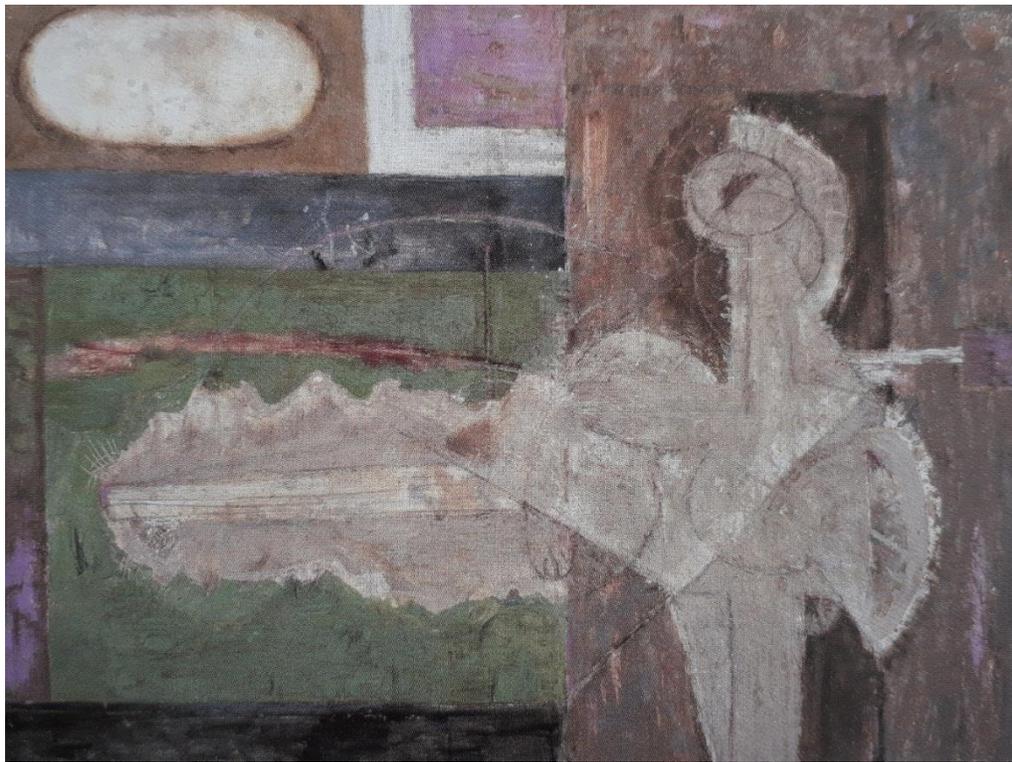


Ilustración 80. Rufino Tamayo, *Hombre contra el muro*, 1960. Óleo/tela, 97 x 130 cm.



Ilustración 81. Rufino Tamayo, *Encuentro no. 1*, 1961. Óleo/tela, 130.5 x 195.3 cm.
Colección Museo de Arte Moderno, INBA.



Ilustración 82. Rufino Tamayo, *Torsos*, 1968. Óleo/tela, 95 x 131 cm.

Tamayo



Ilustración 83. Rufino Tamayo, *Homenaje a la raza india*, 1952. Acrílico, óleo/masonite, 5 x 4 m.



Ilustración 84. Rufino Tamayo, *Nacimiento de nuestra nacionalidad*, 1952-1953. Óleo/tela, 5.32 x 11.28 m.



Ilustración 85. Gunther Gerzso, *Cenote*, 1947. Óleo/masonite, 50 x 73 cm.

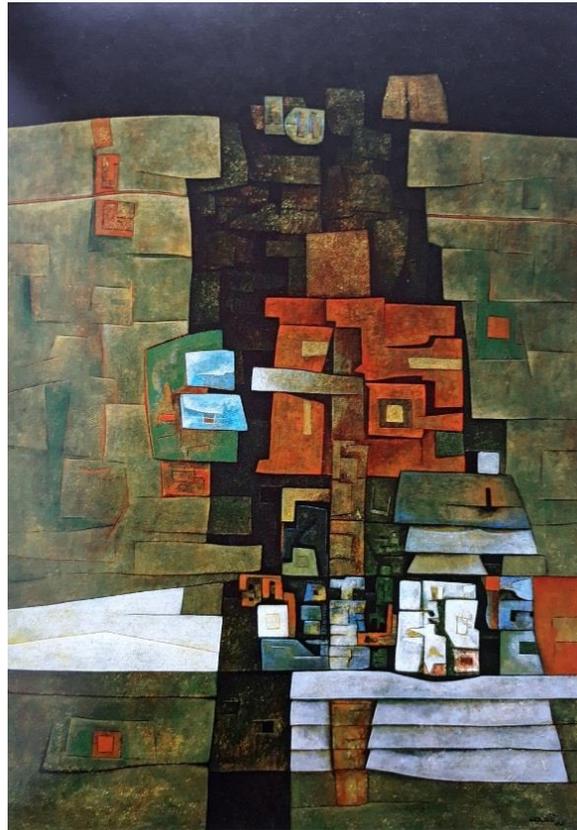


Ilustración 86. Gunther Gerzso, *Paisaje*, 1955. Óleo/masonite, 85 x 60 cm.

Gunther Gerzso

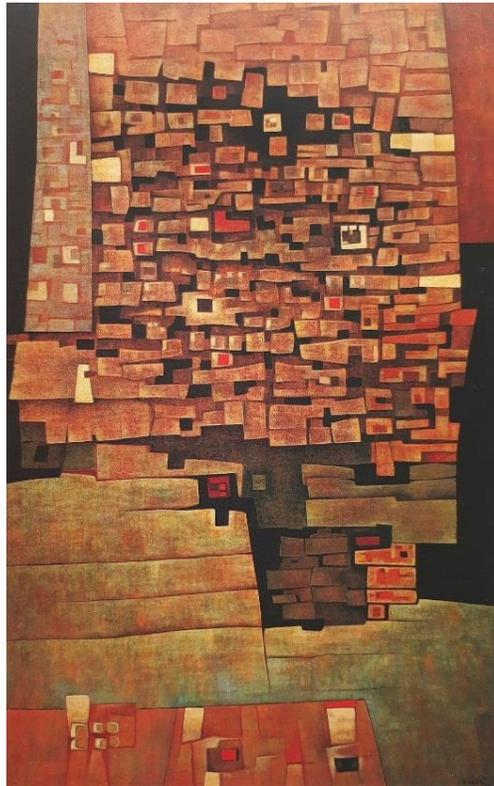


Ilustración 87. Gunther Gerzso, *Estructuras antiguas*, 1955. Óleo/madera comprimida, 92 x 60 cm.



Ilustración 88. Gunther Gerzso, *Ciudad Maya*, 1958. Óleo/tela, 94 x 78 cm.



Ilustración 89. Gunther Gerzso, *Paisaje-sur*, 1966. Óleo/tela, 65 x 81 cm.

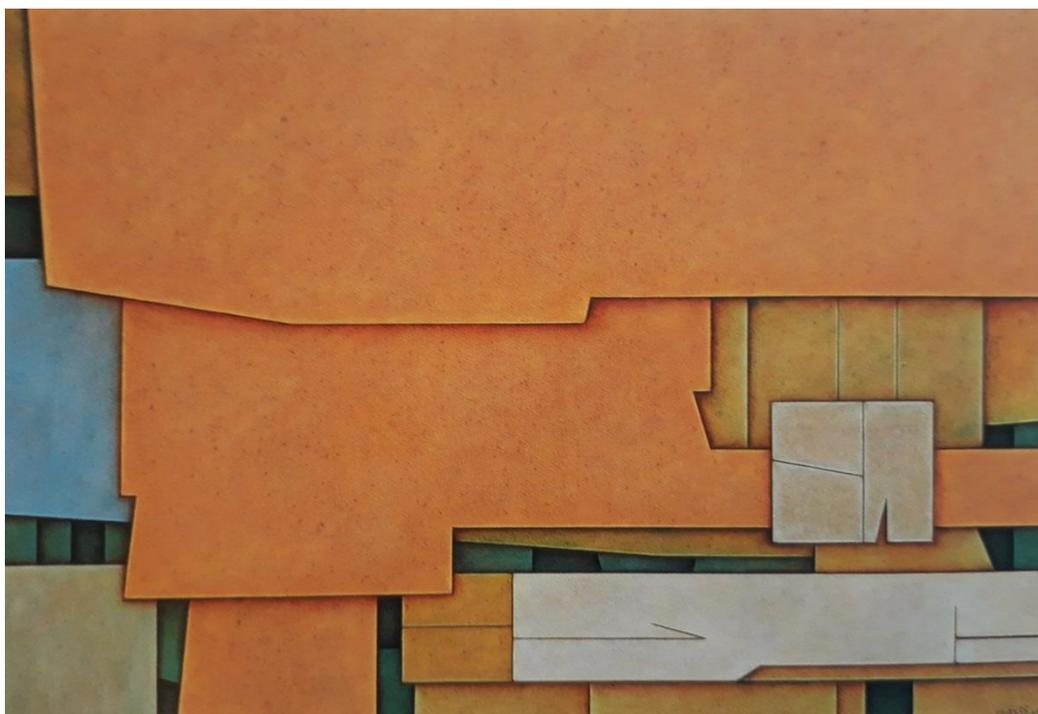


Ilustración 90. Gunther Gerzso, *Verde-ocre-amarillo*, 1969. Óleo/masonite, 42 x 59.3 cm.

Mathías Goeritz



Ilustración 91. Mathías Goeritz, *La mujer de cinco caras*, 1950. Cantera.



Ilustración 92. Mathías Goeritz, *El animal herido*, 1951.
Escultura en madera.



Ilustración 93. Mathías Goeritz, *La serpiente del Eco*, 1953.



Ilustración 94. Mathías Goeritz, *El cuadro de los cuadros*, 1952-1954. Óleo/tela, 200 x 274.5 cm.

Mathías Goeritz



Ilustración 95. Mathías Goeritz, *Mensaje XV, Levíticos XX*, 1959.
Técnica mixta/madera, 180 x 161 x .75 cm.

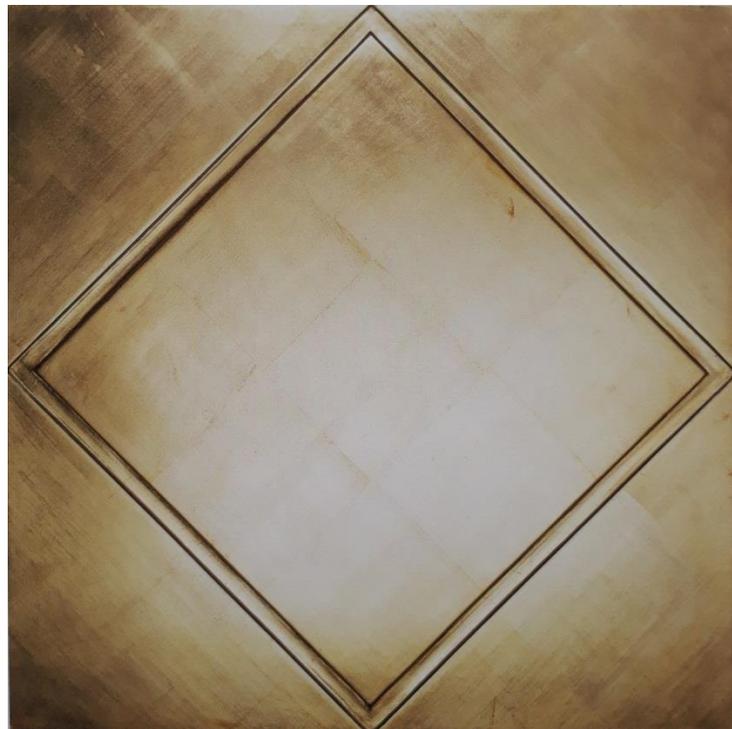


Ilustración 96. Mathías Goeritz, *El cuadro en el cuadro*, 1960.
Hoja de oro/bastidor, 70 x 70 x 12 cm.



Ilustración 97. Rafael Coronel, Sin título, 1958. Acrílico/papel, 75 x 90 cm. (Izq.)

Ilustración 98. Juan Soriano, *El pescado o pez luminoso*, 1956. Óleo/tela, 150 x 140 cm. (Der.)



Ilustración 99. Pedro Coronel, *El llanto de la muerte verde*, 1978. Óleo/tela, 183 x 245 cm.

La apertura



Ilustración 100. Manuel Felguéz, *En busca de la gaviota*, 1959. Óleo/tela, 200 x 325 cm.



Ilustración 101. Manuel Felguéz, *Vuelo espacial*, 1959. Óleo/tela, 120 x 90 cm.

La apertura



Ilustración 102. Manuel Felguérez, *Pintura VIII*, 1961. Óleo/tela, 120 x 100 cm.

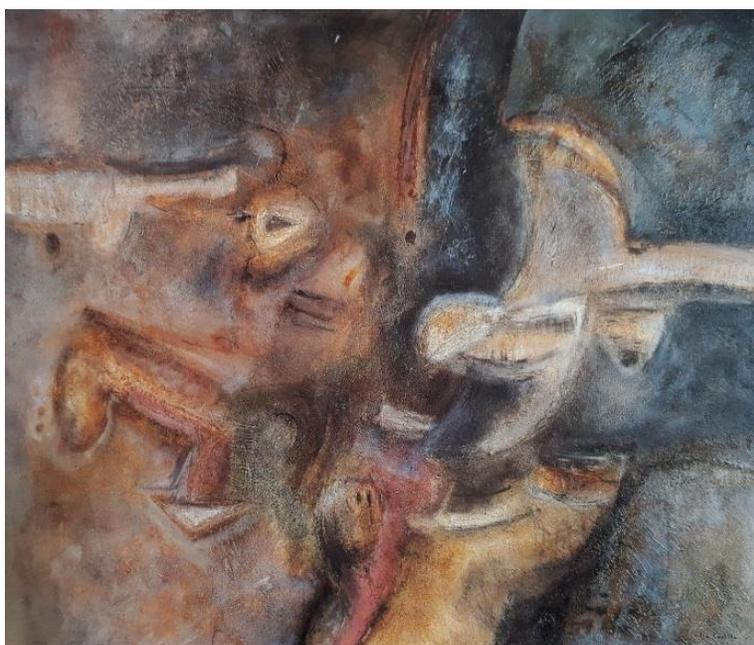


Ilustración 103. Lilia Carrillo, *Luna de silencio*, 1961. Óleo/tela, 100 x 120 cm.

La apertura

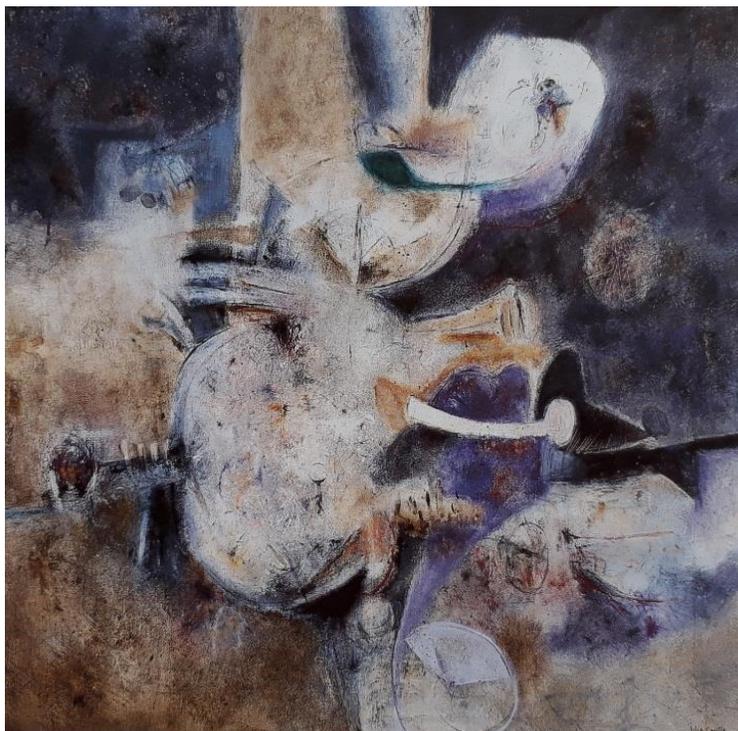


Ilustración 104. Lilia Carrillo, *Introspección*, 1966. Óleo/tela, 120 x 120 cm.



Ilustración 105. Lilia Carrillo, *Condición primera*, 1966. Óleo/tela, 102 x 115 cm.

La apertura



Ilustración 106. Vicente Rojo, *Piedra sobre piedra*, 1961. Óleo/tela, 120 x 80 cm.



Ilustración 107. Vicente Rojo, *Monumento 62*, 1962. Óleo/tela, 120 x 200 cm.

La apertura



Ilustración 108. Vicente Rojo, *Destrucción 2*, 1966. Acrílico/madera y tela, 160 x 100cm.



Ilustración 109. Fernando García Ponce, *Pintura no. 3*, 1960. Óleo/tela, 90 x 60 cm.

La apertura



Ilustración 110. Fernando García Ponce, Sin título, 1962. Óleo/tela, 70 x 60 cm.



Ilustración 111. Fernando García Ponce, *Espacios conciliados*, 1963. Óleo/triplay, 74 x 121 cm.

La apertura



Ilustración 112. Cordelia Urueta, *Diástole*, ca. 1961.
Óleo/tela, 80 x 100 cm.



Ilustración 113. Cordelia Urueta, *Puerto desconocido*, 1964.
Óleo/tela, 110 x 140 cm.

Confrontación 66



Ilustración 114. Antonio Peláez, *La cápsula errante*, 1966. Óleo/tela, 150 x 150 cm.



Ilustración 115. Antonio Peláez, *Flor solar*, 1968. Óleo/tela, 150 x 200 cm.

Confrontación 66



Ilustración 116. Gabriel Ramírez, *El día visto ayer*, 1967. Óleo/tela, 50.5 x 70.2 cm.



Ilustración 117. Luis López Loza, *Estructura en ocre*, s/f. Óleo/tela, 180 x 200 cm.



Ilustración 118. Rodolfo Nieto, *La flor y la amenaza I*, 1966. Óleo/tela, 150 x 149 cm.



Ilustración 119. Rodolfo Nieto, *Too (La noche transfigurada)*, 1966. Óleo/tela, 130 x 240 cm.

El Salón Independiente

Enrique Echeverría



Ilustración 120. Enrique Echeverría, *Ofrenda no. 2 (Flores)*, 1967-1968. Óleo/tela, 90 x 120 cm.



Ilustración 121. Enrique Echeverría, *Ofrenda no. 1*, 1968. Óleo/tela, 200 x 150 cm.

El Salón Independiente



Ilustración 122. Enrique Echeverría, OC- "*Entrada*", 1968. Óleo/tela, 140.5 x 160 cm.



Ilustración 123. Arnaldo Coen, *Flor en el espacio (Candente polen)*, 1968. Acrílico/tela, 150 x 200 cm.

El Salón Independiente

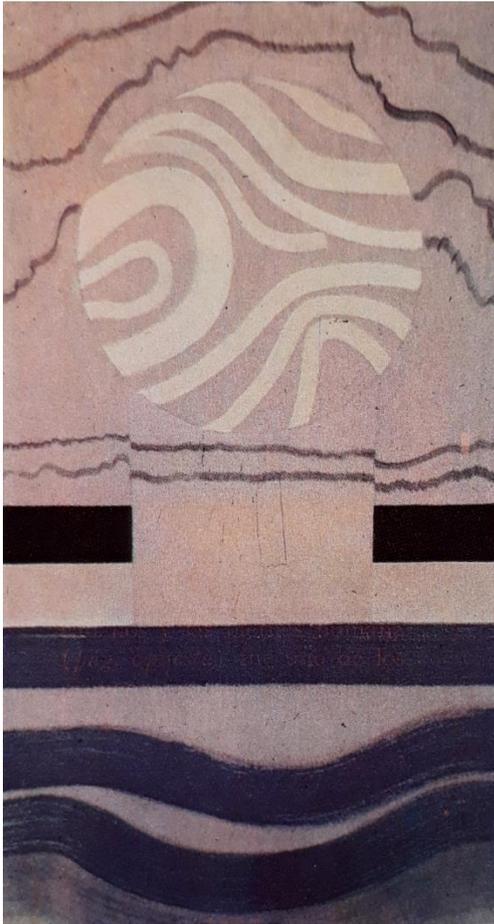


Ilustración 124. Raúl Herrea, *El corazón de la energía*, 1968.



Ilustración 125. Manuel Felguérez, *La elaboración de los signos*, 1969. Óleo/tela, 80 x 100 cm.

El Salón Independiente

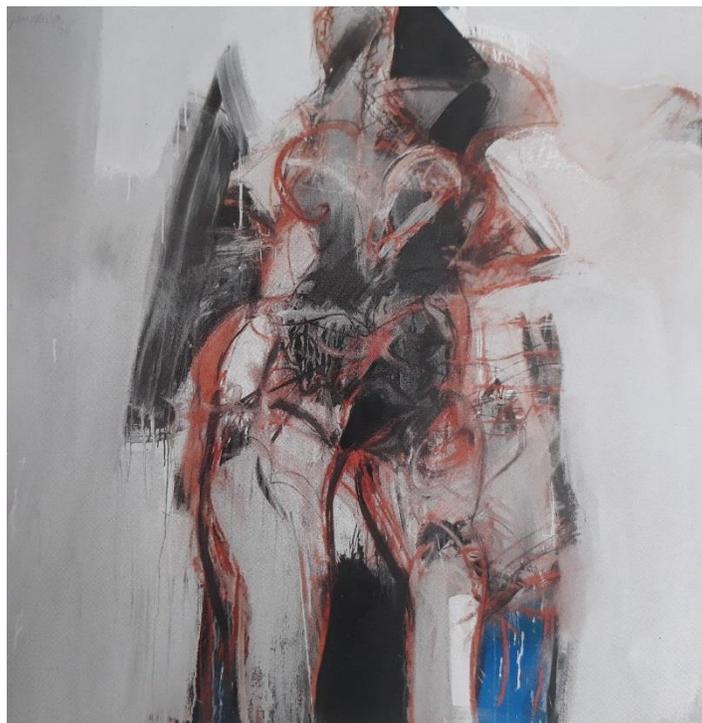


Ilustración 126. Gilberto Aceves Navarro, Sin título, 1970. Acrílico/tela, 154 x 150 cm.

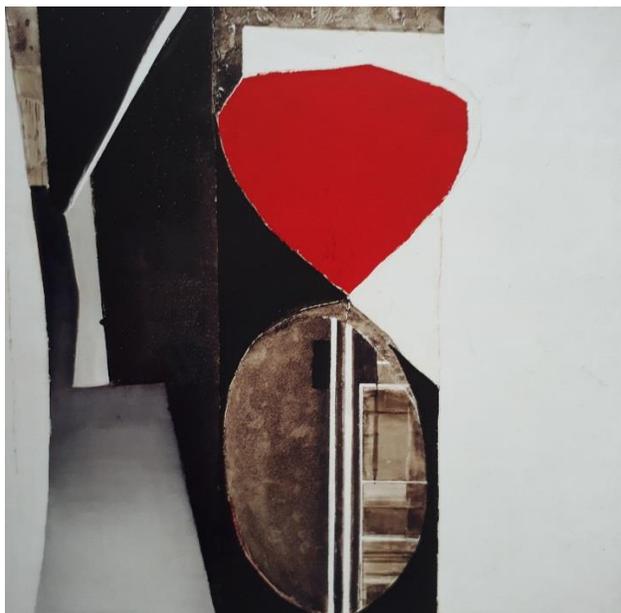


Ilustración 127. Fernando García Ponce, *Presencia III*, 1973. Acrílico/tela, 190 x 200 cm. (Izq.)



Ilustración 128. Brian Nissen, *Hechicero*, 1969. Óleo/tela, 100 x 80 cm. (Der.)

Murales de Osaka



Ilustración 129. Lilia Carrillo, *La ciudad desbordada, contaminación del aire*, 1969. Óleo/tela, 6.40 x 5 m.



Ilustración 130. Gilberto Aceves Navarro, *Biafra*, 1969. Óleo/tela, 5 x 7.40 m.

Murales de Osaka



Ilustración 131. Roger von Gunten, *La ecología del planeta destruida por la explotación irracional*, 1969. Acrílico/tela, 5 x 7.9 m.



Ilustración 132. Antonio Peyrí, *Ciencia y tecnología, promesa y amenaza*, 1969. Acrílico/tela, 4.37 x 3.39 m.

Murales de Osaka



Ilustración 133. Francisco Icaza, *Computadoras represivas*, 1969. Óleo/tela, 6.94 x 5 m.



Ilustración 134. Brian Nissen, *El consumidor consumido: alteración del aire*, 1969. Óleo/tela, 5.20 x 5.96 m.

Murales de Osaka



Ilustración 135. Vlady, *Hibridez tecnológica*, 1969. Óleo/tela, 5 x 7.35 m.

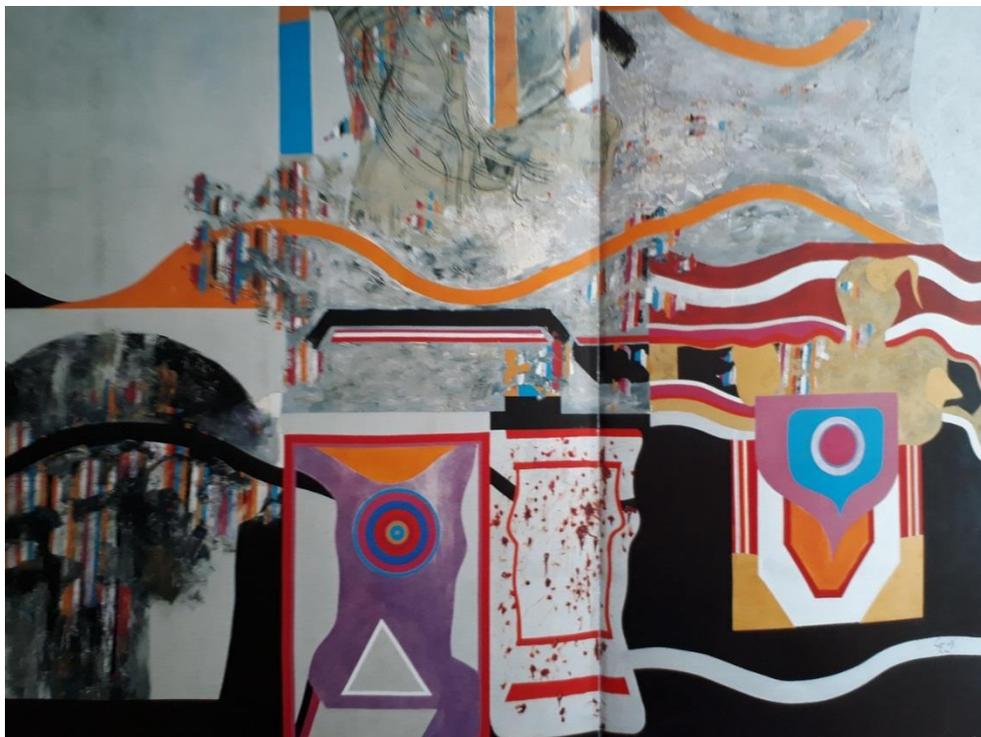


Ilustración 136. Arnaldo Coen, *Desequilibrio de potencias o el hombre ante el espejo de la violencia*, 1969. Óleo/tela, 5.08 x 6.88 m.

Murales de Osaka



Ilustración 137. Manuel Felguérez, *La tecnología deshumanizada victima al hombre*, 1969. Óleo/tela, 5.17 x 4.95 m.



Ilustración 138. Fernando García Ponce, *Sin título*, 1969. Óleo/tela, 4.89 x 5.90 m.

Pluralidad de la abstracción en la década de los setenta



Ilustración 139. Antonio Peláez, *Pléyades*, 1973. Óleo/tela, 170 x 243 cm.

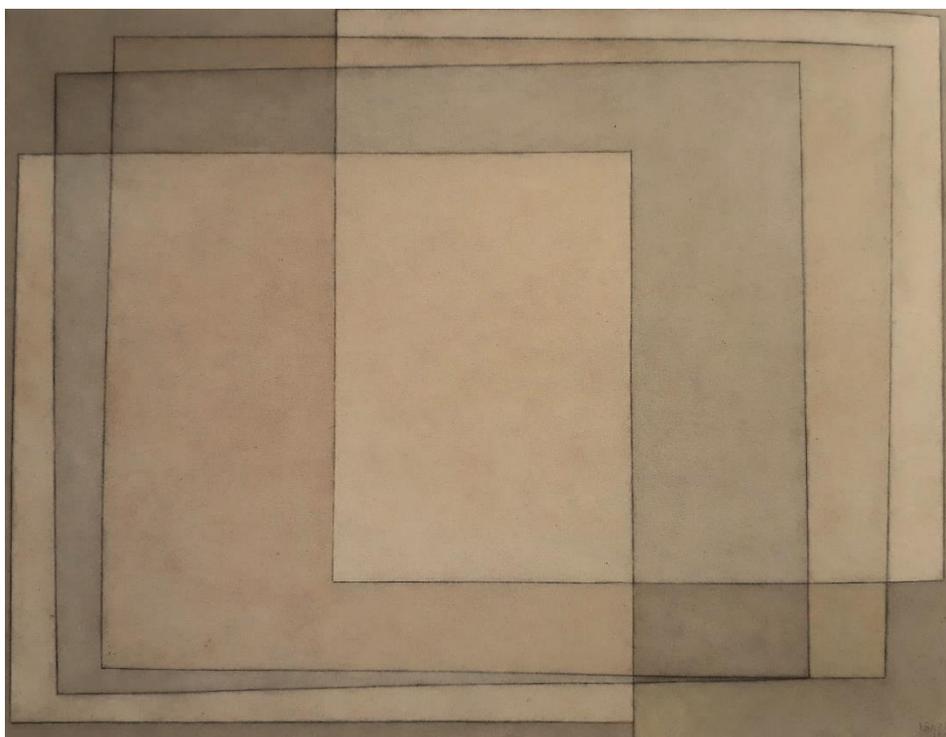


Ilustración 140. Arcangelo Ianelli, Sin título, 1973. Temple/tela, 80 x 100 cm.

Pluralidad de la abstracción en la década de los setenta

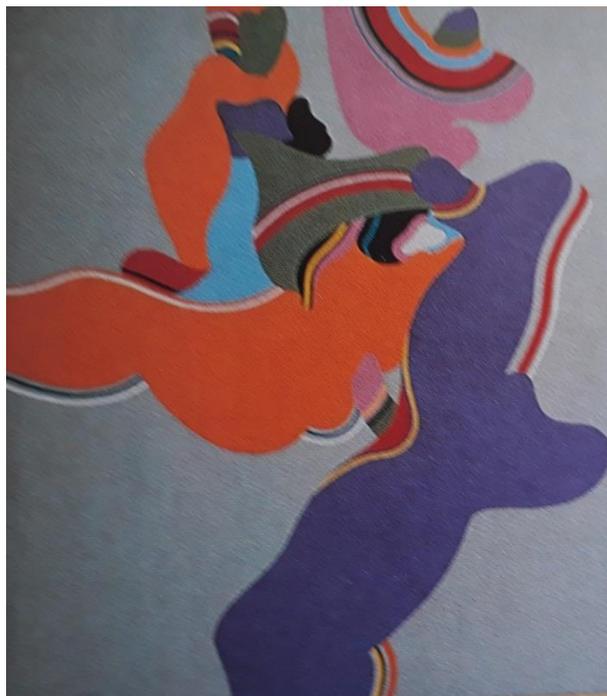


Ilustración 141. Arnaldo Coen, *No es sólo sino la coexistencia*, 1973.
Acrílico/tela, 250 x 200 cm.



Ilustración 142. Roberto Doniz, *Evocaciones núm. 20*, 1974.
Óleo/tela, 100 x 88 cm.

Pluralidad de la abstracción en la década de los setenta



Ilustración 143. Myra Landau, *Ritmo imprevisto*, 1975. Pastel/tela, 131 x 170 cm.



Ilustración 144. Luis López Loza, *El presagio sin forma*, 1975.

Pluralidad de la abstracción en la década de los setenta



Ilustración 145. Waldemar Sjolander, *Semilla*, 1975. Óleo/tela, 150 x 119 cm. (Der.)



Ilustración 146. Susana Campos, *Movimientos sostenidos*, 1976. (Izq.)

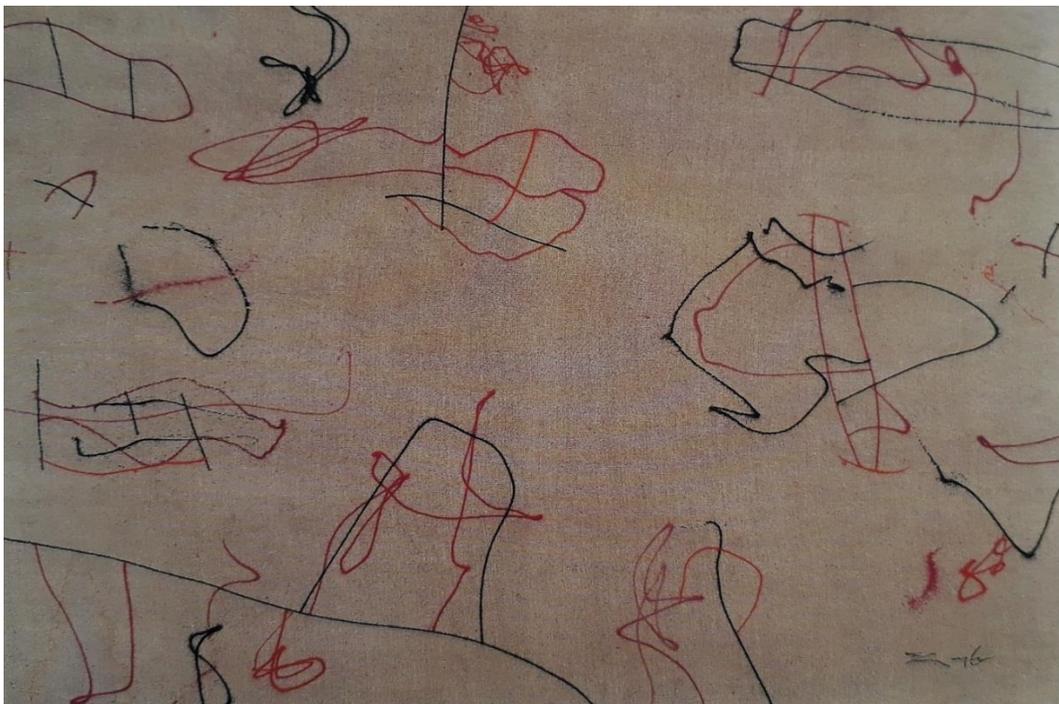


Ilustración 147. Guillermo Zapfe, *Universo*, 1976. Temple/lino, 130 x 195 cm.

Pluralidad de la abstracción en la década de los setenta



Ilustración 148. Guillermo Zapfe, *Composición*, 1978.



Ilustración 149. Gilberto Aceves Navarro, *La decapitación de San Juan el Bautista No 68*, 1978.
Óleo/tela, 100 x 125 cm.

Pluralidad de la abstracción en la década de los setenta

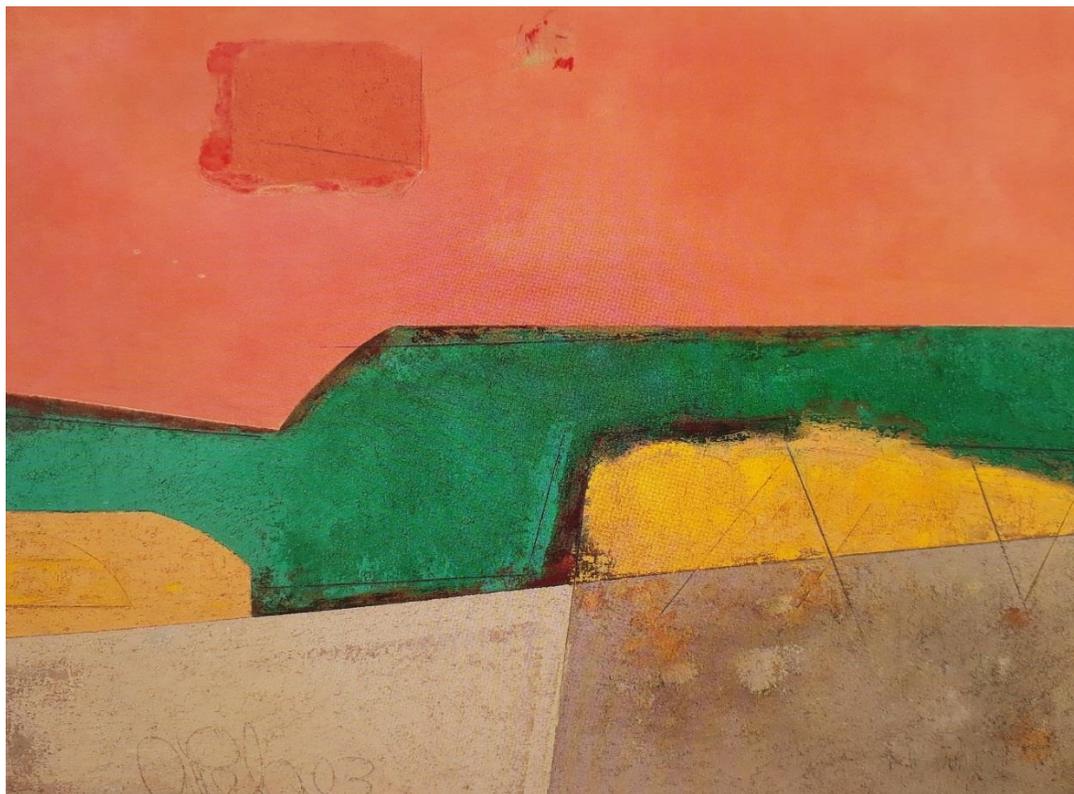


Ilustración 150. Antonio Peláez, *Zona prohibida*, 1979. Óleo/tela, 120 x 90 cm.

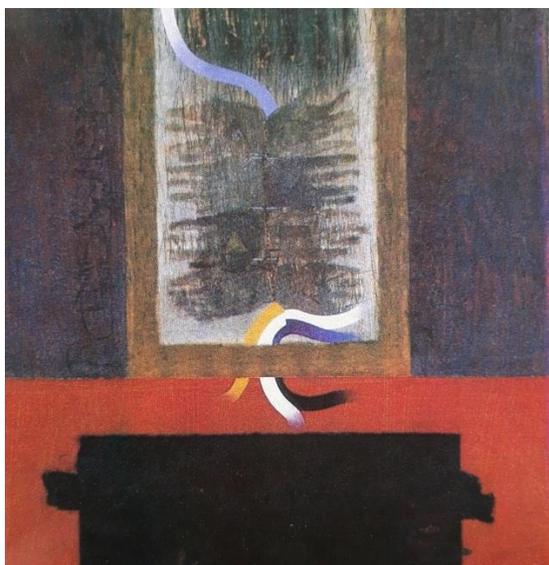


Ilustración 151. Ismael Guardado, *A cuatro manos*, 1979. (Der.)



Ilustración 152. Susana Sierra, *Laberinto de líneas*, 1979. (Izq.)

Pluralidad de la abstracción en la década de los setenta

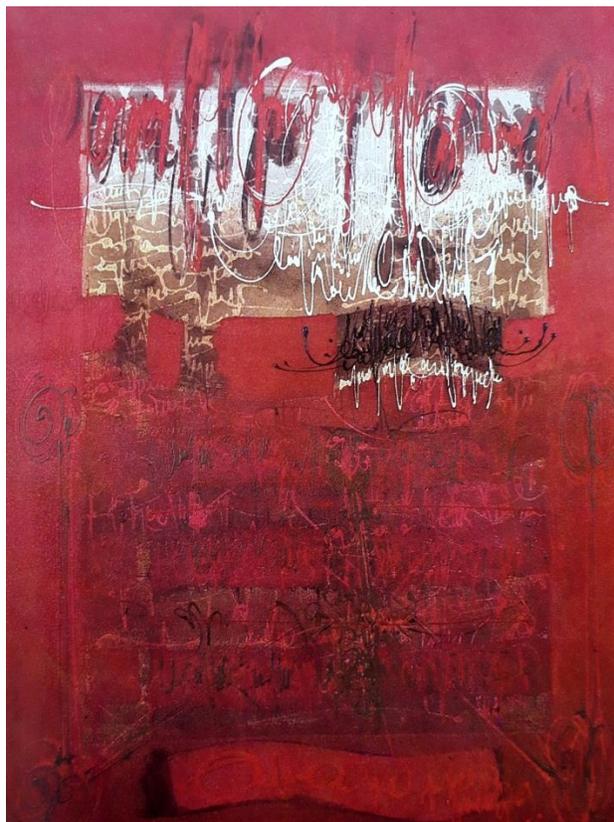


Ilustración 153. Ricardo Rocha, *Corrido*, 1979. Acrílico.

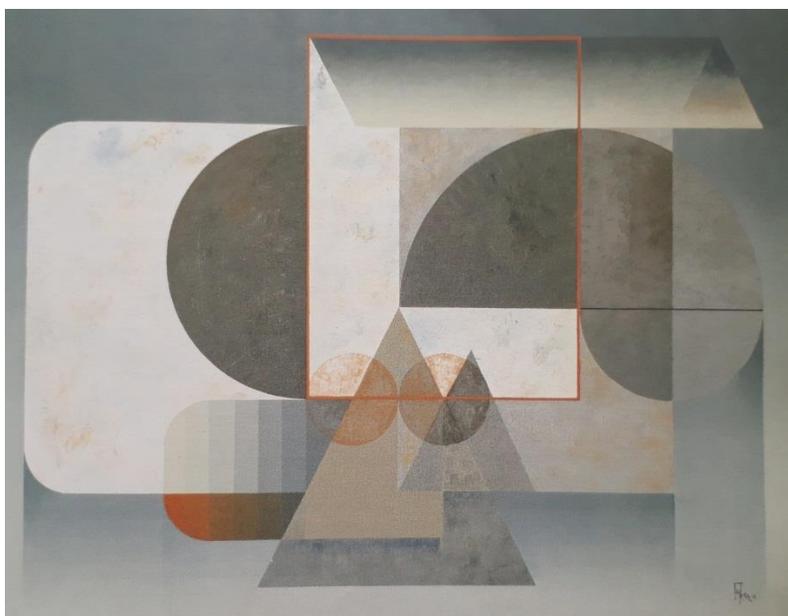


Ilustración 154. Manuel Felguérez, *Luna de polos*, 1979. Óleo/tela, 120 x 155 cm.

Pluralidad de la abstracción en la década de los setenta



Ilustración 155. Carlos Olachea, *Mestizaje núm. 1*, 1979-80.



Ilustración 156. Fernando García Ponce, *Rayas ocre sobre fondo negro*, 1979.
Mixta, 170 x 121 cm.

Los grupos y la abstracción

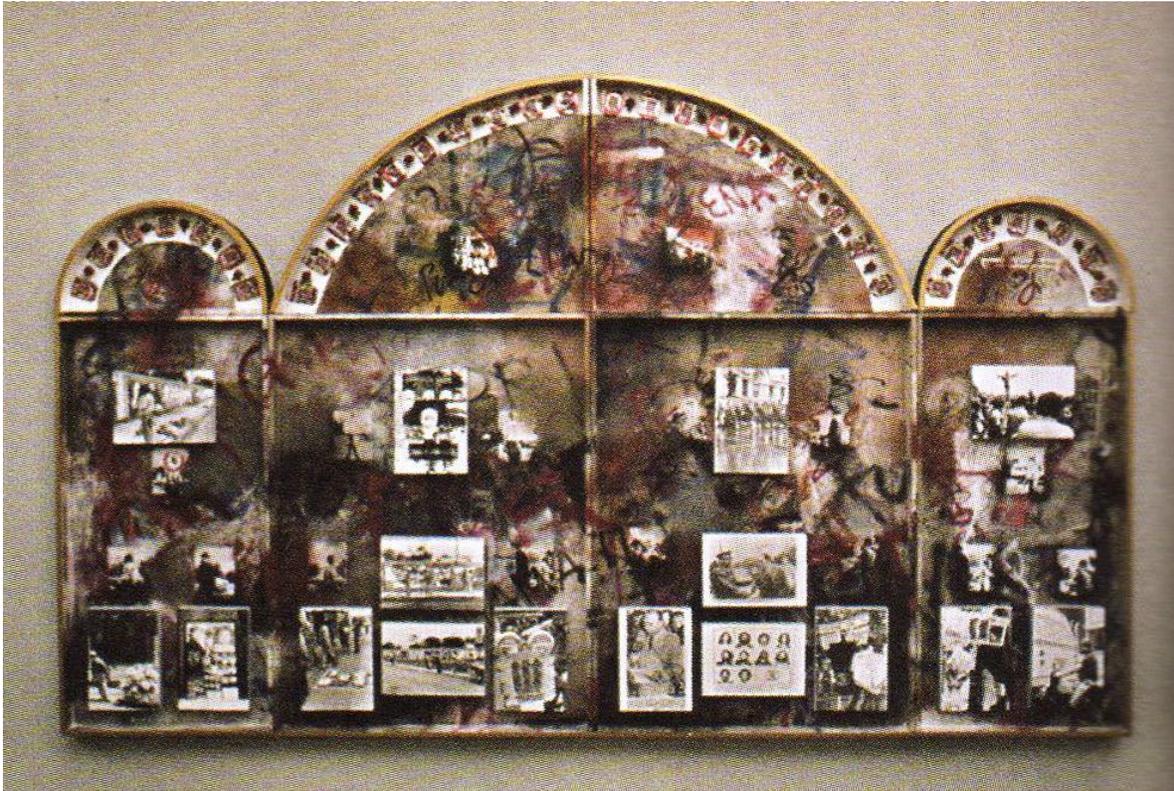


Ilustración 157. Grupo Suma, *Retablo*, 1977. Técnica mixta.

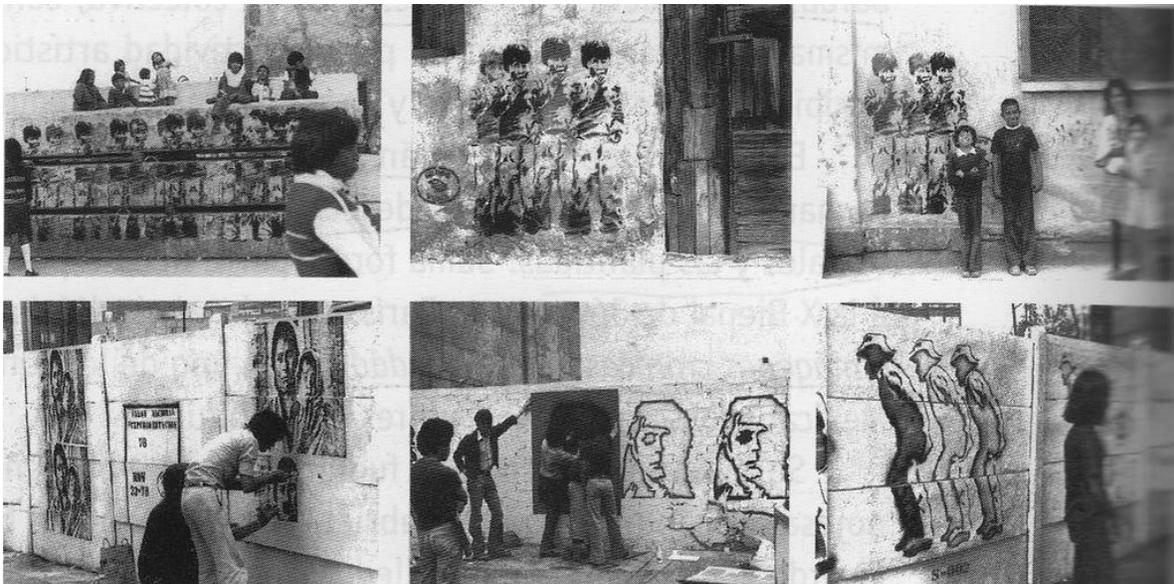


Ilustración 158. Grupo Suma, registro de acciones callejeras; *El desempleado*, 1978.

Los grupos y la abstracción



Ilustración 159. Grupo Suma, *Tania, la desaparecida*, Av. de los Insurgentes y Calle Niza, 1978.



Ilustración 160. Grupo Suma, *Tania, la desaparecida*, Av. de los Insurgentes y Calle Niza, 1978.

Vertientes del Expresionismo Abstracto en la abstracción de los ochenta

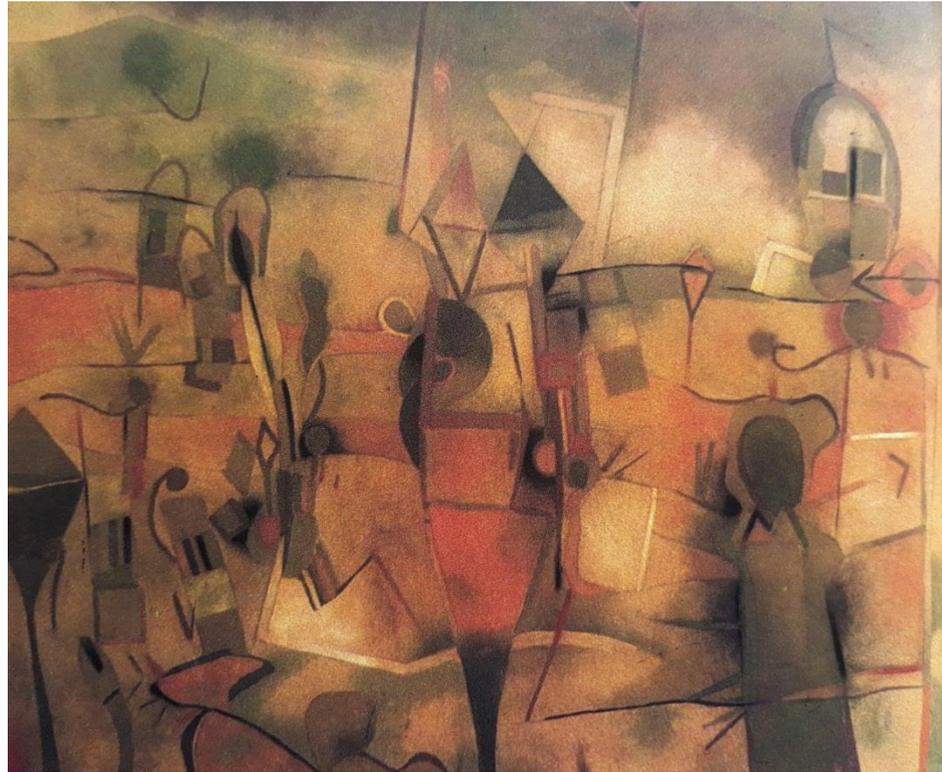


Ilustración 161. Gabriel Macotela, *Personajes*, 1980.



Ilustración 162. Francisco Castro Leñero, *Muros*, 1983.

Vertientes del Expresionismo Abstracto en la abstracción de los ochenta



Ilustración 163. Juan Manuel de la Rosa, *Sol de grafito*, 1984. Óleo/tela, 150 x 150 cm.



Ilustración 164. Raúl Herrera, *La Transfiguración del Quetzal*, 1986.
Tinta china/papel japonés, tela, 160 x 110 cm.

Empalme generacional y pluralidad de propuestas abstractas durante la década de los ochenta

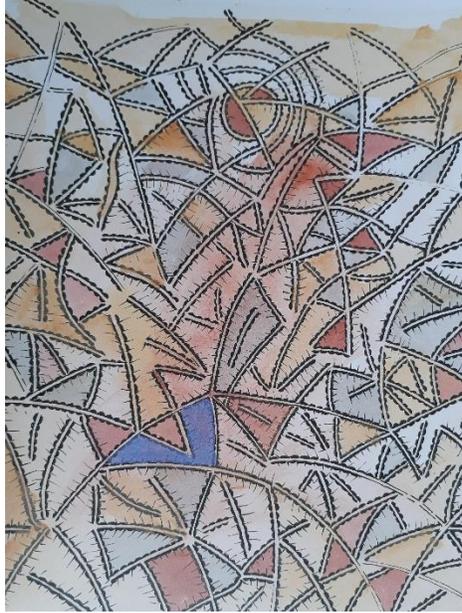


Ilustración 165. Francisco Toledo, libreta de apuntes, ca. 1980.
Lápiz, tinta, acuarela, gouache/papel, 27.7 x 21 cm.

Ilustración 166. Myra Landau, *Ritmo Selvático*, 1980.
Acrílico/tela, 150 x 80 cm. (panel central); 150 x 50 cm. (Páneos superior e inferior). (Izquierda)



Ilustración 167. Roberto Donís, *Trópicos IV*, 1980.

Empalme generacional y pluralidad de propuestas abstractas durante la década de los ochenta

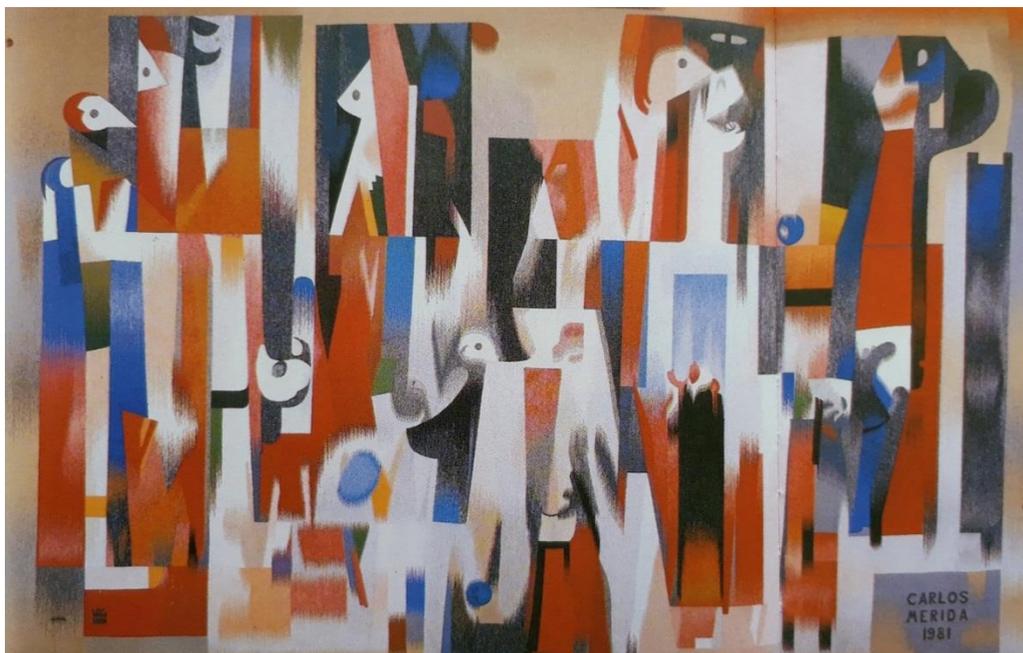


Ilustración 168. Carlos Mérida, *Pájaros en diálogo*, 1981. Textil de lana, 3.25 x 5 m.

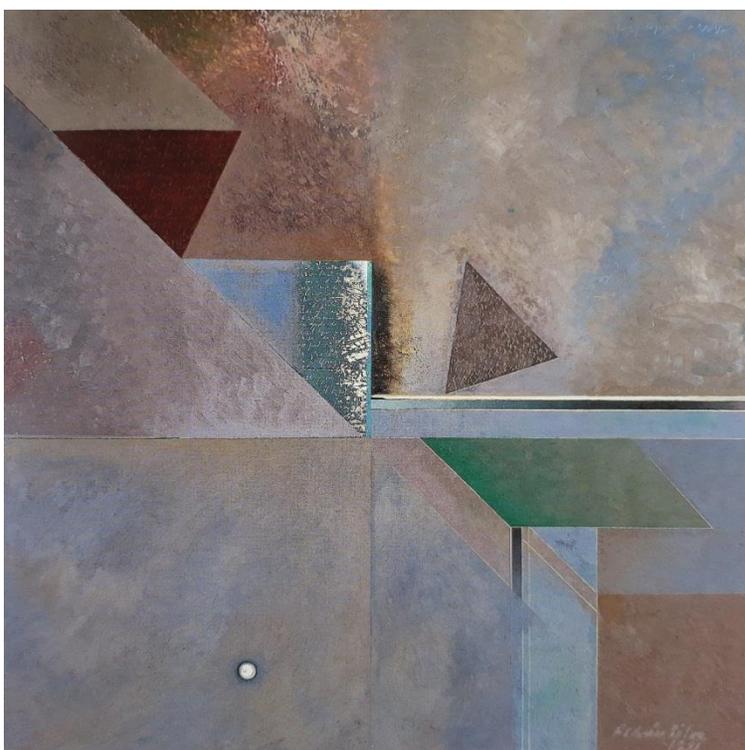


Ilustración 169. Federico Silva, *Anunciación*, 1981. Óleo/tela, 140 x 140 cm.

Empalme generacional y pluralidad de propuestas abstractas durante la década de los ochenta

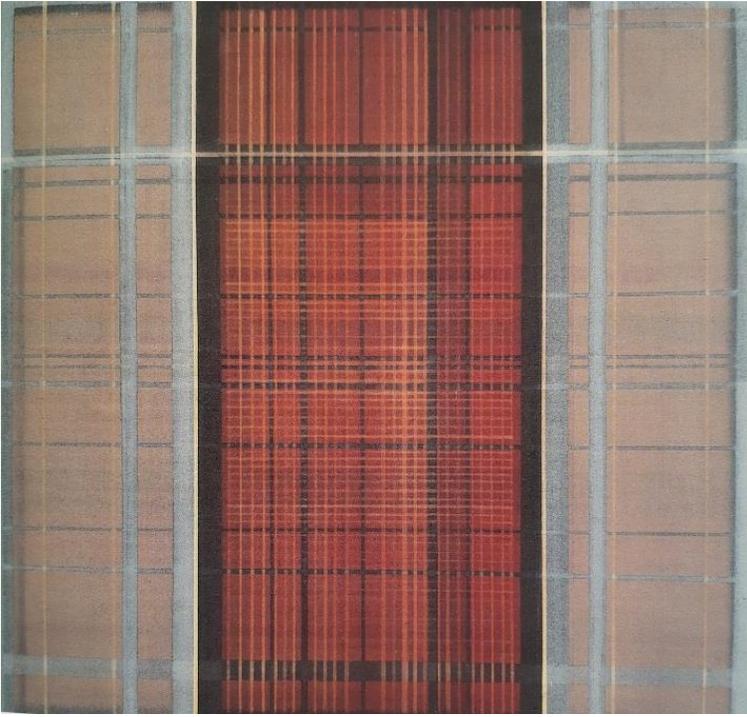


Ilustración 170. Carlos Rojas, Sin título, 1982. Acrílico/tela, 50 x 50 cm.

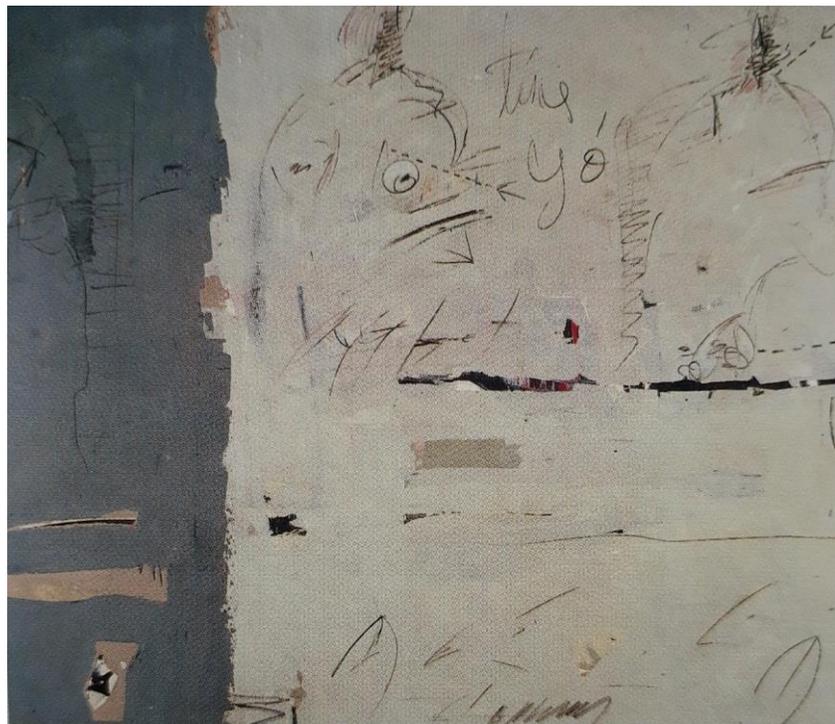


Ilustración 171. Vladimir Cora, Sin título, 1982. Óleo/tela, 115 x 135 cm.

Empalme generacional y pluralidad de propuestas abstractas durante la década de los ochenta



Ilustración 172. Cordelia Urueta, *Umbral*, 1983. Óleo/tela, 168 x 128 cm.



Ilustración 173. Cordelia Urueta, *Atlántida*, 1984. Óleo/tela, 139.5 x 121 cm.

**Empalme generacional y pluralidad de propuestas abstractas
durante la década de los ochenta**



Ilustración 174. Vicente Rojo, *México bajo la lluvia 154*, 1984.
Acrílico/tela, 140 x 140 cm.



Ilustración 175. Pedro Coronel, *Azules y morados*, 1984. Óleo/tela, 120 x 120 cm.

Empalme generacional y pluralidad de propuestas abstractas durante la década de los ochenta



Ilustración 176. Ricardo Rocha, Sin título, 1984. Acrílico/tela, 100 x 80 cm.



Ilustración 177. Fernando García Ponce, *Autorretrato*, 1984. Mixta/tela, 228 x 351 cm.

**Empalme generacional y pluralidad de propuestas abstractas
durante la década de los ochenta**



Ilustración 178. Gunther Gerzso, *El mago*, 1984.
Litografía en cinco colores, 64 x 48.3 cm.



Ilustración 179. Francisco Gallardo, *Serie V, núm. 2*, 1985.
Acrílico, collage/papel, tela, 130 x 140 cm.

Empalme generacional y pluralidad de propuestas abstractas durante la década de los ochenta

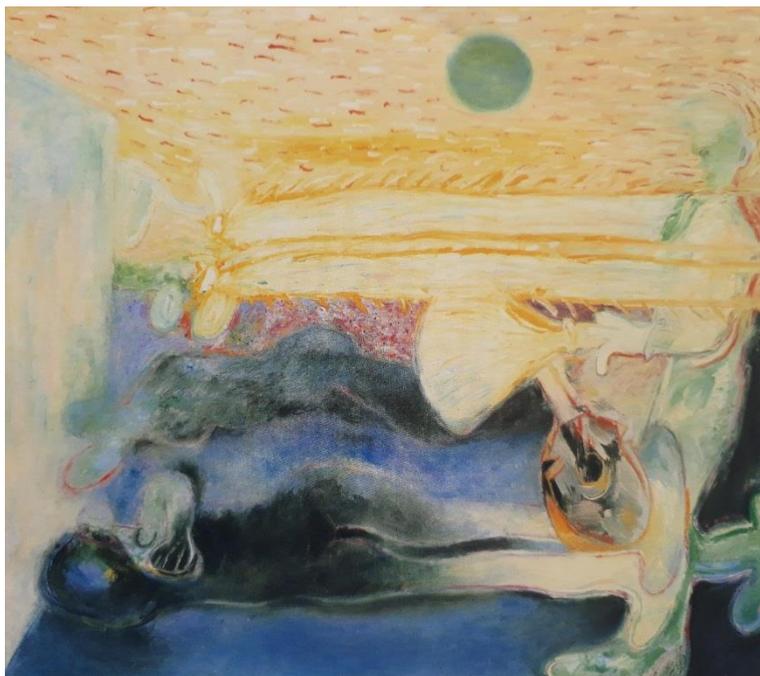


Ilustración 180. Gilberto Aceves Navarro, *Don Rufino alumbrando a sus músicas dormidas*, 1986. Óleo/tela, 160 x 179.5 cm.

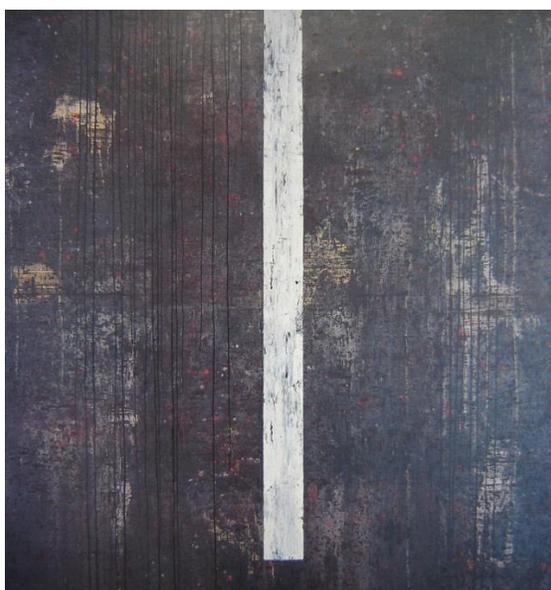


Ilustración 181. Francisco Castro Leñero, *Blanco central*, 1988. Acrílico/tela, 200 x 200 cm.

Ilustración 182. Francisco Castro Leñero, *Laberinto rojo*, 1988. Acrílico/tela, 200 x 200 cm.

**Empalme generacional y pluralidad de propuestas abstractas
durante la década de los ochenta**



Ilustración 183. Raúl Herrera, *Fecundación*, 1989-1990.
Tinta, collage, óleo/tela, 200 x 300 cm. (Tríptico, fragmento)



Ilustración 183. Raúl Herrera, *Súper Nova*, 1989-1990.
Tintas, collage, óleo/tela, 200 x 300 cm. (Tríptico)

Empalme generacional y pluralidad de propuestas abstractas durante la década de los ochenta



Ilustración 185. Irma Palacios, Serie *Lluvia de barro*. *Danza de la Tierra*, 1989. Mixta/tela, 160 x 300 cm. (Políptico)

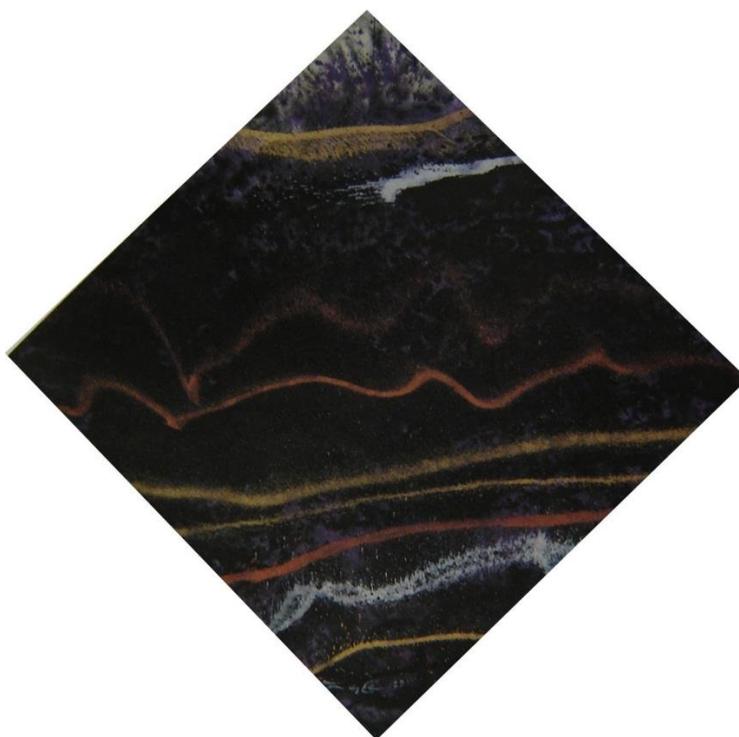


Ilustración 186. Guillermo Zapfe, *Diamante*, 1989. Acrílico/algodón preparado, 127 x 127 cm. (romboide)

**Empalme generacional y pluralidad de propuestas abstractas
durante la década de los ochenta**



Ilustración 187. Ilse Gradwohl, Serie *Océanos. Desplazamiento*, 1990. Óleo/tela, 200 x 280 cm.



Ilustración 188. Susana Sierra, *Cauce silente*, 1990. Acrílico, óleo/tela, 120 x 150 cm.

Empalme generacional y pluralidad de propuestas abstractas durante la década de los ochenta



Ilustración 189. Teresa Velázquez, *Separación*, 1990. Acrílico/tela, 130 x 130 cm.



Ilustración 190. Ignacio Salazar, *Cuarto blanco*, 1991. Óleo/tela, 122 x 142 cm.

**Empalme generacional y pluralidad de propuestas abstractas
durante la década de los ochenta**



Ilustración 191. Miguel Ángel Alamilla, *Lugar afectado*, 1991. Óleo/tela, 250 x 50 cm.



Ilustración 192. Miguel Ángel Alamilla, *Obsesión*, 1991. Óleo/tela, 287 x 393 cm.

Empalme generacional y pluralidad de propuestas abstractas durante la década de los ochenta



Ilustración 193. Beatriz Ezbán, *Campana de lluvia*, 1991. Óleo/tela, 150 x 200 cm.



Ilustración 194. Luis López Loza, *Ánimas blancas*, 1991. Temple, óleo/tela, 150 x 100 cm.

Empalme generacional y pluralidad de propuestas abstractas durante la década de los ochenta



Ilustración 195. Alfonso Mena Pacheco, *Del azul del Giotto*, 1991. Óleo, caolín/tela, 200 x 180 cm.



Ilustración 196. Alfonso Mena Pacheco, *Campo de rosas*, 1991. Óleo, caolín/tela, 200 x 180 cm.