



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

LA VANGUARDIA MEXICANA. PRESENCIA ACTUAL
UNA PROPUESTA PICTÓRICA

Tesis que para optar por el grado de
Doctora en Artes y Diseño

Presenta

Guadalupe Inda Sáenz Romero

Tutor principal

Dr. Arturo Miranda Videgaray / Facultad de Artes y Diseño

Miembros del Comité tutor

Dr. Eduardo Antonio Chávez Silva / Facultad de Artes y Diseño
Dr. Ignacio Antonio Salazar Arroyo / Facultad de Artes y Diseño
Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe / Facultad de Artes y Diseño /
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán
Dr. Julio Chávez Guerrero / Facultad de Artes y Diseño

Ciudad de México, febrero 2020.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



**LA VANGUARDIA
MEXICANA
PRESENCIA ACTUAL
UNA PROPUESTA
PICTORICA**

GUADALUPE INDA SÁENZ ROMERO

A mi madre: Oliva Romero Elizalde
A la memoria de mi padre: Ing. Salvador Sáenz Nieves
A mi hijo: Pablo Quetzal
A mis hermanos: Maya y Cuauhtémoc

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis ha sido posible gracias al apoyo y a las reflexiones compartidas con mis tutores, maestros y amigos. Al Dr. Arturo Miranda Videgaray le agradezco enormemente su apoyo, recomendaciones y dirección de la tesis; al Dr. Eduardo Chávez Silva su generosa atención y valiosas observaciones al trabajo; al Dr. Ignacio Salazar Arroyo su atinada y oportuna crítica cuando consideré necesario sugerirme dar un giro a la investigación inicial, que finalmente dio por resultado esta tesis, así como también, le agradeceré siempre su apoyo, enseñanza y amistad. Agradezco a los doctores María de las Mercedes Sierra Kehoe y Julio Chávez Guerrero su atenta lectura y recomendaciones que me permitieron aclarar y enriquecer el trabajo en puntos importantes.

Debo un enorme agradecimiento a los maestros Rina Lazo y Arturo García Bustos (quienes lamentablemente ya no están con nosotros) por su enseñanza de congruencia ejemplar de arte y vida, su generosidad y cercanía invaluable.

A mis queridos amigos, los pintores Teresa Velázquez, Pablo Rulfo y Ulises García Ponce de León, les agradezco el privilegio de compartir el compromiso, la solidaridad, y las divertidísimas y también profundas discusiones sobre la pintura, la bienal Tamayo y la vida cultural en México.

Mi agradecimiento a los compañeros/as y autoridades de la Facultad de Psicología que me apoyaron para cursar el doctorado y concluir esta tesis, especialmente para el Dr. Germán Álvarez Díaz de León, el Mtro. Jorge Molina Avilés y la Mtra. Viviane Javelly Gurría.





ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
--------------------	---

CAPÍTULO 1

LAS VANGUARDIAS MEXICANAS. ORIGEN Y PRESENTE	21
1.1 Un acercamiento a las vanguardias artísticas en México en la post-revolución (1920-1940). Muralismo y Estridentismo	25
1.2 Filosofía, ideología y nacionalismo en los programas educativos y artísticos postrevolucionarios	30
1.2.1 Vanguardias mexicanas y artes escénicas	37
1.2.2 Teatro	41
1.2.3 Danza mexicana. La Coronela y Zapata	43
1.3 Vanguardias mexicanas y la Guerra Fría Cultural (1950-1970)	46

CAPÍTULO 2

INTERTEXTUALIDAD, ANACRONÍA, MONTAJE Y DISTANCIAMIENTO	63
2.1 Intertextualidad	64
2.2 Anacronía y Montaje	70
2.3 Distanciamiento	74

CAPÍTULO 3

RAMAS Y RAÍCES. LAS SERIES	77
3.0 Método	78
3.1 Escenarios	81
3.2 Construcciones	96
3.3 Maestras, discípulas y alegorías	119
3.4 La cuna de la civilización	147
3.5 La Revolución y cien años	159
3.6 <i>Vanitas</i> y naturalezas muertas	179

CONCLUSIONES	207
Lista de ilustraciones	213
Lista de obra	216
Bibliografía	219

ANEXOS

Anexo I. Desarrollo pictórico y análisis de dos pinturas de cada serie	232
Anexo II. Textos de la autora	235
Anexo III. Textos críticos	244



INTRODUCCIÓN

Como otra parte de la experiencia, el objetivo de esta tesis es realizar una re-visión de las series de pintura: *Escenarios* (*Escenarios para Jean Genet* y *Escenarios para el Fausto*), *Construcciones*, *Maestras discípulas y alegorías*, *La cuna de la civilización*, *La Revolución* y *100 y Vanitas y naturalezas muertas años*.¹ En el trabajo expongo mi posición estética y política al reflexionar sobre el contexto, ideas subyacentes, influencias y desarrollo plástico.

El acercamiento reflexivo implica distintos tiempos: desde las propuestas iniciales de cada serie a los cambios en el proceso de trabajo y su sentido desde la producción en el presente. Planteo también nuevas perspectivas plásticas y teóricas, entre ellas, la más importante, consiste en reconocer las raíces de mi trabajo en la Escuela Mexicana surgida en la post-revolución y afirmar su actualidad en la producción misma de la obra.

En mi trabajo hay un ir y venir entre la producción material de la pintura y las ideas, la teoría y la historia de la pintura. Me apoyo en una epistemología materialista tal como la plantean Nuria Yabkowski y Esteban Dipaola al afirmar que:

El pensamiento, como el conocimiento, es un ejercicio de producción, y en ese ejercicio se demuestra posible una potencia de creación. Entonces, el pensamiento crea, produce no como forma determinante, no como fundamento último de lo dado, sino como práctica. Así, el pensamiento y el conocimiento son una práctica.²

¹ Con el objetivo de dar difusión a las obras, coordiné la publicación de un libro-catálogo con las series de pintura sobre las cuales reflexiono aquí, junto con reseñas de críticos/as e historiadores/as del arte: Raquel Tíbol, Jaime Moreno Villarreal, Karen Cordero Reiman, Avelina Lésper, Luis Rius Caso y Guillermo Sepúlveda, así como una entrevista con Blanca Gonzáles Rosas (*Inda Sáenz. Escenarios y otras series*, México, CONACULTA-INBA, 2014).

² Yabkowski, Nuria y Dipaola Esteban. "Para una epistemología materialista: filosofía y arte en Adorno y Deleuze *Límite*, Revista de Filosofía y Psicología, Vol. 7, N° 26, 2012, p. 30.

Una epistemología comprendida de esta manera, se puede extender a la pintura como creación cultural material, y por lo tanto, también a la reflexión sobre un cuerpo de obra plástica, como es el caso de esta tesis. Retomando las palabras de Yabkowski y Dipaola:

El pensamiento y el conocimiento como producción y creación deben ser interpretación permanente y nunca cerrada de las condiciones materiales de la vida en sociedad, pues eso es el conocimiento y el pensamiento como práctica.(...) Una epistemología materialista se muestra, entonces, en el plano de la necesidad de revisar y cuestionar permanentemente sus propias prácticas y en abrir posibilidades interpretativas que permitan formas de pensamiento y de conocimientos diversos.³

Este sentido de apertura que cuestiona las propias prácticas, al mismo tiempo que produce un nuevo conocimiento, da fundamento a la revisión de las series de pintura objeto de esta tesis. La reflexión parte de considerar a la pintura como una forma de conocimiento, una epistemología.⁴ Desde inicios de los años sesenta del siglo XX, pensar el arte desde su propio lenguaje y no como “un reflejo” o “ilustración” de una teoría, se encuentra en el pensamiento del sociólogo francés Pierre Francastel, quien afirmó que “Nunca está de sobra repetir que existe un pensamiento plástico, tanto como un pensamiento matemático o económico”.⁵ En relación con esto, Francastel dice:

“El pensamiento plástico, que existe al lado de los pensamientos científico o técnico, pertenece, a la vez al dominio de la acción y de la imaginación. El arte no libera al hombre de todas sus sujeciones, no le ofrece el medio de aprehender y traducir en absoluto las sensaciones; constituye una forma de conocimiento y de expresión mezclada a la acción. En el campo de lo imaginario existe también una fusión de lo lógico y lo concreto. A través de las imágenes, el hombre descubre, a la vez, el universo y la necesidad de organizarlo”.⁶

Sin perder de vista que habrá siempre algo intraducible entre las formas plásticas y la palabra, así como entre un lenguaje artístico y otro, podemos considerar pensamiento plástico (en el sentido planteado por Francastel) a las obras, observaciones y reflexiones que hace el artista británico David Hockney en sus libros *El conocimiento secreto* y *Una historia de las imágenes*, gracias a su práctica como dibujante, pintor, investigador de óptica y de la historia de la pintura occidental.⁷ Coincido también con el artista sudafricano William Kentridge, quien afirma que “el arte es su propia forma de conocimiento” y se desarrolla en la acción del estudio del artista:

³ Yabkowski, Nuria y Dipaola Esteban. “Para una epistemología materialista,” p. 40.

⁴ Una definición general y eurocéntrica de la epistemología se puede leer en *Wikipedia*: La epistemología (del griego ἐπιστήμη epistēmē, “conocimiento”, y λόγος lógos, «estudio») es la rama de la filosofía cuyo objeto de estudio es el conocimiento. La epistemología, como teoría del conocimiento, se ocupa de problemas tales como las circunstancias históricas, psicológicas y sociológicas que llevan a la obtención del conocimiento, y los criterios por los cuales se lo justifica o invalida, así como la definición clara y precisa de los conceptos epistémicos más usuales, tales como verdad, objetividad, realidad o justificación. La epistemología encuentra ya sus primeras formas en la Antigua Grecia, inicialmente en filósofos como Parménides o Platón. En Grecia, el tipo de conocimiento llamado episteme se oponía al conocimiento denominado doxa. La doxa era el conocimiento vulgar u ordinario del ser humano, no sometido a una rigurosa reflexión crítica. La episteme era el conocimiento reflexivo elaborado con rigor. De ahí que el término «epistemología» se haya utilizado con frecuencia como equivalente a «ciencia o teoría del conocimiento». <https://es.wikipedia.org/wiki/Epistemolog%C3%ADa> (consultado el 6 de enero de 2018).

⁵ Citado en Rens, Jean-Guy. Vlady. *De la Revolución al Renacimiento*, México, Siglo XXI editores, 2005, p. 124.

⁶ Francastel, Pierre. *Arte y técnica*, Valencia, Fomento de Cultura. Ediciones Valencia, 1961, p. 466.

⁷ Hockney, David. *El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Barcelona, Ediciones Destino, 2002 y Hockney, David y Gayford, Martin. *Una historia de las imágenes. De la caverna a la pantalla del ordenador*, Madrid, Siruela, 2018.

It does not simply supplement the real world, and it cannot be purely understood in the rational terms of traditional academic disciplines. The studio is the crucial location for the creation of meaning: the place that linear thinking is abandoned and the material processes of the eye, the hand the charcoal and paper become themselves the guides of creativity. Drawings has the potential to educate us about the most complex issues of our time.⁸

En el acercamiento a las obras, recurro a formulaciones tales como la posibilidad de producir “una teoría de la pintura en pintura” planteada por Hans Belting (Andernach, 1935) en su análisis de la obra del pintor renacentista Antonello da Messina. El historiador del arte, analizó dos versiones de la *Virgen de la Anunciación*, así como otras obras de Da Messina, y basándose en el hecho documentado de que el pintor utilizó como modelos a personas de su entorno afirmó:

La pintura de Antonello resultaba nada menos que una teoría de la pintura en pintura. Los iconos trataban sobre la representación, pero también sobre la veneración. (...) Antonello conocía la idea teológica del arquetipo, pero replanteó su presencia en la pintura al introducir una presencia doble o antitética. El arquetipo en su pintura mantiene una invisibilidad immaculada a la vez que, por otra parte, la representación se encuentra comprometida con la visibilidad total que produce la pintura.⁹

La propuesta de Belting de comprender una pintura/imagen del siglo XV de esta manera, me abrió el camino para pensar en otras pinturas como “una teoría de pintura en pintura”, es decir, no en relación con un discurso o teoría, sino en sus propios términos de “pintura”. La idea de Belting se relaciona con los conceptos de los cuales me sirvo para el acercamiento a mi pintura y que expongo en el capítulo 2: Teoría y estrategias.

El teórico alemán plantea la posibilidad de pensar la pintura, o más bien, ciertas pinturas, como cuerpo o encarnación de una teoría en su ensayo “El icono visible y el icono invisible. Antonello y los nuevos paradigmas en la pintura renacentista”. Aunque éste no sería el lugar para resumir sus argumentos, citamos a continuación algunas de sus reflexiones en torno al cuadro *La Anunciación* (*Virgine Annunziata*, 1475-1476) de Antonello da Messina.

Según Belting, da Messina era el pintor más avanzado de retratos de su época y también un conocedor de la teología, por lo que: “Tenía todas las razones para reexaminar sus premisas cuando se aventuró a hacer una revisión radical de la imagen, a la que transformó en algo que se parecía a una imagen viva”.¹⁰ Un punto de particular interés en el análisis del cuadro, es que se sabe que el pintor siciliano utilizó una modelo viva a quien hizo actuar el papel de la Virgen, lo que lleva a Belting a afirmar que Antonello “informaba su pintura con teoría, y respecto al icono antiguo, era suficientemente ambicioso como para intentar la imposible labor de integrar dos paradigmas distintos, el icono religioso y el retrato moderno, como una creación de arte mimético y en una única imagen”.¹¹

⁸ Kentridge, William. *Six Drawing Lessons*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2014, (texto en solapa).

⁹ Belting, Hans. “El icono invisible y el icono visible. Antonello y los nuevos paradigmas en la pintura renacentista”, *La imagen y sus historias: ensayos*, México, Universidad Iberoamericana, 2011, p. 39.

¹⁰ Belting, Hans. “El icono invisible”, p. 29.

¹¹ Belting, Hans. “El icono invisible”, p. 30.



Fig. 1 Antonello da Messina, *Virgen de la Anunciación*, 1475-1476, temple y óleo sobre tabla, 42,5×32,8 cm., Munich, Alte Pinakothek.

Esto es, al reunir en una pintura el icono de adoración invisible y el retrato moderno renacentista, Antonello plantea una teoría que se formula en pintura, no en palabras ni disertaciones textuales (Fig. 1).

De igual manera, podemos reconocer “una teoría de la pintura en pintura” en las obras de algunos artistas de la Escuela Mexicana (destacadamente Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros) al mismo tiempo que revolucionaban la plástica y sus medios, reflexionaron sobre la pintura y su función social convirtiéndola en un medio extraordinario de concientización y propaganda. Pero también, José Clemente Orozco y Juan O’Gorman, entre otros artistas, produjeron “una teoría de la pintura en pintura”. Rivera afirmó sobre el muralismo:

(...) por primera vez en México, los pintores estética y políticamente revolucionarios tuvieron acceso a los muros de los edificios públicos, y por primera vez en la historia de la pintura del mundo entero se llevó a esos muros la epopeya del pueblo, no alrededor de héroes mitológicos o políticos, sino por las masas en acción. A eso, precisamente, se debió la sensación producida por la pintura mexicana en el mundo entero, hecho al que acompañó la definición de un estilo plástico nuevo con conexiones dialécticas anteriores y contemporáneas (como todo el arte humano); la pintura mexicana mural descubrió desde 1921-1922 e inventó el modo de ligar el pasado histórico americano con el presente del mundo, no solo por los asuntos de sus pinturas, sino también por la calidad plástica de ella. Por eso tal pintura, haciéndose profundamente mexicana se hizo al mismo tiempo universal. (...). También por primera vez en la historia, la pintura mural ensayó plastificar en una sola composición homogénea y dialéctica la trayectoria en el tiempo de todo un pueblo, desde el pasado semimítico hasta el futuro científicamente previsible y real; únicamente es lo que le ha dado un valor de primera categoría.¹²

¹² La crítica de arte Raquel Tibol “recompone”, “con sus propias palabras las ideas que sobre el muralismo mexicano en general sostuvo Diego Rivera a lo largo de cuatro décadas”, en Tibol, Raquel. *Diego Rivera. Luces y sombras*. México, Lumen, 2007, pp. 161-162.

Encontramos otro ejemplo notable en la “Conferencia sobre arte pictórico mexicano” sustentada por Siqueiros el 12 de febrero de 1935, en el salón de actos de la Escuela Nacional de Medicina:

Descubrimos entonces que teníamos que componer para un espectador nuevo, el “espectador masa”. Al mismo tiempo encontramos que nuestra composición no podía ser composición académica, simétrica y pacífica sino que tenía que ser una superposición de ángulos que correspondieran a los diferentes puntos espectaculares. Sin darnos cuenta, empezamos a usar el método dialéctico, dijimos entonces: “el marxismo nos da elementos formidables, inclusive para la composición plástica”, y entonces pudimos descubrir que todos los intentos de análisis de forma en las obras y de las formas activas que tanto preocuparon a los cubistas, no era más que un intento de análisis de la dialéctica plástica, solamente que ellos no lo sabían, no sabían que estaban usando elementos marxistas para la composición plástica de la dialéctica materialista; empezaba a usarse una enorme cantidad de cuestiones científicas e ideológicas de todo orden que pudieran ser llamadas revolucionarias en diferentes aspectos.¹³

Como mencioné al inicio, esta tesis propone un acercamiento a mi producción pictórica como otra parte de la experiencia, es decir, articula las maneras en que “la pintura piensa” y puede producir “una teoría de la pintura en pintura”, sin separarse de una tradición pictórica y cultural, a diferencia de la postura “rupturista” que plantean la historia del arte en México como una “progresión” lineal que sigue los cánones académicos europeos y norteamericanos.

Cuando menciono una tradición pictórica y cultural, aquí me refiero a la Escuela Mexicana y el arte de la post-revolución que recuperó el arte prehispánico, el arte popular e indígena como legítimas fuentes plásticas, así como la narración de la historia mexicana creando un imaginario nacional muy poderoso en murales, gráfica, escultura y artes escénicas. Sin embargo, este movimiento cultural desde el final de la década de los años cincuenta sufrió una campaña de ataques y desprestigio declarándolo anacrónico y panfletario por algunos críticos, historiadores y artistas como parte de la Guerra Fría Cultural, como refiero en el primer capítulo de este trabajo. La historiadora Leonor Morales realizó un interesante análisis del surgimiento y uso del término “Escuela Mexicana” en distintos momentos por diversos autores, y de manera sintética concluye:

La corriente conocida como Escuela Mexicana (que generalmente se refiere a la pintura), comprende el muralismo y la gráfica y surgió a partir de 1921, un año después de subir a la presidencia el general Álvaro Obregón. Esta escuela exaltó el nacionalismo fundado en la lucha revolucionaria y se apoyó en las raíces prehispánicas y populares, destacando al mismo tiempo el socialismo de ideología política.¹⁴

Habría que agregar que, en la idea de nacionalismo post-revolucionario subyace una profunda consciencia de la necesidad de descolonizar la cultura, que permea toda la producción de los artistas de la Escuela Mexicana, siendo ésta la postura estética y política que me ha interesado recuperar y trabajar en el presente. Siqueiros expresó el carácter de “nuestro movimiento pictórico moderno de México” de la siguiente manera:

¹³ Jaimes, Héctor. *Fundación del muralismo mexicano. Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros*. Introducción, compilación y notas por Héctor Jaimes, México, Siglo XXI editores, pp. 41-42.

¹⁴ Morales, Leonor. *Arturo García Bustos y el Realismo de la Escuela Mexicana*. México: Universidad Iberoamericana, 1992, p.9.

Se trata, evidentemente, del primer impulso artístico latino-americano **no colonial**, no dependiente, que no es un reflejo **mecánico** profesional del arte francés en boga –como acontece, en mayor o menor proporción en todos los países de América, y también en España-, sino más aún, y muy determinadamente, un brote concreto de reforma profunda en el desconcierto del arte contemporáneo universal, independientemente de lo embrionario o valioso que se considere el conjunto, o las partes, de su producción directa, como valor absoluto intrínseco de arte.¹⁵

Podemos afirmar que entre los artistas de la Escuela Mexicana hubo una clara consciencia de la necesidad de producir una obra descolonizadora, es decir, que se planteara distinta y originaria con respecto al eurocentrismo dominante en las artes y la cultura, sin embargo, es posteriormente, hasta los años sesenta del siglo XX, que surge el concepto de decolonialidad en América Latina como una corriente de pensamiento que reflexiona sobre las consecuencias económicas, sociales, culturales y psicológicas de la colonización europea en todos los continentes. Se considera a los martiniquenses Frantz Fanon¹⁶ y Aimé Césaire, entre los iniciadores de dicha corriente.¹⁷ En esta perspectiva se encuentra el sociólogo peruano Aníbal Quijano (Yanama, 1930 - Lima, 2018),¹⁸ el filósofo, historiador y teólogo argentino naturalizado mexicano Enrique Dussel¹⁹ (Mendoza, Argentina - 1934) y el semiólogo argentino y profesor de literatura Walter Mignolo²⁰ (Provincia de Córdoba, Argentina-1941). Mignolo propuso el llamado “paradigma otro”, que implica tanto el des-ocultamiento de la colonialidad, como la generación de un pensamiento crítico desde América Latina. Este autor definió la matriz colonial de poder como una estructura compleja de niveles entrelazados de control de la economía, la autoridad, de los recursos naturales, del género y la sexualidad, de la subjetividad y el conocimiento de la siguiente manera:

La colonialidad del poder está atravesada por actividades y controles específicos tales la colonialidad del saber, la colonialidad del ser, la colonialidad del ver, la colonialidad del hacer y del pensar, la colonialidad del oír, etc. Muchas de estas actividades pueden agruparse bajo la colonialidad del *sentir*, de los sentidos, es decir, de la *aeshtesis*. Tardíamente, en el siglo XVIII, la *aeshtesis* fue apropiada por el pensamiento imperial y transformada en estética, sentimiento de lo bello y lo sublime. En el correr de los últimos tres siglos, lo sublime pasó a segundo plano y lo bello totalizó la estética y quedó limitada

15 Siqueiros, David Alfaro. *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*. México, Segunda edición, 1978, p. 15, (las negritas son de Siqueiros).

16 Frantz Fanon (Martinica, 1925- Maryland, E.U. 1961) fue un revolucionario, psiquiatra, filósofo y escritor cuya obra se considera iniciadora de los movimientos descolonizadores de los años 1960 y 1970. Fanon fue miembro del Frente de Liberación Nacional argelino. Entre sus obras destaca el libro *Los condenados de la tierra*.

17 Aimé Césaire (Martinica, 1913 — 2008) fue un poeta e ideólogo del concepto de la negritud. Entre sus obras destaca *Discurso sobre el colonialismo* publicado en 1955.

18 Ver por ejemplo: Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.), Buenos Aires, Argentina CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000, pp. 201-246.

19 Enrique Dussel, Enrique. *Filosofía de la liberación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

20 “Para Mignolo la “colonialidad del poder” se asienta en la “colonialidad del saber” de aquellas formas modernas de conocimiento en torno a las cuales se justificó el colonialismo. La “colonialidad del ser” fundada en las experiencias y subjetividades construidas en estas condiciones de dominación sería su consecuencia y operaría en la falsa tensión que se presenta a todo pensamiento alternativo, entre un ser y estar ni dentro ni fuera de la totalidad conformada por la configuración socio-política y epistemológica moderna.” Paz García, Ana Pamela. “El proyecto des-colonial en Enrique Dussel y Walter Mignolo: hacia una epistemología otra de las Ciencias Sociales en América Latina”. *Cultura y representaciones sociales*, México, v.5, n.10, p.73, pp.57-81, 2011, en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102011000100003&lng=es&nrm=iso, (consultado el 22 de diciembre de 2018).

al concepto occidental de *arte*. En suma, colonialidad del poder remite a la compleja matriz o patrón de poder sustentado en dos pilares: el conocer (epistemología), entender o comprender (hermenéutica) y el sentir (*aesthesis*). El control de la economía y de la autoridad (la teoría política y económica) dependen de las bases sobre las que se asiente el conocer, el comprender y el sentir. La matriz colonial de poder es en última instancia una red de creencias sobre las que se actúa y se racionaliza la acción, se saca ventaja de ella o se sufre sus consecuencias.²¹

Aquí podemos mencionar a dos precursores de una visión no eurocéntrica de la historia de México: la historiadora Eulalia Guzmán Barrón (San Pedro Piedra Gorda, Cuauhtémoc, Zacatecas, 1890- México, D.F., 1985), autora de una vasta obra,²² y a Rubén Bonifaz Nuño (Córdoba, Veracruz, 1923 – CDMX, 2013), poeta y clasicista que inició un campo de reflexión en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) dando frutos por algunos años, y del cual, al día de hoy sobrevive una página electrónica como memoria y archivo: *Seminario de estudios para la descolonización de México*.²³



Fig. 2 Aurora Reyes, *Constructores de la cultura nacional*, (fragmento mural), 1962. Auditorio 15 de mayo del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), templo, 334.40 m2. Foto David Herrera Piña.

Otro ejemplo de la manera en la cual los artistas de la Escuela Mexicana produjeron una obra descolonizadora al configurar nuevas lecturas de la historia de México, es el mural *Constructores de la cultura nacional* (Fig. 2) de la muralista y poeta Aurora Reyes (Hidalgo del Parral, Chihuahua, 1908 – Ciudad de México, 1985), quien plasmó, en ésta y otras obras, no solamente su visión descolonizadora, sino también reivindicatoria de las mujeres que han tenido parte importante en la forja de la cultura mexicana, como es el caso de la mencionada historiadora Eulalia Guzmán (a quien retrata al lado del poeta Nezahualcóyotl), Diego Rivera, Sor Juana Inés de la Cruz, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, José Guadalupe Posada, Juan Ruiz de Alarcón, Ramón López Velarde, Silvestre Revueltas y Concha Michel, entre otros personajes destacados.

21 Mignolo, Walter. *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2010, p. 12.

22 Silva Roa, Rebeca. *Eulalia Guzmán Barrón: Perspectivas no eurocéntricas para la interpretación del mundo prehispánico*, tesis para obtener el grado de maestro en Ciencias, en Metodología de la Ciencia, Centro de Investigaciones Económicas, Administrativas y Sociales, Instituto Politécnico Nacional, 2008.

23 *Seminario de estudios para la descolonización de México*, Coordinación de Humanidades, UNAM: <http://www.descolonizacion.unam.mx/rubenbonifaz.html>, (consultado el 2 de marzo de 2019).

Bonifaz Nuño expresa en el siguiente texto las ideas que dieron fundamento al *Seminario de estudios para la descolonización de México*:

A partir de la conquista española, los mexicanos hemos padecido los efectos de una colonización impuesta al principio, y luego, al parecer consentida por nosotros mismos. Los extranjeros, desde ese punto, han venido a definirnos en aquello que somos como seres humanos, mediante juicios acerca de nuestra cultura.

Desde el momento en que el mundo prehispánico sufrió el intento de ser totalmente suplantado por el de la cultura occidental, hemos padecido, de algún modo por medio de la educación, que una injustificada definición se nos imponga: somos los conquistados, los vencidos. Acaso hemos llegado a creerlo, y eso ha determinado mucho de nuestra historia, nos ha determinado como pueblo, ha venido a obstaculizar el establecimiento de un concepto preciso de nuestra nacionalidad.

Lo único que tenemos como indisputablemente nuestro, lo que nos individualiza en el mundo actual, es el mundo prehispánico, creado por nuestros antepasados indígenas: el mundo de esa cultura, existente en sí como creación humana con carácter y valores propios.²⁴

Las reflexiones de Bonifaz Nuño sustentan la existencia de un humanismo prehispánico que podría reorientar en el presente la acción humana sobre el mundo. Por su hondura filosófica y poética reproduzco los siguientes párrafos:

En efecto, la idea occidental de humanismo, al considerar al hombre como fin de lo existente, supone que el mundo está hecho para servir al hombre; éste, con esa consciencia, al saberse finalidad última de todas las cosas, se atribuye la facultad de servirse de ellas, de explotar la realidad en su propio provecho. La viciosa comprensión y aceptación cabal de tales ideas, viciosas ellas también acaso en su misma raíz, ha conducido a la humanidad y su ámbito a las circunstancias lastimosas en que ahora se encuentran.

Porque el hombre, al concebirse como el ser único en tomarse en cuenta, se ha convertido en el supremo destructor, en algo como una plaga, amenaza máxima de cuanto se aquieta o se mueve en torno suyo.

Si todo se hizo para servirlo, él se realiza a sí mismo mediante el aprovechamiento desaforado de las cosas, incluyendo entre éstas no solo a las demás especies vivientes, sino en muchas ocasiones a otros hombres, con tal que le sean diferentes en color o en estatura o en creencias.

La expresión “mata” y “come” de la Escritura, tomada en su literalidad más grosera, se hace ahora consigna para el hombre. Como si para formar o mantener su puesto natural hubiera de dar muerte y devorar a cuanto no es él mismo.

Y mata así y consume y corrompe cosas y criaturas, igual que si ejerciera un deber monstruoso sin más término que el total acabamiento.

Sirviéndose de todo, se encuentra ahora próximo al límite final. Porque la muerte causada a su alrededor lo cerca ya inminente, y el matar y el comer se le convierten en actos simultáneos, y él destruye el mundo para convertirlo en alimento de su indolencia, y llega a devorarse y matarse, en su ambición desconsiderada y en su pavorosa insania. (...).

²⁴ Presentación del *Seminario de Estudios Prehispánicos para la Descolonización de México*, mecanoescrito s/f, p.1, <http://www.descolonizacion.unam.mx/pdf/pdf2.pdf>, (consultado el 2 de marzo de 2019).

Esquematisando, podría decirse que en el concepto occidental del hombre y del mundo, éste está destinado a servir a aquel; corrompiendo un principio de posible verdad, ese concepto ha llevado al mundo occidental, del cual hoy formamos parte, a los casos de injusticia y pavorosa inseguridad en que estamos. El hombre, en el centro de las cosas hechas para servirlo, se convierte, a causa de sus debilidades, en una suerte de tragadero insaciable de todo; en busca de su comodidad, satisfaciendo las solicitudes de su pereza, emplea el mundo como instrumento de ésta, aparte de toda otra preocupación. Su dominio se transforma en tiranía que termina por volverse contra sí mismo y por condenarlo al aniquilamiento. En eso se ha convertido la herencia que nos ha llegado del humanismo clásico. Pero nosotros, por fortuna, contamos con otra herencia: la de los antepasados indígenas que poblaron este territorio, y allí meditaron y lucharon, hicieron su trabajo, ejercieron su vida.²⁵

Esta cosmovisión coincide con la interpretación que hace el filólogo Mario Humberto Ruz Sosa del *Popol Vuh*, ya que en este texto se dice que los hombres fueron formados para servir a los dioses, y mutuamente, en una actitud de correspondencia que marca la relación de los pueblos mayas con la naturaleza.²⁶

La filosofía humanista que comprende la estética y poética que propone Bonifaz Nuño es afín con la filosofía que subyace a la Escuela Mexicana en el sentido de la recuperación de las raíces originarias de México como fuentes descolonizadoras y de identidad. Pero también hay que reconocer en los artistas de esta escuela el sentido que dieron a su trabajo como educadores. Las obras de los artistas como parte de las Misiones Culturales, el muralismo, el estridentismo y el Taller de la Gráfica Popular serían incomprensibles, y aún más, no se habrían siquiera producido sin el espíritu que les animaba de “servir al pueblo de México”.

Bonifaz Nuño escribe sobre las manifestaciones artísticas prehispánicas las siguientes líneas medio siglo después de la efervescencia artística post-revolucionaria, sin embargo, en el sentido de la recuperación del pasado indígena podemos identificar en ellas el espíritu humanista que anima las obras de los artistas de la Escuela Mexicana:

Y en textos y en formas plásticas encontraremos una concepción única y un mensaje que se ofrece a ser descifrado. En todos, en unos y otras, se revela por todas partes la presencia humana central. (...) Porque el hombre, al comprender la necesidad que de él tiene el mundo, sabe que él está destinado a satisfacerla. Por tanto, sabe que el mundo no está a su servicio; que no es materia explotable, sino motivo de servicio, causa de trabajos solícitos, obligación de colaborar con cuanto considera que está por debajo y por encima de él.

De esta suerte, el hombre no es tirano, sino sujeto; no es destructor, sino edificador de las cosas. No hay límite en la vida humana para los deberes que impone ese servicio. Porque el mayor de ellos consiste en la donación de la vida misma para mantener la existencia universal.

²⁵ Bonifaz Nuño, Rubén. “El humanismo prehispánico”, en Bonifaz Nuño, Rubén (coord.), *El humanismo en México en vísperas del siglo XXI*, México, UNAM, 1987, p. 41-42.

²⁶ Huerta, Leonardo. “Preservación del orden cósmico”, *Gaceta UNAM*, 10, junio, 2019, <http://www.gaceta.unam.mx/cuerpos-vegetales-y-espiritus-animales-en-la-concepcion-maya/> (consultado el 10 de junio, 2019).

En resolución: si en la noción occidental el universo está hecho para servir al hombre, en la noción prehispánica el hombre se hizo para servir al universo.(...).

Lejos, pues, toda actitud de soberbia posesión; el hombre es el poseído por el mundo, a fin de que éste cobre realidad y mantenga su armonía que, en última instancia, será la del hombre mismo, que habrá encontrado en la participación y el servicio la significación de su propia existencia.²⁷

Las ideas de Bonifaz Nuño concordantes con la propuesta humanista, plástica y política de la Escuela Mexicana, y podrían fundamentar una toma de posición necesaria en la actualidad frente al impulso homogenizador que promueve la “globalización”, y que no es sino una forma más de colonización económica y cultural.

Por otra parte, me interesa destacar que no solamente los intelectuales europeos reflexionaban sobre la nueva era marcada por los cambios tecnológicos; antes que Walter Benjamin, Siqueiros había planteado cuestiones similares en su conferencia impartida en el John Reed Club de Hollywood en Los Ángeles en 1932. Paulina González Villaseñor cuestiona el poco conocimiento y difusión de los importantes escritos de Siqueiros en comparación con la difusión que tienen los del autor alemán en los medios académicos, y muestra en su investigación que “Adelantándose a lo escrito por Walter Benjamin, el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros teorizó sobre la posición revolucionaria del artista, mientras se cuestionaba la situación en que se encontraban los medios de producción dentro del movimiento del proletariado de la época”.²⁸ La autora analizó el texto de Siqueiros *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva*²⁹ y *El autor como productor de Benjamin* (1934),³⁰ encontrando que ambos textos, vigentes al día de hoy, tratan sobre la subversión y la resistencia del artista y su obra. La conferencia de Siqueiros, impartida en el John Reed Club de Hollywood en Los Ángeles, se basaba en su experiencia de trabajo colectivo con los Block of Mural Painters I y II que produjo dos murales públicos al exterior de edificios. González Villaseñor afirma:

Para Benjamin el productor debía también enseñar, y abrió la necesidad de un proceso de fusión en el que autor y lector, es decir, creador y público, adquirieron una nueva dimensión. El autor se transmutaba en una herramienta generadora, pero también el público en un instrumento modificador que era presente, activo y participativo. Así, la educación se ofreció politécnica y dejó de ser un modo de dominación para volverse un común que rechazó lo privado e individual y se acercó al Otro. Benjamin enfatizó la necesidad de unión y compromiso social en el que la participación del cambio social requería a todos porque, “¿De qué vale si en la política lo decisivo no es el pensamiento privado sino —como dijo Brecht alguna vez— el arte de pensar en la cabeza de los otros?”³¹

27 Bonifaz Nuño, Rubén. “El humanismo prehispánico”, p. 43-44.

28 González Villaseñor, Paulina. “Dos discursos en tiempos de subversión: Benjamin y Siqueiros”, *Discurso visual*, N. 40, julio-diciembre, 2017, p. 18.

29 Siqueiros, David Alfaro. “Los vehículos de la pintura dialéctico- subversiva”, en Tibol, Raquel. *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 75.

30 Benjamin, Walter. *El autor como productor*, México, Ítaca, 2004, p. 35.

31 González Villaseñor, Paulina. “Dos discursos en tiempos”, p. 20.

Siqueiros, igualmente, valoró la enseñanza y el trabajo colectivo en la producción de la obra artística, mientras que Benjamin argumentaba sobre necesidad de una formación que conjuntara arte y ciencia. Ambos propusieron el uso de materiales como el periódico, la fotografía y la pintura mural.

Retomando aquí la idea de Belting, podemos considerar los murales de Siqueiros como “teoría de la pintura en pintura”. En su aproximación al mural de Los Ángeles *América tropical* de 1932, Shifra Goldman menciona que Siqueiros consideró siempre su arte como herramienta política y vehículo del pensamiento revolucionario: los conceptos inseparables de la estética:

A Siqueiros le intrigaba particularmente el movimiento. Tiempo después, desarrolló pinturas sobre superficies curvas con figuras de exposición múltiple donde el espectador en movimiento cumplía la función de un “switch” que echa a andar la obra, una idea pictórica reforzada por su encuentro con el cineasta pionero Sergei Eisenstein en 1931. El espectador, en vez de recibir pasivamente las imágenes, sustituye el papel activo de la cámara cinematográfica.³²

Leticia Álvarez, refiere que los factores sociológicos durante la Depresión en la década de 1930, hicieron que no solo el arte, sino también las ideologías políticas de izquierda marxista de los artistas mexicanos se extendieran por los Estados Unidos.³³ El muralismo, la gráfica y la escultura conformaron el imaginario nacional en la post-revolución, pero también en el exterior han sido fuente de inspiración para numeroso artistas y colectividades. Los murales realizados por Rivera, Siqueiros y Orozco en los Estados Unidos, influenciaron la obra de artistas como Philip Guston, Robert Motherwell, Isamu Noguchi y Jackson Pollock,³⁴ entre muchos otros, así como a los artistas negros William Walker, Charles White y Elizabeth Catlett. Al respecto, Shifra Goldman afirma:

El modelo de la vanguardia mexicana lanzado en 1922 por Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros (y otros), así como el taller de Gráfica Popular en 1937, se contarían entre las “tácticas” y “estrategias” a las que recurrieron los artistas afroamericanos que miraban al sur, hacia Latinoamérica, en busca de inspiración, de un esfuerzo conjunto y un lenguaje formal revisado para contener su cambiante sentido de sí mismos.³⁵

Blanca Gutiérrez Galindo investigó sobre la influencia del muralismo mexicano en la República Democrática Alemana entre 1949 y 1989. En este rescate resalta el papel del artista republicano español Josep Renau, amigo y colaborador de Siqueiros.³⁶ Entre otros ejemplos contemporáneos, podemos mencionar al artista iraní Nassar Palangi, quien ha pintado murales en Irán, Estados Unidos, Sudáfrica y Australia, influido por los muralistas mexicanos.³⁷

32 Goldman, Shifra. “Siqueiros y tres de sus primeros murales en los Ángeles”, en *Crónicas*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, N. 8-9, 2005, p. 57, traducción de Ana María Kobeh, artículo originalmente publicado en *Art Journal*, 33, num. 4, verano de 1974, p. 57.

33 Álvarez, Leticia. *The Influence of the Mexican Muralists in the United States. From the New Deal to the Abstract Expressionism*, tesis de maestría en Historia. Virginia Polytechnic Institute and State University, 2001, p.ii.

34 Ver por ejemplo: Landau, Ellen G. *Mexico and American Modernist*, New Haven, Yale University Press, 2013.

35 Goldman, Shifra. “La Escuela mexicana y su influencia sobre los artistas afroamericanos y chicanos en Estados Unidos (1940-1980)”, en *Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario*. México, CENIDIAP-TAI, CONACULTA/INBAL, 2000, p.185 (pp.185-204).

36 Ver: Gutiérrez Galindo, Blanca (ed.). *El arte de la República Democrática Alemana, 1949 – 1989*, México, UNAM/IIIE, 2017.

37 Palangi presentó su trabajo en conferencias en México en 2008 invitado por la UNAM. Ver: MacMasters, Merry. “Muralismo mexicano, fuente del impulso creador del artista Nassar Palangi”, *La Jornada*, 10 de agosto de 2008, <http://www.jornada.unam.mx/2008/08/10/index.php?section=cultura&article=a03n1cul> (consultado el 4 agosto de 2017).

Los pintores de la Escuela Mexicana, en particular Rivera y Siqueiros, reflexionaron y escribieron profusamente para exponer sus ideas estéticas y políticas. Si bien durante mucho tiempo ha habido una tendencia a desacreditar lo dicho por estos artistas reduciendo sus posturas plásticas y políticas a frases como la famosa de Siqueiros “No hay más ruta que la nuestra”, o cuestionando las cambiantes filias políticas de Rivera,³⁸ actualmente, autores como Eduardo Subirats cuestionan dicha visión reduccionista en la historiografía mexicana y norteamericana. Subirats ha dedicado varios ensayos y libros a exponer y desmontar la retórica clasificatoria e ideológica que sistemáticamente desacredita al arte latinoamericano en los medios académicos norteamericanos.³⁹ Este autor afirma que Alfred H. Barr, líder del proyecto institucional del *abstract art* desde el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York, propuso que solo el “estilo internacional”, el arte abstracto como composición “plástica pura” podía legitimarse como moderna, y de esta manera, dice Subirats:

El dictado gramatológico de un lenguaje internacional racionalmente constructivo y lingüísticamente uniformado no solo enterraba la tradición no menos moderna del realismo expresionista de Munch, Grosz, Dix, Beckmann... y del propio Picasso. También silenciaba el arte latinoamericano de un Orozco o de Tarsila do Amaral. Toda referencia a la realidad natural o histórica, cualquier forma de experiencia simbólica y dramática de la realidad social o natural, toda reflexión sobre las memorias y las emociones humanas, y cualquier expresión de protesta política fueron relegadas sin contemplaciones por la nueva museografía al cuarto oscuro de la propaganda, el autoritarismo, el estatismo y la antimodernidad.⁴⁰

Es de acuerdo con estas consideraciones, que través del acercamiento a las series que aquí presento, he construido y reafirmado una posición plástica y filosófica que une arte y política, memoria y presente. Ésta es también una forma de resistencia ante un panorama descrito muy acertadamente por el caricaturista e investigador Rafael Barajas “El Fisgón”:

(...) en fechas recientes el mercado mundial del arte contemporáneo promueve un arte antiséptico, vacío de significación y, por supuesto, libre de toda carga política. ¿Será que el mercado del arte con su dinámica interna, su poder económico y sus exigencias, ha logrado vencer las preocupaciones sociales y las pasiones políticas de los artistas? Y si esto es así, ¿no es una restricción severísima al trabajo creativo?⁴¹

En el primer capítulo “Las vanguardias mexicanas. Origen y presente” expongo los fundamentos ideológicos y filosóficos del nacionalismo post-revolucionario, inspirados inicialmente en el pensamiento de Manuel Gamio y José Vasconcelos, y destaco el compromiso político y la conciencia descolonizadora de los artistas de la Escuela Mexicana que se convirtieron en un referente cultural para América Latina y el mundo. Así mismo, refiero la importancia del muralismo y el estridentismo. La participación de artistas de primera línea en el proyecto educativo y artístico post-revolucionario,

³⁸ Sobre las cambiantes posiciones políticas de Rivera, ver por ejemplo: Tíbol, Raquel. *Diego Rivera. Luces y sombras*. México, 2007.

³⁹ Ver: Subirats, Eduardo. *El muralismo mexicano. Mito y esclarecimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 2018, y también *Una última visión del paraíso*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

⁴⁰ Subirats, Eduardo. *El muralismo mexicano*. Mito, p. 60.

⁴¹ Barajas, Rafael, “El Fisgón”. “Sí hay más ruta que la nuestra. Los caminos diversos del arte socialista mexicano”, en *Estética socialista en México. Siglo XX*. Museo de Arte Carrillo Gil, CONACULTA-INBA, México, 2004, p. 36.

dieron a éste un carácter único por el compromiso de los artistas, calidad del trabajo y trascendencia cultural que tuvieron. Abordar este contexto histórico me resulta necesario para articular mi propia toma de posición estética y política.

En los estudios académicos ha sido poco atendida la estrecha colaboración y creación de los artistas plásticos en las artes escénicas específicamente en el periodo post-revolucionario, siendo que, con frecuencia, estas experiencias tuvieron no solo valor por sí mismas, sino que repercutieron en la producción posterior de los artistas. Por ello, refiero algunos ejemplos emblemáticos de obras en las cuales participaron artistas como Miguel Covarrubias, Diego Rivera y Gabriel Fernández Ledesma.

En la última parte del primer capítulo expongo el impacto y las consecuencias que tuvo para el arte y los artistas de la Escuela Mexicana la Guerra Fría Cultural iniciada en la post-guerra por Estados Unidos. La investigación reciente y el testimonio de primera mano de artistas de la Escuela Mexicana como Arturo García Bustos y Rina Lazo⁴², me han permitido reafirmar el valor y la importancia de retomar los valores plásticos y políticos de dicha Escuela.

En el segundo capítulo “Teoría y estrategias” refiero los conceptos de los que me servido para reflexionar sobre mi trabajo. Intertextualidad, anacronía, montaje y distanciamiento son conceptos y herramientas interpretativas que consideré adecuados para abordar las series: *Maestras, discípulas y alegorías*, *La cuna de la civilización*, *La Revolución y cien años* y *Vanitas y naturalezas muertas*. Para ello, me apoyo en autores afines con mi propia reflexión: el concepto de intertextualidad desarrollado por Mijaíl Bajtín, Julia Kristeva y Omar Calabrese; así como los conceptos de anacronía, montaje y distanciamiento de George Didi Huberman, Walter Benjamin, Bertolt Brecht y Sergei Eisenstein.

En el tercer capítulo titulado “Ramas y raíces. Las series” describo el método general que seguí para el acercamiento a las obras, así como las ideas plásticas, el contexto, influencias y formas constructivas que articulan su desarrollo.

⁴² Sáenz, Ina. “Rina Lazo y Arturo García Bustos. La vigencia de La Escuela Mexicana”, en Comisarenco Mirkin, Dina (ed.). *Codo a codo: parejas de artistas en México*, México: Universidad Iberoamericana, 2013, pp. 357-391.



LA SECRETARIA GENERAL DE ORGANIZACION Y DE EDUCACION DEL
Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros de la República Mexicana
y el Frente Nacional de Artes Plásticas

PRESENTAN LA
**EXPOSICION DE PINTURA Y ESTAMPA
HOMENAJE AL PINTOR DIEGO RIVERA**

En el 72 Aniversario de su nacimiento, del 8 al 23 de Diciembre en el local del S.T.F.R.M., Av. Hidalgo 59 de 9 a las 19 hs.

MEXICO, D. F., DICIEMBRE DE 1958

ENTRADA LIBRE

LAS VANGUARDIAS MEXICANAS ORIGEN Y PRESENTE CAPÍTULO 1

El origen siempre está presente. No es un comienzo, puesto que todo comienzo está ligado al tiempo. Y el presente no es el mero ahora, el hoy o el instante. No es una parte del tiempo, sino un resultado integral y, en consecuencia, siempre originario. Quien sea capaz de llevar a efecto y a la realidad el origen y el presente como integridad, quien sea capaz de concretarlos, superará el principio y el fin y el mero tiempo actual.

Jean Gebser¹

En la historia del arte, el concepto de “vanguardia” denota tanto ruptura con las formas del pasado como avanzada en progresión hacia el futuro. Las vanguardias artísticas tanto en México como en Europa surgieron en medio de guerras, movimientos sociales, revoluciones y la aceleración de la vida cotidiana producida por los cambios tecnológicos. Las vanguardias históricas son un hecho del pasado, pero como hecho estético, al ser referidas o reinterpretadas artísticamente, continúan vivas actuando en el presente.

¹ Gebser, Jean. *Origen y presente*. Girona, España, Ediciones Atalanta, 2011.

El epígrafe del filósofo alemán Jean Gebser se aproximan a la visión de su contemporáneo Walter Benjamin sobre la manera de comprender la historia y la memoria; ambas visiones me resultan iluminadoras en relación con la idea de origen que me interesa recuperar en este trabajo. En este sentido, Fabrizio Mejía Madrid escribe:

La disputa de Benjamin con los historiadores positivistas es, también, sobre la idea de origen. Para ellos es un punto fijo, una fuente de la que mana todo, un arquetipo flotante por encima de las cosas que le siguen. Para el filósofo el origen es “un torbellino en el río del devenir que entrafia en su ritmo la materia de lo que está por aparecer. Pide ser reconocido como una restauración y, al tiempo, como algo por sí mismo inacabado, siempre abierto”. Todo acontecimiento histórico lo es porque encarna, al mismo tiempo, una restitución y un carácter incompleto. La memoria se niega a someterse al pasado y estalla en un relámpago del presente.²

Revisar algunos hitos de las vanguardias mexicanas en este trabajo tiene el sentido de dar contexto y referencias a la investigación plástica que desarrollo. Por otra parte, en virtud de que me interesan las relaciones entre la producción plástica y el compromiso social de los artistas, seleccioné como referencias orientadoras, a algunos autores afines que tienen una perspectiva social en su comprensión del arte en el siglo XX: el historiador británico Eric Hobsbawm y el escritor y crítico de arte italiano Mario De Micheli, ambos reconocidos marxistas; así como la historiadora norteamericana Shifra Goldman en relación con el arte latinoamericano, entre otros.³

Hobsbawm critica la práctica habitual de separar el desarrollo de las artes de la sociedad “como si fuesen separables de su contexto contemporáneo”, agregando que “No obstante, en la era de las más revolucionarias transformaciones de la vida humana de que se tiene noticia, incluso este antiguo y cómodo método para estructurar un análisis histórico se convierte en algo cada vez más irreal”.⁴

El historiador británico, en concordancia con las reflexiones de Benjamin, repasa las vanguardias que se sucedieron una a otra refiriendo los cambios tecnológicos del siglo XX y la manera en que han afectado la producción y consumo del arte y afirma: “la era de la -reproductibilidad técnica- no solo transformó la manera en que se realizaba la creación, convirtiendo las películas y todo lo que surgió de ellas (televisión, vídeo) en el arte central del siglo, sino también la forma en que los seres humanos percibían la realidad y experimentaban las obras de creación”.⁵

Por otra parte, De Micheli analizó el devenir histórico y los contextos sociales, así como la comprensión de los artistas incluyendo su trabajo colectivo: agrupados en torno a manifiestos, exposiciones y posturas estéticas y políticas, A este escritor italiano también le debemos un lúcido ensayo sobre David Alfaro Siqueiros.⁶

2 Mejía Madrid, Fabrizio. “Lo histórico”, revista *Proceso*, N. 2196, 2 de diciembre de 2018. <https://www.proceso.com.mx/562906/lo-historico>, (consultado el 2 de diciembre de 2019).

3 Goldman, Shifra. *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1989.

4 Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*, México, Crítica, Paidós, 2014, p. 495.

5 Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*, p. 513.

6 “David Alfaro Siqueiros”, en De Micheli, Mario (ed.). *Siqueiros*, SEP/CONAFE, 1985, pp. 37-95.

En su revisión histórica de las vanguardias europeas, De Micheli menciona que la Comuna de París (1871) fue el último y glorioso episodio del siglo XIX: “en que pensadores, literatos y artistas directamente comprometidos habían actuado en el interior de la vida social y política sin pensar, en la mayoría de los casos, que deberían apartarse de ella”;⁷ en seguida, en una nota al pie en la misma página refiere la dimensión de dicha actuación en la vida social:

Cuando el 5 de abril Courbet hizo un llamamiento a los artistas de la capital asediada por los prusianos, el gran anfiteatro de la facultad de Medicina se llenó de pintores y escultores y entre los nombres de los que resultaron elegidos en el Comité de la Federación de los artistas figuraban algunos de los más grandes maestros franceses: Corot, Courbet, Daumier, Manet. La adhesión de los artistas a la Comuna fue tan rápida, espontánea y viva que, sólo con sus fuerzas, formaron una compañía de combatientes. Pero también dieron su adhesión científicos, músicos, actores y estudiantes. En cuanto a los escritores y los poetas, basta recordar a Paul Verlaine, que desempeñó el cargo de jefe del gabinete de prensa de la Comuna y que más tarde, huido a Londres, seguirá ligado al ambiente de los proscritos *communards*, escribiendo para el periódico de Eugène Vermersch, el poeta amigo de Courbet, un puñado de cuartillas agresivas e incendiarias contra los hombres de Versalles. (...) La Comuna terminó con las matanzas perpetradas por las tropas de Thiers: treinta mil parisienses fueron fusilados.

En el siglo XX, un episodio que no suele referirse en los libros de historia del arte es la participación de pintores, escritores, poetas y músicos de muchas naciones que llegaron a España en solidaridad con la Segunda República.⁸ Podemos mencionar que entre los artistas e intelectuales mexicanos que participaron en el II Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura que se celebró en 1937 en Valencia, Madrid y Barcelona se encontraban: Silvestre Revueltas, Octavio Paz, Elena Garro, Juan de la Cabada y José Chávez Morado.⁹

Una visión del arte en el contexto social y tomando en cuenta la implicación política de los artistas (como plantearon los historiadores Hobsbawm y De Michelis, pero también los artistas de la Escuela Mexicana como Siqueiros, Rivera, Leopoldo Méndez y Fermín Revueltas) nos permite pensar los hechos históricos y artísticos desde una visión descolonizadora, fuera de las categorías despolitizadas que impone la academia norteamericana para el estudio del arte moderno y posmoderno. Este será un eje que recorrerá este trabajo, tanto en la revisión teórico-histórica como en la propia obra.

Considero que necesitamos repensar el colonialismo cultural en las artes. Estamos acostumbrados a leer textos considerados canónicos, escritos desde Europa o Estados Unidos que no consideran a las vanguardias surgidas en América Latina (un ejemplo sería *La Historia del Arte -The Story of*

⁷ De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 2014, p. 26.

⁸ La Segunda República Española fue el régimen democrático que existió en España entre el 14 de abril de 1931, fecha de su proclamación, en sustitución de la monarquía de Alfonso XIII, y el 1 de abril de 1939, fecha del final de la Guerra Civil, que dio paso a la dictadura franquista. El ordinal «segunda» obedece a la necesidad de distinguirlo del anterior período republicano, la Primera República Española (1873-1874), en: https://es.wikipedia.org/wiki/Segunda_República_Española, (consultado el 4 de marzo de 2019).

⁹ Barajas Durán, Rafael (El Fisgón). *Dos miradas al fascismo. Diego Rivera y Carlos Monsiváis*. México, Museo del Estanquillo, p. 80.

Art- de Ernst Gombrich),¹⁰ mientras que, desde el ámbito nacional con frecuencia se repiten los conceptos y clasificaciones de la academia europea y norteamericana sin una visión crítica que mire con objetividad e independencia el arte producido en América Latina y su contexto.¹¹

El nacionalismo de la post-revolución, que en su momento fue bienvenido y estimulado por el Estado, posteriormente, y a partir de la Guerra Fría Cultural entre los años cincuenta y setenta, fue sistemáticamente denostado como algo atrasado e indeseable, frente a las tendencias “internacionales” definidas en los términos que convenían a los Estados Unidos en la postguerra, como exponemos más adelante.

El arte nacionalista de las vanguardias mexicanas de inicios del siglo XX tenía un carácter descolonizador, cuyos antecedentes se encuentran en la segunda mitad del siglo XIX. Raquel Tibol realizó un breve recuento de algunos intelectuales que expresaron su preocupación por la falta de progreso en el arte en nuestro país, así como por la ausencia de originalidad en la pintura y la escultura, argumentando sobre la necesidad de desarrollar un arte nacional; entre ellos, menciona al pintor Felipe Gutiérrez (1824-1904), a Juan M. Villela, José González de la Torre, Manuel de Olaguíbel, Jorge Hammeken y Mexía, José Martí, Rafael de Rafael, colaborador de *El espectador de México* y a Ignacio Manuel Altamirano. La referencia de Tibol sobre los cuestionamientos de dos de estos intelectuales ilustra el planteamiento:

La ausencia de originalidad en la pintura y la escultura fue percibida también por Ignacio Manuel Altamirano (*El artista*, 1874). Si había predisposición en los artistas, ¿por qué no acometían la empresa de crear una escuela nacional moderna, vigorosa, vital, y seguían consagrados a la estéril y tediosa imitación servil de modelos extraños y convencionales? Asumir un carácter nacional que nos pertenezca o al menos que pertenezca a la América, solicitaba Altamirano; un carácter estético que no estuviera sujeto al gusto de los compradores ni la autoridad de los preceptores. (...) Por la misma época Manuel de Olaguíbel (*El artista*, 1874) pedía un sentimiento nacional en el arte. ¿Para qué? Para conservar la sociedad. El arte pensado como elemento estabilizador de una patria en débiles vías de recuperación de sucesivas y brutales agresiones extranjeras, cuando la nueva burguesía, para afianzarse en su espacio social y geográfico, no solo succionaba sino agredía y despojaba al campesinado. Se pugnaba por reformas políticas y sociales y, en consecuencia, se requerían reformas intelectuales y artísticas.¹²

¹⁰ Gombrich, H. Ernst. *La historia del arte*, Nueva York, Phaidon, décimo sexta edición en español, 1997, primera edición en inglés, 1950. Notemos que el título enuncia que se trata de “La” historia del arte y no “una” historia del arte.

¹¹ Por ejemplo, y sin demeritar el trabajo de la historiadora Ida Rodríguez Prampolini, podemos mencionar su libro *El arte contemporáneo. Esplendor y agonía*. (México, UNAM, 1964) escrito para los alumnos de historia del arte y arte contemporáneo de la Facultad de Filosofía de la UNAM, el cual recorre el arte del siglo XX mencionando muy brevemente al muralismo mexicano y el constructivismo de Joaquín Torres García dentro de una categorización de la historia del arte que sigue los modelos académicos europeos y norteamericanos.

¹² Tibol, Raquel. *Diego Rivera. Luces y sombras*, México, Lumen, 2007, pp. 11.

Desde una visión general, se puede afirmar que en el porfiriato las artes: pintura, teatro, ópera, música y danza eran importadas del viejo continente, se ejecutaban como copias o, si eran producidas en nuestro país, se ceñían a los cánones europeos. Sin embargo, a finales del siglo XIX, Juan José Tablada expresaba una clara consciencia de la enorme carga histórica de la colonización cultural, como escribió en *El Universal* en 1891:

La Academia de San Carlos no fue nunca fundada con el “grandioso” objeto de educar artísticamente a nuestra raza indígena, sino con el mezquino y exclusivo de difundir las enseñanzas del arte entre los españoles que por entonces residían entre nosotros.

Entre otras muchas prescripciones que componían los estatutos fundamentales de ese establecimiento firmados por Cabrera, Espinosa de los Monteros, Domínguez, Quintana, Morlete Ruiz, Alcívar y Vallejo, hallábanse estas: “Que jamás se admita como discípulo a un hombre de color quebrado; que todo el que pretenda matricularse, compruebe antes que es español; y que si, a pesar de todo, se introdujere alguno que no lo sea, se le eche de la escuela luego que se descubra”.¹³

Por ello, considero que continúa siendo importante investigar y destacar el movimiento renovador, experimental y descolonizador en el que colaboraron estrechamente literatos, pintores, músicos y coreógrafos en el México post-revolucionario.

1.1 UN ACERCAMIENTO A LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS EN MÉXICO EN LA POST-REVOLUCIÓN (1920-1940). MURALISMO Y ESTRIDENTISMO

Entre los años 1920-1940 surgieron dos movimientos plenamente vanguardistas en la plástica: el movimiento muralista y el estridentismo, mismos que consideraremos centrales para este trabajo.¹⁴ Aunque en los estudios académicos se suelen tratar de manera independiente ambas vanguardias, en esta aproximación nos parece pertinente abordarlas de manera conjunta, de acuerdo con la propuesta de Francisco Javier Mora en su texto *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*.¹⁵

Elisa Rashkin, una de las mayores estudiosas del estridentismo, describe el contexto de este movimiento de la siguiente manera:

Al concluir la etapa bélica de la revolución mexicana en 1920 se inició una época de renovación en el país que abarcó diversos campos de quehacer cultural: educación, teatro, danza, arqueología, artes plásticas, literatura, etc. Al mismo tiempo florecieron múltiples movimientos sociales entre los que sobresalen el de obreros y campesinos, el feminismo, las organizaciones de inquilinos y otros, que reivindicaron los ideales revolucionarios de libertad y

¹³ En: Rius Caso, Luis. *La palabra del cómplice. José Juan Tablada crítico de arte*. México, CENIDIAP, CONACULTA-INBA, 2005, p.11.

¹⁴ La historiadora del arte Karen Cordero Reiman propuso ampliar el abanico de las vanguardias al lado del muralismo incluyendo a Las escuelas de pintura al aire libre, el Método Best-Maugard y el estridentismo, ver: “Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México (1920-1930)”, en *Modernidad y Modernización en el arte mexicano 1920-1960*, catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Arte, México, INBA, 1991, pp. 53-66.

¹⁵ Mora, Francisco Javier. *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*, Universidad de Alicante Campus de San Vicente, 1999, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/133268.pdf> (consultado el 14 de marzo, 2017).

justicia social. El poder convocatorio de estos movimientos reflejaba tanto las condiciones de desigualdad que aún perduraban después de la revolución, como el empoderamiento de los sectores oprimidos y la formación de nuevas identidades colectivas.

Así, en 1921 surgió el estridentismo como un movimiento artístico de vanguardia que rompía con los cánones estéticos establecidos, a la vez que promovía ideales sociales progresistas. Los estridentistas criticaron abiertamente lo que consideraban la persistencia de las manifestaciones culturales del porfiriato, elitistas y conservadoras, en la nueva sociedad pos-revolucionaria.¹⁶

A diferencia de otras vanguardias internacionales que podrían considerarse elitistas (futurismo, dadaísmo, ultraísmo, etc.), Luis Mario Schneider afirma sobre el estridentismo: “en el momento en que se adopta la ideología social de la Revolución Mexicana y la incorpora a su literatura, el movimiento adquiere solidez, organización, y de alguna manera se separa del resto de la vanguardia internacional”.¹⁷



Fig.1.1 Actual No. 1. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce.

Manuel Maples Arce fundó en 1921 el estridentismo con la publicación de su manifiesto *Actual N.1*¹⁸ (Fig. 1.1) en hojas volantes pegadas en el centro de la Ciudad de México. Al movimiento se sumaron Arqueles Vela, Alfredo Sánchez, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Germán Cueto, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Luis Quintanilla y Leopoldo Méndez. Otros artistas ligados al grupo fueron Jean Charlot, Tina Modotti, Diego Rivera, Gabriel Fernández Ledesma y Silvestre Revueltas.

Mora plantea que el antecedente del primer manifiesto estridentista *Actual, 1*, se encuentra en los “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” de Siqueiros. Éste autor menciona que tras sus largas estancias en Europa, tanto Diego Rivera como David Alfaro Siqueiros estaban al tanto de las vanguardias europeas, y citando a Jean

16 Rashkin, Elissa J. “La poesía estridentista: vanguardismo y compromiso social”, *Intersticios Sociales*, El Colegio de Jalisco, Zapopan, núm. 4, septiembre-febrero, 2012, p. 3. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=421739496006>, (consultado el 13 de marzo, 2017).

17 Schneider, Luis Mario. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México, INBA, 1970, p. 206.

18 ACTUAL – No. 1. *Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce*, en Robles, Martha. “Microhistorias: Estridentismo, nuevo paradigma artístico en México”, en *Sin embargo*, 21, febrero, 2015, <http://www.sinembargo.mx/21-02-2015/1256568> (consultado el 25 de marzo de 2017).

Charlot como participante del estridentismo, refiere que ambos artistas traían en sus valijas varios manifiestos del futurismo. “Esto influyó de tal manera, que Siqueiros llegó a publicar su propio manifiesto por vuelta de 1920-21. Este manifiesto, de raíces plásticas, comprende los orígenes del estridentismo como movimiento literario y artístico”.¹⁹ En su primer llamamiento, Siqueiros expresa su rechazo al arte decimonónico, al tiempo que exalta “nuestra maravillosa época dinámica” proponiendo que “amemos la mecánica moderna que nos pone en contacto con emociones plásticas inesperadas”.

Otras influencias que dieron origen al primer manifiesto estridentista fueron los manifiestos ultraístas y futuristas, y de las aportaciones estéticas de figuras como Blaise Cendrars, Vicente Huidobro, P. Albert Birot.²⁰ Mora también refiere que la presentación del primer mural de Rivera en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria el 23 de marzo de 1923 fue recogida al día siguiente por la prensa: “Manuel Maples calificó el mural de “francamente estridentista”.²¹ La conjunción estética entre muralismo y estridentismo también se manifiesta en las palabras de Diego Rivera en una entrevista con Elena Poniatowska, a quien dice:

(...) por primera vez en la historia del arte, está la masa popular, como héroe y centro de la composición plástica. Este es nuestro valor fundamental. También por primera vez se intentó representar aquí simultánea y dialécticamente en valores plásticos la historia de todo un pueblo, desde su pasado remoto hasta el futuro previsible, en una sola composición mural. También, por primera vez en la historia del arte, el pintor mexicano hizo héroe de la pintura monumental a la máquina que sustituye al esclavo humano por el esclavo mecánico.²²



Fig. 1.2 Fermin Revueltas. Portada EL RESTORAN, revista *Irradiador*, N. 1, septiembre de 1923.

¹⁹ Mora, Francisco Javier. *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*, Universidad de Alicante Campus de San Vicente, 1999, p.52, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/133268.pdf> (consultado el 14 de marzo, 2017).

²⁰ Mora, Francisco Javier. *El ruido...*, p. 57-58.

²¹ Mora, Francisco Javier. *El ruido...*, p. 85.

²² Citado en Mora, Francisco Javier. *El ruido*, p. 90.

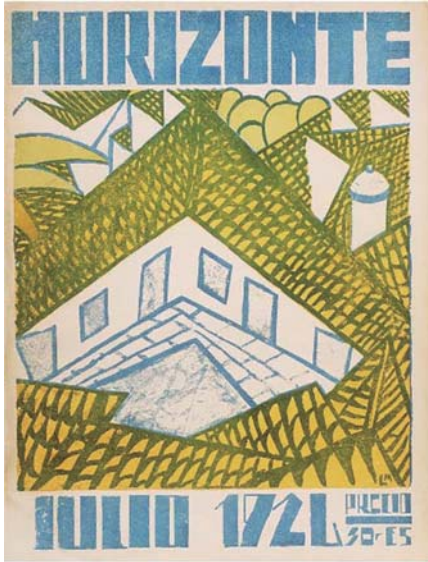


Fig. 1.3 Leopoldo Méndez. Portada de la revista *Horizonte* N. 4, Tomo 1. Jalapa, Veracruz, julio 1926.

De acuerdo con estas coincidencias, Mora menciona que los poemas *Urbe*, de Maples Arce y *Avión* de Kyntanilla responden a las características mencionadas por Rivera. Por otra parte, la colaboración entre escritores estridentistas y artistas plásticos es bien conocida a través de las publicaciones en las cuales colaboraron; la primera de éstas, se dio para la revista *Zig-Zag* cuando Maples Arce pide a Leopoldo Méndez, a quien había conocido en la Academia de San Carlos, que ilustre un artículo sobre la vida nocturna de México. Posteriormente, otros artistas como Francisco Díaz de León, Fermín Revueltas, Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Diego Rivera y Jean Charlot colaborarían en las revistas *Irradiador* y *Horizonte* (Figs. 1.2 y 1.3).²³ Este hecho marca la manera en la cual algunos de los pintores y escritores más notables participaron en proyectos con objetivos estéticos y políticos comunes.

En otro artículo, Mora destaca la importancia de la revista *Horizonte* señalando que:

(...) además de dar cumplida cuenta de las tendencias renovadoras de uno y otro lado del océano, se publicó todo tipo de artículos referentes al proceso revolucionario y se difundió la novela de Mariano Azuela *Los de abajo*, auténtico exponente de la literatura de la revolución mexicana. Baste aclarar que *Horizonte* puede considerarse, en primer lugar, la revista que mejor canalizó el sentimiento integrador de toda la vanguardia del país, pues participaron en ella artistas involucrados en todas las facetas del campo estético y, en segundo lugar, consiguió dar al estridentismo un sentido ético definido en términos de preocupación social y de comunión con las ideas más progresistas del momento.²⁴

Los estridentistas estuvieron interesados en los adelantos tecnológicos y su recepción vanguardista. En la obra gráfica de Alva de la Canal se puede ver la huella y la asimilación del teatro de sombras y el cine expresionista alemán.²⁵ Por otra parte, es notable la participación de Maples Arce en el estreno de las frecuencias radiológicas, hecho analizado por Rubén Gallo en su libro *Máquinas de vanguardia*.²⁶ Maples Arce declaró a propósito del poema "TSH", transmitido por radio e incluido posteriormente en su libro de 1927 *Poemas Interdictos*, lo siguiente:

²³ Mora, Francisco Javier. *El ruido*, p. 90-91.

²⁴ Mora, Francisco Javier. "El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política", *Anales de literatura Hispanoamericana*, 2000, p. 273. 29: 257-275

²⁵ Ramón Alva de la Canal y el Estridentismo, Sofía Rosales (realización) y Ricardo Medrano (edición y postproducción). CENIDIAP, INBA, México, D.F., 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=8awpbivbiwm>, (consultado el 5 de septiembre de 2019).

²⁶ Gallo, Rubén. *Máquinas de vanguardia: tecnología, arte y literatura en el siglo XX*, México, Sexto piso/CONACULTA, 2014, "La radio", pp. 141-198.

Este poema tiene, por un lado un valor histórico, puesto que fue el primero transmitido radiofónicamente en México y, por otro, un valor literario, por su originalidad temática. “No creo –dice Maples– que haya en la literatura, salvo que esté equivocado, un poema anterior a éste, que se ocupara de la radiofonía. Insisto en ello: no creo que exista. En la literatura europea de vanguardia de entonces, cierto, se habían introducido expresiones, palabras y giros de la vida moderna; pero poemas que reflejaran un poco el ambiente de inquietud e interés suscitado por la radiofonía o el automovilismo, nadie los había escrito”.²⁷

Otra publicación importante por su contenido político y plástico es el periódico *El Machete* fundado en 1924 por un grupo de artistas organizados en el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de México, entre los que se encontraban Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Xavier Guerrero, entre otros. Según el historiador John Lear, *El Machete* constituye un cruce entre política, movilización social y cultura en la Ciudad de México en la década de 1920, dice este autor:

El diario merece atención en distintos niveles: como el resultado de un momento histórico particular; como un proyecto artístico e ideológico colectivo y como pionero en el desarrollo de una representación gráfica de la Revolución mexicana y sus figuras icónicas.²⁸

Lear destaca también el papel de los pintores como protagonistas culturales:

En la década que siguió al movimiento revolucionario, los artistas gozaron de una posición privilegiada como protagonistas culturales, políticos y a veces sociales. De hecho, en 1923, Daniel Cosío Villegas identificó a los pintores como el grupo más importante de intelectuales en el país. Las imágenes que crearon, inevitablemente desempeñaron un papel fundamental en la creación de una narrativa deliberada y consciente de la revolución como un proceso histórico y continuo.²⁹

²⁷ Citado en Mora, Francisco Javier. *El ruido...*, p.92.

²⁸ Lear, John. “La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política, y obreros en los inicios del periódico *El Machete*”, *Signos Históricos*, núm. 18, julio-diciembre, 2007, pp. 108-147, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, p. 110.

²⁹ *Ibidem*, p.110.



Fig. 1.4 Tina Modotti. *Campesinos leyendo El Machete*, 1928. Tomada de Hooks, Margaret. *Tina Modotti*, Nueva York, 2005, p. 39.

Los artistas de las vanguardias postrevolucionarias fueron conscientes de la larga tradición, tanto del arte mural como del gráfico, y aprovecharon el diálogo entre disciplinas para crear una poderosa narrativa de la Revolución que tuvo un gran alcance, como ilustra la fotografía de Tina Modotti (Fig.1.4).³⁰ Vale mencionar, que muralistas y estridentistas mantuvieron un lazo de colaboración con músicos, fotógrafos, coreógrafos, literatos y dramaturgos, con quienes compartieron una notable consciencia sobre el papel social

del arte y la educación. Encontramos una profundidad filosófica que no está reñida con la práctica que requieren las tareas educativas, como sostuvo Arqueles Vela en un ensayo que defendía la importancia de la educación artística argumentando que el arte “no sólo refleja el mundo sino que lo crea”, además de cumplir la misión social de “relacionar al individuo con el mundo que le rodea”.³¹

1.2 FILOSOFÍA, IDEOLOGÍA Y NACIONALISMO EN LOS PROGRAMAS EDUCATIVOS Y ARTÍSTICOS POSTREVOLUCIONARIOS

Historiadores como Karen Cordero Reiman, Guillermina Guadarrama y Francisco Reyes Palma han escrito sobre el contexto histórico y los programas educativos y artísticos postrevolucionarios.³² Dichos programas comprendían al arte y la educación como bases fundamentales para lograr la cimentación del país. En este gran proyecto vanguardista, colaboraron artistas y educadores en prácticamente todo el territorio nacional.

³⁰ Este hecho, tiene enorme importancia si consideramos que “en 1921 el 71.4% de los mexicanos eran analfabetos, para 1930 lo eran el 64.7% y en 1940 el analfabetismo abarcaba al 55.2% de un total de población de 16.220.316 habitantes”, en Lira García, Alba. “La alfabetización en México: campañas y cartillas, 1921-1944”, *Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura*, Vol. 1 (2), diciembre 2014, p. 128. Ver también: Loyo, Engracia y Staples, Anne. “Fin del siglo y de un régimen. La educación elemental en el porfiriato”, en *Historia mínima ilustrada. La educación en México*, México, Doroty Tank de Estrada (coord), México, El Colegio de México, 2011, p. 224.

³¹ Citado en Beltrán Trenado, Luz Angélica. *Centro Escolar Revolución: la construcción de un espacio escolar*, tesis para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte, UNAM, 2009, pp. 62-63.

³² Cordero Reiman, Karen. “Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México (1920-1930)”, *Modernidad y Modernización en el arte mexicano 1920-1960*, Museo Nacional de Arte, México, INBA, 1991, pp. 53-66; Guadarrama Peña, Guillermina. *La construcción de una utopía. Enseñanza artística en la posrevolución*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2013; Reyes Palma, Francisco. *Historia de la educación artística en México. La política cultural en la época de Vasconcelos, 1920-1924*, México, INBA, 1981.

Esperanza Garrido describe la filosofía del muralismo mexicano como “la motivación más profunda que lo anima, los problemas que se plantea y las soluciones que propone, así como sus ideas conductoras,” agregando que su intención didáctica deriva, y de hecho forma parte, de la filosofía del movimiento.³³

Dos intelectuales serían clave en la construcción ideológica y filosófica del nacionalismo posrevolucionario: Manuel Gamio (Ciudad de México, 1883 - 1960) y José Vasconcelos (Oaxaca, 1882 -Ciudad de México, 1959). Gamio dirigió estudios con un enfoque transdisciplinar que integró los conocimientos de diversos campos sociales y científicos con la idea de mejorar la vida de los grupos indígenas en México, y posteriormente, en otros países de Latinoamérica. Su monumental obra *La población del Valle de Teotihuacán* publicada en 1922 continúa siendo modelo de investigación antropológica. Ángeles González Gamio, cronista de la Ciudad de México y nieta del antropólogo escribió sobre Gamio:

Fue pionero en muchos campos. En plena juventud, al gestarse el movimiento revolucionario, fue uno de los ideólogos del nacionalismo que se gestó asimismo con pasión en ese período. Sus ideas las plasmó en *Forjando patria*, libro que tuvo fuerte impacto entre los intelectuales y artistas de la época. Su influencia se vio reflejada en todos los aspectos de la vida cultural: en las artes plásticas, que tuvieron su máxima expresión en el muralismo; en la música, con las composiciones de Silvestre Revueltas, Pablo Moncayo y Blas Galindo, y desde luego en la literatura.³⁴

Así, las ideas que Gamio plasmó en *Forjando patria*³⁵ (Fig. 1.5) serían fundamentales en múltiples campos como soporte ideológico del afán posrevolucionario.

Por otra parte, la figura destacada y polémica de José Vasconcelos resulta también fundamental para comprender el proceso educativo y cultural de la postrevolución. Habiendo sido nombrado



Fig. 1.5 Portada del libro *Forjando Patria* de Manuel Gamio, 1916.

³³ Garrido, Esperanza. “La pintura mural mexicana. Su filosofía e intención didáctica”, *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación* 2009, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=441846107004>, (consultado el 8 de junio de 2019).

³⁴ González Gamio, Ángeles. “Manuel Gamio: el amor de un mexicano”, *La Jornada Semanal*, N. 912, 26 de agosto de 2012, <http://www.jornada.unam.mx/2012/08/26/sem-angeles.html> (consultado el 16 de octubre de 2017).

³⁵ Gamio, Manuel. *Forjando Patria*, México, primera edición Librería y Casa Editorial de Porrúa Hnos., 1916, Editorial Porrúa, 2006.

ministro de educación por el presidente Álvaro Obregón, Vasconcelos asumió lo que sería su tarea: combatir el analfabetismo, integrar al indio a la nación promoviendo el “mestizaje” como identidad nacional homogenizadora y descolonizar la vida cultural revalorando los orígenes históricos. De acuerdo con Betzabé Arreola Martínez, Vasconcelos consideraba que la educación de masas transformaría a los mexicanos en “nuevos ciudadanos”; en este sentido, su tesis filosófica más importante postulaba que:

(...) todo acto enérgico del espíritu se resolvía en un acto estético; y habría de proponer como punto básico de su política cultural, dar realidad estética a la nación. De ahí el gran impulso que dio a la pintura muralista, la música y la literatura vernáculas, como expresiones de una cultura nacional mexicana, o la “genuina nacionalidad”, en términos del propio Vasconcelos; cuyas claras raíces político-nacionalistas buscaban legitimar al régimen pos-revolucionario.³⁶

Vasconcelos, como ministro de educación (1921-1924) sentó las bases de la infraestructura educativa y cultural en la primera mitad del siglo XX en México. Entre sus legados se encuentran la fundación del Departamento de Bellas Artes, las Casas del pueblo y las Escuelas rurales, las Misiones Culturales y las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Según Torres Hernández y Campesino, influido por los educadores Dewey y Decroly se empeñó, como lo hicieron los soviéticos, en llevar la escuela activa para niños y adultos al campo.³⁷

Las Misiones Culturales surgieron desde la Secretaría de Educación Pública con el fin de incorporar a los indígenas y a los campesinos al proyecto educativo y cultural postrevolucionario que pretendía erradicar el analfabetismo, promover la higiene y la salud, así como promover el pensamiento racional alejado del fanatismo religioso. En el proyecto de las Misiones participaron artistas como Pablo O’Higgins, Fermín Revueltas, Angelina Beloff, Isabel Villaseñor, Germán y Lola Cueto.

Entre 1920 y 1940, inmersos en la efervescencia cultural y artística, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Miguel Covarrubias, Gabriel Fernández Ledesma, Alfredo Zalce, José Chávez Morado, Agustín Lazo, Julio Castellanos y Carlos Mérida, entre otros, realizaron obra mural y gráfica, pintura de caballete, así como escenografía para teatro, ópera, guiñol y danza.

Por otra parte, el arte popular con el cual estamos familiarizados en la actualidad, se puede considerar una re-creación o incluso una invención que fue impulsada en la post-revolución por artistas como Miguel Covarrubias, Diego Rivera, Gabriel Fernández Ledesma y Roberto Montenegro, entre otros.³⁸ La historiadora Claudia Ovando afirma que en respuesta a las necesidades políticas, ideológicas y de identidad generadas por el movimiento armado de la Revolución Mexicana creció el interés por la cultura popular como nunca antes:

³⁶ Arreola Martínez, Betzabé. “Vida y obra de José Vasconcelos: El caudillo cultural de la Nación”, *Casa del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, Vol. III, N. 25, noviembre, 2009, p.5.

³⁷ Torres Hernández, Rosa María y Campesino, Juan. “El teatro en la escuela rural del México posrevolucionario”, *Actas del XVIII Coloquio de Historia de la Educación*. Vol. 2., pp.249-260.

³⁸ Juan Coronel Rivera, nieto de Diego Rivera y profundo conocedor del arte popular, definió al arte indígena como “no occidental” y con origen en Asia y el Pacífico, idea que proviene de las investigaciones pioneras de Miguel Covarrubias, en la presentación del libro *Arte indígena contemporáneo, dignidad de la memoria y apertura de cánones*, en: <https://www.youtube.com/watch?v=nSFTdn1WXEE> (consultado el 21 de abril de 2018).

En 1921, el pintor Gerardo Murillo, Dr. Atl, inició con la primera exposición de arte popular una cruzada para otorgar reconocimiento a las artesanías. Gran cantidad de revistas, entre las que destacaron *Forma*, editada por la Secretaría de Educación Pública, y *Mexican Folkways*, por Frances Toor, hicieron circular imágenes y discursos sobre este tema. Pintores como Diego Rivera, Frida Kahlo, Jorge Enciso, y fotógrafos como Manuel Álvarez Bravo y Edward Weston, desarrollaron formas y temáticas inspiradas en jícaras, exvotos y judas de cartón. Se conformaron, asimismo, las primeras colecciones de arte popular como la del pintor Roberto Montenegro y otras personalidades.³⁹

En este sentido, la importancia del movimiento cultural post-revolucionario, radica no solo en la calidad y fuerza de sus distintas propuestas artísticas, sino en que constituyó un auténtico movimiento descolonizador, al reconocer en el arte indígena y popular (ignorado y despreciado por las élites porfiristas) en una fuente de creación originaria que debía ser apoyada, difundida y valorada.

Según Reyes Palma, el nacionalismo cultural fungió como un medio ideológico para diluir los antagonismos de clase y cohesionar a las fuerzas sociales. Desde 1920 convivieron dos tendencias: una tendiente a la democratización dirigida a la enseñanza y la difusión masiva, y la otra que reforzaba la profesionalización. Sin embargo, estas dos tendencias se encontraron actuando simultáneamente en los talleres artísticos de la escuela primaria, las Misiones Culturales, las Escuelas de Pintura al Aire Libre, los Centros Populares de Pintura y los espectáculos populares. Un papel cultural tan importante y diverso de los artistas con el apoyo del Estado, probablemente solo se produjo de esta manera en México y en los primeros años posteriores a la revolución soviética.⁴⁰

Consideramos que la base de esta convergencia se encuentra no solamente en los programas oficiales y sus mecánicas de operación, sino en la participación comprometida, tanto desde el punto de vista artístico como ideológico de los artistas mismos; es decir, a que se configuró una relación dialéctica y dinámica entre el proyecto de educación de el Estado y las propuestas originales de los artistas.⁴¹

Un ejemplo de ello serían los grupos de titiriteros en los participaron artistas como Germán y Lola Cueto, Alva de la Canal, Leopoldo Méndez y Angelina Beloff, empleados por la Secretaría de Educación para llevar funciones educativas y recreativas a niños y público de los sectores populares. Al respecto, resulta interesante referir el inicio del teatro guiñol en la narración de su iniciador, Germán Lizt Arzubide.

³⁹ Ovando Shelley, Claudia. *Arte popular y la escritura de su historia*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), Estampa Artes Gráficas S.A. de C.V., 2005, p. 6.

⁴⁰ La exposición presentada en el Palacio de Bellas Artes *Vanguardia rusa. El vértigo del futuro*, así como la expuesta en Nueva York en 1992: *Russian Avant-garde* dieron cuenta de la riqueza, calidad y valor plástico de la vanguardia artística rusa.

⁴¹ Como se muestra en la obra de los propios artistas y sus textos y declaraciones.

Sí, nos conocíamos todos. Entonces un día platicando con Germán y con aquella gente, les conté cómo yo había visitado en la Unión Soviética el teatro del Joven Espectador. Que era teatro exclusivamente para los jóvenes, pero tenía también una parte para los niños. Que era el teatro que se hacía con muñecos. Germán Cueto y Alva de la Canal se entusiasmaron. Y de ahí nació la idea de hacer un teatro para los niños de México, con muñecos y llevando cosas de cierto sabor.⁴²

La política educativa planteó como prioridad la educación en las áreas rurales donde se encontraba la mayor parte de la población y también los mayores conflictos sociales; de acuerdo con Reyes Palma:

La escuela rural se constituyó en centro de reorganización de la vida civil, encargada de encauzar las actividades de trabajo y esparcimiento de la comunidad. La escuela, como institución vertebral, concentró una gran variedad de funciones que más tarde pasaron a otras agencias estatales especializadas: salud, servicios públicos, recreación, deportes, desarrollo de la comunidad, técnicas agrícolas, oficios e industrias rurales, economía doméstica, organización gremial, etc..⁴³

Se crearon seis Misiones Culturales con el fin de impulsar el modelo de escuela rural y formar a maestros entre la población campesina. En 1926 se instaló la dirección de las Misiones y la formación de maestros se extendió a la promoción del desarrollo comunitario. Para 1929 la escuela rural continuaba promoviendo actividades de desarrollo en las comunidades.

Las Misiones contemplaban una educación artística integral, por lo que contaban con un maestro de música, otro de dibujo y orfeones. Las clases de dibujo se basaban en un principio en el Método Best Maugard, y posteriormente en la enseñanza libre del dibujo, la decoración de planteles escolares y la colaboración con los festivales cívicos. Reyes Palma afirma:

Aunque pareciera inocua, la educación artística a través del espectáculo fue también un elemento integrador de las comunidades y difusor de los principios ideológicos considerados revolucionarios. Así, las Misiones Culturales contaron con proyectores de cine y de vistas fijas y desarrollaron ampliamente las funciones de teatro.

El teatro al aire libre concentró el resto de las disciplinas. Dibujo, pintura, música, literatura. Los maestros misioneros especialistas en arte o en artes populares, como se las llamó en cierto momento, se transformaron en hábiles escenógrafos, decoradores que adaptaron la plaza pública como anfiteatro. El festival escolar comenzó a rivalizar con la ceremonia religiosa.⁴⁴

⁴² En una entrevista con Alejandro Ortiz Bullé Goyri, el poeta estridentista contó su aventura de llevar la bandera arrebatada a los gringos por Sandino en la batalla del Chipote al Congreso antiimperialista en Frankfurt, Alemania, hecho que le valió no solo los aplausos de los asistentes al congreso, sino también una invitación para visitar la Unión Soviética por tres meses. Los Cueto vivían en una casa contigua a la de Diego Rivera y de Ramón Alva de la Canal: Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, "Don Germán List Arzubide: El último estridentista (Una entrevista con el escritor)", en *Tema y Variaciones de Literatura*, N. 26, 2006, p. 315. 303-332-

⁴³ Reyes Palma, Francisco, *Historia de la*, p.16.

⁴⁴ Reyes Palma, Francisco. *Historia de la*, p.16.

Como hemos mencionado, en las Misiones participaron un buen número de artistas plásticos, entre ellos: Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Lola Cueto, Ramón Alva de la Canal, José Chávez Morado, Máximo Pacheco, Rosendo Soto y Pablo O'Higgins (Figs. 1.6 y 1.7). Podemos decir que el entusiasmo, la necesidad de un trabajo asalariado, las propias convicciones personales y el ánimo postrevolucionario se fundieron en las Misiones. Según Reyes Palma, los artistas tuvieron múltiples funciones:

La concentración de funciones en la etapa formativa del aparato institucional determinó que el artista desplegara una variedad de tareas simultáneas que rebasaban la práctica meramente profesional del oficio. Surgió entonces un artista educador, promotor cultural, encargado directo de la difusión y la incipiente comercialización del arte, propagandista internacional de la cultura mexicana, formador del acervo cultural, decorador de edificios, orientador y valorizador de la producción artesanal, recuperador del arte del pasado, teórico y organizador social.⁴⁵



Fig. 1.6 O'Higgins con pobladores de La Parrilla, Durango, 1928. Foto: autor sin identificar, tomada de Pablo O'Higgins. *Voz de Lucha y de arte*. Antiguo Colegio de San Ildefonso / Palacio de Minería, México, UNAM-CONACULTA, 2005, p. 39.

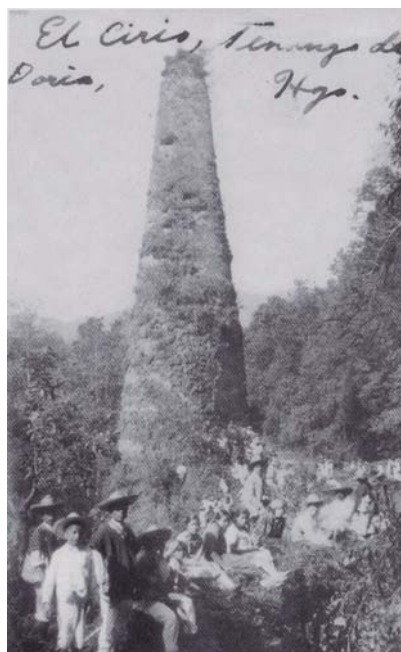


Fig. 1.7 O'Higgins. Misión cultural en «El Cirio», Tenango de Doria, Hidalgo, 1928. Foto: autor sin identificar, tomada de Pablo O'Higgins. *Voz de Lucha y de arte*, 2005, p. 39.

⁴⁵ Reyes Palma, Francisco, *Historia de la*, p.6.

La combinación de factores y circunstancias de los artistas que participaron en las Misiones Culturales, ya fuera en el campo o en zonas urbanas marginadas, enriquecieron también su obra personal. Reyes Palma señala al respecto:

La supresión de encargos oficiales de pintura mural convirtió la educación en la única alternativa ocupacional. El hecho de que todos estos pintores sustentaran posiciones políticas independientes nos hace pensar en una estrategia de las autoridades para dispersarlos a lo largo de la República.

No obstante su aislamiento, los pintores se vincularon a las comunidades y promovieron luchas reivindicativas que resultaron un magnífico pretexto para removerlos de sus puestos. Su trabajo educativo fue realizado a conciencia y lo que pudiera parecer un exilio forzado acabó convirtiéndose en una rica fuente de experiencias que amplió su percepción de la realidad social y colmó de contenidos nuevos su obra personal.⁴⁶



Fig. 1.8 Lola Cueto. *Juguetes*, 1942. Grabado. Foto de la autora.

⁴⁶ Reyes Palma, Francisco, *Historia de la*, p. 51.

1.2.1 VANGUARDIAS MEXICANAS Y ARTES ESCÉNICAS

Algunos artistas que participaron en las vanguardias europeas incursionaron también en el diseño de escenografía y vestuario de teatro, danza y ópera. La renovación teatral con puestas en escenas experimentales se benefició de las aportaciones del cubismo, futurismo italiano, el expresionismo alemán y el constructivismo ruso, así como de la escuela de la Bauhaus. Para mencionar a unos cuantos pintores que realizaron escenografía en las primeras décadas del siglo XX, podemos citar a Pablo Picasso, Alexandra Exter, Kasimir Malevich y Oskar Schlemmer. Otro tanto ocurrió en México, en donde muralistas y estridentistas colaboraron e influyeron en una gran variedad de producciones escénicas.

Sería difícil enumerar aquí las producciones en teatro y danza en las que colaboraron artistas plásticos, músicos, coreógrafos y dramaturgos. Para citar un ejemplo, mencionaremos la obra H.P. (*Horsepower*) con música de Carlos Chávez y escenografía de Diego Rivera que se estrenó en la Academia de Música de Filadelfia en 1932 bajo la dirección de Leopold Stokowski. En el contexto de la gran Depresión el ballet confrontaba el Norte industrializado con el Sur de Tehuantepec, en síntesis: la lucha de máquinas contra naturaleza que culminaba con el triunfo de los trabajadores (Figs. 1.9 y 1.10).⁴⁷ En 1950, Rivera también realizaría el diseño para la puesta en escena de *El cuadrante de la soledad* de José Revueltas.



Fig. 1.9 Diego Rivera. Stock Market (Escena 4), diseño para H.P. (*Horsepower*), 1927 o 1931?, acuarela sobre papel, 32.4 x 42.5 cm.



Fig. 1.10 Diego Rivera. Estudio para telón del ballet H.P. (*Horsepower*), 1927 o 1931?, acuarela sobre papel, 30.5 x 47 cm.

⁴⁷ Garafola, Lynn. "H.P. A Lost Dance of the Americas", en *Dance : American art, 1830-1960*, Jane Dini, et.al., Detroit: Detroit Institute of Arts, 2016, p. 221. pp. 221-247. La autora reseña las críticas negativas que tuvo la obra y por ello, la ausencia de ésta en los escenarios en las décadas siguientes.

Judith Alanís destaca tres propuestas pioneras en el desarrollo del teatro nacionalista post-revolucionario:

“(…) los esfuerzos indigenistas de don Manuel Gamio y de Rafael M. Saavedra a fines de 1921 en el Teatro al Aire Libre de Teotihuacán; del Teatro Municipal fundado en 1923, y cuyo primordial objeto era apoyar la representación de piezas exclusivamente mexicanas; y del Teatro Mexicano del Murciélagos (1924) que, inspirado en la teoría del teatro sintético ruso, aspiraba a amalgamar el drama, la música, la danza y la plástica en un equilibrio perfecto, en el cual se destacaría, entre otras cosas, el colorido folklórico de México”.⁴⁸

En el impulso nacionalista, la recuperación dignificada del pasado tuvo una vertiente importante en los espectáculos masivos. En marzo de 1925 dieron inicio los Festivales de Primavera en la ciudad de Teotihuacán. Estos festivales al aire libre fueron la readaptación del “teatro sintético” inspirado por Manuel Gamio en 1922 cuando realizaba sus investigaciones en esa zona.

El teatro sintético consistía en la presentación de escenas de la vida cotidiana de los indígenas teotihuacanos y de las costumbres y creencias de sus ancestros. Las escenificaciones tenían una finalidad educativa modernizadora, tendiente a incorporar al indígena a la vida “civilizada”. Para hacer más atractivo el espectáculo se complementaba con danzas y cantos populares de la región. El pintor Carlos González se encargó de los aspectos escenográficos y de vestuario y más tarde, durante el gobierno de Calles, colaboró en los Festivales de Primavera.⁴⁹

El conocimiento y el compromiso con el que trabajó Carlos González es un ejemplo del espíritu de la época, como señala Rubén M. Campos:

De una acuciosidad de verdadero artista, el pintor González, rodeado de códices y libros, estampas antiguas, toda suerte de documentos gráficos, no deja pasar un detalle sin comprobación. Cuando se le objeta un detalle decorativo, un color, un dije complementario, va con certeza a la página donde se encuentra, y os comprueba con el documento su exactitud de selección.⁵⁰

⁴⁸ Alanís, Judith. *Gabriel Fernández Ledesma*. México, Coordinación de Difusión Cultural, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p.55.

⁴⁹ Reyes Palma, Francisco, *Historia de la*, en cita al pie, p.22.

⁵⁰ *Ibíd.*, cita p. 25: Rubén M. Campos, “El arte suntuario del pintor Carlos González”, en *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, abril de 1925, p. 98-101.

El Teatro Mexicano del Murciélago se inspiró en el teatro ruso de la Chauve Souris⁵¹ que Luis Quintanilla vio en Nueva York y que quiso traducir al ambiente mexicano: incluía escenas de la tradición étnica y popular, y situaciones de la vida urbana de diversos sectores sociales reuniendo: música, canto, danza, pintura y mímica. Su estreno en 1924 constituyó un despliegue de libertad y afirmación nacionalista, en el cual también colaboraron el pintor Carlos González y el músico Francisco Domínguez; posteriormente, este teatro se presentó en 1926 en la Casa del Estudiante Indígena.⁵²

Los festivales, las danzas regionales y representaciones teatrales con temas mexicanos tuvieron una gran difusión en todo el territorio. Como un ejemplo de la riqueza del trabajo de los artistas que participaron en las Misiones Culturales mencionamos a Rosendo Soto (Guadalajara, Jalisco, 1912 - Ciudad de México, 1994),⁵³ artista un tanto olvidado a quien se dedicó en 2015 una exposición en el Museo Mural Diego Rivera; algunos de sus diseños para tarimas “neo-prehispánicas”, así como fotografías, dan cuenta de su participación en grupos de teatro guiñol dirigidos a la población infantil de zonas rurales y marginadas al lado de artistas como Angelina Beloff (Figs. 1.12, 1.13, 1.14, 1.15 y 1.16).



Fig. 1.11 Teatro Mexicano del Murciélago. Texto Luis Quintanilla, ilustraciones de Carlos González, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1924.



Fig. 1.12 Rosendo Soto, Agustina Martínez y sus hijas, Rafael Illescas Frisbie, Angelina Beloff, Vita Castro, Nabor Hurtado y otras personas.

⁵¹ *Mercoledì Musicale*, <https://willyorwonthe.wordpress.com/tag/nikita-balieff/>, (consultado el 11 de agosto de 2018).

⁵² Reyes Palma, Francisco, *Historia de la*, p. 56.

⁵³ Soto ingresó a la Escuela de Escultura y Talla Directa dirigida por Guillermo Ruiz en 1927, posteriormente, estudió de 1928 a 1931 en la Academia de San Carlos, siendo alumno de Diego Rivera, Carlos Mérida y Rufino Tamayo. Los datos biográficos de Soto se extrajeron de: MacMasters, Merry, “Muestra ahonda en la faceta de diseñador del artista Rosendo Soto”, *La Jornada*, 30 de agosto de 2015, p. 5. Recientemente se editó la monografía-catálogo de la exposición *Rosendo Soto (1912-1994)*. Por derecho propio, Cano Monroy, Raúl (ed.), México, Secretaría de Cultura, INBAL, Talamontes Editores, 2019.

Soto laboró 37 años como docente de artes plásticas. En 1932 se le comisionó como profesor de actividades artísticas a las Misiones Culturales, actividad que desempeñó durante nueve años en estados como Nayarit, Coahuila, Tamaulipas, Querétaro, Guerrero, Estado de México y Distrito Federal. Además de los diseños de títeres y escenografía para teatro guiñol y las tarimas neoprehispánicas, realizó murales, pintura de caballete y ejecutó diseños de tapetes, lámparas y mobiliario. Como parte de una generación de artistas comprometidos, su obra se encuentra impregnada de contenido social y sostiene la convicción de que el arte debe servir a una función educativa y de concientización.

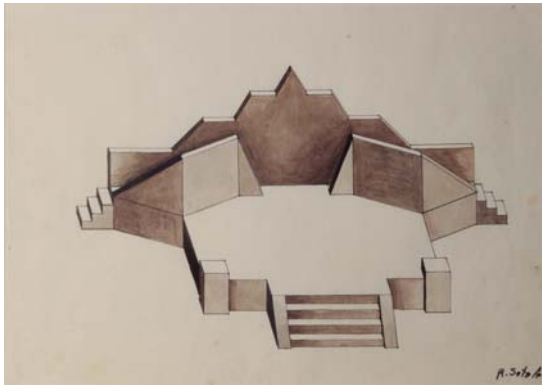


Fig. 1.13 Rosendo Soto, Diseño para tarima 1, ca. 1933, acuarela sobre papel 24 x 35 cm. Colección Particular.



Fig. 1.14 Rosendo Soto, tarima 1, Nayarit, ca., 1933.

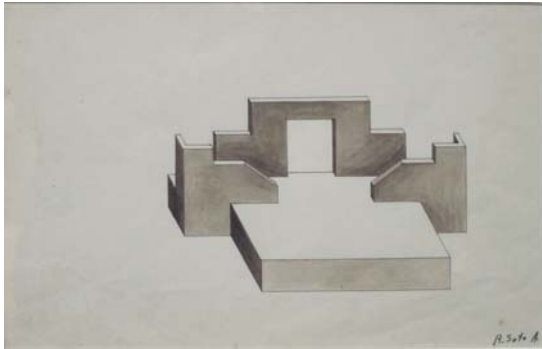


Fig. 1.15 Rosendo Soto, Diseño para tarima 2, ca. 1933, acuarela sobre papel 24 x 35 cm.

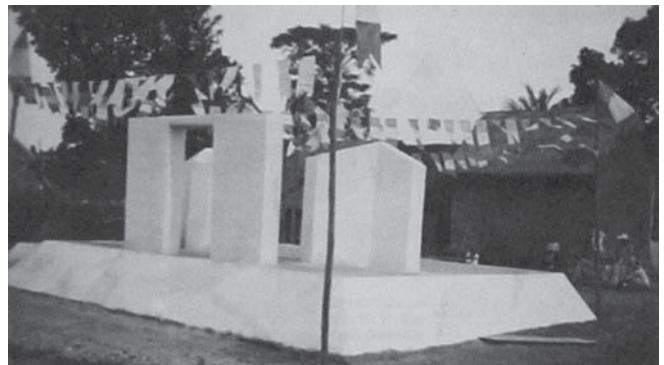


Fig. 1.16 Rosendo Soto, tarima 2, Nayarit, ca., 1934.

1.2.2 TEATRO

El teatro, la danza, la música y el guiñol en el periodo postrevolucionario tuvieron una gran acogida y repercusión entre los grupos sindicales, escuelas y colonias populares. El historiador de teatro Alejandro Ortíz Bullé-Goyri escribe que la Revolución trajo consigo “una nueva conciencia de ser mexicano, y el arte en sus diversas vertientes fue uno de los espacios donde esa nueva idea de modernidad fue objeto de discusión, de lucha, de debate y, desde luego, de propuestas artísticas.”⁵⁴ Este autor señala la notable correspondencia que existió entre la experimentación en las artes en el periodo entre guerras en Europa (1917-1939) y lo que ocurría en nuestro país; sin embargo, la vanguardia artística no fue una moda o modelo estético que siguiera el modelo de la metrópoli europea desde la periferia, y afirma: “Había algo más, había una necesidad de recuperar y reconocer las raíces étnicas y culturales, al mismo tiempo que de encontrar expresiones que desvelaran el rostro y la identidad del ser mexicano.”⁵⁵ En el mismo sentido, el historiador afirma:

No era sólo el hecho de que el arte mexicano de la época posrevolucionaria expusiera en sus contenidos aspectos y reflejos de la gesta armada y que fuera el medio idóneo para difundir y poner en discusión los ideales revolucionarios, sino, ante todo, de que en sus distintas manifestaciones, los artistas mexicanos lograron amalgamar tradición y vanguardia en sus propuestas formales. La originalidad del arte mexicano posrevolucionario se encuentra en su sentido moderno y universal en un ámbito nacional.⁵⁶

Si bien la noción de vanguardia artística se asocia con la destrucción del canon establecido para construir una nueva estética, un nuevo lenguaje, según Ortíz Bullé-Goyri:

“(…) en México podemos encontrar ejemplos donde precisamente el sentido de vanguardia estaba vinculado con una necesidad de ir hacia la gran masa popular y de darle un sentido social al fenómeno escénico, ya fuese desde una perspectiva educativa, como medio de propaganda tanto de la ideología de la revolución mexicana, como de la izquierda radical.”⁵⁷

Es precisamente esta noción de la vanguardia mexicana la que me interesa destacar en el presente trabajo: las formas nuevas y experimentales que adquieren sentido, no como experiencias subjetivas individuales, sino como parte de un movimiento colectivo y dinámico.

El panorama escénico de aquellos años fue rico y variado en expresiones; convivieron entonces el teatro de revista (Elizondo, Prida, Bustillo Oro y Magdalena), el teatro “culto” del grupo Contemporáneos y el vanguardista de los estridentistas: las propuestas escenográficas más tradicionales de Julio Castellanos como parte del grupo Contemporáneos para las obras clásicas o europeas, y la experimentación de Fernández Ledesma y los estridentistas Liza Arzubide y Germán Cueto. En cuanto a la escenografía, tanto en el teatro de revista político-musical, como en el vanguardista se experimentó incorporando proyecciones cinematográficas y recursos como los telones enrollables a manera de carretes que utilizó Fernández Ledesma.

⁵⁴ Ortíz Bullé Goyri, Alejandro. *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, Cuadernos de América sin nombre, N. 20. Universidad de Alicante, p. 23.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 24.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 18.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 26.



Fig. 1.17 Gabriel Fernández Ledesma, cartel de la exposición *Plástica del Teatro* en el Palacio de Bellas Artes, 1935. Grabado en cedro blanco/papel, 42 x 34 cm.

El Teatro de Ulises inició sus funciones en un apartamento del centro de la ciudad con el mecenazgo de Antonieta Rivas Mercado en 1928. Según Ortíz Bullé Goyri, sus iniciadores (Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen), identificados con el grupo Contemporáneos, se inspiraron en el *Vieux Colombier* de Copeau de París, teatro que habían visto Antonieta Rivas Mercado, Diego Rivera y otros pintores mexicanos. Este autor señala que, por más que se revisen los repertorios, los del Ulises eran “viejos, inocuos y banales, y las representaciones vetustas y acartonadas;”⁵⁸ Sin embargo, como menciona en el mismo texto, la participación de los pintores es la que le da a este grupo el carácter de experimental:

Pero quizá la parte menos anotada y comentada para los historiadores del teatro mexicano es el de la presencia de los grandes pintores que acompañaron y que fueron protagonistas de esta experiencia artística: Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos, Agustín Lazo o Roberto Montenegro. (...) El trabajo escenográfico tiende a resolverse de una manera poco convencional para la época, con el uso de bastidores ensamblados en forma de biombos. No parecen haberse utilizado telones de fondo como en los grandes teatros. Idea que cristaliza de mejor manera en Orientación, como se observa en las imágenes testimoniales de los montajes *Un matrimonio* o en *Knock o el triunfo de la medicina*, en donde los bastidores se transforman en rompimientos que a su vez no simulan un espacio realista, sino que con apliques dibujísticos amarraban el espacio escénico con un gran sentido estético y con gran eficacia teatral. ¿De quién habrá sido la idea? No lo sé, pero es claro el acento plástico en la idea general de realizar un teatro de arte, de élite que por entonces, no existía en México.⁵⁹

Xavier Villaurrutia proporciona una respuesta a esta interrogante, ya que menciona que Agustín Lazo realizó la escenografía y vestuarios de *El matrimonio* de Gogol y *Knock o el triunfo de la medicina* de Rostand, obras que el Teatro Orientación montó en distintas temporadas.⁶⁰

⁵⁸ Ortíz Bullé Goyri, “¿Y la herencia del teatro de Ulises, dónde quedó?” *Siempre!*, 20 de abril de 2013. <http://www.siempre.com.mx/2013/04/y-la-herencia-del-teatro-de-ulises-donde-queda/>, (consultado el 22 de agosto de 2016).

⁵⁹ Ortíz Bullé Goyri, “¿Y la herencia...”

⁶⁰ Ver: Villaurrutia, Xavier. “Agustín Lazo y el Teatro”, en *El hijo pródigo. Antología*. Introducción, selección y notas de Francisco Caudet, México, Siglo XXI editores, p. 156-158.

1.2.3 DANZA MEXICANA. LA CORONELA Y ZAPATA

La historia de la danza en México de inicios del siglo XX es riquísima, al igual que la del teatro, y no pretendemos aquí realizar una síntesis apretada de campos tan vastos; sin embargo, vale la pena referir algo del hecho escénico complejo de la danza en las palabras de la bailarina e investigadora Margarita Tortajada, quien afirma en una entrevista:

Fue común, por lo menos desde los años veinte hasta los cincuenta del siglo pasado, ver a todo un equipo de pintores, escritores, directores de teatro, compositores y demás alrededor de la danza. Ésta es un hecho escénico muy complejo, de grandes dimensiones, en el que participan todas las artes; creo que ya fuera a título personal, como funcionarios o como creadores, querían intervenir: hacer composiciones originales, diseños, guiones, etcétera, alrededor del coreógrafo o coreógrafa.

Su intervención no sólo fue como “acompañantes” del proceso creativo, sino en puestos directivos. Es importante recordar que el director de la primera escuela de danza (Escuela de Plástica Dinámica, 1931) fue un pintor, Carlos González; de la Escuela Nacional de Danza (1932) fue otro pintor, Carlos Mérida; en el grupo directivo del Ballet de la Ciudad de México (1942) estaban un escritor, Martín Luis Guzmán, y otro pintor, José Clemente Orozco; el director del Instituto Nacional de Bellas Artes (1950) que se encargó del área de danza varios años fue el compositor Carlos Chávez; y quien finalmente fue el director de Danza del INBA, Miguel Covarrubias, era otro pintor y “sabio” porque dominaba artes y ciencias.⁶¹

Como ejemplo de los mejores y más logrados trabajos vanguardistas en el espíritu de la post-revolución, aquí presentamos brevemente dos: *La Coronela* y *Zapata*.

El ballet *La Coronela* de la coreógrafa y bailarina Waldeen von Falkenstein Brooke (Dallas Texas, 1913 - Cuernavaca, Morelos, 1993)⁶² constituye un parteaguas que inaugura la danza moderna mexicana dando inicio a su “época de oro” en 1940. El ballet representa una alegoría de la Revolución Mexicana; se inspira en los grabados de las calaveras de José Guadalupe Posada y expresa la esencia de la estética nacionalista. En la producción de la obra participaron artistas excepcionales: Silvestre Revueltas compuso la música, contó con diseños y escenografía de Gabriel Fernández Ledesma y Julio Castellanos (Figs. 1.18 y 1.19), máscaras de Germán Cueto, textos literarios para el coro de Efraín Huerta y con la dirección escénica de Seki Sano. En el libreto participaron, además de Waldeen, Sano y Fernández Ledesma. Como otro aspecto vanguardista de la obra, Sano relacionó el teatro con la danza colocando la tramoya dentro del escenario, cosa que en los años cuarenta era insólito.

Waldeen se relacionó con artistas que llevaban a cabo una intensa actividad de discusión y creación artística: los hermanos Silvestre y José Revueltas, los pintores Gabriel Fernández Ledesma, Julio Castellanos y Xavier Guerrero, el poeta Efraín Huerta. Según la bailarina y coreógrafa Josefina Lavalle, este grupo de artistas lleva a Waldeen «por toda la República, la hacen conocer todo el

⁶¹ Gómez Treviño, Jorge. “La danza escénica de la revolución mexicana: Entrevista con Margarita Tortajada”, *Estudios sociales*, Universidad de Guadalajara, N. 8, 2011, p. 246.

⁶² Waldeen vino a México por primera vez en 1934 con el bailarín japonés Michio Ito. Después de bailar en Estados Unidos y Japón, regresó en 1939 para dar funciones como solista, pero la invitan a dirigir el primer ballet oficial de Bellas Artes y se queda en nuestro país.



Fig. 1.18 Representación de *La Coronela* de Waldeen con escenografía de Gabriel Fernández Ledesma.

arte popular, le enseñan el México de a de veras, el México profundo como dice Bonfil Batalla, y de ahí surge en ella esta tendencia a hacer danza moderna que rompa con los academicismos del ballet clásico y que muestre lo que es el país, sus raíces».⁶³

La Coronela está dividida en cuatro danzas: *Damitas de aquellos tiempos*, *Danza de los desheredados*, *La pesadilla de don Ferruco* y *Juicio final*. Silvestre Revueltas compuso las tres primeras y Blas Galindo compuso la cuarta. Pero tras el estreno, la música

se perdió. Sólo se rescató una partitura para piano de tres de las cuatro danzas. La de Galindo y las orquestaciones de Candelario Huízar no se han logrado recuperar. Casi dos meses después del fallecimiento de Silvestre Revueltas se estrenó *La Coronela* con el Ballet de Bellas Artes, junto con otras coreografías de Waldeen. Dada la importancia de la obra, nos parece relevante reproducir una sinopsis de los cuatro actos del ballet:

Damitas de aquellos tiempos, refiere las tertulias de la élite en 1900, en las que la frivolidad y cursilería eran el escenario donde se devoraban los platillos de la crítica salpicados con comentarios envidiosos, cotidiano alimento de aquella sociedad femenina.

Danza de los desheredados, segunda escena, muestra la otra cara de la moneda: la realidad de los explotados, teñida de dolor, impotencia y sumisión de los que nada tenían. Aquí aparecen los impulsos de rebelión contra los que durante varios siglos los han sumido en la más atroz servidumbre e ignorancia. La parte tres, *La pesadilla de Don Ferruco*, “retrata” el estremecimiento de los ferrucos ante la alegría del pueblo en proceso de liberación. En el cuarto acto *El juicio final* se condena al fuego eterno a todos aquellos que lo merecen, sin importar amistades, influencias y compadrazgos. La coronela es la expresión de la victoria de un pueblo que luchó por su libertad.⁶⁴

Después de 1940, la obra se volvió a bailar íntegra hasta 1976. La música faltante de la cuarta danza se reemplazó con música que Revueltas hizo originalmente para la película *Vámonos con Pancho Villa*. Posteriormente *La Coronela* se repuso en 1983 y fue grabada para un programa de la Unidad de Televisión Educativa. La importancia emblemática de esta obra se confirma con la programación de la música escrita por Revueltas para conmemorar el centenario de la Constitución de 1917 por la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), ejecución que fue acompañada de una proyección de grabados de José Guadalupe Posada.⁶⁵

⁶³ García Hernández, Arturo. “La Coronela generó un lenguaje moderno con esencia nacionalista”, entrevista con la bailarina Josefina Lavalle, periódico *La Jornada*, 8, mayo, 2001. <http://www.jornada.unam.mx/2001/05/18/04an1cul.html> (consultado el 29 de enero de 2017.)

⁶⁴ Delgado Martínez, *Waldeen, La Coronela de la danza mexicana*, México, Escenología, A.C., 2000, pp. 102-103.

⁶⁵ Entrevista de Verónica Díaz a Carlos Miguel Prieto, director de la OSN: “Con música nacionalista festejan a la Constitución”, *Milenio*, 1, febrero, 2017, p. 34.

El ballet *Zapata* del coreógrafo y bailarín Guillermo Arriaga se estrenó en 1953 en Festival Mundial de la Juventud en Bucarest, Rumania y ese mismo año se presentó en el Teatro Juárez y en el Palacio de Bellas Artes. La obra, nacionalista y emotiva, se ha representado en México y el extranjero. En *Zapata* colaboraron grandes artistas: José Pablo Moncayo escribió la pieza “Tierra de temporal” y Miguel Covarrubias diseñó la escenografía y el vestuario; como ejecutantes bailaron en el estreno Rocío Sagaón y el propio Arriaga (Fig. 1.20).

El coreógrafo asumió las influencias de Anna Sokolow, Waldeen, Doris Humphrey y José Limón; pero también recurrió a imágenes del mural *La trinchera*, pintado por José Clemente Orozco en el Antiguo Colegio de San Ildefonso. En una entrevista realizada en 2003, Arriaga habló de los motivos que lo inspiraron para crear el ballet:

Podemos decir que Zapata nació por una profunda necesidad de proyectar dancísticamente el manifiesto del Caudillo del Sur pero ¿cómo decirlo y de qué manera en el lenguaje coreográfico? (...) “Y acabé con dos personas, con la Tierra y con el Campesino, que se podrían transfigurar en dos: El Hombre y la Mujer, o bien la Madre y el Hijo. Finalmente solo dos apoyos escénicos: unas cadenas y unas cananas para hablar del Parto-Vida-Lucha-Muerte y Testamento de Zapata. Eso era Todo.⁶⁶

Vale la pena aquí destacar la influencia nutricia entre la plástica y otras disciplinas artísticas, así como la importancia de la memoria histórica en las palabras del bailarín y coreógrafo:

Mi Zapata nació por parto de Rivera y por otras influencias: nuestros grandes grabadores, Covarrubias y por Moncayo con su hermosa Tierra de temporal.

Sentí, mucho más que supe, que la lucha de Zapata nos volvía al origen. Que Zapata era la memoria. La antigua necesidad olvidada, enterrada, pero viva.⁶⁷



Fig. 1.19 Gabriel Fernández Ledesma. Boceto para el ballet *La Coronela*. Fondo documental microfilmado Gabriel Fernández Ledesma. CENIDIAP/INBAL.

⁶⁶ Esta obra también se representó para celebrar el centenario de la Constitución de 1917 en una Gala de la Compañía Nacional de Danza, ver: Verónica Díaz, “Con Zapata celebrarán el primer centenario de la constitución Política”, *Milenio*, 3 de febrero, 2017, p. 37.

⁶⁷ Arriaga, Guillermo. “Homenaje íntimo” en *Los Zapatas de Diego Rivera*, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, p. 36.



Fig. 1.20 Rocío Sagaón y Guillermo Arriaga en una escena del *Ballet Zapata*.

1.3 VANGUARDIAS MEXICANAS Y LA GUERRA FRÍA CULTURAL

(...) se definía como “el tipo de propaganda más efectivo”, aquella en la que el sujeto se mueve en la dirección que uno quiere por razones que piensa son propias.

Frances Stonor Saunders⁶⁸

Tras las palabras de «arte libre» se escuda el ataque más hipócrita contra la Escuela Mexicana que, en tanto lo sea, habrá de ser espejo fiel de todo el drama real del hombre mexicano.

Leopoldo Méndez⁶⁹

Hasta el final de la década de los años cincuenta del siglo XX las vanguardias mexicanas florecieron en todas las disciplinas artísticas. Sin embargo, después de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) al quedar el mundo dividido geopolíticamente en Oriente, dominado por el bloque socialista y Occidente por el capitalista, las expresiones culturales en el mundo se radicalizaron en una guerra ideológica y de propaganda que permeó todos los ámbitos: social, político, económico, militar, informativo, científico, deportivo y cultural.

⁶⁸ Stonor Saunders, Frances. *La CIA y la Guerra Fría Cultural*, Madrid, Debate, 2001, p. 17.

⁶⁹ Tibol, Raquel. “Expediente Leopoldo Méndez”, *La Jornada Semanal*, N. 389, 18 de agosto del 2002.

Nuestro país, al igual que el resto de América Latina fue un campo de batalla política e ideológica que se agudizó después del triunfo de la Revolución cubana en 1959. En este contexto, no podemos considerar el desarrollo de la plástica en México como un proceso “natural”, inocente o apolítico, ya que, como exponemos en este capítulo, las expresiones artísticas apolíticas, y notablemente la pintura abstracta o “formalista” se utilizó como arma ideológica para representar “la libertad” y desplazar, en el caso de México, a la pintura mural con contenido social y a los pintores de la Escuela Mexicana.

En una publicación había relacionado la investigación de la periodista británica Stonor Saunders en torno a la Guerra Fría Cultural en Europa y Estados Unidos con la experiencia y testimonio de la pareja de artistas Rina Lazo (Guatemala, Guatemala, 1923) y Arturo García Bustos (Ciudad de México 1926 – 2017) en México.⁷⁰ Entonces me había resultado evidente el paralelismo, entre el desplazamiento de la pintura figurativa con contenido social por la corriente de la llamada “Ruptura” en México,⁷¹ y por otro lado, el igual desplazamiento de la pintura realista con influencia de los muralistas mexicanos en Estados Unidos por la pintura abstracta. Con base en una gran cantidad de información de archivos y entrevistas, Stonor Saunders afirma que:

Lo que fue un rumor o una broma por décadas en los círculos artísticos, ahora se confirma como un hecho. La Agencia Central de Inteligencia (CIA por sus siglas en inglés) utilizó el arte moderno, incluyendo las obras de artistas como Jackson Pollock, Robert Motherwell, Willem de Kooning y Mark Rothko como armas de Guerra fría. A la manera del príncipe renacentista – pero actuando secretamente-, la CIA financió y promovió la pintura expresionista abstracta norteamericana alrededor del mundo por más de veinte años.⁷²

Para comprender los objetivos y las implicaciones de la Guerra Fría Cultural en México bajo la bandera de la llamada “Ruptura”, es importante tener presente lo que representaba la Escuela Mexicana, la cual, como ya hemos mencionado (ver introducción y capítulo 1), más allá de tener un sentido nacionalista, tuvo un carácter descolonizador frente a los tres siglos de virreinato español, seguidos del afrancesamiento cultural del porfiriato que acompañaba el impulso a las inversiones extranjeras consideradas como signo de “modernización” del país.

Aquí una breve digresión musical: propongo pensar en ejemplos musicales para ilustrar una idea: de la misma manera que el compositor y director de orquesta británico Benjamin Britten retomó la música de John Dowland (acudiendo así a las raíces musicales inglesas del siglo XVI) con un lenguaje del siglo XX sin separarse de su tradición, tenemos ejemplos en los compositores mexicanos nacionalistas Silvestre Revueltas, José Pablo Moncayo, Candelario Huízar, Carlos Chávez, y nuestro contemporáneo Arturo Márquez, cuyas piezas no se separan de su tradición.⁷³

70 Sáenz, Inda. «Rina Lazo y Arturo García Bustos: La vigencia de la Escuela Mexicana», *Codo a codo. Parejas de artistas en México*, Dina Comisarenko Mirkin, (editora), Universidad Iberoamericana, México, 2013, pp. 357-391.

71 Teresa del Conde y Enrique Franco Calvo definen: “Se conoce como Ruptura al grupo de artistas que a finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta coincidieron y se unieron en varias exposiciones en las que el arte no figurativo o no nacionalista era privilegiado. Tenían en común también un gusto por la pintura expresionista alemana y un rechazo hacia los nacionalismos que para esa época ya se habían convertido en panfletarios. Participaron en esta generación de Ruptura pintores como Fernando García Ponce, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Enrique Echeverría y José Luis Cuevas, entre otros”. En: Del Conde, Teresa y Franco Calvo, Enrique. *Historia mínima del arte mexicano del siglo XX*. México, Museo de Arte Moderno, ATTAME Ediciones, 1994, p. 112. Como vemos en esta cita, se volvió muy común encontrar en los artículos académicos y críticos adjetivos como “panfletario”, “nacionalismo anquilosado”, “oficialista”, etcétera, para referirse al muralismo y en general a la Escuela Mexicana.

72 En Stonor Saunders, Frances. “Modern art was CIA ‘weapon’”, *The Independent*, 21, octubre, 1995, <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html?action=gallery>, (la traducción es mía, consultado el 12 septiembre de 2017).

73 La idea de no separarse de la tradición musical puede ser muy claramente ejemplificada por Benjamin Britten (1913-1976) y su obra plenamente moderna *Lachrymae* estrenada en 1950, que es una serie de variaciones, reflexiones o reflejos, sobre las canciones de John

Con el fin de vincular el tema de la elaboración de un lenguaje musical y pictórico con sus respectivas tradiciones, quisiera enlazar lo aquí expuesto con la construcción musical para el ballet *La Coronela*, sobre la cual Eduardo Contreras Soto refiere:

El compositor mexicano Candelario Huízar (1883-1970) recibió en 1940 el encargo de orquestrar el guión de piano del ballet *La Coronela*, que había quedado inconcluso por la muerte de su autor, Silvestre Revueltas (1899-1940). Al trabajar con la música de su colega, Huízar descubrió que Revueltas empleó en *La Coronela* un procedimiento de construcción basado en la contraposición de un tema de ritmo binario (del tipo de los sones tradicionales mexicanos) contra uno de ritmo ternario (del tipo del vals), y usó este mismo procedimiento en los movimientos finales de sus dos últimas sinfonías, la Cuarta (1942) y la Quinta (1960), aunque dándoles un principio constructivo de forma sonata que no había empleado Revueltas.⁷⁴

Es decir, de la misma manera que Britten construye sobre la tradición musical inglesa, Revueltas compone sobre su propia tradición musical una obra vanguardista como *La Coronela*, misma que concluyó Huízar, ambos en el mismo tenor, sin apartarse de su tradición. Hago referencia a la importancia de la tradición musical (sin la cual la música sería simplemente imposible), porque en lo que sigue sobre la Guerra Fría Cultural habrá que recordar que dicha “guerra” tomó forma en México a partir de una pretendida “ruptura” con el muralismo y la Escuela Mexicana. Hasta aquí dejamos la digresión musical.

Octavio Paz utilizó por primera vez el término de “Ruptura” en 1950 para referirse a pintores como Rufino Tamayo, Agustín Lazo, Carlos Orozco Romero y María Izquierdo (artistas que nunca formaron un grupo ni establecieron línea programática alguna), como contrapuestos de manera retrospectiva al muralismo. Paz afirma: «este nuevo grupo tenía en común el deseo de encontrar una nueva universalidad plástica, esta vez sin recurrir a la “ideología” y, también, sin traicionar el legado de sus predecesores: el descubrimiento de nuestro pueblo como una cantera de revelaciones”.⁷⁵ Posteriormente, el término de “Ruptura” se retomó en los años sesenta del siglo XX para identificar a un grupo de artistas que privilegiaron las poéticas de la expresión individual y los lenguajes abstractos y apolíticos (mismos que terminaron por imponerse como algo “natural”, como si se tratara de un simple relevo generacional, con el apoyo directo e indirecto de las políticas culturales oficiales en nuestro país) frente a los continuadores de la Escuela Mexicana.

Sin embargo, a la luz de la investigación de Stonor Saunders, no podía seguir pensando con un sentido lineal y positivista el desplazamiento de la Escuela Mexicana por la “Ruptura” (seguida por el arte conceptual) como una “progresión natural”. Para comprender el decurso del arte en México me resultó entonces necesario analizar su dimensión de estrategia política de Guerra Fría siguiendo las pistas que por un lado Stonor Saunders investigó sobre la intervención cultural norteamericana en Europa, y por otro lado, constatar las similitudes a partir de los testimonios de los maestros

Dowland (1563-1626), principalmente “If my complaints could passions move”, que aparece íntegra al final de la obra, aunque también se puede escuchar la segunda frase de “Flow my tears” en la sexta variación (Arcos, Juan Luis. <https://jarcosviola.wordpress.com/2015/12/09/benjamin-britten/>) (consultado el 23 agosto de 2017).

⁷⁴ Contreras, Soto. “Huízar aprende de Revueltas. Sobre *La Coronela* y las Sinfonías Cuarta y Quinta”. *Revista electrónica Redes Música*, V. 4, No. 5. 5-19, <http://redesmusica.weebly.com/no5huizarrevueltas.html> (consultado el 26 de agosto de 2017).

⁷⁵ Paz, Octavio. “Tres ensayos sobre Rufino Tamayo”, *Obras completas. Los privilegios de la vista, IV*, Barcelona, Círculo de lectores, 2001, p. 810, (texto escrito en 1950 y posteriormente incluido en *Las peras del olmo*, México, UNAM, 1957).

Lazo y García Bustos; así como siguiendo algunos otros rastros en la escasa bibliografía entonces. La metáfora de Walter Benjamin del historiador como *traperero*, tiene sentido aquí, tanto en el intento de la reconstrucción histórica como plástica. Recoger los hilachos de historia, los girones testimoniales y reconstruir con retazos, es una estrategia necesaria en esta historia de la Guerra Fría Cultural en México; una política de intervención extranjera poco estudiada, incluso ocultada y negada, pero que influyó y continúa teniendo consecuencias en el desarrollo del arte en nuestro país como exponemos en estas páginas.

Con base en entrevistas y una amplísima documentación, Stonor Saunders puso en evidencia la manera en que la CIA y el gobierno de Estados Unidos promovieron y financiaron un tipo de arte que resaltaba los valores de la expresión individual y apolítica, frente al arte social en la Europa de la posguerra y la cultura de los países socialistas.⁷⁶ La periodista británica afirma:

La CIA intentaba seducir directamente cerebros occidentales, intelectuales que fuesen anticomunistas, pero no necesariamente pro Estados Unidos. La CIA quería desmontar la opinión engañosa de los soviéticos, de que los Estados Unidos no tenían cultura, no eran sofisticados, tenían pocos derechos civiles, y no entendían un arte elevado. La CIA quería desmentir todo eso. Ella quería construir una alianza, digamos, una especie de OTAN cultural, para apoyar la política exterior norteamericana, una Pax Americana, para convencer a las personas de que los Estados Unidos eran óptimos y los soviéticos, pésimos. Mas la CIA era sutil, no intentaba alcanzar un gran público; la CIA buscaba un pequeño público de élite, que lenta y progresivamente, pudiera influenciar lectores, un público más amplio, además de creadores de políticas y personalidades influyentes que pudiesen cambiar la política para asumir la propuesta norteamericana.⁷⁷

Actualmente hay suficiente evidencia para afirmar que aplicaron esta misma estrategia en México y América Latina. Stonor Saunders refiere que inició su investigación al descubrir la vinculación entre el expresionismo abstracto y el arte de vanguardia estadounidense y la CIA cuando realizaba un documental para la televisión:

Durante los momentos culminantes de la guerra fría, el Gobierno de Estados Unidos invirtió enormes recursos en un programa secreto de propaganda cultural en Europa occidental. Un rasgo fundamental del programa era que no se supiese de su existencia. (...) El acto central de esta campaña fue el Congreso por la Libertad Cultural, organizado por el agente de la CIA, Michael Josselson, entre 1950 y 1967. (...) el Congreso por la Libertad Cultural tuvo oficinas en 35 países, contó con decenas de personas contratadas, publicó artículos en más de veinte revistas de prestigio, organizó exposiciones de arte, contaba con su propio servicio de noticias y de artículos de opinión, organizó conferencias internacionales del más alto nivel y recompensó a músicos y a otros artistas con premios y actuaciones públicas. Su misión consistía en apartar sutilmente a la intelectualidad de Europa occidental de su prolongada fascinación con el marxismo y el comunismo, a favor de una forma de ver el mundo más de acuerdo con “el concepto americano”.⁷⁸

⁷⁶ Stonor Saunders, Frances. “Modern art was CIA ‘weapon’”, *The Independent Online*, 21, octubre, 1995, <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html?action=gallery> (consulta 12, septiembre, 2017).

⁷⁷ Stonor Saunders, Frances. “La Guerra cultural sigue viva”, en *La pupila insomne*, 1 agosto, 2017, <https://lapupilainsomne.wordpress.com/2017/08/01/la-guerra-cultural-sigue-viva-por-frances-stonor-saunders/>, (consultado el 17 de agosto de 2018).

⁷⁸ Stonor Saunder, Frances. *La CIA*, 2001, p. 13.

Durante más de diecisiete años, la CIA invertiría decenas de millones de dólares para movilizar la cultura como arma de *guerra fría* a través de una red o “consorcio” que comprendía fundaciones filantrópicas, grupos, empresas e individuos que funcionaban como tapadera y como vía para el financiamiento de sus programas secretos; algunas fueron la Ford, la Rockefeller, la Carnegie, la Kaplan y la Farfield. Según la periodista británica, se conocen más de 170 fundaciones que facilitaron las operaciones financieras de la CIA. “La libertad cultural no salió barata” afirma Stonor Saunders.⁷⁹

El sociólogo norteamericano James Petras, quien publicara la primera reseña sobre el libro de Stonor Saunders señaló las consecuencias a largo plazo de éste emprendimiento:

la CIA y sus organizaciones culturales pudieron modelar profundamente el escenario del arte de la posguerra. Muchos prestigiosos escritores, poetas, artistas y músicos proclamaron su independencia de la política y declararon su creencia en el arte por el arte. El dogma del artista o del intelectual libre, como alguien desconectado del compromiso político, ganó en ascendencia y domina hasta nuestros días. (...) La participación de la CIA en la vida cultural de los Estados Unidos, Europa y otras regiones ha tenido consecuencias importantes a largo plazo. Muchos intelectuales fueron recompensados con prestigio, reconocimiento público y fondos de investigación, precisamente por operar dentro de las anteojeras ideológicas fijadas por la Agencia. Algunos de los nombres más importantes en la filosofía, la ética política, la sociología y el arte, que se hicieron conocidos en las conferencias y las publicaciones financiadas por la CIA, continuaron estableciendo las normas y los estándares para la promoción de la nueva generación, basándose en los parámetros establecidos por la CIA. No fue el mérito ni la capacidad, sino la política – la línea de Washington- lo que definió la «verdad» y la «excelencia» y las cátedras futuras en prestigiosos establecimientos académicos, fundaciones y museos.⁸⁰

Según Stonor Saunders, se esperaba que los individuos e instituciones subvencionados por la CIA actuaran como parte de una campaña de persuasión, de una guerra de propaganda: “Más aún, se definía como “el tipo de propaganda más efectivo”, aquella en la que el sujeto se mueve en la dirección que uno quiere por razones que piensa son propias”.⁸¹ Durante una presentación de su libro en La Habana, Cuba preguntó al público:

¿Conocen ustedes el Ministerio de Cultura de Estados Unidos? Ah, perdón, no lo tiene, salvo la CIA, que durante la Guerra Fría asumió secretamente el papel de Ministerio de Cultura de Estados Unidos y quisiera hablarles un poco cómo se produjo esto. En los años iniciales de la Guerra Fría fue idea de los Estados Unidos que era necesario derrocar el comunismo en todos los rincones del mundo. En esta guerra justa podían usarse todos los medios, inclusive lo que se conoció como “la mentira necesaria”. El paradigma central de la Guerra Fría no era militar ni económico y ni siquiera estrictamente político. Era, y sigue siendo, una batalla por la mente de los hombres, una batalla de las ideas.⁸²

⁷⁹ *Ibidem*, p.185.

⁸⁰ Petras, James. La CIA y la guerra fría cultural, *Monthly Review*, noviembre 1999, traducción Germán Leyens y revisión Déborah Gil, *Archivo Chile*, febrero de 2001, P. 5 y 6, http://www.archivochile.com/Imperialismo/us_contra_pueb/UScontrapuebl0009.pdf <http://> (consultado el 6 de mayo de 2019).

⁸¹ Stonor Saunder, Frances. *La CIA*, 2001, pp. 17-18.

⁸² Lagarde, M. H. “La mano oculta de la CIA”, *XII Feria Internacional del Libro de la Habana*, Cuba. <http://www.lajiribilla.cu/2003/>

La periodista británica dedicó su investigación a la intervención cultural en Europa; sin embargo, unos años antes, Shifra Goldman había realizado “un estudio minucioso de la penetración cultural imperialista en Latinoamérica y en particular en México, afirmando que sus posibles efectos se llevaron a cabo en la década 1955-65, culminando con el Salón Esso de 1965 que se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno”⁸³. Por otra parte, Eva Cockroft en su artículo de 1974 en *Artforum* “Expresionismo abstracto: arma de la guerra fría” señalaba que las relaciones entre el éxito del expresionismo abstracto y la guerra no era casual: “En términos de propaganda cultural, los objetivos del aparato cultural de la CIA y los programas internacionales del MoMA eran similares, y de hecho, se apoyaban mutuamente”⁸⁴.

Más recientemente, la académica norteamericana Claire F. Fox investigó en los archivos en la Universidad de Texas del abogado y crítico de arte cubano José Gómez Sicre⁸⁵ (Matanzas, Cuba, 1916 - Washington, D.C., 1991); y como resultado de ello, publicó el libro *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*.⁸⁶ En la prensa mexicana, Edgar Alejandro Hernández, en referencia a dichos archivos, afirmó que una gran cantidad, más de cien textos que publicó José Luis Cuevas contra la Escuela Mexicana y los muralistas incluyendo el famoso texto conocido como “La cortina de nopal” fueron escritos por Gómez Sicre. En su artículo “José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas”⁸⁷ Hernández señala que sin lugar a duda, Cuevas se prestó para esta maniobra obteniendo beneficios personales para su carrera, al mismo tiempo que Gómez Sicre como funcionario de la Organización de los Estados Americanos (OEA) con sede en Washington, lograba un objetivo diseñado fuera de nuestro país para intervenir en los derroteros de la producción cultural en México: “Así el cubano aprovechó a Cuevas para llevar al medio artístico local el discurso que promovía los intereses de EU, a través de una infiltración que alentaba la despolitización de sus artistas, bajo la premisa de que lo trascendental era su libertad de expresión.”⁸⁸ Es importante señalar que esto mismo habían denunciado Siqueiros, Lazo y García Bustos desde los años sesenta, pero es hasta la apertura del archivo *José Gómez Sicre* que se tienen pruebas documentales de ello.

Gómez Sicre fue director de Artes Visuales de la Unión Panamericana, que después conformaría la OEA en Washington, donde también fundó el Museo de Arte de las Américas.⁸⁹ Desde esta posición privilegiada de influencia continental, Gómez Sicre impulsó la carrera de un muy joven Cuevas exponiendo su obra en Washington, promoviendo su compra para museos importantes como el MoMA de Nueva York y escribiendo numerosos textos sobre el dibujante. En esta misma línea, Gómez Sicre como jurado de la V Bienal de Sao Paulo en 1959 otorgó a Cuevas el Premio

n091_01/091_108.html (consultado el 4 de septiembre de 2017).

⁸³ Morales, Leonor. *Arturo García Bustos*, p. 70-71.

⁸⁴ Citada en Stonor Saunder, Frances. *La CIA y la Guerra*, p. 366.

⁸⁵ “José Gómez Sicre Papers, 1916-1991”, *Benson Latin American Manuscript Collections, University of Texas Libraries*: <http://www.lib.utexas.edu/taro/utlac/00198/lac-00198.html>, (consultado el 26 de agosto de 2017).

⁸⁶ Fox, Claire F. *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. Traducción al español: *Arte panamericano: políticas culturales y guerra fría*, Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados, 2016.

⁸⁷ Hernández, Edgar Alejandro. “José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas”, periódico *Excelsior*, 06/07/2016, <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/07/06/1103180> (consultado el 16 de agosto de 2017). A la muerte de Cuevas, las críticas de arte González Rosas y Lésper también retomaron esta información: González Rosas, Blanca. “José Luis Cuevas: Víctima de sí mismo”, *Proceso*, N. 2123, 8 de Julio de 2017; Lésper, Avelina. “¿A dónde se dirigía su ruta?” Suplemento *Laberinto*, periódico *Milenio*, sábado, 15 de julio de 2017, y en http://www.avelinalesper.com/2017_07_15_archive.html.

⁸⁸ Hernández, Edgar Alejandro. “José Gómez Sicre...”.

⁸⁹ José Gómez Sicre de 1948 a 1976, ocupó el puesto de Director del Departamento Audiovisual de la OEA. Fue también editor del *Boletín de Artes Visuales* que se distribuía gratuitamente en todo el continente americano entre 1957 y 1973.

Internacional de dibujo como parte de su estrategia para construir una corriente “neofigurativa” latinoamericana centrada en la expresión individual, como alternativa al muralismo y la Escuela mexicana.⁹⁰

Durante las primeras cinco emisiones de la Bienal de Sao Paulo, Gómez Sicre desde la OEA, mantuvo una intensa y poco conocida labor de involucramiento con este importante espacio que definiría tendencias artísticas en Latinoamérica. De acuerdo con Alessandro Armato, el cubano:

(...) actuó por tres veces consecutivas como comisario del envío cubano; entregó regularmente a la Bienal, a partir de la segunda edición, listas de artistas modernos de todo Latinoamérica que consideraba idóneos, por calidad y orientación estética, a figurar en Sao Paulo; intervino personalmente, al margen de los canales oficiales, para que determinados artistas y hasta determinados países pudiesen ser representados; obtuvo y curó a su completo arbitrio, entre la III y la IX Bienal, un espacio especialmente dedicado a la OEA; fue miembro del jurado internacional de premiación de la V Bienal; e influyó, directa o indirectamente, sobre algunas de las más importantes adquisiciones de arte latinoamericano (no brasileño) que el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo (MAM-SP, la entidad que organizó las primeras seis bienales) hizo en el marco de las diferentes ediciones del certamen.⁹¹



Fig. 1.21 Desde la izq.: A. Gironella, Fernando de Szyszlo, José Gómez Sicre, J. L. Cuevas, Sra. Pope y J. I. Bermúdez.

⁹⁰ Armato, Alessandro. “Monstruos desde el Sur: La construcción de la Neo-figuración como tendencia artística en Latinoamérica”, ponencia en el *Seminario Internacional Constellations, Art Museum of the Americas*, Washington, 2013: <http://constellations.artinterp.org/symposium/alessandro-armato/> (consultado el 15 julio de 2017).

⁹¹ Armato, Alessandro. “Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de Sao Paulo”, en *A la memoria de José Gómez Sicre en su centenario...* p. 72.

En México, la Guerra Fría Cultural presentaba una doble cara: por una parte atacaba al muralismo y al realismo socialmente comprometido de los artistas de la Escuela Mexicana, y por el otro, impulsaba un arte que promovía la “libertad” de expresión individual y apolítica; y como mencionamos, tuvo como puntas de lanza a José Luis Cuevas y a José Gómez Sicre; sin embargo, conscientes de ello o no, participaron en ella los pintores de la llamada Ruptura, así como algunos críticos, escritores y funcionarios, entre los que se encontraban Octavio Paz, Marta Traba, Juan García Ponce, Horacio Flores Sánchez, Miguel Salas Anzures y Fernando Gamboa.⁹² Incluso podemos considerar que tomó parte Luis Cardoza y Aragón, amigo de Gómez Sicre, en cuyos escritos encontramos opiniones, juicios y adjetivos muy semejantes a los expresados por Gómez Sicre para descalificar a los muralistas, y especialmente dirigidos contra Siqueiros y Rivera, así como para apuntalar a Rufino Tamayo y a otros artistas “formalistas” como apuesta estética “alternativa”.⁹³

Gómez Sicre publicó un artículo en 1959 titulado “Tendencias-América Latina” en la revista estadounidense *Art in America*, en éste, proponía situar el arte moderno latinoamericano entre los años 1950 y 1960 en el escenario “internacional”. Alejandro Anreus comenta sobre dicho artículo:

La estrategia de este texto era doble. Primero, su promoción de una nueva generación de artistas, cuya estética era diversa y fundada en la modernidad (y la modernidad era basada en el paradigma internacional promovido por su mentor, Alfred H. Barr, Jr., fundador del Museo de Arte Moderno de New York). Segundo, reflejaba su rechazo y su crítica de “el estilo y política del muralismo mexicano, el cual era retrasado, académico, anecdótico y folclórico, y en sus peores momentos un instrumento al servicio del comunismo.”⁹⁴

El detalle es que para implementar dicha estrategia Gómez Sicre contó con recursos prácticamente ilimitados desde su puesto en la OEA, posición que le permitió realizar numerosos viajes por el continente, influir directamente en la Bienal de Sao Paulo durante sus primeras cinco emisiones, adquirir obra y mantener suficiente influencia para promover que los museos como el MoMA y trasnacionales petroleras como *Esso* formaran colecciones con la obra de los artistas que consideraba representantes del estilo “moderno internacional” que apoyaba. De acuerdo con Ana María Torres:

Durante la Guerra Fría las exposiciones oficiales se convirtieron en espacios políticos y simbólicos que funcionaron como instrumentos del poder imperialista. En la mayoría de los países latinoamericanos se organizaron eventos artísticos que contaron con el apoyo de la Organización de Estados Americanos (OEA 1948) y de corporaciones multinacionales; en realidad estas exposiciones formaron parte en forma encubierta de una “guerra cultural” planeada por Estados Unidos que consistió en diseñar políticas culturales injerencistas que buscaban establecer estrategias para eliminar

⁹² Bazzano, Florencia y González, Beatriz. “¿Qué nos dejó Marta Traba?” en *Semana*, 18 de septiembre, 2006, <http://www.semana.com/entretenimiento/articulo/que-dejo-marta-traba/81057-3>, (consultado el 17 de octubre de 2017). También: Rina Lazo detalla algunos hechos puntuales a su biógrafo Abel Santiago en el capítulo “La campaña contra la Escuela Mexicana de Pintura” en Santiago, Abel. *Rina Lazo. Sabiduría de manos. Conversaciones con Abel Santiago*, Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, Asociación de Escritores Oaxaqueños, 1998, pp. 118-120.

⁹³ Serrato Córdova, José Eduardo. “Luis Cardoza y la Escuela Mexicana de Pintura: La querrela con los muralistas”, [http://www.iifilologicas.unam.mx/mirada-libro/Serrato3\(4\).html](http://www.iifilologicas.unam.mx/mirada-libro/Serrato3(4).html) (consultado el 20 de agosto de 2017).

⁹⁴ Anreus, Alejandro. “José Gómez Sicre y su idea del Arte Latino Americano” en *A la memoria de José Gómez Sicre en su centenario*. José Ramón Alonso Lorea (ed.), Edición EstudiosCulturales2003.es, Miami, E.U.A. noviembre de 2016, p. 67.

las representaciones políticas y promover los signos abstractos, entre otros elementos, como lenguajes neutrales y expresiones emocionales y poéticas. Junto con la identificación de células comunistas, esta estrategia detonó el cambio de paradigma en el diseño de las políticas culturales latinoamericanas ya que formó parte de la aceptación oficial del arte abstracto.⁹⁵

El historiador colombiano Christian Padilla aporta información sobre el papel de Marta Traba y José Gómez Sicre en la conformación del nuevo canon del arte latinoamericano, y en particular, aborda el papel de pintores e intelectuales en Colombia a través de la revista *Lámpara*, subvencionada por la compañía petrolera ESSO.

La repercusión de ese proyecto interamericano en tiempos de tensión política mundial, dirigido desde Washington a través de diversas instituciones culturales, es evidente en el apoyo de la Unión Panamericana a la internacionalización del arte colombiano y en el emprendimiento que multinacionales norteamericanas como ESSO promovían para generar fuertes lazos entre la economía, la cultura y la política de los dos países. La revista *Lámpara* y los demás proyectos patrocinados por ESSO durante este periodo han sido, para el caso de la historia del arte colombiano, un caso subvalorado de estudio frente a los fenómenos macropolíticos del siglo veinte y su directa relación o influencia en los procesos artísticos.⁹⁶

Con base en una investigación en los archivos de Gómez Sicre, María Clara Bernal e Ivonne Pini afirman que el significativo papel político que el cubano otorgó al arte, incidió en la configuración de un modelo cultural que daría la pauta de lo debería ser el arte “universalizable” en América Latina en la década de los cincuenta y sesenta, llegando incluso a la década de los noventa: “De esta manera, convirtió a las múltiples exposiciones organizadas y al *Boletín de Artes Visuales* en fuentes de información y referencia bibliográfica para diversos críticos norteamericanos, quienes terminaban hablando de lo que acontecía en Latinoamérica a partir de esos referentes.”⁹⁷

En el contexto mexicano Cuevas y los artistas y críticos afines a la Ruptura optaban por la pura expresión individual, se apartaban radicalmente del arte vinculado a causas sociales y planteaban un arte ajeno a referentes históricos o contextuales. Su postura aparentemente “apolítica” se opuso a los planteamientos de compromiso social, cultural y político del muralismo mexicano y el Taller de la Gráfica Popular, cuya influencia en América Latina y aún en los Estados Unidos había sido muy poderosa. Por otra parte, de una manera directa, contrarrestaba la influencia y aportes del Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP).

⁹⁵ Torres, Ana María. “Guerra cultural en América Latina: debates estéticos y políticos”, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, *Cátedra de Artes*, N° 14, 2013, p.81.

⁹⁶ Padilla, Christian. “La revista *Lámpara* y la “Cultura ESSO” en Colombia: estrategias para pacificar el arte desde Washington” *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, Vol. 5, Núm. 1, 2017-18, p. 269.

⁹⁷ Bernal, María Clara y Pini, Ivonne. “Un modelo de arte latinoamericano: José Gómez Sicre y el Departamento de Artes Visuales de la OEA”, *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, Año 7, Núm. 13, enero-junio 2018, pp. 81-98, p.97. http://revistas.iberro.mx/arte/uploads/volumenes/13/pdf/Nierika13_14dic.pdf, (consultado el 3 de febrero de 2018).

En 1952 se formó el FNAP cuya primera asamblea tuvo lugar en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes. Participaron instituciones, talleres, escuelas sindicatos y el Taller de Gráfica Popular. Entre sus postulados destacan:

El Frente será el representativo de los trabajadores de las artes plásticas en México. El FNAP se ha constituido para defender nuestra herencia cultural y para impulsar el desarrollo de las mejores manifestaciones del arte en nuestra época. El FNAP se pronuncia por un arte en el pueblo y al servicio del mismo. El FNAP sustenta el principio democrático de la libertad de expresión. El FNAP estará siempre con las luchas del pueblo mexicano por su independencia nacional. El FNAP es una organización de lucha por los intereses nacionales de los trabajadores de las artes plásticas. El FNAP es un movimiento amplio y abierto para todas las tendencias artísticas, filosóficas o políticas, sin discriminación alguna.⁹⁸

Guillermina Guadarrama reunió información significativa sobre los postulados nacionalistas del FNAP y sus demandas; por ejemplo la petición de los artistas al INBA de destinar 2% del costo de las edificaciones públicas a la realización de obra mural y escultura destinada a cada edificio público; así como su intento como agrupación por tener independencia de gestión y económica solicitando cuotas a sus miembros y donativos a simpatizantes.⁹⁹

Cuando en 1952 asumió la presidencia de la República Adolfo Ruiz Cortínez, la época estaba ya marcada por la Guerra Fría, el macartismo y la guerra de Corea. En este contexto, el Frente tuvo una corta existencia (1952-1958), pero fue muy importante para el desarrollo de la plástica mexicana. El FNAP organizó exposiciones colectivas nacionales e internacionales, la de 1955, viajó a Varsovia, Cracovia, Wrocław, Sofía, Plovdiv, Bucares, Cluj, Berlín Oriental, Brno y Praga. Entre los 74 artistas que participaron en la exposición de 1957, estuvieron el Dr. Atl, Orozco, Siqueiros, Goitia, María Izquierdo, Frida Kahlo, *Los Fridos* (García Bustos, Monroy, Estrada y Fanny Rabel), Anguiano,

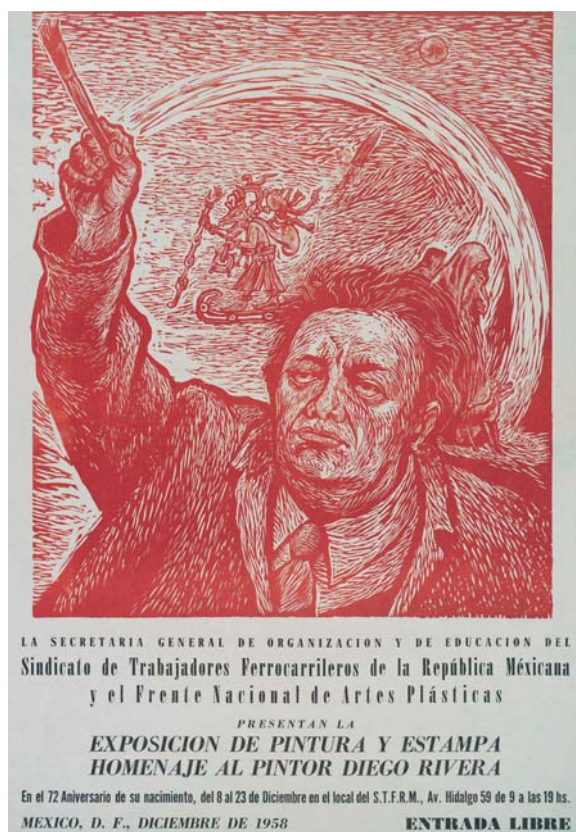


Fig. 1.22 Arturo García Bustos. Grabado para el cartel *Exposición de Pintura y Estampa. Homenaje al pintor Diego Rivera*.

⁹⁸ Morales, Leonor. *Arturo García Bustos*, 1992, p. 43.

⁹⁹ Guadarrama, Guillermina. *El Frente Nacional de Artes Plásticas (1952-1962)*, México, CENIDIAP-CONACULTA-INBA, 2005.

Zalce, O'Higgins y Elizabeth Catlett. En la Bienal Interamericana de Pintura y Grabado de 1958, destacó la importancia de la Escuela Mexicana, y con excepción de las obras de los norteamericanos, predominó el realismo. La bienal estuvo precedida por una serie de conferencias y mesas redondas que propuso el Frente, en las cuales se discutió el expresionismo abstracto como un reto ideológico para el realismo socialista, pero también como incentivo para replantear sus elementos formales.

De acuerdo con los artistas Rina Lazo y Arturo García Bustos, el Frente estaba muy bien organizado y había tenido muchos logros, y justamente por ello se buscó desarticularlo desde el gobierno; una de las estrategias utilizadas fue la liquidación amañada de su revista *Artes de México*.¹⁰⁰ Como órgano de difusión de sus teorías e instrumento de defensa para los artistas, la revista se había creado por iniciativa de Siqueiros en 1953.

En una mesa redonda sobre la exposición *Por un arte al servicio del pueblo: el Frente Nacional de Artes Plásticas*, en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Lazo destacó el carácter autogestivo de esta organización, así como su misión:

“(…) fue proteger a la Escuela Mexicana de Pintura contra las amenazas que se gestaban desde el exterior, con el fin de aniquilar el arte de contenido social y nacionalista sustituyéndolo por un arte abstracto, eminentemente individualista, supuestamente “despolitizado” y, sobre todo, más fácilmente comercializable.”

(Lazo) Explicó la persecución, censura y marginación de la vida cultural de México que en el contexto de la Guerra Fría, el Macartismo y la Guerra de Corea sufrieron los artistas de la Escuela Mexicana de Pintura: Frida Kahlo, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Manuel Toussaint, Luis Nishizawa y, posteriormente, los seguidores de los grandes Maestros: Fanny Rabel, Javier Guerrero, José Gutiérrez, Aurora Reyes, Ignacio Aguirre, Francisco Goitia, Everardo Ramírez, Raúl Anguiano, Zalce, María Izquierdo, el Dr. Atl, O'Higgins, y los maestros muralistas Rina Lazo y Arturo García Bustos, entre otros, dijo, “todos ellos talentosos, todos ellos identificados con el concepto de un arte al servicio de las mejores causas de los pueblos y de la humanidad: la paz, la justicia, la equidad”.¹⁰¹

Como parte de la política de Estado para desarticular el FNAP, Lazo y García Bustos narraron a quien esto escribe, que Álvarez Acosta como funcionario del INBA, promovió la dispersión de los artistas enviándolos a los estados, “en teoría”, para continuar la labor de las Misiones Culturales iniciadas por José Vasconcelos en los años veinte. Así, los maestros Lazo y García Bustos impartieron talleres en Oaxaca entre 1956 y 1957; Guillermo Monroy y Jorge Tovar se fueron a Chiapas, Luis Arenal a Acapulco, José Gordillo a Yucatán, Norberto Martínez a Veracruz y Lorenzo Guerrero a San Luis Potosí, y muchos más, se fueron a impartir cursos a provincia, de manera que el FNAP acabó por disolverse.

¹⁰⁰ En los libros de Abel Santiago (1998 y 2000), se menciona como nombre original de la publicación del Frente: *Artes de México*; mientras que Leonor Morales hace referencia a *Artes Plásticas*, que tras su venta por Salas Anzures se convierte en *Artes de México*.

¹⁰¹ Moya, Maysa. “La Escuela Mexicana de Pintura fue víctima de la Guerra Fría cultural”, Publicado el 6 julio, 2017, <http://diariote.mx/?p=19412> (consultado el 22 de agosto de 2017). La mesa redonda tuvo lugar el 17 junio de 2017, con motivo de la exposición *Por un arte al servicio del pueblo. Frente Nacional de Artes Plásticas*, en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo en San Ángel, marzo-julio de 2017.

Rina Lazo afirma haber visto un oficio dirigido a José Chávez Morado, entonces director de la Escuela de Diseño y Artesanías (1962-1966), ordenándole “sacar de la escuela a todos los maestros comunistas que estuvieran impartiendo la orientación de la Escuela Mexicana en sus cátedras”.¹⁰² Ante los ataques y las dificultades para mantener sus empleos (la mayoría como docentes), Zalce, Guerrero Galván, Castro Pacheco y el mismo Chávez Morado, entre otros, regresaron a sus lugares de origen. Posteriormente, la pareja de artistas solo consiguió dar clases sabatinas y dominicales en los talleres de la Casa del Lago dirigidas a niños y aficionados, y no para los estudiantes de las escuelas profesionales del INBA.

El testimonio de estos artistas revela que la ofensiva contra la Escuela Mexicana, no solo en la prensa, sino desde adentro de las instituciones educativas y culturales se instituyó como una política oficial. Es importante mencionar, que las declaraciones que Lazo hace a su biógrafo Abel Santiago, anteceden a la investigación de Claire F. Fox. La artista dice:

Cuevas fue escogido como punta de lanza contra la Escuela Mexicana por José Gómez Sicre, Director del Departamento Audiovisual de la Organización de Estados Americanos (OEA), con sede en Washington, y sin ningún escrúpulo acepta iniciar, por medio de la prensa con saña digna de mejor causa, una campaña de insultos contra los grandes maestros y seguidores, coinciden con las posiciones de la *guerra fría*, los ataques de Gómez Sicre y Cuevas logrando que en los museos de Estados Unidos embodeguen las pinturas de Rivera, Orozco y Siqueiros.¹⁰³

El enfrentamiento más crítico entre corrientes estéticas y políticas en México se manifestó en la exposición *Confrontación 66*. Leonor Morales refiere que sus antecedentes se encuentran en las dos únicas Bienales Interamericanas de Pintura y Grabado que tuvieron lugar en Bellas Artes en 1958 y 1960, respectivamente, y en el Salón *Esso* de 1965 en el Museo de Arte Moderno.

En la primera Bienal destacó todavía la Escuela Mexicana. En cambio, para la segunda Bienal de 1960, se enfatizó la participación de Tamayo dedicándole todo un salón a su obra y se le otorgó el Premio Internacional de Pintura. Mientras tanto, Siqueiros había sido encarcelado por órdenes del presidente Adolfo López Mateos y, debido a ello, casi cien artistas mexicanos se rehusaron a participar.

Cinco años después, en 1965, se montaron los Salones Esso para Jóvenes Artistas en 18 países de Latinoamérica, con excepción de Cuba, los cuales constituyeron la culminación de la influencia y el control que los Estados Unidos tenían sobre el arte latinoamericano. Todos ellos fueron organizados por José Gómez Sicre de la Organización de Estados Americanos (OEA) y estaban patrocinados por una compañía afiliada a la *Standard Oil*.¹⁰⁴

¹⁰² Esta afirmación ha sido repetida por la pintora en diversas entrevistas, incluyendo la mesa redonda citada (17, julio, 2017).

¹⁰³ Santiago, Abel. *Rina Lazo. Sabiduría de manos. Conversaciones con Abel Santiago*. Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1998, p.118.

¹⁰⁴ Morales, Leonor. *Arturo García Bustos*, 1992, p. 52.

García Bustos elaboró un cartel en protesta por los términos de la convocatoria y contra los miembros del comité de selección de la *Confrontación 66*, que mediante una artimaña eliminaban de entrada a los continuadores directos de la Escuela Mexicana. En el cartel decía:

Una intensa ofensiva decretada por el departamento de Estado de una nación extranjera contra la pintura mural mexicana y toda expresión realista de América Latina, se lleva a cabo en nuestro propio suelo. En esta ofensiva que hoy abre un nuevo frente a través de la *Confrontación 66*, es visible el afán de liquidar la gran pintura mexicana, la más notable experiencia plástica desde el Renacimiento hasta nuestros días, la que recogió la herencia cultural de nuestro pasado, y enraizándose en lo más hondo del sentimiento nacional creció y se hizo grande hasta alcanzar proyección internacional.¹⁰⁵

De acuerdo con el testimonio de los maestros Lazo y García Bustos, la peor época de la ofensiva contra la Escuela Mexicana ocurrió entre 1958 y 1968. Y, en un medio cultural que se volvió tan adverso, sin espacios de trabajo ni apoyos, muchos artistas de la Escuela Mexicana lamentablemente debieron abandonar su trabajo artístico y se apagaron.

Cabe señalar, que la confrontación abstracción *versus* figuración construida artificialmente, es ajena a las propuestas de las vanguardias a inicio del siglo XX. Valga mencionar como ejemplo, las exploraciones plástico-matéricas de Siqueiros en lo que llamó “accidente controlado” y “ejercicio controlado”,¹⁰⁶ o con anterioridad, la fase cubista de Diego Rivera que se podría calificar de “formalista”.

Por otra parte, historiadoras como Irene Herner y Ellen G. Landau han señalado la influencia que tuvo Siqueiros en Pollock, soslayada por la crítica y los estudios académicos. Landau aborda la influencia que tuvieron Rivera, Orozco y Siqueiros en los años treinta en la obra de Philip Guston, Robert Motherwell y Jackson Pollock.¹⁰⁷

Considero que las investigaciones académicas y periodísticas, así como los testimonios de los artistas que menciono, aportan suficiente evidencia para plantear la necesidad de revisar nuevamente, tanto la producción artística como la académica y crítica en México, entre las décadas de 1950-1970. Me parece que leer las palabras y las ideas de Gómez Sicre en los artículos firmados por José Luis Cuevas cambia por completo la percepción pública del *enfát terrible*, así como la valoración de su obra, artificialmente ponderada y difundida. Por otra parte, la intensa actividad e influencia de Gómez Sicre desde la OEA en México y en todo el continente, merece un análisis que vaya más allá de los elogios a la eficacia de su cruzada y profundice en las implicaciones y consecuencias políticas y plásticas para el desarrollo del arte latinoamericano; así como también, es necesario debatir la manera en que los críticos, artistas y académicos aceptaron y repitieron las opiniones y prejuicios ideológicos del cubanos sobre las dos posiciones estéticas y políticas enfrentadas: la Escuela Mexicana y la llamada Ruptura.

¹⁰⁵ Morales, Leonor. *Arturo García Bustos*, 1992, p. 53-54.

¹⁰⁶ La exposición *Siqueiros abstracto* en la Sala de Arte Público Siqueiros reunió un conjunto de piezas representativas de estos “accidentes” y “ejercicios” (junio-septiembre de 2002).

¹⁰⁷ Ver: Herner, Irene. *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, México, Secretaría de Cultura del D.F.; Senado de la República; H. Cámara de Diputados; Asamblea Legislativa del D.F., 2010 y Landau, Ellen G. *Mexico and American Modernism*, Yale University Press, 2013.

Andre Giunta analizó el proceso de resemantización del arte “internacional latinoamericano” en la retórica de la Guerra Fría, concluyendo que:

Desde entonces el término “internacional”, aplicado al arte latinoamericano, funcionó como un mecanismo de exclusión y de subalternización que sirvió para colocarlo fuera de “la” historia del arte. Los términos “derivativo”, “dependiente” o “epigonal” reemplazaron a “internacional” a la hora de hacer clasificaciones y calificaciones. En definitiva, si el arte latinoamericano era tan internacional como el que se encontraba en los centros que habían generado y transformado el lenguaje del arte moderno, lenguaje al que, por otra parte, no había agregado nada nuevo, podía entonces quedar fuera de su historia.

Sin duda, Gómez Sicre contribuyó a resemantizar la noción de lo que se considera “internacional” para el arte latinoamericano,¹⁰⁸ ya que sus descalificaciones hacia los artistas de la Escuela Mexicana borran justamente la dimensión internacional que tenían éstos artistas en su formación, conciencia social y postura política e ideológica.

Resemantizar el término “internacional” en el contexto de la Guerra Fría tenía la intención ideológica de diluir el sentido del “internacionalismo proletario”¹⁰⁹ con el cual comulgaban Rivera, Siqueiros, Guerrero y los artistas del FNAP. Para recordar brevemente, Rivera y Siqueiros pasaron años de su formación en Europa, así como el Dr. Átl, Fernández Ledesma, Germán y Lola Cueto, y muchos más, es decir, no eran precisamente artistas provincianos. En la post-revolución, numerosos artistas extranjeros vinieron a nuestro país expresamente para aprender y colaborar con los muralistas. Orozco, Siqueiros y Rivera realizaron importantes murales en Estados Unidos (como mencionamos el FNAP organizó exposiciones en Europa) e influenciaron a muchos artistas en América Latina. Así que, la famosa “cortina de nopal” como metáfora de un país cerrado en sí mismo existió de hecho únicamente en el discurso propagandístico de Gómez Sicre como *ghost writer* de Cuevas, es decir, fue una mentira repetida miles de veces, y más grave aún, aceptada acríticamente por muchos artistas, académicos y críticos en México.

La presencia creciente y continua de los artistas de la llamada Ruptura en museos, galerías, bienales e instituciones, así como la retórica utilizada para justificar su preeminencia basada en su “rebeldía” contra la Escuela Mexicana en multitud de artículos periodísticos y académicos, apunta a la existencia de una política de Estado que permeó todos los aspectos de la cultura de entonces y perfiló la del México actual.¹¹⁰

¹⁰⁸ Giunta, Andrea. Ponencia “Crítica de arte y Guerra Fría en la América Latina de la Revolución”, en la sesión anual del seminario internacional *Los estudios de arte desde América latina: temas y problemas* dirigido por la Mtra. Rita Eder y organizado por la UNAM y The Getty Grant Foundation, Buenos Aires, 8 al 21 de octubre de 1999.

¹⁰⁹ “Internacionalismo proletario” según el Diccionario filosófico marxista: “Solidaridad internacional de los proletarios y de los trabajadores del mundo entero. Uno de los grandes principios que animan a los partidos comunistas de todos los países. Por oposición al *nacionalismo* (ver) burgués que divide a las naciones y excita a las unas contra las otras, el internacionalismo proletario une a los trabajadores de todos los países en la lucha por la paz, la democracia y el socialismo. Marx y Engels fueron los primeros en proclamar la idea del internacionalismo proletario en el *Manifiesto del Partido Comunista* (ver). Destacaron en primer plano la comunidad de intereses de los proletarios de todos los países en la lucha para emanciparse del yugo capitalista.” Diccionario filosófico marxista, 1946, <http://www.filosofia.org/enc/ros/int10.htm>, (consultado el 6 de julio de 2018).

¹¹⁰ Un ejemplo de los ataques a la Escuela Mexicana desde el ámbito oficial es el artículo de Miguel Salas Anzures escrito cuando era jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA (1957-1961): “¿Hasta qué grado es revolucionario el arte mexicano de este medio siglo?”,

Llama la atención que el libro de Stonor Saunders no haya sido comentado ni difundido en México, siendo que desde su publicación, se ha traducido a más de 15 idiomas y su resonancia en otros países es indudable.

Las repercusiones hasta el presente de la Guerra Fría Cultural en México y América Latina merecerían una investigación profunda. Uno de sus resultados es la “normalización” de los patrones estéticos y criterios curatoriales de extremo desprecio y maltrato al patrimonio cultural que se han justificado con una retórica que repite los lugares comunes de: “dar cabida a las expresiones de arte contemporáneo”, “dar espacio a los jóvenes artistas”, “traer lo más vanguardista del arte internacional a nuestro país”, etc. Sin embargo, en los hechos, esta tendencia ha favorecido acciones tales como embodegar por largos periodos las colecciones magníficas de pintura, escultura y gráfica en museos como el Carrillo Gil, el Tamayo y el Museo de Arte Moderno; o bien, utilizar las obras de los acervos manipulándolas para realizar “intervenciones” o “diálogos” mediante la imposición de un “guión curatorial” que con frecuencia distorsiona y degrada el sentido y contexto de las piezas.¹¹¹ Al mismo tiempo que ha sido posible el uso de los espacios museísticos y las obras poniendo en riesgo las piezas de las colecciones, o bien, se realizan performances como en el caso de un grupo austriaco en la Sala de Arte Público Siqueiros que resultó en un insulto abierto y descarado contra la obra y museo de Siqueiros, y por ende, contra nuestra memoria cultural y patrimonio artístico, siendo ésta la constante en los últimos años en algunos de los museos públicos.¹¹²

Lograr la homogenización que pretende el “arte contemporáneo” está completamente acorde con la homogenización del estilo de vida americano en todos los ámbitos de la vida cotidiana que impone el neoliberalismo económico y cultural. En este sentido, es esclarecedora la argumentación del historiador cubano Elier Ramírez Cañedo:

La guerra cultural es aquella que promueve el imperialismo cultural, en especial Estados Unidos como potencia líder del sistema capitalista, por el dominio humano en el terreno afectivo y cognitivo, con la intención de imponer sus valores a determinados grupos y naciones. (...).

No es el arte y la literatura –aunque el arte y la literatura se usen como instrumentos o como blancos de la guerra cultural– el objetivo principal de la estrategia de guerra cultural del imperialismo contra un país en particular. El terreno en que se desarrolla la guerra cultural es sobre todo el de los modos de vida, las conductas, las percepciones sobre la realidad, los sueños, las

(*Novedades*, suplemento México en la Cultura, México, 18 de diciembre de 1960, pp. 5 y 6.) Salas afirmaba sobre el muralismo que surgió en 1922: “no obedece a propósitos ideológicos que tengan liga alguna con la revolución. Esta pintura fue ante todo de carácter religioso”. El artículo causó una polémica con el coleccionista Alvar Carrillo Gil y otros intelectuales. Según Ana Garduño, quien aborda dicha polémica, lo que más preocupaba a Carrillo era que la tesis de Salas Anzures “afecta la conciencia y la esencia misma del Arte Mexicano y que, además siembra la duda, el desconcierto y la decepción sobre el origen, la fuerza, la razón de ser y la proyección de nuestro arte nacional”. En su artículo, Garduño parece inclinarse por la posición “crítica” de Salas Anzures: ver Garduño, Ana. “Muralismo, revolución y religión (1960-1961): polémica entre Alvar Carrillo Gil y Miguel Salas Anzures”, *Discurso visual*, N. 6, mayo-agosto, 2006, <http://discursovisual.net/dvweb06/aportes/apogarduno.htm> (consultado el 28 de agosto de 2017).

¹¹¹ En una carta pública cuestioné en 2010 que no se exhibieran las obras de la colección del Museo Carrillo Gil, pero en el momento que escribo estas líneas, después de ser expuesta por algunos meses, no es posible ver ninguna obra de la colección permanente en los museos Carrillo Gil, y tampoco en el Museo Tamayo. Ver anexo: Sáenz Inda. La impertinencia de la pintura contemporánea y carta a *La Jornada* (Cuestiona cambio de exposición en el Carrillo Gil, Correo Ilustrado, periódico *La Jornada*, 5 de octubre de 2010, <https://www.jornada.com.mx/2010/10/05/index.php?section=opinion&article=002a2cor#>, (consultado el 3 de mayo de 2019).

¹¹² Lésper, Avelina. “Destruir y desvirtuar”, Avelina Lésper, *Suplemento Laberinto*, periódico *Milenio*, 9 de mayo de 2018, y “Sólo artistas panfletarios y saqueadores (SAPS)” en el mismo medio, 27 de mayo de 2016. Ambos artículos se reproducen también en la página web: <https://www.avelinalesper.com/>.

expectativas, los gustos, las maneras de entender la felicidad, las costumbres y todo aquello que tiene una expresión en la vida cotidiana de las personas. Lograr una homogeneización al estilo estadounidense en este campo, siempre ha estado dentro de las máximas aspiraciones de la clase dominante en Estados Unidos, en especial, desde que su élite comprendió la diferencia entre dominación y hegemonía, y que esta última no podía garantizarse solo a través de instrumentos coercitivos, sino que era imprescindible la manufactura del consenso.¹¹³

La larga duración de esta política cultural estadounidense se puede constatar en el hecho de que han debido transcurrir siete décadas para hacer posible la exposición que se anuncia para 2020 en el museo Whitney de Nueva York *Vida americana: Los muralistas mexicanos rehacen el arte estadounidense, 1925-1945*. Según las curadoras Barbara Haskell y Marcela Guerrero, la muestra “es trascendental, ya que pretende cambiar el entendimiento de Estados Unidos y de la historia del arte al demostrar que el arte mexicano hizo mucho por el estadounidense desde 1925 hasta 1945”:

Esta exposición tiene la intención de dar a conocer la fuerte presencia del arte mexicano, sobre todo exponentes como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, quienes dejaron huella en artistas como Jackson Pollock, Thomas Hart Benton, Charles White, Mitchell Siporin, Philip Guston y Ben Shahn, entre otros, quienes vieron con buenos ojos el arte crítico y de alta carga social en la década de los años 30, durante la Gran Depresión de los Estados Unidos. (...) Este boom se dio en la coyuntura de la Gran Depresión en Estados Unidos, justo en la década de los 30, cuando un tercio de la población no tenía trabajo. Ahí los artistas se sintieron responsables de lidiar con la responsabilidad social y buscaron crear un sentido colectivo sobre las posibilidades de construir un mejor futuro compartido en un tiempo de crisis. Por ello buscaron a los muralistas mexicanos para que sirvieran de guías para dicho cometido.¹¹⁴

Con la nueva información, adquiere mayor relevancia el hecho de que los artistas David Alfaro Siqueiros, Leopoldo Méndez, Jorge González Camarena, Arturo García Bustos y Rina Lazo, entre otros, denunciaron de manera pública la intervención cultural norteamericana en relación con distintos eventos en México desde finales de la década de los cincuenta.

El conocimiento sobre la Guerra Fría Cultural en México y sus repercusiones me llevó a una toma de posición estética y política que retoma la herencia cultural de la Escuela Mexicana. Sin embargo, el tema nos plantea la necesidad investigar y debatir sobre los alcances e implicaciones de esta “guerra” en el México actual, así como de cuestionar con otra mirada la producción artística, abriendo una perspectiva más autónoma desde nuestra realidad y cultura.

¹¹³ Ramírez Cañedo, Elier. “¿Por qué se habla de guerra cultural?” Publicado el 24 de mayo de 2017, en <https://micubaporsiempre.wordpress.com/2017/05/24/por-que-se-habla-de-guerra-cultural-cuba/> (consultado el 6 de mayo de 2019).

¹¹⁴ Quiroga, Ricardo y Nolasco, Samantha. *Periódico El Economista*, 28 de abril de 2019, <https://www.economista.com.mx/arteseideas/El-muralismo-mexicano-revoluciono-el-arte-en-EU-20190428-0059.html> (consultado el 2 de mayo de 2019).



INTERTEXTUALIDAD, ANACRONÍA, MONTAJE Y DISTANCIAMIENTO

CAPÍTULO 2

Una pintura o una serie pueden ser analizadas desde distintos marcos teóricos. El método debe ajustarse al objeto y al contexto para permitir una interpretación que aporte en la comprensión de las obras. En este sentido, me han resultado apropiados los conceptos de intertextualidad, anacronía, montaje y distanciamiento, mismos que utilizaré para abordar las series: *Maestras, discípulas y alegorías*, *La cuna de la civilización*, *La Revolución y 100 años* y *Vanitas y naturalezas muertas*. Entre los diversos autores que trabajan estos conceptos he elegido a los que considero afines con mi propio trabajo y reflexión: Julia Kristeva, Mijaíl Bajtín, y Omar Calabrese en relación con el concepto de intertextualidad, así como George Didi-Huberman, Walter Benjamin, Bertolt Brecht y Sergei Eisenstein en relación con los conceptos de anacronía, montaje y distanciamiento.

2.1 INTERTEXTUALIDAD

El término de intertextualidad proviene de la teoría literaria, sin embargo, el concepto es útil para el análisis de la representación plástica figurativa; de hecho, el concepto ha sido utilizado por historiadores del arte y semiólogos, como es el caso de Omar Calabrese y su lectura de los *Embajadores* de Hans Holbein el Joven (Augsburgo, Sacro Imperio Romano Germánico, 1497?1 - Londres, 1543) que referiremos más adelante, así como para la lectura de los cuadros de gabinetes o colecciones y de *vanitas* y naturalezas muertas.

La intertextualidad es la relación que un texto (oral o escrito) mantiene con otros textos (orales o escritos), ya sean contemporáneos o anteriores; el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituye un tipo especial de contexto que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso.¹

María del Carmen Martínez Peña resume un “estado de la cuestión” en la crítica literaria a partir de los años 60, en el cual expone la insuficiencia del concepto de influencia para analizar una obra, señalando que los estructuralistas y más tarde los formalistas rusos, especialmente Roman Jakobson, al comprobar la vaguedad de los enfoques críticos tanto positivistas como psicoanalíticos: “decidieron abordar el texto en sí como forma artística concreta, que es la que determina el contenido, dejando a un lado imaginarias e indemostrables explicaciones sobre las fuentes, la génesis y las supuestas motivaciones para la creación”.²

(...) es Mijail Bajtín en sus estudios sobre la novela (y en otros artículos sobre crítica literaria) quien habla sobre el diálogo permanente que se da entre unas obras y otras y también entre esas mismas obras y los lectores. Para él toda obra alude necesaria e inevitablemente a otras anteriores y distintas, tanto en el tiempo como en el espacio. Todo texto por tanto es polifónico, ya que contiene en sí parte de otros textos diferentes.³

El concepto de intertextualidad ya se encuentra en la teoría literaria del filólogo ruso Mijaíl Bajtín; sin embargo, fue Julia Kristeva quien acuñó el término a finales de los sesenta. Kristeva y Tzvetan Todorov, ambos pensadores búlgaros emigrados a París, introdujeron en Europa el pensamiento de Bajtín más de 40 años después de que aparecieran las publicaciones del ruso. Kristeva refiere que:

“[...] la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto). En Bajtín, además, esos dos ejes, que denomina respectivamente *diálogo* y *ambivalencia*, no aparecen claramente diferenciados. Pero esta falta de rigor es más bien un descubrimiento que es Bajtín el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de *intersubjetividad* se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee al menos como *doble*.” (Julia Kristeva: *Semiótica 1*, Madrid, 1981 2ª ed, p. 190).⁴

1 <https://es.wikipedia.org/wiki/Intertextualidad>, (consultado el 9 de junio de 2017).

2 Martínez Peña, María del Carmen. *Intertextualidad en la obra narrativa de Miguel Espinosa: De escuela de mandarines a Tribada*. Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Programa de Doctorado en Estudios Filológicos, Universidad de Sevilla, 2017, pp. 14-15.

3 Martínez Peña, María del Carmen. *Intertextualidad en la obra*, p. 15.

4 Cita en Aguirre Romero, Joaquín M. “Intertextualidad: algunas aclaraciones”, <http://www.literaturas.com/16colaboraciones2001jmaguirre.htm> (consultado el 10 de junio de 2017).

A partir del estudio de la novela de François Rabelais, Jonathan Swift y Fiódor Dostoyevski, Bajtín propuso que la escritura de estos autores se establecía como una polifonía textual. A diferencia del discurso monológico del héroe en la novela tradicional, los diálogos en las novelas de los autores citados establecen relaciones dialógicas entre personajes, clases sociales, ideas, géneros y discursos.

Bajtín reflexiona sobre el carácter dialógico que tiene todo discurso: los discursos, textos y géneros literarios dialogan entre sí y, según defiende, todo emisor ha sido antes receptor de otros muchos textos que tiene en su memoria en el momento de producir el suyo, de modo que este último se funda en otros textos anteriores con los cuales se conecta. Con ellos, establece un diálogo, por lo que en un discurso no se deja oír únicamente la voz del emisor, sino que convive una pluralidad de voces superpuestas que entablan un diálogo entre sí, de tal forma que los enunciados dependen unos de otros. Ejemplos de esta dependencia mutua entre enunciados es la cita, el diálogo interior, la parodia o la ironía que suponen que en el discurso aparezca una voz distinta de la del emisor.⁵

Según Gutiérrez Estupiñán, en la crítica literaria se acepta la equivalencia de los términos *dialogismo e intertextualidad*, y afirma:

La idea de intertextualidad que permanece casi intacta en las diferentes reformulaciones posteriores es la de la orientación de una obra literaria hacia el discurso ajeno (Bajtín, 1986: 259). La base de la novela polifónica está en el don de ver el mundo en la interacción y la coexistencia. En el capítulo III de los Problemas de la poética de Dostoiévsky (escrita hacia 1929) Bajtín señala que en la novela dostoiévskiana el diálogo se inicia ahí donde empieza la conciencia (Bajtín, 1986: 66). Al insistir en la naturaleza dialógica del pensamiento humano, el autor subraya que la idea empieza a vivir cuando establece relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas (Bajtín, 1986: 125). En el caso de la novela, el escritor sabe que el mundo está saturado de palabras ajenas, en medio de las cuales él se orienta; es necesario un oído muy fino para percibir lo específico del discurso del otro (Bajtín, 1986: 281).⁶

Sobre el mismo concepto Villalobos Alpizar dice:

Laxamente hablando, la teoría de la intertextualidad se refiere a una idea general: en la comunicación, en la transmisión de los saberes y los poderes, de los textos, no existe tabula rasa; el campo en el que un texto se escribe es un texto *ya-escrito*, esto es, un campo estructurado -pero también de estructuración- y de inscripción. Desde esta óptica, todo texto sería una reacción a textos precedentes, y éstos a su vez, a otros textos, en un *regressus ad infinitum*. A una teoría de la intertextualidad debe ser, entonces, concomitante una teoría de la lectura, una *nueva teoría de la lectura*.⁷

⁵ <https://es.wikipedia.org/wiki/Intertextualidad> (consultado el 10 de junio de 2017).

⁶ Gutiérrez Estupiñán, Raquel, *Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento*, Biblioteca virtual universal. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/154929.pdf>, (consultado el 9 de junio de 2017). Las citas son de: Bajtín, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoiévski*, México, Breviarios, núm. 417, Fondo de Cultura Económica, 1986.

⁷ Villalobos Alpizar, Ivan. "La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes" *Revista Filosofía*, Universidad de Costa Rica, XVI, (103), enero-junio, 2003, p.137-138.

De acuerdo con estos autores, por tanto, la lectura no es nunca un acto ingenuo. Y si llevamos el concepto de intertextualidad a la pintura, de la misma manera podemos afirmar que la obra pictórica se inscribe siempre en el campo de la pintura, es decir, de la historia de la pintura incluyendo la producción contemporánea; por lo tanto, las elecciones del pintor/a tampoco son ingenuas, implican una toma de posición dentro de un lenguaje y una tradición con la cual establece un diálogo dentro de un vasto contexto de historia de la pintura local y global.

La noción de intertextualidad en el oficio de la pintura, la teoría y la historia del arte plantea las mismas interrogantes que en la literatura acerca del autor, el sentido y originalidad de la obra. En el análisis de los héroes de Dostoievski, Bajtín dice que a lo largo de la novela éstos tienen que responder preguntas como ¿quién soy? ¿con quién estoy?:

Encontrar su voz orientándola entre las otras voces, combinarla con unas, oponerla a otras o aislarla de la otra voz con la que la propia se funde, imperceptiblemente; éstos son los problemas que los héroes solucionan en la novela. La palabra del héroe se define por esta característica. Esta palabra se ha de encontrar, se ha de descubrir entre otras palabras en la más tensa orientación recíproca con ellas.⁸

Es importante señalar que la arquitectura dialógica de la obra novelística de Dostoievski, según Bajtín, se sostiene en una estructura polifónica, a diferencia de las novelas tradicionales que se caracterizan por tener una estructura monológica. Bajtín precisa:

La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía. Si se quiere hablar de la voluntad individual, en la polifonía tiene lugar precisamente la combinación de varias voluntades individuales, se efectúa una salida fundamental fuera de las fronteras de ésta. Se podría decir de este modo: la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades, es voluntad del acontecimiento.⁹

Este sentido polifónico definido por Bajtín resulta apropiado para acercarse a pinturas de arquitectura compleja, como es el caso de *Los embajadores* de Holbein (Fig. 2.1). El semiólogo y crítico de arte italiano Omar Calabrese propone un análisis de esta obra desde la intertextualidad entendida como una maquinaria con una arquitectura interna “cualitativamente más compleja”.¹⁰

Para los propósitos de éste trabajo, abordaré solamente algunos de entre los numerosos elementos del cuadro analizados por Calabrese, con el fin de introducir nociones que retomaré más adelante en relación con mi propia paráfrasis de los *Los embajadores*. Dice Calabrese:

Si es cierto que toda obra figurativa contiene obligatoriamente la teoría que la funda, entonces también es verdad que existen obras, aunque sea en número más exiguo, que son más teóricas que otras, y que incluso están destinadas, a veces explícitamente, a la reflexión sobre los fundamentos mismos de su construcción.¹¹

⁸ Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979. P. 353.

⁹ Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética...*, p.38.

¹⁰ Calabrese, Omar. “La intertextualidad en pintura. Una lectura de los *Embajadores* de Holbein”, *Como se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 29-56.

¹¹ Calabrese, Omar. *Como se lee una obra*, p.31.

Calabrese define la “intertextualidad” proveniente de la semiótica literaria como:

(...) un conjunto de capacidades presuntas en el lector y evocadas más o menos explícitamente en un texto, que conciernen a algunas historias condensadas, ya producidas en una cultura por parte de algún autor, (o mejor aún, de algún texto) precedente. El “intertexto” de una obra viene a ser así el retículo de llamadas a textos o a grupos de textos precedentes construido para el doble objetivo de la inteligencia de la obra individual y para la producción de efectos estéticos locales o globales.¹²

Las figuras y objetos en el cuadro de Holbein, al mismo tiempo que mantienen su individualidad, establecen entre sí una polifonía de formas y sentidos reunidos en un espacio de construcción pictórica altamente conceptual. Al enigma que plantea la obra contribuyen el verismo y exactitud en la representación de las figuras y objetos. Por ejemplo, el laúd con una cuerda rota, va más allá de la representación objetiva: simboliza un orden roto, una armonía interrumpida o un silencio. El laúd y las flautas representa las artes musicales en el tablón debajo de los instrumentos científicos, lo que ya indica una jerarquía epistemológica. Por otra parte, las notas musicales pertenecen a cantos luteranos. Es decir, un objeto es más que puro objeto, ya que está relacionado con otros del cuadro así como con los personajes representados, cada elemento “canta” de manera independiente, pero también de manera conjunta como en una polifonía.

Calabrese plantea el cuadro como un enigma compuesto por capas superpuestas de enigmas. La pintura es una puesta en escena de un retrato doble: los embajadores apoyados en la mesa de doble tablero con objetos científicos, geográficos, musicales y literarios pintados con un realismo meticuloso que contrasta con el objeto flotante al centro en la parte baja del cuadro, que no es posible identificar de manera inmediata para un espectador situado frente a éste. Sabemos que se trata de un cráneo deformado ópticamente, sobre éste Calabrese dice:

La anamorfosis, principio extremo de la perspectiva lineal y de la visión objetiva se transforma, por tanto, en principio opuesto y contestatario: la realidad puede percibirse sólo a través de un espejo deformante y la pintura no es más que una máscara, más allá de la cual hay que desplazarse para conocer la verdad.¹³



Fig. 2.1 Hans Holbein el Joven, *Los embajadores*, 1533. Óleo sobre tablas de roble, 209 cm x 207 cm, National Gallery, Londres.

¹² Calabrese, Omar. *Como se lee una obra*, p.32.

¹³ Calabrese, Omar, *Como se lee una obra*, p.40.

La interpretación “contestataria” del cráneo anamórfico dentro de la pintura que cumple rigurosamente en sus demás elementos con la construcción de la visión “objetiva” de corrección óptica y geométrica, denota el alto nivel de elaboración conceptual y filosófica del cuadro. La intertextualidad se configura en varios niveles del discurso pictórico. Los objetos sobre la mesa representan también una oposición que el semiólogo italiano describe de la siguiente manera:

(...) en el plano superior un globo celeste, un clinómetro, un goniómetro, un reloj solar, un libro no identificado. En el plano inferior: un mapamundi, un laúd, unas flautas, un libro semicerrado con el título *L'arithmétique des marchands* de Petrus Apianus publicado en Ingolstadt en 1527, un libro abierto y ofrecido a la vista del lector, el *Gesangbüchlein* de Johann Walter publicado en Wittemberg en 1524, un libro de cantos corales. Por tanto: instrumentos científicos y culturales presumibles según las siguientes disciplinas: geometría, aritmética, música, astronomía. Se habrá reconocido en seguida el cuadrivio, articulación de las ciencias exactas contrapuesto a las ciencias humanas del trivio (gramática, lógica, retórica). Por tanto la naturaleza muerta científica representada en la mesa significa aquella parte del saber más orientada a la modernidad. (...). Dos personajes de poder laico y eclesiástico están apoyados sobre un tapete para indicar su majestad terrena, su poder. Este poder suyo se basa a su vez no en elementos extraterrenos, sino en la ciencia. El poder se configura como una arquitectura del saber Moderno.¹⁴

Una serie de personajes están citados en el cuadro de diferentes maneras, una de ellas es mediante objetos que les representan. Nicolás Kratzer está presente mediante los objetos científicos, casi todos suyos, y que también pinta Holbein en su retrato de 1528. El objeto representado cita y a la vez oculta al personaje.¹⁵

(...) un extraordinario fresco científico se presenta a nuestros ojos, porque a través del complejo sistema de citas y de citas en las citas, vemos aparecer en el retrato toda la serie de nombres del nuevo humanismo del siglo XVI: Copérnico, Cusa, Kratzer, Schöner, el Collège Royal, Magallanes y, (...) nada menos que Martín Lutero, que aflora en el libro de los cánticos que ya hemos observado. Las páginas abiertas hospedan, de hecho, dos coros luteranos (...).¹⁶

Otro aspecto en la interpretación de Calabrese gira en torno a la pintura como engaño. Holbein está considerado como un maestro del *trompe l'oeil*, pero aquí, la calavera anamórfica como representación de “la muerte que no engaña” sería su opuesto. Estaríamos entonces ante un cambio de marcha entre el enunciado y la enunciación: no se trata de un simple opuesto de términos entre secreto/mentira, sino en una reflexión sobre la función de la representación. La anamorfosis de la calavera “nos permite pasar de la representación como teoría a un análisis de la representación como lenguaje”.¹⁷ Finalmente, aborda la filosofía que subyace en el cuadro y que se lee mediante la interpretación de la cortina cerrada y el crucifijo escondido en el pliegue de la cortina en el extremo izquierdo del cuadro: “La idea de la muerte como verdad que sobrepasa la apariencia y el engaño de la pintura se constituye como el nivel final de lectura”. El crucifijo sería “Simulacro de lo

¹⁴ Calabrese, Omar, *Como se lee una obra*, p.45.

¹⁵ Calabrese, Omar, *Como se lee una obra*, p. 47.

¹⁶ Calabrese, Omar, *Como se lee una obra*, p.46.

¹⁷ Calabrese, Omar, *Como se lee una obra*, p. 53.

irrepresentable. Dios. Puente y pasaje hacia el más allá de la representación.”¹⁸ El semiólogo italiano utiliza el concepto de “filosofía” para el análisis de esta última interpretación de los *Embajadores*, sin embargo, habría que anotar que se trata de la “filosofía cristiana” que hace posible la lectura de este cuadro, en la cual se encuentran inmersos tanto Holbein como el mismo Calabrese.

El concepto de intertextualidad y el análisis de Calabrese me resultaron útiles en el acercamiento a la serie *Vanitas y naturalezas muertas*, y en particular, de mi paráfrasis de *Los embajadores* de Holbein: *Vanitas post-multimedia*. En ésta y otras obras, utilicé también el recurso simbólico de citar a un personaje por un objeto en mis *vanitas y naturalezas muertas*. Sin embargo, cuestionar la lectura eurocéntrica de “La” filosofía es uno de los objetivos de mi trabajo.

Por otra parte, los cuadros de galerías producidos en el siglo XVII como ilustración del nuevo coleccionismo burgués en los países bajos europeos, también se han analizado como un espacio de intertextualidad en la pintura. En este género, los cuadros, esculturas y objetos “curiosos” dialogan unos con otros. Según Salas Lamamié de Clairac los cuadros de colecciones o galerías pintados en el XVII son “un antecedente del catálogo, del archivo, del carro de diapositivas y del *power point*”; como invento moderno surge en la rica Amberes del 1600, producto del coleccionismo privado, la secularización del arte y la Reforma religiosa luterana, es decir, del crecimiento de la burguesía y el capitalismo. En los cuadros se representa a personajes conversando entre sí y con las obras; ésta particularidad, según este autor, “obliga a una lectura intertextual”.¹⁹ Frente a estas obras, el espectador no tiene una lectura lineal, por el contrario, su mirada vaga de una obra a otra dentro del cuadro y de un personaje “conversador” a otro sin establecer una jerarquía de temas, género o sentido de lectura.



Fig. 2.2 Willem van Haecht, *El gabinete de pinturas de Cornelis van der Geest durante la visita de los archiduques*, 1628, óleo sobre tabla, 100 x 130 cm, Amberes, Casa-taller de Rubens.

¹⁸ Calabrese, Omar. *Como se lee una obra*, p. 56.

¹⁹ Salas Lamamié de Clairac, Ramón. “El tiempo dialéctico: la cuarta era de la imagen”, *Espacio, tiempo y forma, Serie VII, Historia del arte*, N. 4, 2016, pp. 100-102.

2.2 ANACRONÍA Y MONTAJE

Anacronía y montaje son dos conceptos se encuentran estrechamente relacionados para George Didi-Huberman. La noción de anacronismo adquiere un estatus epistemológico que se relaciona con la supervivencia, el síntoma y la imagen. La imagen, dice este autor, es “portadora de una memoria, da cabida a un montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos, que, sin embargo, se conectan y se interpenetran”.²⁰

Didi-Huberman plantea como su objetivo de historiador del arte y filósofo formular una arqueología de la historia del arte cuestionando la visión panofskiana (como historia del arte positivista precedida por una trayectoria desde Vasari a Kant y que abarca al propio Panofski), misma que deja de lado las formulaciones revolucionarias de Aby Warbur, Walter Benjamin y Carl Einstein. Retomando y revalorando a estos tres autores alemanes, Didi-Huberman cuestiona las nociones canónicas en la disciplina de la historia del arte y su objeto de estudio: las imágenes, precisamente en el punto conflictivo del tiempo, la categoría del pasado y la memoria.

Bajo el modelo positivista que presupone siempre un progreso lineal siguiendo causas y efectos, se supone que el historiador idealmente evitará introducir en el pasado categorías del presente, es decir, evitará proyectar preferencias, juicios y conceptos del presente hacia un pasado cuyo ámbito le es solo parcialmente accesible. En la persecución de un ideal “objetivo” para comprender el pasado, el historiador deberán buscar fuentes contemporáneas al objeto de estudio. Esta búsqueda de tiempos eucrónicos correctos, lo que subraya, según Didi-Huberman, es “la expulsión de un tiempo que no es el de un pasado sino el de la memoria que es a la cual, en rigor, el historiador convoca e interpela, y que es también un receptáculo de tiempos heterogéneos, repletos de disparidades que hacen trizas las cronologías”.²¹ El anacronismo ha sido condenado como error imperdonable por historiadores como Lucien Fébvre y Ernst Bloch. Sin embargo, según Antonio Oviedo es precisamente este “fermento de irracionalidad” el que convierte al anacronismo:

(...) “en un paradigma de interrogación histórica, esto es, asevera Didi-Huberman, concederle explícitamente la categoría de aquello que desborda el tiempo pacificado de la narración ordenada. Paralelamente, el anacronismo conlleva un modo temporal susceptible de expresar la exuberancia, la complejidad, la “sobredeterminación” de las imágenes; de allí que se lo pueda concebir como una necesidad interna a los objetos –las imágenes– de los cuales intentamos, dice Didi Huberman, “hacer historia”. Esta historia de las imágenes, agrega, es una historia de objetos “temporalmente impuros”, fracturados, indóciles –cabría decir, a interpretaciones que sólo buscan suprimir esas “anomalías”. Y la eclosión o surgimiento de este modo temporal se localiza en el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia.”²²

20 Oviedo, Antonio, nota preliminar en Didi-Huberman, George, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2015, p. 11.

21 Oviedo, Antonio. “Nota preliminar, p.13.

22 Oviedo, Antonio. “Nota preliminar, p.13-14.

Aquí, habría que introducir dos conceptos que para Didi-Huberman serán fundamentales y que retoma de los historiadores Aby Warburg y Walter Benjamin: la supervivencia y el “tomar la historia a contrapelo”. La supervivencia, categoría creada por Warburg, se refiere “al intento de dar cuenta de la complejidad temporal de las imágenes, de “sus largas duraciones, latencias y síntomas, memorias enterradas y resurgidas, anacronismos y umbrales críticos”, según la enumeración de Didi-Huberman”.²³ Y aquí, la relación con el otro concepto de Benjamin, “tomar la historia a contrapelo”:

La imagen no se reduce a un mero acontecimiento del pasado ni a un bloque de eternidad despojada de las condiciones de ese devenir. Ostenta una temporalidad de doble faz a la que Benjamin denominó “imagen dialéctica” y cuyos correlatos, el anacronismo y el síntoma, son vehículos de paradojas que se complementan o incluso se superponen. Sobre todo cuando en el presente del objeto resurge la duración de un pasado latente, es decir, la noción warburguiana de supervivencia (...). Esta insistencia del anacronismo junto a su disímil temporalidad de imágenes afecta a todos los niveles de la cronología y por consiguiente es menester, según la expresión de Benjamin, “tomar la historia a contrapelo”.²⁴

Con esta posición se implica una renuncia al progreso histórico, la historia se interpreta desde el presente asumiendo un modelo epistemológico de “origen-torbellino”, incierto, inaferrable, avasallador; tanto el objeto de la historia del arte como disciplina: el arte, como la imagen, dejan de ser saberes fijos y lineales.

La actitud del historiador -según Didi-Huberman- deberá radicar en llevar su propio saber a “las discontinuidades y a los anacronismos del tiempo”. Desde este punto de vista, entonces, los hechos del pasado “no son cosas inertes” que se pueden encontrar y a los que luego se relata, por así decirlo, distraídamente. Al contrario, poseen una dialéctica, un movimiento. De ahí que la “revolución copernicana” de la historia habrá sido, para Benjamin “pasar del punto de vista del pasado como hecho objetivo al del pasado como hecho de memoria, vale decir, como hecho dotado de movimiento. Lo singular es que se parte no de los hechos pasados en sí mismos sino de ese movimiento que los recuerda”.²⁵

Hay una operación dialéctica en la producción de historia, en la cual montaje y desmontaje se suceden. En este sentido, la producción de historia es también producción de un conocimiento nuevo. De acuerdo con Melissa Mutchinick:

La imagen desmonta la historia y, a la vez, la reconstruye recuperando aquello que en un principio no podía ser observado o valorado como histórico. Ese objeto pasa a comprenderse ya no como pura materialidad, sino como síntoma, y a partir de él la temporalidad se manifiesta distinta, anacrónica. Así, el saber histórico se pone en movimiento, el pasado deja de ser un punto fijo inerte, para en cambio interactuar dialécticamente con nuestra consciencia presente, sin dejar nunca de reconfigurarse y de resignificarse.²⁶

23 Oviedo, Antonio. “Nota preliminar, p. 17. Didi-Huberman dedica un libro a la exploración del concepto warburguiano de supervivencia en *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada, 2009.

24 Oviedo, Antonio. “Nota preliminar, p. 17.

25 Oviedo, Antonio. “Nota preliminar, pp. 19-20.

26 Mutchinick, Melissa. “Imagen, historia y anacronismos. Un abordaje a Georges Didi-Huberman”, *Arte e Investigación*, N. 10, noviembre 2014, p. 65.

Según Peter Bürger “El montaje supone la fragmentación de la realidad y describe la fase de la constitución de la obra”.²⁷ El montaje como recurso estético y expresivo de las vanguardias artísticas del siglo XX se encuentra en la música, el teatro, el cine, la pintura y la literatura: los collages de Braque, Picasso y los pintores cubistas, el fotomontaje y los carteles de propaganda política, el teatro de Meyerhold y Brecht y el cine de Eisenstein.²⁸ Didi-Huberman sostiene que la Gran Guerra suscitó, tanto en el terreno estético como en las ciencias humanas:

(...) la decisión de *mostrar por montaje*, es decir, por dislocaciones y recomposiciones de todo. El montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del “desorden del mundo”. Firmaría nuestra percepción del tiempo desde los primeros conflictos del siglo XX: se habría convertido en el método moderno por excelencia. Y se presenta como tal en la época, precisamente, en que Bertold Brecht, entre otros escritores, otros artistas, otros pensadores, toma posición en el debate estético y político del periodo entre-guerras.²⁹

En esta cita me resultan particularmente significativas dos cuestiones: la primera es señalar el montaje como método de conocimiento y procedimiento formal; la segunda, es su carácter histórico como recurso de toma de posición estética y política de los artistas y otros pensadores. El *mostrar por montaje* está presente en las vanguardias mexicanas de la post-revolución, tanto en el muralismo mexicano (simultaneidad de tiempos históricos) como en el estridentismo (constructivismo, simultaneísmo); se encuentra no solamente en la pintura, sino también en el teatro, la música y la poesía. Así mismo, resulta consustancial la toma de posición política y estética de los artistas en ambas vanguardias, que como mencionamos anteriormente, transitaron entre una y otra. El montaje altera las jerarquías y al dislocarlas interpela a un espectador que de esta manera es llamado a tomar posición.

Brecht reflexionaba sobre los años veinte como un momento en el cual “Los géneros se confundían. El cine hacía irrupción en el teatro, y el reportaje en la novela. Ya no se le atribuía al espectador ese lugar confortable en medio de los acontecimientos, y se le privaba de ese personaje individual con el que podía identificarse”.³⁰ Podemos decir que en el teatro en México ocurre otro tanto, y de manera notable, la experimentación estuvo encabezada por pintores como Gabriel Fernández Ledesma, Julio Castellanos y Carlos Gonzáles como mencionamos anteriormente. Fernández Ledesma introdujo muy tempranamente recursos cinematográficos en el teatro realizando sus primeros experimentos escénicos en 1929 en el Centro Popular de Pintura de San Antonio Abad. El Teatro Mexicano del Murciélagos (1924) inspirado en la teoría del teatro sintético ruso aspiraba a amalgamar el drama, la música, la danza y la plástica. Por otra parte, podemos destacar también la reflexión de Siqueiros respecto al uso de la fotografía, el cine y el montaje considerando los recursos de la óptica y la técnica en sus experimentos plásticos desde sus primeros murales en San Miguel de Allende, Estados Unidos y Argentina.

27 Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987, p. 137.

28 Serguei Eisenstein desarrolla con amplitud su idea del montaje analizando ejemplos de pintura, literatura, música y teatro en su libro *El sentido del cine* (Buenos Aires, Ediciones La Roca, 1958).

29 Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado Libros, p.77.

30 Citado en Didi-Huberman. *Cuando las imágenes*, p. 80-81.

En 1932 Siqueiros pintó dos murales en Estados Unidos: en la Chouinard School of Art, *Mitín obrero* y en la calle Olvera *America tropical* (Fig. 2.3). Como mencionamos en la introducción a este trabajo, las reflexiones de Siqueiros sobre esta experiencia las vierte en la conferencia “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva” impartida en el John Reed Club de los Ángeles, California. El muralista llama Revolución Técnica Pictórica (RTP) al conjunto de sus descubrimientos y experiencias que incluyen el uso de la cámara fotográfica, el proyector eléctrico y los recursos del cine como el montaje y la imagen en movimiento. Siqueiros fue muy consciente, no solo del valor del uso de la fotografía como boceto y materia prima a partir de la realidad, sino que concibe a la pintura como “matriz fotogénica” con la facultad de ser reproducida como instrumento de educación y agitación política.³¹ El pintor británico David Hockney coincide con Siqueiros en este punto, al afirmar que una de las mejores funciones de la fotografía es precisamente reproducir pinturas, no “la realidad”.³²



Fig. 2.3 Roberto Berdecio frente al mural *América Tropical* poco después de su finalización.

Por otra parte, el estudio de Mercedes Sierra Kehoe sobre diversos aspectos del contexto histórico y el análisis constructivo del Poliforum Cultural Siqueiros,³³ muestra que el uso de los recursos ópticos y cinematográficos de Siqueiros plantean problemas conceptuales y técnicos complejos y vanguardistas.

31 Uribe, Paola. “Siqueiros. La fotografía en la pintura.”, *Reflexiones marginales*, 2013, <http://reflexionesmarginales.com/3.0/18-siqueiros-la-fotografia-en-la-pintura/> (consultado el 29 de septiembre de 2017).

32 Ver: Hockney, David. *El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Barcelona, Ediciones Destino, 2002. Sin embargo, a pesar de que en los últimos años Hockney ha pintado en grandes formatos (MUNAL, 2015: “*Bigger trees near warter orl ou peinture sur le motif pour le nouvel age post-photographique*”, conformada por 50 lienzos), y de que ha visitado nuestro país y expuesto su obra en el Museo Tamayo (*El gran teatro de David Hockney*, 1984), así como en el Museo de Arte Moderno, por lo que presumimos, conoce el arte mexicano, no hace ninguna referencia a Siqueiros en sus reflexiones sobre fotografía y pintura en sus libros, ya sea por desconocimiento o por razones ideológicas.

33 Sierra Kehoe, María de las Mercedes. *David Alfaro Siqueiros. Polyforum Cultural Siqueiros: entre el éxtasis y la reinterpretación*, México, Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, UNAM, 2016.

2.3 DISTANCIAMIENTO

Brecht plantea la cuestión de si se puede gozar del arte sobre una base que no sea la de la identificación, sustituyendo al miedo y a la compasión, binomio aristotélico de la catarsis en el teatro, y pregunta “¿Es posible colocar el ansia de saber en el lugar del miedo, el deseo de ayudar en el lugar de la compasión? ¿Puede establecerse con ello un nuevo contacto entre el escenario y el espectador?”. Brecht mismo responde “El principio consiste en provocar el efecto de distanciamiento en lugar del de identificación. Distanciar un suceso o un personaje quiere decir comenzar por lo sobrentendido, lo conocido, lo aclaratorio de dicho suceso o personaje y provocar sorpresa y curiosidad en torno a él.” Brecht da el ejemplo de la ira de Lear desencadenada por la ingratitud de sus hijas: el espectador se identifica con ésta ira haciendo suya la idea y postura del rey; pero, a través de la técnica del distanciamiento, el actor interpreta la ira de manera que el espectador se sorprenda y pueda imaginar como posibles otras reacciones:

La ira puede ser una reacción posible en cualquier época y en cualquier hombre; pero esa ira, la que así se manifiesta y así se origina, está condicionada a un momento histórico. Distanciar quiere decir, entonces, historizar, o sea representar hechos y personas como elementos históricos, como elementos percederos. (...) ¿Qué se gana con todo esto? Se logra que el espectador ya no vea a los seres que se mueven en el escenario como seres inmutables, ajenos a toda influencia, entregados a sus destinos. (...) Con eso se logra que el espectador adopte una nueva actitud en el teatro. (...) <<el espectador>> será recibido como el gran transformador, el que ha logrado intervenir en los procesos de la naturaleza y en los procesos sociales, el que ya no se contenta con tomar el mundo tal cual es, sino que lo domina. El teatro por su parte ya no intenta emborracharlo, cargarlo de ilusiones, hacerle olvidar su mundo, reconciliarlo con su destino. El teatro le presenta ahora el mundo para que él intervenga.³⁴

Utilizar el distanciamiento brechtiano como recurso plástico y político me interesa, precisamente por su carácter epistemológico: como herramienta que abre una posibilidad de saber sobre la realidad y actuar sobre ella. Es por ello que, con el distanciamiento y la extrañeza que produce el montaje de elementos, así como la anacronía, pretendo que se produzca un conocimiento, una manera de reflexión que cuestione lo sabido y aceptado, que interrogue al espectador y lo incite a tomar posición.

³⁴ Brecht, Bertold. “Una nueva actitud ante el teatro: de la identificación al distanciamiento” en Adolfo Sánchez Vázquez. *Antología Textos de estética y teoría del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, p. 419.





La Jornada

CALIFORNIA STANDARD
OIL COMPANY

RAMAS Y RAÍCES LAS SERIES

CAPÍTULO 3

(...) ninguna obra de arte puede dejar de tener un contenido, es decir, puede dejar de vivir ligada a un mundo poético y éste a un mundo intelectual y moral.

Antonio Gramsci¹

Usualmente, en el medio artístico se espera reconocer a un creador identificando “un estilo” en temáticas o exploraciones técnicas y plásticas particulares. Sin embargo, en mi caso, esto no es lo más importante. Lo central en mi trabajo es el desarrollo de una investigación plástica en un proceso dialéctico entre teoría y producción pictórica.

¹ Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*. Edición crítica del Instituto Gramsci a cargo de Valentino Gerratana, México, Ediciones Era, 1999, p. 196.

En la actualidad, aún considerando el auge e institucionalización del arte conceptual, la pintura continúa nutriéndose de la pintura y la plástica en general: escultura, gráfica, diseño escenográfico, etcétera. En este sentido, la plástica, la historia de la pintura y en particular, las vanguardias surgidas en el México post-revolucionario, son fuentes para mi trabajo. En consecuencia, y a contrapelo de la exigencia en el medio artístico de ser “original”, “rupturista” o “conceptual” decidí fundamentar mi pintura en una tradición de larga historia. Pienso que la legitimidad de una propuesta plástica no se alcanza negando la propia historia y cultura; por el contrario, al asumir que mi pintura tiene raíces en la Escuela Mexicana me apoyo en un sustrato que me permite abrir un horizonte de investigación creativa sin necesidad de negar el origen. Ésta es una decisión artística y política que se entreteje en la reflexión sobre las series que reviso en esta tesis; para comprender la trama reflexiva es entonces necesario recorrerlas articulando los vínculos plásticos y teóricos que dan lugar a “una teoría de la pintura en pintura”, concepto que como mencioné, retomo de Hans Belting.

3.0 MÉTODO

Este trabajo comprende una concepción artística en la cual se imbrican teoría y práctica, y que abre la posibilidad de producir una “teoría de la pintura en pintura”. Como señala Cordero Reiman, y en el impulso conceptual que rige la mayoría de la plástica contemporánea:

Cada vez menos podemos identificar un artista por medio del estilo-herramienta tradicional de análisis de la historia del arte; más bien una genealogía de ideas y problemas a resolver constituye el hilo conductor que explica la producción de los creadores, en un proceso que interactúa con aspectos sociales, económicos y estéticos, tanto personales como contextuales.²

El objetivo de esta tesis es realizar un acercamiento retrospectivo al desarrollo y hallazgos del pensamiento plástico (teoría y práctica) de seis series de pintura. Retomando la idea general de Cordero Reiman en el párrafo arriba citado, el trabajo consiste en:

Exponer la genealogía de ideas y problemas a resolver en la producción pictórica en un proceso que interactúa con aspectos conceptuales, estéticos, sociales y políticos, tanto personales como contextuales.

Las series sobre las cuales reflexiono comprenden un trabajo desarrollado durante casi tres décadas:

- Escenarios (1990-1996)
- Construcciones (1998-2012)
- Maestras, discípulas y alegorías (2002-2005)
- La cuna de la civilización (2003-2004-2011)
- La Revolución y cien años (2006-2012)
- Vanitas y naturalezas muertas (2003-)

² Cordero Reiman, Karen. “¿Miradas múltiples o un autorretrato simbólico?”, en *Maestras, discípulas y alegorías*, catálogo, Instituto Nacional de las Mujeres/Museo Universitario del Chopo, UNAM, 2005, p. 18.

Premisas/Planteamientos

- La genealogía de ideas y problemas a resolver en la obra pictórica es un proceso que interactúa con aspectos conceptuales, estéticos, sociales y políticos, tanto personales como contextuales, por lo tanto, la pintura se plantea como una epistemología.

- En este trabajo, el acercamiento a las obras va más allá de la descripción e interpretación de lo realizado, ya que se considera la reflexión sobre la pintura como otro momento de producción en el proceso de la obra personal.

- Se considera la producción pictórica como campo teórico/práctico que permite el surgimiento de una "teoría de la pintura en pintura."

Proceso

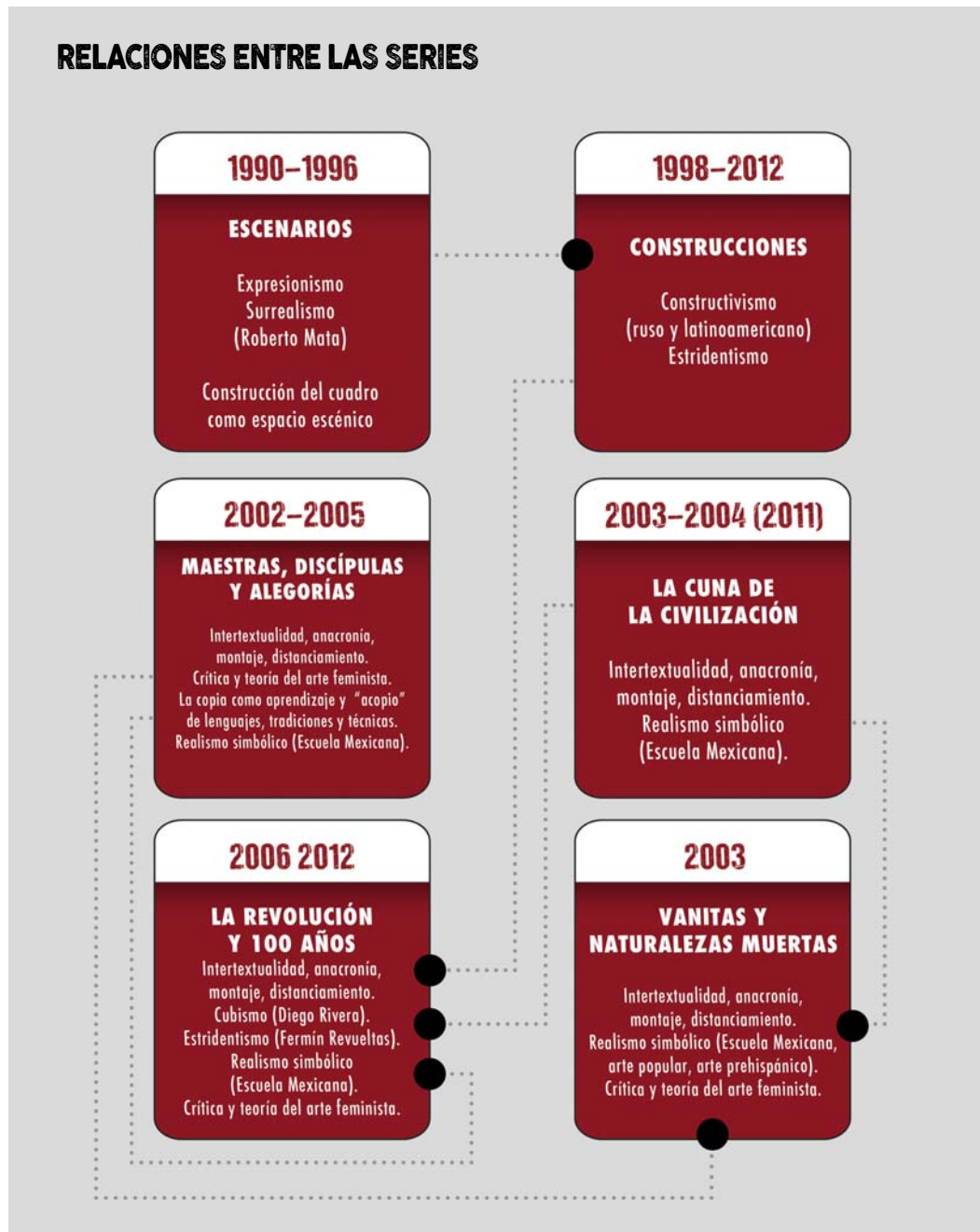
En el abordaje de las series se exponen los elementos de contexto y los cuestionamientos plástico-teóricos que dieron origen a las obras (ideas, teorías, pinturas, fuentes iconográficas e históricas y experiencias). Se relaciona la pintura con cuestiones históricas, teóricas y políticas, y con autores cuyos conceptos considero pertinentes para la reflexión.

Se establecen relaciones teóricas y estratégicas entre los elementos icónicos, compositivos, técnicos y conceptuales de algunas de las obras que considero significativas, así como entre las series.

Se describen los procedimientos pictóricos: concepto, dibujo, boceto, composición y técnica.

Abordo las series *Escenarios y Construcciones* como series de exploración, cuyos contenidos plásticos y recursos subyacen en el trabajo posterior; por lo cual, la reflexión se profundiza en el acercamiento a las series: *Maestras discípulas y alegorías*, *La cuna de la civilización*, *Vanitas y naturalezas muertas* y *La Revolución y 100 años*, en las cuales utilicé los conceptos de intertextualidad, anacronía, montaje y distanciamiento como estrategias pictórico-discursivas, a partir de los desarrollos teóricos de: Bajtín, Calabrese, Brecht y Didi Huberman (Capítulo II. Teoría y estrategias).

En el siguiente diagrama se describe la cronología y las relaciones plásticas y conceptuales entre las series. Y, con el fin de observar más puntualmente algunos elementos de lo que permanece y lo que se modifica en el proceso de trabajo elaboré un cuadro descriptivo de dos obras representativas en cada serie (ver Anexo III).





3.1 ESCENARIOS

Inicié la serie *Escenarios* en el taller de producción de pintura del maestro Ignacio Salazar Arroyo³ en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP-UNAM) en 1990 y continué trabajando en ésta por alrededor de nueve años, de manera que constituye una primera y amplia investigación pictórica. En esta serie, destacan como elementos plásticos la representación gráfica y pictórica del espacio escénico y el contraste lumínico. Sobre dichos elementos, y con motivo de una exposición colectiva del *Taller de producción en pintura* dirigido por el maestro Salazar Arroyo, expresé:

*“Me preguntaba cómo llevar a la pintura algo de la fascinación que produce en el espectador el acto teatral. Cómo decir con líneas, signos, veladuras, composición, el movimiento de los cuerpos en un espacio escenográfico experimentando con un lenguaje puramente pictórico”.*⁴

Los dibujos gestuales tenían como antecedente la práctica de dibujar a un modelo en movimiento en el taller del maestro Gilberto Aceves Navarro,⁵ quien a su vez se basaba en el método de Kimon Nicolaïdes.⁶ El ejercicio de traducir el movimiento en expresión gráfica me condujo a reflexionar sobre la interacción con el espacio en el cual se desplazan los actores-bailarines en el escenario; así como a pensar/ver la coreografía, la escenografía y la iluminación como un todo del cual emergen formas y realidades frente al espectador. Desde ésta experiencia subjetiva, el cubo escénico se modifica creando un espacio “viscoso” o elástico; es como si la solidez del cuerpo se transformara a medida que se desplaza; el registro fotográfico o cinematográfico son insuficientes para captar esto, hace falta el cuerpo y la mano del espectador-dibujante que se relaciona con la escena mediante su propio gesto corporal e intelectual sobre el plano del papel reinterpretando el movimiento y la escena mediante el trazo.

³ Ignacio Salazar Arroyo (Ciudad de México, 1947-) es pintor y maestro reconocido de muchas generaciones en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, ahora Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. El grupo estuvo conformado por: Teresa Velázquez Gutiérrez, Claudia Pérez Pavón-Vela, Claudia Gallegos, Leonora González, Ulises García Ponce de León, Javier Guadarrama, Mauricio Cervantes, Mauricio Calles, David Kumetz y la autora.

⁴ *Un taller*, Conjunto Cultural Ollin Yoliztli, ENAP-UNAM, 1990, catálogo.

⁵ Gilberto Aceves Navarro (Ciudad de México, 1931-2019) destacado maestro en la ENAP-UNAM y pintor expresionista.

⁶ Nicolaïdes, Kimon. *The natural way to draw: A working plan for Art study*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1969.

La serie *Escenarios* esta integrada por obras en pequeño y mediano formato pintadas al óleo sobre papel, sobre tela y tela montada sobre paneles de madera. El proceso de trabajo conceptual y técnico es básicamente el que sigo hasta el presente y que aquí describo de manera general:

Para dibujar utilizo cuadernos y papel de diferentes calidades como laboratorio de formas e ideas; y como materiales: grafito, carbón, tinta, acuarela, lápices de colores, pastel y collage. El dibujo o boceto es un punto de partida y nunca lo traslado al lienzo tal cual. Entre muchos dibujos, uno o dos dan origen a una pintura o a una serie. En *Escenarios*, las composiciones se resolvieron en el proceso pictórico de manera intuitiva y expresiva a partir de dibujos y apuntes.



Boceto *Escenarios*, acuarela sobre papel, 1990.



Boceto *Escenarios*, acuarela sobre papel, 1991.



Boceto *Escenarios*, carbón y acuarela sobre papel, 1991.



Boceto *Escenarios*, acuarela sobre papel, 1991.

En el proceso, dibujé durante numerosas funciones de teatro y danza. En particular, *Escenarios* tuvo como punto de partida la puesta en escena de *Las Criadas* de Jean Genet por el Teatro Satyricón de Moscú.⁷ La estética de ésta obra, que conjuntaba danza y teatro, me motivó para explorar el espacio pictórico, al mismo tiempo que tenía en mente la obra del pintor Roberto Matta.⁸

Del pintor chileno me interesó la construcción enigmática del cuadro como cubo escénico y su relación de totalidad con las extrañas máquinas biomórficas que parecen emerger o autoconstruirse en el espacio plástico. Por otra parte, desde el ámbito literario existencialista, mi lectura de la obra *San Genet, comediante y mártir* escrita por Jean Paul Sartre⁹ profundizó mi interés por la puesta en escena mencionada. Presenté una muestra de este trabajo en la exposición individual de 1995 que titulé *Escenarios para Jean Genet*, misma que mereció un texto de la crítica de arte Raquel Tibol.¹⁰

Conocí la obra del pintor chileno en la exposición Matta: *Homenaje a Jorge Zalamea* (Museo de Arte Moderno, 1975). En aquel momento, me había intrigado el surgimiento-inmersión virtual de las formas en el espacio del cuadro, así como la fluidez y la estructuración compleja del espacio. La obra de Matta desafía la imaginación y el mundo estable conocido del espectador al concebir el espacio pictórico como cubo escénico generador de formas orgánico-lumínicas, influido por la teoría de la “cuarta dimensión” del pensador ruso Peter D. Ouspensky.¹¹

7 La puesta en escena tuvo lugar en el II Gran Festival de la Ciudad de México en 1990 en el Teatro de la Ciudad. Raquel Tibol vio esta obra en Moscú y escribió sobre la obra: “La dirección fue bordada en un sofisticado y profundo estilo neosimbolista por Roman Viktiuk. El ámbito escénico (escenografía, vestuario, luces, objetos) se acopla con enorme propiedad y belleza. Todo es funcional y todo es simbolista en un poético y surreal juego de espejos y reflejos, arabescos y perspectivas, habitado por las languideces decadentes o la violencia circense de los actores. Estrenada en septiembre de 1988, esta joya teatral subraya con máxima artísticidad la rebelión espiritual contra aquello que no permite al ser humano responder a sus deseos y a los impulsos de su voluntad. En el programa de mano se explica: juego e ilusión son más reales que la vida misma porque sólo en ellos puede el hombre hacer lo que no le permite su realidad cotidiana”. En Tibol, Raquel, “Algo de la perestroika cultural”, revista *Proceso*, 24 junio, 1989, <http://www.proceso.com.mx/153080/algo-de-la-perestroika-cultural> (consultado el 20 de febrero, 2017).

8 Roberto Sebastián Matta Echaurren (Santiago de Chile, 1911- Civitavecchia, Italia, 2002). En 1929 se graduó como arquitecto en la Universidad Católica de Chile. Posteriormente se traslada a Europa donde se incorpora al movimiento surrealista. En 1940 tiene lugar su primera exposición individual en Nueva York. Se puede leer una biografía del pintor en: Bellido Gant, María Luisa. “Roberto Matta: el creador de mundos personales”, *Norba Arte*, vol. XXII-XXIII, 2002-2003. pp. 207-222, <http://www.ugr.es/~mbellido/PDF/016.pdf> (consultado el 26 de febrero de 2017).

9 Sartre, Jean-Paul. *San Genet, comediante y mártir*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1967.

10 Raquel, Tibol. “Escenarios Pictóricos para Jean Genet”. Revista *Proceso*, Ciudad de México, 17 de julio de 1995, pp. 67-68.

11 Roberto Matta “profundizó en lo que denominó morfologías psicológicas, que compartió con Peter D. Ouspensky, filósofo ruso y teórico de la “cuarta dimensión”. La idea era que la cuarta dimensión agrega a la tercera dimensión la sensación de espacio, de movimiento y de tiempo, esencial para realizar el proceso constante e irreversible de cambio, donde cada momento es diferente al anterior.” *Roberto Matta and the Fourth Dimension*, https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp_exh/2019/matta/?lng=fr (consultado el 18 de abril de 2019). Bellido Gant señala que Matta pretendía liberar la representación del mundo onírico a través de objetos visibles, y crear nuevos mundos. Era lo que Breton definió como automatismo absoluto, como “surrealismo abstracto.” Ver: Bellido Gant, María Luisa. “Roberto Matta: el creador de mundos personales”, *Norba Arte*, vol. XXII-XXIII, 2002-2003. pp. 207-222, <http://www.ugr.es/~mbellido/PDF/016.pdf> (consultado el 26 de febrero de 2017).

Por otra parte, el compromiso social y político de Matta se expresaba en el título de la exposición en el MAM dedicada al gran poeta colombiano Jorge Zalamea y en la serie de obras inspiradas en el poema largo más famoso de éste autor: *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*.¹²



Fig. 3.1 Roberto Matta, *Ataúdándolo*, serie *El Gran Burundún-Burundá ha Muerto*, 1975. Litografía, III, 55 x 76 cm.

En una reflexión retrospectiva sobre esta exposición, pude hacer otra lectura al contexto en el cual se presentó en México: la década de los setenta fue también la del auge de la llamada “Ruptura” (como menciono en el primer capítulo de esta tesis) caracterizada por el énfasis en la libertad individual del artista, la abstracción y la desvinculación del arte de cualquier compromiso social o político. La exposición de Matta, dos años después del golpe militar en Chile, afirmaba la posición política de protesta del pintor chileno. Y, con la serie de dibujos y litografías tituladas como el poema satírico de Zalamea Matta mostraba que un acto estético era también político. Sin embargo, el compromiso político de Matta se había manifestado anteriormente en contra de la ocupación francesa en Argel, al lado del presidente Salvador Allende y la Unidad Popular, solidario con la revolución cubana, todo ello ampliamente documentado en biografías, catálogos y entrevistas.

¹² Jorge Zalamea (Bogotá, Colombia- 1905- 1969) fue un escritor polifacético, narrador, ensayista, dramaturgo, poeta y crítico de arte, participó en la política colombiana como colaborador del primer gobierno de López Pumarejo (1934-1938); posteriormente se sumó a la oposición a la dictadura conservadora. El gobierno de Laureano Gómez le impuso “la reforma del silencio” y lo obligó al exilio. En 1952 Zalamea publicó en Buenos Aires *El Gran Burundún-Burundá* como protesta y denuncia política frente al régimen. Su texto dramático y satírico fue rápidamente traducido al francés, griego, alemán, inglés y otros idiomas. Ver: Jaramillo, María Dolores. “Jorge Zalamea y el Gran Burundún-Burundá”, *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVI, Núm. 192, julio-septiembre 2000, 587-600.

Por su relación con nuestro país, vale la pena mencionar la amistad de Matta con Gabriela Mistral. En una entrevista, Raquel Tibol preguntó al pintor sobre Chile, el ascenso y la caída de la Unidad Popular, y Matta respondió:

“Conocí a Gabriela Mistral en 1935 cuando era cónsul en Portugal. Ella me habló del maestro, de la entidad escuela-niño donde realmente las cosas se cambian. Cuando sobrevino la Unidad Popular yo era como cubano, pero la Unidad Popular estuvo bajo el signo de Gabriela Mistral.”¹³

Es decir, la participación cultural de Matta durante el gobierno de Salvador Allende estuvo inspirada por la pedagoga y poetisa chilena que había estado en México entre 1922 y 1924 invitada por Vasconcelos para trabajar en el proyecto educativo post-revolucionario.¹⁴ Matta había tenido otras experiencias en nuestro país. En 1941 pasó una temporada en Taxco, Guerrero junto con el pintor norteamericano Robert Motherwell.¹⁵

Es importante mencionar, que durante la dictadura militar de Pinochet había sido imposible ver la obra de Matta en su país natal, pero la restauración de la democracia en Chile, hizo posible exhibir una retrospectiva de su obra a manera de rehabilitación plástica y crítica. En coincidencia con esto, un viaje a Chile en 1991 me permitió ver la exposición: *Matta: Uni Verso* en el Museo Nacional de Bellas Artes en la ciudad de Santiago, lo cual me resultó propicio para mantener presente la obra de este pintor durante el desarrollo de la serie.



Fig. 3.2 Roberto Matta, *Homo tumultum*, 1974. Óleo y acrílico sobre tela, 212 x 298 cm. Col. Museo Tamayo.

¹³ Tibol, Raquel. “Roberto Sebastián Matta Echaurren en México”. Revista *Proceso*, 30 mayo, 1998. Ante la imposibilidad de entrevistar a Matta con motivo de su exposición en el Museo Tamayo en 1998, Tibol resaca partes de una entrevista que le hiciera al pintor en 1975 (febrero, 11, *Excelsior*). <http://www.proceso.com.mx/178237/roberto-sebastian-matta-echaurren-en-mexico-y> (consultado el 2 de marzo de 2017).

¹⁴ Valenzuela Fuenzadila afirma que “En 1922 José Vasconcelos hace un viaje a América del Sur e invita en Chile a Lucila Godoy Alcayaga, que llegará a conocerse como Gabriela Mistral, para que apoye su movimiento de reforma educacional. Su estancia en México de 1922 a 1924 dejará profunda huella en ambos.” En Valenzuela Fuenzadila, Álvaro “Gabriela Mistral y la reforma educacional de José Vasconcelos”, *Reencuentro*, núm. 34, septiembre, 2002, pp. 9-27, UAM, Unidad Xochimilco, México, 2002, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34003402> (consultado el 20 de febrero de 2017).

¹⁵ Hay un interés reciente por estudiar la influencia que tuvo el contexto cultural post-revolucionario en el trabajo de algunos artistas extranjeros. Ver: Landau, Ellen G. *Mexico and American Modernism*, Yale University Press, 2013; también: Mateos-Vega, Mónica. “Mostrarán la intensa relación de Robert Motherwell con México”, periódico *La Jornada*, 19, febrero, 2008, <http://www.jornada.unam.mx/2008/02/19/index.php?section=cultura&article=a04n1cul> (consultado el 25 de marzo de 2017).

Es necesario acudir al pensamiento poético-filosófico de Matta para acercarse a su pintura. En una entrevista con Enrique Bello, el pintor se refiere a la vida cultural en Estados Unidos de la siguiente manera:

(...) El hombre progresa en la medida que siente y siente a los demás. Yo soy anti blanco y negro. No creo en los dioses con barbas. Creo que es necesario comer luz. Tan pronto como una sociedad deja de comer luz, se muere. Y lo tremendo es que la mayoría está aún alimentándose de desperdicios.¹⁶

El pensamiento de Matta es complejo y fascinante, como se muestra en un diálogo con Félix Guattari:

La idea que vamos a evocar consiste en redefinir la significación de la palabra arte. A mi parecer, esto sería una extrema conciencia de las cosas. Por ejemplo, cuando tú observas una piedra no es la denominación de P.I.E.D.R.A. la que se impone, sino una especie de erupción de la Tierra, desde la época en que la Tierra era fuego. En tanto, no se tenga una enorme carga de conciencia sobre la cosa, no se puede hablar de arte. Esta conciencia lúcida sería la que determinaría el peso del mundo. (...) El objetivo sería alcanzar el renacimiento de las obras de arte, para convertirlas en herramientas que nos permitan ser conscientes de nuestra conciencia, de la misma forma que la perspectiva hizo que la gente tuviera conciencia del espacio euclidiano.¹⁷

De alguna manera, había intuido esta visión telúrica y la complejidad conceptual en la pintura de Matta, pero con el paso del tiempo, y al volver a ella, me parece aún más significativa al contrastarla con la retórica hueca que sostiene a la mayor parte del llamado “arte contemporáneo” con el agravante de que el sostén conceptual ya ni siquiera pertenece al artista, sino que es prerrogativa del curador/a, como ha señalado la crítica de arte Avelina Lésper.¹⁸

En esta serie trabajé con una gama cromática reducida, contrastes lumínicos y elementos gráficos. En el espacio del cuadro coexiste la fuerza expresiva con las veladuras sutiles, la atmósfera pictórica y el gesto, de manera que los medios inherentes a la pintura y al dibujo se entretujan. El drama se expresa plásticamente mediante el contraste entre luz y oscuridad; el color está matizado por una gama de grises y tierras: ocre, siena natural y tostada, además de blanco y negro. Por otra parte, como señaló el crítico de arte y poeta Víctor Sosa, la narratividad y el silencio se entretujan, enfatizando “la íntima e intransferible tragedia humana”.¹⁹

¹⁶ Bello, Enrique. “Surrealismo y libertad individual. Entrevista al pintor Roberto Matta Echaurren”. Revista *Pro arte*, Santiago de Chile, 18 nov. 1948, p. 2., <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-126576.html> (consultado el 18 de febrero de 2017).

¹⁷ Félix Guattari, filósofo, estudió en la universidad de La Sorbona en París y realizó cursos con Merleau-Ponty, Bachelard y Lacan. Autor de varios libros, entre ellos *El Anti Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia*, Buenos Aires, Paidós, 1985, en coautoría con Gilles Deleuze. Ver: Matta, Roberto y Guattari, Félix. Coloquio EL “OESTRUS” (Publicada originalmente en *Chimère* (Revista de esquizoanálisis), N. 3 otoño 1987, París: Edition Dominique Bedou. En: https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160303/asocfile/20160303184719/rev44_matta.pdf, (consultado el 19 de febrero de 2017).

¹⁸ En su crítica al “dogma del curador” Avelina Lésper dice: <El discurso del curador es el discurso del mercado, el curador es un vendedor. El producto, es decir el artista, puede cambiar; el vendedor, en cambio, es inamovible. Para la Bienal de Venecia de 2007, el pabellón de España fue asignado al comisario Alberto Ruiz de Samaniego. Al cuestionarlo sobre quiénes serían los cuatro artistas que integrarían el pabellón, fue tajante: “Uno de los problemas del arte es el fetichismo de los nombres. Intento trabajar con proyectos a los que puedan incorporarse nombres, y por eso he seleccionado artistas que se acerquen a los postulados que he comentado”.>, en Lésper, Avelina. *El fraude del arte contemporáneo*, pp. 26-27, <https://www.avelinalesper.com/> (consultado el 23 de junio de 2019).

¹⁹ Sosa, Víctor. “La construcción de lo imposible”, revista *Origina*, N. 86, Ciudad de México, abril de 2000, pp. 68-70. El texto se reproduce en otros sitios que se citan en la bibliografía (ver texto completo en anexo III).



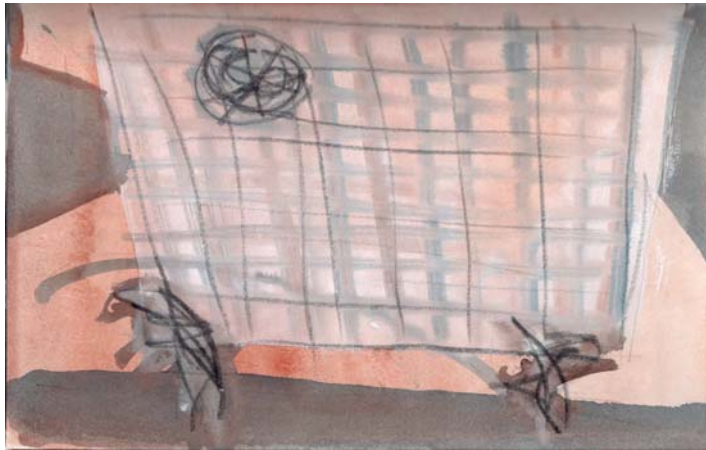
Boceto *Escenarios*, acuarela sobre papel, ca. 1995



Boceto *Escenarios*, acuarela sobre papel, ca. 1995.



Boceto para *Fausto*, grafito y acuarela sobre papel, 1991.



Boceto para *Fausto*, carbón y acuarela sobre papel, 1991.

En particular, otra obra que inspiró dibujos y pinturas fue el *Fausto* de la compañía de la exYugoslavia de Tomaz Pandur en la versión de 1991 que se presentó en México.²⁰ La escenografía, la música y el carácter expresionista de la obra me dejaron una honda impresión. En una escena, el personaje de Mefistófeles giraba suspendido en un hueco en lo alto de un muro irregular, como si fuese el mecanismo de un gran reloj, mientras sostenía un diálogo con Fausto sujeto al piso y realizando un trabajo corporal extraordinario. El trabajo de interpretación plástica de esta obra me llevó a introducir elementos estructurales de manera que el dibujo gestual establece una relación con la arquitectura escenográfica.



1. *Danza I*, 1990. Óleo sobre papel, 27 x 38 cm.



2. *Escenario para Jean Genet, I*, 1991. Óleo sobre tela, 130 x 160 cm.

²⁰ Tomaz Pandur (Maribor, Yugoslavia, hoy Eslovenia, 1963- Skopje, Macedonia, 2016). Se puede ver un fragmento de la versión de 1991 en: Goethe, Pandur - FAUST, 1991, <https://www.youtube.com/watch?v=L01HMnhtBNo> (consultado el 26 de febrero de 2017). Pandur realizó otra versión del Fausto en 2014. Ver: Alvarado, Esther. "Fausto vende su alma a Pandur" <http://www.elmundo.es/cultura/2014/11/21/546de8b9ca47413a4a8b457d.html> (consultado el 26 de febrero de 2017).



3. *Escenario para Jean Genet II*, 1991.



4. *Escenario para Jean Genet III*, 1991. Óleo sobre tela, 130 x 160 cm.



5. *Escenario para Jean Genet IV*, 1991. Óleo sobre tela, 130 x 160 cm.



6. *Escenario para Jean Genet VII*, 1991. Óleo sobre tela, 130 x 160 cm.



7. *Dos personajes en escena*, 1992. Óleo sobre tela, 160 x 180 cm.



8. *Escenario* 1996. Óleo sobre tela, 130 x 160 cm.



9. *Escenario para el Fausto*, 1992. Óleo sobre papel, 61 x 92.5 cm.



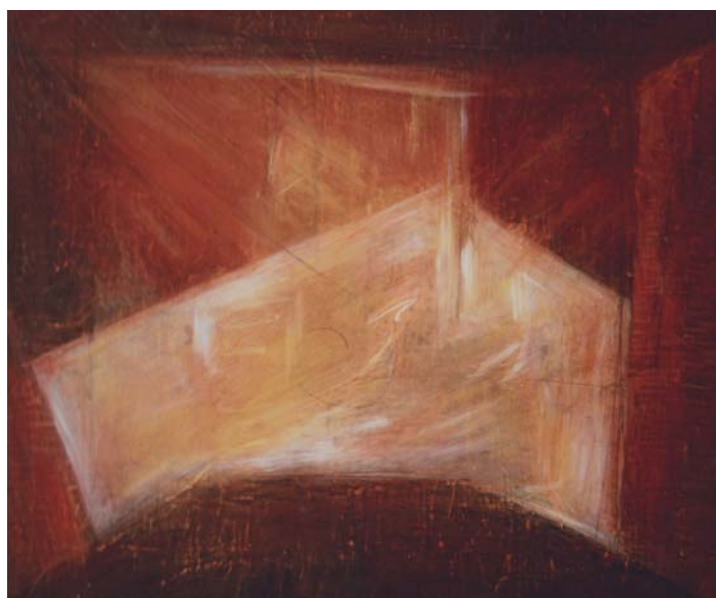
10. *Escenario con estructura suspendida*, 1996. Óleo sobre tela sobre madera, 33 x 40 cm.



11. *Teatro de sombras*, 1996. Óleo sobre tela sobre madera, 33 x 40 cm.



12. *Escenario para Jean Genet IX*, 1996. Óleo sobre tela, 33 x 40 cm.



13. *Espacio rojo*, 1997. Óleo sobre tela sobre tabla, 37 x 47 cm.



3.2 CONSTRUCCIONES

La serie *Construcciones* tiene relaciones plásticas con el constructivismo ruso y la escuela de la Bauhaus alemana, así como con el constructivismo latinoamericano y el estridentismo. En este apartado articulo algunas de las líneas que relacionan mi trabajo con las vanguardias mencionadas, aunque desarrollo mayormente las conexiones con el constructivismo ruso y el estridentismo mexicano.

El punto de partida de la serie fue la primer gran muestra sobre la vanguardia rusa en el continente americano *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932*¹ en el museo Guggenheim de Nueva York. La experiencia de visitar la exposición se conectaba con la cultura con la cual crecí: una familia de izquierda, que admiraba los avances sociales, técnicos y culturales de los países socialistas.



Fig. 3.3 Exposición *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, septiembre 25, 1992– enero 3, 1993. Foto: David Heald.

¹ *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932*, Nueva York, Museo Guggenheim, 1992.

Un aspecto que me interesó en particular de esta vanguardia, fue la presencia significativa de artistas mujeres que trabajaron a la par de sus colegas varones en la producción de pintura, escultura, textiles, escenografía, muebles, cerámica, gráfica y diseño de carteles. Algunas de las más notables artistas rusas también publicaron manifiestos y participaron activamente en los debates estéticos y políticos de la época; este fue el caso de Natalia Goncharova, Alexandra Exter, Liubov Popova, Varvara Stepanova, Olga Rozanova y Nadezhda Udaltsova.²

Debemos mencionar, que las vanguardias europeas tuvieron una repercusión casi inmediata en la obra de algunos artistas mexicanos. Diego Rivera formó parte del cubismo parisino y los estridentistas estuvieron al tanto del ultraísmo español y el futurismo italiano; la Bauhaus, el suprematismo, el constructivismo ruso y las vanguardias mexicanas surgieron casi simultáneamente.

Walter Gropius fundó en 1919 la escuela de artesanía, diseño, arte y arquitectura conocida como Bauhaus en Weimar, Alemania. En el mismo año se fundó el UNOVIS por Kazimir Malévich en la Escuela de Arte de Vítebsk. Los Vjutesmás o Vkhutemas, escuela estatal de arte y técnica de Moscú creada en 1920 por decreto de Vladímir Ilich Lenin fue centro de los tres principales movimientos de vanguardia en el arte y la arquitectura rusa: el constructivismo, el racionalismo y el suprematismo.

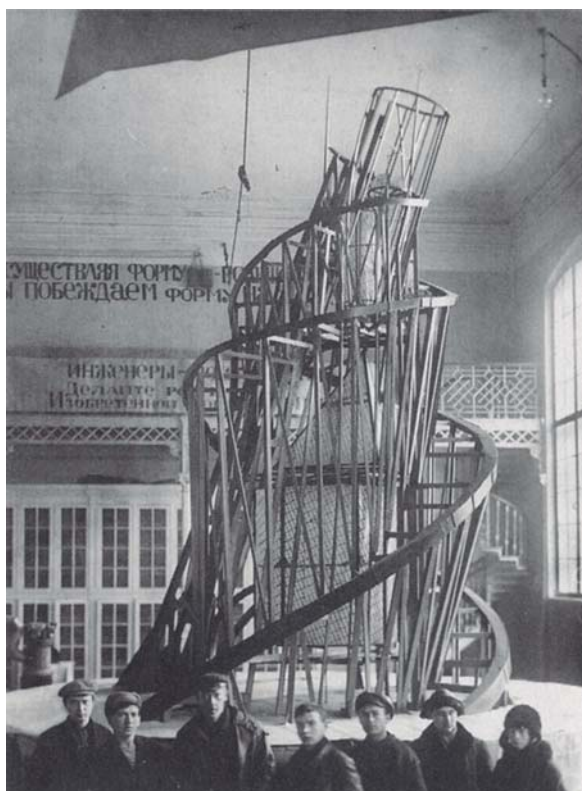


Fig. 3.4 Vladímir Tatlin. *Monumento a la Tercera Internacional*, maqueta 1920.

El estridentismo mexicano, como movimiento de vanguardia literario, plástico y musical, merece una mayor atención y estudio del que ha tenido hasta ahora. A diferencia de las aproximaciones iniciales (Luis Mario Schneider³) que describen el movimiento como derivación de las vanguardias europeas, en investigaciones más recientes como la realizada por Elissa Rashki, se profundiza en su originalidad con características únicas.⁴

2 *Amazons of the Avantgarde. Exter, Goncharova, Popova, Rozanova, Stepanova, Udaltsova*. Bowlt, John y Drutt, Matthew (eds.), Guggenheim Museum, N.Y., 2000; *Natalia Goncharova*. Matthew Gale y Natalia Sidlina, (eds.), London, Tate Modern/Fondazione Palazzo Strozzi, Florencia/Ateneum Art Museum Helsinki, 2019.

3 Schneider, Luis Mario, *El Estridentismo. Una literatura de la estrategia*, México, INBA, 1970.

4 Rashkin, Elissa J. *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.

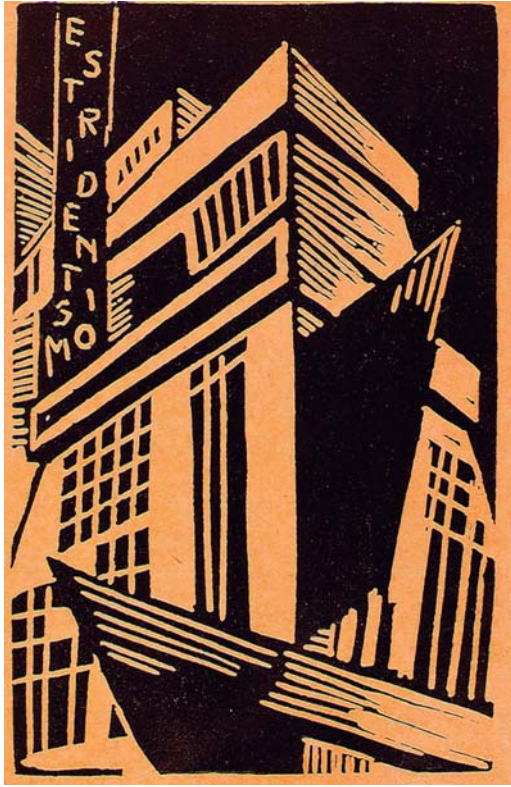


Fig. 3.5 Ramón Alva de la Canal. *Edificio, movimiento estridentista*, grabado en madera, 21.5 x 13 cm. 1926.

La serie *Construcciones* tiene como uno de sus referentes al movimiento iniciado por el poeta Manuel Maples Arce. En la plástica estridentista que produjeron artistas como Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal y Gabriel Fernández Ledesma hay una exaltación de la urbe en su constante re-hacerse, así como una visión utópica, fragmentada y cubista de la misma.

Esta vanguardia, minimizada en sus logros por décadas debido a las posturas de izquierda radical de sus mayores representantes, se ha comenzado a revalorar por diversos autores en México y en el extranjero. Valga mencionar, que el primer libro sobre el artista plástico abstraccionista y estridentista mexicano Germán Cueto se publicó en España, gracias a Serge Fauchereau, quien además organizó una exposición de su obra en el Museo Reina Sofía de Madrid. El crítico literario Evodio Escalante ha señalado la importancia de este hecho, al referir aspectos de la producción

estridentista desconocidos o soslayados por la crítica y los estudios académicos, como menciona en el siguiente párrafo:

Este libro, recién publicado el año pasado, recoge también las obras de teatro de talante dadaísta escritas por Cueto. A Fauchereau le parece sorprendente que el artista mexicano, quien durante su estancia en Europa se codeó con artistas de la talla de Robert Delaunay y Piet Mondrian, haya sido completamente ignorado de regreso en su país, al grado de convertirse en un artista casi inexistente. Otro vanguardista, Alva de la Canal, no ha corrido con mejor fortuna. Aunque Silvestre Revueltas es uno de nuestros iconos mayores en el campo de la música, su vinculación con la vanguardia estridentista, por decir algo, ha sido pasada por alto, al grado de que estoy seguro que incluso para muchos “conocedores” parecerá una novedad, si no es que una extravagancia, señalar que el poema sinfónico “Troka” (grabado apenas en 1996), está inspirado en unos cuentos futuristas para niños que escribiera Germán List Arzubide. Habría que agregar que Cueto, por su parte, utilizó una composición de Revueltas, “Planos”, como base para realizar una de sus audaces pinturas geométricas.⁵

5 Escalante, Evodio. “La supresión de la vanguardia en la cultura mexicana”, revista *Nexos*, 1 junio, 2005, <http://www.nexos.com.mx/?p=11539> (consulta: 13 marzo, 2017). Escalante se refiere al catálogo: Fauchereau, Serge (ed.). *Germán Cueto*, Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Editorial RM, 2004.

Uno de los aspectos más interesantes de esta vanguardia, es precisamente la colaboración estrecha que surgió entre artistas provenientes de las artes plásticas, el teatro, la literatura y la música.



Fig. 3.6 Germán Cueto, *Planos*, 1948. Óleo sobre cartón, 35 x 50 cm.

Otro tema poco estudiado es la relación entre las vanguardias europeas y mexicanas, sin embargo, Juan Manuel Bonet señala los múltiples puntos de encuentro en su investigación, como menciona en el siguiente párrafo:

El ultraísmo español fue uno de los ingredientes de partida de la poética de Manuel Maples Arce, y del movimiento estridentista, por él fundado en el México de 1921. En el “directorio de vanguardia” de *Actual*, son citados Ehrenburg, Alexandra Exter, y de nuevo Tatlin. El segundo libro de Maples, de 1924, se titula *Urbe: Superpoema bolchevique en cinco cantos*. En 1925 los estridentistas celebrarían la visita al país de Maiakowski.⁶

Entre 1915 y 1932, en Moscú y Leningrado (hasta 1924, Petrogrado) se vivió una revolución en el arte y la política que impactó el arte occidental y su historia. Las innovaciones formales introducidas por Tatlin (materiales ensamblados) y Malevich (suprematismo) son un poco anteriores a la revolución de octubre de 1917; sin embargo, su trascendencia tuvo su mayor impacto en los años posteriores al triunfo de la revolución.

⁶ Bonet, Juan Manuel. “Divagaciones soviéticas”, *Vanguardia rusa: El vértigo del futuro*. México, Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA, 2015, p. 108.

Una de las obras más interesantes y conocidas de Tatlin es el proyecto del *Monumento a la Tercera Internacional*. El proyecto, que celebraba la nueva colectividad socialista representada por la Tercera Internacional, consistía en una torre de 400 metros de altura de hierro y acero inclinada hacia un lado en el ángulo del eje terrestre; en su interior habría cuatro estructuras de vidrio en forma de un cubo, una pirámide, un cilindro y una media esfera. Todos estos elementos rotarían a distintas velocidades: de acuerdo con los tiempos terrestre y cósmico, el cubo completaría su giro en un año, la pirámide en un mes, el cilindro en un día y la media esfera en una hora. En su interior se situaría la sede de la Internacional Comunista, así como una oficina de telégrafos, pantallas gigantes y restaurantes (fig. 3.4).



Fig. 3.7 Julio Prieto, ilustración de *Troka el poderoso* de Germán List Arzubide.

Dos obras de la serie *Construcciones* están inspiradas en la obra no realizada de Tatlin: *Proyecto para monumento: Asombro* y *Proyecto para monumento: Pena* (n. 14 y 15). Sin embargo, aunque estas obras parten de la estética constructivista, también aluden a emociones y sentimientos, al mismo tiempo que cuestionan el concepto de “monumento”. En este sentido, Pablo Fernández Christlieb, quien en su aguda crítica a la psicología positivista (la cual propone clasificar y medir emociones y sentimientos) plantea que los sentimientos son básicamente formas de lo colectivo, formas de la cultura, como leemos en la siguiente cita:

Los sentimientos son situaciones que tienen forma, es decir, no pueden ser descritos en sus componentes, funciones o causas, sino por sus adjetivos perceptuales de la misma manera que un paisaje, una cosa, una obra de arte: largo, lento, vacío, superficial, gris, plano, monótono, desarticulado.⁷

En otra parte, el autor refiere:

El punto es que todo sentimiento, toda situación, toda forma, por mínimo e intrascendente que sea, contiene, en alguna parte, el horizonte de la luz y de la sombra, de la creación y de la destrucción de una colectividad.⁸

⁷ Fernández Christlieb, Pablo. *La afectividad colectiva*, México, Taurus, 2000, p. 63.

⁸ Fernández Christlieb, Pablo. *La afectividad...*, p. 69.

La creación y destrucción constante es una característica de la urbe, y como destacó Víctor Sosa en la serie *Construcciones*, lo urbano, lo arquitectónico, lo industrial y lo ingenieril se encuentra en relación con el constructivismo ruso.⁹ Las estructuras que surcan el plano remiten a torres de energía eléctrica, puentes y edificaciones con una idea de conectividad y transmisión, pero también evocan el flujo de la urbe en transformación.

Por otra parte, la crítica de arte Raquel Tibol relacionó mi serie *Construcciones* con el “constructivismo surrealista” del pintor argentino Xul Solar.¹⁰ Al respecto, debo decir que en aquel momento conocía poco la obra del pintor argentino. La exposición en México *Xul Solar: Visiones y revelaciones* me confirmó algunos paralelismos plásticos, tales como el ritmo constructivo y las referencias a la urbe como creación utópica, así como en la interconexión fluida de las formas (construcciones biomórficas flotantes que se mantienen en una ambivalencia entre lo semiorgánico y lo semiindustrial), aunque no comparto el interés de este pintor por los contenidos simbólicos y esotéricos.¹¹

A diferencia de las composiciones líricas y expresivas de la serie *Escenarios*, en las obras de *Construcciones* prevalece la verticalidad y el énfasis en los ritmos de diagonales y planos que se interconectan. Las versiones de *Cuarto con soles* y *Mecánica interior* (n. 20, 21, 24 y 52) tienen afinidad con la obra de Paul Klee, por el ritmo constructivo y el balance cromático mediante la división del plano como si fuese una partitura musical. Hay que señalar, que tanto Xul Solar como Paul Klee comparten el interés por el sonido de las palabras, la poesía y la música. Xul Solar fue un notable inventor de lenguajes y amigo cercano de Jorge Luis Borges. Por su parte Klee, hijo de músicos y notable pianista reflexionó sobre las relaciones entre música y pintura con afirmaciones como la siguiente: “Cada vez más, se me impone el paralelismo entre la música y el arte plástico. Y sin embargo, no consigo analizarlo. Las dos disciplinas artísticas comparten una naturaleza temporal, esto se puede demostrar fácilmente.”¹²

El color es una materia de estudio compleja. La elección de la paleta cromática responde a la subjetividad de cada artista, pero también hay elementos materiales, objetivos del color que dependen de los pigmentos, los medios y los soportes. Por otra parte, la percepción del color esta afectada por la relación de proximidad entre una superficie o plano de color y otra. De acuerdo con Georges Roque, nuestra percepción del color está influida por códigos culturales y puede tener una función argumentativa.¹³ En *Construcciones* la luz surge de contrastes cromáticos no naturalistas en los que utilicé una paleta de colores cálidos: amarillos, ocre, tierras rojas y negro. En las obras *Inscripciones* y *Estructuras sobre cielo rojo* (n. 16 y 18), hice una referencia a los fondos pintados con tierras rojas de los murales teotihuacanos, por lo que puedo decir que recurrí a la función argumentativa del color como afirmación de una identidad cultural con raíces milenarias.

⁹ Sosa, Víctor. “La construcción de lo imposible”, revista *Origina*, N. 86, Ciudad de México, abril de 2000, pp. 68-70, (ver texto en anexo).

¹⁰ La conversación con Raquel Tibol tuvo lugar en 2002 en su casa en la Ciudad de México.

¹¹ Ver: *Xul Solar: visiones y revelaciones*, Buenos Aires, MALBA, Colección Costantini, 2005; Museo Tamayo, 2006. Xul Solar (Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari), nació en San Fernando, Buenos Aires en 1887, y murió en la misma ciudad en 1963). Fue un pintor, escultor, escritor, músico, astrólogo, esoterista, inventor y lingüista argentino.

¹² Klee, Paul, citado en “Paul Klee, el pintor violinista,” en *Fundación Juan March*, <http://www.march.es/musica/jovenes/Paul-Klee-Pintor-violinista/paul-klee.asp> (consultado el 6 de marzo de 2017).

¹³ Roque, Georges. “Discriminación: funciones visuales y culturales” en *El color en el arte mexicano*, Georges Roque (coord.) Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2003, pp. 265-285.



Boceto para *Construcciones* (ca. 2000). Grafito sobre papel.



Boceto para *Construcciones* (ca. 2000). Grafito y gouache sobre papel.

El escritor Jaime Moreno Villarreal señaló los vínculos de la serie con el neoplasticismo de Piet Mondrian, el universalismo constructivo de Joaquín Torres-García y el geometrismo dinámico de Wifredo Lam “con sus cualidades primitivistas y animistas”¹⁴ y describió a la torre de energía eléctrica como el elemento deconstruido que “despierta en los pobladores ideas de energización e interconexión total.” Cito aquí un fragmento que se corresponde con mi idea de interconexión:

En el pensamiento mágico, la electricidad ha estado relacionada con el alma hasta el punto de que, durante el siglo pasado, se consideró que una energía magnética -eléctrica- ordenaba el universo y era el motor y regulador de la vida. El alma del mundo y el hombre eran de electricidad.

Acaso las ciudades electrificadas cumplen con la noción de Tales sobre lo que es el alma: una naturaleza siempre en movimiento o que se mueve a sí misma. Es notable que, en último término, Inda Sáenz establezca en sus cuadros *Estructuras sobre cielo rojo I* (1998) e *Inscripciones* (1999) un vínculo con otra forma de unificación del alma con el universo: el animismo según se expresara en la obra de Wifredo Lam.¹⁵

¹⁴ Moreno Villarreal, Jaime. “Confianza en la luz”, revista ADHOC: *Arquitectura, Arte, Diseño y Turismo*, agosto-septiembre, Morelia, Michoacán, 2002, p. 53.

¹⁵ Moreno Villarreal, Jaime. “Confianza en la luz”, ver texto completo en anexo III.

Los términos de animismo e idolatría se han utilizado de manera negativa para descalificar o perseguir a comunidades no monoteístas y no occidentales. Sin embargo, la noción del alma de Tales de Mileto que cita Moreno Villarreal, me permite recordar la frase que Diego Rivera se vio obligado a borrar de su mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*: “Dios no existe” y sustituirla años más tarde por su alusión: “Conferencia en la Academia de Letrán, el año de 1836”. Más precisamente, en su discurso de ingreso a la Academia de Letrán Ignacio Ramírez *El Nigromante* dijo: «No hay Dios; los seres de la Naturaleza se sostienen por sí mismos.»¹⁶ Ampliaré este tema más adelante en relación con la serie *Vanitas y naturalezas muertas*.

En el inicio, los dibujos y las pinturas de *Construcciones* tenían una intención lírica y expresiva. Sin embargo, no puedo dejar de mencionar la importancia que tuvo durante el desarrollo de la serie el libro de Santos Balmori *Áurea Mesura. La composición en las artes plásticas*,¹⁷ mismo que se convirtió en un texto de consulta permanente. La obra de Balmori me proporcionó una base plástica y conceptual; al mismo tiempo, el estudio del ritmo y la proporción áurea enriqueció las posibilidades compositivas y armónicas de la serie. Por otra parte, los conceptos de Balmori me permitieron ver la construcción consciente en lo que intuía como ritmo en los andamiajes compositivos, tanto en la obra de otros artistas como en la propia, así como comprender con mayor claridad las obras del constructivismo ruso y latinoamericano, el cubismo, e incluso la obra mural de Diego Rivera y de otros artistas de la Escuela Mexicana.¹⁸

El número de oro, phi o número áureo es un número irracional que se expresa con la siguiente fórmula:

$$\Phi = \frac{1 + \sqrt{5}}{2} = 1,618033988749\dots$$

Sobre la sección áurea Balmori escribió:

Sería muy extenso nombrar cuántos artistas, filósofos y otros pensadores se sintieron atraídos por las extrañas cualidades que presenta esta cifra clave. Goethe la admiraba, Paul Valeri la ensalzaba en la temática de un libro: *Eupalinos o el arquitecto*. Un gran orfebre francés Puiforcat, se refería a ella en estos términos: “Siempre está presente en las grandes realizaciones de las artes, y su abandono y olvido es característico de las épocas de decadencia.”¹⁹

¹⁶ Sobre Ignacio Ramírez se puede consultar: Altamirano, Ignacio Manuel. “Ignacio Ramírez *El Nigromante*”, en <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/7/3217/4.pdf> (consultado el 5 de marzo de 2017). También: Ibarra García, Laura, “Las ideas de Ignacio Ramírez, *El Nigromante*: Su significado en la historia del pensamiento mexicano.” En *Iztapalapa Revista de Ciencias sociales y Humanidades*, N. 72, año 33, enero-junio de 2012, pp. 153-178, <http://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/131> (consultado el 5 de febrero de 2017).

¹⁷ Balmori, Santos. *Áurea medida. La composición en las artes plásticas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. De padre asturiano y madre mexicana, Santos Balmori Picazo (Ciudad de México, 1899 - 1992, se desempeñó como maestro y publicó varios libros, destaca su papel como director de la Academia de la Danza, colaborando directamente con Miguel Covarrubias en la época de oro de la danza en México.

¹⁸ Entre los artistas que utilizan la sección áurea como base compositiva de murales, obra de caballete y gráfica podemos mencionar a Diego Rivera, José Clemente Orozco, Juan O’Gorman, Xavier Guerrero, Rosendo Soto, Rina Lazo y Arturo García Bustos.

¹⁹ Balmori, Santos. *Áurea medida*, p. 21.

Composiciones en *phi* a partir de Santos Balmori



Composición en *phi*, lápiz y acuarela sobre papel.



Composición en *phi*, lápices de colores sobre papel.



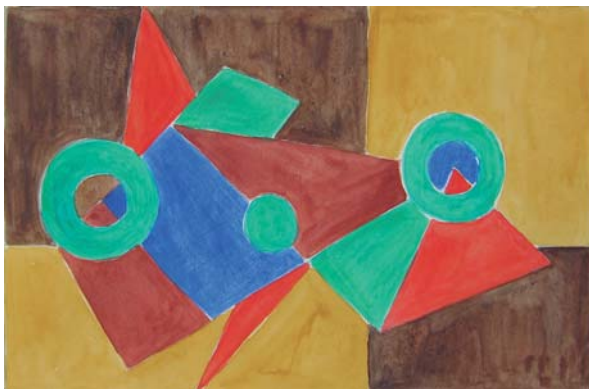
Composición en *phi*, lápiz y acuarela sobre papel.



Composición en *phi*, lápiz y acuarela sobre papel.



Composición en *phi*, lápices de colores sobre papel.



Composición en *phi*, lápiz y acuarela sobre papel.

La serie *Construcciones* también se relaciona con el cubismo inventado por Picasso y Braque. Entre las muchas teorizaciones sobre esta vanguardia, refiero aquí la aproximación de Carl Einstein: “El hombre del Renacimiento acentuaba en sus cuadros la resultante objeto. El cubista, acentúa por el contrario los elementos de la formación del objeto: en otros términos, termina con el “motivo” en tanto que factor independiente”.²⁰ Carl Einstein no consideraba al cubismo como una simple “fórmula estética del estilo”, sino como un *campo de formas*: “Inventar un campo de formas, es inventar un campo de fuerzas capaces de “crear lo real”, de “determinar una nueva realidad a través de una forma óptica nueva”.²¹

La idea del cuadro como “campo de formas” y “campo de fuerzas” del teórico alemán subyace, particularmente en las obras como *Construcción nocturna* (n. 26) y en las sub-series: *Construcción* (n. 33-36), *Campos de juegos* (n. 41-44), *Campo de fuerzas* (n. 29-32), *Andanza nocturna* (n. 37-40), *Juego nocturno* (n. 45-48). En mi interés por la recuperación que realiza Didi-Huberman de Carl Einstein como teórico fundamental del siglo XX, está su lúcida lectura del cubismo, no como un estilo estético más, sino como un aparato epistemológico que cuestiona el positivismo, la causalidad, la concepción del tiempo lineal y la creación. En este sentido, de acuerdo con Didi-Huberman Carl Einstein plantea una revolución filosófica:

Así, el cubismo propone un cuestionamiento radical –y filosóficamente cargado de consecuencias- de la sustancia, donde objetos y humanos se habían visto “fijados” por la metafísica clásica. Consuma “el fin del sujeto estable y determinado”, la “liquidación de la actitud antropocéntrica” y de una fe secular “en esa baratija estúpida que se llama hombre”. Es *anti-humanista*, no por el gusto de las formas puras o resueltamente “no-humanas” sino por tomar en consideración el carácter *sintomático* de la experiencia visual, que necesita el recurso de una nueva *posición del sujeto*.²²

Por otra parte, el teórico alemán plantea la dinámica del cuadro cubista como una dialéctica, al mismo tiempo, concordante con el descubrimiento freudiano del inconsciente que reconoce una escisión del sujeto, una escisión y un síntoma en la representación; como afirma Didi-Huberman:

La imagen-fuerza según, Carl Einstein, es la imagen capaz de romper con la ilusión de la duración, la imagen capaz de no ser el fin de un proceso o fósil de un proceso, sino la inquietud continua del proceso en acto. “Oscilamos entre la dinámica destructora y la fijación anquilosante” (...). Un cuadro cubista, un collage de Braque son campos de fuerza porque ofrecen la imagen dialéctica –la imagen a la vez autónoma e irresuelta- entre el dinamismo destructor y la fijación anquilosante.²³

La teorización de Carl Einstein resulta de interés en la aproximación a la serie *Construcciones*, así como para el abordaje de las obras con elementos cubistas de la serie *La Revolución y cien años*.

²⁰ En Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*, p. 284.

²¹ Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*, p. 284.

²² Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*, p. 284.

²³ Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*, p. 288.



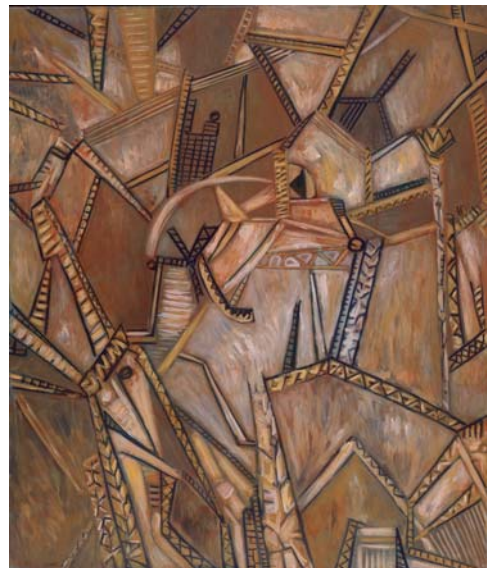
14. *Proyecto para monumento. Asombro, 1999.*
Óleo sobre tela sobre madera, 122 x 90 cm.



15. *Proyecto para monumento. Pena, 1999.*
Óleo sobre tela sobre madera, 122 x 90 cm.



16. *Inscripciones, 1999.* Óleo sobre tela sobre madera, 122 x 90 cm.



17. *Des-construcciones, 1999.* Óleo sobre tela, 107 x 89 cm.



18. *Estructuras sobre cielo rojo, V*, 2001. Óleo sobre tela, 160 x 130 cm.



19. *Proyecto para ciudad N° 7*, 2000. Óleo sobre tela, 110 x 110 cm.



20. *Cuarto con soles, I*, 1998.
Óleo sobre tela sobre madera, 33 x 23 cm.



21. *Cuarto con soles II*, 1998. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm.



22. *Construcción vespertina*, 2001. Óleo sobre tela sobre madrea, 40 x 34 cm.



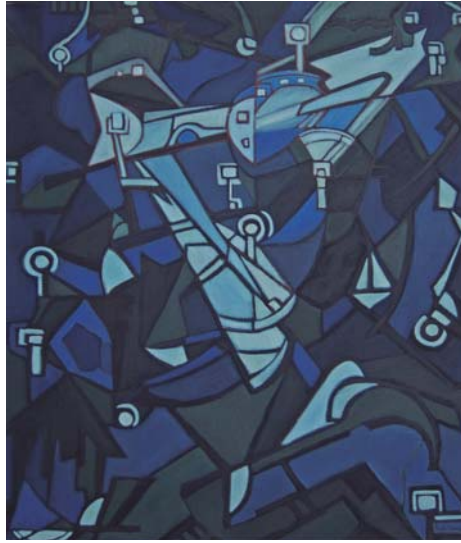
23. *Proyecto para ciudad N° 8*, 2000. Óleo sobre tela, 107 x 89 cm.



24. *Mecánica interior III*, 2001. Óleo sobre madera, 47 x 35 cm.



25. *Construcción N.8, Nocturna*, 2001. Óleo sobre tela, 107 x 89 cm.



26. *Construcción nocturna*, 2012. Óleo sobre lino, 115 x 92 cm.



27. *Construcción, N. 9*, 2001. Óleo sobre tela, 90 x 75 cm.



28. *Construcción rusa*, 2003. Óleo sobre tela, 150 x 100 cm.



29. *Campo de fuerzas I*, 2003. Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.



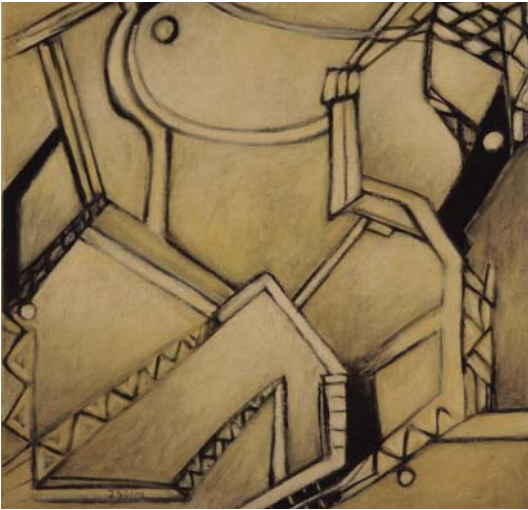
30. *Campo de fuerzas II*, 2003. Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.



31. *Campo de fuerzas III*, 2003. Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.



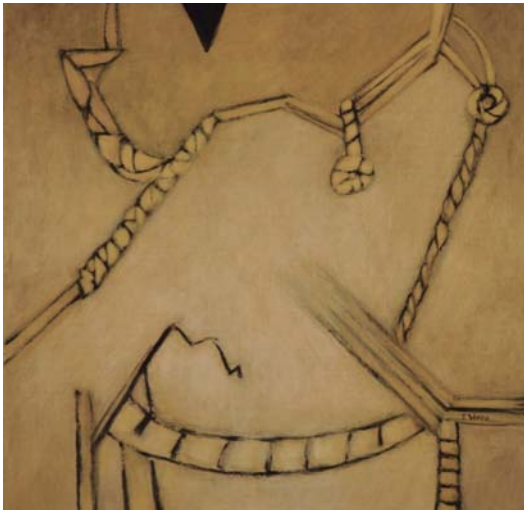
32. *Campo de fuerzas IV*, 2003. Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.



33. *Construcción, I*, 2005. Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.



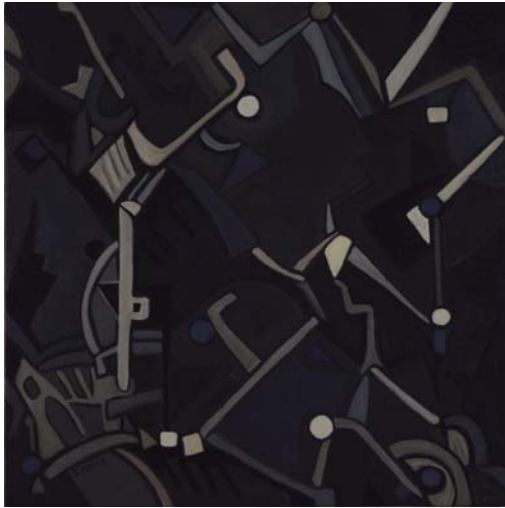
34. *Construcción, II*, 2005. Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.



35. *Construcción, III*, 2005. Óleo sobre tela, sobre madera, 25 x 25 cm.



36. *Construcción, IV*, 2005. Óleo sobre tela, sobre madera, 25 x 25 cm.



37. *Andanza nocturna, I*, 2005. Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.



38. *Andanza nocturna, II*, 2005. Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.



39. *Andanza nocturna, III*, 2005. Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.



40. *Andanza nocturna, IV*, 2005. Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.



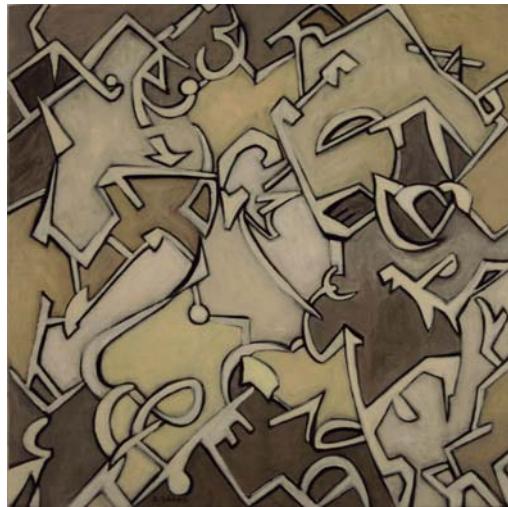
41. *Campo de juegos, I*, 2005. Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.



42. *Campo de juegos, II*, 2005. Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.



43. *Campo de juegos, III*, 2005. Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.



44. *Campo de juegos, IV*, 2005. Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.



45. *Juego nocturno I*, 2007. Óleo sobre tela, 30 x 30 cm.



46. *Juego nocturno II*, 2007. Óleo sobre tela, 30 x 30 cm.



47. *Juego nocturno III*, 2007. Óleo sobre tela 30 x 30 cm.



48. *Juego nocturno IV*, 2007. Óleo sobre tela 30 x 30 cm.



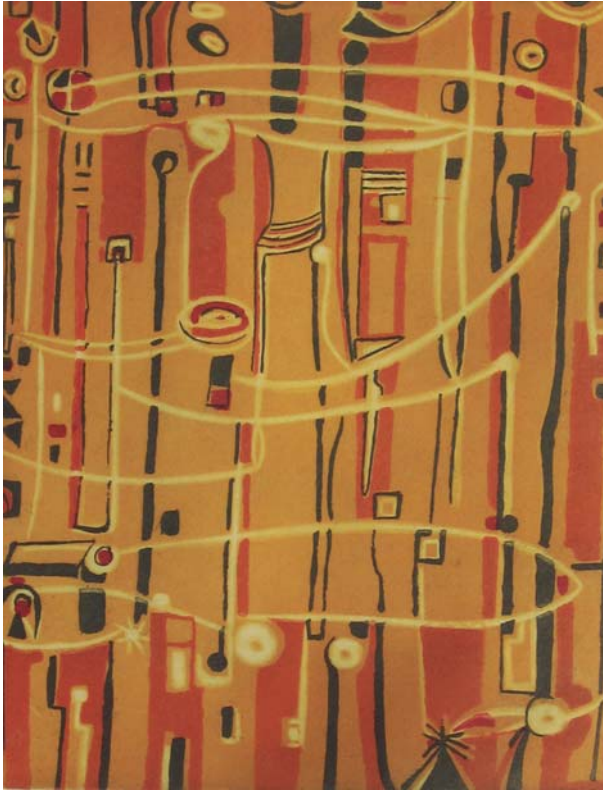
49. *Construcción II*, 2002.
Tinta y carbón sobre papel, 65 x 45 cm.



50. *Construcción III*, 2002.
Tinta y carbón sobre papel, 65 x 45 cm.



51. *Construcción IV*, 2002.
Tinta y carbón sobre papel, 65 x 45 cm.



52. *Mecánica interior*, 2005. Aguafuerte sobre papel, 29 x 22.5 cm.



53. *Construcción rusa*, 2004. Aguafuerte sobre papel, 30 x 16.5 cm.



3.3 MAESTRAS, DISCÍPULAS Y ALEGORÍAS

La serie de copias y paráfrasis de autorretratos de pintoras de la historia tuvo dos fuentes: por un lado mi interés por los procesos de aprendizaje, investigación y creativos de los “grandes maestros” a través del ejercicio de la copia, y por otro, mi descubrimiento de la historia del arte feminista.

Para hablar de la copia en las artes plásticas, habrá primero que distinguirla del plagio, término definido por el *Diccionario de la Real Academia Española* como: “copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias.”¹ Existen incontables ejemplos de plagio de obras con fines de lucro, aunque muy pocos son sancionados como recientemente sucedió con Jeff Koons y el Centro Pompidou.² En esencia, copiar una obra como parte de un proceso de aprendizaje y “acopio” de un lenguaje artístico es distinto de plagiar.

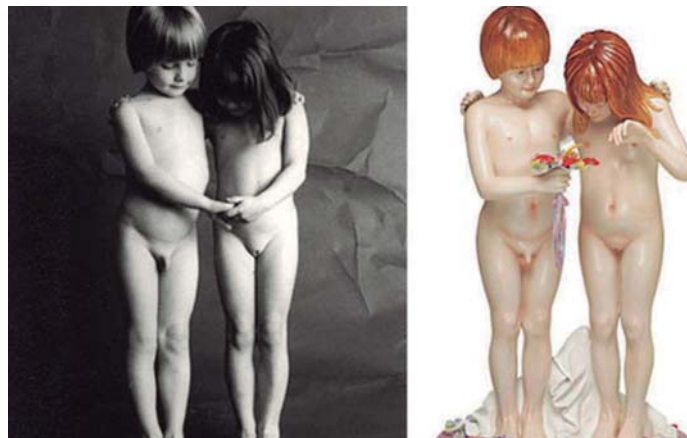


Fig. 3.8 Izquierda, foto de Jean-Francoise Bauret; derecha, obra: *Naked* de Jeff Koons.

¹ *Diccionario de la Real Academia Española*: <http://dle.rae.es/?id=DgIqVCc>, (consultado el 10 de marzo de 2017).

² EFE/París “Multan a Jeff Koons y al Pompidou”: “El Tribunal de Gran Instancia de París condenó ayer al artista estadounidense Jeff Koons y al Centro Pompidou por la obra *Naked* (Desnudo), denunciada por plagio por los herederos del fotógrafo francés Jean-Francoise Bauret”, periódico *Milenio*, 10 marzo, 2017, p. 38. Ver también: Rahal, Sophie. “Cette photo de deux enfants nus a-t-elle été plagiée par Jeff Koons?”, *Télérama*, 13, enero, 2017, <https://www.telerama.fr/scenes/cette-photo-de-deux-enfants-nus-a-t-elle-ete-plagiee-par-jeff-koons,152641.php>, (consultado el 4 de septiembre de 2019).

En los talleres que cursé de pintura y dibujo en la ENAP-UNAM (1987-1992) se había descartado desde hacía mucho tiempo la copia como método de aprendizaje, siendo el valor más importante “proponer obra original y personal”. Por ello, el libro *Dibujar con los grandes maestros* del pintor Jeffery Camp me abrió una nueva perspectiva para reflexionar sobre la pintura y la transmisión de sus saberes, ya que constituye a la vez, una lección de pensamiento plástico y de historia del arte.³

En su presentación al libro de Camp, David Hockney argumenta sobre la importancia de la copia desde su propia experiencia de dibujante y pintor:

La copia es un método de primera para aprender a ver porque obliga a mirar a través de los ojos de otro y a fijarse en la forma en que ese otro ha visto algo y lo ha dispuesto en el papel. Al copiar se copia su técnica del trazo y sus sentimientos; que es un buen método de aprendizaje lo prueban la enorme cantidad de copias que han realizado artistas extraordinarios.

Hace unos veinte años se abandonó por completo la idea de la copia en la formación artística. Por alguna razón, la pintura y el dibujo se convirtieron en medios de expresión personal con un carácter casi terapéutico que quizá se aventuraron excesivamente hacia el mundo interior a costa de perder la sensibilidad para las cosas cotidianas. Aunque, naturalmente, todos copiamos. Casi todos los estudiantes de arte que trabajan en la actualidad copian, aunque sea de forma indirecta, por lo que parece más honrado reconocerlo. Copian formas de trazar que ya usaron otros artistas, copian formas de aplicar la pintura, copian formas de trazar líneas... pero sin saberlo. Si se sabe lo que se hace, puede aprenderse más sobre ello. Hay que perder el miedo a ser influido. Si se ve influido por algo que le llama la atención y empieza a trabajarlo, sacará al cabo algo en limpio. Pero si se empeña en evitar las influencias o en afirmar que no existen, perderá el tiempo, porque siempre están presentes.⁴

Hay que mencionar que en la vasta obra de Hockney se encuentran copias, citas y paráfrasis de obras de Van der Spetl, De Lorena, Courbet, Hoggart y Picasso, entre otros artistas. Por su parte, Jeffery Camp argumenta sobre el valor de la copia:

(...) Antiguamente, la copia era una práctica normal durante el aprendizaje y una forma de pensar. Tiziano debía realmente pensar como Giorgione cuando utilizaba las mismas formas que éste; Van Dick pintaba al modo de Rubens, quien a su vez sacó todo el partido que pudo a los pintores italianos, de los aprendió, y a los que plagió, con frecuencia por razones comerciales. Un aprendiz debía copiar la obra de su maestro, las pinturas de otros talleres y las de la antigüedad y, a medida que mejoraba, podía pensar en vender los resultados. La copia alimentaba y mantenía la gran pintura de la antigüedad y constituía una base firme en la que aventurarse en la búsqueda de nuevos hallazgos.⁵

³ Camp, Jeffery. *Dibujar con los grandes maestros*, Madrid, Tursten, S.A., Hermann Blume Ediciones, 1993.

⁴ Hockney, David. “Presentación” en Camp, Jeffery. *Dibujar con los grandes*, p. 7.

⁵ Camp, Jeffery. *Dibujar con los grandes...*, p. 10.

En una larga lista, Camp menciona que Gris copió a Corot y a Cézanne; Picasso copió a Cranach, Delacroix, Holbein, El Greco, Courbet, Manet, Poussin y Velázquez; cita a los maestros que aprendieron copiando:

Casi todos los grandes artistas copiaron. Poussin copió a Tiziano; Manet a Tiziano, Mantegna y Rembrandt; Cézanne copió a Caravaggio, Delacroix, Rubens, Giorgione, Piombo, Puget y muchos otros. Miguel Ángel copió a Giotto cuando tenía catorce años. Dürero copió a Mantegna; Matisse copió en Louvre y además vendió muchas de las copias. (...) Rubens copió a treinta y ocho pintores italianos, con frecuencia varias veces (...).⁶

Jean-Auguste-Dominique Ingres copió y calcó un gran número de escenas mitológicas de la antigüedad a partir de grabados, diseños de vasijas griegas y dibujos de otros autores, mismos que constituyeron su laboratorio de formas que utilizaría en sus composiciones.⁷



Fig. 3.9 Ingres, Jean-Auguste-Dominique. Tapadera de vaso, grafito sobre calca acuarelada, 19,3 x 19 cm. (según Stakelberg, 1837).

La copia fue el método de aprendizaje de todos los grandes pintores que se formaron en talleres y academias todavía a inicios del siglo XX. Los muralistas mexicanos Rivera, Siqueiros y Orozco, en su paso por la Academia de San Carlos, tuvieron a su alcance su colección de obras clásicas, lo cual les permitió copiar modelos en yeso, pinturas y estampas europeas.⁸

⁶ Camp, Jeffery. *Dibujar con los grandes...*, p. 10.

⁷ *Ingres & l'antique: l'illusion grecque*. Montauban, Musée Ingres, 2006-2007, Arles, Musée de l'Arles et de la Provence antiques, bajo la dirección de Pascale Picard-Cajan, 2006.

⁸ Algunas copias de Rivera en su etapa formativa se pueden ver en: *Diego Rivera: Arte y revolución*, México, CONACULTA/INBA, 1999.

Desde finales del siglo XIX, a partir del cuestionamiento a la tradición y la academia por las vanguardias en Europa, el abandono de la práctica de la copia de los grandes maestros en la enseñanza de la plástica se volvió lo común, al mismo tiempo que se celebraba la “originalidad” del artista. Aunque, ya hacia 1920 Giorgio de Chirico planteaba la necesidad de regresar al estudio de los grandes maestros, sus técnicas y su oficio. De Chirico escribió sobre este tema y realizó numerosas copias de obras de los grandes maestros, así como citas y paráfrasis.⁹

Entre los artistas mexicanos de la post-revolución, Lola Cueto copió, parafraseó y “transcribió” a un medio distinto de la obra original: vitrales europeos medievales, frisos prehispánicos y obras de artistas contemporáneos suyos como Pablo Picasso y Jaime Colson (figs. 3.10 y 3.11).¹⁰



Fig. 3.10 Jaime Colson. *Jesús con un discípulo*, 1927. Óleo sobre cartón, 35 x 26 cm.

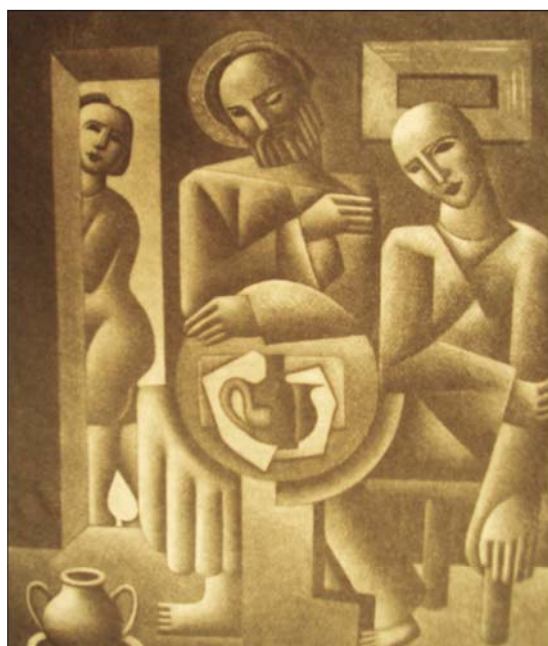


Fig. 3.11 Lola Cueto. Copia de *Jesús con discípulo*, 1940, original de Jaime Colson, 1927. Mezzotinta, 39.8 x 31.2 cm.

⁹ *De Chirico e il museo*. Exposición en la Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, (31 octubre de 2008 al 25 de junio de 2009) <http://www.archimagazine.com/mdechimuseo.htm>, (consultado el 9 de julio de 2019).

¹⁰ María Dolores Velázquez Rivas, conocida como “Lola Cueto” (Ciudad de México, 1897– 1978) fue una artista que produjo pintura, grabado, tapices con técnica de cadeneta, papel picado, lacas y realizó teatro guiñol diseñando marionetas y escenografías. Hay una tesis que aborda la “traducción” de un medio a otro en el trabajo de tapiz de Lola Cueto: García Rodríguez, Andrea. *Tapices bordados, puntadas mecánicas: rupturas y continuidades de la obra de Lola Cueto en el México posrevolucionario*. Ensayo académico para optar por el grado de Maestra en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

El artista ruso-mexicano Vlady (Vladímir Víktorovich Kibálchich Rusakov, Petrogrado, 1920 - Cuernavaca, Morelos, 2005), copió obras de Rafael Sanzio, Miguel Ángel, el Greco, Velázquez, Füssli, Caravaggio y Artemisia Gentileschi, entre otros, en lienzos, cuadernos de dibujo y pintura mural. Con esta práctica, Vlady muestra que era consciente de que ejecutar copias y paráfrasis es una manera de recuperar los valores plásticos de la pintura, tanto como lo fue para Giorgio de Chirico cuando redescubrió las técnicas antiguas del temple y copió a los maestros italianos de los siglos XIV y XV.¹¹ De Chirico fue radical al afirmar:

Copiar a un antiguo maestro es aprender los secretos de la pintura. He hecho muchas copias. Hice una copia de Lorenzo Lotto en Roma, en el Palazzo Pitti copié a Rafael ... Una buena copia puede a su vez ser una obra de arte, una buena obra de arte. Si se hace bien, es una obra de arte, no hay duda.¹²

La copia de Vlady de la *Judith decapitando a Holofernes* de Artemisia Gentileschi, es un buen ejemplo de la afirmación de De Chirico (fig. 3.11).

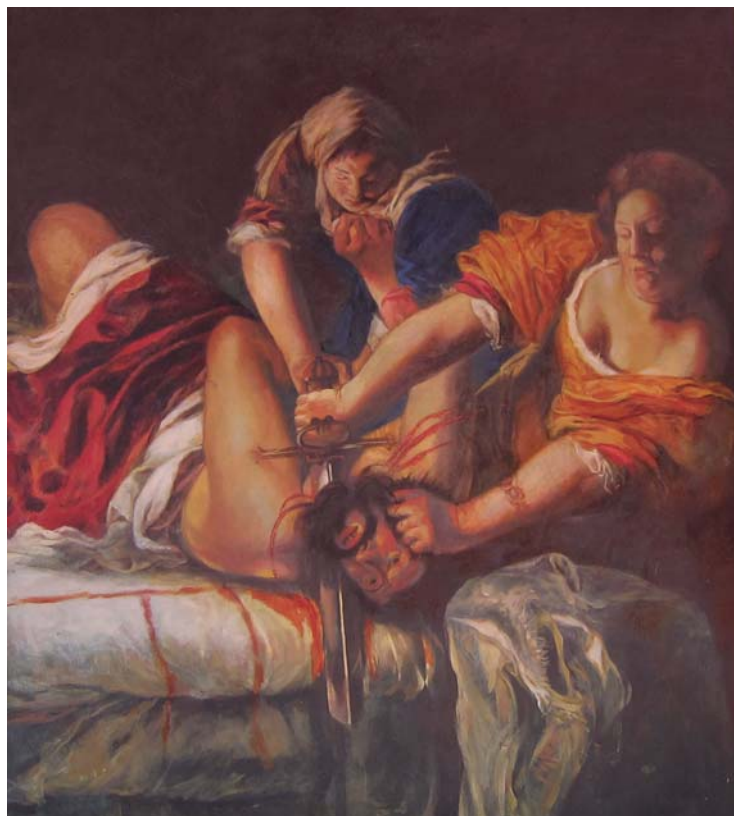


Fig. 3.11 Vlady. Copia de *Judith decapitando a Holofernes*, de Artemisia Gentileschi, s/f, óleo y temple sobre tela, 225 x 150 cm., acervo del Centro Vlady, Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Foto de la autora.

¹¹ Ver carta de Giorgio de Chirico a Jean Paulhan en *Littérature*, N.1, 1922, París, trad. de la edición inglesa por Octavio Moctezuma, en: Rens, Jean-Guy. *Vlady. De la Revolución al Renacimiento*, México, Siglo XXI Editores, 2005, pp.150-152.

¹² *De Chirico e il museo*, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna....

Como estrategia de “acopio” de recursos plásticos, la copia alimenta y sostiene el lenguaje plástico de las sucesivas generaciones de artistas; constituye una gramática cuyo abandono en la enseñanza solo puede propiciar producciones balbuceantes y pobres.

En lo personal, emprender el ejercicio de la copia me hizo evidente las consecuencias de las rupturas y vacíos en el arte de Latinoamérica respecto a las formas artísticas originarias de larga historia. La conquista española impuso un canon artístico por completo distinto y ajeno al originario mesoamericano, y al mismo tiempo que promovía el desprecio por el arte prehispánico, no impidió el saqueo y tráfico de códices, escultura, cerámica, frisos y fragmentos de pintura mural de extraordinario valor cultural y artístico.¹³ En consecuencia, la creación artística y el imaginario fueron ocupados de manera hegemónica por las reproducciones del arte religioso europeo durante el virreinato.

La Academia de San Carlos a partir del siglo XVIII estableció los cánones temáticos y formales de la producción artística frente al arte indígena y popular. Si contrastamos la producción artística europea y latinoamericana, podemos ver claramente en el primer caso, la continuidad en torno al canon de los modelos clásicos desde la antigüedad hasta las transvanguardias, mientras que en América Latina el arte virreinal en sus expresiones religiosas trasplantadas al nuevo territorio colonial aparece como si no se hubiese producido un arte propio durante siglos en esta parte del mundo. Aquí hablo de una tendencia general y dominante, aunque como sabemos, se produjo también un arte sincrético que conservó en parte la iconografía indígena en los textiles y en el llamado arte tequitqui.¹⁴

No es sino hasta la segunda mitad del siglo XIX que los intelectuales liberales cuestionaron el colonialismo cultural y artístico. Al respecto, el historiador Enrique Florescano menciona que:

Cuando Benito Juárez restauró la República en 1867, Ignacio Manuel Altamirano, Ignacio Ramírez y otros liberales demandaron imprimir en las letras y en las artes las expresiones del arte nacional. Ambos abogaron por la creación de una literatura y una pintura nacionales y solicitaron la fundación de instituciones culturales que alentaran esas aspiraciones. Ramírez decía en 1869: “Es urgente dotar a la capital de la República de un establecimiento exclusivamente encargado de recopilar, explicar y publicar todos los vestigios anteriores a la Conquista de América; la sabiduría nacional debe levantarse sobre una base indígena”.¹⁵

¹³ La extraordinaria investigación de Miguel Gleason muestra parte de la riqueza artística mexicana en Europa: ver Gleason, Miguel. *México insólito en Europa*, México, Fogra Editorial, S.A., 2014.

¹⁴ Romano Rodríguez menciona al respecto: “El tequitqui presenta tanto una combinación de estilos señaladamente anacrónica, como una talla de aspecto precortesiano, además de la presencia en muchos de los casos, de elementos formales indígenas mezclados con motivos europeizantes, fundamentalmente tallados en piedra o representados pictóricamente”, en Romano Rodríguez, María del Carmen. “Arte tequitqui en el siglo XVI novohispano”, *Anuario Saber Novohispano*, México, 1995, N. 2, p. 337.

¹⁵ Florescano, Enrique. *Imágenes de la Patria a través de los siglos*, México, Taurus ediciones, 2005, p. 179.

Así, en el siglo XIX, artistas como Félix Parra, Hermenegildo Bustos, Santiago Rebull, Leandro Izaguirre, José María Velasco y Saturnino Herrán respondieron a esta necesidad nacionalista de crear un nuevo imaginario colectivo recreando temas del pasado histórico, de la antigüedad indígena, la cotidianidad y el paisaje mexicano. Pero es hasta la post-revolución que se retoma y desarrolla con mayor amplitud la idea de los intelectuales liberales del diecinueve con el muralismo y la Escuela Mexicana.

Esto nos lleva a preguntarnos sobre la enseñanza de la plástica en la actualidad: ¿por qué no recuperar como modelos válidos a los pintores mexicanos de distintas épocas? Ciertamente tenemos al alcance murales magníficos, libros, ensayos y obra en los acervos de los museos, pero parecería que este enorme reservorio no fuera susceptible de ser recreado o tomado como punto de partida y fuente de inspiración, sino únicamente contemplado, o bien, comprado. ¿Y qué decir cuando son artistas extranjeros quienes copian, parafrasean y se inspiran en el arte mexicano, prehispánico o moderno? Solo para mencionar un ejemplo muy conocido, consideremos la influencia de la escultura tolteca y maya en la obra de Henry Moore.¹⁶

Por otra parte, los derechos de autor llevados al extremo actualmente, también pueden ser un dique para la creación. Esto es quizá más claro si pensamos en la música: ¿qué pasaría si las obras dejaran de ser parafraseadas, adaptadas para instrumentos distintos para los que fueron originalmente compuestos, interpretadas con variaciones, etcétera? El oficio, tanto en música como en pintura se adquiere copiando, interpretando, ejecutando obras de otros que son parte del repertorio, de una tradición y cultura colectiva, no se construye sobre el vacío.

Las obras tempranas de Juan Sebastián Bach estuvieron influidas por las del compositor y organista Dietrich Buxtehude; a su vez, la obra Bach es fuente de inspiración e influencia para compositores desde Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Richard Wagner, Richard Strauss y Gustav Mahler, hasta músicos del siglo XX como Arnold Schönberg, Anton Webern, Paul Hindemith, Ígor Stravinski, Heitor Villa-Lobos o Astor Piazzolla, entre muchos otros.¹⁷ Los compositores modernos y contemporáneos hacen frecuentes citas y paráfrasis. En el



Fig. 3.12 Félix Parra, *Fray Bartolomé de las Casas*, 1875. Óleo sobre tela, 356.5 x 263 cm. Acervo Museo Nacional de Arte.

¹⁶ Henry Moore y México. Museo Dolores Olmedo, México, Fideicomiso Museo Dolores Olmedo Patiño, 2005.

¹⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach

repertorio mexicano podemos recordar el *Huapango* de José Pablo Moncayo, obra inspirada en sones veracruzanos. De esta manera es como los lenguajes musical, plástico, teatral y dancístico, crecen y se expanden.

Copiar obras plásticas tiene la misma función de crear memoria y recursos que recitar, cantar versos o ejecutar una pieza musical; de esta manera nos sumergimos en el lenguaje literario, musical o plástico. Cuando se reconoce este hecho, olvidado y despreciado en la plástica actualmente, pero de enorme importancia, se comprenden mejor las fuentes significativas de un autor, sus estrategias de creación y su sustrato histórico, así como su filiación.

Es interesante encontrar en los últimos años, exposiciones y estudios académicos sobre los procesos de grandes artistas que documentan los modelos que éstos copiaron haciendo “acopio” de formas, temas, ideas, composiciones y soluciones, como mostraron las exposiciones *La ilusión griega. Ingres y la Antigüedad*, en Francia (2006-2007), en México *Vlady. La sensualidad y la materia* en el Palacio de Bellas Artes (2006) y en Italia la exposición *De Chirico e il museo* en Roma (2008-2009).¹⁸

En el proceso de aprendizaje y producción el artista establece filiaciones que van definiendo su trabajo. Al seleccionar y copiar obras acercándose a los procesos de otros artistas se establecen *de facto* también genealogías. En este sentido, he realizado copias de pinturas, dibujos y esculturas. Copié obras de maestros europeos como Rembrandt, Durero, Picasso y Hockney, entre otros, y de mexicanos como Rivera, Orozco, Siqueiros, Zalce, Anguiano, O’Higgins, Balmori, Chávez Morado y García Bustos. Generalmente, realizo la copia con un material y técnica distinto al de la obra original: si el original está realizado como pintura al óleo o fresco, realizo la copia con lápiz, acuarela, tinta o carbón; el cambio en la técnica posibilita un ejercicio de exploración, una transcripción y un acopio de recursos plásticos.

En particular, dibujar esculturas constituye un ejercicio interesante de comprensión del espacio y la forma. Se aprende mucho de los procesos de los maestros/as al inquirir sobre: ¿cómo realizó la composición?, ¿cuál fue su modelo?, ¿cómo trabaja la línea, el color, los volúmenes y los ritmos? ¿cómo se le puede interpretar?

¹⁸ *Ingres & l'antique: L'illusion grecque*, en Montauban, 2006 y Museo Ingres y en Arles (Musée de l'Arles et de la Provence antiques) en 2007. *Vlady. La sensualidad y la materia*, México, Palacio de Bellas Artes, 2006, y *De Chirico e il museo*, Galería Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo en Roma, 2008-2009.



Figurillas prehispánicas, grafito, lápices de colores y acuarela sobre papel.



Fragmento de mural teotihuacano, lápiz y acuarela sobre papel.



Copia de Diego Rivera, lápices de colores sobre papel.



Copia de Alfredo Zalce, carbón y acuarela sobre papel.



Copia de Leopoldo Méndez, carbón y acuarela sobre papel.



Copia de Diego Rivera, lápiz y acuarela sobre papel, 2006.

De manera contemporánea a mi ejercicio de la copia, descubrí la obra de pintoras notables en la historia que habían sido olvidadas. Debo decir, que aún cuando en mi ambiente familiar y académico se reconocía la importancia política y cultural del feminismo, en lo personal desconocía la obra de artistas mujeres anteriores al siglo XX (lo cual habla de un desconocimiento generalizado incluso en medios que se considerarían “informados”). Fue gracias a la historiadora norteamericana Whitney Chadwick y su libro *Mujer arte y sociedad* que descubrí a la extraordinaria pintora italiana del siglo XVII Artemisia Gentileschi, y a muchas más, borradas por siglos de las narrativas de la historia del arte.¹⁹

En mi investigación sobre pintoras, escultoras y grabadoras en la historia, me interesaron algunos de sus autorretratos; realicé copias de algunas de estas obras con la intención de entender a cada artista, su época, su técnica y lo que querían transmitir de sí mismas como profesionales. Sin embargo, considero que, además de ser un ejercicio pictórico, la serie *Maestras, discípulas y alegorías* plantea, al mismo tiempo, una “teoría de la pintura en pintura”; es una toma de posición en la que asumo desde una perspectiva feminista, conceptual y plásticamente, una genealogía como pintora que se enriquece con el reconocimiento de las “Grandes Maestras”.

La selección de obras revela algunos de mis descubrimientos y afinidades, y es también un recorrido por la historia del autorretrato femenino desde el siglo XVI hasta el XX. Con la intención de que la exposición tuviera también una función didáctica, en el catálogo de *Maestras, discípulas y alegorías*, mis versiones de los autorretratos se acompañaron con una pequeña nota biográfica de cada una de las siguientes artistas: Sofonisba Anguissola (Cremona c. 1532 – Palermo, 1625), Artemisia Gentileschi (Roma, 1593 – Nápoles, hacia 1654), Clara Peeters (Amberes, 1589 – c. 1657), Judith Leyster (Haarlem, 1609– Heemstede, 1660), Angelica Kauffmann (Chur, Suiza, 1741 – Roma, 1807), Élisabeth Vigée Lebrun (París, 1755 - París, 1842), Marie Bashkirtseff (Gavrontsy, Imperio ruso, 1858 - París, 1884), Anna Bilińska-Bohdanowicz (Zlotopole, Ucrania, 1857 - Varsovia, Polonia, 1893), Suzanne Valadon, (Bessines-sur-Gartempe, 1865 - París, 1938), Käthe Kollwitz (Königsberg, actual Kaliningrado, 1867 - Moritzburg, Sajonia, 1945), Gabriele Münter (Berlín, 1877 -Murnau, 1962), Natalia Goncharova (Nagaevo, 1881 – París, 1962), Nadezhda Udaltsova (Orel, 1885 – Moscú, 1961), Nora Heysen (Hahndorf - 1911 – Sydney, 2003), María Izquierdo (San Juan de los Lagos, Jalisco, 1902 – Ciudad de México, 1955).

¹⁹ Ver anexo: Sáenz, Inda. “La supuesta -neutralidad- en las artes plásticas en México: falacia que invisibiliza a las artistas”, *Triple Jornada*, periódico *La Jornada*, 3 de abril, 2001, pp. 4 y 5, <http://www.jornada.unam.mx/2001/04/03/entrada32.htm> (consultado el 8 de marzo de 2017).

Artemisia Gentileschi vivió de manera independiente como una profesional, negoció encargos, fue amiga de Galileo y reconocida en su tiempo. En los últimos años hay una bibliografía creciente sobre esta extraordinaria pintora que comprende biografías, estudios académicos, capítulos en libros, así como biografías noveladas y la película *Artemisia* de Agnès Merlet. El Museo Metropolitano de Nueva York dedicó a Orazio y Artemisia Gentileschi una gran exposición en el año 2001.²⁰ El conocimiento de su vida y obra me llevó a escribir un artículo²¹ y a reproducir dos de sus autorretratos, así como su *Clío*, alegoría de la historia (n.55, 56, 57).



Fig. 3.13 Artemisia Gentileschi. *Corisca y el Sátiro*, 1630-1635. Óleo sobre tela, 155 cm × 210 cm.

Para representar a las artistas mexicanas elegí a María Izquierdo; no incluí a Frida Kahlo por considerar que su obra es ampliamente conocida. Debo señalar que en el momento en que desarrollé la serie, no había un interés particular por rescatar a las artistas mujeres en México, ya fuera mediante exposiciones, catálogos o artículos académicos. Aparte de la atención que han merecido artistas como Frida Kahlo, María Izquierdo, Olga Costa, Rina Lazo y las surrealistas Remedios Varo y Leonora Carrington, son recientes las exposiciones, catálogos y estudios académicos disponibles sobre artistas como Aurora Reyes, Lola Cueto, Angelina Beloff, Isabel Villaseñor, Fanny Rabell y Celia Calderón. Valga mencionar, que el primer libro sobre mujeres muralistas en México lo publicó en 2017 la historiadora del arte Dina Comisarenco Mirkin.²²

²⁰ *Orazio and Artemisia Gentileschi*. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2001. Refiero aquí algunos textos sobre Artemisia Gentileschi: Chadwick, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992; Croper, Elisabeth. "Artemisia Gentileschi, la pintora", en Giulia Calvi (ed.), *La mujer barroca*, Madrid, 1995, pp. 189-212; Garrard, Mary D. "Artemisia and Susana" en *Feminism and Art Theory, Questioning the Litany*, Broude, Norma y Garrard, Mary D., Nueva York, Harper and Row, Publishers, 1982, pp. 147-176; y Griselda Pollock, Griselda. "La heroína y la creación de un canon feminista, en Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (compiladoras), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Conaculta-FONCA, Universidad Iberoamericana, PUEG-UNAM, Curare, 2007, pp. 161-196.

²¹ Sáenz, Inda. "Artemisia Gentileschi" en *La Jornada Semanal*, periódico, *La Jornada*, 21 de junio de 1998, p. 12.

²² Comisarenco Mirkin, Dina. *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México*. México, Artes de México, 2017; Tibol, Raquel. *Ser y Ver. Mujeres en las artes visuales*, México, Plaza y Janés, 2002; algunos catálogos de exposiciones en la última década son: Aguilar Urbán, Margarita.

En un plano conceptual, mediante la estrategia del anacronismo, la serie plantea que “retratar” a las artistas “trayéndolas” al presente, constituye una manera simbólica de reconocerlas “Maestras”, en oposición a la idea generalizada de que solo existen los “Grandes Maestros” varones. Es decir, la serie trata sobre la construcción de una genealogía artística en femenino.

Por otra parte, esta investigación explora la diversidad de expresiones plásticas de las artistas, y al mismo tiempo cuestiona la existencia de alguna “esencia femenina” en sus obras; por el contrario, a través de distintas épocas, estilos y contextos, podemos ver la cercanía de estas artistas con los estilos de maestros contemporáneos suyos.²³

La serie tiene también la intención didáctica de acercar al público en México a un universo poco conocido; dicho propósito se ha cumplido al presentarse en museos, universidades, bibliotecas y espacios públicos a lo largo del país, así como mediante su difusión a través del catálogo impreso; además, en cada una de las exposiciones se han programado vistas guiadas, mesas redondas y conferencias.²⁴

En la dialéctica que considera al pensamiento como práctica y a la producción plástica como pensamiento, la investigación sobre las artistas que copio y parafraseo, me llevó a reunir y publicar con la historiadora del arte Karen Cordero Reiman, una antología de textos de historiadoras y académicos(as) que no se habían traducido al castellano bajo el título de *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*.²⁵ Posteriormente, realicé la curaduría para la exposición virtual *Ella misma y su imagen. Autorretratos de artistas*.²⁶ En dicha muestra, seleccioné obra de artistas como Leonora Carrington, Rina Lazo, Marianela de la Hoz y Mónica Mayer.

Aurora Reyes. *Alma de montaña*. Chihuahua, Instituto Chihuahuense de Cultura, 2010; *Women Artist of Modern México: Frida's Contemporaries/Las contemporáneas de Frida: Mujeres artistas en el México de la modernidad*, Chicago, IL. National Museum of Mexican Art, 2007, National Museum of Mexican Art, 2007 y Museo Mural Diego Rivera, 2008; *Angelina Beloff. Trazos de una vida*. México, CONACULTA, INBA, Museo Mural Diego Rivera, 2012; *Para participar en lo justo. Recuperando la obra de Fanny Rabel*. Comisarenc Mirkin, Dina, Torres Ana María, Ana y Cordero Reiman, Karen (compiladoras), México, (s/e), 2013. Entre las publicaciones académicas, podemos mencionar la tesis doctoral de la artista y académica de la Universidad Veracruzana, Gladys Villegas *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas, una perspectiva no androcéntrica*, Madrid, Universidad Complutense, 2001; el libro de Araceli Barbosa *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*, Casa Juan Pablos, Universidad Autónoma de Morelos, 2008 y el libro *Imaginarios y representaciones estéticas de género en las artes*, coordinado por los antropólogos Fernando Huerta y Mercedes Castro, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2019.

²³ Cordero Reiman, Karen. “¿Miradas múltiples...”, p.19 (ver texto completo en anexo).

²⁴ Entre 2005 y 2017, *Maestras discípulas y alegorías* se exhibió en los siguientes sitios: Museo Universitario del Chopo, UNAM, Ciudad de México; Galería Jorge Alberto Manrique, Casa de la Cultura de Celaya, Guanajuato (2005); Museo Francisco Cossío, San Luis Potosí, San Luis Potosí; Museo de la Ciudad de Querétaro, Qro; Biblioteca Pública Los Mangos, Puerto Vallarta, Jalisco (2006); Biblioteca Lino Picaseño, Facultad de Arquitectura de la UNAM y Foro Cultural Efrén Rebollo, Pachuca, Hidalgo (2007); Colegio Cristóbal Colón, Cuernavaca, Morelos (2007 y 2014); con el título: *Inda Sáenz. Pintura. Genealogías en femenino*, Foro R-38, Universidad del Claustro de Sor Juana, Ciudad de México; Colegio Cristóbal Colón, Cuautla (2017).

²⁵ La antología reúne textos dispersos en publicaciones académicas y capítulos de libros de autoras (y un autor: David Lomas) como Linda Nochlin, Griselda Pollock, Carol Duncan y Whitney Chadwick; Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Inda. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Conaculta-INBA, Universidad Iberoamericana, Programa de Estudios de Género-UNAM, Curare, 2007.

²⁶ Sáenz, Inda. (Curaduría) *Ella misma y su imagen: autorretratos de artistas*, <http://www.museodemujeres.com/es/exposiciones/89-ella-misma-y-su-imagen-autorretratos-de-artistas>, (consultado el 12 de mayo de 2019).

Bocetos para la serie *Maestras, discípulas y alegorías*



Para realizar las copias, utilicé reproducciones fotográficas de los autorretratos de las siguientes artistas: Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi, Judith Leyster, Marie Bashkirtseff, Anna Bilinska, Suzane Valadon, Gabrielle Münter, Natalia Goncharova Nadezdha Udaltsova y Nora Heysen. En el caso de las paráfrasis, en mi versión del autorretrato de Clara Peeters como *vanitas* eliminé algunos objetos (n.58), mientras que a la pintora neoclásica Angelica Kauffman la acompañé con esculturas y objetos de la antigüedad que no tiene la obra original (n.60).

La alegoría de la pintura usualmente se encarna en un cuerpo femenino.²⁷ Artemisia Gentileschi fue la primera mujer en la historia que se autorretrató como “La Pintura”, alterando el canon y la retórica tradicional en el doble juego de representarse como profesional y como la encarnación misma de “La Pintura”. Por sus cartas y la información que proporcionan sus biógrafos, sabemos que Artemisia era consciente de su talento como artista y de su excepcional lugar como profesional e intelectual de su tiempo.²⁸ Con absoluta admiración por su pintura, copié dos de las alegorías de la pintura de Artemisia, así como su obra *Clío*, alegoría de la historia.

Realicé los retratos de María Izquierdo a partir de fotografías de la pintora y fragmentos de sus obras para construir un espacio-estudio ficcional. La obra *María Izquierdo con Tamayo como modelo* altera los lugares tradicionales del pintor y su modelo (n.70); al situar a Rufino Tamayo en el banco que usualmente ocuparía la modelo ironizo sobre el papel del pintor en la vida de Izquierdo como “modelo” de artista exitoso. Podemos observar que Tamayo realizó retratos de María Izquierdo, pero ella no hizo ninguno de él. Por otra parte, la obra de ambos tienen un gran parecido estilístico y temático en la época en que fueron pareja y pintaban literalmente “espalda con espalda” en su taller.

En mi ficción, María Izquierdo de espaldas e inmersa en el acto de pintar (hay una doble referencia: a la pintura de Johannes Vermeer *El arte de la pintura* o *Alegoría de la pintura* de 1666 y a *El sueño de José* de 1990 de Paula Rego) se encuentra en un ambiente ambiguo interior/ exterior con elementos contradictorios: un árbol, luz diurna y un foco que cuelga.

En la obra *Estudio de María Izquierdo* escenifico una reivindicación simbólica del profesionalismo de Izquierdo (n.71). La pintora mira de frente al espectador en una pose basada en el *Autorretrato con paleta y pinceles* de 1887 de Anna Bilinska (n.63). Algunos fragmentos reinterpretados de pinturas de Izquierdo ocupan el espacio a su alrededor. En la parte superior derecha reproduzco el boceto que Izquierdo hiciera para la *Alegoría de la música*, como parte del mural que le fue comisionado para pintar en el Palacio de Gobierno de la Ciudad de México y que Izquierdo no llegó a realizar. Raquel Tibol escribió sobre aquel episodio: “Resulta que consultados Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, consideraron excesivo el encargo para una artista de nula experiencia en el muralismo.”²⁹

27 “Alegoría, del griego ἀλληγορία (allegoría) «figuradamente», es una figura literaria o tema artístico, que pretende representar una idea valiéndose de formas humanas, de animales, y/o de objetos cotidianos. La alegoría pretende dar una imagen a lo que no tiene imagen, para que pueda ser mejor entendido por la generalidad. Dibujar lo abstracto, hacer «visible» lo que solo es conceptual, obedece a una intención didáctica. Así, una mujer ciega con una balanza, es alegoría de la justicia, y un esqueleto provisto de guadaña es alegoría de la muerte.” <https://es.wikipedia.org/wiki/Alegor%C3%ADa>, (consultado el 1 de abril de 2018).

28 Croper, Elisabeth. “Artemisia Gentileschi...”.

29 Raquel Tibol refiere que, habiendo sido cancelado el encargo, se le ofreció que pintara en cualquier otro edificio del D.D.F., pero ella rechazó la propuesta, y para mostrar sus capacidades pintó los tableros *la Música* y *la Tragedia*, mismos que fueron depositados en la

El par de retratos simbólicos de Izquierdo cuestionan, no solamente el lugar de las mujeres en las narrativas de historia del arte occidental, sino también el de la pintura contemporánea en México. Desde mi perspectiva, la estrategia de reconstruir con fragmentos mediante montaje, hace posible revalorar y resignificar el oficio de la pintura y a las pintoras como profesionales en la historia del arte. También, los retratos de María Izquierdo se pueden leer como alegorías de “La pintura” desde “nuestro occidente”.³⁰

En la búsqueda de autorretratos de artistas, encontré algunas obras cuyo tema es la representación de “discípulas” o “aprendices”. En pinturas y grabados desde el siglo XVIII hasta inicios del XX, se retrata a damas de las clases acomodadas copiando obras en museos como el Louvre o como aprendices en el taller de un maestro renombrado. La mayoría de estas obras están realizadas por pintores varones, aunque también hay ejemplos de artistas mujeres que se autorretratan con sus pupilas como Adélaïde Labille-Guiard o Marie-Victorie Lemoine quien retrata a otra artista con su discípula.³¹

Me pareció notable el escaso interés artístico y académico por las imágenes en pintura, dibujo, grabado y fotografía que revelan una nutrida participación femenina en las academias de arte en los siglos XIX y principios del XX, tanto en Europa como en México. Por ello, realicé cuatro obras con el tema de “la discípula” reinterpretando pinturas, un grabado y una fotografía.

En la producción plástica, la legitimación social de un artista se basa en genealogías que se transmiten generacional y estilísticamente. En la construcción de dicha genealogía, la historia escrita, las crónicas y los textos de «autoridades» en la materia juegan un papel importante. Pero también hay obras que tratan de la transmisión, legitimación y profesionalismo, como aquellas que representan



Fig. 3.14 Gustave Moreau, *Mujer copista en el Museo del Louvre*, 1850, carbón y acuarela, Museo Gustave Moreau, París, cat. 4714.

Basílica de San Juan de los Lagos y rescatados en 1971 por el INBA. La crítica concuerda con los muralistas y otros pintores que escribieron anónimamente sobre el tema, afirmando: “(...) ahora puede el público confrontar La tragedia y La música con los murales de Orozco, Rivera, Siqueiros, Rodríguez Lozano y González Camarena que se encuentran en ese piso del Palacio de Bellas Artes. María Izquierdo sale definitivamente derrotada”. En Tibol, Raquel. “El muralismo de María Izquierdo, acto fallido”, revista *Proceso*, 17 de marzo, 1979, <http://www.proceso.com.mx/125707/el-muralismo-de-maria-izquierdo-acto-fallido> (consultado el 10 de marzo de 2017).

³⁰ En un cuestionamiento al eurocentrismo cultural, de acuerdo con Raúl Zambrano, “siempre habrá otro occidente desde otro lado”, en Zambrano, Raúl. “De la ópera al cine (el relevo de dos artes medianamente totales)”, *Cátedra Bergman*, MUAC del CCU, UNAM, 25 de agosto de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=ZdCBja_4OOA&feature=share (consultado el 25 de septiembre de 2018).

³¹ Frances Borzello reproduce varios ejemplos de pinturas con el tema de las “discípulas” ejecutados por artistas de ambos sexos en su libro *Seeing ourselves. Women's Self-Portraits*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1998.

escenas en el taller de un «maestro». Lo característico en estas obras es que son generalmente “los maestros” quienes pintan a las discípulas como esforzadas amateurs anónimas, dejando claro de manera implícita, que ellas nunca serán verdaderamente «artistas» (fig. 3.14).³²

El artículo de Linda Nochlin “Why Have There No Great Women Artists?”³³ considerado como texto fundacional de la historia del arte feminista, expone las implicaciones de la prohibición de asistir a las academias para las mujeres, y más tarde, cuando fueron admitidas, de dibujar modelos desnudos como una de las limitaciones más serias para que las mujeres alcanzaran una preparación artística profesional equiparable a la que recibían los estudiantes varones.

En el siglo XIX, en México así como en Europa, muchos artistas reconocidos impartieron clases privadas a las señoritas de las clases altas para complementar sus ingresos. Y, si bien las mujeres fueron aceptadas como estudiantes en las academias a finales de ese siglo, la prohibición de dibujar modelos desnudos, base fundamental para desarrollar el género de la gran pintura de historia, continuó vigente. En México, las mujeres pudieron ingresar a la Academia de San Carlos hasta 1886.

Raquel Tibol publicó un artículo pionero que describe las enormes limitaciones y dificultades que enfrentaban las mujeres en el siglo XIX en México para acceder a una educación artística profesional. La crítica de arte menciona la participación de Ángela Icaza en la primera exposición de la Academia de San Carlos en 1849, y refiere que ya para tercera exposición de la Academia “la presencia femenina puede calificarse de masiva (...). Las artistas mandan sus trabajos a las exposiciones, pero no concurrían a las clases de la Academia.” Tibol menciona que los modelos de que disponían las alumnas en las clases particulares o en escuelas como el Liceo Franco Mexicano eran floreros y fruteros, y se ejercitaban en el dibujo de cabezas; así como también, que los trabajos enviados por las pintoras a las exposiciones eran copias, en muchas ocasiones copias de copias, y como obras originales: paisajes, floreros, fruteros, pájaros y retratos de familiares.³⁴

De lo anterior se desprende que la educación artística para las mujeres en México no pretendía que la estudiante adquiriese un nivel profesional, sino únicamente dotarla de destrezas que la cotizaran mejor en el mercado matrimonial. Lo mismo ocurría para el caso de la enseñanza en otras artes: las señoritas de las clases acomodadas recibían una educación musical elemental y suficiente para amenizar reuniones familiares, pero no la necesaria para una dedicación profesional que les permitiera la interpretación o composición de obras de gran aliento.³⁵ Y, por otra parte, de la misma manera que en las artes visuales, hay una tendencia a borrar u olvidar a las pocas compositoras

32 Sáenz, Ina. *Maestras, Discípulas y alegorías*, México, Instituto Nacional de las Mujeres/Museo Universitario de el Chopo, UNAM, 2005, p. 8-9.

33 Nochlin, Linda. “Why Have There No Great Women Artists?” en *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness* (eds. Vivian Gornick and Barbara Moran; New York: Basic, 1971). Traducción al español en Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Ina (comp.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, CONACULTA-FONCA, Universidad Iberoamericana, Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG-UNAM) y Curare, 2007, pp. 17-43.

34 Tibol, Raquel. “La mujer en el arte mexicano en el siglo XIX”, *FEM. Publicación feminista*, Vol. IX, No. 33, abril-mayo, 1984, p. 4-5.

35 Ver: Nieves Molina, Alfredo. “Las señoritas al piano: dedicación musical de la mujer en el siglo XIX”, *Antropología. Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Núm. 91, 2011, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2740/2642> (consultado el 26 de marzo de 2017). Y: Pro ópera. “La mujer mexicana en la música”: <http://www.proopera.org.mx/pasadas/julagos3/revista/58-libros-jul2011.pdf> (consultado el 26 de marzo de 2017).

que se pueden rastrear en la historia. Como menciona la compositora, intérprete y musicóloga Leticia Armijo, con excepción del trabajo de Esperanza Pulido (*La mujer mexicana en la música*, 1958, que comprende desde el periodo prehispánico hasta 1930), no existen otros que den cuenta de compositoras en México ni catálogos de sus obras.³⁶

A principios del siglo XIX era común que los estudiantes acreditados copiaran en las salas del Louvre obras clásicas; para entonces, un número creciente de mujeres asistía a las clases particulares de algún maestro en Francia. No he encontrado hasta ahora ejemplos de obras con el tema de las “discípulas” en México. Mi pintura *La estudiante en el Louvre de Dromart* (n.72) se basa en el cuadro *Vista de la galería de antigüedades del Louvre* de 1832, original del pintor francés. Utilicé una reproducción fotográfica en blanco y negro de la obra, lo cual me facilitó elegir la gama cromática del cuadro, incluyendo el acento de color que da el vestido rojo de la estudiante, así como también simplificar y esquematizar las figuras de la obra original.

En Inglaterra las escuelas de arte abrieron sus puertas a las estudiantes mujeres hasta la segunda mitad del siglo XIX; las clases estaban restringidas a la copia de modelos de yeso, estudios de paisaje y naturaleza muerta. Mi versión pictórica *La clase mixta en la Slade School* (n.73) se basa en un grabado anónimo publicado en *The Illustrated London News* en 1881;³⁷ el grabado ilustra una clase concurrida de copia de modelos en yeso.

Realicé la obra *La estudiante argelina* (n.75) a partir de la fotografía *Escuela de Bellas Artes de Argel* tomada por el francés de origen iraní Abass en 1994.³⁸ Esta imagen expone las contradicciones del canon del arte “universal” y “neutro”: una estudiante argelina copia un modelo clásico de desnudo griego en un salón de clases. En el espacio académico, el modelo en yeso, que representa el arte y la cultura occidental, se encuentra en plena contradicción con los valores de la cultura islámica que prohíbe la reproducción de imágenes. Una estudiante dibuja la escultura de un desnudo masculino como modelo de “lo bello” desde su cuerpo completamente cubierto y su cabeza tapada con la pañoleta tradicional. La situación académica refuerza el canon occidental y sus valores en la transmisión de lo que es “arte” y lo que es “belleza”. La imagen, al mismo tiempo, condensa y exponen las capas de colonización y confrontación cultural y estética entre oriente y occidente; entre la prohibición y relativa libertad femenina que cruza los preceptos del islam y el cristianismo. Aquí me surgen algunas preguntas sobre la formación académica artística en este contexto: ¿cuál podría ser la “propuesta estética personal” de una estudiante como la retratada al egresar de la Escuela de Bellas Artes en el mundo del arte contemporáneo global, o en el mundo más local argelino? ¿Qué clase de arte “personal” produciría y para quién?

36 Por ejemplo, el libro de Dan Malström *Introducción a la música mexicana del siglo XX* (México, Fondo de Cultura Económica, 1974) “no incluye a ninguna compositora siendo que en 1947 la Orquesta Sinfónica de México bajo la dirección de Carlos Chávez ya había estrenado el poema sinfónico *Oda celeste* de la compositora María Teresa Prieto, en Armijo Torres, Leticia. *La mujer en la composición musical del México de la segunda mitad del siglo XX: la obra de Gloria Tapia, Lilia Margarita Vázquez y María Granillo*, tesis para obtener el título de Licenciado en Composición, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 1-2.

37 *The mixed Antique Class at the Slade School* se reproduce en Borszello, Frances. *Seeing ourselves. Women's Self-Portrait*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1998, p. 111.

38 Goytisolo, Juan. “Las mil y una caras del Islam”, revista *Letras libres*, 30, noviembre, 2001. <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/las-mil-y-una-caras-del-islam> (consultado el 20 de marzo de 2017).

El pintor italiano Mario Sironi pintó la figura de *La discípula*³⁹ con la misma rigidez y simplificación escultórica de otros elementos del cuadro: la pequeña escultura en el pedestal, el jarrón, la escuadra y la pirámide (n.74). En la construcción clasicista del cuadro al estilo Novecento, una “discípula” anónima y despersonalizada ocupa el centro de la imagen. Es precisamente este carácter de “anónima” el que se desliza en las obras con este tema.

Tenemos que, mientras la historia del arte a partir del modelo historiográfico de *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* de Giorgio Vasari⁴⁰ se basa en genealogías de maestro-discípulo (que da inicio con Cimabue-Giotto), las pinturas de “discípulas” remarcan la autoridad de “el maestro”, y por el otro, el anonimato de la estudiante. Es decir, implícitamente se niega la posibilidad de transmisión, y por lo tanto, de inserción en una genealogía y oficio dentro del canon del arte concebido como “universal” y “neutro” (entiéndase como masculino, blanco y occidental). En este sentido, la serie de cuatro obras de *discípulas* pone en juego estos cuestionamientos mediante la pintura misma; por ello, considero que la serie tiene un carácter conceptual y político.

Por otra parte, las artistas rara vez son una referencia legitimadora para los artistas varones; quizá una excepción notable en la historia del arte sean los discípulos de Frida Kahlo conocidos como “Los Fridos”: Fanny Rabel, Guillermo Monroy, Arturo Estrada y Arturo García Bustos.⁴¹

En su texto “Linaje paterno”, Mira Schor analiza la manera en la cual se establecen linajes artísticos mediante reseñas, críticas y revisiones históricas, y con humor escribe:

Decir que la legitimación se establece por el padre es en cierto sentido aseverar lo obvio. Pero debe notarse que, en el momento histórico actual, hay algunos padres mejores que otros. Actualmente, el linaje paterno óptimo se percibe en la relación establecida entre mega-padres tales como Marcel Duchamp, Andy Warhol, Joseph Beuys, y mega-hijos como Jaspers Johns y Robert Rauschenberg. La ironía, la calma, el desapego y el espíritu crítico son rasgos favorecidos. Picasso no es un padre favorecido en nuestro tiempo, y nadie se atrevería a tratar con padres más “femeninos” como Bonnard e incluso Matisse, quienes caen dentro de ésta categoría de género. Los mega-padres de los años sesenta, setenta y ochenta tienden a no ser pintores; Johns es la excepción, pero la inserción de objetos encontrados en sus pinturas y una iconografía basada en emblemas culturales, le asegura su linaje paterno a Duchamp.⁴²

39 Mario Sironi (Sassari, 1885 – Milán, 1961): *La discípula*, 1924, óleo sobre tela, 97 x 75 cm.

40 Giorgio Vasari (Arezzo, 1511 - Florencia, 1574) fue un arquitecto, pintor y escritor italiano. *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos (Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* 1550; segunda edición ampliada en 1568). Se le atribuye el haber acuñado el término Renacimiento, https://es.wikipedia.org/wiki/Giorgio_Vasari (consultado el 20 de marzo de 2017).

41 Me consta de manera personal el orgullo y la casi devoción que profesaba Arturo García Bustos (Ciudad de México, 1926-2017) por su maestra Frida Kahlo. Ver: Sáenz, Ina. “Rina Lazo y Arturo García Bustos. La vigencia de La Escuela Mexicana”, Dina Comisarenko Mirkin (ed.). *Codo a codo: parejas de artistas en México*, México: Universidad Iberoamericana, 2013, pp. 357-391.

42 Schor, Mira. “Linaje paterno”, en Cordero, Karen y Sáenz, Ina (comp.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Conaculta-Fonca, Universidad Iberoamericana, PUEG-UNAM, Curare, 2007, p.p. 111-112.

Con frecuencia se pueden escuchar frases coloquiales tales como “si tal artista no es reconocido, es porque seguramente no era bueno”, y generalmente “ser reconocido” no solo implica que sus obras se expongan en un museo, sino que tengan un valor comercial elevado. El grupo de activistas feministas *The Guerrilla Girls* expuso con tino y humor las implicaciones sociales, políticas y de mercado cuando entra en juego el género en el sistema artístico. Su famoso cartel de 1989 dice: WHEN RACISM AND SEXISM ARE NO LONGER FASHIONABLE,



Fig. 3.15 *The Guerrilla Girls*, 1989, imagen tomada de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-when-racism-and-sexism-are-no-longer-fashionable-how-much-will-your-art-p78791>.

WHAT WILL YOUR ART COLLECTION BE WORTH? (¿Cuando el racismo y el sexismo ya no estén de moda, ¿cuánto valdrá tu colección de arte?), con un subtítulo que apuntaba: “Con los 17.7 millones que gastas en un solo Jasper Johns, podrías comprar al menos una obra de las siguientes artistas mujeres y de color”. En la lista de 67 artistas se encuentran: Artemisia Gentileschi, Angelica Kauffmann, Frida Kahlo, Georgia O’Keeffe, entre otras (fig. 3.15).⁴³

Es necesario construir una nueva forma de educación más consciente de las implicaciones de considerar el género en la historia del arte, ya que como afirma Schor:

El patriarcado tiene mucho invertido en la noción de universalidad y en el proceso de linaje paterno. La propiedad es lo que se hereda por medio del linaje legítimo, y la posesión de propiedad –sea cultura, historia o filosofía- es en última instancia lo que está en el corazón de este mecanismo en la historia del arte. Es menester que artistas y escritores, mujeres en particular, socaven las nociones tradicionales de propiedad, valor y linaje. El método es realmente simple: seguirá siendo un mundo de hombres hasta que uno no busque y valore a las mujeres en él.⁴⁴

Esto es, precisamente, lo que plantea la serie *Maestras, discípulas y alegorías*: buscar y valorar la herencia y linaje femenino en el arte.

También, los autorretratos de pintoras como “alegorías de la pintura”, así como los propios en el género de *vanitas* tienen relación plástica y conceptual con las series: *La cuna de la civilización y Vanitas y naturalezas muertas*.

⁴³ Schor, Mira. “Linaje paterno”, p. 119.

⁴⁴ Schor, Mira. “Linaje paterno”... pp. 129.

El término *vanitas* procede de un pasaje del *Eclesiastés*: *Vanitas vanitatum omnia vanitas* (“vanidad de vanidades, todo es vanidad”). En este mensaje moral se introduce una reflexión sobre la fugacidad de la vida y la pretensión inútil de la riqueza y los placeres mundanos. En las pinturas del género, se representan objetos tales como joyas, armas e insignias para simbolizar poder y fama; otros elementos pueden ser retratos y autorretratos, espejos, libros o pergaminos, velas, relojes de arena, así como calaveras, alimentos y flores que simbolizan lo efímero de todo bien, placer, belleza o conocimiento. En estas obras, el contraste de luz y oscuridad contribuye a dar una forma dramática al mensaje moral. El *vanitas* anuncia el desarrollo de la naturaleza muerta como género que posteriormente se desliga de mensajes morales o religiosos. Tanto la naturaleza muerta como el *vanitas* son propicios para el despliegue del virtuosismo del pintor y constituyen un espacio privilegiado de experimentación plástica, desde el barroco hasta el cubismo en el siglo XX y aún en la actualidad.⁴⁵

La obra de la pintora flamenca Clara Peeters conjunta los géneros de naturaleza muerta, *vanitas* y autorretrato; mi pintura *Clara Peeters como vanitas* (n.58) reproduce el autorretrato de la pintora vestida con elegancia y portando joyas; sobre la mesa hay objetos de oro, joyas, flores y unos dados que representan la suerte y los juegos de azar; detrás de ella vemos una cortina; y flotando, casi imperceptible, una burbuja de jabón que parece reflejar una ventana y a la pintora misma.

En la pintura mexicana de los siglos en los siglos XVIII y XIX, hay ejemplos de *memento mori* o recordatorios de la muerte (fig. 3.16). Sin embargo, el interés por el género se extiende a los siglos XX y XXI; como ejemplo, podemos mencionar el pequeño cuadro *Naturaleza muerta con calavera* de 1949 de Roberto Montenegro, obra que resulta interesante por su anacronismo, ya que guarda las características y ambiente de una *vanitas* del siglo XVIII (fig. 3.17).



Fig. 3.16 Tomás Mondragón. *Este es el espejo que no te engaña* (*Alegoría de la muerte*), 1857. Foto de la autora.



Fig. 3.17 Roberto Montenegro, *Naturaleza muerta con calavera*, 1949, óleo sobre tela. Col. Tomás Zurián. Foto de la autora.

⁴⁵ Por ejemplo, la exposición *Vanidad y desengaño* se presentó en el Museo de la Cancillería en el Centro Histórico en 2016 y la exposición *Melancolía*, en el Museo Nacional de Arte en 2017.

Me interesa en particular la lectura intertextual que producen las relaciones plásticas, temporales y simbólica de los objetos e imágenes representados. Considerando estas posibilidades, y con la idea de incluirme en una genealogía artística femenina, en la serie *Maestras discípulas y alegorías* me representé mediante pequeñas fotografías dentro del cuadro a la manera de la pintura barroca en dos obras: *Vanitas con el pequeño retrato de Kay Sage* y *Vanitas con Némesis y piezas del Museo de Bagdad* (n.76 y 77). En el primero, situé mi retrato en un paisaje de playa sobre una mesa, junto a un frutero, una vela, un pequeño vaso con flores, un alhajero de mimbre y otro de plata y algunas joyas. Al fondo se puede ver otra mesa en una estancia iluminada con un florero, una alfombra roja y una versión de un cuadro mío de la serie *Construcciones*; este segundo plano del cuadro está flanqueado por una cortina y una pared, en la cual reproduzco mi versión del “Pequeño retrato” de la pintora y poeta autodidacta Kay Sage.⁴⁶ Construí esta pintura como un montaje de espacios y objetos; de encuentro entre realidad y ficción, ausencia y memoria.

El estatuto de la imagen-objeto dentro del cuadro alegórico se relaciona con la historia de la pintura como algo vivo, por ello, me resulta significativa la reflexión de George Didi-Huberman sobre la pintura como “sujeto” de pensamiento:

(...) De hecho, la primera frase de mi primer libro fue «La pintura piensa». Solemos creer que las imágenes son algo más bien emocional, sensible, alejado del pensamiento racional, pero el pensamiento está fuertemente asociado a ellas. Para analizarlas es necesario ponerlas en relación entre sí. Algo similar sucede con las palabras. Si yo digo la palabra suelta “pueblo”, no puedo saber qué se piensa del pueblo. Con las imágenes pasa lo mismo. Por eso me interesa poner en conexión las imágenes entre sí a través de un recurso constante a la idea de montaje. Lo importante es poner en relación las imágenes porque ellas no hablan en forma aislada.⁴⁷

En *Vanitas con Némesis y piezas del Museo de Bagdad* reproduce una fotografía mía en la escalinata de la pirámide de Chincultic en Chiapas, que puesta en relación con otros objetos en el cuadro, hace referencia al tiempo y a los espacios que se conectan en el pasado-presente de la pintura. Esta obra también forma parte de la serie que titulé *La cuna de la civilización*. En el tema y la elección de los objetos para este cuadro, hay otro motivo además de la construcción de una genealogía en femenino: en el año 2003 Estados Unidos inició la invasión a Irak, hecho que tiene consecuencias culturales y geopolíticas hasta el presente; por este motivo, la obra es también una protesta simbólica ante la destrucción humana y material de una civilización milenaria. Mediante los recursos del montaje y el anacronismo, en la pintura dispuse objetos personales que comparten la escena con las piezas del Museo de Bagdad; éstas últimas son reconstrucciones pictóricas a partir de fotografías en blanco y negro documentadas en los libros *Asur* y *Sumer* de André Parrot.⁴⁸ Las “piezas” son copias dibujadas, recortadas y montadas sobre cartón de las piezas arqueológicas, con el fin de tener frente a mí “los modelos” en un tamaño aproximado al de las piezas originales; la silla, el huipil oaxaqueño, la vela y el vaso con flores son los otros elementos del *vanitas*.

⁴⁶ Me basé en una reproducción en blanco y negro de el “Pequeño retrato” de 1950 (óleo sobre lienzo, 24 x 21 cm.), Kay Sage (Albania, 1898 – Woodbury, 1963).

⁴⁷ Macón, Cecilia. “Georges Didi-Huberman: “Yo no sé lo que es el arte””, *La Nación*, 31 de octubre de 2014, <http://www.lanacion.com.ar/1739946-georges-didi-huberman-yo-no-se-lo-que-es-el-arte> (consultado el 12 de abril de 2017).

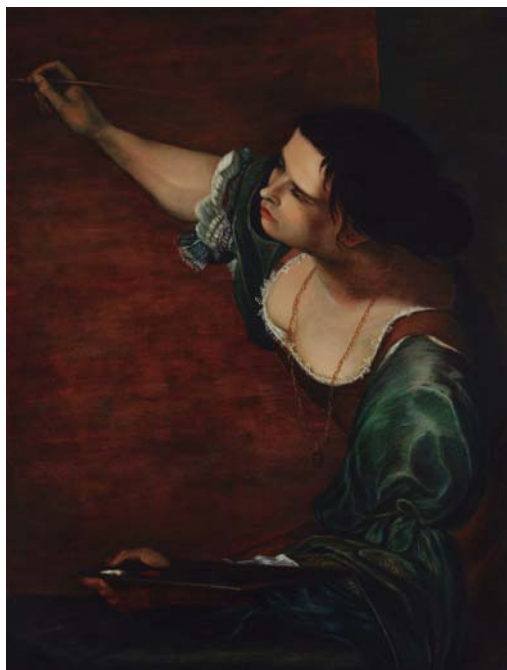
⁴⁸ Parrot, André. *Asur*, Madrid, Aguilar, 1961. Parrot, André. *Sumer*, Madrid, Aguilar, 1969.

El grabado “Némesis” de Durero, reinterpretado en mi cuadro, hace referencia a “La gran fortuna”, cuya inestabilidad se representa por la diosa apoyada en un pie sobre una esfera flotante;⁴⁹ el grabado, junto con la fotografía, las piezas del Museo de Bagdad reconstruidas como si se encontraran en mi estudio y los otros objetos de la *vanitas* escenifican el tiempo presente del montaje. Puse en relación los objetos anacrónicamente de manera que se produce una lectura intertextual y simbólica, así como un extrañamiento y un distanciamiento que dan lugar a la reflexión.

En mi pintura, no considero importante la actitud romántica que enfatiza la expresión emocional individual o “inconsciente”; por el contrario, en la construcción del cuadro nada es inocente. La obra es el lugar para la reflexión sobre el tiempo y la historia de la pintura; así como para tomar posición estética y política.



54. Sofonisba Anguissola, 2003. Óleo sobre tela sobre tabla, 70 x 60 cm.



55. Artemisia Gentileschi como “La Pittura”, 2004. Óleo sobre tela, 98 x 75.2 cm.

49 Según González de Zárate “Némesis, hija del Océano y de la Noche, se presentó desde la antigüedad como potencia abstracta del pensamiento y así Baltasar de Vitoria en su Teatro de los Dioses Gentiles no duda en identificarla con la Justicia. Cartari en su tratado sobre Le Immagini colla sposizione degli Dei Antichi publicado en Venecia en 1556 nos recuerda que ella castigaba el pecado de “hibris”, de desmesura, porque nada escapa a su castigo y poder regulador, ni el orgullo de los poderosos, ni la vanidad de los ricos, ni la violencia de los criminales”, en: González de Zárate, Jesús María. “Durero y los Hieroglyphica. Tres estampas y una pintura, Némesis (La gran fortuna), La justicia, Melancolía I, Cristo ante los doctores”, *Archivo Español de Arte*, Vol. 79, 313 enero-marzo, 2006, p.10.



56. *Alegoría de la pintura de Artemisia Gentileschi*, 2004. Óleo sobre tabla, 43.3 x 31 cm., oval.



57. *Clío de Artemisia Gentileschi*, 2005. Óleo sobre tela, 127 x 97.5 cm.



58. *Clara Peeters como vanitas*, 2004. Óleo sobre tela, sobre madera, 60 x 70 cm.



59. *Judith Leyster*, 2003. Óleo sobre tela, 80 x 75 cm.



60. *Angelica Kauffman con antigüedades grecorromanas*, 2004.
Óleo sobre tela, 125 x 115 cm.



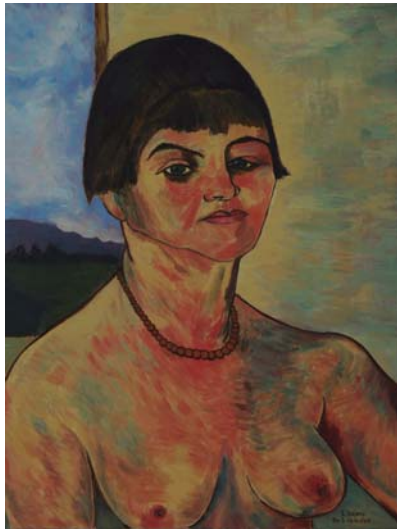
61. *Elisabeth Vigée Lebrun*, 2003. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm.



62. *Marie Baskirtseff*, 2002. Óleo sobre tela, 80 x 75 cm.



63. *Anna Bilinska*, 2003. Óleo sobre tela, 107 x 89 cm.



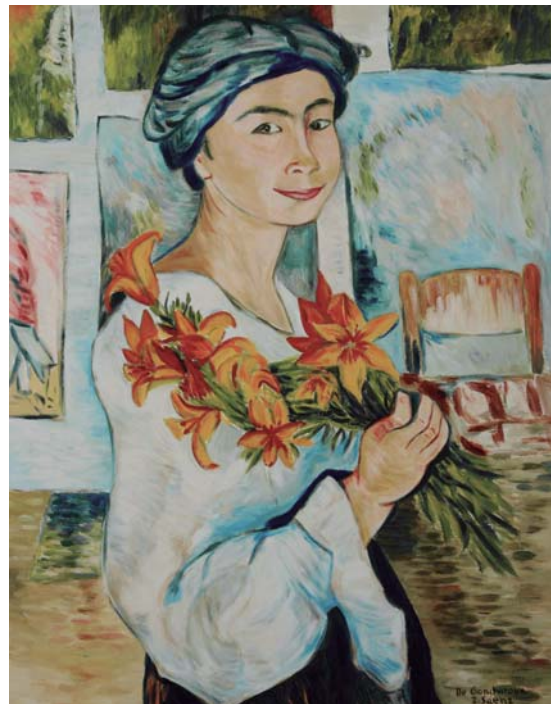
64. *Suzanne Valadon*, 2004. Óleo sobre tela, sobre madeira, 47 x 35 cm.



65. *Käthe Kolwitz*, 2003. Óleo sobre tela, 57 x 47 cm.



66. *Gabriele Münter*, 2003. Óleo sobre tela, 76 x 57 cm.



67. *Natalia Goncharova*, 2003. Óleo sobre tela, 76 x 57 cm.



68. *Nadezhda Udaltsova*, 2003. Óleo sobre tela, 76 x 57 cm.



69. *Nora Heysen*, 2003. Óleo sobre tela, 90 x 80 cm.



70. *María Izquierdo con Tamayo como modelo*, 2005. Óleo sobre tela, 160 x 130 cm.



71. *Estudio de María Izquierdo*, 2005. Óleo sobre tela, 160 x 130 cm.



72. *La estudiante en el Louvre de Dromart*, 2002. Óleo sobre tela sobre madera, 60 x 70 cm.



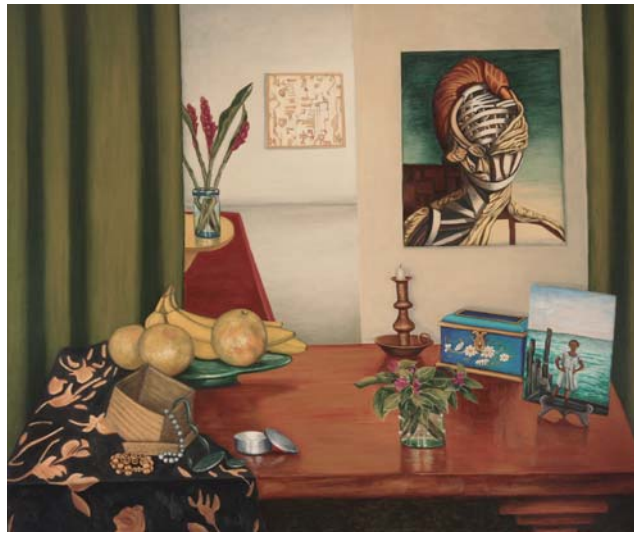
73. *La clase mixta en la Slade School*, 2002, 57 x 76 cm.



74. *La discípula de Sironi*, 2002. Óleo sobre tela, 107 x 89 cm.



75. *La estudiante argelina*, 2002. Óleo sobre tela, 40 x 60 cm.



76. *Vanitas con el "Pequeño retrato de Kay Sage"*, 2004. Óleo sobre tela, 89 x 107 cm.



77. *Vanitas con "Nêmesis" y piezas del Museo de Bagdad*, 2003. Óleo sobre tela, 125 x 115 cm.



3.4 LA CUNA DE LA CIVILIZACIÓN

La acción plástica y política de diversos artistas mexicanos ha sido significativa frente a numerosos conflictos internacionales; para mencionar algunos ejemplos, se manifestaron en solidaridad con la República Española, contra el fascismo durante la Segunda Guerra Mundial, contra el derrocamiento del gobierno democrático de Jacobo Arbenz en Guatemala, contra la guerra en Vietnam, en defensa de la Revolución Cubana, contra el golpe militar de Pinochet en Chile y contra la invasión a Irak. Un ejemplo paradigmático es la pintura titulada irónicamente por Diego Rivera *Gloriosa Victoria*, realizada tras el derrocamiento del gobierno democrático de Jacobo Arbenz en Guatemala en 1954.¹

Como mencioné en el primer capítulo, la Guerra Fría Cultural promovió un arte despolitizado invirtiendo millones de dólares en una propaganda que apoyaba secretamente el arte “apolítico” y a los artistas “de izquierda no comunistas”. Un ejemplo que contradice el discurso que aboga por el arte “apolítico” y abona a desacreditar a los artistas que realizan arte comprometido políticamente, es el hecho significativo de que el tapiz que reproduce el *Guernica* de Picasso en el edificio sede de la Organización de Naciones Unidas (ONU) en Nueva York fuera cubierto con una cortina azul para dar lugar a las ruedas de prensa en la víspera de la invasión a Irak.²

En México se llevaron a cabo diversas acciones de protesta contra la guerra convocadas por artistas; participé en dos de ellas: la exposición coordinada por el pintor Gabriel Macotella *El éxito de la guerra* y el *Proyecto Lisístrata* iniciado por las actrices neoyorkinas Kathrin Blume y Sharron Bower.³

¹ Esta obra estuvo extraviada hasta el año 2000, en que fue localizada en las bodegas del museo Pushkin de Moscú. La obra se expuso en México en 2007 como pieza central en la exposición *Diego Rivera. Epopeya Mural* en el Museo del Palacio de Bellas Artes.

² Fred Eckhard, portavoz de la organización internacional al ser interrogado por la desaparición del *Guernica* dijo: la razón es que “no sería conveniente que el embajador de EE UU ante la ONU, John Negroponce, o el mismo Powell, hable de guerra rodeado de mujeres, niños y animales que gritan con horror y muestran el sufrimiento de un bombardeo”. (...) “Menos aún cuando esa guerra comenzará con una campaña aérea”>>, en “El ‘Guernica’ de la ONU, tapado en tiempos de guerra”, Madrid, *El País*, 31 de enero, 2003, https://elpais.com/internacional/2003/01/31/actualidad/1043967604_850215.html. Ver también “Protestan en el museo Reina Sofía por censura a un *Guernica* en Nueva York”, México, *La Jornada*, 7 de febrero de 2003, <http://www.jornada.unam.mx/2003/02/07/03an1cul.php?printver=1> (consulta de ambas fuentes: 4, julio, 2017).

³ La exposición *El éxito de la guerra* tuvo como primera sede el Museo Universitario del Chopo de la UNAM en 2005; participé en las exhibiciones posteriores que tuvieron lugar en la Galería José Luis Benlliure, Facultad de Arquitectura, UNAM, CDMX y en la Galería Libertad, en Querétaro en 2005. También organicé una lectura en atril de la obra de Aristófanes en la Facultad de Psicología de la UNAM como parte del *Lysístrata Project* (24 de marzo de 2003). Sobre este proyecto contra la guerra y su impacto a nivel mundial (participaron

La invasión a Irak por los norteamericanos y sus aliados me causó una gran indignación, ya que no solamente produjo la muerte de miles de civiles, sino que hubo la intención planificada por los agresores de borrar una cultura milenaria. La destrucción y saqueo del Museo de Bagdad y de decenas de bibliotecas es un crimen de guerra y una tragedia cultural, como documentó el escritor venezolano Fernando Báez. El primer museo saqueado fue el Museo Nacional de Irak, que albergaba valiosas piezas de las culturas babilónica, sumeria y asiria. Posteriormente se produjo el saqueo e incendio de la Biblioteca Nacional de Iraq, de la Biblioteca Coránica y del Museo Arqueológico Nacional.⁴

Como mencioné en el apartado anterior, recurrí al montaje, la intertextualidad y la anacronía para realizar *Vanitas con Némesis y piezas del Museo de Bagdad*, y posteriormente, *Melancolía y piezas del Museo de Bagdad* (n.84). Para realizar esta última, me basé en las obras *Census* de 1991 y *Melancolía* (1990-1991) del pintor alemán Anselm Kiefer, expuestas en el museo Hamburger Bahnhof de Berlín en el año 2001.⁵ El pintor alemán pinta y reconstruye en tres dimensiones el pentaedro del grabado de Dürero de manera que “objetiviza” la *Melancolía* de la post-guerra en Alemania.



Fig. 3.18 Alberto Dürero, *Melancolía I*, 1514. Grabado, 24 cm x 18.8 cm. Galería Nacional de Arte de Karlsruhe, Alemania.



Fig. 3.19 Anselm Kiefer. *Melancolía*, 1990-1991. Plomo y vidrio.

Coincidió con las reflexiones de Marcus Litz, quien en su ensayo sobre la melancolía analiza también la obra de Kiefer. Litz dice:

El arte como modo de estetizar la realidad logra en su agudización melancólica el milagro del recuerdo perfecto como un buscar -otra-vez: el pasado se vuelve presente en la obra del melancólico y con ello se salva del olvido. El tiempo se presenta al melancólico en su carácter abismal; en el presente, se abren pasos secretos a un mundo que se creía perdido. Sin embargo, estos pasos tienen

59 países) ver: Severini, Giorgia Cinzia. *From Elite to Inclusive: Lysistrata, Gender, Democracy and War*, tesis para obtener el Masters of Arts, Universidad de Alberta, Canadá, 2010.

4 Báez, Fernando. *La Destrucción Cultural de Irak. Un testimonio de Posguerra*, Barcelona, Octaedro, 2004, y del mismo autor: *Nueva historia universal de la destrucción de libros*, México, Océano, 2013.

5 *Hamburger Bahnhof Museum for the Present Berlin*, Munich, Prestel Museum Guide, 1997.

que ser encontrados e inventados siempre de nuevo. La melancolía es el arte del buscar-otra- vez a través de la repetición. El razonamiento constante, la reflexión obsesiva del melancólico no sólo es la repetición de la siempre misma elegía, sino al mismo tiempo también un acto de recuperación en una dimensión tanto intelectual como estética.⁶

La obra alegórica de la serie se relaciona con el pensamiento de Walter Benjamin en el contexto de pérdida y experiencia traumática que produce una guerra. De acuerdo con García García, alegoría y montaje en tanto dispositivos estético-conceptuales benjaminianos, pueden resultar productivos como:

(...) modos de representación que sorteen los atolladeros de los debates sobre la "irrepresentabilidad" del horror: tanto la alegoría como el montaje parten de una sustracción que les es constitutiva (no hay la Imagen del horror, sino siempre trozos, astillas), pero en ambos casos encontramos indicios acerca de cómo mostrar esa pérdida que los constituye; en ambos casos se trata de equilibrar la observancia ética contra toda idealización negacionista del sufrimiento y el reclamo estético de formas de representación (anómalas, desfiguradas, informes) a la altura de tal "objeto". Ambos conceptos intentan responder a la pregunta: ¿cómo mirar el desquiciamiento de lo real?⁷

La alegoría y el montaje, en sentido benjaminiano desde una perspectiva teórica y filosófica, representan lo irrepresentable ante la destrucción de la guerra. Los "fragmentos", "astillas" que son aquí los objetos del Museo de Bagdad saqueados y perdidos, re-construyen simbólicamente una memoria cultural mediante la pintura.

La re-construcción se relaciona también con la estética constructivista mediante el montaje-collage. Como señala García García, Benjamin mantuvo estrechos vínculos con la vanguardia constructivista y participó en la revista *G. Material zur elementare Gestaltung* dirigida por Mies van der Rohe y Hans Richter, junto con El Lissitzky, Lazlo Moholy-Nagy, Georg Grosz, John Heartfield y Sasha Stone, así como en la revista holandesa *i10* dirigida por Arthur Lehning, con Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Kurt Schweitzer y Hans Arp, entre otros.⁸



Boceto, Vanitas y piezas del museo de Bagdad, lápiz sobre papel.

⁶ Litz, Markus. "El tiempo y su abismo. Reflexiones sobre la melancolía", *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, Vol. 2 (2008), p. 169, <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/12828/13031> (consultado el 30 de julio de 2018).

⁷ García García, Luis Ignacio. "Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin", *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, N. 2, diciembre, 2010, p. 160.

⁸ García García, Luis Ignacio. "Alegoría y montaje", p.163.

Además de las *vanitas* mencionadas, conforman esta serie otras pinturas y dibujos: *La cuna de la civilización*, (n.79, 80, 81) tríptico de gran formato y dos pinturas al temple.⁹ Para el tríptico de gran formato elegí utilizar como técnica el dibujo con carbón y temple. Las piezas: *Los muertos y El territorio* (n.82 y 83) están realizadas con una base de temple de huevo y carbón sobre tela, que después continué trabajando como pintura al temple.

En todas las obras de la serie, el montaje como estrategia pictórica me permite reunir fuentes de diversas épocas y autores (pintura, gráfica y fotografía). De acuerdo con el sentido de “sacudida” que le otorga Didi-Huberman: “El montaje es una exposición de anacronías porque precisamente procede como una explosión de la cronología. El montaje corta las cosas habitualmente reunidas y conecta las cosas habitualmente separadas”.¹⁰

Al inicio, me enfrenté con la falta de imágenes sobre lo que ocurría en el terreno durante la invasión a Irak, (las tomas aéreas televisadas de los bombardeos parecían más bien fuegos artificiales) ya que la evidente censura no permitía conocer la verdadera tragedia. Para suplir la falta de referencias gráficas, y con la idea de reconstruir imaginaria y simbólicamente el hecho, busqué pintura, gráfica y fotografía de la Primera y Segunda guerras mundiales, así como imágenes periodísticas. Recurrí a la obra de Max Beckmann, Otto Dix, Käthe Kollwitz y Stanley Spencer, entre otros pintores expresionistas. Al contrastar este material, me resultó evidente que la “objetividad” de la fotografía es insuficiente para expresar el drama, en cambio, la obra producida por artistas como Otto Dix, desde las mismas trincheras, transmiten una experiencia personal dolorosa y brutal que conmueve aún hoy día.¹¹

⁹ Expuse *La cuna de la civilización* en la estación del Metro Centro Médico en el Programa *El Museo del Chopo fuera del Museo* en 2007, y posteriormente, con variación en el conjunto de obras en la *XII Bienal Rufino Tamayo*. Museo Tamayo, CDMX (itinerante en otras sedes), Galería José Luis Benlliure, Facultad de Arquitectura, UNAM en 2011 y Museo Luis Mario Schneider, UAEM, Malinalco, Edo. de México en 2014.

¹⁰ Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, A. Machado Libros, 2008, p. 123.

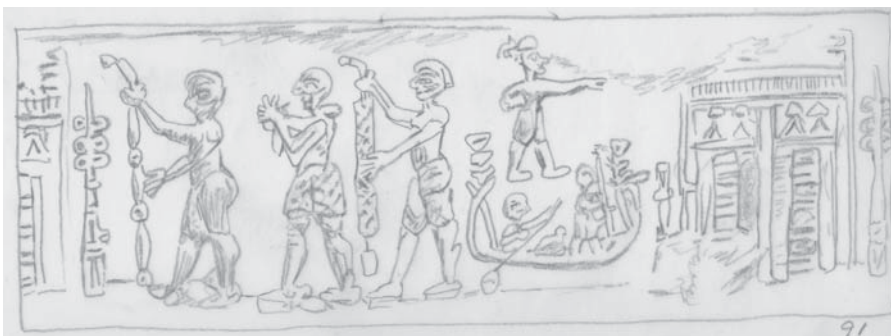
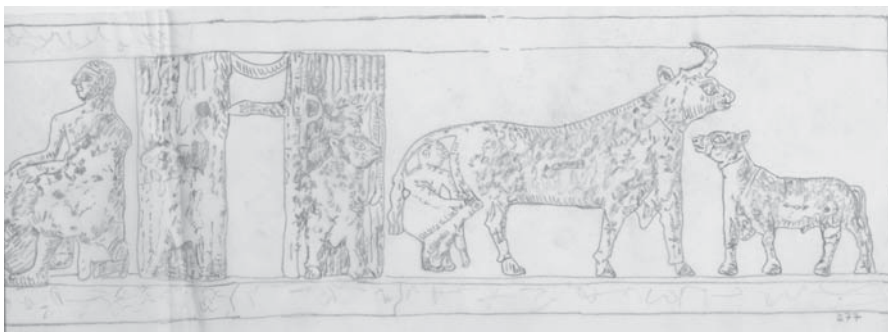
¹¹ González Rosas, Blanca. “El arte comprometido...”, p.115.



Boceto, *La cuna de la civilización*, lápiz sobre papel.

Dibujos de piezas del Museo de Bagdad







79. *El triunfo de la muerte*, 2004.
Carbón y temple sobre tela, 200 x 152 cm.



80. *La cuna de la civilización*, 2004.
Carbón y temple sobre tela, 152 x 200 cm.



81. *Bagdad liberada*, 2004.
Carbón y temple sobre tela, 200 x 152 cm.



82. *Los muertos*, 2004-2011. Temple y óleo sobre tela, 100 x 150 cm.



83. *El territorio*, 2004-2011. Temple y óleo sobre tela, 100 x 150 cm.



84. *Melancolía y piezas del Museo de Bagdad*, 2004. Óleo sobre tela, 115 x 125 cm.



3.5 LA REVOLUCIÓN Y CIENTO AÑOS

De acuerdo con Immanuel Wallerstein recordar el pasado es un acto del presente, hecho por los hombres del presente, y que afecta el sistema social presente.¹ Es en este sentido, que considero importante retomar la pintura de historia en el México contemporáneo, en el debate actual de la historia no como “ilustración” de un pasado ya dado, sino como lugar de “constitución” de memoria.

De acuerdo con la socióloga Elizabeth Jelin, la memoria requiere ser constituida mediante trabajo, no se da sin agencia, como expone en las siguientes líneas:

¿Por qué hablar de trabajos de la memoria? El trabajo como rasgo distintivo de la condición humana pone a la persona y a la sociedad en un lugar activo y productivo. Uno es agente de transformación, y en el proceso se transforma a sí mismo y al mundo. La actividad agrega valor. Referirse entonces a que la memoria implica «trabajo» es incorporarla al quehacer que genera y transforma el mundo social.²

Para la Escuela Mexicana, la pintura de historia es un acto de memoria que desempeña una función social fundamental al transmitir identidad y conformar un imaginario colectivo. Un ejemplo de trabajo de “constitución de memoria” en la pintura mural lo encontramos en la investigación que realizó Juan O’Gorman para el *Retablo de la Independencia* en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec.

La destrucción deliberada de documentos e imágenes de Miguel Hidalgo y Costilla y de otros caudillos de la Independencia por los realistas, fue la principal dificultad que enfrentó el pintor para encontrar fuentes iconográficas y retratar a los personajes. Como mencionan los autores del artículo “Usos y lecturas de un mural: 50 años de *El retablo de la Independencia* de Juan O’Gorman”:

De vuelta al mural de O’Gorman, es importante referirnos a la meticulosa investigación iconográfica que requirió el artista para representar los rostros de manera fehaciente. Como es sabido, la enconada persecución que sufrieron los caudillos de la Independencia determinó que desapareciera una gran cantidad de documentos originales y, con mayor razón, sus retratos. La Inquisición se mostró celosa en sus funciones a la muerte de Miguel Hidalgo

¹ Wallerstein, Immanuel. *El capitalismo histórico*, Madrid, Siglo XXI, 2012, p. 29.

² Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Madrid, 2002, p. 14.

y Costilla, antiguo rector del Colegio Nacional y Primitivo de San Nicolás Obispo en Valladolid, institución fundada por el ilustre obispo don Vasco de Quiroga. Bajo la tiranía del comandante realista Trujillo se tomaron medidas severas, al grado que Valladolid fue decayendo entre los años 1811 y 1812. Se destruyó el colegio de San Nicolás Obispo y la casa propiedad de José María Morelos. El virrey Venegas ordenó que se cerrara la Universidad Real y Pontificia y se convirtiera en cuartel, indudablemente por el hecho de que Hidalgo se graduó allí como bachiller.

El tribunal de la Inquisición persiguió con encono a todas las personas que conservaban documentos u objetos de Hidalgo. Documentos tan notables como los *Sentimientos de la Nación* se conocieron por la copia que hizo el secretario de Félix María Calleja, capitán general de los realistas y después virrey. El original se salvó, como tantos otros documentos, gracias a algún particular. De tal suerte que tanto los retratos de los caudillos como sus objetos fueron destruidos.³

Esta cita ilustra la manera en la cual la memoria y la pintura de historia son “territorios en disputa”. De acuerdo con Cristina Híjar: “La memoria no es sólo la lucha contra el olvido, también es la lucha constante contra otra memoria: legitimada, oficial, impuesta, ajena, fragmentada, reduccionista, manipulada políticamente.”⁴ Un ejemplo de este último tipo de memoria, es la fabricada por un grupo de “falsificadores de la historia”, a quienes denunció el historiador Pedro Salmerón Sanginés en una serie de artículos en el periódico *La Jornada*; dichos falsificadores han publicado durante años bajo la moda de “desacralizar” la historia de México y a sus héroes, aunque su verdadera finalidad, como ha mostrado Salmerón, ha sido abonar a un proyecto ideológico, político y económico concordante con las llamadas “reformas estructurales”.⁵



Fig. 3.20 Campamentos en Avenida Reforma, 2006. Foto de la autora.



Fig. 3.21 Campamentos en Avenida Reforma, 2006. Foto de la autora.

3 Chávez Mora, Rafael; Enciso Pérez, Gerardo; López Camacho, María Lourdes; Montaña Alcántara, Margarita; Montes Recinas, Thalia; Rueda Smithers, Salvador y Santos Pérez, María Eugenia. “Usos y lecturas de un mural: 50 años de El retablo de la Independencia de Juan O’Gorman”, *Gaceta de Museos*, núm. 53, agosto-noviembre de 2012, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, CONACULTA, 2012, pp. 12-18.

4 Híjar González, Cristina. “Los murales actuales como herramientas de resistencia y vehículos de la memoria”, *Discurso visual*, N.40, julio-diciembre de 2017, http://www.discursovisual.net/dvweb40/TT_05.html, (consultado el 22 de abril de 2018).

5 Salmerón Sanginés, Pedro. “Falsificadores de la historia”, periódico *La Jornada*, 5 de abril, 2012, p. 31. El autor reunió los artículos en el libro *Falsificadores de la historia y otros extremos*, México, Itaca, 2015.

La serie se vincula con la Escuela Mexicana en un momento en el cual ésta parecía “liquidada”, junto con las conquistas de la Revolución plasmadas en los artículos 3o, 27 y 123 constitucionales, mismos que fueron prácticamente demolidos en los últimos treinta años por las “reformas estructurales” llevadas a cabo por los partidos Acción Nacional y Revolucionario Institucional en el gobierno.

Esta serie es un trabajo de “constitución de memoria” en el sentido que plantea Jelin, misma que inicié en 2006 y continué como una “toma de posición” frente las dispendiosas y paradójicas celebraciones oficiales realizadas por un gobierno cuyo partido en el poder (2000-2012) nació con el objetivo de combatir los logros de la Revolución Mexicana.⁶

La idea de realizar paráfrasis del *Paisaje zapatista* o *El Guerrillero* de 1915 de Diego Rivera (fig.22), tuvo como origen el paisaje urbano dislocado por los campamentos instalados en la Avenida Reforma después del fraude electoral del año 2006. La idea me surgió al recorrer el “plantón”. La avenida me pareció entonces un gran cuadro cubista en donde ocurría todo simultáneamente. Los numerosos retratos de Miguel Hidalgo, Benito Juárez, Emiliano Zapata, Francisco Villa y los hermanos Flores Magón en las carpas mostraban que la historia estaba viva en el presente.

Realicé las paráfrasis del *Paisaje zapatista* considerando varias cuestiones: en su magistral cuadro, Rivera toma posición respecto al caudillo del sur y la Revolución Mexicana aún en curso. En 1915 Emiliano Zapata era perseguido y tratado como bandolero y asesino por la prensa y las clases sociales y políticas que se oponían a las justas demandas campesinas. Posteriormente, Rivera pintó muchas veces a Zapata.⁷ De acuerdo con Ramón Fabela, el *Paisaje zapatista* posiblemente estuvo inspirado por las narraciones de Martín Luis Guzmán, amigo del pintor exiliado en París. Es uno de



Fig. 3.22 Diego Rivera, *Paisaje zapatista o El Guerrillero*, 1915. Óleo sobre tela, 145 x 125 cm. Colección Marte R. Gómez, Museo Nacional de Arte.

⁶ Más aún, la filiación pro-nazi de los fundadores de este partido ha sido documentada por el caricaturista e investigador Rafael Barajas, *El Fisgón en La raíz nazi del PAN, El Chamuco y los hijos del averno*, México, 2014. El investigador Ríos Gordillo analizó las celebraciones y el fasto con financiamiento del erario público: Ríos Gordillo, Carlos Alberto. “La memoria asediada. La disputa por el presente en la conmemoración del bicentenario”, *Secuencia*, México, No. 87, septiembre-diciembre, 2013, pp. 175-204.

⁷ *Los Zapatas de Diego Rivera*. México, CONACULTA, INBA, Gobierno de Morelos, 1989. Museo Estudio Diego Rivera, Ciudad de México / Jardín Borda, Cuernavaca, Morelos.

los mejores cuadros de Rivera en su periodo cubista y uno de los mejores del cubismo en general.⁸ El cuadro es notable porque trata el tiempo como historia, y por el color y los elementos mexicanos que incorpora; es decir, por una parte, va más allá de la fragmentación visual-temporal del cubismo en boga al incorporar un tiempo histórico; por otra, el color, la geografía mexicana y los elementos como el rifle, el zarape y la caja de municiones dotan de identidad mexicana al cuadro, algo por completo inusual en la producción cubista europea de aquellos años.

Por otra parte, en la experiencia de la cotidianidad vivida por los activistas en los campamentos de Avenida Reforma, se rememoraban episodios revolucionarios mediante conferencias y presentaciones de libros, así como mediante las imágenes de los héroes nacionales; de esta manera, me sorprendieron tanto el anacronismo de las imágenes como la construcción contemporánea de la historia re-haciéndose en la calle.

Posteriormente, las celebraciones oficiales del bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución en 2010 me reafirmaron en la necesidad de retomar los temas históricos a la manera de la Escuela Mexicana. En aquel momento me preguntaba ¿Dónde estamos a cien años de la Revolución? ¿Dónde quedó el compromiso estético y social de los artistas de la Escuela Mexicana.⁹

En la serie *La Revolución y 100 años* utilicé los recursos de la intertextualidad, el montaje y el anacronismo. Las obras se plantean entre lo plástico y lo político, el presente y la construcción de memoria. La serie es una toma de posición frente al fraude en las elecciones del 2006, así como frente al fasto de las celebraciones del bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución realizadas por un gobierno, que significativamente, dejó en manos de una empresa extranjera el diseño y la organización del desfile conmemorativo.¹⁰ Pero también, vergonzosamente, exaltó al contrarrevolucionario Benjamín Argumedo, como señaló Pablo Moctezuma Barragán en una carta publicada en el periódico *La Jornada*;¹¹ lo cual resulta en un claro ejemplo de la historia como “territorio en disputa”.

Para realizar las reconstrucciones históricas de otras obras de la serie recurrí a fotografías de

8 Fabela, Ramón. *Diego Rivera, los años cubistas*, Phoenix Art Museum, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984.

9 Sáenz, Inda. *Escenarios*, p. 113.

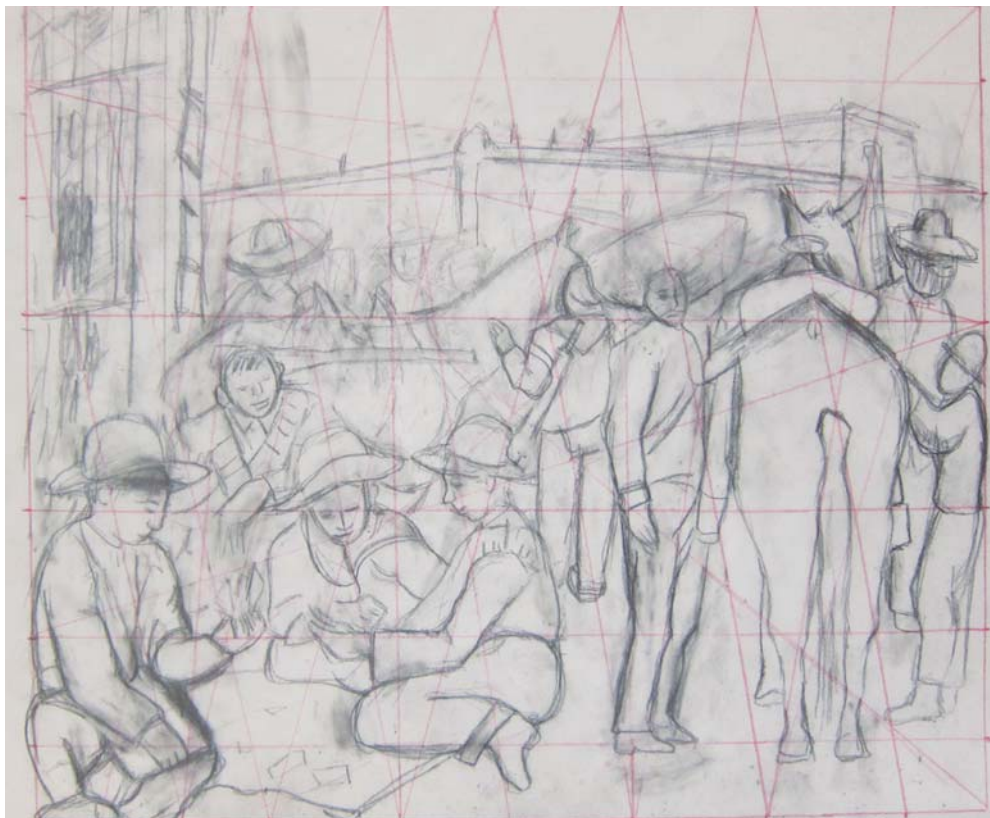
10 Ríos Gordillo plantea la paradoja de realizar las celebraciones por quienes se opusieron históricamente a los logros de la Revolución de 1910: el reparto agrario y la formación del ejido, la expropiación del petróleo, el reconocimiento de los derechos sociales y la formación de una enorme infraestructura educativa y de salud, el nacionalismo económico y la intervención del Estado en la economía, entre otros. Medidas que los gobiernos del Partido Revolucionario Institucional (PRI) empezaron a revertir desde los años ochenta del siglo pasado con la aplicación de medidas neoliberales, lo que entre otras cosas propició el acercamiento y la identificación con el Partido Acción Nacional (PAN), partido creado en 1939 precisamente para combatir los postulados de la Revolución, y que desde el año 2000 hasta el 2012 fue el partido en el poder, con resultados que alcanzan dimensiones de una catástrofe en todos los aspectos de la vida nacional. Ríos Gordillo, Carlos Alberto. (2013). “La memoria asediada: La disputa por el presente en la conmemoración del bicentenario”. *Secuencia*, (87), 2013, 175-204. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0186-03482013000300008&lng=es&tlng=es (consultado el 31 de julio de 2017).

11 Cito la carta: “Dentro del desfile del 15 de septiembre de Chapultepec al Zócalo con motivo del bicentenario se dio gran realce a una figura de 20 metros de altura llamada *El Coloso*, que representa al contrarrevolucionario y traidor Benjamín Argumedo, quien apoyó el levantamiento reaccionario de Pascual Orozco contra Madero, reconoció al gobierno usurpador de Victoriano Huerta y combatió a los revolucionarios. Argumedo fue feroz enemigo de Pancho Villa en Durango y Coahuila, fue derrotado por Francisco Murguía y murió fusilado por los carrancistas como traidor que era. Y hoy en 2010 se busca rescatarlo del basurero de la historia. De esta manera, a la par que desprestigian y banalizan a los verdaderos héroes, tratan de enaltecer a los traidores como fue Argumedo. Esto es sólo un botón de muestra del contenido de las celebraciones en las que el gobierno actual ha derrochado casi 3 mil millones, con tal ineptitud que no acabaron ni siquiera la Estela de Luz o el Parque Bicentenario de Azcapotzalco.” Moctezuma Barragán, Pablo. “Los festejos exaltan a contrarrevolucionario”, en el *Correo Ilustrado*, periódico *La Jornada*, 17 de septiembre de 2010.

época y a la gráfica del Taller de la Gráfica Popular (TGP) (figs.3.31 y 3.32); estas fuentes iconográficas me proporcionaron un índice de verdad en el caso de las fotografías, y un sentido expresivo y político en el de la gráfica. Sobre el anacronismo y el uso de estos recursos en *La Revolución y cien años*, el historiador y crítico de arte Rius Caso escribió:

(...) refieren una suerte de estructura arquetípica que refuerza tanto el dato original como la modificación, el objeto devenido en signos que lo representan, y al nuevo objeto en que estos signos devienen. Se trata de anacronismos en sentido positivo, como los llama la teórica Mieke Bal, mediante los cuáles se verifica un diálogo efectivo entre el Museo (imaginario, entendido como la memoria de lo ya conocido y reconocido) y la novedad, entendida como *diferencia significativa*, a la manera en que considera Boris Groys a la novedad.¹²

Bocetos para La Revolución y cien años



Boceto para *Zapatistas*, lápiz sobre papel.

¹² Rius Caso, Luis. . "La Revolución y 100 años, p. 100.



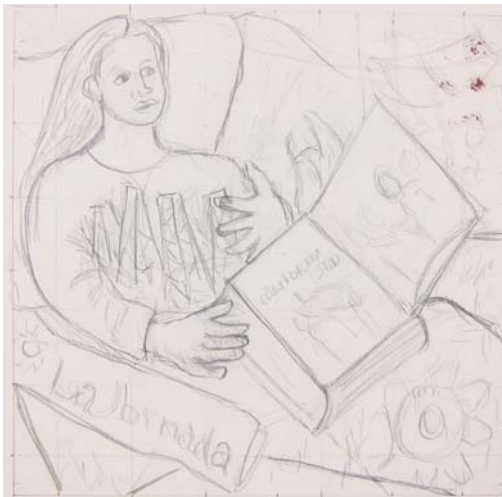
Boceto para *Nuevo paisaje zapatista, I*, lápiz y acuarela sobre papel.



Boceto para *Nuevo paisaje zapatista II*, lápiz y acuarela sobre papel.



Boceto para *Nuevos paisajes zapotistas*, lápiz y acuarela sobre papel.



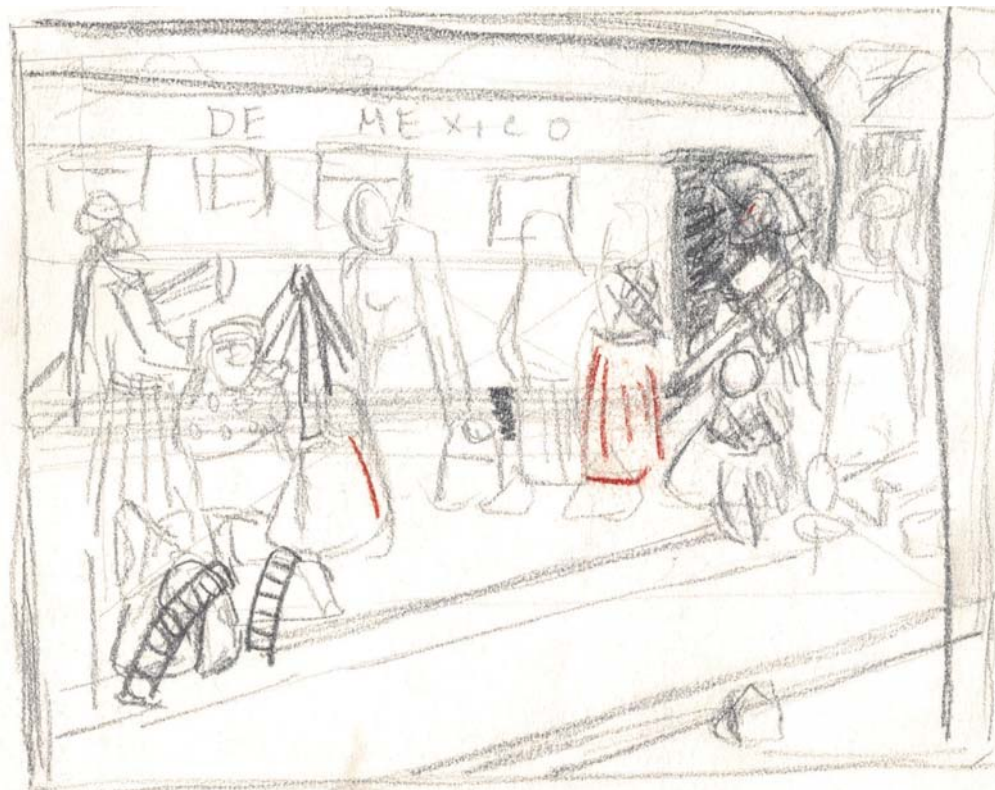
Boceto para *En defensa del petróleo*, lápiz sobre papel.



Boceto para *Retrato doble. Sofía y soldadera*, Lápiz sobre papel.



Boceto para *Fernán Revueltas en Tabasco*, lápiz sobre papel.



Boceto para *Adela Velarde y otras rieleras*, carbón y sanguina sobre papel.

En las obras *Zapatistas y Adela Velarde y otras rieleras* (n.90) realicé una reconstrucción histórica a partir de fuentes gráficas y fotografías de época. La composición unifica las escenas representadas, a diferencia de otras estrategias pictóricas que incorporan la fotografía como “documento indicial” o huella de lo ocurrido, como es el caso de Arnold Belkin, quien acentúa y contrasta el documento fotográfico en la pintura.¹³ Es decir, utilicé las estrategias pictóricas de los muralistas de la Escuela Mexicana, basándome también en mi experiencia de trabajar con los maestros Arturo García Bustos y Rina Lazo, como ya he mencionado (figs.3.23 y 3.24).



Fig. 3.23 Rina Lazo pintando *Manifestación en el Zócalo*. Esmalte sobre lámina, Tlalpan, 2006. Foto de la autora.



Fig. 3.24 Rina Lazo/Inda Sáenz. *Manifestación en el Zócalo*, esmalte sobre lámina, 100 x 200 cm. 2006. Foto de la autora.

¹³ Como señala Comisarenco Mirkin “(...) la utilización de imágenes fotográficas en la pintura de Belkin, respondía, en sus propias palabras, a dos propósitos fundamentales, por una parte para «introducir un elemento de sorpresa» y lograr así el efecto de distanciamiento, al constatar el contraste con «las figuras diseñadas», y por otro, porque afirmaba que «la imagen fotográfica, por más imprecisa, borrosa o monocromática que sea, siempre da la impresión al espectador de que está presenciando la verdad, algo que realmente sucedió.» En Comisarenco Mirkin, Dina. “La memoria como forma de resistencia en el mural de Arnold Belkin, Tlatelolco, lugar del sacrificio (1989),” *Reflexiones marginales*, noviembre 2016, <http://reflexionesmarginales.com/3.0/la-memoria-como-forma-de-resistencia-en-el-mural-de-arnold-belkin-tlatelolco-lugar-del-sacrificio-1989/> (consultado el 6 de agosto de 2017).

En el espacio de la pintura mural se reúnen personajes y tiempos (construcción que recurre a una documentación muy variada que puede incluir códigos prehispánicos, documentos históricos y fotográficos, pinturas, textos, etc.), de manera que se logra dar unidad narrativa y plástica a la pintura. En este sentido, resulta de interés el análisis de la historiadora del arte Dina Comisarenko sobre la intertextualidad entre fotografía y pintura en su artículo sobre Diego Rivera y los fotógrafos Edward Weston y Tina Modotti, así como la complejidad tejida entre las relaciones personales, amorosas y las razones estéticas e ideológicas del muralismo en relación con el carácter colectivo del arte.¹⁴



Fig. 3.25 Diego Rivera, *El pintor, el escultor y el arquitecto*, 1923-28, escaleras, tercer nivel, SEP.



Fig. 3.26 Edward Weston, *Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública*, c.1924.

Me interesó reconstruir escenas de la vida cotidiana y el transcurrir de la vida al margen de las batallas; así, los zapatistas casi niños juegan a las cartas mientras ocupan las calles de la ciudad de México; las soldaderas caminan, conversan y se mezclan con otras mujeres que esperan sobre los rieles el siguiente tren.

El papel de las mujeres en la Revolución como combatientes y *soldaderas* que acompañan a sus hombres se ha reconocido tardíamente. Conocemos las fotografías que se publicaron en la prensa durante la Revolución, muchas de ellas pertenecientes al Archivo Casasola; sin embargo, el primer libro que reúne imágenes acompañadas de un ensayo breve, pero iluminador sobre el tema, es el libro

14 Comisarenko Mirkin, Dina. "Donde caben dos caben tres: la intertextualidad en la fotografía y la pintura de Edward Weston, Tina Modotti y Diego Rivera", ALED, *Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso*, vol. 14, núm. 1, enero-junio 2014, p. 23.

Las *soldaderas* de Elena Poniatowska;¹⁵ este fue un punto de partida documental e iconográfico para los cuadros. Por ello me interesó representarlas de manera protagónica en una escena de estación de tren; con el título *Adela Velarde y otras rieleras* quise recuperar simbólicamente al menos el nombre de una de ellas: Adela Velarde (Ciudad Juárez, Chihuahua, 1900 - Estados Unidos, 1971), quien fue una de las combatientes más notables, fundadora de un grupo de enfermeras que también eran combatientes, conocidas como las *Adelitas*, inspiró la canción popular que lleva su nombre y murió en la miseria y el olvido en Estados Unidos.



Fig. 3.27 *Soldaderas*, Archivo Casasola.



Fig. 3.28 *Soldadera*, Archivo Casasola.

¹⁵ Poniatowska, Elena. *Las Soldaderas*, Ediciones Era, CONACULTA, INAH, 1999.

En una investigación más reciente, Martha Eva Rocha Islas reconstruye la historia de las mujeres que tomaron parte en la Revolución, muchas de ellas pertenecientes a la clase media urbana, y cuya mayor participación fue mediante la escritura y la difusión de ideas, anticipando por varias décadas lo que serían las luchas por la igualdad, el voto femenino y la transformación social en nuestro país.¹⁶

En el cuadro *Retrato doble: Sofía y soldadera* (n.91) utilizo los recursos del anacronismo y el montaje: la niña Sofía posa junto a la imagen de una soldadera, que a su vez mira de frente a la cámara; los tiempos de ambas se reúnen en un espacio ficticio de un “ahora” urbanizado e inestable: el paisaje de Avenida Reforma que asoma por la ventana está en permanente modificación con la incesante construcción de edificios, símbolo de “progreso” y “modernidad”. El pasado histórico de la soldadera se encuentra al lado de la niña Sofía, quien carga una calaca de cartón como juguete y símbolo, fiesta y lamento de la muerte.¹⁷ Sofía encarna el “futuro-presente” de la soldadera; ella es también un cuerpo y un lugar de interrogación entre el juego y la muerte que carga en su regazo. La cultura popular representada por la calaca de cartón sobrevive entre el México rural y el urbano de la cultura moderna y post-moderna. La definición sexual es otra interrogante: la soldadera retratada con una pose y vestimenta masculina es la huella de un cuerpo histórico que contrasta con la acentuada femineidad de la pequeña Sofía.

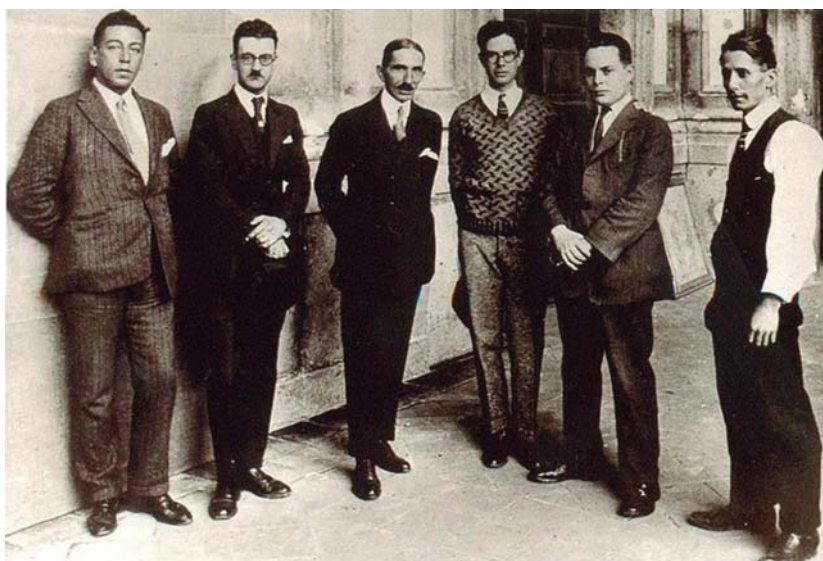


Fig. 3.29 Rafael Vera de Córdoba, Gabriel Fernández Ledesma, Alfredo Ramos Martínez, Francisco Díaz de León, Fermín Revueltas y Ramón Cano Manila. Profesores de las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL), ca. 1925. Colección Ing. Silvestre Revueltas. Tomada de Zurián, Carla, *Fermín Revueltas: Constructor de espacios*, México, INBA/Museo Mural Diego Rivera/Editorial RM, 2002, p. 24.

¹⁶ Rocha Islas, Martha Eva. *Los rostros de la rebeldía. Veteranas de la Revolución Mexicana, 1910-1939*, Ciudad de México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016.

¹⁷ “De acuerdo con fuentes oficiales, existe evidencia documental de al menos 250.547 homicidios en el país entre diciembre de 2006 y abril de 2018. Una cifra que evidencia las fallas del modelo de seguridad implementado desde hace poco más de una década en el país, el mismo que ha provocado una crisis humanitaria sin precedentes en México, con niveles de violencia equiparable a países en guerra.” En “Estrategia fallida: 250.000 asesinatos en México desde el inicio de la «guerra contra el narco» en RT, 24 mayo 2018, <https://actualidad.rt.com/actualidad/272788-mexico-llega-250000-asesinatos-inicio-guerra-narcotrafico> (consultado el 13 de septiembre de 2018).

El cuadro *Fermín Revueltas en Tabasco* (n.92) es un homenaje al muralista y estridentista, así como al proyecto post-revolucionario de las Misiones Culturales. Para construir la escena recurrí a un montaje a partir de pequeñas fotografías y dibujos del propio pintor (figs. 3.29 y 3.30).¹⁸ Hay pocos registros de la actividad del artista duranguense en las Misiones, pero sabemos por éstos, que realizó escenografías de gran escala para las obras de teatro con contenido social que se representaron dentro de la catedral de Villahermosa durante el gobierno de Tomás Garrido Canabal.¹⁹ Con su actividad artística en Tabasco entre 1928 y 1930, Fermín Revueltas realizó un trabajo comprometido con la educación y las poblaciones marginadas del país.²⁰

En el cuadro, pinté a Fermín Revueltas dentro de la catedral rodeado de sus escenografías monumentales y un grupo de cuatro trabajadores que enarbolan una bandera roja (a partir de una acuarela de Revueltas). Estas figuras y las plantas en el primer plano proponen una representación ambigua de personajes reales y objetos de utilería teatral, remarcando el carácter escenográfico de la composición. Al mismo tiempo, la realidad histórica que fundamenta el cuadro se encuentra en los registros fotográficos en los que me basé, así como los testimonios documentales del hecho histórico de las Misiones culturales. Por lo anterior, considero que esta obra es un trabajo de “constitución de memoria”.



Fig. 3.30 Escenografía de Fermín Revueltas, Misiones Culturales en Tabasco, 1929. Col. Ing. Silvestre Revueltas. Tomada de Zurián, Carla, *Fermín Revueltas: Constructor de espacios*, México, INBA/Museo Mural Diego Rivera/Editorial RM, 2002, p. 24.

Me interesó reconstruir plásticamente las escenografías monumentales, cuyo diseño geométrico y modernistas no tiene nada de “folklorismo”; por el contrario, en las pequeñas fotografías se puede apreciar su diseño vanguardista y afín a la estética estridentista. El color del cuadro se basa en los bocetos y acuarelas del propio Fermín Revueltas.

¹⁸ Me basé en material reproducido en el libro de Carla Zurián: *Fermín Revueltas. Constructor de espacios*. México, INBA-CONACULTA / Editorial RM, 2002.

¹⁹ El proyecto cultural de Garrido Canabal fue coherente con el proyecto posrevolucionario, pero se caracterizó por su radicalidad. Según Moreno Chávez: “Garrido Canabal buscaba por medio de la educación racionalista acabar con el “fanatismo”, generar un orgullo regional (suplementario al nacionalismo) e impulsar una ética laboral (sustentada en el trabajo comunitario) que generara tabasqueños industriuosos, seculares y orgullosos de su tierra y sus productos. La campaña en contra del fanatismo religioso era una política oficial practicada en Tabasco, con la intención de “liberar” al pueblo de supersticiones, con el alcance de generar un nuevo hombre consciente de su explotación y capaz de transformar las condiciones sociales hasta revertirlas y lograr la igualdad entre todos los hombres”, en: Moreno Chávez, José Alberto. “Quemando santos para iluminar conciencias. Desfanatización y resistencia al proyecto cultural garridista, 1924-1935”. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, n. 42, julio-diciembre 2011, p. 16.

²⁰ González Cruz menciona que “Precisamente en 1928, cuando Fermín Revueltas se incorpora a las Misiones Culturales, se afilia al Partido Comunista Mexicano; es una época en la cual el gobierno endurece el trato hacia los comunistas (1929) y obliga al PCM a mantenerse en la clandestinidad (de 1929 a 1934).” En González Cruz M. Maricela. “Fermín Revueltas: Creador moderno y marginal”, *Revista Universidad de México*, No. 538, noviembre, 1995, p. 31.

Las obras *Zapata en Reforma* y *En defensa del petróleo* (n.85 y 87) formaron parte de acciones artísticas colectivas. La primera respondió a una convocatoria del poeta David Huerta y el promotor cultural Isaac Masri durante el plantón de los campamentos en Avenida Reforma en 2006. La propuesta consistió en realizar una obra *in situ*, en la glorieta al lado de la fuente de la Diana Cazadora como parte de las protestas que exigían el conteo de votos “casilla por casilla” para limpiar la elección de 2006, al mismo tiempo que se hacía un homenaje a Efraín Huerta y su poema “Buenos días Diana Cazadora”.²¹ Posteriormente, y como parte de las acciones de protesta ante el intento de privatizar el petróleo por el gobierno de Felipe Calderón (del PAN en alianza con el PRI) en el año 2008, realicé el cuadro *En defensa del petróleo*; éste respondió a una convocatoria del grupo Farándula (ciudadanos allegados al cine, al teatro y las artes plásticas) y fue parte



Fig. 3.31 Celia Calderón. México, dueño de todos sus recursos, (del Portafolio 450 años de lucha. Homenaje al pueblo mexicano), 1960, grabado en linóleo, 38.1 x 25.4 cm.

de la exposición colectiva Oro Negro.²² En el cuadro hay una cita del cubismo riveriano en el plano de la mesa cubierta con un textil bordado chiapaneco y el periódico *La Jornada*. Utilicé fotografías históricas de la expropiación petrolera realizada por el presidente Lázaro Cárdenas del Río en 1938; la imagen de un libro abierto dialoga con una imagen de una manifestación protagonizada por las *Adelitas* (contingente de mujeres activistas vestidas como las soldaderas revolucionarias).²³ La figura que simboliza La Patria es una reinterpretación de un grabado de Celia Calderón: “México dueño de todos sus recursos” de 1960 (n.3.31).²⁴ Mediante el anacronismo y el montaje, la obra vincula historia y presente: elementos simbólicos que refieren a la Escuela Mexicana, el arte popular, el cubismo riveriano y la obra de Celia Calderón, una artista olvidada de dicha Escuela. También, como parte de una acción colectiva, la obra es una toma de posición artística y política. En el mismo año de 2008 realicé una segunda paráfrasis del *Paisaje zapatista* de Rivera.

21 En esta acción participaron también: Gilberto Aceves Navarro, Manuel Marín, Rafael Barajas *El Fisgón*, Vicente Rojo Cama, Daniel Manrique, Carlos Pellicer, Alberto Castro Leñero, Marcos Limenes, René Freire y Miguel Ángel Alamilla, entre otros. Ver: Montañó Garfías, Ericka. “Artistas rinden homenaje a Efraín Huerta sobre Paseo de la Reforma”, periódico *La Jornada*, 6 de agosto de 2006, <http://www.jornada.com.mx/2006/08/06/index.php?section=cultura&article=a06n1cul>, (consultado el 15 de mayo de 2018).

22 MacMasters, Merry. “Cien artistas “toman el pulso” a la lucha contra la privatización del petróleo”, *La Jornada*, 11 de septiembre de 2008, p. 6a. El artículo reproduce mi obra “En defensa del petróleo”. La exposición colectiva *Oro negro* tuvo lugar en el Museo de Historia de Tlalpan y en el Museo de Historia Natural de Chapultepec.

23 Muñoz, Alma E. y Méndez, Enrique. “Adelitas, primer contingente para la defensa del petróleo: AMLO”, periódico *La Jornada*, 20 de octubre de 2008, <http://www.jornada.unam.mx/2008/10/20/index.php?section=politica&article=005n1pol>, (consultado el 14 de mayo de 2018).

24 “México dueño de todos sus recursos”, 1960, grabado en linóleo, 38.1 x 25.4 cm., del portafolio *México, 450 años de lucha: homenaje al pueblo mexicano*, reproducido en *Women Artist of Modern México: Frida’s Contemporaries/Las contemporáneas de Frida: Mujeres artistas en el México de la modernidad*, Chicago, II. National Museum of Mexican Art, 2007, p. 64. (La exposición se presentó en los museos National Museum of Mexican Art, 2007 y Museo Mural Diego Rivera, 2008).



85. *Zapata en Reforma*, 2006. Acrílico y óleo sobre tela, 100 x 100 cm.



86. *Nuevo paisaje zapatista, I*, 2006. Óleo sobre tela, 145 x 125 cm.



87. *En defensa del petróleo*, 2008. Óleo sobre tela, 100 x 100 cm.



88. *Nuevo paisaje zapatista, II*, 2008. Óleo sobre tela, 142 x 112 cm.



89. *Zapatistas*, 2009. Óleo sobre tela, 130 x 160 cm.



90. *Adela Velarde y otras rieleras*, 2010. Óleo sobre tela, 125 x 115 cm.



91. *Retrato doble: Sofía y soldadera*, 2010. Óleo sobre tela, 135 x 115 cm.



92. *Fermín Revueltas en Tabasco*, 2012. Óleo sobre tela, 135 x 115 cm.



3.6 VANITAS Y NATURALEZAS MUERTAS

Si admitimos que “la pintura piensa” como dice Didi-Huberman, también podemos afirmar que la pintura es una forma de conocimiento. Cada pintura plantea preguntas sobre la relación de cada obra en particular con la historia de la pintura. El género de la naturaleza muerta es rico en posibilidades de exploración, no solamente en cuanto a la representación plástica de los objetos y su relación en el espacio del cuadro, el color, el dibujo, la composición, etcétera; sino en relación con la historia de la pintura, su sentido filosófico, simbólico y poético.

Durante mucho tiempo se consideró a la naturaleza muerta como un género menor frente a la pintura de historia, el retrato y el paisaje; sin embargo, como exponemos al respecto de esta serie, la pintura es más que una imagen, es en muchos sentidos, un espacio abstracto y teórico, como muestra la pintura de *vanitas* en el barroco y posteriormente la producción cubista de inicios del siglo XX.¹

Entre las muchas definiciones del género, citamos la que ofrece Gallardo Ocampo:

*Así, por naturaleza muerta debe comprenderse la representación de objetos inanimados, ya sean creados por el hombre o naturales, pero que presupongan la presencia (existencia) de un sujeto (generalmente implícito) que los determine. Entonces, la intervención del hombre debe estar dada en el ordenamiento de los objetos, no se obedece a la configuración natural. Es decir, que ya sea en interiores, exteriores, espacios indeterminados o abstractos se trata de que se representen objetos inanimados bajo una configuración humana pero sin figuras antropomorfas como parte del tema principal, si éstas llegan a aparecer serán simplemente un complemento del tema de la naturaleza muerta.*²

¹ Un libro clásico sobre el tema es: Schneider, Norbert. *Naturaleza muerta*, Colonia, Taschen, 1999. Lupina Lara Zavala explora el género poniendo a la par obras de artistas europeos y mexicanos: *Naturaleza muerta. Obras maestras en la historia del arte*, México, Promoción de Arte Mexicano, 2013.

² Gallardo Ocampo, Andrea. *Vida inmóvil. Hermenéutica de la “Naturaleza Muerta”*. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2012, p.p. 70-71 (las itálicas son de Gallardo Ocampo).

La Reforma protestante fue el telón de fondo que permitió la consolidación en el arte europeo de la naturaleza muerta cuando ésta dejó de ser complemento del tema religioso, histórico o literario; al respecto, Gallardo Ocampo dice:

La vida diaria y la representación fiel será la principal fuente de inspiración de artistas protestantes. Éstos dejarán entonces los temas religiosos para iniciar la representación de la realidad inmediata, marcando así la secularización del arte, una clara manifestación del pensamiento moderno y los valores que encumbraban estos “nuevos” hombres guiados por el valor de la razón como medida del mundo.³

Entre los aspectos más atractivos de este género pictórico, está la posibilidad de disponer los objetos a representar en un espacio cercano y manipulable. Con una idea de montaje escénico, los objetos-actores pueden ser dispuestos, desplazados, sustituidos, sobrepuestos, iluminados, puestos en relación, etcétera. Es por ello que, la naturaleza muerta independizada de otros géneros como el religioso, el paisaje o el retrato, resulta ideal para la experimentación. Por otra parte, se puede considerar como un sistema abstracto, pues la composición “parte de los contornos de los objetos, así como de la superposición de los mismos”, de manera que se crea un sistema de relaciones compleja entre color y jerarquía de los objetos, posición y dirección, como menciona Ana Mírima Peláez en su investigación plástica sobre la naturaleza muerta.⁴

La teoría del historiador Maurice Halbwachs sobre “los marcos sociales de la memoria” resulta útil aquí para reflexionar sobre algunos aspectos de la naturaleza muerta y los *vanitas*.⁵ Este autor afirma que los distintos grupos sociales que conforman una sociedad en un tiempo dado, mantienen memorias distintas de un mismo espacio. Es decir, junto con la historia cronológica de un espacio público (como por ejemplo el Centro Histórico de la Ciudad de México), corren las memorias de lo vivido y recordado por los distintos grupos sociales y personas que viven y transitan cotidianamente en esa zona: paseantes, comerciantes, turistas, compradores, estudiantes, habitantes de las viejas vecindades o cronistas de la ciudad. Los objetos son una marca de memorias y grupos sociales en el tiempo; en este sentido, las naturalezas muertas y *vanitas* enmarcan también una memoria social. En la elección de objetos hay una referencia a la Escuela Mexicana, y al mismo tiempo, el montaje sitúa una realidad afectiva, personal y social.

La función afectiva y simbólica de los objetos ha cambiado desde el siglo XVII al presente mundo industrializado, cibernético y posmoderno. Los objetos representados de fabricación humana en las pinturas del barroco se manufacturaban uno por uno, y esto cambia de manera radical al iniciar la producción en serie en el siglo XIX.

3 Gallardo Ocampo, Andrea. *Vida inmóvil*, p 73.

4 Peláez Polo, Ana Mírima. *Abstracción y naturaleza muerta*, tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales (Pintura), Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

5 Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004.

Este cambio tecnológico, económico y cultural marca el anacronismo del género mismo de la *vanitas* en la contemporánea. En la actualidad, los objetos de deseo materiales son de fabricación potencialmente ilimitada, de consumo masivo inmediato y caducidad programada. Y, sin embargo, la pintura en el género del *vanitas* no ha dejado de producirse.

En México, entre los artistas que produjeron naturalezas muertas notables en el siglo veinte, podemos mencionar a Rivera, Orozco, Siqueiros, Tamayo, González Camarena, Fernández Ledesma, Montenegro; y a las pintoras Frida Kahlo, María Izquierdo, Olga Costa, Remedios Varo y Rina Lazo. En particular las pintoras, señala Dina Comisarenco:

(...) lograron trascender las intenciones exclusivamente decorativas con las que tradicionalmente se asocia al género artístico, para abarcar campos de significación mucho más amplios, desde la alegoría política, la identidad nacional, el trabajo femenino, y la reflexión filosófica sobre la vida y la muerte y muchos otros temas fundamentales propios de la historia del arte nacional.⁶

Un ejemplo de originalidad al abordar este género es el cuadro de Rina Lazo *Puesto de dulces en la manifestación de la nacionalización de la banca* (fig. 3.32), en la cual, el puesto de dulces como naturaleza muerta en primer plano, se encuentra en el exterior del paisaje de la plaza pública y en medio de una manifestación que tiene como marco los edificios gubernamentales del zócalo capitalino; los dulces, las banderas, las pancartas y los manifestantes establecen un ritmo compositivo y de color vibrante; al mismo tiempo, la pintura, con su contenido explícitamente político, constituye una toma posición de la artista.



Fig. 3.32 Rina Lazo. *Puesto de dulces en la manifestación de la nacionalización de la banca*, 1984.

⁶ Comisarenco Mirkin, Dina. *Nuevas filosofías de cocina. Los bodegones de Rina Lazo, Elena Climent y Patricia Quijano*, MUMA. Museo de Mujeres Artistas Mexicanas: <http://www.museodemujeres.com/es/exposiciones/429-nuevas-filosofias-de-cocina> (consultado el 13 de mayo de 2017).

En mis naturalezas muertas hago una referencia a los artistas de la Escuela Mexicana a través de citas (alcatraces, libros, pinturas, fotografías y objetos). Por ejemplo, en la obra *Vanitas light'* (n.93) los alcatraces remiten a la obra de Diego Rivera. Los objetos simbolizan el paso del tiempo: flores, una vela consumida, una caja de cerillos, un dibujo de una representación escultórica mexicana de la muerte, un alhajero y un collar de perlas, una figura en cerámica de la escultora Maribel Portela, y como autorretrato, una fotografía mía frente a un paisaje. La luz diurna de la pintura contrarresta la pesadumbre de la reflexión sobre la muerte característica de los cuadros del barroco, y enfatiza por el contrario, la "naturalidad" del presente transitorio. En este sentido, mis *vanitas*, sin la gravedad de la advertencia moral religiosa, son reflexiones ateas sobre el transcurrir del tiempo, la vida y la muerte.

La frase de Ignacio Ramírez "El Nigromante": "No hay Dios; los seres de la naturaleza se sostienen por sí mismos", implica que no hay nada más allá de la naturaleza; no hay un gran *Otro* como alteridad divina frente a lo humano como causa primera.⁷ Considero que esta afirmación es aún más radical que la frase "Dios ha muerto" de Friedrich Nietzsche, pues ésta última refiere a una caída moral en la cual sobrevive el concepto: Dios omnipotente existió, pero ha muerto, por lo tanto, en la sentencia nietzscheana subsiste la idea del gran *Otro* que ha fallecido o ha fallado.

El espíritu es naturaleza. La crítica de arte y curadora Avelina Lésper observó este sentido en la serie, y escribió:

Las pinturas de Inda Sáenz retoman el concepto de *vanitas*, desde su idea de la quietud de lo que permanece, de lo que es capaz de conservarse estático y perenne, de lo que nos sobrevive. Son pequeños altares a las deidades mundanas que habitan nuestra historia y nuestra cotidianeidad. Cada objeto en las obras de Sáenz alcanza una presencia idólatra, superan su condición utilitaria para ser depositarios de emociones y memorias.⁸

En el imaginario del *vanitas*, de la misma manera que en el sueño, la negación solo puede expresarse mediante el título de la obra y/o la exageración y el contraste simbólico; así, para hablar de mesura como virtud moral se despliegan ricos objetos junto a una calavera, una vela apagada, flores marchitas, etcétera. En el contexto de la cultura hispánica, Vives-Ferrándiz reflexiona sobre el sentido de "desengaño del mundo" de la *vanitas*, lo cual también contribuye a la comprensión de los *Memento mori* o recordatorio de la muerte virreinales:

El pensamiento barroco español concibe el desengaño como un sinónimo de verdad. El mundo se presenta desde una perspectiva engañosa, bajo la forma de la ilusión, siendo necesario someter a crítica esa primera versión para desengañarse y llegar a la verdad de la existencia. Se trata de una idea cuyas fuentes hay que encontrarlas en el estoicismo y principalmente en la figura de Séneca, en el momento de pesimismo y decadencia que vive la Monarquía hispánica y, finalmente, en la participación de los intelectuales hispanos en las ideas conformadoras de una nueva epistemología en la Europa del momento. El desengaño es, en definitiva, la figura que adopta el sabio neoestóico en el contexto barroco hispánico.⁹

7 Ibarra García, Laura. "Las ideas de Ignacio Ramírez, *El Nigromante*. Su significado en la historia del pensamiento mexicano," *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* núm. 72, año 33, enero-junio de 2012, pp. 153-178.

8 Lésper, Avelina. "Todo es vanidad...", p. 84.

9 Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis. *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Madrid, Encuentro, 2011, p. 37.

Vives-Ferrándiz afirma que en el barroco hispano “El despertar es la figura que enseña a recordar que el hombre es mortal. Las relaciones con la categoría de memoria adoptan una nueva dimensión en este último apartado ya que despertar y recordar son términos sinónimos”.¹⁰ Este autor propone que, la *vanitas* como una retórica de la mirada, se puede relacionar con el método historiográfico de Benjamin:

Así, recordar era para Benjamin despertar del ensueño de la linealidad temporal impuesta por el historicismo para traer al momento presente determinados recuerdos del pasado. El tiempo benjaminiano es entendido como un *jetztzeit*, un tiempo a base de saltos e intervalos, en donde la verdad consiste en traer al ahora lo que *ha sido*. Para Benjamin el *continuum* de la historia crea una realidad distorsionada del pasado, por lo que construir una nueva historia significa una recuperación del pasado que signifique un despertar de la humanidad respecto de su ensoñación y engaño. Despertar, pues, mediante los intervalos de la rememoración, es un método historiográfico que funciona del mismo modo que lo había hecho la *vanitas* del barroco.¹¹

El discurso de la *vanitas* enseña a mirar el tiempo, el tiempo de la vida humana como un escenario. García Mahíquez dice:

Por un lado, la *vanitas* moldea una mirada que mira al tiempo, al instante presente y al momento pasado, para conocer en cada dimensión el retrato que compone su calavera. Por otro, la *vanitas* enseña a mirar la representación de la vida humana, como una obra de teatro o como un lienzo, para descubrir el punto de vista óptimo que descubre su condición engañosa”.¹²

En los países bajos, esta idea de desengaño del barroco español tiene un cierto paralelo en el trampantojo, como reproducción ilusionista de los objetos del mundo; mediante este sub-género, se reflexiona sobre el engaño de la mirada poniendo en juego el adelanto técnico de la proyección óptica y su uso en la pintura.

Aunque los historiadores del arte reconocían la utilización de aparatos ópticos tales como la cámara oscura por los pintores, es un pintor contemporáneo quien redescubre el uso de espejos y aparatos ópticos por los pintores en los países bajos. David Hockney propone que el uso de estos aparatos por los pintores es mucho más temprano (alrededor de 1420) y extendido de lo que se pensaba; por ello el título de su libro: *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*.¹³ Una de las obras analizadas por Hockney en este libro es el cuadro *Los embajadores* de Holbein. Al observar los detalles, tales como la precisión en la representación del globo terráqueo con la palabra África que sigue punto por punto la curvatura, así como los pliegues de los tapetes y las telas, Hockney afirma que el pintor utilizó, no el complicado aparato de perspectiva ilustrado por Durero, sino instrumentos ópticos que le permitieron reproducir con exactitud las formas y curvaturas.¹⁴ Dicha reproducción “punto por punto”, que el artista británico

¹⁰ Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis. *Vanitas...* p. 31.

¹¹ Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis. *Vanitas...* p. 17.

¹² Prólogo de Rafael García Mahíquez a Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis. *Vanitas...* p. 17.

¹³ Hockney, David. *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros* Barcelona, Ediciones Destino, 2002. La investigación del artista se apoya en la comprobación científica y el diálogo con el físico Charles M. Falco. Un documental sobre sus descubrimientos se encuentra reproducido en diversas páginas en internet: <https://vimeo.com/93787405> (consultado el 15 de julio de 2019).

¹⁴ Hockney, David. *El conocimiento secreto*, p. 56-57.

también encuentra en cuadros de Caravaggio, Vermeer, Van Eyck, Campin y otros, es característica de una proyección óptica.¹⁵

El descubrimiento de Hockney y su análisis de *Los embajadores* me dio la pauta para realizar una paráfrasis del cuadro. Se trata de una obra compleja que suscita una lectura intertextual como expone Calabrese (ver cap. 2).¹⁶ La obra de Holbein es a la vez: un retrato doble, una naturaleza muerta, una *vanitas* y una reflexión filosófica; la clave para interpretarla como *vanitas* es el extraño cráneo anamórfico que flota al centro en la parte baja del cuadro. Esta deformación óptica que se integra de una manera que parece “natural” es al mismo tiempo profundamente irreal e improbable. Es un auténtico montaje de imágenes, posible solo por el conocimiento y utilización de la óptica. Este traslapamiento y montaje de imágenes la volvemos a encontrar hasta el siglo XIX con la invención de la fotografía y sus posibilidades de impresión en papel por medios químicos, y luego en el cine.

El montaje de Holbein en 1533, nos habla de los recursos ópticos que le permitieron una aguda reflexión sobre el tiempo, la imagen y las posibilidades de representación de la pintura. “El tiempo” son muchos tiempos comprimidos en el plano que se presta a nuestra mirada: está el tiempo de “los embajadores”, el tiempo de la geografía de la expansión europea representada por el globo terráqueo y el mapa de África, el tiempo de los instrumentos de medición sobre la mesa, incluso la representación de la música como arte del tiempo.

La *vanitas* de Holbein presentada como retrato doble, articula y sostiene en un mismo nivel el mensaje moral, la reflexión científica y filosófica, así como el poder de la creación artística. El pintor crea una realidad paralela y plantea una “teoría de la pintura en pintura”. De la obra se desprende la pregunta sobre qué espacio es éste: ¿el estudio del pintor? ¿un espacio de la corte? ¿uno ficticio? En mi paráfrasis también hay una ambigüedad sobre el espacio del cuadro: puede ser una sala de museo de arte contemporáneo, foro teatral, taller y espacio íntimo.

En la obra *Vanitas post-multimedia* (n.98) reproduzco la calavera anamórfica flotante al centro del cuadro sobre el diseño del piso simplificado. En lugar de embajadores pinté el buey desollado de Rembrandt con un sentido doble: representa la historia de la pintura y es un objeto-personaje que alude a las instalaciones de arte contemporáneo: vísceras, sábanas ensangrentadas, cadáveres de animales, despojos presentados como “obras de arte” a las que nos hemos acostumbrado. Como fondo, en vez de cortinaje pinté tres fragmentos de un video de Tatiana Parcero “Ciclos de vida: Agua”.¹⁷ Si bien, los medios como la instalación y el video han desplazado a la pintura en los museos y bienales, incluir un video pintado en un cuadro es una afirmación de la contemporaneidad que con frecuencia se le niega la pintura en los discursos justificatorios del “arte contemporáneo”.

¹⁵ La investigación de Hockney en *El conocimiento secreto* se apoya en la comprobación científica y el diálogo con el físico Charles M. Falco.

¹⁶ Ver capítulo II “Teoría y estrategias” de esta tesis.

¹⁷ “Ciclos de vida: Agua” de Tatiana Parcero se expuso en *El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones, México, siglos XVI-XX*, en el Museo Nacional de Arte (noviembre 1998-mayo 1999), el catálogo se cita en la bibliografía.



Boceto para *Vanitas post/multimedia*, lápiz y acuarela sobre papel.

barro negro (pieza arqueológica proveniente de Veracruz), flores, y un “autorretrato” construido ficcionalmente como montaje que alude a la serie *Maestras discípulas y alegorías* (retratada de espaldas pinto a Laura Knigth que a su vez pinta un desnudo).²⁰ Junto a la mesa sobre el piso se encuentra una vela consumida.

Elementos de un cuadro citados en otro o pinturas dentro de otras pinturas forman un entramado intertextual de formas y discursos plásticos, que no son solo un el ejercicio pictórico, sino que constituyen una “teoría de la pintura en pintura”.

En la obra *Vanitas con cortina azul* (n.94) se mezclan la “realidad” y la ficción de los objetos y el espacio. La cortina azul proviene de la *Naturaleza muerta con flores y cortina* de Adrian van der Spelt (1658), obra que también cita David Hockney en varias obras: <<¿Qué es este Picasso?>> de la serie *La guitarra azul*, 1976-1977; *Autorretrato con guitarra azul*, 1977; *Modelo con autorretrato inacabado*, 1977. La pintura contemporánea no puede desconocer lo que se ha hecho con anterioridad, Hockney lo muestra claramente.

¹⁸ En (1975-1976) participé en un taller de *performance* en la Academia de San Carlos impartido por el artista alemán Ingo Baron (no he encontrado datos actuales sobre este artista). El taller tuvo una duración de unos 3 o 4 meses en los que discutimos sobre la naturaleza intervenida por el hombre y la ecología, asuntos que apenas comenzaba a ser de interés público. El *performance* tendría por tema un elemento de la naturaleza no intervenida por el hombre. Después de realizar ejercicios que incluyeron meditación, ejercicios físicos, dibujo y reflexión colectiva, elegimos como tema -las nubes-. En seguida dibujamos y produjimos nubes con la técnica de papel maché sobre una estructura de alambre. El *performance* consistió en un desfile del grupo portando las nubes-objeto desde el Museo de Antropología al Zócalo capitalino. Durante el trayecto se entrevistó a la gente en la calle y se hizo un registro en audio y fotografía.

¹⁹ Orozco, José Clemente. *Cuadernos*. Prólogo y notas de Raquel Tibol, México, Secretaría de Educación Pública, 1983.

²⁰ De acuerdo con Borszello, el autorretrato de Laura Knigth de 1913 (Long Eaton 1877- Londres 1970) es un manifiesto, por medio del cual, la artista declara sus convicciones sobre la pintura y sobre sí misma como profesional. En Borszello, Frances. *Seeing ourselves. Women's Self-Portrait*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1998, pp. 133.



Boceto para *Vanitas con cortina azul*, lápiz sobre papel.



Boceto para *Vanitas*, lápiz sobre papel.

La pintura *Vanitas con cortina azul* refiere a la historia de la pintura del género desde el siglo XVII y comprende a Van der Spelt, el cubismo de Picasso y la apropiación de Hockney, con mi propio sentido del montaje. Mediante la cita y el naturalismo, la obra quiebra la continuidad temporal y plantea preguntas sobre la historia y el devenir de la pintura, el sentido de la vida y la función del arte como bisagra teórica entre los tiempos. “La pintura piensa” como ha dicho Didi-Huberman.

El cuadro *Vanitas con manos de “La creación”* (n.97) confiere a un espacio íntimo las vías para pensar los entrecruzamientos entre lo personal y lo social-histórico. Sobre el muro reproduzco una fotografía de una línea de transmisión eléctrica en un camino rural. El paisaje es un registro técnico de las torres diseñadas por mi padre, Ing. Salvador Sáenz Nieves; es una huella de su presencia, su trabajo y su visión nacionalista de la técnica y el arte.²¹ Sobre la mesa se abre la doble página de un libro con los dibujos preparatorios de Diego Rivera para el mural *La creación* en el Antiguo Colegio de San Ildefonso; junto a éste, un pequeño cuaderno de dibujo deja ver una página pintada; una fotografía mía, piezas de cerámica prehispánicas, un morral huichol elaborado por un marakame,²² un vaso decorado con pinceles, flores y una candelabro con una vela consumida.

En la representación naturalista de mis *vanitas* hay representaciones simbólicas de afectividad y memoria personal. Por otra parte, las figuras prehispánicas que representan el pasado milenario mexicano actúan en el presente, es decir, literalmente interactúan con los otros elementos de la obra y con el presente del espectador.

21 Ing. Salvador Sáenz Nieves (Santa María del Oro, Durango, 1916 - Ciudad de México, 1993) fue ingeniero electricista, diseñó torres de transmisión para la electrificación rural y trabajó en numerosas obras de construcción de infraestructura eléctrica. Realizó una película documental con elementos etnográficos sobre la construcción de la línea de transmisión eléctrica Malpaso-Puebla: *Construcción de la línea de Malpaso de 400 KW*; estrenada en 1972, se proyectó en los auditorios de la Comisión Federal de Electricidad (CFE) a lo largo del país, así como por televisión.

22 A la manera de Holbein en *Los embajadores* que cita personaje por objetos, aquí el morral cita a don Agustín Montoya de la Cruz, autor del morral mencionado. Sobre el marakame, Juan Francisco Urrusti realizó el documental “Marakame” (1982): <https://www.youtube.com/watch?v=py84caQGD3g>, (consultado el 25 de agosto de 2018); del mismo autor ver también: “Mara’Acame en mi memoria”, en Morales, Ivonne (comp), *El indígena en el imaginario iconográfico, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas*, 2010, pp. 241-271.

La arraigada tradición de la ofrenda de muertos mexicana, ha sido tema para muchos pintores como Diego Rivera, Arturo García Bustos, Olga Costa, Jorge González Camarena y Elena Climent. Tanto la ofrenda de muertos como la *vanitas* son lugar de conexión y reflexión sobre la vida y la muerte. Mi *Ofrenda de muertos* (n.95) se relaciona con ambas tradiciones; con un sentido de historia personal y homenaje, en ella acompaño la fotografía de mi padre con los personajes que él admiraba: Vladimir Ilich Lenin, Diego Rivera y Frida Kahlo. La obra está bañada de luz diurna y predomina el color vivo del papel picado, flores, panes de muerto, calaveras artesanales, veladoras y una copa con agua. Léspér escribió sobre este cuadro las siguientes líneas:

La *Ofrenda de Muertos* no cree en la muerte, es un ritual que se sostiene en la posibilidad del regreso de los que ya partieron. La ofrenda es para tentarlos, el regalo, o el homenaje amoroso es para traerlos, hacerlos venir de ese sitio en el que no podemos estar con ellos. El que pone un altar de muertos no piensa en la inmaterialidad de la no existencia, piensa en su propia añoranza que es real, inevitable, fuerte. Inda Sáenz en su vocación idólatra y animista, pinta un altar habitado por un color violento, emancipado, de un luto escandaloso. (...) Reunir la idea de la vida que se detiene y el altar de muertos es un acierto, es una interpretación que sintetiza la noción de permanencia emocional.²³

La ofrenda de muertos, como invitación a comer y a gustar de los placeres de la vida, es el sitio de reunión con los vivos a través del alimento, la bebida, las flores con sus colores y olores, el fuego, la sal, los dulces, la belleza de la tierra. La ofrenda crea un pasaje simbólico para el recuerdo y la comunión que es festivo y colectivo. Por el contrario, en la *vanitas* barroca, así como en la pintura “pedagógica” que decora los muros de algunas iglesias virreinales, se “enseña” un ejercicio de consciencia personal, se convoca al temor, la culpa y el arrepentimiento; los murales de *El Infierno* tomados de la imaginería medieval europea en la iglesia de Huaró, en Perú, previenen al espectador del castigo eterno en el dolor y sufrimiento por los pecados cometidos en la tierra (fig. 3.33).



Fig. 3.33 *El infierno*, iglesia de San Juan Bautista de Huaró, Cuzco, Perú.

23 Léspér, Avelina. “Todo es vanidad, excepto amar al arte y servirlo”, en *Escenarios...*, P. 85-86.

En las culturas indígenas la dialéctica vida-muerte está presente en todas sus manifestaciones simbólicas y culturales. Según la visión antropológica:

Para los indígenas la muerte no tenía la connotación moral de la religión católica, en la cual la idea de infierno o paraíso significa castigo o premio; los antiguos mexicanos creían que el destino del alma del muerto estaba determinado por el tipo de muerte que había tenido y su comportamiento en vida. Por citar algunos ejemplos, las almas de los que morían en circunstancias relacionadas con el agua se dirigían al Tlalocan, o paraíso de Tláloc; los muertos en combate, los cautivos sacrificados y las mujeres muertas durante el parto llegaban al Omeyocan, paraíso del Sol, presidido por Huitzilopochtli, el dios de la guerra. El Mictlán estaba destinado a los que morían de muerte natural. Los niños muertos tenían un lugar especial llamado Chichihuacuauhco, donde se encontraba un árbol de cuyas ramas goteaba leche para que se alimentaran.²⁴

En *Ofrenda de muertos* cada elemento es igualmente importante. La permeabilidad entre el arte popular y el arte “culto” es otro punto de interés en mi trabajo; el grabado de José Guadalupe Posada se reinterpreta en el arte popular del papel picado (la calaca panadera y la catrina) que pasa a la pintura. Las calaveras de Posada que originalmente se publicaron en la prensa del siglo XIX y principios del XX, pasaron a formar parte, tanto del arte popular que podemos ver en los mercados y la ofrendas familiares, como en los murales de Diego Rivera, los grabados de Leopoldo Méndez y el TGP.

Como ya mencionamos en el primer capítulo de este trabajo, entre los grandes aciertos de los artistas vanguardistas de la Escuela Mexicana está el haber comprendido la belleza y raigambre del arte popular. Mencionamos también en el primer capítulo a Best Maugard, cuyo método de dibujo en el contexto de la post-revolución resultó en una propuesta educativa y estética en la que abrevaron muchos de los mejores artistas de la época, tales como Julio Castellanos, Rufino Tamayo, Gabriel Fernández Ledesma y Roberto Montenegro, entre otros. En la *Ofrenda* y en otros *vanitas* y naturalezas muertas reproduzco obras del arte popular mexicano dándoles un lugar como parte de mi historia, realidad cotidiana y discurso plástico.

Si en las naturalezas muertas y *vanitas* del barroco y los países bajos europeos, la riqueza se simboliza mediante jarrones chinos importados, tapetes orientales, cristales, piezas de oro, etcétera, me parece que podemos utilizar nuestro propio arte popular como protagonista en la pintura, e incluso cuestionar si los términos de “artesanía” y “arte popular” son adecuados, o son conceptos que marcan la colonización cultural que los devalúa al nombrar de ésta manera a un arte original y de gran calidad.

²⁴ Rodríguez, Denis, Hermida, Patricia B.; Huesca, Andrés. “El altar de muertos: origen y significado en México”, *Revista de divulgación científica y tecnológica de la Universidad Veracruzana*, Volumen XXV, N. 1, Enero-abril, 2012. <https://www.uv.mx/cienciahombre/revistae/vol25num1/articulos/altar/>, (consultado el 26 de mayo de 2017)



Fig. 3.34 Saturnino Herrán, *Coatlicue*, Friso central de *Nuestros dioses*, Museo de Aguascalientes.

Podemos recordar que los pintores Gabriel Fernández Ledesma, el Dr. Atl, Miguel Covarrubias, Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro y Xavier Guerrero dedicaron esfuerzos pioneros a documentar y difundir el arte popular mexicano, y que realizaron también exposiciones y publicaciones importantes sobre el tema.²⁵

El impulso al arte popular en la post-revolución es innegable, sin embargo, ya desde fines del siglo XIX había comenzado a emerger una consciencia de su importancia. De acuerdo con López Pedraza y Cruz Revueltas, el modernismo mexicano aportó luces a la construcción de la estética de “lo mexicano”, y señalan que el indigenismo, la idea de mestizaje y de nación surgieron en las postrimerías del porfirismo e incluso se gestaron durante el desarrollo de la Revolución.²⁶ En este sentido, el simbolismo de Saturnino Herrán (Aguascalientes, 1887 - Ciudad de México, 1918) asumió como propios, tanto el ideal de la nación

mestiza de Manuel Gamio como la poética de López Velarde, quien fuera su amigo. Considero por ello, un antecedente “neoprehispánico”, tanto para los pintores de la Escuela Mexicana como para mi propia pintura algunas de las obras con elementos sincréticos de Herrán (fig. 3.34).

Intertextualidad, anacronía y montaje son también estrategias conceptuales y pictóricas que utilicé en las obras: *Naturaleza muerta con mural teotihuacano*, *Naturaleza teotihuacana*, *Naturaleza teotihuacana con animales mitológicos* y *Naturaleza con serpiente emplumada* (n.99-102). La primera, la realicé por encargo para la colección del periódico *Milenio* dirigida por la curadora y crítica de arte Avelina Lésper.²⁷ El cuadro simboliza el elemento “tierra” desde la filosofía teotihuacana expresada en su pintura mural y cerámica. El fragmento de pintura mural de Tlacuilapaxco esta basado en

²⁵ Como refiero en el primer capítulo, el arte popular, las fiestas y actos culturales al aire libre, así como la recuperación y revaloración del arte prehispánico por Rivera, Covarrubias, Best-Maugard, Xavier Guerrero, Fernández Ledesma, entre otros, constituyeron la médula del arte nacionalista. Torres, Leticia. “Fisonomía y práctica del grabado en la década de 1920 en México”, *Discurso visual*, CENIDIAP, julio-diciembre, 2009. Ejemplos de la labor de los artistas como difusores de la cultura popular son: Fernández Ledesma, Gabriel. *Juguetes mexicanos*, México, Talleres gráficos de la nación, 1930; Murillo, Gerardo, “Dr. Atl”. *Las artes populares en México*, México, Librería México, 1921; Roberto Montenegro. *Expresiones del arte popular mexicano*. México, Secretaría de Cultura, INBA, 2017. Montenegro fue nombrado director del Museo de Artes Populares de Bellas Artes en 1934.

²⁶ López Pedraza, Martha Elisa y Cruz Revueltas, Juan Cristóbal. “Modernismo, pasado-presente. El México de Saturnino Herrán”, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo Morelia, N. 61, enero-junio, 2015, p. 163.

²⁷ Sáenz, Inda. *El mural del Milenio*. “El maíz, la siembra, es lo que ha creado la cultura milenaria de nuestro país”, <http://mural.milenio.com/inda.html>, (consultado el 13 de septiembre de 2017).

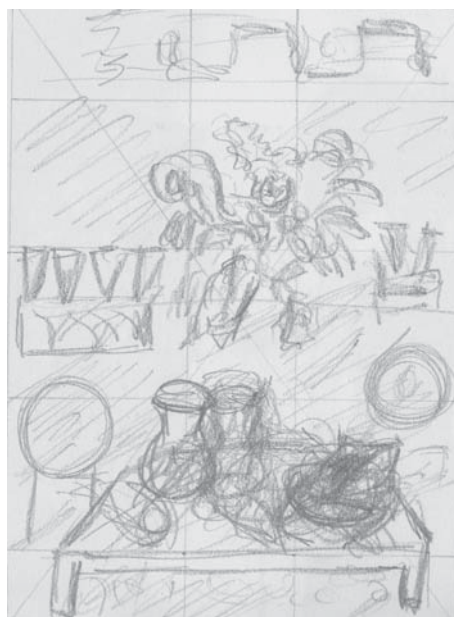
varios fragmentos, de los cuales solamente hay uno en nuestro país, actualmente en el Museo Tamayo de Oaxaca, los otros siete fragmentos que se conocen se encuentran en museos de Estados Unidos y uno de ellos en Europa.²⁸

Al integrar el fragmento mural en la pintura, reconstruyo simbólicamente el pasado artístico en nuestro presente. La pérdida de nuestro patrimonio cultural por saqueo no es nueva, sin embargo, considero que señalar su dimensión y carácter criminal puede crear, tanto identidad, como mayor conciencia sobre la necesidad de conocer y proteger nuestros bienes artísticos y culturales.

Para reconstruir el mural en mi pintura utilicé las imágenes de un artículo de la historiadora María Teresa Uriarte, así como el registro fotográfico del Museo de Cleveland, ya que es el fragmento más completo y conserva la cenefa.²⁹ La intención de reconstruir este mural, saqueado y fragmentado, se relaciona con mis cuadros *Vanitas con Némesis* y *piezas del museo de Bagdad* y *Melancolía* y *piezas del Museo de Bagdad* de la serie *La cuna de la civilización* que ya he comentado.

En el mural de Tlacuilapaxco, un sacerdote con la vírgula de la palabra ejecuta un rito asociado con la siembra. El sacerdote sembrador está acompañado de elementos de sacrificio: pencas de maguey y bultos de tela rituales: la sangre es parte del ciclo cósmico y la fertilidad. La pintura *Naturaleza muerta con mural teotihuacano* (n.99) representa una sacralidad sincrética, ya que reúne una estética ritual y simbólica prehispánica con una idea de naturaleza muerta contemporánea. El incensario casi en el centro de la obra, afirma una ritualidad no occidental que actúa en el presente junto con los frutos frescos de la tierra producidos en la milpa mexicana.

La “tierra” fue el tema que se me encomendó desarrollar para el proyecto *El Mural del Milenio*, como uno de los cinco elementos de la naturaleza (agua, aire, tierra, fuego y éter). Sin embargo, la pintura los contiene a todos: el incensario teotihuacano “enjoyado” que contiene al fuego es de barro y esta decorado con plumas y elementos acuáticos; tomé también los elementos acuáticos decorativos del altar de una vasija teotihuacana.



Boceto para *Naturaleza muerta con mural teotihuacano*, grfito sobre papel.

²⁸ Amanalco es conocido como “el barrio de los murales saqueados”. En dos de sus conjuntos arquitectónicos, Techinantitla y Tlacuilapaxco, se encontraban algunas de las más espectaculares pinturas murales teotihuacanas, que hoy forman parte de colecciones fuera de México. Cabrera, Rubén. “Amanalco. Barrio de las pinturas saqueadas, Techinantitla y Tlacuilapaxco”, en Beatriz de la Fuente, coord. *La pintura mural prehispánica en México, I, Teotihuacán, Estudios*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, pp.131-138.

²⁹ Uriarte, María Teresa. “De teotihuacanos, mexicas, sacrificios y estrellas”, en *Pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán, I, Estudios*, Beatriz de la Fuente, coord., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006, pp. 391-400. Mural Fragment with Elite Male and Maguey Cactus Leaves, *The Cleveland Museum of Art*, <http://www.clevelandart.org/print/art/1963.252> (consultado el 2 de octubre de 2017).

Simbólicamente, la pintura revalora la siembra del maíz y la milpa como creación alimentaria y cultural mexicana milenaria.³⁰ Ésta es una forma de resistencia a la proliferación de alimentos contaminados con transgénicos y los ecosistemas alterados a fin de lograr ganancias para las grandes compañías trasnacionales que patentan y privatizan las semillas.³¹

El denominador común en estas *Naturalezas* con fragmentos murales teotihuacanos, es el anacronismo que sitúa en el mismo espacio/tiempo el arte prehispánico y los frutos presentes de la milpa mexicana. La idea es crear un espacio pictórico en el cual la cosmogonía, la estética de los murales teotihuacanos y objetos prehispánicos actúen en la vida cotidiana contemporánea. Son también un tributo a la maestría de los pintores teotihuacanos, a su imaginaria y filosofía. Aquí, vale la pena recuperar el sentido del arte expresado en los cantares mexicanos en la traducción de don Miguel León Portilla, que dice: el tlacuilo

El pintor: la tinta negra y roja, artista, creador de cosas con el agua negra.
 Diseña las cosas con el carbón, las dibuja, prepara el color negro, lo muele, lo aplica.
 El buen pintor: entendido, Dios en su corazón, diviniza en su corazón a las cosas, dialoga con su propio corazón.
 Conoce los colores, los aplica, sombrea; dibuja los pies, las caras, traza las sombras, logra un perfecto acabado.
 Todos los colores aplica a las cosas, como si fuera un tolteca, pinta los colores de todas las cosas.³²



Fig. 3.35 Rina Lazo. Fragmento del mural *Venerable abuelo maíz*, 1995, temple sobre lino, 2.90 x 19 m., Sala Maya, Museo Nacional de Antropología, archivo digital MNA.

Las naturalezas con fragmentos de pintura teotihuacana representan también otra manera de relacionarse con la naturaleza “endiosándola”. Según León Portilla, el *tlacuilo*, el que pinta, el que escribe, dialoga con su corazón “hasta convertirse, como lo expresa la palabra mesoamericana, en un corazón endiosado, un *yoltéotl*, para de allí pasar a ser *tlayoltehuiani*, endiosador de las cosas, las cuales recrea con los colores de todas las flores.”³³ Considero que este “endiosamiento” de las cosas es una forma “otra”, distinta y original de

filosofía, poesía, arte y trascendencia náhuatl, cuyos fundamentos han sido estudiados, entre otros, por Ángel María Garibay, Miguel León Portilla y Rubén Bonifaz Nuño.³⁴

30 Lésper, Avelina: “El elemento Tierra y El Mural del Milenio” en <http://mural.milenio.com/inda.html> (consultado el 11 de agosto de 2017).

31 Silvia Ribeiro, Silvia. “Tortillas envenenadas”, periódico *La Jornada*, 28 de octubre de 2017, <http://www.jornada.unam.mx/2017/10/28/opinion/023a1eco>, (consultado el 2 de octubre de 2017). Ver también: López, Patricia, “90.4% de tortillas en México contiene maíz transgénico”, *Gaceta UNAM*, 18 de septiembre de 2017, p.8.

32 Informantes de Sahagún, Códice Matritense de la Real Academia, fol. 117 v., en Miguel León Portilla, *Los antiguos mexicanos, a través de sus crónicas y cantares*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 163.

33 Palabras expresadas por Miguel León Portilla en la inauguración del mural *Venerable abuelo maíz* de Rina Lazo en la Sala Maya del Museo de Antropología, en “Rina Lazo. Recuerdos de una pionera”, *Artes de México*, <https://www.artesdemexico.com/recuerdos-de-una-pionera/> (consultado el 13 de mayo de 2018).

34 León-Portilla, Miguel. *La filosofía náhuatl*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. Primera edición: México, Instituto Indigenista

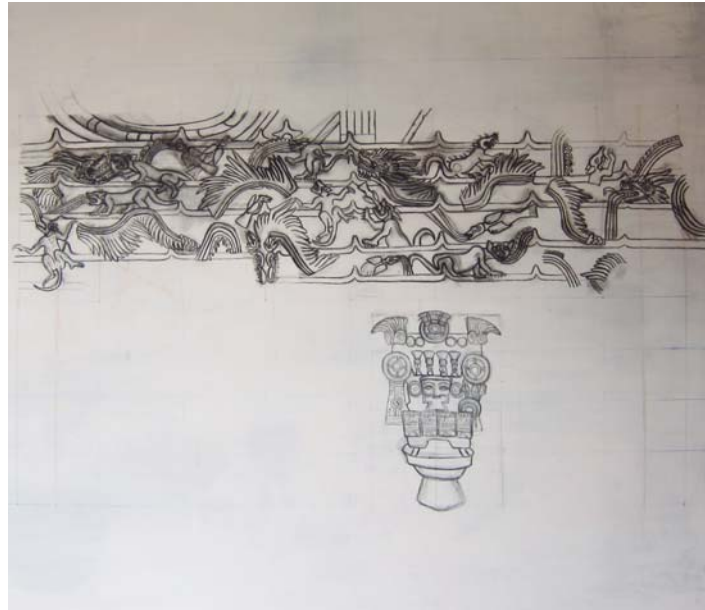
Si bien cuando inicié las obras que conformarían la serie de *Vanitas y naturalezas muertas* no tenía muy clara la dirección que tomaría el proceso, progresivamente fui asimilando la experiencia que tuve ayudando al maestro Arturo García Bustos (Ciudad de México, 1926 – 2017) en la ejecución de dos murales: el de la estación del metro Ciudad Universitaria *La Universidad en el umbral del siglo XXI* y *La herencia tepaneca en el tercer milenio* en la Casa de la Cultura de Azcapotzalco, así como en la observación del proceso de trabajo de Rina Lazo (Ciudad de Guatemala, Guatemala, 1923 - Ciudad de México, 2019) de la pintura mural *Venerable abuelo maíz* para la Sala Maya del Museo Nacional de Antropología (n.3.35), y otras obras. Primeramente, los maestros hacían acopio de documentación histórica, literaria, testimonial e iconográfica para componer el mensaje simbólico y político; realizaban entrevistas, consultaban distintas fuentes orales y escritas tales como códices prehispánicos, narraciones históricas o míticas. Ya sobre el muro o la tela, trazaban las divisiones geométricas en secciones áureas y diagonales para armonizar y distribuir los elementos de la composición sobre el plano, ya fuera en formatos pequeños o murales. Ambos, utilizaban sus propios dibujos, retratos de personajes históricos y objetos con un valor simbólico o compositivo específico. A partir de una idea general, Arturo agregaba elementos o personajes a medida que avanzaba en la ejecución del mural, (como sabemos por el testimonio de Rina que lo hizo Diego Rivera en el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*). Ella prefería tener definido el dibujo antes de iniciar el trabajo con el color. En sus murales al fresco García Bustos dejaba actuar a la luminosidad del fondo blanco utilizando capas muy delgadas de pigmento. Lazo aplicaba colores más saturados, tanto en su pintura de caballete como en sus murales transportables realizados con temple de huevo.³⁵

De acuerdo con esta experiencia, partí de una investigación histórica, documental e iconográfica e inicié las *Naturalezas teotihuacanas* realizando algunos bocetos para definir la idea, así como el tamaño y formato del cuadro. En la pintura *Naturaleza teotihuacana* utilicé como medio el óleo sobre tela con imprimatura de creta acrílica; sin embargo, el resultado me pareció insatisfactorio desde el punto de vista técnico, por lo que comencé a utilizar temple de huevo en las siguientes pinturas con mejor resultado. En la obra *Naturaleza teotihuacana con animales mitológicos* utilicé temple y óleo, en *Naturaleza con serpiente emplumada*, únicamente trabajé con temple sobre una preparación del lino a base de creta y temple, siendo el resultado de la pintura notablemente más luminoso y satisfactorio. Las tierras rojas en los fondos que caracterizan a los murales teotihuacanos, contrastan con los colores verdes y amarillos del maíz y los frutos de la tierra. Con un sentido plástico-poético y político, utilicé el montaje y el anacronismo de la imagen, propios también del muralismo de la Escuela Mexicana. Inicié el trabajo sobre la tela trazando las secciones áureas y diagonales para componer armónicamente los elementos y sus relaciones; dibujé con carboncillo haciendo correcciones y definí el dibujo lineal con almagre y temple; posteriormente pinté una grisalla utilizando negro de humo, “para dar fuerza al color” como lo hacía el maestro García Bustos en sus murales. Finalmente, continué con el modelaje de las figuras aplicando el color. De esta manera, en estas y otras obras, tomo posición adoptando la plástica de la Escuela Mexicana, su filosofía y poética.

Interamericano, 1956.

³⁵ Ver: Sáenz, Ina. “Rina Lazo y Arturo García Bustos. La vigencia de La Escuela Mexicana”, en Comisarenco Mirkin, Dina (ed.). *Codo a codo: parejas de artistas en México*, México, Universidad Iberoamericana, 2013, p. 384.

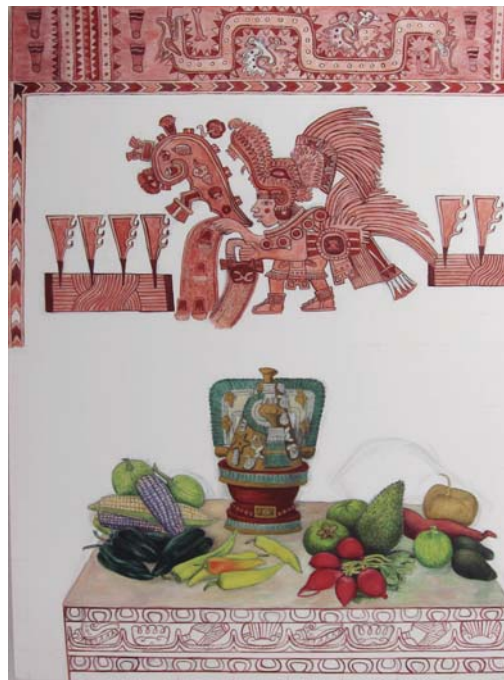
Proceso de la obra *Naturaleza teotihuacana con animales mitológicos*

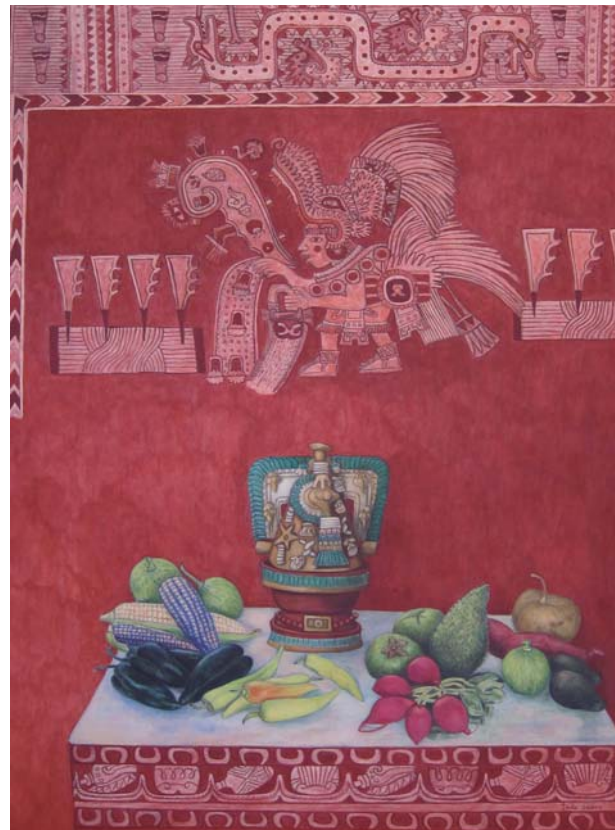
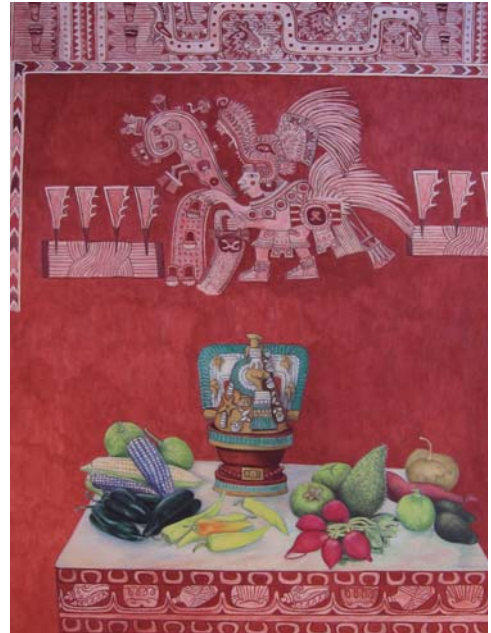


Proceso de la obra *Naturaleza muerta con mural teotihuacano*











93. *Vanitas "light"*, 2003. Óleo sobre tela, 125 x 115 cm.



94. *Vanitas con cortina azul*, 2004. Óleo sobre tela, 125 x 115 cm.



95. *Ofrenda de muertos*, 2004. Óleo sobre tela, 125 x 115 cm.



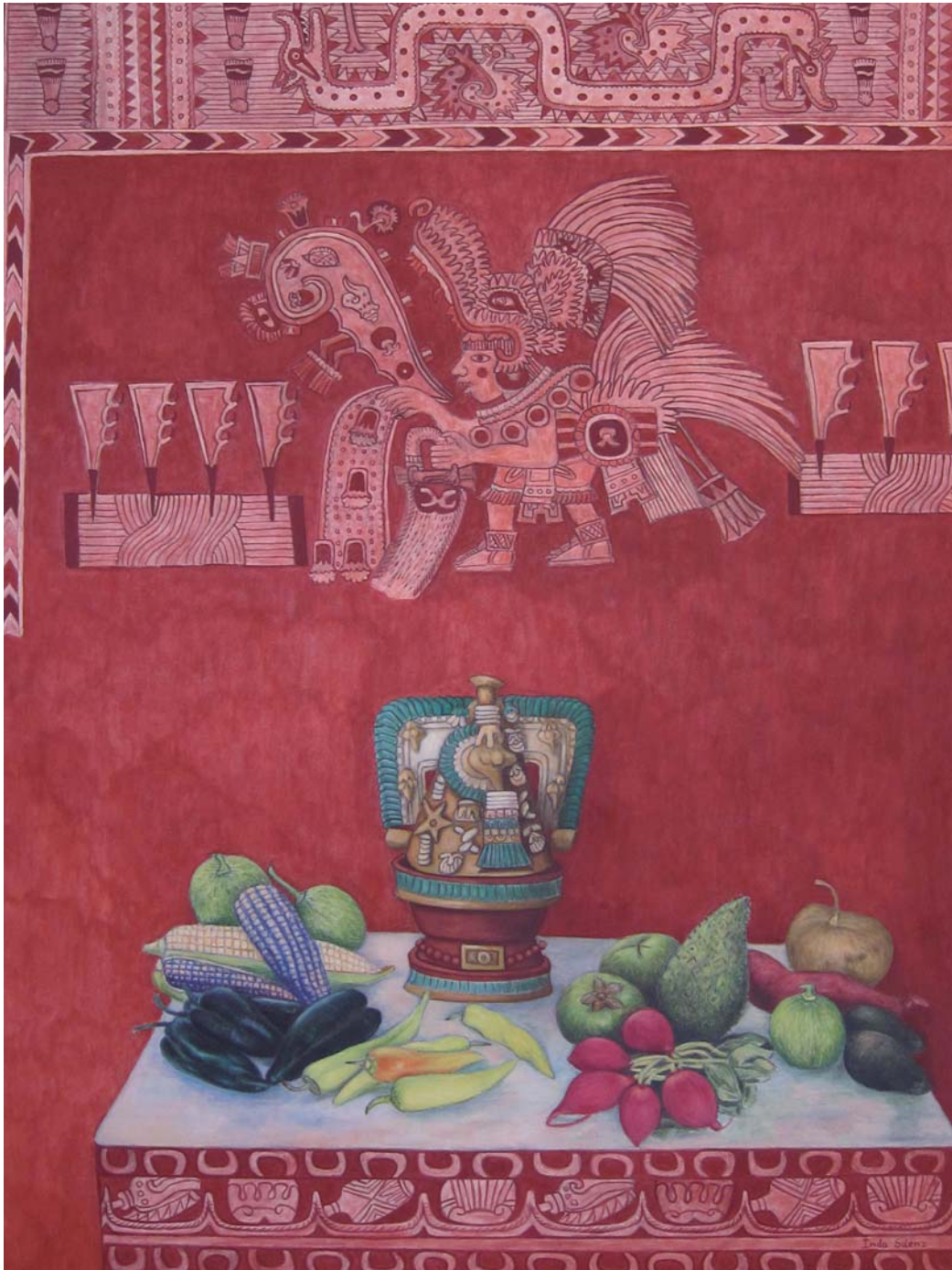
96. *Violetas*, 2006. Óleo sobre madera, 61 cm., tondo.



97. *Vanitas con manos de "La creación"*, 2006. Óleo sobre tela, 89 x 107 cm.



98. *Vanitas post-multimedia*, 2007. Óleo sobre tela, 150 x 150 cm.



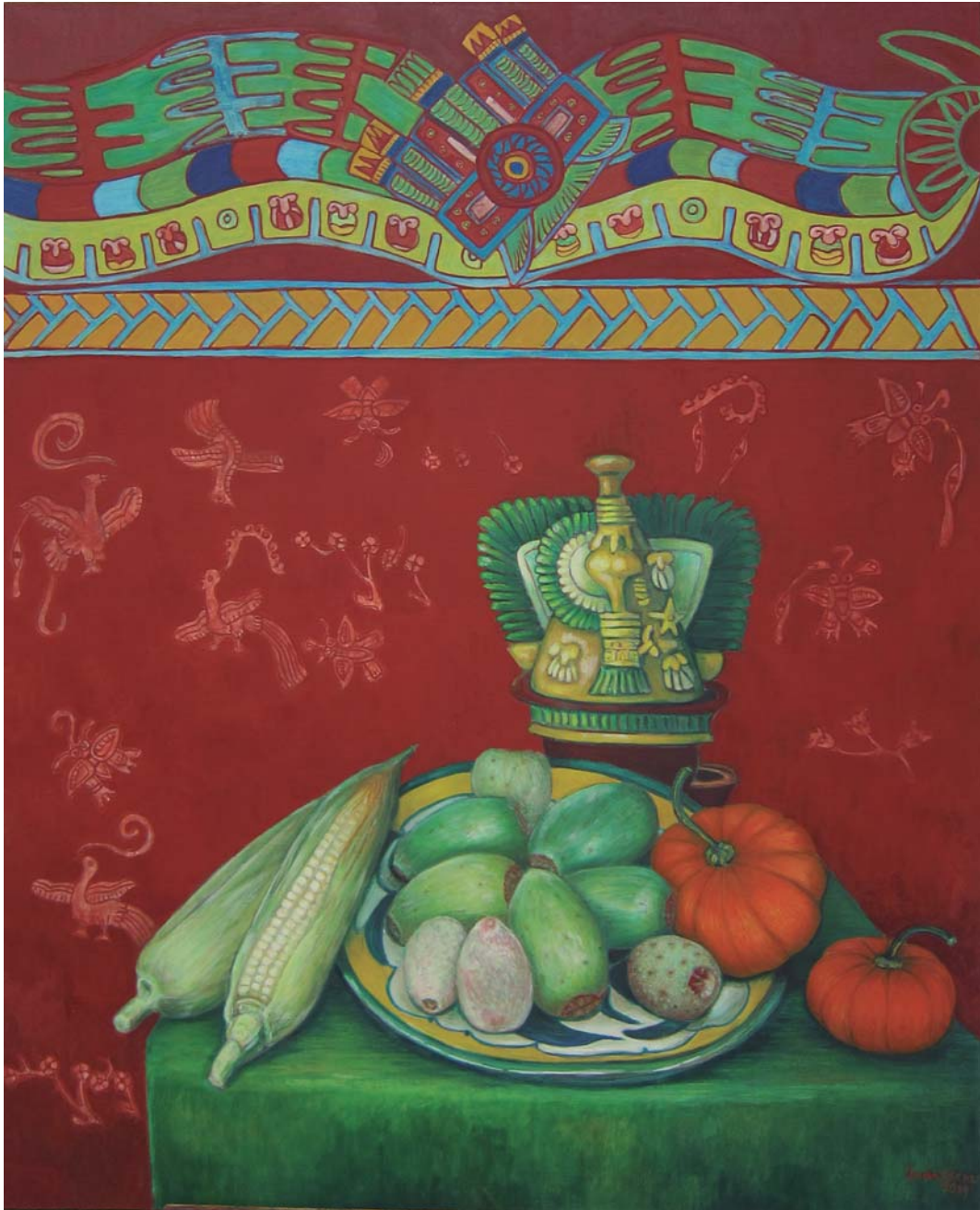
99. *Naturaleza muerta con mural teotihuacano*, 2015. Temple y óleo sobre tela, 170 x 125 cm.



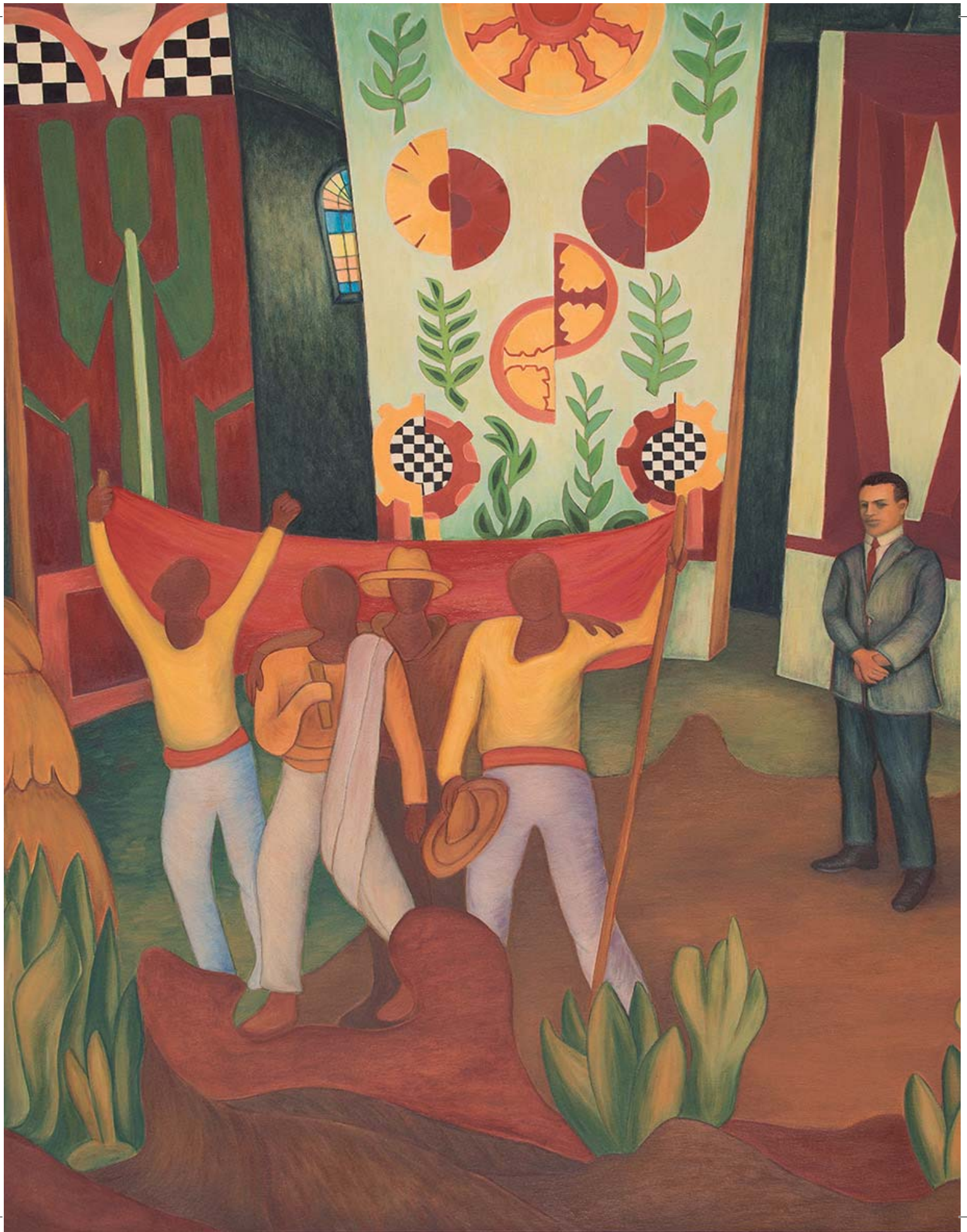
100. *Naturaleza teotihuacana*, 2016. Óleo sobre tela, 107 x 89 cm.



101. *Naturaleza teotihuacana con animales mitológicos*, 2017. Temple sobre tela, 170 x 189 cm.



102. *Naturaleza con serpiente emplumada*, 2019. Temple sobre lino, 115 x 92 cm.





CONCLUSIONES

La escritura de esta tesis me permitió realizar, como otra parte de la experiencia, un acercamiento reflexivo a la obra de seis series de pintura. En el desarrollo, hago explícita la elección de temas, motivos e influencias, así como las estrategias pictóricas que utilicé en la producción pictórica. Considerando que siempre habrá otros puntos de vista y que la obra continúa como un proceso abierto, puntualizo aquí algunas de las aportaciones que considero más significativas del trabajo.

La reflexión se fundamenta en la comprensión de la pintura como una forma de conocimiento con historia, lenguaje y materialidad propias, es decir, como una epistemología. En afinidad con esta idea, me baso en los planteamientos de teóricos y artistas como: Pierre Francastel (“pensamiento plástico”), Hans Belting (“una teoría de pintura en pintura”), Didi-Huberman (“la pintura piensa”) y William Kentridge (“el arte es su propia teoría”).

Otros autores cuyos conceptos me resultaron esclarecedores son Omar Calabrese, Carl Einstein, Walter Benjamin y Bertolt Brecht; autores que me proporcionaron una base teórica para la aproximación a las obras mediante los conceptos de intertextualidad, anacronía, montaje y distanciamiento.

Recurrí también a teóricos mexicanos y latinoamericanos, cuyos aportes para el des-ocultamiento de la colonialidad se pueden extender a la plástica, entre ellos: Rubén Bonifaz Nuño, Eduardo Subirats, Walter Mignolo, Aníbal Quijano y Enrique Dussel. Relaciono mi trabajo con dicha corriente en un sentido dialéctico, que comprende la producción pictórica como “una teoría de la pintura en pintura”.

El propio carácter de mi producción me llevó a investigar sobre el proyecto educativo y cultural post-revolucionario, las Misiones culturales, el muralismo, el estridentismo y en general la Escuela Mexicana, lo cual, me permitió articular hallazgos significativos para contextualizar, tanto mi producción plástica personal, como la contemporánea.

En el trabajo abordé la importancia del pensamiento plástico del muralismo y el estridentismo como vanguardias post-revolucionarias. Los artistas de la Escuela Mexicana crearon un nuevo arte, fundamentalmente descolonizador, y con en ello, se adelantaron por varias décadas a la corriente de pensamiento filosófico decolonial. Las obras y las palabras de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Juan O'Gorman, Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Jean Charlot, Aurora Reyes, Arturo García Bustos y Rina Lazo, así como Arturo Estrada y Guillermo Monroy, entre otros, dan cuenta de ello. Me parece relevante señalar, que éste aspecto, no se ha considerado en la importancia que tiene ni en los abordajes académicos ni en la crítica. Reconocer su potencia plástica, simbólica y filosófica, me llevó a tomar una posición estética y política en mi propio trabajo de valoración y recuperación de la Escuela Mexicana.

Como parte de su temprana y atinada visión descolonizadora, los artistas de la Escuela Mexicana enraizaron su producción plástica en el arte prehispánico y popular, dotándola así de identidad e historia. Su valor continúa vigente por su dimensión simbólica y su potencial educativo e ideológico frente al embate "globalizador" que plantea una sola forma de ver la historia, el arte y el mundo.

Coincido con los planteamientos de Eduardo Subirats en su esclarecimiento y revaloración del muralismo mexicano, al destacar su enorme poder simbólico y potencia ideológica, a tal punto vigente, que en la academia norteamericana (y también en la mexicana), se le continúa combatiendo al utilizar la descalificación y fomentar el desprestigio con el fin de disminuir sus logros; tendencia que muestra la prolongación de la Guerra Fría Cultural hasta nuestros días.

En el contexto post-revolucionario, uno de los proyectos más interesantes fue el de las Misiones culturales, el cual se caracterizó por la participación comprometida de artistas de primera línea. Este contexto, fue propicio para la colaboración entre los artistas en proyectos multidisciplinarios como la danza, el teatro, el teatro guiñol y la ópera. Mi interés por dicha colaboración, así como la influencia que estas producciones tuvieron en la obra más personal de los artistas plásticos, me llevó a revisar algunas producciones escénicas emblemáticas como *Zapata* y *La coronela*, en las cuales participaron artistas como Miguel Covarrubias, Gabriel Fernández Ledesma, Silvestre Revueltas, José Pablo Moncayo y Guillermo Arriaga, entre muchos otros. Reconocer esta riqueza cultural y humana me permitió articular una toma de posición estética y política uniendo memoria y presente, arte y política en mi producción plástica.

En mi propio trabajo, las artes escénicas están presentes desde la primera serie de pintura que produje como investigación plástica: *Escenarios*. Inspirada en la pintura de Roberto Matta, en dicha serie exploré el desplazamiento corporal en el espacio escénico seguido por el trazo gráfico en

el soporte de papel o tela (también corporal) con un dibujo expresivo, como generador de espacios y formas. En el proceso de este trabajo, me resultó muy significativo comprender, que el compromiso estético y político que había valorado en el pintor chileno, estuvo en parte, fundado en su relación con el México post-revolucionario y la experiencia de Gabriela Mistral en las Misiones culturales.

La serie *Construcciones* tuvo como punto de partida la estética constructivista rusa y el estridentismo mexicano. En un inicio, desarrollé los valores expresivos y plásticos del plano, la línea, el ritmo y el color con referencias arquitectónicas y urbanas. Y, en el proceso de la serie, a través de Santos Balmori, introduje composiciones rítmicas basadas en la sección áurea. En algunas pinturas (*Inscripciones* y *Construcciones sobre cielo rojo*) recurrí a la función argumentativa del color para hacer una referencia a los murales teotihuacanos con sus fondos de tierras rojas. Puedo decir por ello, que en *Construcciones* comencé a trabajar con elementos plásticos y conceptuales que refieren a la identidad y la historia cultural mexicana. Si bien no continué con el desarrollo de las series *Escenarios* y *Construcciones*, el aprendizaje plástico y conceptual logrado subyace de alguna manera en el trabajo posterior.

Para mi trabajo, ha sido más importante la investigación y el desarrollo de un pensamiento plástico, que el ser identificada por un “estilo personal”. En esta reflexión destaco tres vertientes de investigación que estructuran una dialéctica en el trabajo pictórico: la copia de las obras de los grandes maestros/as como método de aprendizaje y conocimiento en el arte, la teoría e historia del arte feminista, y el impacto estético/político de la Guerra Fría Cultural, cuyas consecuencias, aún en el presente, son un tema pendiente por investigar en México.

Inicié la serie de copias y paráfrasis de autorretratos de pintoras *Maestras, discípulas y alegorías*, a partir de la recuperación personal del método de la copia como aprendizaje y “acopio” de lenguajes, estilos, problemas y soluciones, así como de mi descubrimiento de la teoría y la historia del arte feminista. Esta investigación plástica tienen un carácter conceptual y didáctico. La serie construye una genealogía desde una visión feminista del arte desde nuestro occidente. En el proceso de la misma, incorporé elementos mexicanos, tanto en los “autorretratos” ficcionales de María Izquierdo, como en los propios realizados en el género de vanitas.

Sobre el impacto estético/político de la Guerra Fría Cultural, la investigación de Frances Stonor Saunders, así como la más reciente de Claire F. Fox en los archivos de José Gómez Sicre (entre otras investigaciones), confirman y refuerzan el valor de la denuncia sobre la intervención norteamericana en la cultura en México que habían realizado artistas como David Alfaro Siqueiros, Rina Lazo y Arturo García Bustos desde los años sesenta del siglo XX. En particular, de la publicación de Claire F. Fox se desprende que no cabe duda sobre el papel que tuvo Gómez Sicre como *ghost writer* de José Luis Cuevas en sus ataques a los artistas de la Escuela Mexicana. Por otra parte, como funcionario de la OEA, Gómez Sicre contribuyó a suplantar el sentido del “internacionalismo proletario”, que incluía las expresiones artísticas, por el uso resemantizado del concepto de “arte internacional” o de arte en el “estilo internacional abstracto”, mediante la compra de obra, otorgamiento de becas a los artistas, gestión de exposiciones en varios países latinoamericanos, su intervención en varias

emisiones de la bienal de Sao Paulo y su contribución en numerosas publicaciones; de manera que aún en la actualidad, los juicios y prejuicios de éste personaje se repiten acríticamente y son referencia de numerosos artículos académicos en México, América Latina y Estados Unidos.

Por lo anterior, el ampliar mi conocimiento y valoración de la Escuela Mexicana, intencionalmente denostada y atacada como parte de una batalla ideológica, me llevó a tomar posición en mi trabajo plástico.

Por otra parte, los procesos creativos ocurren en la confluencia de motivaciones personales y circunstancias específicas. Realicé *La cuna de la civilización* como una respuesta plástica y política frente a la invasión a Irak por Estados Unidos y sus aliados en el año 2003. Soy consciente de que el arte no tiene el poder de detener una guerra, pero los artistas podemos tomar una posición.

Ante la falta de referencias visuales y documentales en 2003, para la construcción de *La cuna de la civilización* recurrí a fotografías, pintura y gráfica de la primera y segunda guerras mundiales, así como al muralismo mexicano, utilizando los recursos de la intertextualidad, la anacronía y el montaje. El hecho brutal de la guerra y el saqueo de bienes culturales en Irak me llevaron a mirar de nuevo a la pintura de la Escuela Mexicana. En particular, los murales de Rivera tienen un soporte histórico, documental, arqueológico e iconográfico extenso y sólido, al mismo tiempo, hay una construcción alegórica y simbólica que el pintor plantea desde su propia toma de posición. Este montaje de tiempos, símbolos, documentos y alegorías, también se encuentran en las obras de artistas como Rina Lazo y Arturo García Bustos. La experiencia de observarlos en el trabajo me permitió aprender de su manera de construir un mural, y ésta ha sido la base para la realización de las series *La cuna de la civilización*, *La Revolución y cien años* y *Vanitas y naturalezas muertas*.

La serie *La Revolución y cien años* tuvo como origen el paisaje urbano alterado sobre la Avenida Reforma con los campamentos en protesta por fraude en las elecciones de 2006. En este contexto pinté la primera paráfrasis sobre el *Paisaje zapatista* o *El guerrillero* de Diego Rivera. Posteriormente, el fasto y la corrupción en las celebraciones del bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución en 2010, me motivó para realizar otras obras con este tema, en las cuales, también utilicé la intertextualidad, el anacronismo y el montaje como recursos plásticos.

La pintura en los géneros de *vanitas* y naturaleza muerta nos plantea preguntas sobre la historia de la pintura y es rica en posibilidades plásticas y conceptuales; es también propicia para experimentar con la intertextualidad, el montaje, el anacronismo y el distanciamiento. Como menciona Calabrese, “algunas pinturas son más teóricas que otras”, como es el caso de la obra *Vanitas post-multimedia*.

Las pinturas de naturalezas muertas con fragmentos de murales teotihuacanos, reúnen el presente de los frutos de la tierra con el pasado de la pintura prehispánica: la sacralidad ritual prehispánica y el presente cotidiano, es decir “origen y presente”. Si como escribió Jean Gebser “las narrativas ideológicas, históricas y mitológicas son originarias”, considero que el propio origen

cultural y artístico va en un sentido distinto al de aceptar, acriticamente la línea de “progreso” propuesto (o impuesto) desde Nueva York. Por ello, desde una toma de posición personal, planteo que, si desde el MoMA la pintura abstracta en el “estilo internacional” se instituyó como culminación en la línea recta de la historia del arte “en progreso”, habrá que dar vuelta mirando hacia el origen para recuperar la propia historia con la fecundidad que da precisamente el sustrato “originario”.

En cuanto a la técnica, he utilizado predominantemente el óleo sobre tela con una preparación de creta acrílica. En la serie *La cuna de la civilización* utilicé el temple; sin embargo, retomé dicha técnica, así como la preparación tradicional de las imprimaturas a base de creta y temple, a partir de las naturalezas muertas con fragmentos de murales teotihuacanos, con un resultado más satisfactorio y adecuado para mi trabajo actual. Es decir, una vez más, el estudio y la vuelta a las técnicas y conocimientos de los grandes maestros me ha resultado muy provechosa. Esta investigación me llevó a estudiar con mayor atención la obra y textos sobre las técnicas y materiales de los maestros mexicanos Diego Rivera, José Clemente Orozco, Juan O’Gorman, Rina Lazo y Arturo García Bustos. En este sentido, valoro especialmente el aprendizaje y la experiencia de haber estado cerca de los maestro Rina Lazo y Arturo García Bustos en la realización de algunas de sus obras murales y de gran formato; así como los conocimientos técnicos y pictóricos que Pablo Rulfo ha compartido generosamente conmigo. La pintura es materia y luz.

Debo mencionar, que en el transcurso de tres décadas, el contexto profesional de la plástica en México ha cambiado de manera rápida y profunda. Inicié la serie de *Escenarios* en el taller del maestro Ignacio Salazar (1990-1991, ENAP-UNAM) y continué con dicha investigación plástica hasta 1999, de entonces a esta fecha, la difusión y valoración de la pintura contemporánea ha cambiado. Si bien a inicios de los años noventa había ciertos parámetros sobre los cuales se construía una carrera artística (tales como egresar de escuelas a nivel profesional como La Esmeralda o la ENAP, exponer la obra en recintos públicos o galerías, contar con la crítica de plumas con autoridad, ganar un concurso de pintura, etcétera), actualmente es el mercado y la participación en las ferias y galerías lo que marca el reconocimiento y difusión de las obras. Por otra parte, los planes de estudio de las carreras de arte también han cambiado al reducir significativamente las horas dedicadas al dibujo, la pintura y la plástica en general y ampliar las horas/clase de materias teóricas o enfocadas a proyectos de “arte contemporáneo” con aceptación curatorial.

Las políticas culturales en nuestro país han sido poco favorables para la plástica en las últimas décadas. Al parecer la pintura se ha vuelto “impertinente”. Menciono aquí solo algunos hechos que sustentan esta afirmación: no hay en México ningún museo dedicado a la pintura contemporánea; los museos públicos en la Ciudad de México, cuyos acervos originales se constituyeron con pintura como el Museo Carrillo Gil y el Museo Tamayo, desde hace algunos años con frecuencia mantienen embodegadas o de gira por largos periodos las obras de sus colecciones; el Museo de Arte Moderno redujo sus espacios de exhibición para dar lugar a una sala de usos múltiples y una librería; el Museo de Arte Contemporáneo (MUAC de la UNAM) escasamente ha mostrado algo de la amplia colección universitaria que comprende cientos de piezas de pintura, gráfica y escultura del siglo XX mexicano; en la XIV Bienal de Pintura Rufino Tamayo el jurado seleccionó obras tales como un bastidor

cubierto con plástico negro, un vinil chorreado en el piso y tapas de botes de pintura; en la XVI emisión de la misma bienal (recién recuperada después del intento institucional por desaparecerla) la muestra se presentó bajo un esquema curatorial de “arte degenerado” exponiendo las pinturas seleccionadas en el Museo Tamayo junto con videos de entrevistas, caricaturas y textos en los muros con citas de curadores y otros personajes que denostaban a la pintura y a la propia Bienal Tamayo, con el pretexto de “evaluar” su pertinencia. La Sala de Arte Público Siqueiros, con frecuencia se ha utilizado como escenario de “intervenciones” y *performances* que denigran la obra y memoria del muralista y degradan el espacio.

Resulta casi una obviedad decir que, para que la pintura pueda ser vista, apreciada y evaluada, primero debe ser expuesta de manera adecuada en los recintos que le son propios. Pero, si ésta se exhibe junto a objetos anodinos y sujeta a discursos curatoriales descalificadores no es posible valorarla en sus propios términos de pintura.

Este panorama poco alentador, sin embargo, podría cambiar en la medida en que las escuelas de arte recuperen la enseñanza de la plástica: dibujo, gráfica, escultura, pintura, así como la historia del arte en México; para lo cual, será necesaria la participación colectiva y comprometida de los propios artistas, como ha ocurrido otras veces en el pasado.

LISTA DE ILUSTRACIONES

INTRODUCCIÓN

- Fig. 1 Antonello da Messina, *Virgen de la Anunciación*, 1475-1476, temple y óleo sobre tabla, 42,5×32,8 cm., Munich, Alte Pinakothek.
- Fig. 2 Aurora Reyes, *Constructores de la cultura nacional*, (fragmento mural), 1962. Auditorio 15 de mayo del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), temple, 334.40 m2. Foto David Herrera Piña.

CAPÍTULO 1. LAS VANGUARDIAS MEXICANAS. ORIGEN Y PRESENTE

- Fig.1.1 *Actual No. 1*. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce.
- Fig. 1.2 Fermín Revueltas. Portada EL RESTORAN, revista *Irradiador*, N. 1, septiembre de 1923.
- Fig. 1.3 Leopoldo Méndez. Portada de la revista *Horizonte* N. 4, Tomo 1. Jalapa, Veracruz, julio 1926.
- Fig. 1.4 Tina Modotti. *Campesinos leyendo El Machete*, 1928. Tomada de Hooks, Margaret. *Tina Modotti*, Nueva York, 2005, p. 39.
- Fig. 1.5 Portada del libro *Forjando Patria* de Manuel Gamio, 1916.
- Fig. 1.6 O'Higgins con pobladores de La Parrilla, Durango, 1928. Foto: autor sin identificar, tomada de Pablo O'Higgins. *Voz de Lucha y de arte*. Antiguo Colegio de San Ildefonso / Palacio de Minería, México, UNAM-CONACULTA, 2005, p. 39.
- Fig. 1.7 O'Higgins. Misión cultural en «El Cirio», Tenango de Doria, Hidalgo, 1928. Foto: autor sin identificar, tomada de Pablo O'Higgins. *Voz de Lucha y de arte*, 2005, p. 39.
- Fig. 1.8 Lola Cueto. *Juguetes*, 1942. Grabado. Foto de la autora.
- Fig. 1.9 Diego Rivera. Stock Market (Escena 4), diseño para H.P. (*Horsepower*), 1927 o 1931?, acuarela sobre papel, 32.4 x 42.5 cm.
- Fig. 1.10 Diego Rivera. Estudio para telón del ballet H.P. (*Horsepower*), 1927 o 1931? acuarela sobre papel, 30.5 x 47 cm.
- Fig. 1.11 *Teatro Mexicano del Murciélago*. Texto Luis Quintanilla, ilustraciones de Carlos González, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1924.
- Fig. 1.12 Rosendo Soto, Agustina Martínez y sus hijas, Rafael Illescas Frisbie, Angelina Beloff, Vita Castro, Nabor Hurtado y otras personas.
- Fig.1.13 Rosendo Soto, Diseño para tarima 1, ca. 1933, acuarela sobre papel 24 x 35 cm. Colección Particular.
- Fig.1.14 Rosendo Soto, tarima 1, Nayarit, ca., 1933.
- Fig. 1.15 Rosendo Soto, Diseño para tarima 2, ca. 1933, acuarela sobre papel 24 x 35 cm.
- Fig. 1.16 Rosendo Soto, tarima 2, Nayarit, ca., 1934.
- Fig. 1.17 Gabriel Fernández Ledesma, cartel de la exposición *Plástica del Teatro* en el Palacio de Bellas Artes, 1935. Grabado en cedro blanco / papel, 42 x 34 cm.
- Fig. 1.18 Representación de *La Coronela* de Waldeen con escenografía de Gabriel Fernández Ledesma.
- Fig. 1.19 Gabriel Fernández Ledesma. Boceto para el ballet *La Coronela*. Fondo documental microfilmado Gabriel Fernández Ledesma. CENIDIAP / INBAL.
- Fig. 1.20 Rocío Sagaón y Guillermo Arriaga en una escena del *Ballet Zapata*.

- Fig. 1.21 Desde la izq.: A. Gironella, Fernando de Szyszlo, José Gómez Sicre, J. L. Cuevas, Sra. Pope y J I. Bermúdez.
- Fig. 1.22 Arturo García Bustos. Grabado para el cartel *Exposición de Pintura y Estampa. Homenaje al pintor Diego Rivera*.

CAPÍTULO 2. TEORÍA Y ESTRATEGIAS

- Fig. 2.1 Hans Holbein el Joven, *Los embajadores*, 1533. Óleo sobre tablas de roble, 209 cm × 207 cm, National Gallery, Londres.
- Fig. 2.2 Willem van Haecht, *El gabinete de pinturas de Cornelis van der Geest durante la visita de los archiduques*, 1628, óleo sobre tabla, 100 × 130 cm, Amberes, Casa-taller de Rubens.
- Fig. 2.3 Roberto Berdecio frente al mural *América Tropical* poco después de su finalización.

CAPÍTULO 3. RAMAS Y RAÍCES. LAS SERIES

- Fig. 3.1 Roberto Matta, *Ataudándolo*, serie *El Gran Burundún -Burundá ha Muerto*, 1975. Litografía, III, 55 × 76 cm.
- Fig. 3.2 Roberto Matta, *Homo tumultum*, 1974. Óleo y acrílico sobre tela, 212 × 298 cm. Col. Museo Tamayo.
- Fig. 3.3 Exposición *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde*, 1915–1932, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, septiembre 25, 1992– enero 3, 1993. Foto: David Heald.

- Fig. 3.4 Vladímir Tatlin. *Monumento a la Tercera Internacional*, maqueta 1920.
- Fig. 3.5 Ramón Alva de la Canal. *Edificio, movimiento estridentista*, grabado en madera, 21.5 × 13 cm. 1926.
- Fig. 3.6 Germán Cueto, *Planos*, 1948. Óleo sobre cartón, 35 × 50 cm.
- Fig. 3.7 Julio Prieto, ilustración de *Troka el poderoso* de Germán List Arzubide.
- Fig. 3.8 Izquierda, foto de Jean-Francoise Bauret; derecha, obra: *Naked* de Jeff Koons.
- Fig. 3.9 Ingres, Jean-Auguste-Dominique. Tapadera de vaso, grafito sobre calca acuarelada, 19.3 × 19 cm. (según Stakelberg, 1837).
- Fig. 3.10 Jaime Colson. *Jesús con un discípulo*, 1927. Óleo sobre cartón, 35 × 26 cm.
- Fig. 3.11 Lola Cueto. Copia de *Jesús con discípulo*, 1940, original de Jaime Colson, 1927. Mezzotinta, 39.8 × 31.2 cm.
- Fig. 3.11 Vlady. Copia de *Judith decapitando a Holofernes*, de Artemisia Gentileschi, s/f, óleo y temple sobre tela, 225 × 150 cm., acervo del Centro Vlady, Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Foto de la autora.
- Fig. 3.12 Félix Parra, *Fray Bartolomé de las Casas*, 1875. Óleo sobre tela, 356.5 × 263 cm. Acervo Museo Nacional de Arte.
- Fig. 3.13 Artemisia Gentileschi. *Corisca y el Sátiro*, 1630-1635. Óleo sobre tela, 155 cm × 210 cm.
- Fig. 3.14 Gustave Moreau, *Mujer copista en el Museo del Louvre*, 1850, carbón y acuarela, Museo Gustave Moreau, París, cat. 4714.

- Fig. 3.15 *The Guerrilla Girls*, 1989, imagen tomada de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-when-racism-and-sexism-are-no-longer-fashionable-how-much-will-your-art-p78791>.
- Fig. 3.16 Tomás Mondragón. *Este es el espejo que no te engaña (Alegoría de la muerte)*, 1857. Foto de la autora.
- Fig. 3.17 Roberto Montenegro, *Naturaleza muerta con calavera*, 1949, óleo sobre tela. Col. Tomás Zurián. Foto de la autora.
- Fig. 3.18 Alberto Durero, *Melancolía I*, 1514. Grabado, 24 cm x 18.8 cm. Galería Nacional de Arte de Karlsruhe, Alemania.
- Fig. 3.19 Anselm Kiefer. *Melancolía*, 1990-1991. Plomo y vidrio.
- Fig. 3.20 Campamentos en Avenida Reforma, 2006. Foto de la autora.
- Fig. 3.21 Campamentos en Avenida Reforma, 2006. Foto de la autora.
- Fig. 3.22 Diego Rivera, *Paisaje zapatista o El Guerrillero*, 1915. Óleo sobre tela, 145 x 125 cm. Colección Marte R. Gómez, Museo Nacional de Arte.
- Fig. 3.23 Rina Lazo pintando *Manifestación en el Zócalo*. Esmalte sobre lámina, Tlalpan, 2006. Foto de la autora.
- Fig. 3.24 Rina Lazo/Inda Sáenz. *Manifestación en el Zócalo*, esmalte sobre lámina, 100 x 200 cm. 2006. Foto de la autora.
- Fig. 3.25 Diego Rivera, *El pintor, el escultor y el arquitecto*, 1923-28, escaleras, tercer nivel, SEP.
- Fig. 3.26 Edward Weston, *Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública*, c.1924.
- Fig. 3.27 *Soldaderas*, Archivo Casasola.
- Fig. 3.28 *Soldadera*, Archivo Casasola.
- Fig. 3.29 Rafael Vera de Córdoba, Gabriel Fernández Ledesma, Alfredo Ramos Martínez, Francisco Díaz de León, Fermín Revueltas y Ramón Cano Manila. Profesores de las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL), ca. 1925. Colección Ing. Silvestre Revueltas. Tomada de Zurián, Carla, *Fermín Revueltas: Constructor de espacios*, México, INBA/Museo Mural Diego Rivera/Editorial RM, 2002, p. 24.
- Fig. 3.30 Escenografía de Fermín Revueltas, Misiones Culturales en Tabasco, 1929. Col Ing. Silvestre Revueltas. Tomada de Zurián, Carla, *Fermín Revueltas: Constructor de espacios*, México, INBA/Museo Mural Diego Rivera/Editorial RM, 2002, p. 24.
- Fig. 3.31 Celia Calderón. *México, dueño de todos sus recursos*, (del Portafolio 450 años de lucha. Homenaje al pueblo mexicano), 1960, grabado en linóleo, 38.1 x 25.4 cm.
- Fig. 3.32 Rina Lazo. *Puesto de dulces en la manifestación de la nacionalización de la banca*, 1984.
- Fig. 3.33 *El infierno*, iglesia de San Juan Bautista de Huaro, Cuzco, Perú.
- Fig. 3.34 Saturnino Herrán, *Coatlicue*, Friso central de Nuestros dioses, Museo de Aguascalientes.
- Fig. 3.35 Rina Lazo. Fragmento del mural *Venerable abuelo maíz*, 1995, temple sobre lino, 2.90 x 19 m., Sala Maya, Museo Nacional de Antropología, archivo digital MNA.

LISTA DE OBRA

SERIE ESCENARIOS

1. *Danza I*, 1990. Óleo sobre papel, 27 x 38 cm.
2. *Escenario para Jean Genet, I*, 1991. Óleo sobre tela, 130 x 160 cm.
3. *Escenario para Jean Genet II*, 1991.
4. *Escenario para Jean Genet III*, 1991. Óleo sobre tela, 130 x 160 cm.
5. *Escenario para Jean Genet IV*, 1991. Óleo sobre tela, 130 x 160 cm.
6. *Escenario para Jean Genet VII*, 1991. Óleo sobre tela, 130 x 160 cm.
7. *Dos personajes en escena*, 1992. Óleo sobre tela, 160 x 180 cm.
8. *Escenario 1996*. Óleo sobre tela, 130 x 160 cm.
9. *Escenario para el Fausto*, 1992. Óleo sobre papel, 61 x 92.5 cm.
10. *Escenario con estructura suspendida*, 1996. Óleo sobre tela sobre madera, 33 x 40 cm.
11. *Teatro de sombras*, 1996. Óleo sobre tela sobre madera, 33 x 40 cm.
12. *Escenario para Jean Genet IX*, 1996. Óleo sobre tela, 33 x 40 cm.
13. *Espacio rojo*, 1997. Óleo sobre tela sobre tabla, 37 x 47 cm.

SERIE CONSTRUCCIONES

14. *Proyecto para monumento. Asombro*, 1999. Óleo sobre tela sobre madera, 122 x 90 cm.
15. *Proyecto para monumento. Pena*, 1999. Óleo sobre tela sobre madera, 122 x 90 cm.
16. *Inscripciones*, 1999. Óleo sobre tela sobre madera, 122 x 90 cm.
17. *Des-construcciones*, 1999. Óleo sobre tela, 107 x 89 cm.
18. *Estructuras sobre cielo rojo, V*, 2001. Óleo sobre tela, 160 x 130 cm.
19. *Proyecto para ciudad N° 7*, 2000. Óleo sobre tela, 110 x 110 cm.

20. *Cuarto con soles, I*, 1998. Óleo sobre tela sobre madera, 33 x 23 cm.
21. *Cuarto con soles II*, 1998. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm.
22. *Construcción vespertina*, 2001. Óleo sobre tela sobre madera, 40 x 34 cm.
23. *Proyecto para ciudad N° 8*, 2000. Óleo sobre tela, 107 x 89 cm.
24. *Mecánica interior III*, 2001. Óleo sobre madera, 47 x 35 cm.
25. *Construcción N.8, Nocturna*, 2001. Óleo sobre tela, 107 x 89 cm.
26. *Construcción nocturna*, 2012. Óleo sobre lino, 115 x 92 cm.
27. *Construcción, N. 9*, 2001. Óleo sobre tela, 90 x 75 cm.
28. *Construcción rusa*, 2003. Óleo sobre tela, 150 x 100 cm.
29. *Campo de fuerzas I*, 2003. Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.
30. *Campo de fuerzas II*, 2003. Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.
31. *Campo de fuerzas III*, 2003. Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.
32. *Campo de fuerzas IV*, 2003. Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.
33. *Construcción, I*, 2005. Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.
34. *Construcción, II*, 2005. Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.
35. *Construcción, III*, 2005. Óleo sobre tela, sobre madera, 25 x 25 cm.
36. *Construcción, IV*, 2005. Óleo sobre tela, sobre madera, 25 x 25 cm.
37. *Andanza nocturna, I*, 2005. Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.
38. *Andanza nocturna, II*, 2005. Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.

39. *Andanza nocturna, III*, 2005.
Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.
40. *Andanza nocturna, IV*, 2005.
Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.
41. *Campo de juegos, I*, 2005.
Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.
42. *Campo de juegos, II*, 2005.
Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.
43. *Campo de juegos, III*, 2005.
Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.
44. *Campo de juegos, IV*, 2005.
Óleo sobre tela sobre madera, 25 x 25 cm.
45. *Juego nocturno I*, 2007.
Óleo sobre tela, 30 x 30 cm.
46. *Juego nocturno II*, 2007.
Óleo sobre tela, 30 x 30 cm.
47. *Juego nocturno III*, 2007.
Óleo sobre tela 30 x 30 cm.
48. *Juego nocturno IV*, 2007.
Óleo sobre tela 30 x 30 cm.
49. *Construcción II*, 2002.
Tinta y carbón sobre papel, 65 x 45 cm.
50. *Construcción III*, 2002.
Tinta y carbón sobre papel, 65 x 45 cm.
51. *Construcción IV*, 2002.
Tinta y carbón sobre papel, 65 x 45 cm.
52. *Mecánica interior*, 2005.
Aguafuerte sobre papel, 29 x 22.5 cm.
53. *Construcción rusa*, 2004.
Aguafuerte sobre papel, 30 x 16.5 cm.
- SERIE MAESTRAS, DISCÍPULAS Y ALEGORÍAS**
54. *Sofonisba Anguissola*, 2003.
Óleo sobre tela sobre tabla, 70 x 60 cm.
55. *Artemisia Gentileschi como "La Pintura"*, 2004. Óleo sobre tela, 98 x 75.2 cm.
56. *Alegoría de la pintura de Artemisia Gentileschi*, 2004.
Óleo sobre tabla, 43.3 x 31 cm., oval.
57. *Clío de Artemisia Gentileschi*, 2005.
Óleo sobre tela, 127 x 97.5 cm.
58. *Clara Peeters como vanitas*, 2004.
Óleo sobre tela, sobre madera, 60 x 70 cm.
59. *Judith Leyster*, 2003.
Óleo sobre tela, 80 x 75 cm.
60. *Angelica Kauffman con antigüedades grecorromanas*, 2004.
Óleo sobre tela, 125 x 115 cm.
61. *Elisabeth Vigée Lebrun*, 2003.
Óleo sobre tela, 100 x 80 cm.
62. *Marie Baskirtseff*, 2002.
Óleo sobre tela, 80 x 75 cm.
63. *Anna Bilinska*, 2003.
Óleo sobre tela, 107 x 89 cm.
64. *Suzanne Valadon*, 2004.
Óleo sobre tela, sobre madera, 47 x 35 cm.
65. *Käthe Kolwitz*, 2003.
Óleo sobre tela, 57 x 47 cm.
66. *Gabriele Münter*, 2003.
Óleo sobre tela, 76 x 57 cm.
67. *Natalia Goncharova*, 2003.
Óleo sobre tela, 76 x 57 cm.
68. *Nadezhda Udaltsova*, 2003.
Óleo sobre tela, 76 x 57 cm.
69. *Nora Heysen*, 2003.
Óleo sobre tela, 90 x 80 cm.
70. *María Izquierdo con Tamayo como modelo*, 2005. Óleo sobre tela, 160 x 130 cm.
71. *Estudio de María Izquierdo*, 2005.
Óleo sobre tela, 160 x 130 cm.
72. *La estudiante en el Louvre de Dromart*, 2002.
Óleo sobre tela sobre madera, 60 x 70 cm.
73. *La clase mixta en la Slade School*, 2002,
57 x 76 cm.
74. *La discípula de Sironi*, 2002.
Óleo sobre tela, 107 x 89 cm.
75. *La estudiante argelina*, 2002.
Óleo sobre tela, 40 x 60 cm.
76. *Vanitas con el "Pequeño retrato de Kay Sage*, 2004. Óleo sobre tela, 89 x 107 cm.
77. *Vanitas con "Némesis" y piezas del Museo de Bagdad*, 2003.
Óleo sobre tela, 125 x 115 cm.

SERIE LA CUNA DE LA CIVILIZACIÓN

79. *El triunfo de la muerte*, 2004.
Carbón y temple sobre tela, 200 x 152 cm.
80. *La cuna de la civilización*, 2004.
Carbón y temple sobre tela, 152 x 200 cm.
81. *Bagdad liberada*, 2004.
Carbón y temple sobre tela, 200 x 152 cm.
82. *Los muertos*, 2004-2011.
Temple y óleo sobre tela, 100 x 150 cm.
83. *El territorio*, 2004-2011.
Temple y óleo sobre tela, 100 x 150 cm.
84. *Melancolía y piezas del Museo de Bagdad*, 2004. Óleo sobre tela, 115 x 125 cm.

SERIE "LA REVOLUCIÓN Y 100 AÑOS"

85. *Zapata en Reforma*, 2006.
Acrílico y óleo sobre tela, 100 x 100 cm.
86. *Nuevo paisaje zapatista, I*, 2006.
Óleo sobre tela, 145 x 125 cm.
87. *En defensa del petróleo*, 2008.
Óleo sobre tela, 100 x 100 cm.
88. *Nuevo paisaje zapatista, II*, 2008.
Óleo sobre tela, 142 x 112 cm.
89. *Zapatistas*, 2009.
Óleo sobre tela, 130 x 160 cm.
90. *Adela Velarde y otras rieleras*, 2010.
Óleo sobre tela, 125 x 115 cm.
91. *Retrato doble: Sofía y soldadera*, 2010.
Óleo sobre tela, 135 x 115 cm.
92. *Fermín Revueltas en Tabasco*, 2012.
Óleo sobre tela, 135 x 115 cm.

SERIE VANITAS Y NATURALEZAS MUERTAS

93. *Vanitas "lighth"*, 2003.
Óleo sobre tela, 125 x 115 cm.
94. *Vanitas con cortina azul*, 2004.
Óleo sobre tela, 125 x 115 cm.
95. *Ofrenda de muertos*, 2004.
Óleo sobre tela, 125 x 115 cm.
96. *Violetas*, 2006.
Óleo sobre madera, 61 cm., tondo.
97. *Vanitas con manos de "La creación"*, 2006.
Óleo sobre tela, 89 x 107 cm.
98. *Vanitas post-multimedia*, 2007.
Óleo sobre tela, 150 x 150 cm.
99. *Naturaleza muerta con mural teotihuacano*, 2015. Temple y óleo sobre tela, 170 x 125 cm.
100. *Naturaleza teotihuacana*, 2016.
Óleo sobre tela, 107 x 89 cm.
101. *Naturaleza teotihuacana con animales mitológicos*, 2017.
Temple sobre tela, 170 x 189 cm.
102. *Naturaleza con serpiente emplumada*, 2019.
Temple sobre lino,
115 x 92 cm.

BIBLIOGRAFÍA

- Alanís, Judith. *Gabriel Fernández Ledesma*, México, Coordinación de Difusión Cultural, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- Alba Aldave, Fernando. *La estampa en la Academia de San Carlos. Escuela Nacional de Artes Plásticas (1910-2010)*, México, Juan Pablos Editor, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Aguilar Urbán, Margarita. *Aurora Reyes. Alma de montaña*. Chihuahua, Instituto Chihuahuense de Cultura, 2010.
- Anreus, Alejandro. "José Gómez Sicre y su idea del Arte Latino Americano" en *A la memoria de José Gómez Sicre en su centenario*. José Ramón Alonso Lorea (ed.), Edición EstudiosCulturales2003.es, Miami, E.U.A. noviembre de 2016, pp. 66-70, <http://www.estudiosculturales2003.es/arteyarquitectura/1916-2016-CentenarioJoseGomezSicre.pdf> (consultado el 15 de septiembre de 2017).
- Arriaga, Guillermo. "Homenaje íntimo" en *Los Zapatas de Diego Rivera*, Museo Estudio Diego Rivera, Ciudad de México y Jardín Borda, Cuernavaca, Morelos, México, CNCA/INBA, Gobierno Constitucional de Estado de Morelos, 1989, pp. 33-37.
- Azueta de la Cueva, Alicia. *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social. México, 1910-1945*. México, El Colegio de Michoacán / Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Báez, Fernando. *La Destrucción Cultural de Iraq. Un testimonio de Posguerra*, Barcelona, Octaedro, 2004.
_____. *Nueva historia universal de la destrucción de libros*, México, Océano, 2013.
- Balmori, Santos. *Áurea medida. La composición en las artes plásticas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Barajas, Rafael, "El Fisgón". "Sí hay más ruta que la nuestra. Los caminos diversos del arte socialista mexicano", en *Estética socialista en México. Siglo XX*. México, Museo de Arte Carrillo Gil, CONACULTA-INBA, 2004.
_____. *La raíz nazi del PAN*, El Chamuco y los hijos del averno, México, 2014.
- Barbosa, Araceli. *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*, México, Casa Juan Pablos, Universidad Autónoma de Morelos, 2008.
- Bartolena, Simona. *Arte al Femminile. Donne artiste dal Rinascimento al XXI secolo*, Milán, Mondadori, Electa, 2003.
- Belting, Hans. "El icono invisible y el icono visible. Antonello y los nuevos paradigmas en la pintura renacentista", en *La imagen y sus historias: ensayos*, México, Universidad Iberoamericana, 2011, pp. 29-45.
- Benítez, Fernando. *Historia de la Ciudad de México*, México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1984.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*, México, Ítaca, 2004.
- Bonet, Juan Manuel. "Divagaciones soviéticas", en *Vanguardia rusa: El vértigo del futuro*. México, México, Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA, 2015, pp. 84-115.
- Bonifaz Nuño, Rubén. "El humanismo prehispánico", en Bonifaz Nuño, Rubén (coord.), *El humanismo en México en vísperas del siglo XXI*, México, UNAM, 1987, pp. 41-55.
- Borszello, Frances. *Seeing ourselves. Women's Self-Portrait*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1998.
_____. *A World of Our Own. Women as Artist Since the Renaissance*, Nueva York, Watson-Guption Publications, 2000.
- Brecht, Bertold. "Una nueva actitud ante el teatro: de la identificación al distanciamiento" en Adolfo Sánchez Vázquez. *Antología Textos de estética y teoría del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.
- Bowlit, John E., y Drutt, Matthew. *Amazons of the avant-garde*, Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2000.
- Bullé Goyri, Alejandro. *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, Universidad de Alicante, Cuadernos de América sin nombre, N. 20, 2007.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987.
- Calabrese, Omar. *Como se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Camp, Jeffery. *Dibujar con los grandes maestros*, Madrid, Tursen, S.A., Hermann Blume Ediciones, 1993.
- Comisarenco Mirkin, Dina, Torres Ana María, Ana y Cordero Reiman, Karen (comp.). *Para participar en lo justo. Recuperando la obra de Fanny Rabel*. (compiladoras), México, (s/e), 2013.
- Comisarenco Mirkin, Dina. *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México*. México, Artes de México, 2017.

- Cordero Reiman, Karen. "Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México (1920-1930)", *Modernidad y Modernización en el arte mexicano 1920-1960*, Museo Nacional de Arte, México, INBA, 1991, pp. 53-66.
- _____. "Miradas múltiples, o un autorretrato simbólico?" en Inda Sáenz. *Maestras Discípulas y alegorías*, México, Instituto Nacional de las Mujeres / Museo Universitario del Chopo, UNAM, 2005, pp. 18-21.
- _____. y Sáenz, Inda. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, CONACULTA-INBA, Universidad Iberoamericana, Programa de Estudios de Género-UNAM, Curare, 2007.
- Croper, Elisabeth. "Artemisia Gentileschi, la pintora", en Giulia Calvi (ed.), *La mujer barroca*, Madrid, 1995, pp. 189-212.
- Chávez, Danir y Quirarte, Vicente (coord.). *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2014.
- Debroise, Oliver. *Figuras en el Trópico. Plástica Mexicana, 1910-1940*, Barcelona, Océano, 1984.
- Del Conde, Teresa y Franco Calvo, Enrique. *Historia mínima del arte mexicano del siglo XX*. México, Museo de Arte Moderno, ATTAME Ediciones, 1994, p. 112.
- Delgado Martínez. *Waldeen, La Coronela de la danza mexicana*, México, Escenología, A.C., 2000.
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 2014.
- _____. "David Alfaro Siqueiros", en Siqueiros, SEP / CONAFE, 1985, pp. 37-95.
- Didi-Huberman. *Ante el tiempo. Historia y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2015.
- _____. *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado Libros, 2008.
- Dietemann, Patrick, Wibke Neugebauer, Eva Ortner, Renate Poggendorf, Eva Reinkowski-Häfner and Heike Stege (eds.). *Tempera Painting 1800-1950 Experiment and Innovation from the Nazarene Movement to Abstract Art, London*, Archetype Publications Ltd. y Doerner Institut, 2019.
- Doerner, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Reverte, 2001.
- Eisenstein, Serguei. *El sentido del cine*, Buenos Aires, Ediciones La Roca, 1958.
- Fabela, Ramón. *Diego Rivera, los años cubistas*, Phoenix Art Museum, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984.
- Fauchereau, Serge (ed.). *Germán Cueto*, Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Editorial RM, 2004.
- Fernández Christlieb, Pablo. *La afectividad colectiva*, México, Taurus, 2000.
- Florescano, Enrique. *Imágenes de la Patria a través de los siglos*, México, Taurus ediciones, 2005.
- Fox, Claire F. *Arte panamericano: políticas culturales y guerra fría*, Santiago de Chile, Editorial Metales Pesados, 2016. (Primera edición en inglés: *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.)
- Francastel, Pierre. *Arte y técnica*, Valencia, Fomento de Cultura. Ediciones Valencia, 1961.
- Gallo, Rubén. *Máquinas de vanguardia: tecnología, arte y literatura en el siglo XX*, México, Sexto piso / CONACULTA, 2014.
- Gamio, Manuel. *Forjando patria*, México, Porrúa, 2006, (primera edición 1916).
- Garafola, Lynn. "H.P. A Lost Dance of the Americas", en *Dance: American art, 1830-1960*, Jane Dini, et.al., Detroit: Detroit Institute of Arts, 2016, pp. 221-247.
- García Mahínquez, Rafael. Prólogo a Vives-Ferrándiz Sánchez, *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Madrid, Encuentro, 2011.
- Gargallo, Francesca. *Las ideas feministas latinoamericanas*. México, 2006.
- Gebser, Jean. *Origen y presente*. Girona, España, Ediciones Atalanta, 2011.
- Ghyka, Matila C. *El número de oro. I Los ritmos. II. Los ritos*, Barcelona, Editorial Poseidón, 1978.
- Gleason, Miguel. *México insólito en Europa*, México, Fogra Editorial, S.A., 2014.
- Goldman, Shifra M. "La Escuela Mexicana y su influencia sobre los artistas afroamericanos y chicanos en Estados Unidos (1940-1980)" en *Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario*. CENIDIAP / TAI / CONACULTA, 2000, pp.185-204.
- González Cruz Manjarrez, Maricela. *Tina Modotti y el Muralismo Mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1999.
- González Rosas, Blanca. "Arte comprometido de Inda Sáenz", en *Escenarios y otras series*, México, CONACULTA-INBA, 2014, pp. 111-117.
- Guadarrama Peña, Guillermina. *La construcción de una utopía. Enseñanza artística en la posrevolución*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2013;
- Gutiérrez Galindo Blanca. *El arte de la República Democrática Alemana, 1949-1989*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017.
- Halbawchs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004.

- Hemenway, Priya. *El código secreto. La misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y la ciencia*, Barcelona, Springwood, 2008.
- Herner, Irene. *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, México, Secretaría de Cultura del D.F.; Senado de la República; H. Cámara de Diputados; Asamblea Legislativa del D.F., 2010.
- Hobsbawn, Eric. *Historia del siglo XX*, México, Crítica, Paidós, 2014.
- Hockney, David. "Presentación" de Camp, Jeffery, *Dibujar con los grandes maestros*, Madrid, Tursen, S.A., Hermann Blume Ediciones, 1993, pp. 6-7.
 _____ *El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Barcelona, Ediciones Destino, 2002.
 _____ y Gayford, Martin. *Una historia de las imágenes*, Madrid, Siruela, 2018.
- Huerta, Fernando y Castro, Mercedes (coord). *Imaginario y representaciones estéticas de género en las artes*, México, Universidad de la Ciudad de México, 2019.
- Jaimes, Héctor. *Fundación del muralismo mexicano. Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros*. Introducción, compilación y notas por Héctor Jaimes, México, Siglo XXI editores.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Madrid, 2002.
- Kentridge, William. *Six Drawing Lessons*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2014. Traducción al español de Claudia Massa, *Seis lecciones de dibujo*, Buenos Aires, 2018.
- Landau, Ellen G. *Mexico and American Modernism*, Yale University Press, 2013.
- Lara Zavala, Lupina. *Naturaleza muerta. Obras maestras en la historia del arte*, México, Promoción de Arte Mexicano, 2013.
- Lear, John. "La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política, y obreros en los inicios del periódico *El Machete*", *Signos Históricos*, núm. 18, julio-diciembre, 2007, pp. 108-147, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, pp. 108-147.
 _____ *Picturing the proletariat. Artists and Labor in Revolutionary México, 1908-1940*, Austin, University of Texas Press, 2017.
- Lésper, Avelina. "Todo es vanidad, excepto amar al arte y servirlo", en *Inda Sáenz. Escenarios y otras series*, México, CONACULTA-INBA, 2014, (pp. 84-86).
 _____ *El fraude del arte contemporáneo*, Colombia, Libros Malpensante, 2015. PDF en: <https://www.avelinalesper.com/>
- Lewis, Oscar. *Los hijos de Sánchez. Autobiografía de una familia mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Loyo, Engracia y Staples, Anne. "Fin del siglo y de un régimen. La educación elemental en el porfiriato", en *Historia mínima ilustrada. La educación en México*, México, Doroty Tank de Estrada (coord), México, El Colegio de México, 2011, pp. 189-225.
- Mendoza Loaiza, Valeria, "Acercamiento al mural "La Lucha contra la Guerra y el Terror", *Babel, Revista de la Universidad de Morelia*, N. 8 mayo 2016, pp. 31-37.
- Mignolo, Walter. *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2010.
- Mora, Francisco Javier. *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*, Universidad de Alicante Campus de San Vicente, 1999, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/133268.pdf> (consultado el 14 de marzo, 2017).
- Morales, Leonor. *Arturo García Bustos y el Realismo de la Escuela Mexicana*. México, Universidad Iberoamericana, 1992.
- Nicolaïdes, Kimon. *The natural way to draw: A working plan for Art study*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1969. Hay traducción al español: *La forma natural de dibujar. Plan de trabajo para estudiantes de arte*, Facultad de Artes y Diseño, UNAM, 2014.
- Nochlin, Linda. "Why Have There No Great Women Artists?", *Art News*, 69, 9, junio, 1971, 22-39, 67-71. Hay una traducción al español en Cordero Karen y Sáenz, Inda (compiladoras). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, FONCA-CONACULTA, Universidad Iberoamericana, Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG-UNAM) y Curare: Espacio crítico para las artes, México, 2007.
- O' Gorman, Juan. *La palabra de Juan O'Gorman*. Selección de textos: Ida Rodríguez Prampolini, Ida, Olga Sáenz, Olga, Fuentes Rojas, Elizabeth (eds.), México, Dirección General de Difusión Cultural, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983.
- Orozco, José Clemente. *Cuadernos*. Prólogo y notas de Raquel Tíbol, México, Secretaría de Educación Pública, 1983.
- Ovando Shelley, Claudia. *Arte popular y la escritura de su historia*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), Estampa Artes Gráficas S.A. de C.V., 2005.
- Oviedo, Antonio, Nota preliminar en Didi-Huberman, George, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2015, pp.11-28.

- Pappe, Silvia. *Estridentópolis: Urbanización y montaje*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2006.
- Parrot, André. *Asur*, Madrid, Aguilar, 1961.
 _____ *Sumer*, Madrid, Aguilar, 1969.
- Pliego Quijano, Susana. "Diego Rivera: Nacimiento de un pintor", *Diego Rivera, nacimiento de un pintor*, Ciudad de México, Museo Mural Diego Rivera, 2007, pp. 71-135.
- Poniatowska, Elena. *Las Soldaderas*, Ediciones Era, CONACULTA, INAH, 1999.
- Ramírez, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.
- Rashkin, Elissa J. *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Rens, Jean-Guy. Vlady. *De la Revolución al Renacimiento*, México, Siglo XXI Editores, 2005.
- Reyes Palma, Francisco. *Historia de la educación artística en México. La política cultural en la época de Vasconcelos, 1920-1924*, México, INBA, 1981.
 _____ "Arte funcional y vanguardia (1921-1952)", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, México, INBA, MUNAL, 1991, pp. 83-94.
- Rius Caso, Luis. "La Revolución y 100 años en la pintura de Inda Sáenz", en *Inda Sáenz. Escenarios y otras series*, pp. 96-102.
 _____ "Siglos XX y XXI: de la utopía a la distopía," *La ciudad de México en el arte. Travesía de ocho siglos*, México, Museo de la Ciudad de México, INAH, Secretaría de Cultura, pp. 139-161.
- Rocha Islas, Martha Eva. *Los rostros de la rebeldía. Veteranas de la Revolución Mexicana, 1910-1939*, Ciudad de México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016.
- Roque Georges. "Discriminación: funciones visuales y culturales" en *El color en el arte mexicano*, Georges Roque (coord.) Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2003, pp. 265-285.
- Sáenz, Inda. "Impresiones feministas en la plástica en México" en Griselda Gutiérrez coord. *Feminismo en México: Revisión histórico crítica del siglo que termina*, PUEG-UNAM, México, 2002, pp. 443-463.
 _____ *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (compiladoras), FONCA-CONACULTA, Universidad Iberoamericana, Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG-UNAM) y Curare: Espacio crítico para las artes, México, 2007.
 _____ "Rina Lazo y Arturo García Bustos. La vigencia de La Escuela Mexicana", en Comisarenco Mirkin, Dina (ed.). *Codo a codo: parejas de artistas en México*, México: Universidad Iberoamericana, 2013, pp. 357-391.
- Salmerón Sanginés, Pedro. *Falsificadores de la historia y otros extremos*, México, Ítaca, 2015.
- Santiago, Abel. *En tinta negra y en tinta roja. Arturo García Bustos. Vida y obra*, Oaxaca, Edición Todos por el Itsmo A.C., 2000.
 _____ *Rina Lazo. Sabiduría de manos. Conversaciones con Abel Santiago*. Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1998.
- Scherer García, Julio. *Siqueiros. La piel y la entraña*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Schneider, Luis Mario, *El Estridentismo. Una literatura de la estrategia*, México, INBA, 1970.
 _____ (selección de textos e introducción). *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Schneider, Norbert. *Naturaleza muerta*, Colonia, Taschen, 1999.
- Schor, Mira. "Linaje paterno", en Cordero, Karen y Sáenz, Inda (comp.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Conaculta-Fonca, Universidad Iberoamericana, PUEG-UNAM, Curare, 2007, pp. 111-129.
- Sierra Kehoe, María de las Mercedes. *David Alfaro Siqueiros. Polyforum Cultural Siqueiros: entre el éxtasis y la reinterpretación*, México, Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, UNAM, 2016.
- Siqueiros, David Alfaro. "Los vehículos de la pintura dialéctico- subversiva", en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Subirats, Eduardo. *El reino de la belleza*, México, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Fondo de Cultura Económica de España S.L., 2003.
 _____ *Una última visión del paraíso*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
 _____ *El muralismo mexicano. Mito y esclarecimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Stonor Saunders, Frances. *La CIA y la Guerra Fría Cultural*, Madrid, Debate, 2001.
- Torres, Ana María. "Guerra cultural en América Latina: debates estéticos y políticos", Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, *Cátedra de Artes*, N° 14, 2013, p. 81-95.
- Urrusti, Juan Francisco. "Mara' Acame en mi memoria", en Morales, Ivonne (comp), *El indígena en el imaginario iconográfico*, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2010, pp. 241-271.
- Villaurretia, Xavier. "Agustín Lazo y el Teatro", en *El hijo pródigo. Antología*. Introducción, selección y notas de Francisco Caudet, México, Siglo XXI editores, pp. 156-158.
- Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis. *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Madrid, Encuentro, 2011.

Tibol, Raquel. *Ser y ver. Mujeres en las artes visuales*, México, Plaza y Janes, 2002.

_____. *Diego Rivera. Luces y sombras*. México, Lumen, 2007.

Tortajada Quiroz, Margarita. *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, México, CONACULTA-INBA, 2010.

Yabkowski, Nuria y Dipaola Esteban. "Para una epistemología materialista: filosofía y arte en Adorno y Deleuze", *Límite, Revista de Filosofía y Psicología*, Vol. 7, N° 26, 2012, pp. 29-40.

Wallerstein, Immanuel. *El capitalismo histórico*, Madrid, Siglo XXI, 2012.

CATÁLOGOS

Amazonas del arte nuevo. Madrid, Fundación Mapfre, 2008.

Amazons of de Avantgarde: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, and Nadezhda Udaltsova. John E. Bowlit y Matthew Drutt (eds.). Nueva York, Guggenheim Museum Publications, 2003.

Angelina Beloff. Trazos de una vida. México, CONACULTA, INBA, Museo Mural Diego Rivera, 2012.

Diego Rivera: Arte y revolución, México, CONACULTA / INBA, 1999.

Donación Maples Arce. Textos de Ma. Estela Duarte Sánchez y Mireya Maples Arce Vermeersch, Museo Nacional de Arte, INBA, 2016.

Dos miradas al fascismo. Diego Rivera y Carlos Monsiváis. México, Museo del Estanquillo / CONACULTA / Secretaría de Cultura, D.F., 2012.

El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones, México, siglos XVI-XX, México, CONACULTA / INBA, Museo Nacional de Arte, 1998.

Estética socialista en México. Siglo XX. Museo de Arte Carrillo Gil, CONACULTA-INBA, México, 2004.

Fermín Revueltas. Constructor de espacios. Textos de Carla Zurián. México, INBA-CONACULTA / Editorial RM, 2002.

Hamburger Bahnhof. Museum for the Present. Berlin. Munich / Nueva York, Prestel, 1997.

Henry Moore y México. Museo Dolores Olmedo, México, Fideicomiso Museo Dolores Olmedo Patiño, 2005.

Inda Sáenz. Maestras Discípulas y alegorías. México, Instituto Nacional de las Mujeres / Museo Universitario del Chopo, UNAM, 2005.

_____. *Escenarios y otras series*. México, CONACULTA-INBA, 2014.

Ingres & l'antique: l'illusion grecque. Montauban, Musée Ingres, 2006-2007, Arles, Musée de l'Arles et de la Provence antiques, bajo la dirección de Pascale Picard-Cajan, 2006.

Las escuelas de pintura al aire libre: Tlalpan. Textos: Sánchez Soler, Monserrat, Laura González Matute, Renata Blaisten González. México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2011.

Los Zapatas de Diego Rivera, Museo Estudio Diego Rivera, Ciudad de México y Jardín Borda, Cuernavaca, Morelos, México, CNCA / INBA, Gobierno Constitucional de Estado de Morelos, 1989.

Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960, Museo Nacional de Arte, México, INBA, 1991.

Mujeres entre líneas. Una historia en clave de educación, arte y género. Carmen María Jaramillo Jiménez (curaduría y textos). Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 2015.

Natalia Goncharova. Matthew Gale y Natalia Sidlina (eds.), London, Tate Modern / Fondazione Palazzo Strozzi, Florencia / Ateneum Art Museum Helsinki, 2019.

Orazio Gentileschi & Artemisia Gentileschi, Museo di Palazzo Venezia (Rome, Italy), Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), St. Louis Art Museum, 2001.

Pablo O Higgins. Voz de Lucha y de arte. Antiguo Colegio de San Ildefonso (Obra pictórica) / Palacio de Minería (Obra Gráfica), México, UNAM-CONACULTA, 2005.

Pioneros del muralismo. La vanguardia. México, Museo Mural Diego Rivera, INBA, 2010.

Roberto Montenegro. Expresiones del arte popular mexicano. México, Secretaría de Cultura, INBA, 2017.

Rodchenko y Popova. Definiendo el constructivismo, Margarita Tupytin (ed.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

Rosendo Soto (1912-1994). Por derecho propio, Cano Monroy, Raúl (ed.), México, Secretaría de Cultura, INBAL, Talamontes Editores, 2019.

Siqueiros paisajista. Irene Herner, Laura González, Lorenzo Rocha, Itala Schmelz, et al. RM / Museo de Arte Carrillo Gil / MOLAA.

The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932 Nueva York, Museo Guggenheim, 1992.

Un taller, México, Conjunto Cultural Ollin Yoliztli, ENAP-UNAM, 1990.

Vanguardia Estridentista. Soporte de la estética revolucionaria, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2010.

Vanguardia rusa. El vértigo del futuro, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, INBA, 2015.

- Vlady. *La sensualidad y la materia*. México, Palacio de Bellas Artes, 2006.
- _____. Catálogo de obra de Vlady (formato digital), Centro Vlady, Universidad de la Ciudad de México.
- _____. *Vlady. Una Revolución en el muralismo*. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada. 90 aniversario. México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público y Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2018.
- Women Artist of Modern México: Frida's Contemporaries/Las contemporáneas de Frida: Mujeres artistas en el México de la modernidad*, Chicago, IL. National Museum of Mexican Art, 2007, National Museum of Mexican Art, 2007 y Museo Mural Diego Rivera, 2008.
- Xul Solar: visiones y revelaciones*. Buenos Aires, Malba, Colección Costantini, 2005.

HEMEROGRAFÍA

- Aguilar Urbán, Margarita. "Murales de Aurora Reyes. Una revisión general", *Crónicas*, N. 13, México, UNAM, 2008, pp. 31-44.
- Alvarado, Esther. *Fausto vende su alma a Pandur* (versión de Fausto 2014): <http://www.elmundo.es/cultura/2014/11/21/546de8b9ca47413a4a8b457d.html> (consultado el 26 de febrero de 2017).
- Anreus, Alejandro. "Últimas conversaciones con José Gómez Sicre," *ArteFacto: Revista de arte y cultura en blanco y negro* [Nicaragua] no. 18, verano, 2000, reproducido en Wellen, Michael Gordon. *Pan-American Dreams: Art, Politics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976*. Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of The University of Texas at Austin in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, The University of Texas at Austin, 2012 (apéndice C).
- Arreola Martínez, Betzabé. "Vida y obra de José Vasconcelos: El caudillo cultural de la Nación", *Casa del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, Vol. III, N. 25, noviembre, 2009, pp. 4-10.
- Azueta de la Cueva, Alicia. "Peace by Revolution: una aproximación léxico-visual al México revolucionario". *Historia Mexicana*, Vol. 56, Núm. 4 (224) abril-junio 2007 p. 1263-1307, <http://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/163> (consultado el 15 de mayo de 2018).
- Bazzano, Florencia y González, Beatriz. "¿Qué nos dejó Marta Traba?" en *Semana*, 18 de septiembre, 2006, <http://www.semana.com/entretenimiento/articulo/que-dejo-marta-traba/81057-3>, (consultado el 17 de octubre de 2017).
- Bellido Gant, María Luisa. «Roberto Matta: el creador de mundos personales», *Norba Arte*, vol. XXII-XXIII, 2002-2003. pp. 207-222. <http://www.ugr.es/~mbellido/PDF/016.pdf> (consultado el 26 de febrero de 2017).
- Bello, Enrique. "Surrealismo y libertad individual. Entrevista al pintor Roberto Matta Echaurren". *Revista Pro arte*, Santiago de Chile, 18 nov., 1948. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-126576.html> (consultado el 18 de febrero de 2017).
- Bernal, María Clara y Pini, Ivonne. "Un modelo de arte latinoamericano: José Gómez Sicre y el Departamento de Artes Visuales de la OEA", *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, Año 7, Núm. 13, enero-junio 2018, pp. 81-98, p.97. http://revistas.iberomx.com/artes/uploads/volumenes/13/pdf/Nierika13_14dic.pdf, (consultado el 3 de febrero de 2018).
- Bonifaz Nuño, Rubén. *Presentación del Seminario de Estudios Prehispánicos para la Descolonización de México*, <http://www.descolonizacion.unam.mx/rubenbonifaz.html>, s/f, (consultado el 2 de marzo de 2019).
- Bullé-Goyri, Alejandro. "¿Y la herencia del teatro de Ulises, dónde quedó?" revista *Siempre!*, 20 de abril de 2013. <http://www.siempre.com.mx/2013/04/y-la-herencia-del-teatro-de-ulises-donde-queda/> (consultado el 22 de agosto de 2016).
- Chávez Mora, Rafael; Enciso Pérez, Gerardo; López Camacho, María Lourdes; Montañó Alcántara, Margarita; Montes Recinas, Thalía; Rueda Smithers, Salvador y Santos Pérez, María Eugenia. "Usos y lecturas de un mural: 50 años de El retablo de la Independencia de Juan O'Gorman", *Gaceta de Museos*, núm. 53, agosto-noviembre de 2012, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, CONACULTA, 2012, pp. 12-18.
- Comisarenco, Dina. "To Paint the Unspeakable: Mexican Female Artists. Iconography during the 1930s and early 1940s". *Womans Art Journal*, vol. 29, no. 1, 2008, pp. 21-32.
- _____. »Aquí nos pintamos nosotras": el autorretrato femenino en el México moderno, *Revista de la Universidad Cristóbal Colón*, n. 28, año V, Enero-junio 2012, pp. 45-67.
- _____. "Donde caben dos caben tres: la intertextualidad en la fotografía y la pintura de Edward Weston, Tina Modotti y Diego Rivera", *ALED, Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso*, vol. 14, núm. 1, enero-junio 2014, pp. 23-42.
- _____. "La memoria como forma de resistencia en el mural de Arnold Belkin, Tlatelolco, lugar del sacrificio (1989)", *Reflexiones marginales*, noviembre 2016, <http://reflexionesmarginales.com/3.0/la-memoria-como-forma-de-resistencia-en-el-mural-de-arnold-belkin-tlatelolco-lugar-del-sacrificio-1989/>, (consultado el 6 de agosto de 2017).

- Contreras, Soto. "Huizar aprende de Revueltas. Sobre La Coronela y las Sinfonías Cuarta y Quinta". *Revista electrónica Redes Música*, V. 4, No. 5. 5-19, <http://redesmusica.weebly.com/no5huizarrevueltas.html> (consultado el 26 de agosto de 2017).
- Denis Rodríguez, Patricia B., Hermida, Andrés, Huesca, Andrés. "El altar de muertos: origen y significado en México", *Revista de divulgación científica y tecnológica de la Universidad Veracruzana*, Volumen XXV, N. 1, Enero-abril, 2012, <https://www.uv.mx/cienciahombre/revistae/vol25num1/articulos/altar/>, (consultado el 26 de mayo de 2017).
- Díaz, Verónica. "Con música nacionalista festejan a la Constitución", entrevista con a Carlos Miguel Prieto, director de la OSN, periódico *Milenio*, 1, febrero, 2017, p. 34.
- _____. "Con Zapata celebrarán el primer centenario de la constitución Política", periódico *Milenio*, 3 de febrero, 2017, p. 37.
- EFE/París "Multan a Jeff Koons y al Pompidou", periódico *Milenio*, 10 marzo, 2017, p. 38.
- "El «Guernica» de la ONU, tapado en tiempos de guerra", Madrid, *El País*, 31 de enero, 2003. https://elpais.com/internacional/2003/01/31/actualidad/1043967604_850215.html, (consultado el 4 de julio de 2017).
- Escalante, Evodio. "La supresión de la vanguardia en la cultura mexicana", revista *Nexos*, 1 junio, 2005, <http://www.nexos.com.mx/?p=11539>, (consultado el 13 de marzo de 2017).
- Estrada Hernández, Arturo. "Pasión por el arte. Principios", *Crónicas*, N. 13, México, UNAM, 2008, pp. 250-259.
- Gamboa Herrera, Jonatan Ignacio, "Las Misiones Culturales. 1920-1927". <http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v09/ponencias/at09/PRE1178909741.pdf>, (consultado el 1 de abril de 2016).
- García García, Luis Ignacio. "Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin", *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, N. 2, diciembre, 2010, p. 160.
- García Hernández, Arturo. "La Coronela generó un lenguaje moderno con esencia nacionalista", entrevista con la bailarina Josefina Lavalle, periódico *La Jornada*, 8, mayo, 2001, <http://www.jornada.unam.mx/2001/05/18/04an1cul.html> (consultado el 29 de enero de 2017.)
- Garduño, Ana. "Muralismo, revolución y religión (1960-1961): polémica entre Alvar Carrillo Gil y Miguel Salas Anzures", *Discurso visual*, N. 6, mayo-agosto, 2006, <http://discursovisual.net/dvweb06/aportes/apogarduno.htm> (consultado el 28 de agosto de 2017).
- Goldman, Shifra. "Siqueiros y tres de sus primeros murales en los Ángeles", *Crónicas*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, N. 8-9, 2005, pp. 43-61, traducción de Ana María Kobeh, artículo originalmente publicado en *Art Journal*, 33, num. 4, verano de 1974.
- Gómez Treviño, Jorge. "La danza escénica de la revolución mexicana: Entrevista con Margarita Tortajada", *Estudios sociales*, Universidad de Guadalajara, N. 8, 2011, pp. 240-249.
- González de Zárate, Jesús María. "Durero y los Hieroglyphica. Tres estampas y una pintura, Némesis (La gran fortuna), La justicia, Melancolía I, Cristo ante los doctores", *Archivo Español de Arte*, Vol. 79, 313, enero-marzo, 2006, pp. 7-22.
- González Cruz M., Maricela. "Fermín Revueltas: Creador moderno y marginal", *Revista Universidad de México*, No. 538, noviembre, 1995, pp. 28-33.
- González Gamio, Ángeles. Manuel Gamio: el amor de un mexicano, *La Jornada Semanal*, N. 912, 26 de agosto de 2012, <http://www.jornada.unam.mx/2012/08/26/sem-angeles.html>, (consultado el 16 de octubre de 2017).
- González Rosas, Blanca. "José Luis Cuevas: Víctima de sí mismo", *Proceso*, N. 2123, 8 de Julio de 2017.
- González Villaseñor, Paulina. "Dos discursos en tiempos de subversión: Benjamin y Siqueiros", *Discurso visual*, N. 40, julio-diciembre, 2017, pp.18-26.
- Goytisolo, Juan. "Las mil y una caras del Islam", revista *Letras libres*, 30, noviembre, 2001. <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/las-mil-y-una-caras-del-islam>, (consultado el 20 de marzo de 2017).
- Hernández, Edgar Alejandro. "José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas", periódico *Excelsior*, 06/07/2016, <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/07/06/1103180> (consultado el 16 de agosto de 2017).
- Híjar, Alberto. "O'Higgins: la línea gruesa". *Revista de la Universidad de México*, No. 532 Mayo (1995), pp. 33-38.
- Híjar González, Cristina. "Los murales actuales como herramientas de resistencia y vehículos de la memoria", *Discurso visual*, N.40, julio-diciembre de 2017, http://www.discursovisual.net/dvweb40/TT_05.html, (consultado el 22 de abril de 2018).
- Huerta, Leonardo. "Preservación del orden cósmico", *Gaceta UNAM*, 10, junio, 2019, <http://www.gaceta.unam.mx/cuerpos-vegetales-y-espiritus-animales-en-la-concepcion-maya/> (consultado el 10 de junio, 2019).

- Ibarra García, Laura, "Las ideas de Ignacio Ramírez, El Nigromante: Su significado en la historia del pensamiento mexicano." En *Iztapalapa Revista de Ciencias sociales y Humanidades*, N. 72, año 33, enero-junio de 2012, pp. 153-178, <http://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/131>, (consultado el 5 de febrero de 2017).
- Jaramillo, María Dolores. "Jorge Zalamea y el Gran Burundún-Burundá", *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVI, Núm. 192, julio-septiembre 2000, 587-600.
- Klich, Lynda. "Estridentópolis: Achieving a Post-Revolutionary Utopia in Jalapa", en México. Theme Issue, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, The Wolfsonian-Florida International University, N. 26, 2010, pp. 102-127.
- Lagarde, M. H. "La mano oculta de la CIA", *XII Feria Internacional del Libro de la Habana*, Cuba, http://www.lajiribilla.cu/2003/n091_01/091_108.html, (consultado el 10 de octubre de 2017).
- Lear, John. "La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política, y obreros en los inicios del periódico El Machete", *Signos Históricos*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, N. 18, julio-diciembre, 2007, pp. 108-147.
- Lésper, Avelina. "Sólo artistas panfletarios y saqueadores (SAPS)" Suplemento *Laberinto*, periódico *Milenio*, 27 de mayo de 2016.
- . "¿A dónde se dirigía su ruta?" Suplemento *Laberinto*, periódico *Milenio*, sábado, 15 de julio de 2017, p.02.
- . "Destruir y desvirtuar", Avelina Lésper, Suplemento *Laberinto*, periódico *Milenio*, 9 de mayo de 2018, (los artículos se reproducen también en la página web: <https://www.avelinalesper.com/>).
- Litz, Markus. "El tiempo y su abismo. Reflexiones sobre la melancolía", *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, Vol. 2 (2008), p. 161- 173, <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/12828/13031> (consultado el 30 de julio de 2018).
- López Pedraza, Martha Elisa y Cruz Revueltas, Juan Cristóbal. "Modernismo, pasado-presente. El México de Saturnino Herrán, *Tzintzun*. *Revista de Estudios Históricos*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo Morelia, N. 61, enero-junio, 2015, pp. 163-178.
- MacMasters, Merry, "Muestra ahonda en la faceta de diseñador del artista Rosendo Soto", periódico *La Jornada*, 30 de agosto de 2015, p.5.
- MacMasters, Merry. "Cien artistas "toman el pulso" a la lucha contra la privatización del petróleo", *La Jornada*, 11 de septiembre de 2008, p. 6a.
- Macón, Cecilia. "Georges Didi-Huberman: "Yo no sé lo que es el arte", *La Nación*, 31 de octubre de 2014, <http://www.lanacion.com.ar/1739946-georges-didi-huberman-yo-no-se-lo-que-es-el-arte>, (consultado el 12 de abril de 2017).
- Malvido, Verónica, "La vigencia de Ponciano Arriaga", periódico *Milenio*, 9 de febrero de 2017, p.04.
- Magaña Esquivel, Antonio, "Teatro experimental en México El Murciélagos", en *El Nacional*, mayo 11 de 1983, p. 3.
- Mateos-Vega, Mónica. "Mostrarán la intensa relación de Robert Motherwell con México", periódico *La Jornada*, 19, febrero, 2008, <http://www.jornada.unam.mx/2008/02/19/index.php?section=cultura&article=a04n1cul> (consultado el 25 de marzo de 2017).
- Matta, Roberto y Guattari, Félix. Coloquio EL «OESTRUS» (Publicada originalmente en *Chimère (Revista de esquizoanálisis)*, No. 3 otoño 1987, París: Edition Dominique Bedou. Traducida y reproducida en: https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160303/asocfile/20160303184719/rev44_matta.pdf (consultado el 19 de febrero de 2017).
- Mendoza Loaiza, Valeria. "Acercamiento al mural "La Lucha contra la Guerra y el Terror" *Babel*, Revista de la Universidad de Morelia, N. 8, mayo, 2016, pp. 31-37.
- Moctezuma Barragán, Pablo. "Los festejos exaltan a contrarrevolucionario", en el *Correo Ilustrado*, periódico *La Jornada*, 17 de septiembre de 2010.
- Monroy Becerril, Guillermo. "El oficio de pintar", *Crónicas*, N. 13, México, UNAM, 2008, pp. 31- 44.
- Mora, Francisco Javier. *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*, Universidad de Alicante Campus de San Vicente, 1999, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/133268.pdf> (consultado el 14 de marzo de 2017).
- . "El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política", *Anales de literatura Hispanoamericana*, 2000, N.29, pp. 257-275.
- Moreno Chávez, José Alberto. "Quemando santos para iluminar conciencias. Desfanatización y resistencia al proyecto cultural garridista, 1924-1935", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, n. 42, julio-diciembre 2011, p. 16, pp. 37-74.
- Moreno Villarreal, Jaime. "Confianza en la luz», revista ADHOC: *Arquitectura, Arte, Diseño y Turismo*, agosto-septiembre, Morelia, Michoacán, 2002, pp. 52-55.
- Moya, Colombia. "Tierra, de Elena Noriega". *La Jornada*, 4 de mayo de 2009, p. 31. <http://www.jornada.unam.mx/2009/05/04/opinion/a18o1esp>, (consultado el 3 de enero de 2016).

- Moya, Maysa. "La Escuela Mexicana de Pintura fue víctima de la Guerra Fría cultural", *El diario de la tercera edad*, México, 6 julio, 2017, <http://diariote.mx/?p=19412> (consultado el 22 de agosto de 2017).
- Muñoz, Alma E. y Méndez, Enrique. "Adelitas, primer contingente para la defensa del petróleo: AMLO", periódico *La Jornada*, 20 de octubre de 2008, <http://www.jornada.unam.mx/2008/10/20/index.php?section=politica&article=005n1pol>, (consultado el 14 de mayo de 2018).
- Mutchinick, Melissa. "Imagen, historia y anacronismos. Un abordaje a Georges Didi Huberman", *Arte e Investigación*, N. 10, noviembre 2014, pp. 61-65.
- Nieves Molina, Alfredo. "Las señoritas al piano: dedicación musical de la mujer en el siglo XIX", *Antropología. Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Núm. 91 (2011), <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2740/2642>, (consultado el 26 de marzo de 2017).
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, "Don Germán List Arzubide: El último estridentista (Una entrevista con el escritor)", en *Tema y Variaciones de Literatura*, N. 26, 2006, 303-332.
- Palacios Goya, Cynthia. "Recuperan el trabajo creativo de "La coronela", periódico *El Universal*, 17 de mayo, 2001, <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/12495.html>, (consultado el 18 de abril de 2016).
- Petras, James. "La CIA y la guerra fría cultural", *Monthly Review*, noviembre 1999, traducción Germán Leyens y revisión Déborah Gil, *Archivo Chile*, febrero de 2001, P. 5 y 6, http://www.archivochile.com/Imperialismo/us_contra_pueb/UScontrapuebl0009.pdf <http://>, (consultado el 6 de mayo de 2019).
- Prieto González, José Manuel. "El estridentismo mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y la pintura". *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Universidad de Barcelona. Vol. XVI, núm. 398, abril de 2012, <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-398.htm>, (consultado el 30 de agosto de 2019).
- "Protestan en el museo Reina Sofía por censura a un Guernica en Nueva York", México, periódico *La Jornada*, 7 de febrero de 2003. <http://www.jornada.unam.mx/2003/02/07/03an1cul.php?printver=1> (consultado el 4 de julio de 2017).
- Quiroga, Ricardo y Nolasco, Samantha. *Periódico El Economista*, 28 de abril de 2019, <https://www.economista.com.mx/arteseideas/El-muralismo-mexicano-revoluciono-el-arte-en-EU-20190428-0059.html> (consultado el 2 de mayo de 2019).
- Rahal, Sophie. "Cette photo de deux enfants nus a-t-elle été plagiée par Jeff Koons ?", *Télérama*, 13 de enero de 2017, <https://www.telerama.fr/scenes/cette-photo-de-deux-enfants-nus-a-t-elle-ete-plagiee-par-jeff-koons,152641.php>, (consultado el 4 de septiembre de 2019).
- Rashkin, Elissa J. "La poesía estridentista: vanguardismo y compromiso social", *Intersticios Sociales*, El Colegio de Jalisco, Zapopan, núm. 4, septiembre-febrero, 2012, pp. 1-30, p. 3. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=421739496006>, (consultado el 13 de marzo de 2017).
- Ríos Gordillo, Carlos Alberto. "La memoria asediada. La disputa por el presente en la conmemoración del bicentenario", *Secuencia*, México, No. 87, septiembre-diciembre, 2013, pp. 175-204.
- Rivera, Héctor. "Controversia en el II Gran Festival Ciudad de México", revista *Proceso*, 4 agosto, 1990. <http://www.proceso.com.mx/155458/controversia-en-el-ii-gran-festival-ciudad-de-mexico> (consultado el 20 de febrero de 2017).
- Robles, Martha. "Microhistorias: Estridentismo, nuevo paradigma artístico en México", en *Sin embargo*, 21, febrero, 2015, <http://www.sinembargo.mx/21-02-2015/1256568> (consultado el 25 de marzo de 2017).
- Rodríguez, Denis, Hermida, Patricia B.; Huesca, Andrés. "El altar de muertos: origen y significado en México", *Revista de divulgación científica y tecnológica de la Universidad Veracruzana*, Volumen XXV, N. 1, enero-abril, 2012. <https://www.uv.mx/cienciahombre/revistae/vol25num1/articulos/altar/>, (consultado el 26 de mayo de 2017).
- Romano Rodríguez, María del Carmen. "Arte tequitqui en el siglo XVI novohispano", *Anuario Saber Novohispano*, México, 1995, N. 2, pp. 333-344.
- Sáenz, Inda. "Artemisia Gentileschi" en *La Jornada Semanal*, periódico *La Jornada*, 21 de junio de 1998, p. 12. ———. "La supuesta -neutralidad- en las artes plásticas en México: falacia que invisibiliza a las artistas", *Triple Jornada*, periódico *La Jornada*, 3 de abril, 2001, pp. 4 y 5.
- Salas Lamamié de Clairac, Ramón. "El tiempo dialéctico: la cuarta era de la imagen", *Espacio, tiempo y forma, Serie VII, Historia del arte*, N. 4, 2016, pp. 93-116.
- Salmerón Sanginés, Pedro. "Falsificadores de la historia", periódico *La Jornada*, 5 de abril, 2012, p. 31.
- Sarte, Jean-Paul. *San Genet, comediante y mártir*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1967.
- Serrato Córdova, José Eduardo. "Luis Cardoza y la Escuela Mexicana de Pintura: La querrela con los muralistas", [http://www.iifilologicas.unam.mx/mirada-libro/Serrato3\(4\).html](http://www.iifilologicas.unam.mx/mirada-libro/Serrato3(4).html) (consultado el 20 de agosto de 2017).

- Solana Olivares, Fernando. "Acción expresionismo abstracto", periódico *Milenio*, 15 de junio de 2018, p. 40.
- Sosa, Víctor. "La construcción de lo imposible", revista *Origina*, N. 86, México, abril de 2000, pp. 68-70.
- Stonor Saunders, Frances. "La Guerra cultural sigue viva", en *La pupila insomne*, 1 agosto, 2017, <https://lapupilainsomne.wordpress.com/2017/08/01/la-guerra-cultural-sigue-viva-por-frances-stonor-saunders/>, (consultado el 17 de agosto de 2018).
- Subirats, Eduardo. "Mito, magia y mimesis. Notas sobre literatura latinoamericana", *Crisis y Crítica*, N. 1, Invitación al «Apocalipsis», febrero 2013, http://cvisaacs.univalle.edu.co/crisisycritica/index.php?option=com_content&view=article&id=22&catid=9, (consultado el 2 de junio de 2018).
- _____. "Eduardo Subirats da claridad al muralismo", <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/eduardo-subirats-da-claridad-al-muralismo/1232716>, (consultado el 2 de junio de 2018).
- Tibol, Raquel. "El muralismo de María Izquierdo, acto fallido", revista *Proceso*, 17 marzo, 1979, <http://www.proceso.com.mx/125707/el-muralismo-de-maria-izquierdo-acto-fallido>, (consultado el 10 de marzo de 2017).
- _____. "La mujer en el arte mexicano en el siglo XIX", México, *FEM. Publicación feminista*, Vol. IX, No. 33, abril-mayo, 1984, p.4-5.
- _____. "Algo de la perestroika cultural", revista *Proceso*, 24 junio, 1989, <http://www.proceso.com.mx/153080/algo-de-la-perestroika-cultural> (consultado el 20 de febrero de 2017).
- _____. «Escenarios Pictóricos para Jean Genet», revista *Proceso*, 17 de julio de 1995, pp. 67-68.
- _____. "Roberto Sebastián Matta Echaurren en México", revista *Proceso*, 30 mayo, 1998, <http://www.proceso.com.mx/178237/roberto-sebastian-matta-echaurren-en-mexico-y> (consultado el 2 de marzo de 2017).
- _____. "Expediente Leopoldo Méndez", *La Jornada Semanal*, N. 389, 18 de agosto de 2002.
- _____. Comunicación personal, 2002.
- Tinajero Berrueta, Jorge, "Misiones culturales mexicanas, 70 años de historia". <http://tumbi.crefal.edu.mx/rieda/images/rieda-1993-2/historial.pdf>, (consultado el 1 de abril de 2016)
- Tortajada Quiroz, Margarita, "La Coronela de Waldeen: Una danza revolucionaria", *Tiempo. Apuntes*, México, UAM, pp. 54-60.
- Torres Hernández, Rosa María y Campesino, Juan. "El teatro en la escuela rural del México posrevolucionario", *Actas del XVIII Coloquio de Historia de la Educación*. Vol. 2., 2015, pp.249-260.
- Torres, Ana María. "Guerra cultural en América Latina: debates estéticos y políticos", Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, *Cátedra de Artes*, N° 14, 2013, pp.81-95.
- Valenzuela Fuenzalida, Álvaro "Gabriela Mistral y la reforma educacional de José Vasconcelos", *Reencuentro*, núm. 34, septiembre, 2002, pp. 9-27, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México, 2002, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34003402> (consultado el 20 de febrero de 2017).
- Villa Román, Elisa. "La primera mexicana que compuso una sinfonía", periódico *El Universal*, 15, enero, 2019, <https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/la-primer-mexicana-que-compuso-una-sinfonia> (consultado el 15 de enero de 2019).
- Villalobos Alpizar, Ivan. "La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes", *Revista Filosofía*, Universidad de Costa Rica, XVI, (103), enero-junio, 2003, pp. 137-145.
- Uribe, Paola. "Siqueiros. La fotografía en la pintura", *Reflexiones marginales*, 2013, <http://reflexionesmarginales.com/3.0/18-siqueiros-la-fotografia-en-la-pintura/> (consultado el 29 de septiembre de 2017).
- Urrusti, Juan Francisco. "Mara' Acame en mi memoria", en Morales, Ivonne (comp.), *El indígena en el imaginario iconográfico*, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2010, pp. 241-271.
- Yabkowski, Nuria y Dipaola Esteban. "Para una epistemología materialista: filosofía y arte en Adorno y Deleuze Límite. *Revista de Filosofía y Psicología*, Vol. 7, N° 26, 2012, pp. 29-40.

TESIS

- Álvarez, Leticia. *The Influence of the Mexican Muralists in the United States. From the New Deal to the Abstract Expressionism*, tesis de maestría en Historia. Virginia Polytechnic Institute and State University, 2001.
- Armijo Torres, Leticia. *La mujer en la composición musical del México de la segunda mitad del siglo XX: la obra de Gloria Tapia, Lilia Margarita Vázquez y María Granillo*, tesis para obtener el título de Licenciado en Composición, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Beltrán Trenado, Luz Angélica. *Centro Escolar Revolución: la construcción de un espacio escolar*, tesis para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte, UNAM, 2009.
- Cabrera Aquino, Glenda María del Carmen. *El trabajo pedagógico de Angelina Beloff en el contexto artístico e intelectual de México (1929-1946)*, tesis para obtener el título de Licenciado en Pedagogía, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

- Gallardo Ocampo, Andrea. *Vida inmóvil. Hermenéutica de la "Naturaleza Muerta"*. Tesis para obtener la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2012.
- García Rodríguez, Andrea. *Tapices bordados, puntadas mecánicas: rupturas y continuidades de la obra de Lola Cueto en el México posrevolucionario*. Ensayo académico para optar por el grado de Maestra en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Martínez Cortés, Zoila. *¿Estridentópolis? Acercamiento a la ciudad moderna y a su ser urbano desde la vanguardia*. Tesis para optar por el grado de Maestra en Diseño, Línea de Investigación: Estudios Urbanos, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 2014.
- Miranda Videgaray, Raúl Arturo. *Poética de la transgresión: reflexiones en torno a la creación artística personal*, tesis para obtener el grado de Doctor en Artes y Diseño, Facultad de Artes y Diseño Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Peláez Polo, Ana Míriam. *Abstracción y naturaleza muerta*, tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales (Pintura), Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- Riveros Chávez, María del Carmen. *Angelina Beloff en México (1932 - 1969)*, tesis para obtener el título de Licenciado en Historia, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Salazar Arroyo, Ignacio. *Caminos de la pintura*, tesis para obtener el grado de Doctor en Artes y Diseño, Facultad de Artes y Diseño Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Salazar Méndez, Diana Eliza. *Desarrollo de un seminario de pintura contemporánea: memoria y propuestas en torno a la enseñanza de la pintura*, tesis para obtener el grado de Doctora en Artes y Diseño, Facultad de Artes y Diseño Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Silva Roa, Rebeca. *Eulalia Guzmán Barrón: Perspectivas no eurocéntricas para la interpretación del mundo prehispánico*, tesis para obtener el grado de maestro en Ciencias, en Metodología de la Ciencia, Centro de Investigaciones Económicas, Administrativas y Sociales, Instituto Politécnico Nacional, 2008.
- Soriano Fernández, Francisco. *La pintura figurativa como crónica: posibilidades de la pintura como lenguaje documental*, tesis para obtener el grado de doctorado en Artes y Diseño, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Wellen, Michael Gordon. *Pan-American Dreams: Art, Politics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Filosofía, Universidad de Texas, Austin, 2012.
- Villegas Morales, Gladys. *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas, una perspectiva no androcéntrica*, tesis para obtener el grado de doctorado, Universidad Complutense, Madrid, 2001.

PONENCIAS

Armato, Alessandro. "Monstruos desde el Sur: La construcción de la Neo-figuración como tendencia artística en Latinoamérica", ponencia en el *Simposio Internacional Constellations*, Art Museum of the Americas, Washington, 2013, <http://constellations.artinterp.org/symposium/alessandro-armato/> (consultado el 15 de julio de 2017).

Giunta, Andrea. "Crítica de arte y Guerra Fría en la América Latina de la Revolución", ponencia en la sesión anual del seminario internacional *Los estudios de arte desde América latina: temas y problemas* dirigido por la Mtra. Rita Eder y organizado por la UNAM y The Getty Grant Foundation, Buenos Aires, 8 al 21 de octubre de 1999.

PÁGINAS WEB

Altamirano, Ignacio Manuel. *Ignacio Ramírez "El Nigromante"*. <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/7/3217/4.pdf> (consultado el 5 de marzo de 2017).

Aguirre Romero, Joaquín M^º. "Intertextualidad: algunas aclaraciones", <http://www.literaturas.com/16colaboraciones2001jmaguirre.htm>, (consultado el 10 de junio de 2017).

Arcos, Juan Luis. <https://jlarcosviola.wordpress.com/2015/12/09/benjamin-britten/> (consultado el 23 agosto de 2017).

Bienal de Pintura Rufino Tamayo. <http://bienaldepinturarufinotamayo.blogspot.com/> (consultado el 20 de mayo de 2019).

Comisarenco Mirkin, Dina. "Nuevas filosofías de cocina. Los bodegones de Rina Lazo, Elena Climent y Patricia Quijano", *MUMA. Museo de Mujeres Artistas Mexicanas*, <http://www.museodemujeres.com/es/exposiciones/429-nuevas-filosofias-de-cocina> (consultado el 13 de mayo de 2017).

- De *Chirico e il museo*. Exposición en la Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, <http://www.archimagazine.com/mdechimuseo.htm>, (consultado el 9 de julio de 2019).
- Diccionario filosófico marxista, 1946. <http://www.filosofia.org/enc/ros/int10.htm>, (consultado el 6 de julio de 2018).
- Flack, Audrey L. <http://brooklynrail.org/2010/11/artseen/audrey-flack-and-the-revolution-of-still-life-painting>; y, <http://www.tendenciasdelarte.com/audrey-flack-mas-de-lo-que-parece/>, (consultado el 13 de mayo de 2017).
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel. "Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento", *Biblioteca virtual universal*, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/154929.pdf>, (consultado el 9 de junio de 2017).
- Intertextualidad. <https://es.wikipedia.org/wiki/Intertextualidad>, (consultado el 9 de junio de 2017).
 ———. *El Diccionario de la Real Academia Española*, <http://dle.rae.es/?id=DgIqVCc>, (consultado el 10 de marzo de 2017).
- Internacionalismo proletario. *Diccionario filosófico marxista*, 1946, <http://www.filosofia.org/enc/ros/int10.htm>, (consultado el 6 de julio de 2018).
- Klee, Paul, citado en "Paul Klee, el pintor violinista" en *Fundación Juan March*, <http://www.march.es/musica/jovenes/Paul-Klee-Pintor-violinista/paul-klee.asp> (consultado el 6 de marzo de 2017).
- La Danza de la Muerte* (4): Hans Holbein: Simulacros y Alfabeto de la Muerte, en <http://consentidoscomunes.blogspot.mx/2014/10/la-danza-de-la-muerte-4-hans-holbein.html>, (consultado el 12 de junio de 2017).
- Lésper, Avelina: "El elemento Tierra y El Mural del Milenio", <http://mural.milenio.com/inda.html>, (consultado el 11 agosto de 2017).
 ———. <http://www.avelinalesper.com/>.
- Mercoledì Musicale*, <https://willyorwonthe.wordpress.com/tag/nikita-balieff/> (consultado el 11 de agosto de 2018).
- Monoskop*. <https://monoskop.org/Russia>, (consultado el 7 de febrero de 2017).
- Museo de Mujeres Artistas Mexicanas*. <http://www.museodemujeres.com/es/> (consultado el 29 de mayo de 2019).
- Pro ópera*. "La mujer mexicana en la música", <http://www.proopera.org.mx/pasadas/julagos3/revista/58-libros-jul2011.pdf> (consultado el 26 de marzo de 2017).
- Roberto Matta and the Fourth Dimension, Museo Hermitage, https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp_exh/2019/matta/?lng=fr (consultado el 18 de abril de 2019).
- Sáenz, Ina. (Curaduría) *Ella misma y su imagen: autorretratos de artistas*, <http://www.museodemujeres.com/es/exposiciones/89-ella-misma-y-su-imagen-autorretratos-de-artistas>, (consultado el 12 de mayo de 2019).
 ———. *El mural del Milenio*. "El maíz, la siembra, es lo que ha creado la cultura milenaria de nuestro país", <http://mural.milenio.com/inda.html>, (consultado el 13 de septiembre de 2017).
- Seminario de Estudios para la descolonización de México*: <http://www.descolonizacion.unam.mx/rubenbonifaz.html>, (consultado el 2 de marzo de 2019).
- Stonor Saunders, Frances. "La Guerra cultural sigue viva", en *La pupila insomne*, 1 agosto, 2017, <https://lapupilainsomne.wordpress.com/2017/08/01/la-guerra-cultural-sigue-viva-por-frances-stonor-saunders/>, (consultado el 17 de agosto de 2018).
- Tiempo libre digital, <https://www.tiempolibredigital.com.mx/museos/vanidad-y-desengano/>, (consultado el 8 de mayo de 2019).
- Tinajero Berrueta, Jorge. "Misiones culturales mexicanas, 70 años de historia", <http://tumbi.crefal.edu.mx/rieda/images/rieda-1993-2/historia1.pdf> (consultado el 1 de abril de 2016).
- Vasari, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos (Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, 1550; segunda edición ampliada en 1568). <https://tallermonart.files.wordpress.com/2012/01/vasari-giorgio-vida-de-los-mc3als-excelentes-pintores.pdf>
- Wikipedia*. <https://es.wikipedia.org>

PELÍCULAS

- Merlet, Agnés. *Artemisia*, película ítalo-franco-alemana, 1997.
- Urrusti, Juan Francisco. *Marakame*, documental, México, 1982.
- Busi Cortés (Cortés Rocha, Luz Eugenia). *En trazos de vida. Son de Rina y Bustos*, documental, Filmoteca de la UNAM, 2011.

VÍDEO

García Bustos, Arturo. *Taller de Gráfica Popular (T.G.P)*, https://www.youtube.com/watch?time_continue=34&v=-ScpG3brBnw, (consultado el 16 de julio de 2019).

La pupila insomne. ¿Sigue la Guerra Fría cultural? <https://lapupilainsomne.wordpress.com/2016/12/26/sigue-la-guerra-fria-cultural-video/>, 26 diciembre, 2016.

_____. *La CIA y la Guerra fría cultural.* <https://lapupilainsomne.wordpress.com/2017/09/28/lapupilatv-la-cia-y-la-guerra-fria-cultural-video/>, 28 septiembre, 2017.

_____. *Una guerra que no cesa: La CIA en la cultura.* <https://lapupilainsomne.wordpress.com/2017/09/28/lapupilatv-la-cia-y-la-guerra-fria-cultural-video/>

_____. *Historiadora de la guerra cultural: “Si un editor no sabe de dónde el dinero viene, él debe preguntarse eso.”* <https://lapupilainsomne.wordpress.com/2017/10/02/historiadora-de-la-guerra-cultural-si-un-editor-no-sabe-de-donde-el-dinero-viene-el-debe-preguntarse-eso-video/>, 2 octubre, 2017.

Hockney, David. *El conocimiento secreto*. BBC, Londres, <https://vimeo.com/93787405> (consultado el 16 de julio de 2019).

Lazo, Rina. “Los murales de Murales Bonampak”, ciclo de conferencias *Mexicanos destacados. Ciencia, humanidades y arte*, Seminario de Cultura Mexicana, 31 agosto de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=blm58iD2bTQ&feature=share&fbclid=IwAR1oBCJOjL-RiiW8owtjQXJSOF3jTYhyO88U0B9Y6fOdIW8zD-5xvwm5c> (consultado el 12 de noviembre de 2019).

Pandur, Tomaz. *Goethe, Pandur - FAUST*, 1991, <https://www.youtube.com/watch?v=L01HMnhtBNo> (consultado el 26 de febrero de 2017).

Ramón Alva de la Canal y el Estridentismo, Sofía Rosales (realización) y Ricardo Medrano (edición y postproducción). CENIDIAP, INBA, México, D.F., 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=8awpbivbiwm>, (consultado el 5 de septiembre de 2019).

Subirats, Eduardo. Conferencia «Viaje de un idiota al reino del conocimiento» en la *Cátedra Sergio Pitó*, Universidad de los Lagos, Guadalajara, Jal. https://www.youtube.com/watch?v=9EZOc-Q7_ZM (consultado el 1 de junio de 2018).

Zambrano, Raúl. “De la ópera al cine (el relevo de dos artes medianamente totales)”, *Cátedra Bergman*, México, MUAC del CCU, UNAM, 25 de agosto de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=ZdCBja_4O0A&feature=share (consultado el 25 de septiembre de 2018).

Zapata Ballet de Guillermo Arriaga, México, (CMDIC), <https://www.youtube.com/watch?v=v1VuZdKGoo> (consultado el 10 de febrero de 2017).

AUDIO

Zambrano, Raúl. Programa radiofónico *Aria de divertimento*, <http://www.raulzambrano.com/radio.html> (consultado el 8 de marzo de 2017).

FONDOS DOCUMENTALES Y FOTOGRAFICOS

Fondo documental microfilmado Gabriel Fernández Ledesma. CENIDIAP/INBAL.

Fototeca Cenidi Danza/INBA.

José Gómez Sicre Papers, 1916-1991, *Benson Latin American Manuscript Collections, University of Texas Libraries*, <http://www.lib.utexas.edu/taro/utlac/00198/lac-00198.html>.

ANEXO I DESARROLLO PICTÓRICO

DESCRIPCIÓN DE DOS PINTURAS DE CADA SERIE

ESCENARIOS



1. *Danza I*, 1990. Óleo sobre papel, 27 x 38 cm.

PROCEDIMIENTO

Proyecto: dibujo y bocetos sobre papel (lápiz, carbón, acuarela, tinta). Construcción del cuadro: los elementos gráficos se funden en el espacio pictórico mediante veladuras; contrastes lumínicos. Intención expresiva.

Materiales / técnica: óleo sobre papel.

Pigmentos / paleta cromática: gris de Payne, siena natural, y siena tostada, blancos de titanio y zinc.

CONTEXTO, IDEAS/TEORÍA, RELACIONES PLÁSTICAS.

-Investigación iniciada en el taller del Mtro. Ignacio Salazar, 1990-1991 (ENAP-UNAM).
-La dramaturgia de Jean Genet. El teatro de la vanguardia rusa post-perestroika.
-Exploración del espacio, la luz y las huellas de los cuerpos en movimiento en el escenario.
-Expresionismo y la pintura de Roberto Matta.

Estrategias plástico discursivas
-Interpretación pictórica del espacio escénico (danza, música, teatro).



13. *Espacio rojo*, 1997. Óleo sobre tela sobre tabla, 37 x 47 cm.

Proyecto: dibujo y bocetos sobre papel (lápiz, carbón, acuarela, tinta). Construcción del cuadro: los elementos gráficos se funden en el espacio pictórico mediante veladuras; contrastes lumínicos, intención expresiva.

Materiales / técnica: óleo sobre tela sobre tabla.

Pigmentos / paleta cromática: gris de Payne, siena natural, y siena tostada, blancos de titanio y zinc, rojo de cadmio, tierras rojas.

-Expresionismo y la pintura de Roberto Matta.
-Exploración del espacio, la luz y las huellas de los cuerpos en movimiento en el escenario y en relación con la escenografía.

Estrategias plástico discursivas
-Interpretación pictórica de las artes escénicas (danza, música, teatro).

CONSTRUCCIONES



17. *Des-construcciones*, 1999. Óleo sobre tela, 107 x 89 cm.

PROCEDIMIENTO

Proyecto: dibujo, boceto sobre papel (lápiz, carbón, acuarela, tinta). Construcción del cuadro: elementos gráficos y constructivos rítmicos, entretreído de fondo y figura.

Materiales / técnica: óleo sobre tela.

Pigmentos / paleta cromática: carbón, gris de Payne, siena natural, y siena tostada, amarillo de cadmio, blancos de titanio y zinc, rojo de cadmio, tierras rojas, tierra verde, naranja de cadmio, azul ultramar.

CONTEXTO, IDEAS/TEORÍA, RELACIONES PLÁSTICAS.

-La experiencia de permanente construcción/ destrucción en la Ciudad de México.
-La exposición en el Museo Guggenheim de Nueva York, 1992 *The aGreat Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*.
-Relación plástica con el constructivismo ruso y latinoamericano (Joaquín Torres García, Xul-Solar), y con el Estridentismo mexicano (Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Jean Charlot).

Estrategias plástico discursivas
-Construcción rítmica del espacio intuitiva.
-Alusiones a torres de energía eléctrica, puentes, escaleras, monumentos abstractos y edificaciones.



26. *Construcción nocturna*, 2012. Óleo sobre lino, 115 x 92 cm.

Proyecto: dibujo y bocetos sobre papel (lápiz, carbón, acuarela, tinta). Construcción del cuadro: elementos gráficos y constructivos rítmicos con base en la sección áurea, entretreído de fondo y figura.

Materiales / técnica: óleo sobre tela.

Pigmentos / paleta cromática: carbón, gris de Payne, negro de humo, blancos de titanio y zinc, tierras rojas, tierra verde, azul ultramar.

-La ciudad en un proceso permanente de construcción/ destrucción.
-Relación plástica con el constructivismo ruso y latinoamericano (Joaquín Torres García, Xul-Solar), y con el Estridentismo (Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Jean Charlot).

Estrategias plástico discursivas
- Composición rítmica basada en secciones áureas. Relaciones entre planos de color delimitados por líneas gruesas.

MAESTRAS, DISCÍPULAS Y ALEGORÍAS



62. Marie Baskirtseff, 2002. Óleo sobre tela, 80 x 75 cm.

PROCEDIMIENTO

Proyecto: Documentación sobre pintoras en la historia.
Construcción del cuadro: Copia a partir de una reproducción fotográfica sin proyecto previo.

Materiales / técnica
Óleo sobre tela.

Pigmentos / paleta cromática: gris de Payne, negro de humo, blancos de titanio y zinc, tierras rojas, tierra verde, azul ultramar, siena natural y siena tostada, naranja de cadmio, ocre, tierra verde.

CONTEXTO, IDEAS/TEORÍA, RELACIONES PLÁSTICAS.

-Teoría y crítica del arte feminista.
-Autorretratos de pintoras en la historia desde el Renacimiento a la primera mitad del siglo XX.
-La copia como forma de aprendizaje y "acopio" de recursos plásticos.
-Realismo.

Estrategias plástico- discursivas
Uso plástico y conceptual de la copia y la paráfrasis en la creación de una genealogía desde lo femenino en el arte.



70. María Izquierdo con Tamayo como modelo, 2005. Óleo sobre tela, 160 x 130 cm.

Proyecto: dibujos y bocetos, documentación sobre el trabajo de María Izquierdo.
Construcción del cuadro
Composición a partir de fotografías y fragmentos de obras de Izquierdo.

Materiales / técnica
Óleo sobre tela.

Pigmentos / paleta cromática
Gris de Payne, negro de humo, blancos de titanio y zinc, tierras rojas, tierra verde, azul ultramar, siena natural y siena tostada, naranja de cadmio, ocre, tierra verde, azul ultramar.

-Teoría y crítica del arte feminista.
-Autorretratos de pintoras en la historia desde el Renacimiento a la primera mitad del siglo XX.
-Realismo.
-Recuperación simbólica y plástica de la Escuela mexicana.
-Construcción escénica a partir de fragmentos de pinturas de Izquierdo y de fotografías.
-Juego simbólico con la figura del modelo en un doble sentido: como "modelo de artista" a seguir y como modelo objetivado "a pintar". Desafío al canon.
Estrategias plástico- discursivas
Uso plástico y conceptual de la copia y la paráfrasis en la apropiación y creación de una genealogía desde lo femenino en el arte.
-Montaje como estrategia plástico-conceptual.

LA CUNA DE LA CIVILIZACIÓN



79. El triunfo de la muerte, 2004. Carbón y temple sobre tela, 200 x 152 cm.

PROCEDIMIENTO

Proyecto: Elaboración de dibujos y bocetos; documentación, fotografía, pintura y obra gráfica de las guerras mundiales y la invasión a Irak en 2003.
Construcción del cuadro: Composición a partir de fotografías documentales de la Primera y Segunda Guerras Mundiales; así como de obra gráfica, pintura y dibujos de algunos pintores que vivieron las guerras.

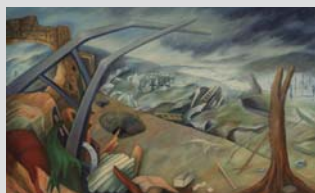
Materiales / técnica: carbón y temple de huevo sobre tela.

Pigmentos / paleta cromática
Negro de humo, tierra verde.

CONTEXTO, IDEAS/TEORÍA, RELACIONES PLÁSTICAS.

-La invasión a Irak, el saqueo del Museo de Bagdad por la tropas invasoras y la destrucción del patrimonio cultural iraquí (2003).
-Escuela Mexicana: arte y política.
Expresionismo y realismo.
-Toma de posición y protesta frente a la invasión, la pérdida de vidas humanas y el patrimonio cultural de Irak.

Estrategias plástico- discursivas
-Montaje como estrategia plástico-conceptual.



83. El territorio, 2004-2011. Temple y óleo sobre tela, 100 x 150 cm.

Proyecto: Elaboración de dibujos y bocetos; documentación sobre pintura y obra gráfica de las guerras mundiales y la invasión a Irak en 2003.
Construcción del cuadro: Composición a partir de fotografías de la Primera y Segunda guerras mundiales; fotos de prensa de la invasión a Irak en 2003, así como de obra gráfica, pintura y dibujos de algunos pintores que vivieron las guerras.
Materiales / técnica Carbón, temple de huevo y óleo sobre tela.

Pigmentos / paleta cromática: Carbón, pigmentos puros: negro de humo, tierra verde, óxido de cromo, siena natural y tostada, ocre, gris de Payne, negro de humo, naranja, tierras rojas, rojo de cadmio, blancos de titanio y de zinc.

-La invasión a Irak, el saqueo del Museo de Bagdad por la tropas invasoras y la destrucción del patrimonio cultural iraquí.
-Escuela Mexicana: arte y política.
Expresionismo y realismo.
-Toma de posición política frente a la invasión y la pérdida de vidas humanas y patrimonio cultural de Irak.

Estrategias plástico- discursivas
-Montaje como estrategia plástico-conceptual.

LA REVOLUCIÓN Y 100 AÑOS



86. *Nuevo paisaje zapatista*, 2006. Óleo sobre tela, 145 x 125 cm.

PROCEDIMIENTO

Proyecto: elaboración de dibujos y bocetos.
Construcción del cuadro:
Paráfrasis a partir del cuadro de Diego Rivera Paisaje Zapatista y fotografías tomadas por la autora en los campamentos en Av. Reforma en 2006.

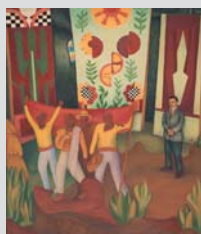
Materiales / técnica Óleo sobre tela.

Pigmentos / paleta cromática:
Tierra verde, óxido de cromo, siena natural y siena tostada, ocre, gris de Payne, negro de humo, naranja de cadmio, amarillo de cadmio y amarillo de cromo, tierras rojas, rojo de cadmio, azul ultramar, blancos de titanio y de zinc.

CONTEXTO, IDEAS/TEORÍA, RELACIONES PLÁSTICAS.

-Fraude electoral en el 2006.
-Replanteamiento sobre el valor estético y político de la Escuela Mexicana en la actualidad: arte y política. Cubismo, expresionismo y realismo simbólico.
-Expresión plástica de una posición política y estética.

Estrategias plástico- discursivas
-Intertextualidad, montaje y anacronismo como estrategia plástico-conceptual.



92. *Fermín Revueltas en Tabasco*, 2012. Óleo sobre tela, 135 x 115 cm.

Proyecto: estudio de la obra del pintor Fermín Revueltas. Dibujo y bocetos a partir de reproducciones fotográficas de la obra de Revueltas y testimonios de su labor como escenógrafo.
Construcción del cuadro:
Reconstrucción/composición de una puesta en escena de Revueltas dentro de la catedral de Tabasco con sus escenografías.

Materiales / técnica: Óleo sobre tela.

Pigmentos / paleta cromática: Tierra verde, óxido de cromo, siena natural y siena tostada, ocre, gris de Payne, negro de humo, naranja de cadmio, amarillo de cromo, tierras rojas, rojo de cadmio, azul ultramar, violeta, blancos de titanio y de zinc.

-Toma de posición estética y política sobre el sentido de los "festejos" oficiales del centenario de la Revolución mexicana y bicentenario de la Independencia nacional.
-Replanteamiento sobre el valor estético y político de la Escuela Mexicana en la actualidad: arte y política. -Realismo simbólico.

Estrategias plástico- discursivas
-Intertextualidad, montaje y anacronismo como estrategia plástico-conceptual.

VANITAS Y NATURALEZAS MUERTAS



93. *Vanitas "lily"*, 2003. Óleo sobre tela, 125 x 115 cm.

PROCEDIMIENTO

Proyecto y construcción del cuadro: Dibujo y trabajo a partir de bocetos y modelos presentes.

Materiales / técnica
Óleo sobre tela.

Pigmentos / paleta cromática
Tierra verde, óxido de cromo, siena natural y siena tostada, ocre, gris de Payne, negro de humo, naranja de cadmio, amarillo de cromo, tierras rojas, azul ultramar, violeta, blancos de titanio y de zinc.

CONTEXTO, IDEAS/TEORÍA, RELACIONES PLÁSTICAS.

-Creación de una genealogía desde lo femenino en la historia de la pintura utilizando el género de vanitas. -Recuperación de la figuración, el realismo y la Escuela Mexicana.
-Realismo simbólico en el género de vanitas.
-Posición política y estética frente a la historia de la pintura como "neutra" y "universal".

Estrategias plástico- discursivas
-Intertextualidad, montaje y anacronismo como estrategia plástico-conceptual.



102. *Naturaleza con serpiente emplumada*, 2019. Temple sobre lino, 115 x 92 cm.

Proyecto y construcción del cuadro: montaje de objetos presentes (frutos), y virtuales a partir de bocetos, fotografías de fragmentos murales teotihuacanos, incensario prehispánico.

Materiales / técnica
Temple de huevo sobre lino preparado con un fondo de creta y temple

Pigmentos / paleta cromática
Tierra verde, siena natural y siena tostada, ocre, negro de humo, naranja de cadmio, amarillo de cromo, amarillo de cadmio, tierras rojas, azul ultramar, blancos de titanio y de zinc.

-Figuración y realismo simbólico.
-Filosofía y estética prehispánica en el presente.
-Reivindicación de la sacralidad mesoamericana.

Estrategias plástico- discursivas
-Intertextualidad, montaje y anacronismo como estrategia plástico-conceptual.

ANEXO II TEXTOS DE LA AUTORA

LA SUPUESTA «NEUTRALIDAD» EN LAS ÁRTE PLÁSTICAS EN MEXICO, FALACIA QUE INVISIBILIZA A LAS ARTISTAS.

En la enseñanza, la crítica de arte y el ámbito de la plástica en general en México, se encuentra muy arraigada una visión que concibe a la producción artística como «neutra». En las escuelas de enseñanza que el Arte con mayúsculas no tiene sexo. Cuando se discute la calidad y la trascendencia de las obras tampoco tienen importancia la raza ni la clase social de sus productores. Desde la perspectiva de un artista varón, esta visión no presenta ningún problema, ya que el Arte occidental está hecho de historias de genios, hombres blancos, con vidas más o menos afortunadas, cuyos legados están allí, en museos, colecciones y bibliotecas. Por otra parte, nuestras raíces culturales indias y mestizas, han sido campo fértil para el surgimiento de grandes artistas con orígenes modestos e indígenas, sobre todo, después de la Revolución. Sólo hace falta dedicación, talento y un poco de suerte. Queda entonces por discutir el sexo.

Si se es una estudiante de arte, la perspectiva es más compleja. Todo artista construye su propia genealogía y todos los textos de la crítica construyen filiaciones a fin de dar legitimidad a un artista. El arte nace del arte y los artistas se nutren del trabajo de otros artistas. Van Gogh aprende de Rubens, Millet y las estampas japonesas. Picasso bebe de Goya, Ingres y Cézanne además de asimilar muchas otras influencias. Si eres un artista mexicano tienes una larga tradición desde el arte prehispánico hasta los tres grandes del muralismo, siguiendo con Tamayo y Toledo. Pero, si eres una artista tu genealogía en la línea materna probablemente no se extienda más allá de Frida Kahlo. Al menos ésta era la perspectiva cuando comencé a estudiar seriamente pintura a finales de los ochenta.

Creí en un ambiente intelectual de izquierda, de manera que no desconocía el feminismo como corriente. Y, aunque estaba familiarizada con el trabajo de las artistas mexicanas más importantes y el de algunas artistas feministas extranjeras, fue hasta que descubrí los trabajos de las historiadoras feministas, que los incidentes, la ignorancia y la experiencia vivida, cobraron pleno sentido. Mi mayor impresión fue descubrir en el libro de la historiadora norteamericana Whitney Chadwick *Mujer arte y sociedad* a la pintora italiana del siglo XVII Artemisia Gentileschi, de quien no tenía noticia, a pesar de conocer la obra de su padre, Orazio Gentileschi. Me pareció inconcebible que una pintora tan extraordinaria, pudiera haber sido borrada de la historia por tres siglos, hasta que en la década de los setenta es recuperada por las historiadoras, junto con muchas más.

En la enseñanza institucional de las artes plásticas en México, la idea hegemónica de que el Arte es neutro suprime el análisis crítico de las diferencias obvias, tanto en las formas de legitimación social, como en las características de la producción de los y las artistas; tampoco se analizan las diferencias con respecto a contenidos, aceptación social y circulación de las obras. Para muestra un botón: podemos constatar que uno de los libros más utilizados en las escuelas, es la *Historia del Arte* de Ernst Gombrich quien, en una síntesis maravillosa recorre el arte desde las cavernas hasta la primera mitad del siglo XX, sin considerar digna de mención a ni una sola artista mujer. Hasta ahora, en ninguna de las escuelas de arte más importantes del país se considera necesario incluir en las clases teóricas ni en los talleres, la discusión sobre cuestiones genéricas, a pesar de que el feminismo es una de las corrientes principales en la transformación de los lenguajes artísticos llamados postmodernos.

La perspectiva feminista ha transformado el campo de la historia del arte y el lenguaje mismo de la plástica en las manos de las artistas mujeres. Las historiadoras feministas, reconstruyen lo que no se ve, estudiando la iconografía de la pintura clásica y contemporánea y la producción de artistas mujeres notables; analizan los contextos históricos, institucionales e ideológicos y consideran los determinantes familiares, educativos y socioculturales en los que las artistas crean. Se trata de una corriente que está lejos de ser un discurso monolítico. La historiadora británica Griselda Pollock, en su libro *Generations and Geographies in the Visual Arts*, advierte las dificultades que enfrenta la teoría y la crítica: «Si califico el trabajo de las mujeres como «diferente», inmediatamente caigo en una mortal paradoja: nombrar lo que hacen las mujeres como de interés para el estudio del arte, es condenar a las artistas a ser menos que artistas: mujeres».

El feminismo ha tenido un impacto tremendo en la producción cultural en Estados Unidos y Europa. Entre activistas, académicas y artistas, hay un flujo de ideas constante, avivado por la polémica. Encontramos un desarrollo de 30 años en la producción académica y plástica, que va desde los primeros intentos en los que se recuperan los nombres de artistas del pasado para ingresarlos en los sistemas canónicos preexistentes de la historia del arte, hasta la incorporación en los análisis críticos de las herramientas post-estructuralistas y psicoanalíticas; y, en el trabajo artístico, encontramos desde la postura esencialista de Judy Chicago, hasta el trabajo más sofisticado y transgresor de la fotógrafa Cindy Sherman.

En México la historia del feminismo es otra y, aunque su influencia ha sido creciente en campos como la sociología, la educación, la historia y la literatura, en las artes visuales no es un tema que se considere aceptable. De manera que existe un casi total desconocimiento de las producciones feministas en otros países de historia, teoría y crítica, así como de la producción y escritos de las artistas; hay un vacío en la producción académica y encontramos escasas producciones artísticas que revelen una conciencia feminista.

Desde mediados de los setenta en México, podemos identificar a un grupo de artistas, que producen obra plástica en la que se manifiesta una conciencia de género, entre ellas: Magali Lara, Maris Bustamante, Mónica Mayer, Lourdes Grobet, Carla Rippey, Rowena Morales, Nunik Sauret y Yolanda Andrade; sin embargo, sólo Mónica Mayer y Maris Bustamante producen obras y escriben desde una postura consistente y declaradamente feminista. La tendencia general de las artistas es eludir públicamente tal filiación, aunque su trabajo evidencie una conciencia política de género. Y, como estrategia, indudablemente funciona. ¿Quién va a querer el aislamiento y el estigma feminista, si se percibe un fuerte rechazo de colegas, críticos y galerías? Sí, es cierto que tenemos a Frida Kahlo y muchas artistas contemporáneas exponen y tienen un trabajo significativo. Pero es aquí donde los números, entre otras cosas, ayudan a dar dimensión al asunto: según datos de Mónica Mayer, en la exposición para conmemorar los 25 años del Museo de Arte Moderno se puede comprobar que de 207 exposiciones individuales, solo 30, es decir el 15%, correspondieron a artistas mujeres; a pesar de que en la generación nacida en los 50, hay aproximadamente igual número de hombres que de mujeres que estudian arte, la participación de las mujeres en exposiciones individuales y colectivas es del 25%; de cada 10 artículos que escriben los críticos de arte en la prensa mexicana, dedican sólo uno a una artista. Calculando un grosero promedio de los precios en lista del Salón Bancomer 97, encontré que la obra realizada por mujeres vale casi tres veces menos que la que producen los hombres.

En realidad, el panorama no es muy diferente en los países donde el avance del feminismo ha sido mayor. Según Chadwick (en conversación con Mayer), la mencionada proporción de 10 a uno en artículos de la crítica en Estados Unidos y Europa, es la misma que ella encuentra, pese a la fuerte actividad de las artistas y las feministas. En Canadá, a pesar de que las políticas culturales en los

últimos veinte años han favorecido el otorgamiento de una gran cantidad de apoyos institucionales para las mujeres artistas, hay diferencias enormes entre las carreras de los artistas hombres y mujeres. Ellas alcanzan menores precios por sus obras, menor reputación internacional, menos comisiones y becas. Entre 1995 y 1996, las mujeres alcanzan la mitad de las becas, pero sólo participan en el 22% de las exposiciones. Y cuando se trata de espacios que otorgan el mayor prestigio, encontramos que la National Gallery de Toronto invierte menos del 1.5% de su presupuesto en obra de artistas mujeres.

Las cifras dan un carácter social y político a nuestra cuestión, pero es en el terreno de la representación donde se operan los cambios más importantes en el entrecruzamiento de la producción plástica y el feminismo a partir de los setentas. Las artistas, valiéndose de una gran variedad de medios: pintura, escultura, fotografía, instalación, video y performance, han hecho estallar los cánones estéticos cuestionando los discursos hegemónicos con respecto a la representación del cuerpo, el deseo, la mirada y el poder.

Una de las tendencias de la crítica en México, ha sido eludir el análisis de la obra considerando el género, intentando evitar las apreciaciones que demeritan el carácter universal de la obra producida por artistas mujeres. Sin embargo, evitar el análisis no desaparece el problema. Esta tendencia se debe, en parte, al desconocimiento de la producción académica surgida en otros países y, en parte, al peso social de lo que tradicionalmente significa producir «arte femenino», en la estética de lo cotidiano. En el ámbito de lo privado, pintar, escribir, tocar el piano o tejer, son adornos más que apuntalan la «mística femenina». El problema es que los diarios íntimos, las crónicas conventuales, los paisajes y naturalezas muertas para adornar el comedor, justamente nunca estuvieron destinados al gran público. Sus creadoras nunca pretendieron publicar ni exponer sus obras, y mucho menos influir en las tendencias artísticas en boga.

La historiadora norteamericana Linda Nochlin en su ensayo “Why have there been no great women artists?” pregunta: ¿Qué es lo femenino y lo masculino en el arte? Y responde: No hay ninguna sutil esencia femenina en la obra de Artemisia Gentileschi, Angelica Kauffman, Käthe Kollwitz o Helen Frankenthaler. Como en el caso de las escritoras, Safo, George Sand, Virginia Woolf, o Silvia Plath, las artistas o escritoras están más cerca de otros artistas o escritores de la misma época que lo que están una de otra. Y precisa:

El problema radica, no tanto en los conceptos feministas de lo que es la feminidad, sino en una concepción errónea -compartida con el gran público- sobre lo que es el arte: con la idea naïve de que el arte es la expresión directa de la experiencia individual del artista, el transporte de la vida personal en términos visuales. El arte casi nunca es esto, y el gran arte nunca lo es. Hacer arte, por el contrario, involucra el manejo de un lenguaje de la forma, particular y consistente; más o menos libre o dependiente de las convenciones temporales en boga. Para hacer arte, se requiere de esquemas o sistemas de notación que deben ser aprendidos y trabajados mediante el aprendizaje dirigido o por un largo periodo de experimentación personal. El lenguaje del arte se encarna materialmente en el lienzo, el papel, la piedra, el barro, el plástico o el metal. Nunca es un suspiro o un susurro confesional. (1)

Por otra parte, la crítica utiliza un lenguaje que no excluye el sexo para analizar una obra, cuya validez siempre estará fracturada por el hecho de que el artista solo, no puede conferirle valor, ya que éste descansa en consideraciones institucionales, museos, voces con autoridad en el campo y peso de la tradición. El valor asignado al trabajo artístico no puede estar aislado del contexto social en el que se exhibe, circula y consume. Chadwick, en el libro suyo mencionado, demuestra cómo los textos críticos que acompañan la atribución o reatribución de una obra, determinan cómo la reciben el público, la crítica y el mercado. Esto es muy claro en ejemplos como las obras de Judith Leyster

ventas como Franz Hals a precios altísimos, en un mercado ávido de Hals. Al mismo tiempo que se evidencia la insistencia de los historiadores en sostener que las obras realizadas por artistas mujeres son de calidad inferior. Es decir, los rasgos y atributos femeninos o viriles de las obras en cuestión y finalmente, el juicio sobre la calidad y el valor de la obra, dependen de la atribución que por supuesto, incluye el género del artista.

Pollock afirma que La Historia del Arte como una forma de conocimiento es también una articulación del poder. Esta autora se pregunta ¿Qué ha cambiado después de 25 años de activismo y análisis teórico? Más allá de las cuotas, (en muestras y exposiciones), o la asimilación de unos cuantos nombres de moda, ¿Las cosas realmente han cambiado? Y agrega:

La ignorancia no sólo se refiere al desconocimiento de los nombres de las mujeres, o al ser capaces de identificar pinturas, esculturas, fotografías, películas o videos hechos por mujeres. Es mucho más complejo. Se trata del sentido de la invisibilidad que se levanta desde la indiferencia y aún hostilidad de la cultura desde la cual provienen estos trabajos y hacia la cual están dirigidos y cuyo contenido y destinatarios pueden resignificar nuestro entendimiento del mundo en general. (2).

Los retos para el desarrollo de una corriente feminista en la plástica en México son muchos. A manera de conclusión, quisiera plantear que es necesario realizar una revisión de los planes y contenidos curriculares en las escuelas de arte, para que contemplen la perspectiva de género dentro de los análisis estéticos y conceptuales. Junto con esto, sería importante realizar un esfuerzo por traducir y difundir al menos algunos de los más textos importantes de la producción académica feminista de Estados Unidos y Europa. Aquí, se han producido sólo dos publicaciones importantes en colaboración entre artistas, historiadoras, críticas y curadoras (número 9 de Artes Visuales de 1976 publicada por el Museo de Arte Moderno y FEM en el número 33 de 1984). Estas dos publicaciones, sin embargo, dan la pauta para un trabajo que podría resultar muy fecundo promoviendo los espacios de discusión y la colaboración desde distintas disciplinas.

Los prejuicios que oponen la educación artística a la maternidad, apuntan a la necesidad, tanto de construir un nuevo imaginario de la mujer creadora que también es madre, como a la de abordar los distintos aspectos prácticos, sociales y económicos que dificultan a las artistas el desarrollo pleno de sus carreras.

Es necesario revalorar la producción plástica de las artistas que «hablando en primera persona», no sólo permiten a otras reafirmarse y legitimar sus voces, sino que también enriquecen nuestro sentido de la producción cultural en general. Otra necesidad es la de documentar y analizar la producción plástica de las artistas tanto en su uso particular de las técnicas tradicionales como pintura, grabado, fotografía y escultura, como en el video, la instalación, el arte objeto y el performance.

La mejor difusión, consumo y legitimación de las obras producidas por artistas mujeres, implica cambios sociales complejos y acciones en muchos niveles; pero también, es necesaria una mayor preparación de las artistas mismas para enfrentar las dificultades creativa y críticamente, desde la libertad y la fuerza que da la conciencia de actuar en los márgenes.

Notas:

1) Nochlin, Linda. (1971). "Why have there been no great women artists?", en *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York: Harper & Row, Publishers. p.149)

2) Pollock, Griselda. (1996). *Generations and Geographies in the Visual Arts*. New York: Routledge.

- Inda Sáenz es pintora. Ganó el Primer Premio a la Crítica de Arte Actual 1999, convocado por la Revista *Dónde ir/Fun* y Ex-Teresa Arte Actual. Colabora en las revistas *Dónde ir/Fun* y *ADHOC: Arquitectura, arte y diseño*.

Sáenz, Inda. "La supuesta -neutralidad- en las artes plásticas en México", *Triple Jornada*, N. 32, periódico *La Jornada*, 2 de abril de 2001, pp. 4-5, <https://www.jornada.com.mx/2001/04/03/entrada32.htm>

ELLA MISMA Y SU IMAGEN: AUTORRETRATOS DE ARTISTAS (FRAGMENTO)

Es hasta hace muy poco tiempo que el autorretrato femenino comenzó a ser un tema de análisis teórico en la historia del arte, a pesar de que las historiadoras feministas desde los setentas, se refieren constantemente a este género en su revisión de la producción de las artistas mujeres a través de los siglos.

En México existe la colección de autorretratos de Marte R. Gómez exhibida en el Museo de Arte Moderno en 1996 y Teresa del Conde organizó en el Museo de Arte Moderno Autorretrato en México: Años 90 que incluyen autorretratos de mujeres artistas. Como trabajo de artista, las series que conforman Yo es un otro de Mónica Castillo tienen como eje el autorretrato; pero hasta ahora en México, no ha habido ninguna revisión histórica amplia ni análisis teórico que aborde el autorretrato femenino de manera central.

Aparte de algunos artículos especializados sobre artistas en particular, o de los que abordan el autorretrato en general y como sub-apartado el autorretrato femenino, he encontrado sólo tres libros que tratan el tema específicamente y de manera extensa: *The Art of Reflection: Women Artist's Self Portrait: Self Portraiture in the Twentieth Century* de Marsha Meskimmon's de 1996, *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation* de Whitney Chadwick y *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits* de Frances Borzello, ambos publicados en 1998. Fue de hecho mi encuentro con este último libro, el detonador que me llevó a realizar una investigación y un cambio radical en mi propio trabajo plástico que se concretó en una serie de copias y paráfrasis de autorretratos de artistas de la historia que reuní bajo el título de "Maestras, discípulas y alegorías". Esta exposición para el MUMA, viene a dar continuidad a dicha investigación, centrada ahora en una muestra de autorretratos de artistas mexicanas contemporáneas.

Frances Borzello destaca algunas diferencias entre los autorretratos que realizan hombres y mujeres artistas en la historia. Por ejemplo, es común que los artistas varones se autorretraten haciendo gala de sus destrezas como dibujantes, escultores, etc., forma a la que no recurren las pintoras. En cambio, encontramos autorretratos de pintoras como ejecutantes de un instrumento musical, es decir, como dotadas no sólo para la pintura sino también para otras artes, como lo hacen Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana y Marie Bashkirtseff. El autorretrato como *La Pintura* (1630) de Artemisia Gentileschi no tiene paralelo en la historia, ya que la artista se representa al mismo tiempo como alegoría y como el acto mismo de pintar.

Por otra parte, la autorrepresentación en el papel maternal como lo hace Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun y enseñando el oficio a discípulas como Adélaïde Labille-Guiard aparecen como posibilidades en la Francia del siglo dieciocho, no antes. Y, un autorretrato semidesnuda embarazada como el Autorretrato en el sexto aniversario de matrimonio de Paula Modersohn-Becker sólo es posible hasta 1906. Menciono estos hitos, sólo como pequeñas pistas que nos ayuden a orientarnos históricamente, para después acercarnos a la enorme diversidad de posibilidades actuales, y en particular para introducir esta pequeña muestra de artistas mexicanas contemporáneas.

Entre la obra de las artistas más reconocidas y estudiadas en el siglo veinte en México, Frida Kahlo y María Izquierdo se encuentran múltiples autorretratos. Los de Kahlo en particular, son ya una referencia ineludible en el género que nos ocupa, además de ser modelo y motivo de muchísimas paráfrasis y apropiaciones más o menos literales en el arte contemporáneo.

Las artistas mexicanas por nacimiento o por elección en esta pequeña muestra, son contemporáneas y se mantienen activas en el oficio.

Cada una de ellas ha realizado múltiples autorretratos de manera original a lo largo de sus carreras y cuentan con una trayectoria artística reconocida.

Finalmente, cabe aclarar que si bien el concepto de autorretrato se ha expandido en el arte contemporáneo de manera que puede abarcar formas expresivas muy diversas, para esta selección decidí restringir las posibilidades ateniéndome al concepto más ortodoxo de autorretrato como representación del rostro o el cuerpo del artista, incluyendo algunas obras donde el cuerpo segmentado o ausente deviene en metáfora de éste.

Artistas: Leonora Carrington, Rina Lazo, Mónica Mayer, Georgina Quintana, Marianela de la Hoz, Mónica Castillo, Claudia Pérez-Pavón, Adriana Raggi, Graciela Iturbide, Lucero González, Claudia Cano, Vida Yovanovich.

Curaduría: Inda Sáenz. Exposición virtual *Ella misma y su imagen: autorretratos de artistas*, 2008, <http://www.museodemujeres.com/en/exhibitions/89-ella-misma-y-su-imagen-autorretratos-de-artistas>.

APUNTES SOBRE LA IMPERTINENCIA DE LA PINTURA Y LOS PINTORES EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

LA PERTINENCIA DE LA PINTURA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO. MESA REDONDA, UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA, PLANTEL SANTA FÉ, 19 DE FEBRERO DE 2012.

No he podido resistir la tentación de aceptar la provocación a la que invita el título de la conferencia, así que, con la debida disculpa, mi intervención se centrará en la impertinencia de la pintura contemporánea en México. Como estudio de caso, la impertinencia de la pintura toma cuerpo en toda una serie de acontecimientos alrededor de la cancelación de la Bienal de Pintura Rufino Tamayo en 2010. A inicios de ése año se dijo en la prensa que la bienal estaría “sujeta a revisión”. La cancelación de la bienal se anunció por la entonces directora del Museo Tamayo, Sofía Hernández Chong Cuy, con el pretexto de que el museo cerraría sus puertas por las obras para la ampliación del museo, cosa que ocurrió solo por unos meses, mientras el museo permaneció abierto parcialmente durante la remodelación.

La bienal se suspendió injustificadamente en 2010, y solamente gracias a la exigencia de la comunidad artística mediante un largo proceso de envío de cartas (una de ellas con casi 200 firmas de artistas y personajes de la cultura), reuniones con las autoridades del museo Tamayo y del INBA, y difusión de la problemática en los medios, se logró que volviera a convocarse en sus términos originales como una bienal de pintura. Finalmente, la XV emisión de la bienal se inauguró en diciembre de 2011 en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca y después de itinerar por varios estados de la república, llegó al Museo Rufino Tamayo de la ciudad de México el pasado

29 de noviembre. Sin embargo, diversas acciones que estuvieron bajo la responsabilidad de las autoridades del Museo Tamayo y la Coordinación de Artes Plásticas del INBA, (tales como: escasa y tardía difusión del evento, no se invitó a los artistas premiados a la inauguración en el Museo Tamayo, la bienal se presenta con una abundancia de textos y entrevistas grabadas en video que expresan opiniones negativas sobre el oficio de la pintura y la bienal misma, un montaje inadecuado, etc.), generan preocupación sobre el futuro y continuidad de la bienal, y en consecuencia, después de doce años desastrosos para la cultural en nuestro país, se plantean interrogantes sobre el sentido de la política gubernamental hacia la pintura y las artes plásticas en general.

¿Es impertinente la pintura? La pregunta implícita de cómo ubicar a la pintura en el “arte contemporáneo” es de hecho una trampa.

“Contemporáneo” es todo aquello o aquel, que comparte la misma temporalidad. Resulta absurdo afirmarlo: todos los pintores vivos somos contemporáneos. Sin embargo, en los contextos en los que usualmente se utiliza el término “arte contemporáneo”, automáticamente se excluye a las artes plásticas: pintura, dibujo, grabado, escultura. El término “arte contemporánea” ha venido a significar lo que Avelina Lésper llama “arte VIP” (video, instalación y performance).

Debo subrayar que todos/as los pintores vivos son contemporáneos a nosotros, incluyendo a los aún vivos maestros de la Escuela Mexicana como Arturo García Bustos, Rina Lazo, Guillermo Monroy y Arturo Estrada, así como los representantes de la llamada Ruptura: Manuel Felguérez, Gilberto Aceves Navarro y Vicente Rojo, para hablar de los de mayor edad. Más impertinentes unos que otros, si atendemos a la falta de exposiciones de revisión de sus largas trayectorias en las últimas décadas.

Desde hace tiempo, se han reducido notablemente en los museos públicos las revisiones de pintores contemporáneos, pero además, injustificadamente, se mantienen embodegadas las colecciones de pintura de museos importantes como el Carrillo Gil, el Museo Tamayo, y en menor medida el Museo Nacional de San Carlos, el MUNAL y el Museo de Arte Moderno. Y cuando los acervos se exhiben, se someten a “revisiones de la colección”, “intervenciones” o “diálogos” que trastocan el sentido y contexto de las obras, y en algunos casos, llegan a constituir verdaderos actos vandálicos contra el patrimonio nacional. Desafortunadamente, puedo dar ejemplos de reducción de los espacios para la exhibición de los acervos, “intervenciones”, “diálogos” y vandalismo puro que están ocurriendo en este momento en todos estos museos.

Por lo visto, la impertinencia de la pintura es ya generalizada, por lo que me permitiré citar una carta que envié a la revista Proceso a propósito de la expulsión de la colección Blaisten del Centro Cultural Tlatelolco de la UNAM.

Sobre la red de museos de arte de la UNAM

Carta publicada en “Palabra de lector”, revista Proceso (N. 1877, 21, octubre, 2012).

Señor Director:

“He seguido las notas de Blanca González y Judith Amador sobre “la renovación de la red de museos de arte de la UNAM” (Proceso1874), y me surgen varias inquietudes. En primer lugar, en la información que proporciona Graciela de la Torre, directora de Artes Visuales de esta institución, no se menciona nada sobre la difusión de las artes plásticas en dichos museos. Parecería que la funcionaria olvida que la UNAM tiene una licenciatura y un posgrado en artes visuales, donde se forman profesionales de la pintura, la escultura, la gráfica y el diseño.

De la Torre afirmó que la red de museos “va a sentar un nuevo paradigma en el hacer de la cultura y en el hacer de los museos, con nichos muy particulares (...)”. Sin embargo, los enunciados que marcarían la orientación distintiva de cada recinto (el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la colonia Roma estará “enfocado en la experimentación artística (...)”, el Eco se constituirá en “una caja de resonancia entre la modernidad y lo contemporáneo...”, etcétera) podrían ser intercambiables o estar sujetos a interpretación, por lo que no se comprende en qué consistirá la diferencia entre las exposiciones de cada recinto.

Lo único que queda claro es que los museos de la UNAM serán lugares para la experimentación y el ejercicio de curadores e historiadores ¿Y los artistas plásticos cuyo trabajo independiente no encaje en el “guión curatorial” preestablecido, no tendrán cabida en ningún recinto? Por otra parte, valdría la pena que la funcionaria aclarara exactamente a qué se refiere con un “nuevo paradigma”, ya que éste incidiría en uno de los proyectos culturales con mayores repercusiones dentro y fuera de la UNAM.

En torno al mismo tema, en días pasados la Dra. María Teresa Uriarte, Coordinadora de Difusión Cultural de la UNAM, afirmó que los museos en México están desaprovechados cuando pudieran ser espacios de creatividad y de mejoramiento académico. Estoy de acuerdo. Solo que resulta muy contradictorio que el único museo cuyo perfil no será modificado sea el Museo de Arte Contemporáneo (Muac); quizá porque se le considera como modelo del “nuevo paradigma”. Tal cosa me parece cuestionable, considerando que dicho museo es el escenario de “nuevas prácticas”, que comprenden por ejemplo: instruir a los alumnos de servicio social de distintas carreras para que expliquen a los visitantes porqué una sábana sucia y arrugada es arte. En este tenor, me ha tocado presenciar también, cómo la sala educativa del Muac resulta un buen lugar para poner a jugar con figuritas de plástico a grupos de adolescentes, infantilizándolos y de paso propiciando en ellos la desorientación. ¿A esto se le llama “construcción de conocimiento” y “pensamiento crítico”? o es simple y llano adoctrinamiento para que el público acepte, sin crítica, que cualquier objeto de uso cotidiano se exhiba como “arte contemporáneo”, y pueda eventualmente formar parte del acervo (contando por supuesto con la intermediación de alguna galería).

Pero los museos del INBA no están mejor; en los últimos años los visitantes hemos tenido que sufrir el capricho de directores/as y curadores/as que cambian el perfil y misión de los museos sin decir agua va. Por ejemplo, en el Museo Carrillo Gil, las magníficas obras de su colección permanente están embodegadas para dar cabida al proyecto de curadurías patrocinado por la Fundación Bancomer.

Más ejemplos: la colección única de arte europeo en México del Museo Nacional de San Carlos se prestó recientemente a un artista alemán para “dialogar” con las obras colocando basura en las salas. En la reapertura del Museo Tamayo, los cuadros de Mark Rothko, Ben Nicholson y José Soto, entre otras obras de su acervo, se presenta como marco para un video insulso que ocupa el espacio central de la instalación. Por cierto, en las flamantes salas ampliadas conté 27 proyecciones en 16 milímetros y video. O sea, ¿tanto dinero público/privado gastado para poner teles? Una sola sala con una programación distribuida a lo largo del día habría bastado; pero para abundar en el desperdicio, el auditorio del museo permanece cerrado.

Como cereza del pastel, la falta de acuerdo entre el coleccionista Andrés Blaisten y la UNAM mantiene en suspenso el que podamos volver a ver, en un espacio público, una colección única de arte mexicano. Hay pocos museos con colecciones coherentes de arte de México, y a los pocos que la poseen se les cambia su vocación de un día para otro. ¿A dónde vamos a poder acudir los artistas, historiadores, estudiantes, académicos y público para estudiar, comprender y apreciar la extraordinaria producción plástica de pintura, escultura, dibujo y gráfica, parte esencial de nuestra historia cultural?”

¿Es impertinente la pintura? ¿Para quién?

La pintura es evidentemente impertinente para algunos funcionarios y críticos a los que de plano les estorba, como lo dijo con toda sinceridad una crítica recientemente, (abogando por evacuar del museo Tamayo toda la obra del maestro, así como la colección que formó y donó junto con el museo), para mejor dedicar éste al “arte contemporáneo” que según ella debería comprar el INBA.

La pintura es impertinente para algunos funcionarios de museos, curadores, críticos y algunos de los así llamados “artistas contemporáneos o conceptuales” urgidos de hacer carrera a costa de lo que sea, así se trate del patrimonio artístico que es de todos, y que desafortunadamente para ellos, contiene un enorme cuerpo de pintura, dibujo, gráfica y escultura, y que para colmo comprende varias centurias.

Termino con una cita de Ulises García Ponce de León, que señala muy bien el carácter de la impertinencia y marginalidad de los pintores y la pintura en México:

“La pintura contemporánea en México tiene un espectro enorme y un gran potencial como para que la prepotencia, la ignorancia, la intolerancia y la insolencia de funcionarios con un perfil psicológico sociopático la denigren y la embodeguen. Solo en México se le da a la obra de Picasso, Rothko y Tapies, entre otros, el trato de desaparecidos políticos.”

ANEXO III TEXTOS DE CRÍTICA

ESCENARIOS PICTÓRICOS PARA JEAN GENET

Por Raquel Tibol

Inda Sáenz Romero (México, D F, 1957) no hizo estudios regulares de pintura. Después de unas clases iniciales con Peter Saxer en 1986, fue adquiriendo experiencia a partir de 1987 y hasta 1990 en los talleres dirigidos en la Escuela Nacional de Artes Plásticas por Pedro Ascencio, Francisco Castro Leñero, Gilberto Aceves Navarro e Ignacio Salazar. En 1990, con motivo de una muestra del taller de producción de pintura de Ignacio Salazar en el Conjunto Cultural Ollin Yoliztli, Inda Sáenz dijo refiriéndose a sus cuadros que tenían el título común de *Escenarios*: “Me preguntaba cómo llevar a la pintura algo de la fascinación que produce en el espectador el acto teatral. Cómo decir con líneas, signos, veladuras, composición, el movimiento de los cuerpos en un espacio escenográfico experimentando con el lenguaje puramente pictórico”.

Con aciertos y titubeos fue respondiendo a sus propias interrogantes hasta que dio con Jean Genet, el escritor nacido en París en 1910 y muerto en la misma ciudad en 1986.

De padre desconocido y abandonado por su madre, Genet pasó de los asilos a los reformatorios primero y a las cárceles después acusado de ladrón. En 1942 terminó en prisión su primera novela: *Nuestra señora de las flores*. En 1947 Jean Paul Sartre y Jean Cocteau lograron que se le concediera la libertad por gracia presidencial. Acusado de ultraje al pudor volvió a prisión por ocho meses en 1957.

A partir del próximo 3 de agosto Inda Sáenz mostrará en las galerías del Centro Cultural San Ángel la serie de *Escenarios para Jean Genet*. Esta será la tercera exposición individual de esta pintora y dibujante. En ella despliega algo más que un proyecto para posibles representaciones. Los suyos no son bocetos o esquemas para decorar las ya célebres obras teatrales del poeta, novelista, dramaturgo y cineasta francés: *Alta vigilancia*, *Las criadas*, *Los negros*, *Los biombos*, integradas ya a lo mejor del repertorio teatral del siglo XX y puestas en muchos idiomas bajo la dirección de personalidades tan destacadas como Louis Jouvet, Jean Marchat, Tania Balajová, Peter Brook, Roger Elin, los primeros en romper con la animadversión por el tratamiento no encubierto o hipócrita de la homosexualidad, de los impulsos criminales o de los prejuicios raciales.

En sus *Escenarios* Inda Sáenz intenta construir los ambientes de angustia, soledad y silencio en los que transcurre la creación literaria de Jean Genet: continentes tenebrosos, materias opacas, nieblas amenazadoras, brumas blandas, ruidos perturbadores, rincones recónditos, formas embrionarias, apesadumbrados espejismos, pieles cenicientas. Para lograrlo Inda Sáenz ha utilizado una gama muy sutil de grises (color preponderante en la serie genética) que enriquece con rojos, blancos, azules, negros, ocre, que subyacen como fondos o afloran en manchas y líneas capaces de marcar profundidades y dinamismos, planos enigmáticos o figuras apenas insinuadas.

Para llegar a estos dibujos y pinturas de un emotivo expresionismo casi abstracto, Inda Sáenz debió internarse en el complejo mundo literario surgido de muy brutales vivencias de abandono, criminalidad y encarcelamiento. Pero también tomó en cuenta la entereza solidaria de Jean Genet

con las causas de los negros y de los palestinos. El, que en su juventud había andado errante por Barcelona, Tánger, Nápoles, Roma, Marsella, Brest, Amberes, y que además de su Francia natal había vivido en Yugoslavia y Alemania, cuando por fin en 1969 viajó a los Estados Unidos lo hizo para dictar conferencias sobre los Black Panthers y compenetrarse aún más con un problema que lo llevaría a prolongar *Los hermanos de Soledad*, de Georges Jackson. Su estancia de varios meses en el Líbano durante 1972 fue para estar cerca de los activistas palestinos. En 1982 volcó en su testimonio "Cuatro horas en Chatila", publicado en la *Revue d'Etudes Palestiniennes*, su indignación por aquella masacre de inocentes perpetrada por el ejército israelí. Al morir el 15 de abril de 1986 en un hotel de París, en la cabecera de su cama se encontró el manuscrito de lo que sería su libro póstumo: *Un captif amoureux* (Un cautivo enamorado), en el que se ocupó una vez más de la lucha del pueblo palestino.

Inda Sáenz no quiso desgarrar el velo de las tragedias que llenaron la vida de Jean Genet; pero intuyó, como él mismo lo dijera en *Querrela de Brest* (1953), que "la desolación es más grande si se expresa mediante un signo de luz".

En los *Escenarios* para Jean Genet de Inda Sáenz los signos de luz son los colores claros que transcurren inquietos entre las sombras.

Tibol, Raquel, «Escenarios Pictóricos para Jean Genet», revista *Proceso*, N. 976, Ciudad de México, 17 de julio de 1995, pp. 67-68.

Publicado también en:

Catálogo de la exposición *Escenarios para Jean Genet*, Centro Cultural San Ángel, Ciudad de México, 1995.

Ser y Ver: Mujeres en las Artes Visuales, México: Plaza y Janés, 2002, pp. 282-285.

Inda Sáenz. *Escenarios y otras series*, México, CONACULTA-INBA, 2014, (pp. 14-15).

LA CONSTRUCCIÓN DE LO IMPOSIBLE

Por Víctor Sosa

Desde sus *Escenarios para Jean Genet* (Centro Cultural San Ángel, México D.F., 1995) la obra pictórica de Inda Sáenz se articula dentro de la vertiente neofigurativa y sus nuevas maneras de abordar lo narrativo en la pintura. Los escenarios de la artista reflejan esa narratividad pero enfatizando el silencio, la íntima e intransferible tragedia humana -más allá de las palabras, de los disfraces y de la operática gestualidad de sus actores. Por eso Genet: escritor y dramaturgo que vivió y escribió desde el escenario del crimen y que, desde allí, señaló la hipocresía, el autoengaño y la mediocridad de sus congéneres. En esos cuadros de Sáenz se representa un silente teatro de la crueldad que, prácticamente, carece de personajes; el personaje, podríamos decir, encarna en la ausencia, en la atmósfera hostil del cubo escenográfico, en la encerrada angustia sin cuerpo de ese desértico espacio interior -y nunca fue tan interior un escenario como en esas pinturas. Podíamos

pensar en Bacon si no se impusiera la enorme diferencia del color y, también de las perspectivas y escorzos espaciales -escorzos del vacío hacia el interior de sí mismos. En efecto, a diferencia de los cálidos colores planos de Bacon -que enfatiza la asfixia de sus víctimas pictóricas-, en los escenarios de Inda prevalecen las atmósferas oscuras, oprimentes, pero iluminadas por una fría luz irreal. El desasosiego se da, no en el encierro geoméricamente delineado de las formas -como en el artista inglés-, sino en las ambigüedades de los matices, en los vapores difusos y en la sensación de inmensidad de sus encierros. Inmenso encierro -valga el oxímoron- que define una particular poética del desastre en la obra de Inda Sáenz.

Desde esos escenarios genetianos, Inda ha estado investigando las peculiaridades de los espacios pictóricos para proponernos nuevos abordajes al virtual mundo de las formas. Su más reciente obra refleja una mayor complejidad de planos, de texturas visuales, de nudos estructurales que logran tensar la composición dentro de un planteo abstracto geometrizable. Proyecto para monumento: Pena y Proyecto para monumento: Asombro, son cuadros que reflejan esa alta densidad estructural de la que hablo. A diferencia de sus escenarios, aquí prevalece la verticalidad compositiva y el predominio de líneas de fuerza que atraviesan oblicuamente el plano y crean ritmos, rudimentarias formas geométricas que, siendo indudablemente abstractas -no necesariamente referenciales-, nos remiten a códigos visuales conocidos: lo urbano, lo arquitectónico, lo industrial, lo ingenieril, se imponen. Ecos del constructivismo ruso se dejan sentir en estas composiciones que enfatizan lo estructural o, con mayor exactitud, representan un teatro de estructuras - de vigas, de escaleras, de grúas, de plataformas metálicas- donde nada, más allá de las formas mismas, acontece. He ahí el acontecimiento pictórico de Inda Sáenz. ¿Cómo no pensar en Tatlin y el Monumento a la Tercera Internacional? ¿Cómo no remitirnos, por analogía visual, a Rotchenko y sus geométricas construcciones abstractas? Pero hasta ahí el vínculo, el lejano lazo de sangre de la mexicana con los artistas rusos.

Para Inda Sáenz el arte no es objetivo ni ese es el objeto de su discurso. En primera instancia, debo subrayar lo colorístico, la voluntaria búsqueda de los matices que hace que los espacios -las zonas, los compartimentos de sus cuadros- brillen con una luz propia, creando así un sinuoso volumen virtual, una perspectiva -otra vez- escénica, teatral, una tea de luz difusa que baña la fría geometría de lo real. Se nota el pincel que describe- en sus a veces, secas, a veces chorreantes estocadas - una intención, una referencia al oficio, es decir, al hecho de pintar y al cuadro como un hecho -esa voluntaria construcción de un hacer. En cuanto al color, se aprecia un cambio significativo con relación a su obra anterior: invaden los cálidos, las mezclas de rojos y amarillos pero amainados por el negro, rebajada su intensidad en esa medida terciaria que asordina toda estridencia, todo exceso de clamor. No cabe el clamor en Sáenz, cabe un murmullo de atmósfera que se desprende de esos paisajes industriales, de esos proyectos para anónimos monumentos nunca realizados. En segunda instancia, la subjetividad; hay una nostalgia de algo inominable, pero que trasuda y se hace presente, presencia. Si no conociéramos la serie de Genet -antes citada- podríamos perder las pistas existenciales que marcan el derrotero artístico de Inda Sáenz. La fría arquitectura abstracta ratifica la ausencia de algo -y ese algo se relaciona con el ser. Se abre así un juego metafórico, un desvío del lenguaje, que permite hablar de lo imposible, elaborar la sustitución de aquello que está más allá del decir -de cualquier decir-. Así, se elabora la ausencia. En ese elaborar la ausencia, en ese énfasis del vacío que toma forma -que se formula-, radica el objeto de su discurso. Esa pulsión que puja desde las raíces mismas del ejercicio creativo no sería remarcable -ni justificaría estas líneas- si no estuviera manifestándose en el dominio de la forma y en el madurado oficio que la pintura exige. Inda Sáenz asume esa exigencia y asume esa pujanza. Desde ahí, desde esa necesaria conjunción, su pintura se hace presente y se hace, también, presencia ante nosotros.

Víctor Sosa (Uruguay, 1956) es poeta, crítico y pintor. Ha sido acreedor al premio Luis Cardoza y Aragón para crítica de artes plásticas.

Sosa, Víctor. "La construcción de lo imposible", catálogo *La construcción de lo imposible*, 2000.

Publicado también en:

Revista *Origina*, N. 86, Ciudad de México, abril de 2000, pp. 68-70.

12 artistas: Donde se origina el arte en el aire. Tomo I. México, Gilardi Editores, 2000.

CONFIANZA EN LA LUZ

Por Jaime Moreno Villarreal

En su reciente exposición en El Aire, Centro de Arte, la pintora Inda Sáenz (Ciudad de México, 1957) ha presentado imágenes y contraimágenes de algunas de las más importantes exploraciones constructivas de la plástica del siglo XX, en un arco de homenaje que se tiende del neoplasticismo de Piet Mondrian al constructivismo del ruso Vladimir Tatlin y al universalismo constructivo de Joaquín Torres-García, para culminar en una evocación del geometrismo dinámico de Wifredo Lam, con sus cualidades primitivistas y animistas. En este arco, Sáenz propone al espectador estructuras y asociaciones visuales que producen una imagen de la vida social urbana, con un elemento sensual y aun dancístico en metamorfosis, que se embebe de la iluminación nocturna de tierra y cielo. Veamos.

Edificios, calles, estructuras de acero, luminarias, plazas, escaleras y escalinatas, grúas, brazos mecánicos, torres, arbotantes, son sugeridos por la pintora, quien mediante entrelazamientos coreográficos y ritmos por momentos deportivos alude con sus armazones a la actividad humana extendida sobre plantas o construcciones de ciudad. En sus cuadros aparece a menudo una curva a modo de cuerno de la luna que dota de nocturnidad a la luz amarilla y blanca, y produce sensaciones de paso del tiempo, reflejos del espejo del cielo, torciendo un corazón compositivo en donde se cifra la gracia de una trama urbana. Inda Sáenz utiliza un vocabulario que apela a la icnografía -el dibujo arquitectónico consagrado al diseño de la planta de edificios-, y que ella resuelve a modo de croquis de circuitos eléctricos. Así, parece evidente que el elemento icónico desconstruido en sus composiciones, el mismo que las dota de carácter y tensión, es la torre de energía eléctrica, ese gigante de hierro que atraviesa el paisaje de campo y ciudad con sus cables tendidos y que, tanto imaginaria como realmente, despierta en los pobladores ideas de energización e interconexión total.

Si las luminosas cartografías de Inda Sáenz transmiten impulsos eléctricos, sus fondos los sustentan con colores amarillo o rojo: son los colores del ámbar. Esto se torna interesante si recordamos que el nombre griego del ámbar amarillo es *êlektron* -uno de los primitivos nombres de la electricidad fue, por cierto, «ambricidad»-, y si relacionamos las armazones que la artista lanza y compone sobre sus planos con aquellas pajitas y astillas que se usan para demostrar la imantación del ámbar. Entonces la atracción eléctrica parece ser la estructura invisible de los cuadros de Inda Sáenz.

Fue Tales de Mileto quien realizó las primeras observaciones del magnetismo en el imán y el ámbar, y su esclarecimiento de tal fuerza de atracción fue que las cosas tenían alma: según Aristóteles, Tales afirmaba que el imán posee alma puesto que mueve al hierro. No es aquí el lugar para ocuparse de la riqueza mágica atribuida al imán y al ámbar desde muy antiguo -con valores de conjuro y transmisión de poderes- pero sí cabe subrayar que Inda Sáenz ha establecido una relación de ánimo con la electricidad y el hierro, que proveen referentes fundamentales de sus estructuras. En el pensamiento mágico, la electricidad ha estado relacionada con el alma hasta el punto de que, durante el siglo pasado, se consideró que una energía magnética -eléctrica- ordenaba el universo y era el motor y regulador de la vida. El alma del mundo y el hombre eran de electricidad.

La presencia de un orden magnético en la organización de los cuadros de Inda Sáenz, extiende por lo general imágenes de unificación, no exentas de emotividad y pasión. La pintora construye de dos maneras: ya sea a modo de planos -y aquí la referencia pictórica inmediata es Mondrian- o verticalmente -en particular en un notable homenaje al Monumento a la Tercera Internacional (1920) proyectado por Tatlin-. Las verticalidades son más expresionistas, los planos son más formales. Relaciono en particular a Sáenz con el último Mondrian, el de *Broadway Boogie Woogie* (1943) que produce un esquema de luminosidad y tránsito urbano evocando la noche neoyorquina ambientada por la música de jazz ¡sobre un fondo blanco! Ciertamente, Inda Sáenz no deja de lado el uso extenso de los blancos y sus gradaciones a través del amarillo hacia los ocre al provocar sus impresiones nocturnas.

Acaso las ciudades electrificadas cumplen con la noción de Tales sobre lo que es el alma: una naturaleza siempre en movimiento o que se mueve a sí misma. Es notable que, en último término, Inda Sáenz establezca en sus cuadros *Estructuras sobre cielo rojo I* (1998) e *Inscripciones* (1999) un vínculo con otra forma de unificación del alma con el universo: el animismo según se expresara en la obra de Wifredo Lam. Peculiar sincretismo de la pintora mexicana que apunta a una búsqueda donde la energía eléctrica atisba hacia el mundo natural, y las armazones de hierro se vuelven vegetales. El cuerno o hemicírculo reaparece entonces con fuerza simbólica de poderío.

Imaginación y rigor, inteligencia y armonía, el arte de Inda Sáenz concilia a la urbe con su crecimiento caótico. La interconectividad induce a visiones de industria, de equipamiento, de traza urbana fragmentada, de leyes termodinámicas, con un registro de orden por encima incluso del horror. En este sentido, la muestra reciente de Inda Sáenz reivindica una habitable confianza en la luz.

Moreno Villarreal, Jaime. "Confianza en la luz», catálogo de la exposición *Proyecto para ciudad*. Casa del Lago, UNAM, Ciudad de México, 2002.

Publicado también en:

Revista *ADHOC: Arquitectura, Arte, Diseño y Turismo*, agosto-septiembre, Morelia, Michoacán, 2002, pp. 52-55.

Inda Sáenz. Escenarios y otras series, México, CONACULTA-INBA, 2014, pp. 32-33.

¿MIRADAS MÚLTIPLES, O UN AUTORRETRATO SIMBÓLICO?

Por Karen Cordero Reiman

Esta serie de obras realizadas por Inda Sáenz constituye un cambio visual radical con respecto a su obra anterior, una producción básicamente abstracta que aludía a temas de la construcción y el urbanismo, vinculándose de cierta manera con los antecedentes del constructivismo ruso así como con la obra de artistas mexicanos como Gabriel Macotella, que se han ocupado en un lenguaje geometrizable pero al mismo tiempo expresionista del tema de la ciudad. Paralelamente, desde una preocupación vital y teórica, esta artista había iniciado una investigación sobre la educación artística femenina y la teoría del arte feminista, a partir de un seminario en el Programa de Estudios de Género de la UNAM, interés que se extendió a la coautoría de un antología de textos fundamentales sobre arte y género, y la elaboración de ponencias y artículos sobre el tema.

Ahora, esta inquietud se integra a la producción plástica de Inda Sáenz en una imbricación plástica de teoría y práctica, ejemplo del impulso conceptual que rige la mayoría de la plástica contemporánea. Cada vez menos podemos identificar un artista por medio del estilo-herramienta tradicional de análisis de la historia del arte; más bien una genealogía de ideas y problemas a resolver constituye el hilo conductor que explica la producción de los creadores, en un proceso que interactúa con aspectos sociales, económicos y estéticos, tanto personales como contextuales.

Estas “copias” a la vez denotan deliberadamente la mano de la intérprete, en las sutiles deformaciones que unen a la mayoría de las obras que retratan los retratos o autorretratos de artistas. Las obras de Inda Sáenz buscan entablar un diálogo con estas figuras-pautas en una genealogía feminista en la historia del arte-tanto por medio de sus rostros y miradas como por medio de sus creaciones plásticas. Es como si buscara sus propios antecedentes en estas artistas históricas y a la vez, por medio de su registro, confirmara la inexistencia de un “estilo femenino”, de una homogeneidad temática o formal; sugiere así que la identidad de la artista no radica en el género sexual, sino es constituida por ella de maneras muy diversas, que intersectan con los géneros artísticos y su desarrollo individual y conjunto. Subraya la diversidad, mas que la similitud, en la construcción de lo femenino en el arte, vinculándola con las formas personales en que cada artista asume esta etiqueta identitaria, aunado a sus acumuladas definiciones y construcciones históricas, sociales y culturales.

Las miradas oblicuas de las protagonistas femeninas de la historia del arte (rescatadas por la historiografía sobre todo a partir de los setentas) y la combinación de puntos de vista que se plasman a la manera de Cézanne en las versiones sobre las discípulas, atestiguan la falta de “piso”, de una plataforma fija desde donde plantear el asunto de la identidad femenina en la pintura. Sólo se podrá concebir esta entidad/identidad hipotética –parece comentarnos esta serie- por medio de una suma de subjetividades, de miradas encontradas que se buscan a reajo, de construcciones y metaconstrucciones que remiten no sólo a las creadoras sino a su contexto educativo y cultural, y a su apropiación por la autora de esta serie, desde su lugar, desde su cuerpo. Algo parecido ha sido la conclusión de la teoría y práctica feminista de la historia y crítica del arte, antologada, en parte, por Inda Sáenz y por quien esto suscribe, pero aquí no se trata de una traducción de un supuesto teórico sino una coincidencia que observo con las consecuencias de una búsqueda plástica.

Quisiera detenerme en dos obras que subrayan la naturaleza de esta construcción de la identidad en la serie “Maestras, Discípulas y Alegorías”, y se acercan al estatuto de autorretratos simbólicos de su autora: *Vanitas con el pequeño retrato de Kay Sage* y *Vanitas con Némesis y piezas del Museo de Bagdad*. ¿Por qué *Vanitas*? La reflexión sobre el tiempo que presenta Inda Sáenz en estas obras se vincula menos con la nostalgia que suele acompañar este género pictórico, y más con la reflexión sobre su propio lugar en relación con la historia y la geografía, el tiempo y el lugar. En *Vanitas con el pequeño retrato de Kay Sage* Inda Sáenz evoca su propio estudio, incluyendo una de sus propias obras abstractas en el fondo, así como objetos personales que aluden a tradiciones artesanales y entornos geográficos nacionales y locales, y a la vez al contexto internacional histórico y simbólico. La imagen recrea deliberadamente un conjunto de espacios aparentemente encontrados y sin embargo integrados en una composición verosímil: el espacio cerrado, cuidadosamente compuesto en sus relaciones de la naturaleza muerta, contrasta con la profundidad que abre detrás de la cortina, articulada por la mesa del fondo y los paisajes representados tanto en la fotografía expuesta en el primer plano así como en el retrato de la pintora surrealista norteamericana. La obra “retratada” de Sáenz hace eco, compositivamente, del “retrato retratado” de Sage, y las dos, en su carácter no ilusionista parecen sugerir que la identidad no reside ni en el cuerpo ni en el objeto, ni en la creación artística sino en otro lugar entre ellos o que los reúne.

En *Vanitas con Némesis y piezas del Museo de Bagdad*, un huipil de la autora (citando *Mi vestido ahí cuelga* –otro autorretrato simbólico- de Frida Kahlo) preside –sin cuerpo- el conjunto de representaciones de cuerpos fragmentados por el tiempo, la lente, o la violencia del descuido y la avaricia en el estante adjunto: entre ellos, una instantánea de la autora sentada sobre unas ruinas, piezas arqueológicas y alegorías híbridas. A diferencia de la obra anterior que nos envuelve en una construcción multiperspectival, esta obra, con su fondo plano e implacable, comprime en un solo plano los tiempos y lugares de procedencia de los objetos que representa. Nos confronta con ellos de manera política y personal.

Parece resumir cierto sentido de la serie entera: Inda Sáenz parece decirnos que podría haber sido cualquiera de las artistas representadas –no por una semejanza de su obra sino porque se ha compenetrado con sus miradas y lo que conllevan- y a la vez es heredera de todas, pero además de otros restos del “patrimonio” que en algún momento también (como las mujeres artistas) fueron o son olvidadas por el tiempo –en la medida en que se ha apropiado de ellos y los ha resignificado desde una postura personal. Con todos comparte algo, y a la vez se distancia y se diferencia. Así ubica nuevamente la identidad en la reconstrucción y síntesis personal de la historia del arte que ha hecho en “Maestras, Discípulas y Alegorías” –una suerte de autorretrato simbólico, que a la vez nos invita a incluirnos en sus implicaciones, vernos reflejados en los ojos y cuerpos que desde las obras nos abordan, y reubicarnos en relación con ellos. En este sentido recalca que el retrato o el autorretrato, al hacerse público, representa al individuo y a la vez pone forzosamente en juego su identidad, sus límites y sus alcances, abriendo un campo de diálogo con el otro, haciéndonos conscientes –como diría Julia Kristeva- del “extranjero en nosotros mismos”.

Cordero Reiman, Karen. “¿Miradas múltiples, o un autorretrato simbólico?, catálogo de la exposición *Maestras, discípulas y alegorías*. Museo Universitario del Chopo, UNAM/ Instituto Nacional de las Mujeres, Ciudad de México, 2005, pp. 18-21.

Publicado también en:

Inda Sáenz. Escenarios y otras series, México, CONACULTA-INBA, 2014, (pp. 54-56).

INDA SÁENZ. DE MUJERES Y DE HISTORIA

Por Angélica Abelleira

La historia del arte la ha enriquecido profundamente. También la historia de algunas mujeres artistas. Y con ellas y por ellas, Inda Sáenz se espejea, copia de añejos estilos del siglo XVI al XX y añade su propia manera de pintar la cotidianidad que le toca en el XXI. Con humor, con oficio, con deseos por no repetirse, le da la mano a la figuración para enriquecerse pero luego se la suelta para apoyarse en otros caminos que han ido de la abstracción al constructivismo, del uso espacial a partir de Roberto Matta, del retrato a la naturaleza muerta. Todo, a fin de apasionarse con la pintura más que imponerse conceptos.

Maestras, discípulas y alegorías es la serie donde alió ese interés en la historia del arte y el devenir creativo de algunas mujeres. Artemisia Gentileschi, Clara Peeters, Judith Leyster, Angelica Kauffman, María Izquierdo y Natalia Goncharova deambulan en cuadros que Inda copió de aquellos autorretratos hechos hace cinco centurias o cincuenta años y les añade un toque personal que nos las trae al presente.

Esa práctica, la de la copia, tan devaluada y en desuso hoy en las escuelas de arte, ha sido su interés permanente. Cuando estudió dibujo y pintura en la ENAP y durante su maestría en Artes Visuales en esa escuela de la UNAM, vivenció el faltante. Mientras el dibujo al natural y el empleo de modelos era ejercicio casi cotidiano, la copia de obras maestras se volvía prohibida ante el imperativo de la "originalidad". Pero ella se hacía una pregunta que reverberó en su cabeza por años: ¿cómo apre(he)nder un lenguaje pictórico que tiene siglos de desarrollo si no es acercándose humildemente a él por medio de una copia, lo mejor que puedes?

La cuestión no tuvo respuesta inmediata. Sin embargo Inda ejerció la copia de cuadros, retomó imágenes de grabados y fotografías más actuales y aprendió de la paleta de pintoras italianas, holandesas, alemanas y mexicanas. Por supuesto, en ella siempre ha estado lejos la intención de trasladar fielmente la imagen al grado de intentar la falsificación porque cambia formatos y colores o añade elementos que le dan un toque personal a cada tela.

Interesada además en la teoría del arte feminista y en la educación artística femenina, Sáenz ha multiplicado sus intereses como pintora. Con carga desoladora y monocromática, ha hecho series homenaje a Genet (*Escenarios para Jean Genet*, 1995) y ha integrado a su lenguaje las pautas del constructivismo ruso o el vocabulario de Torres García o Lam o Matta con sus particulares entramados.

Con más exposiciones en espacios públicos universitarios que en galerías privadas, mantiene su práctica del dibujo, prueba una y otra vez en los retratos de las mujeres pintoras, insiste en sus *vanitas* (alegoría de la vanidad de la vida) y en el tratamiento de la forma de los objetos. De vez en cuando, incluye su propia imagen en los retratos de forma ligera y divertida, dándose total libertad para apropiarse de lo ajeno y reinterpretar lo propio.

Abelleira, Angélica. "Inda Sáenz: De mujeres y de historia", *La Jornada Semanal*, periódico *La Jornada*, N. 563, 18 de diciembre de 2005.

PINTURA CRÍTICA Y FEMINISTA

Por Antonio Espinoza

La aventura inició en 2000. Ese año la pintora Inda Sáenz (Ciudad de México, 1957) obtuvo apoyo por parte del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, para la traducción y publicación de una antología de textos feministas en la historia del arte. Con la participación como coeditora de la historiadora del arte Karen Cordero, Inda trabajó arduamente en dicha antología que finalmente verá la luz en el año 2007 con el título de: *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, bajo el sello editorial de la Universidad Iberoamericana. Paralelamente a este proyecto teórico-historiográfico, Inda inició en 2002 un proyecto pictórico igualmente ambicioso: hacer copias de autorretratos de mujeres artistas de diferentes épocas. El libro mencionado, que incluye textos de autoras tan prestigiadas como Whitney Chadwick, Linda Nochlin y Griselda Pollock, se ha convertido en un libro de consulta obligada sobre todo para los interesados en cuestiones de género. Por su parte, las pinturas de Inda se han presentado desde entonces en distintos espacios.

La primera vez que se exhibieron estos cuadros fue en el año 2005 en el Museo Universitario del Chopo, con motivo del Día Internacional de la Mujer. Con el título de *Maestras, discípulas y alegorías*, la exposición incluyó veinte cuadros (óleos todos) y tuvo una evidente intención didáctica, pues junto a ellos se colocaron cédulas especiales con textos de la artista que contenían datos precisos sobre las obras originales y sus autoras. Acompañó a la muestra un catálogo con reproducciones de todas las obras exhibidas y textos críticos de Karen Cordero y Jaime Moreno Villarreal. Además de la exposición pictórica, Sáenz participó en una mesa redonda con cinco creadoras más: Isabel Beteta, Dolores Castro, Rocío Maldonado, María Novaro y Marcela Rodríguez. Toda ellas hablaron sobre las condiciones en que han desarrollado su trabajo. Por último, durante el tiempo que estuvo montada la muestra, el que esto escribe impartió el curso: *El arte en rosa. La mujer en la historia del arte*.

Maestras, discípulas y alegorías se presentó el mismo año de 2005 en la Galería Jorge Alberto Manrique de la Casa de la Cultura de Celaya, Guanajuato. Desde entonces, se ha presentado intermitentemente en otros espacios. Actualmente, se exhibe en el Foro R-38 de la Universidad del Claustro de Sor Juana (San Jerónimo 24, Centro Histórico) pero con el título de *Pintura: genealogías en femenino*. Como la original, la muestra consta de veinte cuadros, aunque llama la atención que no se exhiba la copia que hizo Inda Sáenz del autorretrato alegórico de Artemisia Gentileschi, en el que la célebre maestra barroca se representa como la personificación femenina de la pintura, otorgándose a sí misma todos los atributos de ese oficio artístico. En el cuadro *Artemisia Gentileschi* como alegoría de la pintura (óleo sobre tela, 2004), Inda respeta la composición y el cromatismo de la obra original. La imagen de Artemisia como figura alegórica aparece en la misma posición y con todos los elementos que incluyó la pintora caravaggista: la cadena de oro, la máscara colgante, el vestido verde, la paleta y el pincel.

No se exhibe el cuadro mencionado, pero sí se exhiben otros dos, en los que Inda Sáenz rinde igualmente tributo a Artemisia Gentileschi, su "heroína secreta". Uno es *Clío de Artemisia Gentileschi* (óleo sobre tela, 2005), en el que Inda recrea el cuadro en el que la pintora romana se imaginó a sí misma como la musa de la historia. Y el otro es *Alegoría de la pintura de Artemisia Gentileschi* (óleo sobre tabla, 2004), en el que igualmente recrea otro cuadro alegórico de su amada heroína. Pero son

muchas más las heroínas de Inda Sáenz que hacen acto de presencia en la exposición: Sofonisba Anguissola, Marie Bashkirtseff, Natalia Gontcharova, Nora Heysen, Angelica Kauffmann, Käthe Kollwitz, Judith Leyster, Gabriele Münter, Clara Peeters, Suzanne Valadon, Elisabeth Vigée-Lebrun y hasta la mexicana María Izquierdo. Inda se apoderó de los autorretratos de todas ellas, los hizo suyos e inició así un diálogo íntimo con aquellas mujeres admirables.

En estas pinturas, Inda Sáenz rinde homenaje a las maestras mencionadas, exalta su obra y las hace visibles. De esta manera, construye un discurso de género en el que pone de relieve las circunstancias adversas –culturales, políticas y sociales– que todas ellas enfrentaron y que finalmente superaron para poder ser y trascender. Es así que este discurso, a un tiempo conceptual y posmoderno, va más allá del simple ejercicio técnico que implica hacer copias de obras originales. La idea es reflexionar sobre la construcción de lo femenino en el arte e invitar al espectador a que participe activamente en esta tarea. Y no para reflexionar sobre simples copias artísticas, pues el discurso de la autora es más complejo. Así tenemos que no siempre copia fielmente las obras, a veces incluye elementos que no se encuentran en la obra original. Por ejemplo, en Angelica Kauffmann con antigüedades grecorromanas (óleo sobre tela, 2004), copia un célebre autorretrato de la pintora y dibujante suiza pero lo enriquece al incluir en la parte derecha del cuadro una serie de objetos de la época clásica. Recordemos que la Kauffmann fue una destacada artista neoclásica.

La complejidad del discurso de Inda Sáenz se hace más evidente cuando nos enfrentamos a los cuadros de las “discípulas”, en los que la autora se refiere a las jóvenes estudiantes de arte que nunca pudieron trascender. En los cuadros de las “alegorías”, además del cuadro sobre la Gentileschi ya mencionado, Inda incluye dos autorretratos dentro del género del vanitas. Por último, debe destacarse el cuadro Estudio de María Izquierdo (óleo sobre tela, 2005), en el que Inda echa a volar la imaginación: coloca a la gran pintora jalisciense en un estudio imaginario, con paleta y pinceles en mano, mirando fijamente al espectador. El cuadro incluye fragmentos de pinturas de la maestra, entre ellos el boceto que se conserva del mural del Palacio de Gobierno del Distrito Federal, obra que por cierto no pudo realizar debido a la oposición de Rivera y Siqueiros, quienes la consideraban poco apta para realizar tal empresa. Esta anécdota, sin duda, da más fuerza y sentido al discurso de Inda Sáenz.

Espinoza, Antonio. “Pintura crítica y feminista”, *Confabulario*, periódico *El Universal*, 11, julio, 2015, <http://confabulario.eluniversal.com.mx/pintura-critica-y-feminista/>.

LA REVOLUCIÓN Y 100 AÑOS EN LA PINTURA DE INDA SÁENZ

Por Luis Rius Caso

Como sucede con la obra de algunos muy buenos pintores, la de Inda Sáenz se ha situado, sin buscarlo, en una zona de transgresión en el territorio del arte contemporáneo. Esta zona se ha ido revelando con creciente claridad, conforme se han debilitado las producciones derivadas de la industria global del arte contemporáneo. En sus afanes rupturales éste menosprecio a la pintura y atributos tales como el compromiso social, político y ético; la herencia artística; el buen oficio y la *cocina de la pintura*; lo estético-retineano; el empleo de narraciones y símbolos; la conciencia crítica sustentada en ideas y elementos ideológicos para repensar y posicionar temas que esta industria sólo aborda de manera coyuntural y en contextos “museables”: la conciencia de género, el multiculturalismo poscolonial, la nueva cultura ecológica, las problemáticas sociales derivadas de la última etapa del capitalismo.

Casi todo lo menospreciado por dicha industria se ha significado como un valor relevante en Inda Sáenz, quien además ha expuesto su visión crítica mediante una excelente escritura. En su caso (como en el de algunos más), la transgresión se ha dado a partir de una combinación de resistencia y fidelidad con una visión del arte y del artista muy definida, fraguada en el saber hacer, saber sentir y saber pensar como pintora; como heredera de ese concepto de artista perfilado en el Renacimiento, que presuponía la capacidad de dominar con virtuosismo el oficio de arquitecto, pintor o escultor para acceder con legitimidad a los diversos conocimientos (humanísticos y científicos) y discurrir entre estos con el estatuto y las licencias de un *creador*, tal como lo proponían Ficino, Leonardo y Vassari, entre otros. En consonancia con lo que aquí planteo, a propósito del requisito imprescindible del dominio del oficio para asumir la condición de artista, asunto al que me remite la obra de Inda Sáenz, menciono un libro reciente de Luis Argudín donde el pintor y filósofo investiga, en alianza con teóricos como Henri Focillon, la importancia de entender y valorar la participación de la mano en el proceso de producción pictórica. Explica:

La pintura es el paradigma de la relación recursiva de la mente actuando sobre el mundo. Al pintar, la mano se mueve en coordinación con los ojos, la cabeza, el brazo, y a veces hasta todo el cuerpo. Lo que hacemos con la mano sigue los diseños de la intención...

Y cita a Focillon:

Sea cual sea la capacidad receptiva e inventiva del espíritu, cuando le falta la cooperación de la mano conduce sólo a un tumulto interior... Lo que distingue al sueño de la realidad es que el soñador no puede producir una obra artística: sus manos están descansando. El arte se hace con las manos. Éstas son el instrumento de la creación, pero antes que nada son el órgano de conocimiento.

Como el conjunto de su obra, las pinturas de Inda Sáenz dedicadas a los Cien años de la Revolución Mexicana acreditan esa jerarquía, consecuente con una práctica que entra en juego con diversos saberes, desde su especificidad técnica y conceptual. La bidimensión de sus telas está concebida para desplegar formas estéticas pero sobre todo ideas de orden sintáctico y semántico, apoyadas en asociaciones, correspondencias, metáforas y metonimias; ejercicios de fantasía (en el mejor sentido de la palabra), imaginación e impacto plástico, que no podríamos encontrar en

trabajos producidos por teóricos o historiadores, con todo y la afortunada intertextualidad que se podría establecer con varios de ellos. El arte de Inda Sáenz, entonces, no funciona como ilustración; por el contrario, ofrece su propia plataforma multidimensional, determinada por lo inquietante, el asombro, el goce estético, el admirable manejo de estrategias para producir sentido y de “trabajar junto a lo inefable” (apuntaría Didi- Huberman).

Su visión crítica de la Revolución parte de una revisión del y desde el presente, que pone en tela de juicio los saldos de ese hecho histórico. Su fracaso es el que se aprecia hoy, con la soberanía y el petróleo en riesgo, con la miseria patente, con los (neo) zapatistas otra vez irrumpiendo en la ciudad y tomando sus calles, a la par que una ciudadanía que reclama por el fraude electoral. A partir de las pinturas de Inda cabe hacerse diversas preguntas, que se han hecho los historiadores: ¿Ha muerto la Revolución Mexicana? ¿Fue un acontecimiento con límites cronológicos y programáticos precisos, acaso acotados estos últimos al aspecto agrario? ¿Se trató tan sólo de una reforma? O bien, tal vez se traicionó —como han sostenido varios autores—, o quedó interrumpida —como lo afirma Adolfo Gilly en un estudio célebre.

Los zapatistas tomando la ciudad de México es un tópico nodal en la tesis del libro de Gilly, *La revolución interrumpida*, que en mi opinión ofrece analogías con el tema abordado por la pintora. El autor plantea que los revolucionarios campesinos e indígenas tuvieron la capacidad de ganar la guerra, desde el punto de vista bélico, pero carecieron de la fuerza y el atrevimiento necesarios para concretar la victoria en la dimensión política, quedándose sentados en “la silla” (que probaron) y arriesgándose a gobernar el rancho, aunque estuviera “muy grande”. De la entrada a la Ciudad de México de las huestes zapatistas y villistas en 1914 quedan diversos testimonios fotográficos, que han inspirado todo tipo de interpretaciones, siendo la de Gilly una de las más sugerentes y radicales, no bien invita a continuar la segunda parte de un proceso inconcluso.

El empalme de los zapatistas históricos irrumpiendo en la ciudad con neozapatistas y multitudes de manifestantes que toman la ciudad en el presente, e insertos en espléndidas y significativas glosas del paisaje zapatista de Diego Rivera, es un dato inquietante que nos ofrece la artista, en congruencia con su práctica constante de cruzar tiempos y etapas históricas. Imposible no buscar relaciones semánticas en ese cruce sobre todo en el manejo de la cotidianeidad. Tanto en *Zapatistas* (2009) como en *Nuevo paisaje zapatista I y II* (2006 y 2008), las escenas cotidianas refieren una ciudad ocupada. El paisaje se ha transformado, así como el funcionamiento y las reglas “normales” de urbanidad. Tanto en el remoto como en el cercano presente parece haberse sobrepuesto una ciudad utópica a la real. Los niños zapatistas jugando cartas, de la primera obra, y los manifestantes que juegan fútbol o ajedrez en el plantón de Avenida Reforma, en el *Paisaje I*, dan cuenta de esa utopicidad, tan fugaz como posible, tan perturbadora como recurrente.

El soporte documental de las tres piezas, tanto fotográfico como gráfico y pictórico, concreta en éstas —con la mejor fortuna— ese sustrato de algo real o verídico con el que su autora suele invitar a construir memoria personal e intersubjetiva. Fotografías del Archivo Casasola y de varias otras fuentes, visuales, literarias, artísticas (el *Paisaje zapatista* de Rivera, en este caso) refieren una suerte de estructura arquetípica que refuerza tanto el dato original como la modificación, el objeto devenido en signos que lo representan, y al nuevo objeto en que estos signos devienen. Se trata de *anacronismos* en sentido positivo, como los llama la teórica Mieke Bal, mediante los cuáles se verifica un diálogo efectivo entre el Museo (imaginario, entendido como la memoria de lo ya conocido y reconocido) y la novedad, entendida como *diferencia significativa*, a la manera en que considera Boris Groys a la novedad.

Para que estos *anacronismos* sean efectivos, opina Mieke Bal, el tiempo de quien glosa o realiza la paráfrasis o el diálogo tiene que ser patente y claro, incluso agresivo en sus diferencias sintácticas con el modelo de otro tiempo que aborda. Es el caso de las obras mencionadas, en varios de sus elementos, y en general de las producciones en las que Inda Sáenz trabaja con la historia a partir de fuentes concretas, incluyendo a las obras de arte.

Los altos edificios que coronan el paisaje arbolado de la ventana que enmarca a la niña Sofía (en *Retrato doble: Sofía y soldadera*), contrastan con el retrato de la soldadera, tomado del archivo Casasola, quien multiplica su imagen, significado y posibilidades interpretativas en un amplio abanico polisémico regido por el discurso de género que inspira a la obra y a la poética de la pintora. Este tiempo, al que ha trascendido, es el de la soldadera; es el tiempo de la memoria que la registra y que entre otras cosas la pone en relación, con gran dramatismo, con la niña Sofía que carga esa muerte con toda naturalidad.

En *Adela Velarde y otras rieleras* el abordaje de género propone el conocimiento de un pasado no visto por la historia; es decir, propone una nueva historia. La pintora emplea también registros fotográficos diversos que aluden a ese sustrato que he comentado antes. Basta un nombre o una imagen, en el mejor de los casos, o cualquier indicio que sobreviva del anonimato total para reconstruir identidades, historias, y plantear visiones del futuro. En este cuadro la ficción del arte abre una nueva posibilidad de *ver* lo que no ha sido visible y, por lo tanto, de devolverle la credibilidad a la historia; a ese quehacer que siempre será también una suerte de ficción pero que nunca renunciará a la indeclinable necesidad de detectar residuos de algo *que realmente vivió u ocurrió*, por mínimo que sea. La historia de Adela Velarde (1900-1971) es muy representativa del poder de la memoria heredada, fundamentalmente machista, para condenar al olvido a las mujeres. Se trata de la creadora del grupo revolucionario de las Adelitas, mujeres que fungían como enfermeras en el frente de batalla, a la vez que de combatientes cuando se requería. Murió en la miseria en Estados Unidos sin que nadie la recordara, a pesar de haber inspirado canciones tan famosas como La Adelita.

El cuadro *Fermín Revueltas en Tabasco* es otro logrado ejemplo de la capacidad de Inda Sáenz de trabajar con indicios de realidad para proponer nuevas simbolizaciones del pasado, una suerte de microhistorias que, con el apoyo en su inventiva, revelan acontecimientos poco conocidos y de gran fuerza significativa. En este cuadro aparece en el lado derecho de un escenario el pintor Fermín Revueltas, observando o dirigiendo una representación protagonizada por cuatro personajes de naturaleza ambigua, a saber si reales como el pintor o acaso pintados por él. Portan una bandera roja, la cual tiene mucho significado en el contexto del pintor en su estancia en Tabasco, en 1929, ya que alude al gobierno socialista de Tomás Garrido Canabal, donde el artista pintó escenografías y montó obras de teatro que se llevaban a cabo en la Catedral. La escena que observamos en la pintura es una ficción de Inda Sáenz, quien logró la excelente composición mediante diversas fotografías pequeñas y en blanco y negro, que le sirvieron de modelo. La colorida escenografía proviene de una pequeña acuarela de este precursor del muralismo, de quien muy poco se conoce de su estancia en Tabasco, de su participación en las Misiones Culturales (1920-1938) y su práctica ligada al teatro.

Es obligado recordar aquí que el empeño de esta artista por rescatar la historia olvidada y en peligro de serlo, por la intervención de la desmemoria o de visiones reductivas o del vandalismo de Estado, la ha llevado a abordar temas como la destrucción de la ciudad de Bagdad, en el cuadro *La cuna de la civilización*, en otro titulado *El triunfo de la muerte* y en otros más como *Vanitas con némesis y piezas del museo de Bagdad*. Este último, plenamente representativo en lo conceptual y compositivo de sus magníficas Vanitas, sorprende por su oportunidad, función y eficacia al lograr en nosotros

un impacto profundo, superando así a las imágenes fotográficas y televisivas de aquella invasión criminal, que ya naturalizamos. En su eficacia, esta vanitas me recuerda un cuadro de Fernando Botero dedicado a los presos de que fueron obligados a apilarse en la cárcel de Abu Ghraib, en Irak, y a algunos más que demuestran el poder de la imagen pintada en nuestra tecnologizada iconósfera.

La serie dedicada a la Revolución Mexicana le mereció a la pintora un esfuerzo por recuperar “lenguaje, estilo, dibujo de la Escuela Mexicana de Pintura”, según lo declaró ella en una entrevista. En alguna medida esta recuperación puede entenderse también como un *anacronismo positivo*. Si bien se podría relativizar esta idea con el argumento de que el realismo mexicano vive en una atemporalidad confirmada por diversos discursos plásticos que abrevan en éste, también es cierto que desde la lógica del devenir artístico, regido por la necesidad de cambio constante, el realismo mexicano corresponde a un paradigma que ha quedado en la historia. Así, su recuperación o reactivación invita a la consideración del *anacronismo positivo*, actuante y vivo, si se tiene el virtuosismo necesario para sortear los riesgos que ello supone.

Esta recuperación me confirma la posición transgresiva —a la que me he referido antes— de Inda Sáenz en el horizonte de la actualidad. Reactivar un paradigma local que tuvo la fuerza recursiva de asimilar otros paradigmas de su tiempo y de ponerlos en crisis, a la vez, y que en su desarrollo último fungió como referente a confrontar y superar para afirmar una ruptura, y que sufrió el destierro conceptual y efectivo de los territorios de la “actualidad”, poniendo en su contra a toda la industria cultural del arte, es un paradigma que hoy nos invita a revisión. Es el tiempo en que coexisten, por un lado, trayectorias sólidas y propositivas de pintores que no renunciaron a la herencia artística para afirmar su propia novedad (como es el caso de Inda Sáenz) y trayectorias de artistas, por otro lado, que pasaron del requisito ruptural de negar a la historia del arte, a la necesidad actual de dialogar con ella, como lo advertimos en los museos que albergan acervos de valor patrimonial. Como en otros momentos de la modernidad, la transgresión toca puerto en el pasado y en lo negado.

La apropiación de Inda se justifica plenamente en su proyecto dedicado a la Revolución Mexicana. Juega con elementos que por lo demás, ella ha manejado a lo largo de su trayectoria: capacidad descriptiva en diferentes registros; una línea orientada a la creación formal verista (más que una línea activa, protagónica por sí misma); una interpretación de la historia a partir de paralelismos con el presente; compromiso con un cambio político y social; confianza en el poder concientizador, restaurador y liberador del arte; confianza en valores estéticos, humanísticos y simbólicos en las propuestas; visión de la pintura como un género para la representación y expresión de emociones, sensaciones y, sobre todo, ideas.

Traicionada, interrumpida, concluida o finiquitada, la Revolución Mexicana, esa que para algunos fue la primera revolución del siglo XX y para otros la última del siglo XIX, nos legó entre sus valores más confiables un paradigma artístico que este proyecto de Inda Sáenz, tiene la bondad y el talento de recordarnos.

Rius, Luis, “La Revolución y 100 años en la pintura de Inda Sáenz” en *Inda Sáenz. Escenarios y otras series*, México, CONACULTA-INBA, 2014, pp. 96-102.

TODO ES VANIDAD, EXCEPTO AMAR AL ARTE Y SERVIRLO

Por Avelina Lésper

Los objetos nos vencen en la competencia por la permanencia, las vidas pasan y los objetos quedan como testimonio de lo que alguien fue, de una existencia. La fatalidad de nuestra condición efímera nos obliga a rodearnos de cosas y a crear obras que dejen un rastro, una señal de nuestro breve momento en esta vida o en esta realidad. Las pinturas de Inda Sáenz retoman el concepto de *vanitas*, desde su idea de la quietud de lo que permanece, de lo que es capaz de conservarse estático y perenne, de lo que nos sobrevive. Son pequeños altares a las deidades mundanas que habitan nuestra historia y nuestra cotidianeidad. Cada objeto en las obras de Sáenz alcanza una presencia idólatra, superan su condición utilitaria para ser depositarios de emociones y memorias. La composición reúne piezas de entrañable relación con obras de arte de otros artistas o con señales sensibles. Esta conjunción es un pronunciamiento de parte de la pintora que involucra obras de otros artistas para mostrarnos sus afectos estéticos, son piezas que, de alguna manera, están presentes en la composición de los elementos, que ponen un eje visual en el cuadro. Este paganismo es una respuesta a la máxima teológica de Kempis: "Todo es vanidad (*vanitas*), excepto amar a dios y servirlo". Las *vanitas* de Inda aman a la pintura misma. *Vanitas con cortina azul*, hace un ejercicio de preciosismo al trabajar la tela, detalla los dobleces, las arrugas, la luz que cambia la tonalidad azul y la hace más clara, casi blanca contra las oquedades que se oscurecen. En el taller de Miguel Ángel remojaban las telas en agua con yeso para petrificarlas, para que sus arrugas y ondulaciones fueran rígidas, así los dibujantes y escultores podían trabajar en ellas y reproducirlas en el lienzo y el mármol. Esta tradición de pintar los lienzos, como la almohada de Durero o las telas del Caravaggio, son casi un divertimento estético, el reto es la profundización de la observación sobre algo que no podría retener de otra forma nuestra atención. Al colocarla casi en un primer plano esta tela adquiere otro valor, es importante, divide en espacio, le aporta color, formas, y hace un juego teatral al estar ligeramente más adelante que la mesa que soporta los objetos, es un telón. La *vanitas* así es un escenario y la cortina lo vela o lo descubre. Un drama que espera latente detrás de esa cortina hasta que Inda la abre y nos permite ver cómo se desarrolla en la mesa, entre la relación secreta de las flores, el collar de perlas, el jarrón y la fotografía que es un pequeño autorretrato en presencia de una de sus pinturas de la serie dedicada al dramaturgo Jean Genet. Con este sencillo gesto nos involucra en ese episodio, nos comparte un secreto. La limpieza casi purista de su pintura, de sus colores, con una necesidad de hacer lo indispensable, para no distraer con efectos innecesarios. Concentrada en la factura, pinta con un cuidado emocional, con entrega, crea un ambiente más personal, nos obliga a presenciar la obra con cierta reverencia, con la sensación de que somos indiscretos.

EL TESTIGO.

En *Vanitas con el retrato de Kay Sage*, las sucesión de planos es un juego de perspectiva que nos pone como espectadores en diferentes ángulos, nos hace ir hasta un fondo lejano, en una pared de la que cuelga un cuadro, se cierra con un muro intermedio que da espacio a unas flores rojas, para, finalmente, enmarcar la composición con una cortina y la pared en donde está el *Retrato surrealista de Kay Sage*. La aventura de reproducir una pintura dentro de una pintura, conservar la paleta de la copia y dejar que posea a la obra. Habilitar un espacio pictórico para darle exposición a una segunda pintura, con la convicción de que la copia interna no es decoración de fondo, al contrario, es un elemento esencial de la narración, es un personaje, un testigo. Podemos citar a Breton cuando se refería a las pinturas de Sage y Tanguy, como pinturas poema. La composición de Inda es poética:

el vaso con delicadas violetas, las frutas que acercan sus colores a la tela que está en el ángulo de la mesa, la vela casi acabada y retomado la tradición de vanitas, un pequeño autorretrato de la pintora. La pieza tiene dos testigos, el retrato de Sage que observa desde su laberíntica estructura, que pareciera que se traga los elementos, el collar, las plantas, el cofrecillo y que se integra al laberinto de perspectivas que plantea Inda, y por otro lado la pintora misma. Estos observadores revaloran el peso de los objetos, les aportan un peso existencial. La fotografía-autorretrato hace que cada cosa tenga una correspondencia humana, una historia que se ve impedida de desaparecer gracias a las señales que deja en el collar, en el olor de las violetas, en la tela arrugada. La puesta en escena es intimista, busca la artificialidad de la creación, de la intención de mostrar algo, darle un orden, valorar la presencia.

IDÓLATRA Y ANIMISTA.

La Ofrenda de Muertos no cree en la muerte, es un ritual que se sostiene en la posibilidad del regreso de los que ya partieron. La ofrenda es para tentarlos, el regalo, o el homenaje amoroso es para traerlos, hacerlos venir de ese sitio en el que no podemos estar con ellos. El que pone un altar de muertos no piensa en la inmaterialidad de la no existencia, piensa en su propia añoranza que es real, inevitable, fuerte. Inda Sáenz en su vocación idólatra y animista, pinta un altar habitado por un color violento, emancipado, de un luto escandaloso. Frida Kahlo, Diego Rivera y el padre de Sáenz están en el altar, un triángulo de admiraciones y añoranzas afectivas, ofrendados con piezas de pan, calaveras de azúcar y veladoras. Reunir la idea de la vida que se detiene y el altar de muertos es un acierto, es una interpretación que sintetiza la noción de permanencia emocional. En el altar nos postramos, Inda nos hace conscientes de que la muerte se queda ahí, inmóvil, posando, que durará para siempre.

LA PINTURA EN EL ALTAR.

Vanitas Post-Multimedia incluye la desgarradora visión del buey desollado que Rembrandt perpetuó transformando la noción del despojo, haciendo de la naturaleza muerta una escena furiosa, cruel, sin melancolía. El cuerpo cuelga al lado de una imagen de *Ciclos de Vida. Agua* la instalación de Tatiana Parceró, en la que una unas piernas flotan y una nube, como un juego surreal, cuelga de un hilo. El contraste es doloroso, la carnalidad del animal muerto, destazado, que se opone a la pintura azul que invita a entrar en ella. El rojo seco de la carne se acentúa con unas flores, un aviso trágico de que esas flores están en proceso de ser un despojo como ese animal que cuelga de su poder inútil. Inda pinta meditando cada paso, piensa ante el cuadro, no hay azar, trabaja con devoción su pintura, con reverencia, es un acto de entrega. Esta escena estremece por la osadía de los elementos y por el cuidado del desarrollo pictórico. Lo que está ahí reunido es la conclusión de dolor de pintar y del placer de inventar, de traer como un juego siniestro lo que de otra forma sería imposible reunir y hacerlo con la decisión de crear un cuadro, es decir, un espacio artístico en el que habite otra apreciación de los objetos, y en el que la composición describe el poder de la pintura. Vanitas hace del artificio una forma de estar en el mundo, destaca esa armonía que pasa desapercibida, que no tenemos la capacidad de observar en los objetos sencillos que nos rodean. En esta obra Inda, además, se atreve con el invención pura, con la arbitrariedad y trae al escenario cosas que no podrían estar ahí. Esta decisión es lo que manifiesta al poder creador, lo que hace que la pintura exista, que sea intransigente con la realidad. *Vanitas Post-Multimedia* es un homenaje a la pintura, al trabajo de estar enfrente del lienzo horas, días, una vida, el artista es la naturaleza muerta de esta obra, Inda es el tema de esta obra. La calavera anamórfica del cuadro de Holbein *Los Embajadores*, con su deformación óptica que enfatiza el artificio pictórico. Los pinceles en una esquina de la mesa, el tratado de arte de los *Cuadernos* de José Clemente Orozco, el pequeño autorretrato de la artista pintando un cuadro,

recreando el autorretrato de la pintora Laura Knight. Es el entorno de un estudio, es el misterio del hábitat de un pintor. La cotidianeidad del artista crea escenas inusuales, su ambiente está alimentado por contradicciones estéticas, humanas, que se materializan en los objetos. Lo que convive en su mesa, en su espacio de trabajo, se salta las reglas porque se rige de una visión oculta al exterior, que nace en el momento en que un trazo cruza el espacio en blanco. El arte es pretexto, tema, motivo, y esta pintura es el medio, esa transformación de los pigmentos sobre un lienzo que detona un mundo.

Lésper, Avelina. "Todo es vanidad, excepto amar al arte servirlo", en *Inda Sáenz. Escenarios y otras series*, México, CONACULTA-INBA, 2014, (pp. 84-86).

ARTE COMPROMETIDO DE INDA SÁENZ

Por Blanca González Rosas

Pintora, activista de la memoria artística y estudiosa del arte desde plataformas teóricas vinculadas con el feminismo, Inda Sáenz es una mujer que se define con una palabra: compromiso. Compromiso con sus ideales, pasiones, querencias.

En tanto creadora, su compromiso se centra en la investigación permanente sobre el espacio pictórico, ya sea como protagonista autónomo o como territorio de distintas representaciones, incluyendo la historia del autorretrato femenino. Como activista cultural, ha defendido la difusión y exhibición responsable del patrimonio artístico-museístico, así como también la permanencia de un evento tan emblemático como la Bienal de Pintura Rufino Tamayo. Es pionera en México en los estudios sobre el autorretrato femenino y ha contribuido en la difusión de la crítica y la teoría del arte feminista. En sus incursiones en el terreno de la crítica del arte, la pintora obtuvo en 1999 el primer premio en el concurso Crítica de Arte Actual promovido por ExTeresa Arte Actual del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y la revista *Dónde ir/Fun*.

Generosa con sus conocimientos y solidaria en su actitud, Inda Sáenz se caracteriza por una notable fortaleza interna que se devela a través de sus acciones. Reflexiva sobre su presente y su pasado, la artista comparte en esta entrevista sus diversas identidades.

PINTORA

Inda Sáenz es una pintora de extremos. En su obra, la superficie puede convertirse en el territorio de una gran sensualidad, de una rígida racionalidad o de una desesperada expresividad. Su lenguaje también es extremista y en constante movimiento, transita desde sutiles abstracciones cromáticas y constructivas abstracciones geométricas, hasta figuraciones relacionadas con el retrato y la naturaleza quieta.

-Inda, para ti, ¿qué es la pintura?

- *Es un espacio "otro", es un espacio de exploración, de investigación.*

Y sí. La pintura de Inda Sáenz es un lugar en donde la artista explora la tangibilidad del tiempo y el espacio, el devenir histórico de los objetos, la ficción de la realidad, la autocreación de la imagen femenina, la crítica a la irracionalidad del poder político y económico.

El conocimiento es su pasión más allá de programas curriculares o actividades autodidactas. Aprendió a pintar tanto con artistas que eran amigos de sus padres como con profesores de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

-¿Cómo te iniciaste en la pintura?

- *Mis padres me llevaron a las clases de pintura que daba la muralista Rina Lazo en la Casa del Lago en Chapultepec cuando yo tenía cinco años. Rina, quien había sido ayudante de Diego Rivera, y su esposo, el también muralista y grabador Arturo García Bustos, discípulo de Frida Kahlo, eran militantes, como mi padre, del entonces proscrito Partido Comunista. Las visitas a la fascinante casa de los maestros, llena de piezas prehispánicas, con la historia de haber sido la casa de la Malinche en Coyoacán, con cuadros de otros pintores y sus propias obras en progreso me impresionaron mucho.*

- *En la secundaria y preparatoria elegí los talleres de artes plásticas y aprendí algunas técnicas. Entré a la Facultad de Psicología de la UNAM y luego comencé a asistir a los talleres de dibujo y pintura de la ENAP. Ahí, entre 1985 y 1991, estudié en los talleres de Gilberto Aceves Navarro, Ignacio Salazar y Francisco Castro Leñero. Algunos años después cursé el posgrado en artes visuales en la Antigua Academia de San Carlos, en la UNAM.*

Las enseñanzas recibidas del pintor Ignacio Salazar¹ se perciben sobre todo al principio de su trayectoria profesional, en la exitosa serie *Escenarios para Jean Genet*. Integrado por lienzos de gran formato, el conjunto delató una gran maestría, sutileza y dramatismo en la vinculación entre el color y la luz. En esta serie se empezó a definir su concepto pictórico, el cual, desde entonces, se centra en la exploración del espacio como escenario de percepciones tangibles e intangibles.

- *Empecé la serie en el taller de Ignacio Salazar en la ENAP. En esa época hacía dibujos en funciones de teatro y danza; me interesaba explorar el espacio escénico y el cuerpo en movimiento. En ese momento se conjuntaron varias experiencias. Yo acababa de leer *San Genet, comediante y mártir* de Sartre cuando se presentó un grupo ruso de la postperestroika con una puesta en escena de danza-teatro con *Las Criadas* de Jean Genet en el Teatro de la Ciudad.*

-¿Por qué te interesó Jean Genet, un intelectual con una personalidad tan desgarradora, tan abandonada?

- *Tenía presente la obra *Las Criadas* y conocía el caso de las hermanas Papin escrito por Lacan. Por otra parte, estaba mi necesidad de explorar el espacio pictórico y en ese sentido tenía mucho interés por la obra de Roberto Matta.*

Creo que el proceso creativo se nutre de muchas fuentes. De Matta me intrigaba su manera de construir el cuadro; me interesaban esas extrañas máquinas-cuerpos que flotan en el espacio pero mantienen una relación como totalidad. Me interesaba el espacio como escena donde los cuerpos hacen huellas.

-Actualmente, ¿en qué consiste tu exploración pictórica, continúas investigando las posibilidades de la superficie pictórica como territorio de evocaciones emotivas e intangibles?

-El realismo y el género de la naturaleza muerta me da la posibilidad de explorar tanto la historia de la pintura como el objeto real y sus relaciones en el espacio del cuadro, el color y el sentido simbólico. Para mí la pintura es un espacio de investigación, de exploración inagotable, es una forma extraordinaria de conocimiento del mundo. Aún en un género considerado menor como la naturaleza muerta, puedes entender que la pintura es un espacio abstracto y teórico; cada obra abre la pregunta sobre la relación de esa pintura en particular con la historia de la pintura.

-¿Qué es lo que exploras en la pintura?

- El color, la forma, la composición, la atmósfera, la historia de la pintura, el tema, mi propia capacidad creativa y asociativa, las posibilidades de los materiales pictóricos: soportes, pigmentos, medios y técnicas. Una vida es muy corta para investigar y experimentar todas las posibilidades de la pintura.

La experiencia de la pintura implica un proceso constante en el que vas hacia dentro, a todos tus recursos, a lo que has visto, a lo que has aprendido; y, por otro lado, es un proceso que va hacia fuera en las formas de expresión.

-Todas tus series están construidas con base en un tema específico. ¿Cómo se relaciona esta elección con la exploración pictórica?

-El tema liga los contenidos y es un vehículo para comunicar sentido. Pero la pintura es mucho más que un tema y más que una imagen.

Sobre los temas de las series, de Genet me conmovió su vida desgarradora, pero también su fuerza como escritor. En los cuadros el drama está expresado por el contraste entre luz y sombra con una paleta muy restringida.

La serie de las "Maestras" está soportado por los descubrimientos de las historiadoras del arte feministas.

La serie "La Revolución y 100 años" la inicié con dos paráfrasis del extraordinario "Paisaje Zapatista" de 1915 de Diego Rivera. Se me ocurrió al recorrer los campamentos de Reforma después del fraude en las elecciones de 2006; la avenida me pareció un gran cuadro cubista en donde ocurría todo simultáneamente. Los numerosos retratos de Hidalgo, Juárez, Zapata, Villa y los Flores Magón en las carpas y en la calle me hicieron pensar que la historia estaba viva en el presente. Y luego, durante las celebraciones oficiales de 2010 me preguntaba ¿Dónde estamos a cien años de la Revolución? ¿Dónde quedó el compromiso estético y social de los artistas de la Escuela Mexicana? por esto, recupero su lenguaje y contenido simbólico.

-En la exploración pictórica has mencionado tu interés en el espacio y los contrastes lumínicos. Sin embargo, sin color no se puede percibir la luz. ¿Qué importancia tiene el color en tu creación?

- Trabajé la serie de Construcciones con una paleta de colores cálidos: amarillos, ocre, rojos, de manera que hay un contraste con la serie anterior dedicada a Genet.

El color es muy relativo porque depende de los pigmentos, los medios y los soportes, además de que un color en la proximidad afecta al otro. Pero también nuestra percepción del color está muy atravesada por la cultura; nuestros códigos de color en México pueden ser bastante distintos de otras culturas. Me gustan mucho las tierras rojas de los murales teotihuacanos; hay una referencia a ellos en las “Construcciones”.

En su exploración creativa, Inda Sáenz ha transitado por pictoriedades muy distintas. De 1990 a 1999, en la serie de Genet, sobresalió por la sensualidad de sus atmósferas lumínicas. Entre 1999 y 2003, la Serie *Construcciones*, basada en tonalidades térreas con profusión de rojos y amarillos, descubrió a una pintora audaz en el uso y movimiento de veladuras y oscuridades. Sin embargo, la libertad y protagonismo de las formas se fue acotando hasta desaparecer en la serie *Vanitas* y *Las Maestras*. Si bien es evidente la investigación en la práctica del retrato, la apropiación de imágenes ajenas parece limitar el excelente dibujo y dramatismo lumínico que la caracterizaba.

-Después de tener tanto éxito tanto en la crítica como en el mercado con tus series cromáticas y constructivas, ¿por qué te arriesgaste a un cambio tan radical, en el que el movimiento fue sustituido por la rigidez y la sensualidad cromática por la sencillez de colores planos?

-Lo que sucedió es que descubrí a las pintoras, escultoras y grabadoras en la historia del arte. El libro de Whitney Chadwick “Mujer arte y sociedad” me abrió un horizonte y comencé a investigar. Los autorretratos de las pintoras que iba encontrando me interesaron mucho, y comencé a copiar algunos tratando de entender a cada artista, su época, su técnica y lo que quería transmitir de sí misma. Me gustó la idea de aprender de la pintura a través de los ojos de estas pintoras, desde Sofonisba Anguissola y Artemisia Gentileschi hasta María Izquierdo. Volverlas a retratar trayéndolas al presente, era también una manera simbólica de reconocerlas “Maestras”, en oposición a la idea generalizada de que solo existen los Grandes Maestros varones. La serie es un recorrido histórico que me permitió también acercarme a un registro de estilos y maneras de pintar que me dejó un gran aprendizaje.

Al contrario de la rigidez que mencionas, creo que me tomé muchas libertades, desde la libertad de copiar casi literalmente, parafrasear o inventar algunos autorretratos de pintoras de la historia. Por ejemplo, al autorretrato de Clara Peeters que tiene muchos objetos sobre la mesa, yo le quito algunos. Es una especie de juego con el espectador: -Si te interesa Clara Peeters, busca su obra-. A otros les pongo objetos que no tienen los autorretratos originales, como a la suiza Angelica Kauffman, pintora neoclásica a la que acompañé con esculturas grecorromanas que no tiene el autorretrato original y que pienso que a ella le hubieran gustado también. En las versiones que hice de María Izquierdo, inventé un espacio-estudio que no existe ni en las imágenes que de referencia que usé, ni en su pintura.

DIBUJANTE DESGARRADORA

Tanto por el concepto como por la potencia de sus poéticas, el dibujo es uno de los capítulos más sugerentes en la obra de Inda Sáenz. Mucho menos expuestos que su pintura, los dibujos oscilan entre la expresión intimista y la interpretación libre y desgarradora del hecho bélico. Numeroso en bocetos y actos de creación gestual, el acervo dibujístico integra también una extraordinaria serie sobre la Guerra de Irak que realizó la artista en 2003, indignada por la simplificación y falta de información que contenían las imágenes difundidas por los medios televisivos en México. Inda presentó –o inventó– dibujísticamente la violencia y destrucción patrimonial que ocasionó esta guerra.

Seleccionada en la única edición que la Bienal de Pintura Rufino Tamayo ha dedicado al dibujo, esta serie, aún cuando contiene figuras reconocibles que remiten a las culturas destruidas, se sustenta en la capacidad emotiva de los lenguajes abstractos, tanto en el dramatismo del blanco y negro como en la violencia de los movimientos de líneas relacionadas con las vanguardias constructivistas.

El dibujo es un ejercicio continuo de exploración. En la serie de Irak necesitaba la expresividad y el uso de las diagonales en la composición. Para el tríptico decidí realizar dibujos de gran formato con carbón, pigmentos puros y temple de huevo, aunque hice otras pinturas utilizando color.

Si al inicio de la invasión a Irak había pocas fotos. ¿Por qué no utilizar la expresión plástica. Por qué admitir la censura? En la televisión parecía que todo eran fuegos artificiales. No había imágenes de lo que estaba sucediendo con la gente, con los edificios destruidos, con la tragedia real. Con la idea de reconstruir imaginaria y simbólicamente lo que estaba pasando, busqué pintura, gráfica y fotografía de la Primera y Segunda Guerra Mundial y usé unas cuantas imágenes de la destrucción en Irak que aparecieron en revistas. Recurrí a la obra de Max Beckmann, Otto Dix, Käthe Kollwitz y otros expresionistas alemanes e ingleses. Sus obras me confirman que la "objetividad" de la fotografía no es suficiente. Había una intención evidente de los pintores de hablar desde su propia experiencia y expresión plástica. Otto Dix y Max Beckmann estuvieron en las trincheras; el británico Stanley Spencer así como muchos más en distintos frentes atestiguaron, padecieron y produjeron obra sobre la guerra, su terror y miserias.

ACTIVISTA DE LA MEMORIA ARTÍSTICA

Inda Sáenz considera que en cada objeto perteneciente al patrimonio artístico se condensan valores estéticos, históricos y culturales de diferentes sociedades. Ignorarlos, desconocerlos o destruirlos, significa debilitar o aniquilar la identidad de personas y colectividades. Por lo mismo, tanto en sus obras como en su quehacer cotidiano, la pintora recupera, exhibe y defiende la importancia de este tipo de objetos.

Además de ensayos especializados y de crítica de arte, cartas públicas y manifiestos dirigidos a la protección de colecciones públicas de arte y de eventos que, por su historia e importancia, pueden definirse como patrimonio artístico de los artistas mexicanos –como la Bienal de Pintura Rufino Tamayo-, Inda Sáenz, desde 2003, ha incorporado a su iconografía la representación de objetos de culturas antiguas. Utilizadas como entorno de retratos o como testimonio de la destrucción bélica, estas imágenes evidencian la importancia que tiene el pasado en la construcción de su presente.

-Cuando investigaba sobre los autorretratos de pintoras, me encontré con la flamenca Clara Peeters (1594 a 1657), ella hace una mezcla de géneros muy interesante, algunas de sus obras son naturalezas muertas, vanitas y autorretratos. Estaba en esto, cuando ocurrió en 2003 la invasión a Irak, y realmente me afectó muchísimo. En ese momento pinté un vanitas con piezas que estaban en el Museo de Bagdad, y luego continué con los dibujos de gran formato que titulé "La cuna de la civilización".

Me impresionó el cinismo con el que los gringos justificaron la invasión aduciendo que Hussein tenía armas químicas, cuando se sabía que éstas no existían; su único objetivo era apropiarse del petróleo y del territorio iraquí. Y no solamente invaden Irak con la colaboración de otros países europeos, sino que destruyen el Museo de Bagdad, decenas de bibliotecas y permiten el saqueo.

En la escuela aprendimos a llamar a la antigua Mesopotamia como “La cuna de la civilización”. Me pareció un hecho atroz, no solo la invasión y la muerte de miles de iraquíes, sino también la destrucción cultural deliberada de un pueblo milenario. Los arqueólogos sabían perfectamente qué había en el Museo de Bagdad y pidieron al gobierno norteamericano que protegiera el museo y los sitios arqueológicos, y de una manera perversa no lo hizo, al contrario.

En la invasión muchas piezas arqueológicas fueron destruidas, pero los saqueadores sabían exactamente cuáles se llevaban. Había piezas muy valiosas, hermosísimas, de más de seis mil años de antigüedad. Las piezas que pinté están reproducidas en los maravillosos libros Sumer y Asur del arqueólogo francés André Parrot, quien identifica el museo a que pertenece cada una.

Al pintar estas piezas las recupero simbólicamente y al llevarlas al espacio del vanitas estoy diciendo: estas piezas son patrimonio de la humanidad aunque en estos momentos estén en manos de coleccionistas ingleses o suizos o vaya a saber de quién.

Destruir la cultura de un pueblo es criminal como lo ha documentado el venezolano Fernando Báez en su libro La destrucción cultural de Iraq. El patrimonio es parte de la identidad, y al destruirlo se destruye la memoria, los vínculos sociales, los vínculos con la historia. Eso no fué accidental ni “daño colateral” fué una acción perversa perfectamente planeada.

Mi indignación se conecta con nuestra propia historia de conquista y saqueo, con la destrucción de códices y de piezas artísticas en el intento de los conquistadores de borrar una historia y una cultura también milenaria. ¿Puedes imaginarte las ciudades con bibliotecas de códices antes de la llegada de los españoles? Los frailes conquistadores se afanaron todavía hasta el siglo XIX en destruir cuanto códice encontraron. Esta destrucción cultural no es distinta a lo que ocurrió en Irak. Cuando se destruyen estas evidencias materiales que tienen que ver con la historia y la memoria, se intenta aniquilar mucho más que un objeto.

Por desgracia, el daño al patrimonio cultural no deja de ocurrir de distintas maneras. Actualmente, en México, muchas de las valiosísimas colecciones de los museos están embodegadas. O sucede, que cuando las colecciones se exhiben, se les somete a “revisiones curatoriales” absurdas. Cuando a una obra se le sobrepone un sentido o una lectura arbitraria, que no le corresponde, hay una especie de vandalismo permitido institucionalmente, cosa que es más grave todavía. Esto confunde y desorienta. Desafortunadamente hay muchos ejemplos de estas prácticas de un tiempo a la fecha en nuestros museos.

ESCRITORA Y CRÍTICA

La actividad creadora de Inda Sáenz no se ha limitado únicamente a la creación visual. Investigadora disciplinada, la pintora ha incursionado en la crítica y la exploración de temáticas de la historia del arte poco abordadas en México. Además de su éxito como ganadora del premio en el Concurso de Crítica de Arte en 1999, concibió y organizó la antología Crítica feminista en la teoría e historia del arte, publicada en 2007 y, en 2013, colaboró con un ensayo “Rina Lazo y Arturo García Bustos. La vigencia de la Escuela Mexicana” en el libro sobre parejas de artistas Codo a codo. Parejas de artistas en México.²

Al conocer los textos de las historiadoras del arte feministas me dí cuenta de que ninguno de ellos se había traducido al español. Esta literatura era conocida por poquísimas artistas y académicas en México, a pesar de que el llamado “arte contemporáneo” está muy influido por las artistas y teóricas feministas; así que pensé que hacía falta traducir estos textos, ya clásicos, para hacerlos accesibles a los alumnos de las escuelas de arte e historia del arte; entonces, le propuse a Karen Cordero³ editar una antología.

Su crítica a la gestión gubernamental de las prácticas pictóricas, destacó a partir de la intención de suspender la Bienal de Pintura Rufino Tamayo, que manifestaron funcionarios del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 2010. Decidida y solidaria, Inda Sáenz se involucró en la gestión para recuperar el evento en compañía de los pintores Teresa Velázquez, Ulises García Ponce de León y Pablo Rulfo.

En noviembre de 2013, después de algunas reuniones con funcionarios del INBA y diversas denuncias en medios de comunicación, la XVI edición de la Bienal de Pintura Rufino Tamayo, fue convocada con base en las recomendaciones propuestas por los artistas.

Con base en que la Bienal de Pintura Rufino Tamayo es un concurso en el que la selección de los artistas –incluyéndote a ti– es insegura y arbitraria, ¿por qué decidiste participar tan activamente en su defensa?

- Yo estaba pintando obra para participar en la bienal cuando leí en el periódico que no se iba a convocar. ¿Por qué un certamen establecido desde 1982, de repente, a unas funcionarias del INBA se les ocurre que ya no va a continuar? Creo que la bienal también es parte del patrimonio porque es la herencia de un pintor que dona su colección al pueblo de México junto con el museo que lleva su nombre; además de que se ha constituido a lo largo de treinta años como un espacio importante para conocer el desarrollo y diversidad de la pintura en nuestro país.

La comunidad pictórica y el público merecemos un mínimo de respeto, diálogo, información. Por eso creo que es importante preservar la bienal como un espacio de autonomía de la pintura y de los pintores frente a los intereses del mercado, los vaivenes institucionales, el protagonismo de los curadores y las modas.

González Rosas, Blanca. “Arte comprometido de Inda Sáenz” en *Inda Sáenz. Escenarios y otras series*, México, CONACULTA-INBA, 2014, (pp. 11-117).

Notas al final

1 Ignacio Salazar (Ciudad de México 1947-) goza de amplio reconocimiento no sólo como artista sino, también, como docente de pintura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

2 *Codo a codo. Parejas de artistas en México* (coord. Dina Comisarenco), México, Universidad Iberoamericana, 2013.

3 Historiadora del arte y académica del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana.



**LA VANGUARDIA
MEXICANA
PRESENCIA ACTUAL
UNA PROPUESTA
PICTORICA**

GUADALUPE INDA SÁENZ ROMERO