

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS SUPERIORES

EL PINTOR ENRIQUE ECHEVERRIA Y SU TIEMPO



T E S I S
que para optar al grado de
Maestra en Historia del Arte
p r e s e n t a
TERESA DEL CONDE

México, D.F., junio de 1977.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

P R O L O G O

Mi interés por Enrique Echeverría se remonta a una exposición homenaje que se presentó en Bellas Artes al año de la muerte del artista, a quien nunca conocí personalmente. Me dí cuenta en esa ocasión de que él era una de las figuras claves de la "joven pintura", o sea del conjunto de artistas, ya que no grupo, que se opuso a seguir los lineamientos de la escuela mexicana, siguiendo en parte el ejemplo de Tamayo y Mérida, durante los primeros años de la década de los cincuentas. Fue entonces cuando varios jóvenes nacidos durante los veintes y principios de los treintas, iniciaron sus actividades en un plano profesional, tomando un sesgo que justificaría el hablar de una escuela mexicana contemporánea, si no fuera porque sus metas y proposiciones fueron llevadas adelante a nivel individual. Ellos tuvieron la conciencia de estar iniciando una nueva etapa, pero no existió un líder que los uniera, ni una sustentación teórica común de la cual todos participaran. La libertad creativa fue el único dogma y a él consagraron sus luchas.

Siempre me ha interesado el movimiento artístico de los cincuentas, por ser ésta la década en que la promoción y el mercado del arte contemporáneo mexicano se inició a una escala verdaderamente importante y de otra parte, porque es el momento en que un número cada vez mayor de artistas hacen evidente su asimilación de las tendencias internacionales de vanguardia. Antes de los cincuentas existían poquí-

SUMARIO

Prólogo

Reconocimientos

PRIMERA PARTE

Enrique Echeverría y su Tiempo.

1. Nacimiento y educación. Los inicios de su vida artística.
2. Apertura de la Galería Proteo. Los inicios de una polémica. Echeverría obtiene la beca Guggenheim.
3. Las dos Bienales y la Exposición de 1959 en Ciudad Universitaria.
4. Exposiciones de arte mexicano en el extranjero. La inauguración del Museo de Arte Moderno. Enrique Echeverría exhibe con Inés Amor. Segunda estancia en Estados Unidos.
5. Confrontación 66 y Expo 67.
6. La Exposición Solar. El Salón Independiente. Últimas exposiciones de Enrique Echeverría.

SEGUNDA PARTE

Análisis de la obra de Enrique Echeverría.

1. El proceso artístico.
2. Echeverría y las influencias.
3. Conclusiones

Bibliografía sobre Enrique Echeverría.

Bibliografía general.

Apéndice I. Ilustraciones.

Apéndice II. Catálogo.

Apéndice III. Documentos.

simas galerías de arte en la ciudad de México y entre ellas sólo dos, la que dirigía Francisco Caracalla -Galería de Arte Contemporáneo- y muy en primer lugar la de Inés Amor, -Galería de Arte Mexicano- eran las únicas que mostraban un ritmo congruente y sostenido de actividades. A principios de la década mencionada la Galería Prisse reunió a un grupo de pintores destinados a actuar como punta de lanza en el nuevo giro que iba tomando el medio artístico mexicano. Entre ellos se encontraba Enrique Echeverría, amigo de José Luis Cuevas y de Alberto Gironella.

Pese a mi interés por el arte que se ha venido produciendo desde entonces a la fecha, la figura de Echeverría me resultaba oscura. Pude comprobar al poco tiempo de celebrada la exposición que he mencionado, que no sólo yo desconocía sus aportaciones, sino que en realidad era un pintor del cual se había hablado en términos generales en varias obras sobre arte moderno y contemporáneo de México, pero de quien poco era en verdad lo que se sabía. Hasta la fecha no existe investigación, ni siquiera somera, que haya sido publicada sobre su evolución artística.

La primera revisión cuidadosa de una serie de obras de Echeverría trajo como consecuencia un cambio importante acerca de la idea que yo me había hecho de este pintor. Yo tendía a considerarlo como pintor abstracto, siendo que sólo un contingente determinado de sus obras cabe dentro de este tipo de expresión y eso con ciertas reservas, dependiendo del significado que se le de a este término. En sen

tido estricto, Echeverría nunca hizo arte abstracto, sino que abstractizó a partir de realidades siempre reconocibles, llegando en varias composiciones realizadas entre 1960 y 1970 a un lenguaje que despersonaliza al objeto, le quita importancia y centra el contenido del cuadro en problemas de forma y color. "El continente antes que el contenido", expresó en una ocasión el artista en cuestión. Ciertamente que este proceso cabe dentro de una tendencia abstraccionista, pero la postura de Echeverría se diferencia de la del pintor ortodoxamente abstracto en que él no llega a prescindir por completo de la imagen o impresión visual que constituye el punto de partida para la creación del cuadro, es decir, que su realidad pictórica, a fin de cuentas, viene a estar inspirada directamente por el mundo circundante, a pesar de lo esquemática, transfigurada o sometida a intrincadas yuxtaposiciones en que se presente.

Lejos de que la imagen de Echeverría desmerezca por no encajar dentro de la postura del verdadero artista abstracto, es precisamente esta aparente falta de definición la que hace que su obra presente un proceso evolutivo sumamente interesante. Fue ello lo que me movió a tratar de resolver las dudas y puntos oscuros que surgieron de la primera revisión de sus cuadros con el fin de llegar a conformarme una idea lo más completa posible acerca de su obra. Esto sólo pudo realizarse mediante un estudio sistemático y pormenorizado de todo lo que pude conocer de sus producciones, de su confrontación con la obra de otros artistas, y de la lectu-

ra de lo que se ha publicado acerca de él.

Enrique Echeverría es pues la figura central de este trabajo, si bien la primera parte, que lleva por título "Echeverría y su tiempo", está dedicada a tratar los principales acontecimientos artísticos que se desarrollaron en su torno durante las dos décadas que abarca su actividad profesional.

Buena parte de la información transmitida en este primer capítulo del estudio está relegada a las notas. Procedí así por dos razones: en primer lugar quise evitar que esta sección del texto se extendiera demasiado y, en segundo lugar no quise provocar el que se desdibujara la figura del pintor, objeto principal del trabajo. En esta forma, las notas recogen información que a mi criterio puede servir de base a futuras investigaciones, sin interferir con la fluidez del texto. El lector que desee pasarlas por alto puede hacerlo sin que por ello se desvirtue el sentido de información que transmite el capítulo; pero el especialista, o el amante de informarse con precisión de ciertos hechos de su peculiar interés, necesariamente deberá acudir a ellas.

La segunda parte está dedicada al estudio crítico de la obra de Enrique Echeverría, atendiendo a los siguientes factores: la evolución formal de su pintura, las principales influencias a que obedece, la índole de su temática y el pensamiento crítico de quienes se ocuparon de reseñar sus exposiciones en el momento oportuno.

A esto sigue una valoración final, a manera de conclusión, que además resume los principales puntos tratados.

RECONOCIMIENTOS

La realización de este trabajo fue posible gracias a la ayuda que recibí de las siguientes personas e instituciones:

Sra. Ester Sierra de Echeverría

Museo de Arte Moderno

Galería de Arte Mexicano

Depto. de Arte de la Universidad de Notre Dame, Indiana

Club de Industriales

Sr. Lester Wolfe, Nueva York

Sres. Ralph Fabacher y Higford Griffiths. San Miguel Allende

Sra. Gloria Contreras

Sra. Erna Rose

Sr. Alejandro Saloschin

Sr. Claudio Gómez

Vlady

Sr. Alberto Gironella

Sr. Hector Xavier

Sres. Victor y Pilar Fosado.

Muy en especial quiero expresar mi agradecimiento al Sr. Pedro Cuevas a quien debo la obtención de la mayor parte del material ilustrativo (incluido sólo parcialmente en este trabajo), que acompaña la investigación.

El Sr. Manuel Felguérez fungió como asesor.

PRIMERA PARTE

ENRIQUE ECHEVERRIA Y SU TIEMPO

1.- Nacimiento y educación, los inicios de su vida artística.

Enrique Echeverría nació en la ciudad de México el 14 de julio de 1923. Su padre, que era de origen vasco, jugó un papel muy importante en la conformación de su personalidad, pero no a través de su presencia física, puesto que murió, o simplemente desapareció, cuando Enrique contaba solamente un año de edad. Hay casos en los que la ausencia crea una presencia más intensa y dinámica que la presencia real. Al parecer así aconteció con Enrique Echeverría, quien creció añorando y reproduciendo un idealizado prototipo paterno al lado de su madre, admirable mujer de raza indígena originaria del estado de Tlaxcala, que llevó a cuestas su situación familiar mediante el desempeño de discretos menesteres domésticos.

La carencia de identificación real con una imagen masculina, la falta de hermanos y sobre todo, la conciencia tempranamente adquirida de ser hijo de español e india, fueron circunstancias que coadyuvaron a crear una intensa necesidad de arraigo que vino a irrumpir tempranamente en su vida, manifestándose en una especie de ferviente culto por todo lo que tuviera que ver con España. Esto condicionó su educación artística, su pintura y en general su vida. Aven

turando una interpretación fundamentada básicamente en las modalidades de expresión que cultivó, en los viajes que llegó a realizar y en el tipo de ambientes y de personas que frecuentaba, se diría que le pesó enormemente su mestizaje. No existe dato comprobable alguno que permita afirmar con certeza a qué grado llegó a rechazar su parte indígena, pero lo que sí es cierto es que la mantuvo bastante reprimida y que en cambio siempre sacó a flote su ascendencia hispana. En toda su producción adulta se percibe un hálito ibérico derivado de las imágenes y colores que él fijó con mayor insistencia, es algo indefinible que no se acusa a través de rasgos precisos, pero que también se percibe en artistas como Antonio Rodríguez Luna, Enrique Climent, en el Vicente Rojo anterior a los años sesenta y en forma por demás evidente en Alberto Gironella, aunque asumiendo características distintas.

Echeverría se proponía ser aviador. Fue desde muy joven dedicado y responsable, por lo que inició con buenos auspicios la carrera de ingeniería aeronáutica en el Instituto Politécnico Nacional. Allí empezó a darse a conocer como dibujante y pintor, realizando retratos, paisajes, ex-libris y escudos de armas que regalaba a sus amigos. Lo que principió como una actividad lateral, practicada como juego en los ratos libres, vino a sustituir paulatinamente a la fantasía juvenil relacionada con el vuelo. Abandonó los estudios de ingeniería aeronáutica al cumplir veinte años, decidido a dedicarse a la pintura.

No se inscribió como alumno en "La Esmeralda" o en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, como en cierto modo hubiera sido lógico que ocurriese. Unos amigos suyos le presentaron al pintor Arturo Souto y él ya no se planteó la conveniencia de conocer a otros maestros, sino que abrazó de lleno la oportunidad de ingresar como alumno a su taller, seguramente porque allí encontró exactamente lo que buscaba.

Arturo Souto era gallego de origen, había estudiado en Madrid y en la Academia Española de Roma. Desde 1939, a consecuencia de la Guerra Civil Española, se encontraba radicando en México. Su taller era muy concurrido, sobre todo por amateurs y a pesar de que no exponía frecuentemente, su pintura era bien aceptada, tanto por los críticos como por amplios sectores del público. En buena medida debía esta aceptación al hecho de no ser ni vanguardista, ni pintor de las realidades nacionales del país que lo acogió. La pintura de Souto no representa reto alguno, es buena pintura posimpresionista, de paleta luminosa, empastes ricos y discretas estilizaciones que para nada hacen peligrar la integridad de la imagen.

Como era de esperarse, Echeverría guardó gran dependencia de su maestro durante los primeros años de su carrera artística. No sólo absorbió con fidelidad todo lo que él pudo enseñarle, sino que también fue dócil en seguir sus consejos. Fue por sugerencia de Souto que el año de 1944 ingresó como alumno, por un breve período de tiempo, a la

academia "La Esmeralda", dirigida en aquel entonces por Antonio Ruiz, "El Corzo", a quien Echeverría no llegó a tratar personalmente. Sus gustos y sus aspiraciones lo mantuvieron más vinculado al ambiente del pintor español que al medio de las academias oficiales, en las que aun imperaba la corriente nacionalista.

Nunca confió plenamente en que podría vivir de su profesión de pintor y por ello jamás fue un artista de tiempo completo. En 1947 ingresó como dibujante técnico a la Compañía de Luz. Es probable que este puesto se le haya presentado en cierta forma como compatible con su vocación artística. Aparte de asegurarle la subsistencia, le dejaba tiempo suficiente para pintar, aparentemente en forma más libre que si hubiera tenido que vivir de la pintura. Tal tipo de solución, que hoy en día se impone casi como una necesidad, no resultó benéfica en el caso de Echeverría. Aparte de restarle tiempo al oficio, lo hizo llevar una vida menos comprometida y ésto a pesar de que él siempre consideró, de buena fé, que la pintura era su quehacer primordial. No queda duda de su vocación ni tampoco de la intensidad de su entrega, pero sí de su seguridad como artista. Nunca llega a prescindir de esa fuente de trabajo, a pesar de que pudo haberlo hecho en determinado momento de su carrera. Con el correr del tiempo ocupó, en la misma compañía, un puesto especialmente creado para él en el departamento de publicidad, donde trabajó como cartelista. No obstante este cambio, su labor como diseñador publicitario se dió totalmente

cercenada de sus búsquedas artísticas. Ambas actividades coexistieron durante toda su vida adulta, sin que una influyera sobre la otra, salvo en un solo sentido: Echeverría no tomó la pintura como fuente de trabajo y esto lo colocó en posición desventajosa ante quienes sí lo hicieron.

Echeverría permaneció en el taller de Souto por espacio de seis años (1943-1949), tiempo suficiente para asimilar todo lo que allí podía aprenderse. Su formación, al parecer, estuvo centrada en el manejo de colores y texturas, es decir en el dominio de problemas propiamente pictóricos; en ese sentido su oficio no dejó nada que desear y si algunas deficiencias hubo, éstas se dieron por el lado del dibujo.

Hacia fines de 1951 trató de exponer por primera vez, dirigiéndose inicialmente al Salón de la Plástica Mexicana, donde su pintura no fue aceptada por no encajar plenamente dentro de los lineamientos requeridos para exhibir allí (1). Esta circunstancia lo acercó al grupo de pintores que al año siguiente habría de fundar la Galería Prisse.

Vlady, Hector Xavier y Alberto Gironella tenían instalados sus talleres en el piso alto de una casa de la calle de Londres, donde acostumbraban a recibir a otros artistas que trabajaban independientemente de las instituciones oficiales. Con el propósito de contar con un lugar donde exponer sus propias obras, los tres pintores, que se autodenominaban "los independientes", abrieron en la planta baja de dicha casa una galería, que se inauguró en septiembre de 1952 (2). La vida de la Galería Prisse fue corta, pero en cambio, el

papel que artísticamente desempeñó tuvo gran trascendencia. Allí encontraron aliento, a través de exposiciones, veladas artísticas, intercambio de opiniones y difusión de revistas extranjeras, muchas de las ideas generatrices de las nuevas direcciones que habría de asumir el arte mexicano a partir de la década de los cincuenta.

Al grupo de los fundadores se unió al poco tiempo el español Bartolí, recién llegado de Europa y amigo de Alberto Gironella. Echeverría se había relacionado con ellos desde antes de la exposición inaugural y al poco de efectuada ésta, estuvo representado con varios óleos en una colectiva que incluyó también a José Luis Cuevas y a Bartolí, si bien, como se verá más adelante, ya no se encontraba en la ciudad de México cuando fue inaugurada la mencionada exposición.

José Luis Cuevas que pronto tuvo oportunidad de exponer individualmente, ha dejado una semblanza del efecto que producía Echeverría en el vivaz grupo de pintores que frecuentaba la Galería Prisse.

"A nuestro grupo se sumaba también Enrique Echeverría, un pintor de primera clase, buen amigo, pero callado, demasiado silencioso para hacer significar su presencia. Le costaba trabajo definir sus posiciones, sus ideologías, sus antipatías. No quería nunca quedar mal con nadie..." (3)

En unas cuantas palabras, Cuevas definió certeramente la idiosincrasia de su compañero, quien poco fue en realidad

lo que cambió a lo largo de los años. Reservado, algo inseguro, leal a sus amistades, renuente a tomar parte en situaciones combativas o a hacer resaltar su presencia, Echeverría se impuso y fue respetado por la mayor parte de los artistas que tuvieron contacto con él, gracias a que sus dotes de pintor le fueron reconocidas desde los inicios de su vida profesional. Contra lo que generalmente se cree, los artistas suelen ser buenos críticos de sus compañeros. En el caso de Echeverría fueron ellos quienes supieron ver primero al artista tímido pero auténtico, que había en él.

Ese mismo año de 1952 a través de un concurso de pintura, obtuvo una beca otorgada por el Instituto de Cultura Hispánica que le permitió trasladarse a España, viajar por toda la península por poco más de un año, visitando también el norte de Africa y pasar después cortas temporadas en Francia e Inglaterra. En París se reunió con Héctor Xavier, quien ya para entonces había abandonado la empresa de la Galería Prisse, dada la imposibilidad de seguir financiándola. Este encontró que Echeverría se hallaba profundamente impresionado con la pintura española y poco dispuesto a adentrarse en las últimas manifestaciones del arte moderno. Veía la pintura de vanguardia europea con reservas, pensando que la mayoría de las obras no eran sino ensayos. Sus gustos lo acercaban a el Greco, a los grandes maestros españoles del siglo XVII y a la pintura negra de Goya. Hay que tener presente este hecho, porque una de las gamas clásicas en la paleta de Echeverría, se compone de grises, azules morteci-

nos, sienas, pardos y ocre, trabajados en tonalidades contrastadas, tal como si la esencia de estos colores, tan característicos de los artistas y del paisaje ibérico, se hubiera fijado para siempre en su retina.

No obstante sus preferencias por el arte del pasado, Echeverría debe haber visto con cuidado y seguramente con asombro la obra de los fauves, la pintura cubista y muy en especial a Picasso. Era lento para asimilar lo que veía y es más que probable que reprimiera aquellos estímulos que le producían desconcierto, sin embargo retenía las imágenes que le causaban impacto y tarde o temprano las incorporaba a su lenguaje pictórico, una vez aceptadas y tamizadas.

El viaje a Europa y en especial la estancia en España, vino a incrementar en él esa necesidad de arraigo, presente desde su infancia, que lo llevó a reproducir en su edad adulta modalidades derivadas de estilos de vida de un país que a fin de cuentas no era el suyo. Casi veinte años después concretó parcialmente su deseo de pertenecer a España. Compró un terreno en Alicante sin que sus años le alcanzaran para realizar el proyecto de construir una casa y vivir allí.

2.- Apertura de la Galería Proteo. Los inicios de una polémica. Echeverría obtiene la beca Guggenheim.

Cuando en 1954 Echeverría regresó a México, acababa de abrirse la Galería Proteo, que prosiguió la labor de la desaparecida Galería Prisse, inicialmente gracias al financiamiento del ebanista y escultor Victor Trapote y a la dirección de Alberto Gironella, quien en aquel entonces, aparte de ser pintor, escribía una novela. Alberto Gironella había comenzado su novela Tiburcio Esquirla desde antes de la fundación de la Galería Prisse, por entonces se consideraba a sí mismo poeta a la vez que pintor. La Proteo se caracterizó por no discriminar ninguna corriente artística, y acogió por igual tanto a los jóvenes pintores con obra incipiente, pero novedosa, como a los representantes de las viejas generaciones; además propició frecuentes exhibiciones de arte europeo y norteamericano.

Las posturas y modalidades expresivas de los artistas reunidos en la exposición inaugural, que tuvo lugar a fines de junio de 1954, habla del espíritu abierto, y también disperso, que caracterizó a la nueva galería, cuyo nombre respondía a la aspiración de ser "símbolo de las multifacéticas expresiones del arte de nuestros días" (4). Según palabras de Jorge Juan Crespo de la Serna: "El conjunto que se logró reunir (en la exposición inaugural) es de lo mejor que ha podido presentarse en esta capital desde hace tiempo", pese a que de acuerdo con este mismo autor, no estuvo

ron representados todos los pintores mexicanos o residentes en México que podrían haber ofrecido un panorama más o menos afín, si no en estilos, si en calidades. (5)

Ceferino Palencia advirtió que el tono general de la mencionada exposición correspondía a una orientación de modernidad, a pesar de que "en tal o cual pieza aparece aún el procedimiento o estilo manido y caduco" (6). Resulta interesante confrontar esta opinión con la de otro crítico: Pablo Fernández Marquez, quien a más de insistir en "la ausencia de algunos nombres", deja anotados comentarios tan reveladores como el siguiente:

"El maestro Diego Rivera presentó el retrato de una niña, con atributos simbólicos, lleno de ternura, de grata composición y dibujo, aunque de colorido muy amanerado..." (7)

Durante esa primera fase de actividades, la Galería Proteo sostuvo una actividad muy intensa que ejemplifica el giro que iba paulatinamente tomando el ambiente artístico mexicano. La tendencia a "ponerse al día" en materia de arte se fue constituyendo en una actitud generalizada que tocó a los artistas, a sus promotores (críticos y galerías) y a un buen sector del público por igual. Aún no contaba con un año de haber sido fundada cuando en ella se llevó a cabo el Primer Salón de arte libre, organizado por el pintor y crítico de arte Lucien Parizeau, quien para esas fechas había sustituido a Alberto Gironella en la dirección del establecimiento, Parizeau se presentó ante el público con las si-

guientes palabras:

"Considero que la galería Proteo es el lugar de encuentro de las expresiones más diversas de la pintura y la escultura; el símbolo de un arte sin fronteras. Bajo el mismo techo se hayan reunidos, por lazos de investigación y respeto mutuos, los temperamentos, las culturas, los talentos más diversos... Fortalecido con una tradición plástica riquísima, este país puede recibir y asimilar los aportes del exterior, como la retorta del químico unifica los elementos que ha reunido. De esta fusión nacerá un nuevo humanismo, tan esencialmente mexicano, como esencialmente francesas son las tradiciones de los pintores de París, formados en mil corrientes diversas... El eclecticismo de un director de galería no excluye su pasión instintiva, su amor privado a ciertas disciplinas pictóricas; la prodigalidad de sus selecciones y la amplitud de su hospitalidad vienen de su convicción de que en materia de arte deben de haber muchos altares y muchos dioses, eso impide los golpes de estado y desanima a los dictadores..." (8)

"Si la pintura fuera un combate social y no un conflicto privado entre el artista y el universo de lo informe, entonces el pintor-soldado, el pintor-polemista, tendría el deber evidente de ametrallar con sus ideas la tela, para matar las ideas de otros..."

La realidad de las cosas es la esencia de las cosas y en consecuencia está en su interior. La realidad molecular del guijarro, la realidad orgánica de la planta, la realidad siquicoquímica del hombre, ¿no es evidente que el pintor que se dice realista no es un pintor de la realidad, sino un pintor de la apariencia? (9)

No es difícil detectar en estas palabras, que defienden un nuevo tipo de realidad artística los cimientos de la absurda polémica entre abstractos y figurativos que habría de alcanzar sus momentos más álgidos durante la década siguiente; aún y cuando es necesario aclarar que ni los críticos ni los propios artistas tuvieron, en esos momentos una conciencia clara sobre la dialéctica implícita en los términos abstracción-figuración a los que consideraban como antitéticos.

Contra lo que pudiera pensarse, El Salón Libre no nació propiamente como oposición a los medios oficiales, sino que obedeció, según palabras de Parizeau, a la necesidad de reunir bajo una misma luz crítica a las tendencias más diversas y en ciertos casos más opuestas. (10)

Pocas semanas después de la inauguración de la Galería Proteo, Echeverría tuvo allí su primera exposición individual. Lo que exhibió en esa ocasión, fue resultado de sus años de aprendizaje y de las experiencias vividas en Europa. Con este motivo aparecieron las primeras notas críticas sobre su pintura; debidas a Luis Islas García, a Jorge

Juan Crespo de la Serna y a Pablo Fernández Márquez. El primero de ellos anota de paso algunas observaciones que también son sintomáticas de los cambios de criterio propios de esos años.

"El nuevo grupo de pintores (al que pertenece Echeverría), mira a nuestro país con ojos puramente plásticos. Empieza a operarse un cambio de conciencia por parte de estos artistas que con motivo de la Segunda Guerra Mundial, no pudieron ir a estudiar a Europa durante los primeros años de sus fases formativas. Muchos de ellos se acercaron, no ya a los viejos representantes de la escuela mexicana, sino a los exiliados europeos venidos a México durante el gobierno de Cárdenas..." (11)

A esta primera exposición siguieron otras. Echeverría expuso casi ininterrumpidamente, año con año, un promedio de dieciseis cuadros, siempre en la Galería Proteo, que pasó a ser dirigida desde 1956 hasta su extinción en 1961, por Josefina Montes de Oca, más conocida como JÖQ.

En 1955 exhibió en la Unión Panamericana de Washington, junto con la escultora Irma Díaz, gracias a la invitación que le hizo José Gómez Sicre, quien había tenido oportunidad de ver sus trabajos, como también los de Cuevas y Giro-nella, durante un viaje que realizó a México en 1952. Gómez Sicre siempre se mostró interesado en el arte mexicano contemporáneo y más aún en aquellos artistas que producían obras que se apartaban del contexto del realismo social.

Gracias a su intervención, tanto Cuevas como Gironella tuvieron exposiciones individuales en la Unión Panamericana el año anterior.

En esta ocasión, la crítica no fue muy favorable con Echeverría, hay un aliento nostálgico en la nota publicada por el Washington Post, que muestra el descontento que produjo el hecho de que la tónica de la exposición estuviera centrada "más en los valores plásticos que en el contenido social... El pintor muestra a la gente de su país en poses sin complicaciones, inmersas en un ambiente apenas sugerido..." (12). La parquedad en el uso del color también llama la atención y descencierta. Decir "pintura mexicana", todavía por esos años, producía directas asociaciones con el colorido vivo, la vena folklorista y la profusión de detalles propios de una modalidad pictórica que, con variantes, había conformado una imagen fija ante los países extranjeros acerca de lo que se suponía era, o debía ser, la pintura mexicana. Esa imagen antidialéctica, que no correspondía a la realidad artística mexicana ni del pasado ni del presente, ha tenido tal vigencia que aún en la actualidad no se ha desvanecido por completo.

Al año siguiente tuvieron lugar dos exposiciones colectivas importantes en las que tomó parte Enrique Echeverría: la que se presentó en el Salón del Centro de Profesionales del Este, de Caracas, Venezuela (13) y la Gulf and Caribbean Art exhibition, que se inauguró en Houston, Texas en marzo de 1956, comprendiendo envíos de los países del Cari

be, de las regiones sureñas de los Estados Unidos y sobre todo de México. Esta muestra viajó después por otras ciudades norteamericanas, haciendo posible el que por vez primera, la obra de los representantes de la nueva pintura mexicana alcanzara difusión fuera del país. También fue esta la primera ocasión en la historia de la plástica contemporánea de México en que fueron seleccionados artistas de procedencia y aún de formación extraña a lo que a-priori implicaba artísticamente el ser considerado como mexicano. (14)

En 1957 Echeverría obtuvo una beca Guggenheim que le permitió trasladarse a Nueva York y vivir allí varios meses. Ese mismo año había contraído matrimonio con Ester Sierra, a quien conoció en la Galería Proteo donde ella trabajó por un tiempo como secretaria.

Todo parecía propicio para que el contacto con las corrientes norteamericanas de vanguardia promovieran un cambio importante o una mayor definición en su arte. Hasta ese momento se había mantenido dentro de una figuración que amalgamaba elementos expresionistas y cubistas, pero que paulatinamente se iba acercando, si no al abandono de la representación objetual, si a despersonalizar el objeto-tema, quitándole importancia y acentuando la de los planos del fondo. Su nombre ya resonaba, tanto o más que los nombres de otros representantes de la joven pintura mexicana y esto se debía a que su pintura a más de ser buena pintura, era más fácilmente aprehensible que la de aquellos pintores con mayor audacia.

Debido en cierta medida al impacto que vino a causar la presencia de Matías Goeritz en este país; desde 1955 varios artistas mexicanos incursionaban decididamente por los terrenos de la abstracción, entre ellos Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Maka Strauss y Fernando García Ponce. De otra parte, la fama de Tamayo dentro y fuera de México se acrecentaba día con día, a tiempo que artistas como Gunther Gerszo y Juan Soriano habían abandonado, cada uno de acuerdo a sus personales tendencias, las formas tradicionales de abordar la realidad; el primero pronunciándose por una modalidad geometrizable de abstraer el paisaje y la arquitectura prehispánica, reduciendo los elementos visualizados a patrones lineales que, desde 1946 en adelante, tendían a apartarse cada vez más de las imágenes que habían servido como punto de partida, y el segundo en favor de un figurativismo que ya no recordaba el objeto, sino que se constituía en una realidad de otro tipo.

Ese mismo año de 1957 murió Diego Rivera, después de haber declarado públicamente que el máximo exponente de la pintura mexicana del momento era Rufino Tamayo y que el ejemplo a seguir para las nuevas generaciones era Juan Soriano, a quien calificó de genial (15). El viejo maestro, que murió perteneciendo al Partido Comunista al que había regresado tres años antes, después de varias defecciones y reconciliaciones, ahora se mostraba como hereje de su propia postura y no es posible pensar que tal apostasía se haya debido a una humorada, sino a la perspicacia que siempre lo

caracterizó, aún en sus actitudes más extravagantes y mitómanas.

Echeverría formaba parte de la nueva vanguardia mexicana, y la beca Guggenheim le llegó en un momento particularmente propicio de su carrera. El haber vivido en Nueva York afectó su pintura, más no en forma inmediata, sino hasta que hubo transcurrido cierto tiempo.

A grandes rasgos, la pintura norteamericana de fines de los años cincuenta se ramifica básicamente en tres direcciones: por un lado, el Expresionismo Abstracto estaba aún en plena vigencia, manifestándose en una amplia gama de modalidades que se alejan progresivamente del Action Painting tal y como se personifica en Jackson Pollock, quien había muerto pocos meses antes de la llegada de Echeverría a Nueva York, en un accidente automovilístico. La tendencia denominada Post Painterly Abstraction, que surgió como un intento de reestructuración, en parte propiciado por militantes de las mismas filas del Expresionismo Abstracto, ganaba terreno día a día. De otro lado, la nueva figuración de raigambre neo-dadaísta hacía hincapié en la recuperación del objeto, al que convirtió en entidad crítica. Empezaba a prefigurarse el Pop, que se desarrollaría en todas sus modalidades desde principios de los años sesenta.

Aparentemente Echeverría cerró los ojos ante lo que se estaba desarrollando en su derredor. En realidad, siempre acorde con su temperamento, tomó las cosas con extrema cautela y no se colocó en la situación para él aterradora, de

asimilar lo que veía. A esto hay que añadir la impresión que debe haberle causado el ambiente de la gran metrópoli. El era en extremo sensible a todo lo que le rodeaba, a tal grado que ésta condición determina firmemente, ciertos aspectos de su pintura que más adelante serán analizados. Al parecer la estancia en Nueva York le significó un gran esfuerzo y es muy posible que el alejamiento de su medio ambiente habitual haya desencadenado uno de esos ciclos de introversión y melancolía que periódicamente aparecían en su tranquila existencia.

A su regreso a México expuso doce telas con temas neoyorkinos en la Galería Proteo, entre ellas un Autorretrato muy representativo del dilema en que artísticamente se encontraba. Contrariamente a lo que siempre ocurría, esta vez la crítica lo encontró inseguro, falto de desenvoltura para expresarse, no obstante lo cual fue seleccionado entre los pintores cuyas obras obtuvieron premio de adquisición como fondo de museo para el Salón de la Plástica Mexicana, donde años atrás había sido rechazado.

3.- Las dos Bienales y la exposición de 1959 en la Ciudad Universitaria.

En 1957 Miguel Salas Anzúrez pasó a ocupar el puesto de jefe del Departamento de Artes Plásticas en el INBA. Años atrás, en 1952 él había tomado parte en la Primera Asamblea Nacional de Artes Plásticas en la que participaron organismos e instituciones de toda la República relacionadas con la enseñanza y difusión de las artes. De esta asamblea nació el Frente Nacional de Artes Plásticas "como organismo permanente de acción social y cultural" (16). Dado que la política artística del Frente siempre se dirigió a favorecer los intereses de un grupo determinado de pintores, en su mayoría partidarios del realismo social, era natural que se hubiera constituido en un organismo fuertemente opositor a las tendencias de vanguardia. Cuando Salas Anzures inició su período de trabajo en el INBA, se encontraba bastante imbuído de los postulados sostenidos por el Frente, pero espíritu abierto y sagaz, no tardó mucho en darse cuenta de que había que prestar atención al arte nuevo que con tanta pujanza se estaba imponiendo. Era un individuo activo, buen organizador y con alma de reformador, por lo que al ocupar el puesto mencionado, planeó y llevó a cabo un movimiento encaminado a la divulgación y fomento de las artes plásticas que no tenía precedente en la historia de dicha institución. De acuerdo con Miguel Alvarez Acosta, entonces director del INBA, organizó la Primera Bienal de Pintu

ra y Grabado, simultáneamente a la completa readaptación del Palacio de Bellas Artes, cuyos espacios internos fueron reacondicionados para funcionar como galerías dispuestas a alojar las representaciones de los diversos países.

El seis de junio de 1958 fue inaugurada la Bienal y poco más de tres meses después, terminadas las adaptaciones en Bellas Artes, se instituyó allí el primer museo de arte moderno que tuvo la ciudad de México. Diversas razones habían frenado la creación de esta institución, dado que a pesar de que las nuevas generaciones de artistas lo deseaban, México vivía aún los últimos momentos de un nacionalismo furibundo, auspiciado en buena medida por los medios oficiales, que a su vez se hallaban presionados por un grupo pequeño, pero activo e influyente, que escudándose tras ese nacionalismo falso, minaba el presupuesto oficial en vías de servir a sus propios intereses.

Salas Anzures tuvo que sortear muchos escollos y mantener una actitud ambivalente. Mantuvo velas encendidas en dos altares: el nacionalista y el de vanguardia. Como ejemplo de su condescendencia con el primero están la selección mexicana para la Primera Bienal y la exposición homenaje a Diego Rivera que se abrió en la Sala Nacional del Museo del ocho de diciembre del mismo año. Luego hubo un cambio manifiesto que se hizo evidente con motivo de la Segunda Bienal, inaugurada en septiembre de 1960. El tipo de criterio que mantuvo en esta ocasión, junto con otras circunstancias, produjo su renuncia forzada a la dirección del INBA en mar

zó de 1961. (17)

En la Primera Bienal, la joven pintura mexicana estuvo prácticamente excluída, salvo unas pocas excepciones. Esta fue solo una de las múltiples causas que desencadenaron una serie de controversias y de ataques surgidos desde la aparición misma de la convocatoria. Así, por ejemplo, el doctor Carrillo Gil le pareció que la muestra iba a ser "pueril y onerosa", en tanto que Alberto Gironella afirmó que "todo olía a llamaradas de petate de finales de sexenio", además de que hizo pública su justa indignación por la falta que se cometió contra los pintores extranjeros residentes en México, que quedaron automáticamente excluídos del evento en virtud de los lineamientos de la convocatoria, a pesar de que algunos de ellos habían sido los maestros de las actuales generaciones.

Para remediar esta situación se buscó un paliativo: paralelamente a la Bienal, se organizó una Gran Exposición de Pintura y Grabado que tuvo lugar en la Galería del Bosque de Chapultepec. En esta muestra sí pudieron participar los extranjeros residentes en el país.

El descontento tocó a invitados y a excluídos por igual. Así, Rufino Tamayo, que había sido distinguido con una invitación especial y al que se le había reservado un lugar relevante que supuestamente haría resaltar su presencia al lado de los "tres grandes" y del brasileño Cándido Portinari, se rehusó terminantemente a participar. Su negativa es bastante explícita por lo que toca a los motivos

que la determinaron, como puede desprenderse de lo siguiente:

"Mi determinación está basada en el hecho -que todos conocemos- de que cuando se organizan oficialmente proyectos de la importancia de la Bienal y no obstante el claro propósito democrático del gobierno, detrás de él hay fuerzas que lo--gran derivar su intención hacia intereses de grupo, todo ello en perjuicio de la verdadera realidad. Desgraciadamente somos todavía un país de camarillas donde la democracia aún brilla por su ausencia..." (18)

En el texto sobre "La pintura de América en la Bienal de México", Rafael Anzures se refiere a la pobreza de la selección mexicana y a la falta de un criterio amplio y renovado, "cualquier fuese la posición artística (de los seleccionadores) en relación a la pugna Realismo vs. Abstractismo..." Al referirse a los premios otorgados también se muestra disconforme, expresando que las Bienales debieran enfocarse a estimular, por medio de recompensas generosas, a la pintura actual, entendiendo por eso "A aquella pintura que avanza y se proyecta hacia el futuro" (19). Es sabido que el primer premio se lo llevó un cuadro "sacralizado" pintado treinta años antes: el Tata Jesucristo de Francisco Goitia y también que al otorgársele el otro premio al doctor Atl nunca se supo si se premiaba al meritorio y dinámico revolucionario o al distinguido paisajista.

Es claro que las críticas suscitadas por la Primera Bienal, reforzadas además por las que ocasionó la selección de pintores enviados para representar a México ante la Bienal de Venecia ese mismo año (20), reafirmaron a Salas Anzures en su postura ante el arte de vanguardia y por ello procedió de muy distinta manera cuando se definieron los lineamientos sobre los que se organizó la Segunda Bienal. Esta vez las salas mexicanas, al sentir de Paul Westheim, "dieron la impresión de cosa viva y prometedora", gracias a la presencia de los anteriormente excluidos. En esta ocasión sí expuso Tamayo al lado de Gunther Gerszò y Carlos Mérida y de un nutrido grupo de representantes de la "joven escuela mexicana", entre los que estuvieron Pedro Coronel, (ganador del premio Orozco) Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Gironella, Vicente Rojo y Enrique Echeverría (21).

Si en la bienal de 1958 se pecó por defecto, en la de 1960 el pecado fue de exceso. Estuvieron presentes los representantes de las nuevas corrientes artísticas, es cierto, pero hubo faltas inexplicables tanto de artistas extranjeros como mexicanos, además que entre estos últimos fueron admitidos varios sin ningún valor a comunicar, lo que desvirtuó considerablemente la calidad de la selección mexicana. Tal es la razón por la cual la confrontación artística más interesante ocurrida por esos años no se desarrolló en el ámbito oficial, sino fuera de él. Tuvo lugar el año de 1959 en el Museo de Ciencias y Artes de la Universidad y fue la exposición Nuevos exponentes de la pintura mexicana.

Es sabido que, por estos años varios de los pintores me
xicanos que empezaron su carrera artística a mediados de
los cuarentas, mostraban desde tiempo atrás una postura que
firmemente se apartaba del arte de mensaje con contenido
social. Ya existía en México un arte de vanguardia que se
manifestaba en directrices distintas, incluso hasta opues-
tas entre sí. Fuere que la escuela mexicana hubiese actua-
do como muro de rebote o simplemente que ya había transcu-
rrido tiempo más que suficiente para que los artistas toma-
sen nuevos rumbos, el caso es que la gran mayoría de estos
"nuevos exponentes" nada tenían ya que ver con el Realismo
Social, a pesar de que algunos de ellos se habían formado
en sus propias filas.

La exposición de la Universidad tuvo la importancia de
haber permitido que se reunieran por primera vez un numero-
so conjunto de obras escogidas con criterio selectivo libre
de prejuicios y presiones, por lo tanto diferente del que
privaba en las exposiciones colectivas de carácter oficial.

A este respecto cabe aclarar lo siguiente: la lucha que
los pintores sostenían para imponer un lenguaje formal aje-
no al nacionalismo, no se dió propiamente contra el medio
oficial, ni menos aún contra las galerías, ya que éstas los
fueron aceptando, y de muy buen grado, desde los inicios de
sus actividades artísticas. La difusión de publicaciones
sobre arte había familiarizado a los marchands, tanto como
al público coleccionista, con formas expresivas que en rea-
lidad tenían mucho tiempo de vigencia; así las cosas el te

rreno estaba más que preparado para la recepción de todo lo que tuviera un matiz nuevo. A esto se añadía la conveniencia de los precios -bastante bajos por entonces- condición muy favorable para crear una buena demanda de lo que se estaba produciendo, incrementada además por el prestigio internacional de Tamayo, cuyo carisma avaló las proposiciones de todos aquellos artistas que, como él, hacían evidente su asimilación de las corrientes internacionales. La verdad de las cosas es que los muralistas de los veintes, en sus comienzos, encontraron mucha mayor oposición que los representantes de la "joven pintura" de los cincuentas, quienes contaron con más galerías donde exponer, críticos mayormente capacitados y deseosos de ver cosas nuevas y un público reducido pero mucho mejor dispuesto, o por lo menos no tan radicalmente contrario a sus proposiciones ya que éstas no involucraban intereses ni políticos ni sociales. Para confirmar lo anterior no hay más que recordar los ataques directos -no sólo a través de tinta y papel- de que fueron objeto algunas obras murales, y también que ya bien avanzada la década de los treintas aún se hablaba de "los monotes" es decir de las figuras que poblaban las pinturas de Rivera y Orozco.

La verdadera lucha que tuvieron que sostener los representantes de la "joven pintura", fue sobre todo de carácter ideológico y estuvo dirigida contra grupos organizados de artistas que pertenecían a generaciones anteriores - incluso contemporáneas- que desde sus puestos burocráticos, o

bien actuando como "eminencias grises", trataban de solapar cualquier tipo de arte que se contrapusiera al que ellos hacían. De hecho era inevitable que así sucediese, la escuela mexicana había dado a México un lugar mundialmente aceptado dentro de la historia del arte moderno y fue precisamente su grandeza la que produjo en cierto modo su institucionalización; desde el momento en que sus postulados (nunca seguidos al pie de la letra por los verdaderos creadores), se convirtieron en una religión, con sus dogmas firmemente establecidos, incluso con su proposición de fé.

Era natural que para algunos la postura disidente tomara visos de herejía y que a la vez los herejes se sintieran apasionados por la cortina de nopal de que hablaba Cuevas.

No fueron los funcionarios de gobierno, por lo general poco ó nada versados en cuestiones de arte, quienes se opusieron a las corrientes de vanguardia, la oposición fue generada por parte de los propulsores de un arte oficial concebido y fomentado como parte de una política cultural, desde camarillas extraoficiales. Fue contra estas camarillas contra las que se estableció la lucha, que perduró largo tiempo y que subsiste en varios núcleos de la República.

De hecho no fue sino hasta 1966 en la Confrontación efectuada en Bellas Artes en que por primera vez la pintura de vanguardia ocupó un primer plano merced a su reconocimiento oficial. De aquí es que la exposición de 1959 verificada en la Universidad haya tenido la importancia que aquí se le confiere, tanto más cuando que marca el momento

en que la pintura mexicana no-figurativa se presenta por vez primera en forma estructurada ante el público, si no como una corriente de directrices uniformes, sí como un movimiento renovador con varios seguidores.

En la exposición de la Universidad, Enrique Echeverría participó con cinco cuadros cuyos títulos se refieren a objetos o situaciones concretas, como Mesa con jarro, El estudio del pintor, etc. Es precisamente una naturaleza muerta suya la que ilustra la portada del catálogo. Comparativamente sus pinturas resultaban más "acabadas" y decorativas que las de otros participantes, sobre todo si se contrastan con las de Juan Soriano quien exhibió dos cuadros: Desnudo a la ventana y Maternidad, que acaso fueron los más relevantes de la muestra. Este último cuadro sirvió de tema para un artículo de Jorge Alberto Manrique que contiene algunas observaciones relacionadas con la postura asumida por los jóvenes críticos de entonces ante los epígonos de la escuela mexicana.

"No se trata de lo que quiere decir uno de sus cuadros (de Soriano), sino de lo que quiere decir su postura frente a las maneras de pintar de los otros artistas... Es un hecho que no está a discusión, por lo menos entre los mexicanos, que nuestra pintura mural representa uno de los grandes jalones de la pintura universal... Esta pintura magnífica, llena de vida y de verdad, se advierte agotada en este momento. Realmente

ya se puede dictar su acta de defunción" (22)

Es justo señalar que Soriano en ese momento representaba en México a la vanguardia más avanzada, en tanto que Echeverría, con sus indudables valores, no lograba aún desprenderse de ciertas fórmulas que lo aproximaban por entonces a Enrique Climent, con quien guardaba gran amistad.

Fue en esta exposición cuando la pintura abstracta mexicana hizo por primera vez valer su presencia como una corriente con varios adeptos, lo que sin duda contribuyó a acrecentar la absurda pugna entre "realistas y abstractos" que encontró sus momentos más álgidos muy poco tiempo después. (23)

Hablando en términos generales, el conjunto de la exposición presentaba un alejamiento consciente del realismo naturalista y en forma bastante perceptible, la asimilación de un vocabulario tomado fundamentalmente de Picasso, Klee, Miro y Tamayo. Echeverría no correspondía íntegramente a esta tónica, su "hispanismo" era bastante perceptible, además resultaba en cierto sentido más moderado que los más audaces de sus compañeros y tal vez por esto mismo más personal.

Ventura Gómez Dávila, quien escribió sobre esta muestra en la Revista de la Universidad, afirma que Vlady, Echeverría y Vicente Rojo, coincidían en cuanto a intención, En los tres -dice- "domina la figura humana geometrizada, que desmerece sobre un fondo igualmente geometrizado... la jerga crítica llama a esta manera de resolver la realidad fi-

gurativo no realista (24). También alude a la destrucción de la perspectiva tradicional mediante el aplanamiento de la composición, sin que ésto necesariamente trajera consigo la abolición del claroscuro generador de volúmenes. El criterio expresado puede aplicarse con visos de acierto a Echeverría, cuyas figuras son perfectamente discernibles a pesar de los planos envolventes del fondo, pero no sucedía exactamente lo mismo con las obras de Vicente Rojo, ni tampoco con Vlady.

4.- Exposiciones de arte mexicano en el extranjero.

La inauguración del Museo de Arte Moderno.-

Enrique Echeverría exhibe con Inés Amor.-

Segunda estancia en Estados Unidos.

Debido a que la renuncia de Salas Anzures (el 1° de marzo de 1961) a la dirección de artes plásticas en el INBA, no fue favorable para los pintores que apoyaban su política, se organizó bajo su dirección un "museo dinámico", o mejor dicho un museo sin local físico determinado, que recibió el nombre de Museo de Arte Contemporáneo de México. La primera intervención del nuevo organismo fue el lograr que varios pintores pudieran exponer en la VI Bienal de Sao Paulo, Brasil. Este grupo no contó con la ayuda oficial del INBA que envió sólo obras de Pedro Coronel, Fernando Castro Pacheco, Cordelia Urueta, Carlos Orozco Romero y Juan Soriano. Como puede observarse, el criterio esgrimido entonces había dado un viraje considerable, lo que puede constatar-se al comparar esta selección con el envío "deplorable" hecho dos años antes para representar a México en la Bienal de Venecia.

Los artistas del grupo independiente fueron: Cordelia Urueta, Manuel Felguérez (que llevó a Sao Paulo la representación del grupo), Alberto Gironella, Luis Nishizahua, Waldemar Sjolander, Vlady y Enrique Echeverría. Todos, menos Gironella y Nishizahua, expusieron obras no figurativas, que fueron calificadas por el director del Museo de Arte Moder-

no de Sao Paulo: Francisco Matarazzo como muestras de "pintura activa", recordando la expresión de Luis Cardoza y Aragón. Antes de que el envío saliera de México, fue expuesto durante dos días en la Galería Misrachi en una exposición avant-premiere que atrajo una inusitada concurrencia de público (25).

En 1963 tuvo lugar una interesante exposición en la que participó Echeverría junto con otros tres artistas. Se trata de Arte de América y España (26), organizada por Luis González Robles, presentada sucesivamente en Barcelona y Madrid y posteriormente en varios países de Europa. Los representantes de México fueron: Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Enrique Echeverría y Fernando García Ponce, cada uno participando con tres pinturas. En esta exposición tomaron parte artistas españoles al lado de canadienses, norteamericanos y latinoamericanos. Echeverría encontró gran aceptación por parte del público y de la crítica, posiblemente debido a que -de los cuatro pintores- él era el único que mantenía nexos con lo figurativo. Angel Crespo encontró que su figurativismo era "elegantemente esquemático, su color ponderado y fino", en tanto que los otros tres artistas "ofrecían un abstraccionismo soso y desmedulado." El crítico se lamentaba asimismo de que no hubieran sido seleccionados los pintores mexicanos que él consideraba importantes, "los que hacen referencia a problemas... a inquietudes" (27)

Venancio Sánchez Marín se quejó en cambio de que no hu

bieran participado ni dibujantes ni grabadores mexicanos, además de que le pareció escueto el número de participantes -en lo cual no dejaba de tener razón-; a diferencia de Crespo, le pareció que los "abstractistas" eran excelentes, sin que por ello desdeñara a Echeverría, a quien calificó de "fauvista apagado", coincidiendo con el crítico anterior en que sus obras eran elegantes y esquemáticas. Al igual que el autor antes citado, Sánchez Marín lamenta profundamente que el contingente mexicano fuera "algo inocuo", ya que "desde el punto de vista americanista, no hay nada que recuerde la herencia popular de Rivera y Orozco".

Ramón Faraldo fue el único en considerar como un hecho positivo la ausencia de los representantes del Realismo Social. Se congratuló de que ninguno de los cuatro artistas mexicanos presentes en la exposición hubieran exhibido pinturas "arqueológicas o vindicativas", expresando además que precisamente la ausencia de temática propagandística les había permitido hacer buena pintura. Encontró que formaban "núcleo cohesionado en medios y anhelos... Felguérez parece el más amplio y fluido. García Ponce guarda fidelidad a la abstracción rectangular. Echeverría es algo anterior en sus proyecciones..."

Según el sentir de Faraldo, Echeverría iba a la zaga respecto a sus tres compañeros en parte debido a que, como ya se ha dicho, sus pinturas no eran abstractas, además de que tal vez resultaron menos audaces que las líricas abstracciones de Lilia Carrillo o que el vigoroso informalismo

de García Ponce y Felguérez. Sin embargo, precisamente por las características que este crítico percibe como negativas -como del refinado esteticismo y el empeño por conservar la figura- el caso fue que los cuadros de Echeverría aparecieron reproducidos en la mayor parte de las publicaciones referidas a la sección de artistas latinoamericanos, cosa que sucedió en menor grado con las obras de los otros pintores. Echeverría confirió una importancia muy particular al hecho de haber participado en esta muestra, mayor si se quiere, que la que le representó el haber participado en otros eventos de relieve internacional. Esto es muy explicable si se recuerda que él siempre experimentó un deseo intenso de asimilarse al suelo español.

Para 1963, la Galería Proteo, dirigida durante su segunda fase de actividades por Josefina Montes de Oca, había dejado de funcionar debido a una serie de problemas que estuvieron a punto de terminar en una acción judicial.

Algunos de los pintores de la Proteo pasaron a ser manejados por la Galería Juan Martín, que había sido inaugurada el año anterior. Otros fueron acogidos en la Galería de Antonio Souza, cuyas actividades en la época a que nos estamos refiriendo constituyen un punto más a tener en cuenta en toda investigación dirigida a explicar la promoción de las corrientes de vanguardia en México. Enrique Echeverría fue admitido en la Galería de Arte Mexicana, cuya línea de actividades desde el año de 1935 en que fue fundada, estuvo y está hasta hoy en día, encaminada a promover a todo artis

ta que muestre una calidad genuina dentro del tipo de expresión que preferentemente maneje.

El contacto de Echeverría con la señora Inés Amor -directora de la Galería de Arte Mexicano- fue extremadamente favorable para su pintura., Posiblemente se encontraba en una fase de autoafirmación que coincidió con su ingreso a dicha galería, el caso es que el haber sido admitido en ella coincide con la iniciación de una etapa en la que consideramos que realizó la mayor parte de lo mejor de su obra. Cabe aclarar que este período productivo de gran calidad, había dado ya muestras excelentes en los dos años anteriores, pero es evidente que la circunstancia de contarse entre los pintores manejados por la Galería más prestigiada de México, aumentó su seguridad y generó una especie de reto. El quiso estar a la altura de los mejores pintores que allí exponían. Además lo favoreció profundamente su relación personal con la señora Amor, en quien vió no sólo a una marchand avisada, sino a una amiga consejera experta, que en momentos de crisis era capaz de romper los convencionalismos que rigen el trato entre el productor de objetos de arte y el promotor de los mismos. Ella siempre ha sido algo más que una marchand, y de aquí que su figura dentro de la historia de la promoción y difusión del arte mexicano contemporáneo sea sumamente relevante, parangonable en su medio, a la de Alfred Barr en Nueva York.

Inés Amor proporcionó a Echeverría la posibilidad de seguir exhibiendo cada dos años y además le brindó asesoría y

crítica bien dirigida. Sin embargo fuerza es admitir que nunca pensó en promoverlo desde el ángulo económico, en la forma en que lo ha hecho con muchos otros artistas. ¿A que adjudicar esto? Muy probablemente a la falta de presión por parte de Echeverría y a su inseguridad personal. El seguía sin vivir de la pintura, con la subsistencia asegurada mediante su trabajo burocrático. Nunca le planteó a su marchand problemas como los que a diario le planteaban varios de sus colegas. Es pues posible que la falta de promoción de que adoleció se haya debido más que a nadie, a él mismo.

Si se quisiera hablar de un estilo propio de Enrique Echeverría, cosa que hay que hacer con cuidado debido a la vaguedad de la palabra "estilo" y a los actuales cuestionamientos sobre su validez como término estético, podríase afirmar que su producción realizada entre 1961 y 1969 corresponde, en cuanto a calidad y grado de definición, al nivel más alto a que pudo llegar.

Entre los acontecimientos más importantes que tuvieron lugar por esos años en el ámbito artístico nacional, cabe destacar la inauguración del Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, realizada en septiembre de 1964, siendo la directora la Sra. Carmen Barreda. Las primeras exposiciones temporales que se presentaron fueron una retrospectiva de Rufino Tamayo organizada en la Galería de Exposiciones Temporales y la II Bienal de Escultura, que se expuso en los jardines del Museo. A los pocos meses de haber entrado en funciones, éste se convirtió en escenario de uno

de los choques más sonados entre las dos principales corrientes artísticas de esos años: los "abstractistas" y los partidarios de la escuela mexicana. Este choque tuvo lugar el día 9 de febrero de 1965 con motivo de una exposición-concurso: "el salón de artistas jóvenes", patrocinado por la compañía ESSO, quien otorgó premios en efectivo a los artistas vencedores en la confrontación. Dado que todos los premios fueron otorgados a los "disidentes" de la figuración realista, el evento se convirtió en un franco encuentro de fuerzas de oposición, destacando como figuras particularmente polémicas el escritor Juan García Ponce, el crítico Antonio Rodríguez y los pintores José Luis Cuevas y Benito Messeguer (28).

Echeverría tomó parte en esa exposición, pero no se unió a la actitud polémica de algunos de sus compañeros, a pesar de llevar estrecha amistad con José Luis Cuevas, y a que éste resultó golpeado en medio de la contienda. En realidad, él era poco amigo del efectismo y de las actitudes teatrales con visos políticos. Por entonces lo que más le interesaba era lograr salir otra vez al extranjero para renovar su pintura, cosa que pudo hacer al año siguiente.

En 1965 pudo trasladarse nuevamente a Estados Unidos donde permaneció cerca de un año como profesor huésped de la Universidad de Notre Dame en Indiana. Dicha universidad tiene un departamento de artes plásticas en el que se mantiene la práctica de invitar anualmente a un pintor; por lo común extranjero, con objeto de que los estudiantes que se

adentran en las disciplinas artísticas tengan-oportunidad de encararse con gente de otras latitudes y tendencias a lo largo de su carrera. Echeverría era conocido allí a través de un cuadro suyo: El pensante (1957), donado a la Galería de la Universidad por el señor Lester Wolfe, de Nueva York, quien comenzó a coleccionar sus cuadros desde la primera estancia del pintor en Estados Unidos.

El severo ambiente de la universidad jesuita y el hecho de haber llegado a ese sitio en otoño, a tiempo para observar los cambios de color a veces súbitos que va presentando la naturaleza en esas regiones, lo impresionó no poco. En dos cartas dirigidas a la señora-Inés Amor, acompañadas de acuarelas abstractas cuyo color es muy proyectivo, expresa tímidamente la melancolía y el sentimiento de abandono que lo acometió en las semanas posteriores a su llegada, ya en vísperas del invierno. Sin embargo se sobrepuso a este leve crisis y desempeñó con entusiasmo sus actividades docentes.

El doctor Anthony Lauck, director del Departamento de Arte de la Universidad, entabló una relación estrecha con él y llegó a apreciarlo en forma profunda, como artista y como persona humana.

"... I agree with some of our artist's Friends, that there is entirely too little appreciation of this great man in his own home country, and that he deserves a rediscovery and renewed interest there. No doubt this will come in time. Few men

of my acquaintance have had such subtle and discerning command of color and color harmony as Enrique Echeverría..."

Lauck lo describe como hombre paciente, sensato, querido por todos, siempre dispuesto a ayudar tanto a los estudiantes como a los profesores, vivamente interesado en las costumbres y tradiciones universitarias, pero más aún en el paisaje y la atmósfera que lo rodeaba.

"The painter tried to adjust to the new influence and the fresh impact of his atmosphere and circumstance at Notre Dame in Northern Indiana. He told me once that the land was so different, and the encounter with new sights and sounds, strange colors and weather, tended to make him feel that he had to adapt a different point of view in his work. He made a number of experiences, both in growing and in painting, with a view to adapting his new experiences to a fresh approach and a fresh style which would match it... He was deliberate, sincere and sensitive to the impact of things around him..."

Como se recordará, era la segunda estancia, con un intervalo de más de ocho años, que el pintor hacía en los Estados Unidos. El ambiente universitario, los sitios aledaños y la pequeña ciudad de South Bend en la que se respira un ambiente puritano derivado probablemente de la cercanía de varias instituciones educativas regidas por representantes de

diversas sectas religiosas: calvinistas, luteranas y católicas, debe haber despertado en el artista un apetito por el orden y el trabajo que iba muy de acuerdo con su carácter moderado y hasta un poco rígido. A esto se añadía la belleza del paisaje: plano, pródigo en sembradíos; siempre mutante al ritmo de las estaciones. La tentación de expresar todas estas nuevas vivencias en su pintura debe haberle generado angustia. De hecho no pintó muchos cuadros en Notre Dame, ya que dedicó la mayor parte de su tiempo a la enseñanza, pero el impacto del medio ambiente dejó trazos que se detectan en la serie de dibujos que allí hizo y en varios momentos de su trayectoria posterior.

5.- Confrontación 66 y Expo 67.

Aún se-encontraba Echeverría en Indiana, cuando se verificó la exposición auspiciada por Bellas Artes más importante de aquellos años y en la que estuvo representado con tres obras. Dicha exposición llevó por título Confrontación 66 para las nuevas generaciones y en ella estuvieron representados más de doscientos artistas mexicanos, todos nacidos en fecha posterior a 1920. Esta restricción en cuanto a edad trajo consigo las consabidas e inevitables pugnas.

"Desde el momento mismo en que se admitió para las nuevas generaciones, Confrontación 66 se incendió víctima de su propio combustible, recargó los ánimos, rensificó el ambiente y vino a remover pasado y presente comprometiendo las conciencias de todos los pintores de México..." (29)

Según varios pintores, epígonos de la escuela mexicana, nacidos después de 1920, las nuevas generaciones a las que se refería el INBA, estaban constituídas en su mayor parte por una reconcentrada mafia, un círculo-cerrado, una minoría ciega de la pintura traicionera del realismo y del muralismo a quienes protegían el director del INBA: José Luis Martínez y el jefe del Departamento de Artes Plásticas: Jorge Hernández Campos. Según otros pintores, nacidos también después de esa fecha clave, las nuevas generaciones eran aquellas que sacarían adelante la pintura mexicana, librando la del círculo cerrado, de la reconcentrada camarilla que

representó para ellos en un tiempo no lejano, la escuela me
xicana.

En realidad, ni la muestra tiraba contra el realismo -puesto que el realismo no es de ninguna manera y solamente el realismo social- ni tampoco podían ser calificados de academistas degenerados todos los practicantes de aquella tendencia, sólo porque hasta ese momento era la corriente institucionalmente aceptada y defendida a capa y espada por el estado. Además justo es decir que no eran "vanguardistas" todos los opuestos al figurativismo naturalista, como tampoco eran tan naturalistas ni tan realistas sus contrarios, que buen cuidado habían tenido de irse fijando en los rasgos asimilables a sus respectivas modalidades de las tendencias en boga. No está de más recordar aquí que tanto Siqueiros como Orozco habían coqueteado con la pintura abstracta y si Diego no lo llegó a hacer fue posiblemente por la calidad de su período cubista, ejemplo demasiado obvio de buena pintura de vanguardia en el momento en que se produjo.

Hubo muchas frases agresivas de uno y otro bando, que hicieron historia: "tirarse contra el realismo es tirarse contra todo", "El realismo social ha muerto". "Hemos matado un fantasma". "Las nuevas generaciones se caracterizan por su flojera mental", etc.

Según Jorge Hernández Campos, el INBA había invitado "a las vacas sagradas de la crítica y a los pontífices del arte" para que formaran parte del comité de selección. Estas

"vacas sagradas" eran personas como Justino Fernández, Luis Cardoza y Aragón y Rufino Tamayo (curiosamente nunca se pensaba en Carlos Mérida). Dado que ellos declinaron la invitación, el comité seleccionador quedó integrado por los críticos Raquel Tibol, Juan García Ponce y Alfonso de Neuvilla te además de cinco pintores de tendencias encontradas (30). El valor de Confrontación 66 consistió, más que en haber relegado a un segundo término el Realismo Social, en haber propiciado desde el medio oficial, el encuentro de una serie de tendencias que representaban dinámicamente lo que se hacía en ese momento en México, sin reducir el concepto de "lo nacional" a un grupo o camarilla hasta entonces portador oficial de este denominativo sacralizado. Todas las obras presentadas habían sido realizadas en México, por artistas bien mexicanos, o bien arraigados a este medio, en tal forma que, contra lo que en ese momento se dijo, la actitud del director de Bellas Artes fue nacionalista, siendo a la vez actual y por lo tanto universal. Incluso se llegó a hablar de una "nueva escuela mexicana" para designar a la variedad de corrientes que no tenían más elemento común que el apartarse del folklorismo nacionalista y de la pintura de mensaje. Naturalmente que el denominativo no prosperó.

Al año siguiente Fernando Gamboa dirigió el Pabellón de México en la Expo '67 de Montreal, Canadá, celebrada del 28 de abril al 27 de octubre de 1967. La participación mexicana fue auspiciada por la Secretaría de Industria y Comercio, cuyo titular recomendó que todos los contenidos del Pa

bellón -ya fueran culturales ó geoeconómicos, didácticos o publicitarios- se sustentaran en dos enfoque fundamentales: "el mexicano y su mundo" y "el mexicano ante el mundo"; en tal forma que la pintura también debía expresar a México y obedecer a los enunciados, lo que pudo haber sido un problema y no lo fue gracias a la habilidad que desplegó Gamboa. Se decidió que arquitectura y pintura sirvieran mutuamente, es decir que a una determinada cantidad de metros cuadrados de superficie correspondiera el equivalente en pintura, no en forma de murales, sino mediante una serie de soportes de formato diverso pintados por un grupo pre-seleccionado de artistas. De otra parte se logró que la Secretaría aceptase que las interpretaciones a los temas propuestos fueran libres, ajenas a toda formulación rígida, de tal manera que hubo la posibilidad de que se expusieran obras totalmente abstractas cuya única relación con los temas propuestos estuvo representada por el título. Así, Enrique Echeverría participó con tres obras, sin relación con la representación de personas u objetos, que llevan los siguientes títulos: Eternidad de eternidades, el Fin no se vislumbra y El hombre visionario. (31)

La importancia de todos estos eventos artísticos, tanto los efectuados en México como los que fueron presentados en el extranjero, fue el haber demostrado que existía en el país un amplio movimiento que había venido generándose desde tiempo atrás, una de cuyas aspiraciones fundamentales había sido la de romper con una tradición que pesó demasiado

y que -precisamente por los altos valores que representó- hizo difícil la aceptación de cualquier innovación. Ninguno de los artistas pertenecientes a las corrientes renovadoras dejó jamás de reconocer el valor de sus predecesores. Así como en un momento determinado, Fany Rabel dejó firmemente asentado que "nadie era tan bruto como para no reconocer el talento de Rufino Tamayo" (32), e idéntica forma, los integrantes de las filas de la "joven pintura" siempre reconocieron el valor universal del movimiento contra el cual lucharon. Esta lucha se dió no porque lo considerasen negativo, sino porque "nunca segundas partes fueron mejores" y de la veracidad de este dicho sobran ejemplos... Sin embargo es evidente que el condenar en bloque a estas segundas partes sería tan absurdo como aceptar unánimemente a todo pseudoartista que mantenga una postura de supuesta vanguardia..

Esto lo sabían muy bien todos aquellos que fueron verdaderamente conscientes del difícil papel de opositores que les tocó desempeñar. Papel que no dejó de tener serios be moles dada la dialéctica de la situación: por una lado existían valores mundialmente reconocidos como tales. El hecho de que la mayor parte de los propulsores de estos mismos va lorés no los hubieran actualizado podía, es verdad, ponerlos en entredicho, pero ellos encontraban su justificación en el ideal nacionalista que simbolizaron, ya que se trata de un ideal que supuestamente nunca puede ser considerado como "anacrónico". De otro lado fue imperativo buscar nue-

vas rutas, aún a sabiendas de que los europeos llevaban en esto décadas de ventaja. La batalla fue dada y unos y otros contendientes parecen estar hoy en día en vías de beneficiarse mutuamente, por lo menos en ciertos núcleos artísticos del país.

6.- La Exposición Solar. El Salón Independiente.

Ultimas exposiciones de Enrique Echeverría.

A lo largo de su actividad profesional, Enrique Echeverría realizó varios proyectos para pinturas murales que, salvo uno, nunca llegaron a realizarse. Evidentemente aunque poseía sentido de lo monumental, sus enfoques estaban concebidos desde un ángulo visual determinado y por lo tanto sus pinturas, aunque fueran de formato grande, no funcionaban como murales. Tanto sus proyectos para pinturas murales como el mural realizado en una casa particular de la calle de Obrero Mundial (1969) obedecen al mismo enfoque del cuadro de caballete. Un ejemplo de esta modalidad es "El hombre visionario", pintura de proporciones monumentales que como se ha visto, lo representó en la Expo '67 de Montreal y que actualmente forma parte de las colecciones del Museo de Arte Moderno, lo mismo sucede con las dos grandes pinturas tituladas Ofrendas, pertenecientes a estas mismas colecciones. Desde el punto de vista técnico, sus procedimientos nunca dejaron nada que desear pues siendo la pintura el puntal en torno al cual giraba su existencia, siempre supo proveerse de todo lo que necesitaba para la óptima realización de sus propósitos.

El Taller de Echeverría en su casa de Zacamolpa en Tizapán, donde vivió desde 1957 hasta 1968, era un sitio ordenado, bien iluminado, con abundancia de recubrimientos de madera y muros blancos en los que destacaban los objetos os

curos o las pinturas que el pintor guardaba allí. A su regreso de Estados Unidos, hacia fines de 1966, comenzó a construir otra casa con el estudio anexo, en el fraccionamiento de Tecamachalco, sitio que le quedaba más cercano de las oficinas donde realizaba su trabajo diurno. Allí pasó los últimos años de su vida, sin interrumpir su rutina diaria: trabajo fuera de casa por las mañanas, su pintura por las tardes y los fines de semana. Además, dibujaba incansablemente, pretendiendo con ello subsanar las deficiencias que tuvo durante su etapa formativa. Por cierto que el efecto de su amistad con José Luis Cuevas se deja sentir en algunos de sus dibujos realizados al azar, más como divertimento que con una intención determinada.

A fines de 1967 Echeverría participó en una exposición colectiva que merece ser mencionada entre otras razones por el título que llevó: Tendencias del Arte Abstracto en México. Aunque no correspondió al enunciado, tuvo la importancia de congrega a los representantes iniciales del abstraccionismo en México, junto con los pintores figurativos cuyas modalidades se apartaban de la representación convencional de los objetos. A este respecto cabe recordar que, como ya se ha dicho, los términos figurativismo y abstracción habían sido considerados por muchos años como términos antitéticos, casi como partidos políticos de oposición, a pesar de que no pocos críticos y varios pintores tenían -- ideas sumamente vagas respecto al significado que pueden tener en el arte actual.

Al decir que lo expuesto no fue de acuerdo con el enunciado, no sólo se quiere apuntar, a la presencia de algunos pintores figurativos en la exposición, sino sobre todo a que no había propiamente varias tendencias dentro del arte abstracto mexicano y tal vez esta fue la razón que impulsó a Luis Cardoza y Aragón a escribir el ensayo introductorio para el catálogo, no sobre los pintores de México, sino sobre el arte abstracto europeo. (33)

Como ya se ha anotado, algunos de los participantes, entre ellos Rufino Tamayo, Cordelia Urueta, Pedro Coronel, Arnaldo Coen, Enrique Climent y Juan Soriano, se encontraban dentro de lo figurativo. Su postura fue la de transmitir un tipo de imagen que para nada se relaciona con el aspecto mimético del objeto, pero sin prescindir de hacer referencias a un ícono determinado. Otros artistas, como Gunther Gerszo, Peter Knigge, Luis García Guerrero, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Olivier Sequin y Kiyoshi Takahashi partían en ese momento de una postura diferente. Su abstracción era "consciente" y por lo tanto eran ellos los que propiamente respondían al título de la exposición, al proponer en sus obras un rompimiento deliberado con reminiscencias figurativas de objetos.

Echeverría presentó cinco óleos y una pequeña escultura en bronce. Los óleos tienen su origen en formas orgánicas, unas veces estructuradas en forma aún reconocible y otras liberadas de la representación evocando sólo la consistencia de elementos vegetales o minerales. El denominó

a las composiciones de esta serie "organigramas", título bastante afortunado porque sugieren intensamente la presencia de lo orgánico y lo vegetal. La escultura es una de las pocas muestras de sus incursiones en este campo. Es una pieza abstracta, digna, que no añade ni quita nada al valor de su obra tomada en general. Sin embargo el hecho de aventurarse con los volúmenes, siendo el arquetípicamente pintor, habla de una actitud que se presenta insistentemente en la mayor parte de los artistas de su generación: la actitud del experimentador y del investigador, a la que no puede sustraerse ningún artista contemporáneo, tanto más cuanto que los límites entre los campos que han tendido por años a definir las ramas de las artes visuales vienen a ser cada vez menos precisos.

El año de 1968, crítico por razones de todo el mundo conocidas para la historia contemporánea de México, no dejó dentro de las artes plásticas una marca propiamente testimonial de los acontecimientos que tuvieron lugar el dos de octubre. Esto podría explicarse tal vez si se tiene en cuenta que la organización de los aspectos culturales de la Olimpiada ocupaba por entonces la atención de los artistas en obras tan importantes como las que se realizaron en la ruta de la Amistad o en las diversas instalaciones olímpicas. A esto hay que añadir la Exposición Solar, nuevo motivo de descontento y de polémicas por parte del grupo de artistas que no estuvieron de acuerdo con los lineamientos expresados en la convocatoria. De todos los eventos cultura-

les celebrados con motivo de las olimpiadas, se suponía que esta exposición tendría un carácter de gran trascendencia, en primer lugar porque, al igual que Confrontación 66, se pensaba que actuaría como un termómetro de todo lo que se estaba produciendo en ese momento y de otra parte, porque al fin existía la oportunidad de presentar un amplio panorama del arte mexicano ante los visitantes de todos los países del mundo que viajaron a México con motivo de las olimpiadas.

Las cosas no sucedieron como habían sido planeadas inicialmente por el INBA, dado que el grupo de artistas más destacados de México, con Tamayo a la cabeza, objetaron las disposiciones sobre las que se organizó la exposición. El INBA trató de modificar el plan inicial, y con esto fueron otros los artistas disidentes, con lo que la situación no mejoró puesto que si bien algunos de los iniciales opositores enviaron sus obras a la muestra, otros las retiraron casi en vísperas de la inauguración, la que tuvo que ser pospuesta unos días a fin de que las cosas entraran en orden.

Obviamente que de nueva cuenta lo que se estaba jugando en esta, como en otras ocasiones, eran los intereses de facciones opuestas. En la convocatoria inicial, el INBA dividía el contingente de la muestra en cuatro secciones con sentido tradicional: Pintura, Escultura, Arte Gráfico y Acuarela. De otra parte se estipulaban tres premios de adquisición, por diversas cantidades, a cada una de las secciones mencionadas. Tanto una disposición como la otra po-

nían en desventaja a quienes practicaban las técnicas mixtas o se valían de materiales poco tradicionales para la ejecución de sus obras y éstos, en su gran mayoría, eran quienes por fin habían alcanzado una plena aceptación dos años antes en la Confrontación de Bellas Artes. Los objetos publicaron el 9 de agosto de 1968 una carta abierta que apareció en todos los diarios de México (34) en la que dieron a conocer sus puntos de vista sobre la organización del evento. Dicha carta no provocó el efecto deseado, sino sólo algunas modificaciones en torno al otorgamiento de premios, que no bastaron para calmar los ánimos de los opositos res y que en cambio estuvieron a punto de sublevar a los conformes. Esto dió origen a que un grupo de pintores, Echeverría entre ellos, se pronunciara por la apertura de un Salón Independiente, idea que por lo demás, existía desde los tiempos de las Bienales y que por lo tanto sólo necesitó de este nuevo estímulo para concretarse.

El Salón Independiente contó en sus inicios con cuarenta y seis miembros, de los cuales, cuarenta y tres de ellos tomaron parte en la primera exposición, que se llevó a cabo en el Centro Cultural Isidro Fabela de San Angel, inaugurada el 16 de octubre de 1968, es decir, sólo una semana después de la inauguración oficial, de la Exposición Solar (34).

Como puede observarse, en esta ocasión los artistas no mantuvieron una actitud de protesta pasiva. Según ellos, la Exposición Solar había sido una reincidencia del viejo criterio nacionalista del que había adolescido otras convo-

catorias oficiales. Y no se conformaron con realizar protestas escritas y difundirlas a través de los diarios, sino que se pusieron a trabajar dinámicamente y lograron atraer la atención del público y de la crítica no sólo mediante su exposición "independiente" sino también a través de las mesas redondas que con ese motivo se organizaron (35).

Enrique Echeverría fue miembro del Salón Independiente y participó en esta primera exposición, mas no en las dos subsecuentes que el organismo realizó los años de 1969 y 1970 en el Museo de Ciencias y Artes de la Ciudad Universitaria. Probablemente la participación efectista de Alejandro Jodorowsky en la segunda muestra, así como también el enunciado de la exposición, que llevó por título Moda SI 69, a más de otras circunstancias, trajeron consigo una imposibilidad de unificar criterios, que con el tiempo fue acentuándose hasta disgregar la totalidad del grupo, cuya última actuación de conjunto tuvo lugar con motivo de la fundación del Centro de Arte Moderno de Guadalajara, en que varios miembros del salón pintaron murales exteriores.

En 1970 y 1971 Enrique Echeverría tuvo sus dos últimas exposiciones individuales en la Galería de Arte Mexicano. Existe un quiebre entre ambas, resultado de un experimento que el pintor llevó a cabo durante la última fase de su vida, a partir de planchas de acetato flexible sobre las que aplicó tintas de colores comerciales utilizando un procedimiento indirecto que en alguna forma guarda semejanza con el dripping de Pollok aunque a una escala de formato muy redu-

cido, que permitió controlar la dirección de las manchas de color en forma más dirigida que impulsiva. En la serie de obras así realizadas, Echeverría recuperó la figura humana, logrando efectos que de haber sido llevados más lejos, se hubieran concretado probablemente en realizaciones audaces de mayor alcance. Salvo contadas excepciones, la crítica no comprendió el interés de su investigación, y tal vez por ello el pintor renunció a llevarla más adelante.

Poco después de esta exposición, realizó un último viaje a España en el que volvió a recorrer los sitios que había conocido en su juventud. Fue entonces cuando adquirió un lote de terreno en Alicante, con la intención de construir allí una casa y habitarla esporádicamente. En este viaje empezó a presentar los síntomas de la enfermedad que terminó con su vida, lo que no le impidió llevar a término sus excursiones, de las que trajo una serie de pequeños paisajes que constituyen una serie de alto valor estético en la que el artista retomó su gusto por manejar luces, colores y empastes a la manera como la había hecho en los inicios de su carrera, pero ahora con una experiencia de más de veinte años de labor ininterrumpida.

Su última obra es un paisaje de Alicante, de pequeñas dimensiones, pintado de memoria. El color es cálido y brillante, pero alejado de la exuberante paleta de las composiciones realizadas en años anteriores. Formas, manejo espacial y de la luz, remiten al Echeverría de los primeros años de la década de los cincuenta. Se antoja como si hu-

biera querido transportar el sitio donde él hubiera deseado vivir, al ambiente que le sirvió de entorno durante los últimos días de su vida.

Poco tiempo antes, por prescripción médica, se había trasladado a Cuernavaca, donde residía en una villa rodeada de amplios jardines que servía de sitio de reposo a las personas que convalecían de alguna enfermedad o que simplemente deseaban descansar. Este lugar es propiedad de unos parientes de la Sra. Gloria Contreras, quien tuvo un papel afectivo intenso en la vida del pintor, precisamente cuando éste se iniciaba en su carrera artística.

Echeverría murió "pintando al sol", según el dicho de su esposa. Al día siguiente ésta frase encabezaba la noticia de su muerte en los periódicos de la ciudad de México. Al morir el veinticinco de diciembre de 1972, contaba 49 años de edad. Meses antes había sido deshauciado a consecuencia de una afección renal, y él era perfectamente consciente de su situación. Aprovechó hasta su último momento para pintar, como si en el fondo de sí mismo siempre hubiera tenido presente que su vida había merecido la pena principalmente por lo que salió de sus manos.

NOTAS A LA PRIMERA PARTE

- 1) Francisco A. de Icaza. "Entrevista con Enrique Echeverría" Mañana. México, marzo 12 de 1955.
"En el Salón me dijeron que mi pintura no era lo suficientemente mexicana... entonces me uní al grupo de los independientes que iban a fundar la Galería Prisse.
- 2) Margarita Nelken. "Hector Xavier y compañeros". Excelsior. México, octubre 11. de 1952.
- 3) José Luis Cuevas. Cuevas por Cuevas, 2a. edición. Editorial Era. México, 1966.
- 4) S.A. "Nueva galería en los altos de Génova No. 34". Excelsior. México, junio 27 de 1954.
En la exposición inaugural participaron los siguientes pintores: Diego Rivera, Felipe Orlando, Bartolí, Joaquín Peinado, Pedro Coronel, Carlos Orozco Romero, Rafael Coronel, Enrique Echeverría (con tres óleos), Gustavo Montoya, Cordelia Urueta, Manuel Rodríguez Lozano, Alfonso Michel, José Luis Cuevas, Francisco Tortosa, Alberto Gironella y Alice Rahon. En los meses siguientes expusieron sucesivamente Enrique Echeverría, Francisco Tortosa, Pedro Coronel y José Luis Cuevas, quien ese mismo año de 1954 vendió la mayor parte de su producción al doctor Alvar Carrillo Gil, el cual había comprado en 1948 una exposición completa de Alfonso Michel.
- 5) Jorge Juan Crespo de la Serna. "Excelente exposición colectiva bajo el signo de Proteo". Novedades. México en la Cultura. México, agosto 1 de 1954.
- 6) Ceferino Palencia. "Dos exposiciones pictóricas". Novedades. México, agosto 8 de 1954.

7) Pablo Fernández Márquez. "Nueva galería y exposición" Suplemento de El Nacional. México, julio 25 de 1954. La "ausencia de algunos nombres" a que hace alusión los críticos que se ocuparon de reseñar esta exposición, es tá referida sobre todo a Rufino Tamayo y posiblemente a Siqueiros. Es sabido que, si bien la influencia de Tamayo en la joven pintura de los cincuentas fue muy intensa, él nunca quiso convertirse en líder de los grupos vanguardistas. Por su parte Siqueiros debe haberse abstenido de participar por motivos ideológicos, cosa que no ocurrió con Rivera, quien con su perspicacia acostumbrada, juzgó conveniente aparecer junto con representantes "fuera de la ruta".

De otra parte, varios artistas que no participaron en esta exposición, estuvieron representados en la muestra colectiva con que se inauguró la Galería Havre en septiembre del mismo año; entre ellos Leonora Carrington, Antonio Rodríguez Luna, Raul Anguiano, Matías Goeritz, Jesús Guerrero Galván y Gunther Gerszo.

La Galería Havre fue regentada mancomunadamente por el arquitecto J.M. de Murga, el escultor Mario Zamora y el pintor Arturo Souto. En relación a la exposición inaugural ver: Jorge Juan Crespo de la Serna. "Algunas exposiciones". Suplemento de Novedades, México, Septiembre 19 de 1954 y Margarita Nelken. "Colectiva en nueva Galería". Excelsior. México, septiembre 20 de 1954.

8) Lucien Parizeau. "La galería Proteo." Excelsior. México marzo 20 de 1955.

9) "Sin intención polémica". Excelsior. México, mayo 10 de 1955.

10) En el Primer Salón de arte libre sí participó Rufino Tamayo, al lado de Alberto Gironella, Felipe Orlando, Enri

que Climent, Rafael Barroso, José Luis Cuevas, Carlos Orozco Romero, Bartolomé y Enrique Echeverría. Ver S.A. "Primer Salón de Arte Libre". Excelsior. México, marzo 28 de 1955.

- 11) Luis Islas García. "Enrique Echeverría". Excelsior. México, agosto 22 de 1954.
- 12) Leslie Judd Prtner. "Two Latin-american exhibitions". The Washington Post. Washington, D.C., July 24th 1955.
- 13) La exposición de Caracas fue organizada por Josefina Montes de Oca, quien para entonces ya había asumido la dirección de la Galería Proteo. Se montó con obras de José Clemente Orozco, Diego Rivera, David A. Siqueiros, el doctor Atl, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Juan O'Gorman, Rosa Covarrubias, Lola Cueto, José Luis Cuevas, Pedro Coronel, Enrique Echeverría, Alberto Gironella, Maka Strauss, Juan Soriano, Alfonso Soto Soria, Leonora Carrington, Matías Goeritz, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Vlady, Felipe Orlando y José Jiménez Botey. Varios cuadros fueron comprados por coleccionistas venezolanos, entre ellos uno de Echeverría.
- 14) La Gulf and Caribbean Art Exhibition estuvo financiada por una importante compañía de ingenieros y constructores con sede en Houston; la Browhand Root Inc, que fue acusada de ejercer imperialismo cultural por haber organizado la exposición en la forma en que lo hizo. El contingente de obras presentadas, todas realizadas en fecha posterior a 1950, incluyó cien pinturas, cincuenta piezas de cerámica y quince esculturas. La selección mexicana se debió al concurso de la Galería de Arte Mexicano (dirigida por Inés Amor), la Galería de Arte Contemporáneo (dirigida por Dolores Alvarez Bravo) y la Galería

Proteo (dirigida por Josefina Montes de Oca). Los participantes fueron: Rufino Tamayo, Matías Goeritz, Carlos Orozco Romero, Felipe Orlando, Ricardo Martínez, Alfonso Michel, Jesús Guerrero Galván, José Luis Cuevas, Enrique Echeverría, Enrique Climent, Manuel Felguérez, Gunther Gerszo, Guillermo Meza, Luis Nishizawa, Juan O'Gorman, Trinidad Osorio y Alfredo Salce.

- 15) Las declaraciones de Diego Rivera causaron un terrible desconcierto entre el grupo de pintores que se habían iniciado como artistas al inicio de los cuarentas, siguiendo, por convicción, la ruta del realismo socialista. La protesta se concretó en una carta que la pintora Fany Rabel dirigió a Rivera, de la cual se citan aquí algunos párrafos.

"Nosotros, los pintores jóvenes, no fuimos educados en polémicas; no sabemos discutir ni exponer ni defender nuestras convicciones con palabras; nos formamos en el complejo del hijo idiota frente a nuestros maestros de las anteriores generaciones, que dieron tan grandes figuras y conquistaron para la pintura mexicana un lugar prominente en el arte mundial.

A nosotros no nos tocó convivir una revolución ni curtirnos en la lucha ilegal contra la dictadura callista, no nos tocó siquiera iniciarnos durante el régimen de Cárdenas que impulsó grandemente un arte al servicio del pueblo...

Hemos visto continuamente cómo aquellos de los jóvenes que pasaban a formas de expresión menos severas que el realismo, como el semiabstraccionismo, el abstraccionismo y otras manifestaciones meramente formalistas, eran aplaudidos y celebrados por la crítica mientras que a nosotros se nos catalogaba poco menos que como pintores costumbristas...

Ningún joven pintor mexicano es tan limitado como para no ver la belleza que pueda haber en muchas obras

de arte formalista, y creo que ninguno es tan bruto que no reconozca el talento de Rufino Tamayo y el extraordinario valor plástico de su obra. Pero de allí a que Ud. maestro, lo ponga como ejemplo en declaraciones públicas como el máximo exponente de la pintura mexicana, me parece que contradice la postura suya de años; equivale a decirnos a los pintores jóvenes, a quienes Ud. ha alentado durante años en una dirección, que el camino a seguir es otro...

Hemos caminado al lado de usted durante todos los años de nuestra carrera por el camino que consideramos, hasta hoy, el justo, el señalado por nuestros mayores: Orozco, Rivera, Siqueiros y sus continuadores. ¿Debemos cambiar de ruta? ¿Son ahora, para el futuro, Tamayo y el maestro Soriano el ejemplo a seguir?.

Fany Rabel. "Carta a Diego Rivera". Novedades. México en la cultura. México, marzo 24 de 1957.

- 16) Entre los miembros del Frente Nacional de Artes Plásticas estuvieron: David Alfaro Siqueiros, José Chávez Morado, Francisco Dosamantes, Celia Calderón, Francisco Goitia, Xavier Guerrero, Erasto Cortés Juárez, Raul Anguiano, Amador Lugo, etc. Ver Raquel Tibol. Documentación sobre el arte mexicano. Fondo de Cultura Económica. México, 1974.
- 17) Jorge Olvera "datos biográficos de Miguel Salas Anzures" en Textos y Testimonios, México, 1968.
- 18) Rufino Tamayo. Carta fechada en París el 2 de mayo de 1958 y dirigida a Miguel Salas Anzures. Publicada en Novedades, México, junio 8 de 1958.
- 19) Rafael Anzures. "La pintura de América en la Bienal de México" Artes de México: México, agosto de 1958.

Anzures destaca las obras de los siguientes pintores como lo mejor del evento: Guillermo Meza, Jorge González Camarena ("uno de los pocos valores auténticos que quedan de la corriente muralista"), Juan Soriano, Carlos Orozco Romero y Cordelia Urueta.

20) Según José Miguel García Ascot, México envió a la Bienal de Venecia en 1958 "la más deplorable colección de fórmulas gastadas, de grandielocuentes frases pictóricas preñadas de convencionalismo, de pomposidad y de agotamiento..." El envío estuvo constituido por obras de Anguiano, Guillermo Meza, González Camarena, Orozco Romero y Rodríguez Lozano. Ver "El INBA y la Bienal de Venecia". Novedades, México en la cultura, México, octubre 5 de 1958.

21) En la Segunda Bienal hubo menos descontento, pero no por ello las cosas transcurrieron en completa calma. Siqueiros (que estuvo representado) había ingresado en la cárcel el 9 de agosto de 1960 y no saldría sino hasta el 13 de julio de 1964. Por esta razón, el impredecible José Luis Cuevas se abstuvo de participar. "No puedo estar en la jarana mientras haya un colega bajo rejas". Obedeciendo a esta misma actitud solidaria no participaron varios seguidores de Rivera y Siqueiros, lo que fue causa de protesta por parte de Chávez Morado.

Por otra parte, el jurado de selección rechazó a Vlady, inexplicablemente, si se tiene en cuenta que participaron artistas como Waldemar Sjolander, Maka, Enrique Climent y hasta sus discípulos (Lucinda Urrusti por ejemplo).

El premio Internacional de Pintura fue otorgado a Rufino Tamayo, en tanto que el premio que otorgó México a un pintor extranjero, se lo llevó Oswaldo Guayasamín. El jurado para otorgar los premios estuvo integrado por Qui

rino Campofiorito (Brasil), Bernard S. Myers (USA) y Justino Fernández.

Para Ventura Gómez Dávila, las producciones expuestas se resumían en "una gran academia con dos ramas: abstractos y realistas y ambos han llegado al callejón sin salida donde se practican las recetas. Los realistas están próximos al cromo y al calendario y no es posible sentir ninguna simpatía por ellos. Los abstractos por su parte no son capaces de asimilar y de superar a los grandes maestros: Mondrian, Klee, Kandinsky, etc. Sus fórmulas se repiten, se academizan... A pesar de todo México da muestras de mantener una decorosa calidad artística. Y esta afirmación no la inspira una actitud nacionalista, sino la simple comparación." "Pro y Contra de la Bienal" Novedades. México, noviembre 25 de 1960.

- 22) Jorge Alberto Manrique. "Un cuadro de Juan Soriano". Novedades. México en la Cultura. México, agosto 31 de 1959.
- 23) Las obras abstractas de la exposición de la Universidad correspondieron a Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Maka, Fernando García Ponce y Luis García Guerrero. Echeverría, Vicente Rojo, Juan Soriano, Pedro Coronel, Vlady y Francisco Toledo (que pintaba como Klee) practicaban una figuración no naturalista.
- 24) Ventura Gómez Dávila. "Nuevos exponentes de la pintura mexicana". Revista de la Universidad. México, septiembre de 1959.
- 25) En relación a la exposición del grupo independiente, consultar:
Miguel Salas Anzures. "Ocho pintores mexicanos", introducción al Catálogo, Editorial Museo de Arte Contemporá

neo, México, 1961.

S.A. "China, México e Acervo no Museu". Correio da Manhã. Rio de Janeiro, marzo 2 de 1961.

"Exposición mexicana viaja a Brasil". Excelsior, México, julio 23 de 1961.

- 26) En la exposición de Arte de América y España participaron 195 artistas de 27 países diferentes con un total de 662 obras entre pinturas, dibujos y grabados. El primer premio en pintura fue concedido al artista argentino José Antonio Fernández Muro. En esta ocasión el nicaragüense Armando Morales fue acreedor a una beca para estudiar en España.
- 27) Angel Crespo. "México y centroamérica en torno al certamen Arte de América y España: Aulas No. 63. Madrid, junio de 1963.
- 28) El jurado para otorgar premios estuvo constituido, por José Luis Martínez, director de Bellas Artes: Justino Fernández, Juan García Ponce, Rufino Tamayo y Carlos Orozco Romero. Los premiados en pintura fueron Fernando García Ponce (lo que suscitó graves descontentos dada la presencia de su hermano como jurado) y Lilia Carrillo; en escultura: Olivier Seguin y Guillermo Castaño, José Luis Cuevas alzó la voz en favor del arte abstracto y Benito Messeguer defendió el realismo.
- 29) Marta Gravinsky. "Confrontación 66". Novedades. México, mayo 15 de 1966.
- 30) Estos cinco pintores fueron: Manuel Felguérez, Francisco Icaza, Benito Messeguer, Mario Orozco Rivera y Vicente Rojo. Hubo dos secciones: Una con obras de 29 pintores que respondieron a la convocatoria más ocho "invitados

especiales" y los miembros del comité seleccionador, excepto Benito Messeguer que se negó a confrontarse. En la otra sección se exhibieron 500 cuadros de pintores que no fueron considerados como "seleccionados" (o sea no fueron considerados como figuras base de la exposición). La lista completa de participantes puede consultarse en el suplemento no 36 de Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. México, 1967.

- 31) Para la selección de obras que habrían de ser exhibidas se encargó a un grupo de 34 artistas la ejecución de un total de 75 obras de tamaño y formato determinado. Estas 75 obras fueron exhibidas en Bellas Artes en fecha anterior a la inauguración de la Expo '67. Después se realizó la selección final (aproximadamente un cuadro o relieve por cada artista).

El estado contribuyó con los materiales proporcionados y con la cantidad necesaria para la adquisición de una obra de cada artista, siendo esta la primera vez en que se hacía una inversión oficial, por modesta que haya sido, para estimular el arte nuevo.

La exposición fue planeada, organizada y montada por Fernando Gamboa con la colaboración de Carla Stellweg y de Jesús R. Talavera.

Consultar Fernando Gamboa. Introducción al Catálogo de la Expo'67. Secretaría de Industria y Comercio. Instituto Nacional de Bellas Artes. México, 1967.

- 32) Ver nota 15.

- 33) Luis Cardoza y Aragón. "Abstraccionismo". Introducción al catálogo de la exposición Tendencias del arte abstracto en México. Museo Universitario de Ciencias y Arte. UNAM. México, diciembre de 1967.

34) En resumen, las objeciones eran las siguientes:

1. A la división en secciones independientes, "Atentado contra la libertad creadora del artista y por lo tanto una limitación inaceptable"
2. Al otorgamiento de premios que implicaba la aceptación de la valoración estética de un jurado que, "dada la situación actual de la crítica en México" no era aceptable. (El jurado estuvo constituido por Ida Rodríguez, Pablo Fernández Márquez, Jorge Juan Crespo de la Serna, Alfonso de Neuvillate y Victor M. Reyes).
3. Al establecimiento de una diferencia económica entre el supuesto valor de las distintas artes, implícito en las cantidades dispuestas con que se premiarían las obras de las diversas secciones:

A la existencia en sí de una convocatoria. Los artistas opositores juzgaban pertinente que la participación se estableciera por invitación personal.

Firmantes: Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Jesús Reyes Ferreira, Gunther Gerszo, Federico Canessi, Leonora Carrington, José Luis Cuevas; Alberto Gironella, Rafael Coronel, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Jaime Saldívar, Bartolf, Artemio Sepúlveda, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Antonio Peláez, Amalia Abascal, Francisco Corzas, Fernando García Ponce, Francisco Icaza, Rodolfo Nieto, Kazuya Sakai, Maka, Leonel Góngora, Trinidad Osorio, Roger von Gunten, Arnold Belkin, Luis Jaso, Arnaldo Coen, Iker Larrauri, Myra Landau, Juan Luis Buñuel, Bryan Nissen, Felipe Ehrenberg y Gabriel Ramírez. Ninguno de estos artistas, excepto Jesús Reyes Ferreira, participó en la Exposición Solar.

35) Los miembros iniciales del Salón Independiente fueron: Juan Luis Buñuel, Myra Landau, Arnaldo Coen, Toni Sbert, Felipe Ehrenberg, Kazuya Sakai, Francisco Icaza, Francisco Moreno Capdevilla, Mariano Rivera, Helen Escobedo, Ma-

nuel Felguérez, Roger von Gunten, Fernando García Ponce, Gilberto Aceves Navarro, Gabriel Ramírez, Gastón González, Lilia Carrillo, Alberto Gironella, Francisco Corzas, Leonel Góngora, Rafael Coronel, Antonio España, Felipe Orlando, Enrique Echeverría, Iker Larrauri, Arnold Belkin, Lucinda Urrusti, Benito Messeguer, Roberto Preux, Vita Giorgi, Lucas Johnson, Luis Jaso, Ricardo Regazzoni, Ricardo Rocha, Luis Jaso, Philip Bragar, Rafael Muñoz, Marta Palau, Olivier Seguin, Bartolf, Brian Niseen, Vicente Rojo, Luis López Loza. Estuvieron inscritos también José Luis Cuevas, Guillermo Meza y Angela Gurría, más no como participantes en el primer salón.

SEGUNDA PARTE

ANALISIS DE LA OBRA DE ENRIQUE ECHEVERRÍA

1.- El proceso artístico.

Como principales puntos a considerar en los inicios de la carrera artística de Enrique Echeverría, está su afición incipiente al dibujo; su aprendizaje con el pintor Arturo Souto y el primer viaje a Europa que realizó el pintor.

Respecto a lo primero, hay que considerar que fue precisamente el éxito que tuvo como dibujante y pintor amateur entre sus propios compañeros de estudios, lo que vino a propiciar el cambio de carrera. Echeverría decidió hacer de la pintura su quehacer primordial cuando contaba veinte años de edad. Para esas fechas (1943) había realizado varios retratos a lápiz, copias de pinturas de los maestros españoles y algunos paisajes del natural. También se había adentrado en la corriente fantástica, como lo demuestran algunos dibujos realizados entre 1941 y 1943. Esto es explicable si se recuerda que el año de 1940 tuvo lugar la exposición del surrealismo, organizada por Wolfgang Paalen como vocero de André Breton en la Galería de Arte Mexicano. Es probable que Echeverría haya visto esta muestra, cuyo impacto se deja sentir en los dibujos mencionados. Sin embargo, pronto habría de abandonar tal tendencia, que practicó más bien como un juego, para dedicarse de lleno a absorber las enseñanzas que recibía en el taller de Arturo Souto.

Ya se ha hablado del influjo que ejerció Souto sobre la pintura de Echeverría, en los inicios de sus actividades artísticas. Son pocas las pinturas y dibujos que se conservan como resultado de este período de aprendizaje. Una de ellas: la Iglesia de Santa Catalina (fig. 1) muestra cierta tiesura que lo aproxima a la pintura naive, lo mismo sucede con la imagen de un torero en la que utiliza empastes densos y pinceladas yuxtapuestas no ajenas a la manera impresionista. Ya en esta última pintura puede encontrarse una tendencia a estilizar decorativamente la figura y a plantarla en el centro de la composición. Este modo de componer, viene a ser una constante a lo largo de toda su obra y la repite siempre que aborda el problema de la figura humana como tema principal del cuadro.

El viaje a Europa puso a Echeverría en contacto con los maestros españoles del siglo XVII, que hasta ese momento él solo conocía a través de reproducciones, posiblemente de mala calidad. Nos hemos referido ya al impacto que le produjo la pintura barroca, y también de que vió con reserva el arte moderno. Mas no por ello hay que descartar la influencia de las corrientes europeas contemporáneas en su pintura. Hay por ejemplo reminiscencias evidentes del cubismo en varios de sus cuadros y también del estilo "clásico" de Picasso en toda una serie de retratos que realizó teniendo como modelo a Gloria Contreras. Sin embargo, Echeverría nunca respondía inmediatamente a los estímulos recibidos de las pinturas u obras de arte que lo impresionaban, pareciera co-

mo si los tomase con reservas y luego de ensayarlos mentalmente durante cierto tiempo, los volcase, unas veces de manera bastante evidente, y otras en forma velada, pero sin embargo perceptible.

La primera exposición individual que presentó (1954), muestra una doble vena: por un lado, y no deja de ser curioso, se alia en cuanto a temática con ciertos aspectos decorativos y folcloristas de la escuela mexicana. Pinturas como Papantleca, Novia juchiteca y Vendedora de frutas, están dentro de esta tónica. Estos cuadros y algunos retratos que exhibió en dicha ocasión, muestran un figurativismo refinado y estilizado, que al parecer fue bastante bien aceptado. En cambio los paisajes (fig. 2) acusan la asimilación de modelos españoles, tanto de épocas anteriores, como también de modalidades que se vinculan con Zuloaga e Isidro Nonell. Empieza desde entonces a presentar una tendencia a construir escalonando elementos y a simplificar la estructura del cuadro mediante la supresión de detalles secundarios. Se encuentra en este sentido cerca del sintetismo que practicaron Gauguin y Emile Bernard, pintores cuyas obras evidentemente conoció.

En términos generales, en esta primera exposición individual apunta un rasgo que es característico del pintor que nos ocupa y que lo distingue durante casi toda su vida: es tremendamente condicionable, no sólo por el arte de aquellos artistas que le impresionan en forma particular, sino también por los objetos y el medio ambiente que lo rodean, y que apa

recen reiterativamente en sus cuadros. Por eso, pocos años después fluctúa indefinidamente entre figuración y abstracción, y cuando esta última modalidad aparece en mayor grado, siempre se da como último resultado de una percepción sintética de objetos reales.

Es hacia 1957 en que empieza a hablarse de "abstraccionismo" en relación a la pintura de Echeverría. En realidad, el término resulta particularmente ambiguo cuando se aplica a su arte porque, como se ha dicho, su punto de partida consciente siempre está en el mundo de lo real y no pretendía propiamente hacer pintura abstracta. Sometía al objeto a un proceso que bien podría designarse como de despersonalización, es decir: quita importancia a las imágenes que supuestamente deberían tenerla a tiempo que acentúa la de los planos del fondo, reduciendo a un mínimo los efectos de perspectiva y construyendo el cuadro por medio del color. Todo esto significa desde luego un rompimiento con su modalidad posimpresionista anterior y una evolución hacia otra manera de trasponer las formas que implica un grado mayor de abstracción. Pero su postura sigue siendo la del artista que se ancla en el objeto, si bien alejándose de reminiscencias demasiado evidentes del mismo.

Esto no sucede con todas las pinturas que realizó por aquellos años (1956 - 1959), antes bien —si en algunas la evolución de lo objetual hacia un grado mayor de abstracción es evidente— en otras se mantiene con insistencia una figuración, a veces de tipo expresionista, que ha estado presen-

te desde los inicios de su actividad pictórica y que puede relacionarse con la tendencia "barroca" que en cierto modo siempre lo acompañó, aflorando en unos momentos y en otros cediendo paso a modalidades más escuras (figs. 3 y 4). Este ir y venir de la figuración al ocultamiento de los objetos mediante el sintetismo de los rasgos, harían pensar en que aparentemente Echeverría tomaba una ruta abandonándola al poco tiempo para volver a una modalidad anterior. En realidad esto sucede con muchísimos artistas de todas las épocas y no hay por qué pensar que Echeverría andaba lo desandado, sino más bien que, de acuerdo con las hipótesis de Nicos Hadjinicolau, sus "ideologías en imágenes individuales" (manifestadas en las figuraciones de raigambre expresionista), irrumpían constantemente en la "ideología en imágenes colectiva" de la que participaba, (en este caso la propia de todos los pintores que en México empezaron a practicar la pintura abstracta en forma consciente).

Durante su estancia en Nueva York, el pintor reprodujo tímidamente ciertos elementos del ambiente que lo rodeaba y que encontramos representados en cuadros como W. 82 Street, Subway Station y El Puente en el Rio Este (fig. 5). Tales composiciones, en algunos casos están logradas mediante un acercamiento de los primeros planos parecido al que se logra con el close up fotográfico. Otras veces, las líneas esenciales de las figuras forman una trama que mediante anotaciones muy precisas de color, permiten aprehender las imágenes. A más de esto, unos grafismos que aparecen en varios cuadros

y algunos trazos violentos, casi impulsivos, en obras posteriores, acusan una aproximación demasiado consciente a lo gestual. Como quiera que sea, el primer viaje a Estados Unidos dejó impronta en la obra del pintor.

Hacia 1958-1959, Echeverría atravesaba por un período de gran amistad con el pintor Vlady, que había llegado a México el año de 1943. Es de sobra conocida la influencia que él ejerció sobre varios artistas de su generación y Echeverría fue uno de ellos. Con motivo de la exposición individual de éste en 1959 en la Galería Proteo, Vlady, siguiendo una costumbre suya, redactó una carta que mandó mimeografiar para repartir entre la concurrencia el día de la inauguración. La carta a Enrique Echeverría fue la quinta de una serie de críticas escritas y distribuidas por Vlady. Expresa entre otras cosas lo siguiente:

"Tal parece que Echeverría pensó: pintaré lo esencial. Y se consoló de la evidente falta de sutileza enriquecedora. Tenemos la impresión de que sus cuadros están elaborados en un clima interior que no está en armonía con sus tendencias naturales... ¿Para que forzar al espectador ocultando los elementos figurativos en una malla de grafismos caprichosos?... Pareciera que se debate en un conflicto mortal entre lo figurativo y la abstracción..." (1)

A su vez Margarita Nelken habla de:

"La fusión entre lo figurativo y lo abstrac-

to... Lo primero diluyendo en rostros carentes de rasgos fisonómicos un carácter genérico y lo segundo utilizado como respaldo decorativo de la expresión..." (2)

La observación de Nelken es sutil. Las pinturas revelan una problemática que nace de la necesidad moral del pintor de ponerse a tono con su época. Por ello abstractiza las composiciones sin decidirse a abandonar la figuración, debido al intenso apego que tiene por los objetos (fig. 7). Pero si Echeverría no podía definirse en el sentido en que se lo exigían Vlady y Margarita Nelken, era porque su definición consistía exactamente en eso: mantenerse en el umbral de lo abstracto. Jorge Juan Crespo de la Serna lo entendió bien:

"Echeverría se mantiene en un linde que no llega al abstraccionismo absoluto y bueno es que persista en eso y por otro lado intente coordinar su evidente talento colorístico -que siempre resulta armónico en sus motivos plásticos- con aquella proclividad expresionista que le permitió excelentes interpretaciones de lo real, sin exageraciones de ningún género..." (3)

Con motivo de la última exposición de Echeverría en la Galería Proteo, Juan García Ponce escribió lo que en opinión personal constituye la primera nota crítica que realmente presenta una visión intuitiva y certera de su pintura duran-



te esos años. García Ponce no ha hecho más que observar bien los cuadros, relacionarlos unos con otros y concretar sus deducciones. Suficiente para situar la posición del artista a través de lo que presentó.

"El principal acierto (que García Ponce encuentra) en los cuadros, es la efectividad con que el pintor sabe descomponer las figuras que le sirven de tema para incorporarlas mediante un sistema analítico a la composición total. Fondo y figura alcanzan así una verdadera unidad temática... A pesar de la indiscutible calidad de los cuadros, tal vez nos gustaría que Echeverría se aventurara un poco más. Su seguridad es algo monótona, las equivocaciones pueden ser positivas cuando señalan una verdadera búsqueda... Esta bienhechura metódica, es probablemente la principal objeción que podría hacerseles..." (4)

Dos puntos saltan a la vista: el dominio absoluto de una modalidad practicada por el pintor desde años atrás, que lo hacía caer en refinados manierismos, y la imposibilidad o el miedo a la aventura, que mucho tenía que ver con la inseguridad que siempre lo acompañó. Podría añadirse algo más: el hecho de exhibir año con año frenaba el proceso de investigación. Tal vez si las exposiciones hubiesen sido un poco más espaciadas en tiempo, Echeverría no se hubiera encontrado presionado por la inminencia de exponer, lanzándose a ex-

plorar senderos nuevos o profundizando lo que traía entre ma nos. Lo que importa es que a fin de cuentas, mordió el anzuelo que le tendía García Ponce, porque a partir de principios de la siguiente década empezó a autodefinirse en mayor grado, aparte de que no volvió a tener otra exposición individual sino hasta 1963.

Echeverría pintó entre 1961 y 1967 varios cuadros que están entre los mejores de toda su carrera y no sólo eso: hay algunos que deben ser considerados como obras de primera importancia dentro del campo de la pintura mexicana contemporánea. Uno de estos cuadros, digno de ser comentado en formas más detallada, fue expuesto en Madrid y Barcelona en la exposición Arte de América y España; se trata de Futbolistas (fig. 9), pintura realizada en 1962, precisamente con el propósito de que fuera expuesta en la mencionada muestra. Es indudablemente resultado de búsquedas incansables dentro del tipo de figuración a que obedece. La estructura de la composición impide que el ojo aprehenda de golpe lo que hay en el cuadro, que de acuerdo con determinados principios gestálticos, puede ser percibido como una composición con imágenes reconocibles o como pintura abstracta. Atendiendo al título, pueden distinguirse los contornos de las figuras humanas, discernible una de ellas sobre todo por la presencia de las extremidades inferiores y otra porque presenta un área estriada en la parte correspondiente al pecho, que se identifica con la camiseta deportiva del jugador. Es un cuadro de raí gambre cubista en el que los planos se recortan e imbrican

entre sí como sucede con otras pinturas de Echeverría hechas por ese tiempo. No debe haber sido fácil, para un espíritu como el suyo, haber tomado como punto de partida un momento tan dinámico como lo es un partido de fútbol, para una pintura en la que la perspectiva está casi abolida y el movimiento no ha sido buscado, sino antes bien, deliberadamente congelado, tal y como si el pintor se hubiera propuesto realizar la antítesis de una obra futurista.

Ya se ha dicho que desde los inicios de la década de los sesenta hasta 1967, Echeverría llegó a definir sus modalidades expresivas en algo que se aproxima a lo que comúnmente consideramos como "estilo", o como "modalidad propia de un pintor", si es que en realidad podemos aceptar que entre las varias modalidades que asume la obra de un artista a lo largo de toda su carrera, existe, viéndose en perspectiva, una que destacando sobre las demás por su mayor calidad, a la vez unifica en una tendencia preponderante cierto número de obras. En Enrique Echeverría ocurrió así, lo que desde luego no quiere decir que ninguna de sus obras anteriores a 1961 o posteriores a 1967 posea calidad, sino simplemente que en el lapso de tiempo mencionado adoptó un lenguaje visual que representa el grado más alto a que pudo llegar en cuanto a expresión estética. La mayor parte de las obras hechas en ese tiempo, están en relación con el proceso "abstractizante", del que ya hemos hablado, el cual se inicia desde varios años atrás en obras aisladas.

Este proceso puede definirse como un gradual desprendi

miento del aspecto mimético de los objetos en aras de crear una figuración sintética y geometrizable que en varias obras posteriores a 1962, acaba por disolver el objeto aún y cuando el punto de partida siempre tenga su origen en algo real y definido: flores, un paisaje, un interior, etc. A tal tipo de abstracción se llega por evolución y no por "postura". Difiere por lo tanto del concepto que mueve al verdadero artista abstracto, cuya única realidad permisible, aparentemente consiste en producir formas que nada tienen que ver con la naturaleza. Hemos destacado el término 'aparentemente' porque nunca podrá determinarse a qué grado está presente la realidad, circundante o recordada, en la obra de cualquier artista, puesto que todos los seres humanos estamos dotados de instrumentos para percibir y reproducir las formas diferenciables sólo en cuanto a grado de desarrollo, mas no en cuanto a esencia. En última instancia todas las formas creadas por el hombre son productos de imágenes que ya existen. Lo que en realidad define al artista abstracto "verdadero", es su grado de conciencia respecto a lo que quiere realizar. Así, tomando como ejemplo el caso de México, tenemos que Lilia Carrillo y Manuel Felguérez se propusieron desvincular su obra de la visión representativa del objeto, la primera partiendo de un informalismo "lírico" y el segundo organizando sus composiciones cada vez más apegado a esquemas que pertenecen de la geometría. Gunther Gerszo llega a la abstracción a través del surrealismo, este paso es patente en sus pinturas realizadas entre 1947 y 1955. Fernando García Ponce, al

igual que Vicente Rojo, parte también de formas diversas de concebir la forma geométrica, o bien de geometrizar los estímulos provenientes de la arquitectura y en el caso de Rojo, de las señales de tráfico. En ninguno de estos artistas, salvo Gerszo, hay evocaciones del mundo natural. En cambio con Enrique Echeverría siempre las hubo, aún y cuando en un buen número de sus composiciones posteriores a 1960 no encontramos en forma evidente la relación con las imágenes que sirvieron de punto de partida.

La exposición de 1963 en la Galería de Arte Mexicano recibió una acogida muy favorable por parte del grupo de pintores amigos de Echeverría: Gironella, Bartolf, Cuevas y Vlady le expresaron su aprobación entusiasta mediante notas alusivas a la calidad que encontraban en estas nuevas pinturas. La crítica, en cambio, no mostró un acuerdo uniforme. Tómense como ejemplo las notas escritas por Margarita Nelken y Julio González Tejada. La primera no se atreve a afirmar que Echeverría hubiera llegado a una mayor madurez artística en relación con sus exposiciones precedentes.

"Varias de estas obras se asocian en sus temas a los intimistas del posimpresionismo francés pero la sensibilidad inicial desaparece en esa intencionada anulación de carácter, que por igual confunde a motivos centrales y fondos..." (5)

En cambio González Tejada, hasta entonces renuente a la pintura de Echeverría, afirma que entró a la exposición en perfecto estado de indiferencia y que se encontró con una

sorpresa.

"La obra anterior de Echeverría me había parecido siempre poco atractiva. Se encontraba sin duda, empeñado en la búsqueda de lo que hoy vemos, pero esa búsqueda no se ponía de manifiesto fácilmente, o cuando menos, no tocaba las fibras sensibles o los puntos de la sensibilidad que provocan emoción estética o que permiten vislumbrarla... En lo personal me desagradaba la indecisión de un artista, el no saber si se quieren usar las formas reconocibles o no, el no estar seguro si se es capaz, o no, de expresar una realidad en una u otra forma y mezclar por ello en una misma tela, elementos que podrían considerarse como definitivamente abstractos, con líneas que comunican una realidad en forma ingenua, fácilmente reconocible e incluso evidente. Resulta sin embargo que si esta fusión se hace conscientemente y como fruto de madurez y no de incertidumbre, puede lograrse un acierto e incluso un gran cuadro." (6)

Varias de las pinturas expuestas en esa ocasión, como Futbolistas (1962), Cosas en el jardín (1962), Trigal (1962) y Acantilado (1961) (fig 11), se encuentran entre las mejores que realizó Echeverría en todo el decurso de su carrera artística.

Respecto al uso del color, ya se dijo que a los inicios

tenía predilección por una paleta parca, relacionada con ciertos maestros del siglo XVII español o con la pintura negra de Goya. Esto no quiere decir que siempre se haya mantenido dentro de los límites que esta gama escueta le imponía, pero sí que reiterativamente volvía a ella a lo largo de los años. La exposición de 1963 es un ejemplo.

"Usa tonos oscuros, casi en forma absoluta.

Nos tenía acostumbrados (en exposiciones anteriores), al uso de colores brillantes en los que su paleta había logrado excelentes acordes. Ahora, como una muestra más del dominio y amplitud de sus métodos de expresión, su paleta ha dado una vuelta completa... Del sol ha pasado a la sombra, de la luz a la penumbra... (7)

"Paleta limitada de propósito a los colores menos brillantes, o que han sido apagados con severa voluntad, puestos con rudeza, a veces con violencia, a mancha de espátula, de una textura basta..." (8)

"Colorista de gran vigor, se muestra esta vez más parco en las tonalidades violentas... Asombra, por lo difícil de lograrlos, los tonos de gris, de café y los blancos. En general predominan los tonos oscuros excelentemente tratados..." (9)

A fuerza de hablar con verdad, hay que decir que algunos de estos cuadros tienen ciertas tonalidades sucias, lo

que no es una excepción en este pintor. Si bien cuando se pronuncia por una gama limitada a veces logra resultados muy afortunados, extrayendo el valor de un color hasta sus últimas consecuencias, en otras ocasiones las tonalidades se antojan falsas, sombrías, carentes de luminosidad. Algo debe haber influido su proclividad a la introversión y su temperamento tendiente a la melancolía, en pugna continua con su jovialidad y deseo de complacer. Estas fallas parecen contraponerse con la magnífica técnica que como colorista llegó a desarrollar, la que le permitió experimentar ampliamente con los colores. Es probable que en su carácter cicloide pueda encontrarse la razón de sus virajes en materia de color.

En el período subsecuente a esta exposición, asistimos a una confirmación de la modalidad expresiva anterior, pero ahora llevada a cabo a través de una gama de colores más limpios y luminosos y a composiciones realizadas mediante áreas irregulares geometrizadas que al contrastarse unas con otras se proyectan hacia afuera o retroceden, creando varios planos antero-posteriores pero sin efectos de perspectiva. Así está realizado Paisaje interior nocturno (1965) (fig. 13), cuyo título es simbólico porque encierra un doble significado. Es un "paisaje interior" del propio artista, en cuya vida hubo algunas épocas cargadas de angustia y es a la vez un interior visto de noche en el que la dependencia hacia los objetos es mínima. Las referencias a la realidad están presentes, es cierto. Por ejemplo, un área listada de gruesas franjas de color habla de la presencia de un mueble, el espa

cio oscuro con el círculo puede representar la ventana abierta a través de la cual se ve la luna. Pero si la pintura no tuviese título, las deducciones desaparecerían. Los objetos se hacen presentes porque el pintor ha querido explicitar mediante el título, el origen de las imágenes que aparecen en el cuadro. De otro modo listas, círculos, rectángulos irregulares, podrían significar cualquier cosa e inclusive guardar un sentido simbólico.

La estancia de Echeverría en la Universidad de Notre Dame, desde noviembre de 1965 hasta fines de octubre de 1966, se inició con una exposición que tuvo lugar en la Galería de la Universidad, en la que expuso once óleos además de una serie de gouaches y dibujos, que corresponden, estos últimos, a la idea de los paisajes interiores en su mayor parte (fig. 14). Es aquí donde con mayor libertad se abandona a su vena expresionista, que se manifiesta en forma bastante libre, espontánea, pero sin llegar al relativo automatismo que practican los representantes del Action Painting. Echeverría había venido tomando, como se verá más adelante, elementos que le fueron proporcionados a través de su conocimiento de la obra de otros artistas, asimilando los que se ajustaban a su forma de ver las cosas y combinándolos entre sí a medida que su trayectoria avanzaba. Su selección era siempre cauta, muy meditada, y tal vez en eso estriba su valor. No es sino hasta 1969 y 1970 en que "se suelta" por decirlo así, en una serie de composiciones que constituyen la forma de expresión más audaz a que pudo llegar.

En la nota crítica aparecida con motivo de la exposición en Notre Dame, el autor hace referencia a los cambios ocurridos desde que el pintor obtuviera la beca Guggenheim en 1957, expresando que aquella temporada transcurrida en Nueva York, "le dió algunas de las herramientas empleadas por los expresionistas abstractos" (10), las que combina con remanentes cubistas. Por su parte, Anthony Lauck en el breve artículo que acompaña la introducción al catálogo de la exposición señala que

"Existen trazas del impresionismo, del cubismo y del abstraccionismo en la pintura de Echeverría, quien admite la pervivencia de estos estilos en su obra... Prefiere el impasto denso, con el que teje un rico tapiz de colores rompiendo la armonía de la superficie por medio de formas irregulares y trazos aislados que rechazan las perspectivas normales..." (11)

En ambos textos, los críticos norteamericanos perciben algo que aparece insistentemente en las obras de Echeverría, sobre todo a partir de 1961 en adelante: unos trazos con vida propia, generalmente oscuros, deslindados de la composición colorística del cuadro. A pesar de que no llegan a ser propiamente gestuales en el sentido que asume el gesto en Kline o Pollok, sí se afirman como provenientes del Expresionismo Abstracto. Así mismo los mencionados críticos señalan la proveniencia cubista de algunos elementos de sus composiciones, aunada a la pincelada o toque de espátula yuxtapues-

to. Esto último se presenta desde la estancia inicial del pintor en España, en tal forma que en la conjugación posimpresionismo-cubismo-expresionismo abstracto se encuentran las fuentes primarias de la pintura de Echeverría a mediados de la década de los sesenta. Más adelante se hablará de los puntos de contacto que existen entre este período de su pintura y ciertas fases estilísticas de dos artistas europeos.

A partir de 1967 Echeverría inició una nueva ruta que viene a constituir otro aspecto de su semi-abstraccionismo. Empezó a sentirse atraído por la materia orgánica, las sustancias minerales, las texturas y las formas de procedencia vegetal. Siguió empleando empastes densos, manejados a la espátula, instrumento que desde tiempo atrás había venido a sustituir casi en forma total al pincel y a la brocha (fig. 17). En esta fase no utilizó tonalidades oscuras ni colores mezclados. Desaparecen los grises lavanda, los turquesas apagados y los marrones a que tan proclive fue en años anteriores. Las formas dejan de obedecer a un patrón estructural, formado fundamentalmente mediante planos geometrizados; para conjugarse unas con otras en bandas serpenteantes y haces abarrocados que vibran sobre fondos sin profundidad, de colores violentos. Usa pigmentos puros, con una predominancia de rojos, amarillos y verdes. Varias de estas pinturas traen a la memoria a los artistas del grupo COBRA; que sobre todo a través de Karel Appel parecen haber causado no poco impacto en algunos pintores mexicanos por esos años. Otras están cerca del vivo sentido decorativo que tienen algunos

fondos de Gaugin. Es esta la modalidad que erróneamente ha sido considerada como la más propia de Echeverría, tal vez porque es la más conocida y la única que se encuentra representada en las colecciones oficiales. A ella corresponden las Flores Imaginarias que expuso en 1970 en la Galería de Arte Mexicano. Son dieciocho óleos con extraños títulos que no se refieren a algo concreto, pero que sugieren posibles nombres femeninos: Illa, Bac, Oc (fig. 15), Alib, etc. En realidad corresponden a sílabas clave que el pintor tomó para crear títulos sonoros, evitando así la enumeración escueta de los cuadros. Tanto éstas como los organigramas, de los que existen dos excelentes ejemplos en el Museo de Arte Moderno (fig. 16); obedecen a una intención similar. El estallido de color, la abundancia de curvas y la complicada dinámica de estas composiciones llaman la atención por su exuberante vitalidad. Este barroquismo orgánico ocupa la producción del pintor hasta 1970.

Al igual que la mayor parte de las obras de la fase anterior, éstas han sido consideradas como pinturas abstractas porque no presentan relaciones específicas con objetos u ambientes obviamente reconocibles. Sin embargo están concebidas a partir de percepciones sensoriales tan condicionantes, que es imposible no ver en ellas el origen que tuvieron. Las decorativas formas barrocas no meramente remiten a la materia orgánica sino que evocan intensamente la impresión de mundos vegetales o submarinos, imponiendo su presencia netamente destacada sobre fondos coloreados que actúan como soportes

planos en los que discurren elementos superpuestos. Ha desa parecido por completo el juego anterior entre fondo y forma, para dar lugar a la aparición de motivos trabajados con una engañosa libertad formal que invaden las superficies planas diferenciándose tajantemente de ellas. Sin embargo, bajo es te aparente lirismo que llega a los límites de lo gestual, se percibe una actitud ordenadora que balancea la composición a base de ejes que se contraponen o complementan, tal y como si las intenciones liberatorias del pintor, expresadas en la abundancia formal y colorística, sostuvieran una lucha a muerte contra su propia estructura mental.

En estas pinturas la composición cromática también es producto de una actitud deliberada encaminada a evitar la tó nica "tenebrista", y si bien es cierto que el pintor logra contrastes afortunados, efectos ricos y luminosos, se antoja que en algunos cuadros —por ejemplo Alib, 1970— los contrastes de color son demasiado efectistas y convencionales. Mencionamos esta obra porque al parecer contiene un homenaje a la bandera española, y si el pintor no trabajó los planos del fondo con esa intención, evidentemente que la composición surgió por acción subliminal.

Las Flores imaginarias y los organigramas han tendido a personificar a Enrique Echeverría debido entre otras razones a que en las dos exposiciones homenaje que se le rindieron después de su muerte, fueron estas obras las que fueron expuestas en mayor número. Varias de ellas son excelentes, tanto en cuanto a composición como por el color, pero otras

caen en el efectismo decorativo y en la superficialidad. Es to fue percibido por el único crítico que supo ver estas series en relación con obras anteriores del artista: Toby Joy-smith.

"En los cuadros presentados, Echeverría parece hundirse en una posición contradictoria... Expresa el torrente de sus salvajes y alegres imágenes barrocas tratando de mantener una estructura clásica saludablemente balanceada... descuida la disciplina de la estructura significativa, sacrificando a lo sensual y decorativo el sentido de tensión y de búsqueda que se percibe en obras de sus fases anteriores, rindiéndose momentáneamente a la seducción de lo agradable..." (12)

Por cierto que las intenciones de Echeverría no siempre correspondían con su mentalidad, o mejor dicho, con su temperamento. Esto quedó expresado a través de unas declaraciones que hizo a Raquel Tibol en 1971. "Quiero hacer cuadros abstractos que no tengan ninguna referencia figurativa" (13).

Evidentemente que tal deseo nunca llegó a corresponder con sus aptitudes o con su idiosincrasia, porque después de 1970, Echeverría recupera la figuración, primero a través de la serie de acetografías ya mencionada, basada en composiciones con cuerpos femeninos y luego, en 1972, en aras de una complicada figuración rica y dinámica que conjuga las formas

barrocas de las abstracciones orgánicas con un tratamiento tridimensional del espacio -tal y como sucede con Umbral- pintura en la que destaca la presencia definida de objetos y ambientes.

Las acetografías constituyen un experimento muy interesante. Se trata de planchas de acetato flexible en las que el pintor aplicó tintas industriales diluídas con thinner. La atención estuvo enfocada más al procedimiento que al contenido, de tal manera que las composiciones son variantes muy diversas de un mismo esquema que se repite en todas ellas. Estas variantes se dan por el sitio que el pintor ha dejado de liberadamente al imprevisto. El resultado es una figura humana, que se antoja de sexo femenino, cuyos contornos son irregulares, dotada de un movimiento ilusorio que vibra sobre fondos brillantes de colores vivos (figs. 17 y 18). Son obras de dimensiones reducidas (si se comparan con otras obras de Echeverría), cuya apariencia esmaltada es producto de la índole del soporte, que no permite el rechupamiento del color. Nuevamente eludió dar títulos convencionales a estas pinturas; inventó sustantivos que no existen, pero que como en el caso de las flores, corresponden a sonoridades femeninas: Trasipa, Kitia, Lelia, Mazume, etc. La figura humana, plantada en medio de la composición, es uno de los motivos más recurrentes en toda la obra de Echeverría, sea en cuadros al óleo, o como en este caso, experimentando con los charcos de tinta sobre las planchas flexibles, permitiendo accidentes y controlándolos en función de la figura.

El procedimiento fue dañino para la salud del pintor, que sin embargo llegó a realizar treinta de estas piezas. La mayor parte de ellas constituyeron su postrer exposición individual (1971) en la Galería de Arte Mexicano.

Durante la última fase de su vida, Echeverría retomó la pintura al óleo e inició nuevas incursiones en el terreno de la escultura. Su serie de obras más tardías la conforman unos pequeños paisajes pintados en su mayor parte en Altea y Alicante durante el viaje a España que realizó pocos meses antes de su muerte (fig. 19). El color es cálido y brillante, pero alejado de la exuberante paleta de 1969. Varias de estas obras muestran un virtuosismo extremadamente refinado y un excelente manejo de la luz, en tal forma que los colores no parecen ser vehículos, sino fuentes de donde dimana la luminosidad que se difunde por toda la composición.

Evidentemente la muerte de Echeverría cortó un proceso brillante. Resulta estéril especular sobre lo que hubiera podido realizar, de haber vivido más, pero así y todo su obra lo afirma como figura de primera importancia en la historia del arte mexicano posmuralista.

2.- Echeverría y las influencias.

Hay artistas cuya ignorancia respecto al proceso histórico de las formas artísticas y también respecto a la manera como se desarrollan las actividades síquicas del hombre, hace que se consideren a sí mismos como "originales" y que en virtud de esa supuesta originalidad, rechacen lo que denominamos influencias, que no es otra cosa que la retórica natural que toda obra de arte posee en diferentes grados.

En Enrique Echeverría las influencias son muy variadas y fácilmente detectables. Ya hemos hablado de las fuentes básicas que generan su lenguaje visual a través de la evolución que presenta su pintura: El se inicia tratando de rechazar una tradición, pero al mismo tiempo tomando de ella varios elementos transformables en otra variedad de "estilo"; en tal forma que sus primeras obras no desmienten su intención de apartarse de la escuela mexicana, pero al mismo tiempo se anclan en una tradición figurativa y varias de ellas en una temática que se vincula a dicha escuela. Poco después incorpora lo aprendido en Europa: por un lado el conocimiento del barroco español, que queda como una especie de símbolo del "debe ser" artístico y por otro las corrientes posimpresionistas: sintetismo y cubismo, que producen una modificación aquí sí, radical en su representación de imágenes.

Echeverría pasa por varios momentos engañosamente expresionistas. Decimos "engañosamente", porque su expresionismo, tan comentado en varias ocasiones por la crítica es,

en la mayoría de los casos manifestación de su admiración por el barroco.

Más adelante sufre el poderoso impacto del aspecto gestual del expresionismo abstracto norteamericano, y recoge de allí ciertos elementos que, tamizados, aparecen desde entonces en varias fases de su obra.

De otra parte, no hay que olvidar el influjo que recibe del arte de los artistas que están trabajando en torno suyo. Existe una acuarela realizada con tinta que se titula Cuadros de una exposición en la que es manifiesta la influencia de José Luis Cuevas, no sólo por la conformación de las figuras humanas, sino también por la intención crítica que posee. En realidad la influencia de Cuevas puede rastrearse hasta 1953 en que Echeverría realiza una vasta serie de dibujos inspirados en personajes de Tetuán y de Argel. No es que transforme monstruosamente las figuras y las convierta en ideogramas, como hace Cuevas, pero sí hay algo del grafismo de este último en la manera como Echeverría utiliza la pluma y la tinta sobre el papel. Como se recordará ambos artistas se conocían desde antes del primer viaje de Echeverría a España; y es muy probable que éste se haya sentido profundamente impresionado por la audacia de su colega más joven, tan alejado de los tipos de expresión que pudieron haber cultivado sus compañeros en el taller de Souto.

Esto por lo que respecta a Cuevas, otro tanto puede decirse de Enrique Climent y de Vlady, pintores a quienes Echeverría admiraba y frecuentaba. Esporádicamente sus obras

presentan ciertas reminiscencias del arte que ellos practicaban.

De otra parte se ha señalado ya el impacto de Picasso, quien por ser el artista más representativo de su época y además español, debe haberle causado una positiva conmoción. Echeverría se mantuvo alejado de todas las innovaciones picassianas —si se exceptúan algunos rasgos cubistas, que por lo demás son casi inevitables en todo pintor que haya realizado su obra en época posterior a la aparición de este movimiento—, en cambio lo que sí admiró sin reservas en Picasso fueron las pinturas y dibujos clásicos, cuyo recuerdo es muy claro en varios de los retratos que le hizo a Gloria Contreras, circunstancia por lo demás muy explicable. La distinguida bailarina era para el pintor un arquetipo femenino, tan inalcanzable y alto, como pudo haberlo sido Picasso en su arte y no sólo por los atributos físicos que ella poseía, sino también, en forma importante, por el tipo de actividad que desarrollaba. Los retratos de Gloria Contreras tienen carácter de homenaje y tal es la razón por la cual no están fechados, cosa que ocurre poquísimas veces con las obras de Echeverría, quien fechaba inclusive todos sus dibujos.

Sin embargo el pintor que tuvo en él influencia más detectable no es ninguno de los hasta ahora mencionados. Se trata de Nicolás de Staël (1914-1955), cuyas obras pudo haber conocido desde su primera permanencia en Europa y seguramente volvió a estudiarlas después, cuando vivió en Nueva York disfrutando de la beca Guggenheim, además de lo que pu-

do haber observado a partir de reproducciones. Si esto no sucedió como lo hemos planteado, entonces hay que pensar en una coincidencia casi perfecta de intenciones por parte de ambos artistas, lo cual no es imposible, pero sí poco probable. Más bien nos inclinamos a pensar en que ambas personalidades eran afines y que esta circunstancia acercó a Echeverría al arte de De Stael.

Nicolás de Stael era originario de San Petersburgo, hoy Leningrado, pero desde 1919 se contaba entre los exiliados de la Revolución Rusa que fueron a establecerse a diversas capitales europeas. Su entrenamiento artístico se llevó a cabo inicialmente en la Academia de Bellas Artes de Bruselas, e incluía no sólo el aprendizaje del oficio, sino un amplio conocimiento sobre historia de la pintura, adquirido principalmente a través de frecuentes viajes por el centro y el norte de Europa. Conocía bien España y era un apasionado de la pintura barroca. Al igual que Echeverría hizo también un viaje a Marruecos y a Argel que dió como saldo una serie de acuarelas y dibujos sobre la gente de esos sitios. Desde 1944 se estableció en París, iniciando una estrecha amistad con Georges Braque que perduró hasta que De Stael se quitó la vida el 16 de marzo de 1955 a la edad de 41 años.

Su carrera artística fue como un meteoro que relampagueó fugazmente en el panorama europeo desde 1944 hasta 1955. Recién llegado a París participó en la exposición de pintura abstracta que se llevó a cabo en la Galería L'Esquisse. Europa comenzaba a vivir un período de resurgimiento artístico

después de la depresión causada por la Segunda Guerra Mundial y el desarrollo de la pintura abstracta europea encuentra en esta fase un segundo auge que aún perdura. De Stael estuvo entre quienes se aliaron a este tipo de expresión, que por entonces era visto como símbolo de libertad creativa. Pero pronto sintió que el prescindir del objeto se le volvía una limitación casi insuperable. En una ocasión llegó a expresar lo siguiente: "Nunca se comienza a partir de la nada y cuando la naturaleza no constituye el punto de partida, la obra es inevitablemente mala" (14). Dado este tipo de postura, puede asumirse que refutaba el artificioso conflicto entre abstracción y figuración y que su producción última viene a centrarse en la superación de estas dos visiones, aparentemente contradictorias.

Ya se ha dicho que el artista "abstracto" en el sentido riguroso del término, encamina sus búsquedas a la abolición de la dependencia con el mundo objetual. Tanto De Stael como Echeverría aprovecharon las búsquedas y los experimentos realizados en este sentido, pero no consideraron que fuese necesario el quiebre radical con la realidad externa, sino tan sólo con la simple descripción de la apariencia de las cosas. También encontramos en ambos el tratamiento cromático de las formas en base a áreas irregularmente geometrizadas en las que el contraste colorístico y el empaste rico es punto crucial para la conformación del cuadro. En De Stael esto sucede entre 1950 y 1955, en Echeverría es detectable en la mayor parte de las obras realizadas entre 1961 y

1967 (figs. 11 y 12).

La temática de los dos pintores es muy similar en los períodos mencionados y también coinciden en otros momentos de sus respectivas carreras. En cierto sentido De Stael es un intimista que se recrea en la presencia cargada de significado de los objetos que le están más próximos. Algunas de sus naturalezas muertas posteriores a 1950 están emparentadas, por su economía de elementos, con un gran maestro italiano que practicó casi con exclusividad este género: Giorgio Morandi, de quien también se perciben trazas en algunas naturalezas muertas de Echeverría (fig. 8).

Pero el género preferido de De Stael fue el paisaje, que también se cuenta entre los temas más persistentes del pintor mexicano.

En 1952 De Stael realizó una serie de pinturas inspiradas en un partido de fútbol. Comparando la pintura No. 6 de esa serie con los Futbolistas de Echeverría (figs. 9 y 10), puede tenerse una idea aproximada del modo de proceder de ambos pintores para organizar un cuadro bajo un mismo tema. Las figuras de De Stael resultan más discernibles que las de Echeverría, sin embargo tensiones, contrastes, síntesis de elementos y concepción del espacio ofrecen bastantes analogías.

Hasta aquí lo que los aproxima, ahora es necesario señalar las diferencias. La principal consiste en que sus procesos se llevaron a cabo en sentido inverso: De Stael recuperó la forma especial de figuración que practicó durante la

última fase de su vida después de un período que puede considerarse como abstracto (15), en tanto que Echeverría fue evolucionando paulatinamente de la figuración perfectamente discernible, a un grado de abstracción cada vez mayor.

La factura de ambos también difiere. De Stael aplica capas uniformes de color sucesivamente, de adentro hacia afuera, produciendo superficies lisas y saturadas de apariencia esmaltada. Echeverría aplica el pigmento en gruesos empastes de una sola vez. En cuanto a color, por lo común la paleta de De Stael es más cálida y brillante que la de Echeverría, aún en aquellos cuadros suyos en los que las distintas calidades de luz y sombra corresponden a ambientes de semipenumbra. En sus pinturas el color puede ser más o menos oscuro o luminoso, pero siempre se presenta saturado, por lo que jamás es sucio y muy rara vez apagado, como sí llega a acontecer con Echeverría en muchos momentos de su producción. A pesar de esto, los resultados que llegan a lograr uno y otro en numerosas obras son bastante similares.

No hay que pensar en que Echeverría "copió" al pintor europeo, ni mucho menos. Como ya se ha dicho, se trata de artistas afines en cuanto a modos de concebir la realidad y de recrearla en las telas, que probablemente sin haberse conocido jamás, fueron también afines en otros aspectos, como en el amor a España o el gusto por la soledad en el ambiente recoleto y aislado del taller. Los dos fueron melancólicos y, por razones diferentes, ambos tuvieron una muerte prematura. De Stael se suicidó inopinadamente en Antibes después

de haber realizado un último viaje a España. Echeverría viajó También a ese país poco antes de su muerte, la que aceptó estoicamente, sin rebelarse ni luchar contra su destino, desde el momento mismo en que supo que su enfermedad era incurable.

El otro maestro europeo que ofrece analogías con Enrique Echeverría es Edouard Vuillard, pero tal y como lo admite Anthony Lauck, son tantas las diferencias que podrían señalarse entre ambos, cuantos los motivos que en cierto modo los aproximan. Desde luego que existe una circunstancia común que los condiciona: parecen sentirse arrastrados a aprovechar al máximo los ambientes en los que se encuentran inmersos o los objetos y personas más próximos como motivos de su pintura. El número de obras "intimistas" de uno y otro ocupa un porcentaje muy alto en relación con su producción total. Echeverría tiene cuadros como Ester hacedora de flores, que podrían pasar por pinturas posimpresionistas del grupo de los intimistas franceses. Remite a ese mundo resguardado, acogedor, creado por medio de los contrastes de luz, en el que la figura humana tiene la misma importancia que los objetos que la acompañan. Incluso el color está pensado en aras de dotar a la composición de un aire íntimo, cerrado, que habla de seguridad y recogimiento.

Como forma de expresión, el Vuillard sintetista de 1890 a 1896 es el que más próximo se encuentra a Echeverría. Es sabido que Vuillard tuvo una trayectoria en cierto modo regresiva. Si en cierto momento de su carrera se contó entre los

maestros avant-garde que llevaron adelante las proposiciones de los Nabis, en cambio después de 1899 tiende a establecerse en un academismo cada vez más acentuado (16). En tanto que las obras producidas en el período señalado se alejan del manejo del espacio convencional y del claroscuro volumétrico acusando una gran simplificación de trazos y la reducción a un mínimo de la profundidad del cuadro, las llevadas a cabo más tarde parecen responder a requerimientos de orden muy diverso, tal y como si el pintor se hubiera asustado de los aspectos vanguardistas a los que antes llegó.

La paleta de Vuillard es alta y variada, y en el período señalado el modo de aplicar la pincelada va alejándose de la yuxtaposición impresionista. Su gusto por las texturas es bastante pronunciado y en esto se asemeja a Echeverría. Ambos parecen tejer tapices ricamente trabajados a base de pigmento. En Vuillard éste tiende a aligerarse cuando la pincelada se acorta. En Echeverría las texturas más densas aparecen en las composiciones menos figurativas.

Haciendo un balance, podríase afirmar que tanto Nicolás de Stael cuanto Edouard Vuillard ofrecen analogías con el pintor mexicano, quien es casi seguro que conoció la obra de uno y otro, afiliándose por postura a la del primero. Las coincidencias con el segundo parecen ser meramente casuales, si bien es cierto que existen, y que no pocos críticos las han puesto de manifiesto.

N O T A S

- 1) Vlady. Carta No. 5 al lector.
- 2) Margarita Nelken. "La exposición de Echeverría". Hoy. México, febrero 7 de 1959.
- 3) Jorge Juan Crespo de la Serna. "Enrique Echeverría". Novedades. México, enero 18 de 1959.
- 4) Juan García Ponce. "Enrique Echeverría". Novedades. México, febrero 21 de 1959.
- 5) Margarita Nelken. "Enrique Echeverría". Excelsior. México, enero 15 de 1963.
- 6) Julio González Tejada. "Echeverría con Inés Amor". Mañana. México, enero 19 de 1963.
- 7) Pablo Fernández Márquez. "Oleos de Echeverría". Suplemento de El Nacional. México, febrero 3 de 1963.
- 8) Emmanuel Palacios. "Pintura y realidad". Ovaciones. México, enero 28 de 1963.
- 9) Berta Taracena. "Equilibrio y color". Tiempo. México, enero 28 de 1963.
- 10) Roger Birdsell. "Echeverría represents new generation". South Bend Tribune. South Bend, november 21, 1965.
- 11) Anthony J. Lauck. "A modern mexican painter". Catálogo de la exposición de Enrique Echeverría. University of Notre Dame Art Department. November 1965 — January 1966.

- 12) Toby Joysmith. "Romanticism or Classicism?, Quo Vadis?". The News. México, abril 12 de 1970.
- 13) Raquel Tibol recuerda esta entrevista en "Homenaje caprichoso a Enrique Echeverría". Excelsior. México, mayo 19 de 1974.
- 14) Citado por R.V. Gindertael en el Catálogo de la exposición retrospectiva de Nicolás de Stael. Museum of Fine Arts. Boston, 1955.
- 15) Ver Andre Chastel. "Nicolas de Stael l'impatience et la jubilation", en Stael, l'artiste et l'oeuvre. Archives Maeght. Paris, 1972.
- 16) John Russell. Edouard Vuillard. Thaores and Hudson. Londres, 1971.

3.- Conclusiones

La mayoría de los críticos e historiadores que han realizado estudios de importancia sobre el arte contemporáneo mexicano, no fallan en citar a Enrique Echeverría, por lo general incluyéndolo entre los pintores abstractos. Raul Flores Guerrero lo incluye en su Antología de artistas mexicanos del siglo XX (1958), proporcionando algunos datos referentes a su formación artística y a sus primeras exposiciones, pero sin referirse a sus modalidades de expresión. Justino Fernández en su libro sobre La pintura moderna mexicana (1964), lo agrupa con Vicente Rojo, Antonio Peláez y Gunther Gerszo en el capítulo que dedica a los pintores abstractos. Luis Cardoza y Aragón publica reproducciones de cuatro obras suyas en México pintura activa (1961), para más tarde destacar su presencia, junto con las de Juan Soriano, Gunther Gerszo y Pedro Coronel en México, pintura de hoy (1964). Por su parte, Raquel Tibol en la Historia del arte mexicano, época moderna y contemporánea (1964), lo considera acertadamente entre quienes se afirman en un formalismo "más o menos subjetivo", al lado de Pedro Coronel, Alvar Carrillo Gil, Lilia Carrillo y Vlady. Es a Ida Rodríguez a quien corresponde el comentario más afortunado sobre este artista. En el capítulo sobre arte contemporáneo incluido en el tercer tomo de Cuarenta siglos de la plástica mexicana (1971), lo hace partir de un "realismo patético con cierto carácter monumental", para evolucionar posteriormente a un lenguaje de marcada abs

tracción.

Cada uno de los autores mencionados sitúa a Echeverría dentro del contexto de la moderna pintura que surge como reacción a los frutos anquilosados y tardíos de la escuela mexicana. Las referencias son breves, puesto que en todos los casos se trata de obras generales en las que no existió el propósito de profundizar en la evolución de cada artista en particular. Otros críticos como Luis Islas García, Pablo Fernández Márquez, Jorge Juan Crespo de la Serna, Margarita Nelken, Raquel Tibol y Juan García Ponce, etc., se ocuparon de escribir notas y artículos sobre aspectos aislados del arte de Enrique Echeverría. Pasado el tiempo, éste material ha venido cayendo en el olvido, mas no hay que dejar de tener en cuenta de que en su momento, la obra del pintor llamó la atención y fue considerada como digna de ser comentada, tanto que en no pocas ocasiones aparecieron tres o más reseñas críticas sobre una misma exposición. De otra parte, como lo demuestra la parte inicial de este estudio, la figura de Echeverría está presente en los principales eventos artísticos que tuvieron lugar en nuestro país, durante las dos décadass que ocupó su producción artística profesional.

Algunas de sus obras se encuentran en colecciones particulares europeas, sudamericanas y norteamericanas. En México existen también varias colecciones privadas en las que se encuentra bien representado. Existen obras suyas en el Museo de Arte Moderno aunque correspondientes sólo a una etapa muy breve de su producción. También está representado en colec-

ciones empresariales importantes, por ejemplo, en la del Club de Industriales y en la del grupo Alfa de Monterrey. Después de su muerte se le organizaron dos exposiciones retrospectivas como homenaje: la primera en Bellas Artes y la segunda en el Salón de la Plástica Mexicana. Esto demuestra que su arte no escapó ni a los críticos ni a los coleccionistas avizados, se trata por lo tanto de un arte activo, vigente, que ha mostrado su eficacia en el contexto de su tiempo. De aquí que su figura sea merecedora de un estudio como el que aquí se ha realizado y que pueda encontrar a partir de ahora mejor cabida en todo nuevo trabajo que se efectúe sobre el arte mexicano posmuralista.

Existe un punto en el que se hace necesario insistir, y que en cierto modo constituye el leit-motiv de la segunda parte de este trabajo. Está referido al susodicho "abstraccionismo" de Enrique Echeverría.

Estudiando metódicamente los diversos períodos de su trayectoria, puede distinguirse una fase primeriza en la que pinta por afición, se siente atraído por diversas técnicas y temáticas jugando incluso con el surrealismo, como lo demuestran algunos dibujos y acuarelas existentes en la colección de Alejandro Saloschin. Sin embargo lo que le resulta más atractivo no son las vías de la introspección, sino pintar lo que ve. Se inclina por el retrato, la naturaleza muerta y el paisaje, y es en estos dos últimos géneros que después cultivará durante toda su carrera, de donde extrae notas más acertadas, como si sus vías de expresión hubieran coincidido

en forma afortunada con sus dotes naturales para la observación de lo cotidiano y lo sencillo.

Hasta 1947 es un pintor amateur que realiza obras naturalistas con más o menos buena fortuna y alguno que otro dibujo de bienhechura minuciosa que acusa la torpeza y a la vez el encanto que a veces tienen ciertas cosas realizadas con meticulosidad, que no llegan a ser simples trasposiciones de lo visible porque falla la técnica.

A esto sigue un período de aprendizaje con sus resultados manifiestos en una serie de cuadros anteriores a 1954. Sintetizando temáticas y modalidades de expresión, encontramos que la técnica aprendida con su maestro Arturo Souto no parecía contraponerse radicalmente a un arte figurativo de raigambre realista, formas claras y discernibles, adaptables a una variedad amplia de temas, lo que provocó ciertos coquetos con esos motivos costumbristas que encontramos a los inicios de su carrera y que pronto habría de abandonar.

Su amistad con varios miembros de la "joven pintura" y después el primer viaje a Europa, definieron su postura, que resultó ajena y contrapuesta a la corriente nacionalista debido a la conjunción de una serie de circunstancias de índole diversa. Entre ellas la más determinante está referida al momento clave en que se inicia su actividad como artista profesional. Al llegar de Europa se encuentra con las primeras producciones, ya plenamente logradas, de un grupo que contaba entre sus miembros a algunos de los artistas que fueron los primeros en practicar en México en forma consciente

las expresiones de tipo abstracto. Al lado de ellos destaca ban figuras como las de José Luis Cuevas y Alberto Gironella, practicantes de una figuración anti-tradicionalista, radicalmente opuesta a la pintura de mensaje social tradicional.

De otra parte trabajaban activamente también artistas como Enrique Climent y Antonio Rodríguez Luna, dos pintores de ascendencia hispana. El primero de ellos vino a sustituir a Souto como figura señera y paternalista, propicia a desempeñar en el ánimo de Echeverría el papel de crítico amigo, Otro tanto puede decirse de Vlady, con quien lo unieron afanes y proyectos iniciales y cuyo entusiasmo renovador se deja sentir en varios momentos de su producción. Todos estos pintores se movieron en el mismo contexto que Echeverría, pe ro algunos de ellos, como Vlady, llegaron a formas más maduras de expresión antes que él.

La etapa que transcurre entre 1955 y 1959 aproximadamente, es de búsquedas, tanteos, aciertos e interrogaciones. Descubre el Expresionismo Abstracto, le atrae, pero no se de cide a lanzarse por ese camino. Siguiendo una tendencia casi instintiva, amalgama rasgos de este movimiento sin por ello dejar de construir tectónicamente sus cuadros. Es éste el momento en el que el pintor sostiene su lucha más denodada entre abstracción y figuración y en la que se perfila la fase que en opinión personal, viene a ser la más alta de su pintura en cuanto a calidad.

Esta se inicia alrededor de 1960, quizá un poco antes. Lo que realiza a partir de entonces y hasta 1967 incluye va-

rios de sus mejores cuadros, que son los que mayormente se relacionan con Nicolás de Stael.

Hacia el final de esta fase empieza a centrar su atención en juegos colorísticos contrastantes y en las texturas tomadas como materia orgánica. Ya en la exposición del Museo Universitario (1967), están presentes ese tipo de inquietudes que se desarrollan plenamente en la serie de Organigramas y en las Flores imaginarias. Estos cuadros, que han servido para calificar a Echeverría de pintor abstracto, no son más que el resultado último de la estilización de formas que parten de la realidad. En cuanto a color, representan el aspecto más "liberado" del artista, si bien no en todos los casos el más afortunado.

Cuando el proceso de "abstractización" había alcanzado su punto culminante, abandona esa ruta en vías de realizar un experimento que lo trae nuevamente a la figuración, centrada en el cuerpo humano como único elemento de la composición. Logra una serie de obras sumamente interesantes que constituyen en conjunto su última fase estructurada, ya que los cuadros de interiores y los paisajes realizados en 1972 no representan, pese a su calidad, sino lo que pudo haber sido un intervalo que hubiera separado dos fases diversas, o bien las premisas de una nueva fase figurativa que no llegó más que a anunciarse. Sin embargo el cuadro titulado Umbral (1972) (fig. 18) permite preludear una síntesis satisfactoria entre la abarrocada y decorativa libertad formal de las Flores imaginarias y un figurativismo dinámico y convincente.

No se ha podido dar con el mes en que esta obra fue realizada, pero evidentemente es anterior a la enfermedad del pintor. El título mismo sugiere el inicio de nuevas búsquedas que quedaron explicitadas solamente en este "umbral".

Después, su mala condición de salud posiblemente lo retrotrajo a modalidades expresivas muy anteriores que juegan el papel de divertimentos o distracciones, realizadas por el artista haciendo gala de un gran virtuosismo y de un buen gusto indudable, poco tiempo antes de su muerte.

Hay un aspecto apenas tocado en este estudio, el de Enrique Echeverría como muralista. Existen bocetos al gouache realizados para un mural que debería ocupar un gran paño en el hall de recepciones de las oficinas centrales de la Compañía de Luz. La composición es simplista, elemental, y la secuencia del proyecto imaginado a escala mural no convence, como tampoco es afortunado el mural que sí llegó a realizar para el vestíbulo de una casa en las calles de Obrero Mundial (1968). Muy probablemente un pintor tan apegado a los ambientes íntimos, al objeto particularizado, a la textura rica y meticulosamente trabajada de la pintura de caballete, aún de grandes proporciones, no podía lanzarse de súbito a abordar la pintura mural. No es que careciera de aptitudes para lo monumental, ya que dió óptimas muestras de que las poseía, pero siempre que fuera dentro de formatos circunscritos a una superficie limitada por un marco preciso, concebido para ser enfocado frontalmente.

Enrique Echeverría fue un hombre bondadoso, tranquilo,

jovial, con una marcada tendencia a la meditación y a la introversión, lo que no le impidió establecer muy buenas relaciones con varios de sus colegas artistas. Si no fue propiamente un pintor culto, en el sentido en el que lo son por ejemplo Vlady o Gunther Gerszo, sí era hombre informado, inquieto intelectualmente, con un pronunciado gusto por la lectura, actividad a la que dedicaba muy buena parte de su tiempo libre. Era un apasionado de García Lorca, de Rafael Alberti, de Unamuno y de Pío Baroja, a quien conoció en España y de quien hizo un buen retrato a tinta que después litografió. Creía que el artista "nunca puede dejar de ser hombre y enfrentar el ambiente en que vive", tal vez por esto no llegó a abandonar por completo el lenguaje figurativo, ya que consideraba —pensamos que erróneamente— que las "ideas aportadas por el abstraccionismo peligrosamente se alejan del humanismo". Hombre bien asentado en la realidad, estaba al tanto de la situación de su país, principalmente por cuanto concierne a política cultural. De su respuesta artística a determinado tipo de acontecimientos sociales queda un testimonio. Nos referimos a las dos pinturas que llevan por título Ofrenda y que pertenecen a las colecciones del Museo de Arte Moderno. Son dos ofrendas mexicanas de día de difunto estilizadas, monumentales, dotadas de un cierto sentido clásico de la composición, que fueron pintadas como homenaje a los caídos el dos de octubre de 1968, hacia fines de ese mismo año.

El balance global sobre la obra de Enrique Echeverría

es a todas luces positivo. Tomada dentro del contexto de la pintura mexicana posmuralista, su figura es de primera importancia, debido no únicamente a su postura de artista de vanguardia, sino sobre todo a que su arte es meditado, elegante, innovador en su contexto, digno de figurar entre las producciones más representativas y mejores del período que arranca como reacción a los moldes nacionalistas propiciados por la escuela mexicana.

Si después de lo visto hasta ahora, la obra del pintor Enrique Echeverría resulta más clara, interesante e importante dentro de la historia del arte mexicano contemporáneo, este trabajo habrá logrado su propósito.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE ENRIQUE ECHEVERRÍA

BERRYMAN, Florence S. "Pan-American has Exhibition of Mexicans"
The Sunday Star. Washington, D.C. July 31st, 1955.

BRIDSELL, Roger. "Echeverría Represents New Generation".
South Bend Tribune, Indiana. November 21st, 1965.

CLIMENT, Helen. "Enrique Echeverría: From New Wave in Youth
to Semi-Abstraction in Maturity. The News. México,
septiembre 8 de 1965.

CRESPO DE LA SERNA, Jorge Juan. "Un nuevo pintor: Enrique
Echeverría". Revista de la Universidad de México.
México, julio de 1954.

FERNANDEZ MARQUEZ, Pablo. "Enrique Echeverría". Suplemento
de El Nacional. México, enero 20 de 1957.

—————"Oleos de Echeverría en la Galería de Arte Mexi-
cano. Suplemento de El Nacional. México, febrero
3 de 1963.

—————"Panorama de las artes plásticas: óleos de Eche-
verría". Suplemento de El Nacional. México, agos-
to 8 de 1954.

GARCIA PONCE, Juan. "Enrique Echeverría. Un sentido de la
riqueza en sus materiales". Novedades. MEXICO EN
LA CULTURA, febrero 21 de 1960.

GONZALEZ TEJADA, Julio. "Echeverría con Ines Amor". Mañana.
México, enero 19 de 1963.

GUAL, Enrique F. "Una expresión original". Excelsior. Mé-

xico, marzo 9 de 1958.

LAUCK, Anthony J. "A Modern Mexican Painter". En el Catálogo de la exposición de Enrique Echeverría. University of Notre Dame Art Department, November, 1965.

ICAZA, Francisco A. de "Enrique Echeverría. Pintor de espátula y trazos españoles". Mañana. México, marzo 12 de 1955.

ISLAS GARCIA, Luis. "Enrique Echeverría". Excelsior. México, agosto 22 de 1954.

JOYSMITH, Toby. "Enrique Echeverría. An Appreciation". The News. México, febrero 24 de 1973.

———. "In Memoriam". The News. México, diciembre 30 de 1972.

———. "Romanticism or Classicism?. Quo Vadis?". The News. México, abril 12 de 1970.

———. "Two Gravediggers and Echeverría". The News. México, noviembre 5 de 1967.

NELKEN, Margarita. ¿Hacia un expresionismo mexicano?. Excelsior. México, julio 31 de 1955.

———. "Echeverría en la Galería de Arte Mexicano". México, enero 15 de 1963.

———. "La exposición Echeverría". Hoy. México, febrero 7 de 1959.

PALACIOS, Emmanuel. "Pintura y realidad". Ovaciones. México, enero 28 de 1963.

PALENCIA, Ceferino. "Dos exposiciones pictóricas: Rafael Barroso y Enrique Echeverría". Novedades. MEXICO EN LA CULTURA, agosto 8 de 1954.

———. "El pintor Echeverría". Novedades. MEXICO EN LA CULTURA, enero 13 de 1957.

PORTNER, Leslie Judd. "Art in Washington. Two Latin-American Exhibitions". The Washington Post. Washington July 24th 1955.

TARACENA, Berta. "Equilibrio y Color". Tiempo. México, enero 28 de 1963.

TIBOL, Raquel. "Echeverría y las influencias". Excelsior. DIORAMA DE LA CULTURA. México, octubre 25 de 1959.

———. "Homenaje caprichoso a Enrique Echeverría". Excelsior. DIORAMA DE LA CULTURA. México, mayo 19 de 1974.

URIBE, Raul. "La vigorosa pintura de Enrique Echeverría". Continente. México, marzo 1 de 1955.

WESTHEIM, Paul. "Enrique Echeverría, la realidad como fenómeno pictórico". Siempre. México, octubre 27 de 1965. (escrito en 1963).

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ARBOS BALLESTE, Santiago. "Arte de América y España." Revista ABC. Madrid, junio de 1963.
- ANZURES, Rafael. "La pintura de América en la Bienal de México". Artes de México, agosto de 1958.
- BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio. Organicidad y Abstracción. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires, 1965.
- CARDOZA Y ARAGON, Luis. "Abstraccionismo". Introducción al catálogo de la exposición Tendencias del arte abstracto en México. Museo Universitario de Ciencias y Arte. UNAM. México, diciembre de 1967.
- . México, pintura activa. Editorial Era. México, 1961.
- . México, pintura de hoy. Fondo de Cultura Económica, México, 1964.
- . Pintura contemporánea de México. Editorial Era. México, 1974.
- . "Salón independiente 69". Revista de la Universidad. México, octubre de 1969.
- Catálogo de la exposición Nuevos exponentes de la pintura mexicana. Dirección General de Difusión Cultural. UNAM. México, agosto de 1959.
- CARRILLO GIL, Alvar. "Semiabstracción o semifiguración. ¿Una estética nueva?" Novedades. MEXICO EN LA CULTURA, octubre 9 de 1960.

- CARRILLO GIL, Alvar. "Semiabstracción o semifiguración". Novedades. MEXICO EN LA CULTURA, octubre 16 de 1960.
- CRAMER, Hilton. The age of the Avant-Garde. An Art Chronicle of 1956 - 1972. Farrar, Strauss and Giroux. New York, 1973.
- CRESCO DE LA SERNA, Jorge. Juan. "Algunas exposiciones". Novedades. MEXICO EN LA CULTURA, septiembre 19 de 1954.
- _____. "Excelente exposición colectiva bajo el signo Proteo". Novedades. MEXICO EN LA CULTURA, agosto 1 de 1954.
- CRESCO, Angel. "México y Centroamérica en torno al certamen Arte de América y España". Aulas No. 63. Madrid, junio de 1963.
- CUEVAS, José Luis. Cuevas por Cuevas, 2a. edición. Editorial Era. México, 1966.
- CHASTEL, André. "Nicolas de Stael: l'impatience et la jubilation". en Stael, l'artiste et l'oeuvre. Adrian Maeght. Paris, 1972.
- FARALDO, Ramón. "Los pintores de México, revelación del gran certamen". Ya. Madrid, junio 2 de 1963.
- FERNANDEZ, Justino. La pintura moderna mexicana. Editorial Pormaca, México, 1964.
- FERNANDEZ MARQUEZ, Pablo. "Nueva galería y exposición". Suplemento de El Nacional. México, julio 25 de 1954.
- FOPPA, Alaide. "Los independientes". Excelsior. DIORAMA DE

LA CULTURA. México, noviembre 3 de 1968.

GAMBOA, Fernando. Introducción al catálogo de la Expo 67 de Montreal, Canadá. Secretaría de Industria y Comercio e Instituto Nacional de Bellas Artes. México, 1967.

GARCIA ASCOT, José Miguel. "El INBA y la Bienal de Venecia". Novedades. MEXICO EN LA CULTURA, octubre 5 de 1958.

GARCIA NAREZO, Gabriel. "Los hechos y la cultura en México". Nivel. México, noviembre 25 de 1969.

GARCIA PONCE, Juan. "La nueva pintura mexicana: orígenes y realidad". Siempre. México, julio 17 de 1963.

GUNDARTAEL, R.V. Introducción al catálogo de la exposición retrospectiva de Nicolás de Stael. Museum of Fine Arts. Boston, 1955.

GOMEZ DAVILA, Ventura. "Nuevos exponentes de la pintura mexicana". Revista de la Universidad. México, septiembre de 1959.

———. "Pro y contra de la Bienal". Novedades. MEXICO EN LA CULTURA, noviembre 25 de 1960.

GOMEZ SICRE, José. "¿Pintar por pintar? Rivera, Siqueiros y la fama". Visión. México, agosto 19 de 1955.

GRAVISNKY, Marta. "Confrontación 66". Novedades. MEXICO EN LA CULTURA, marzo 15 de 1966.

HADJINICOLAU, Nicos. Historia del arte y lucha de clases. Siglo XXI. México, 1975.

HAFTMAN, Werner et.al. Abstract Art since 1945. Thames and Hudson. Lóndon, 1971.

MANRIQUE, Jorge Alberto. "Arte contemporáneo de México 1940-1970". en Historia de México, Salvat, Barcelona, 1975.

———. "El rey ha muerto, viva el rey". Revista de la Universidad. México, marzo-abril de 1970.

———. "Las generaciones actuales del arte en México". Plural. México, septiembre de 1973.

———. "Las generaciones de la pintura mexicana hoy". Plural. México, septiembre de 1973.

———. "Un cuadro de Juan Soriano". Novedades. MEXICO EN LA CULTURA, agosto 31 de 1959.

MARCHAN FIZ, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960. Editorial Alberto Corazón. Madrid, 1974.

NELKEN, Margarita. "Colectiva en nueva galería". Excelsior. México, septiembre 20 de 1954.

———. "Hector Xavier y compañeros". Excelsior, México, octubre 1 de 1952.

O'GORMAN, Edmundo. "El canto del cisne". En Antonio Péláez, pintor. Setentenas No. 185, México, 1975.

PALENCIA, Ceferino. "Dos exposiciones pictóricas". Novedades. México, agosto 8 de 1954.

PARIZEAU, Lucien. "La galería Proteo". Excelsior. México, marzo 20 de 1955.

PARIZEAU, Lucien. "Sin intención polémica". Excelsior. México, marzo 20 de 1955.

RABEL, Fanny. "Carta a Diego Rivera". Novedades. MEXICO EN LA CULTURA, marzo 24 de 1957.

REUTER, Jas. "No todo lo que brilla es oro". Diálogos No. 30. México, noviembre-diciembre de 1969.

RODRIGUEZ, Ida. "La bienal de los ausentes". Novedades. MEXICO EN LA CULTURA, octubre 2 de 1960.

———. "Las expresiones plásticas contemporáneas de México", en Cuarenta siglos de la plástica mexicana. Tomo III. Editorial Herrero. México, 1971.

———. "Una década de crítica de arte". Sep-setentás. México, 1974.

RUSELL, John. Edouard Vuillard. Thames and Hudson. London, 1971.

SALAS ANZURES, Miguel. "Ocho pintores mexicanos". Catálogo de la exposición ocho pintores... Editorial Museo de Arte Contemporáneo. México, 1961.

———. Textos y Testimonios. México, 1968.

———. "Arte de América y España". Una importante manifestación pictórica internacional en Barcelona. La vanguardia española. Barcelona, octubre 3 de 1963.

———. "Exposición mexicana viaja a Brasil". Excelsior. México, julio 23 de 1961.

———. "Nueva galería en los altos de Génova No. 34".

Excelsior. México, junio 27 de 1954.

SALAS ANZURES, Miguel. "Primer salón de arte libre". Excelsior. México, marzo 28 de 1955.

———. "Salón independiente: su postura ante el caso del INBA". Excelsior. México, marzo 11 de 1971.

SOLANA DE ICAZA, Concepción. "El salón independiente". Mañana. México, agosto 24 de 1968.

TIBOL, Raquel. Documentación sobre arte mexicano. Fondo de Cultura Económica. México, 1974.

———. Historia general del arte mexicano, época moderna y contemporánea. Editorial Hermes. México, 1969.

———. Tamayo, Rufino. "Carta a Miguel Salas Anzures". Novedades. México, junio 8 de 1958..



1.- Iglesia de Santa Catalina. 1951.



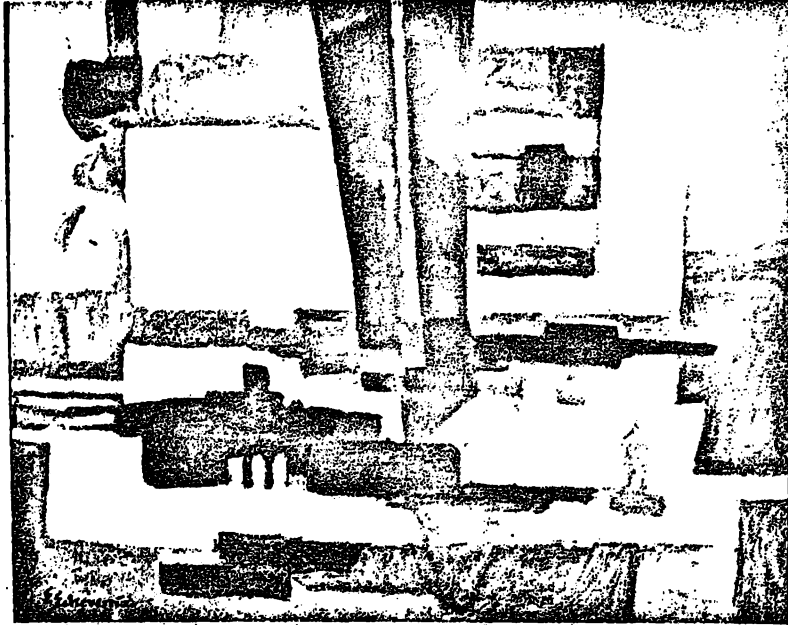
2.- Puente Español. 1953



3.- Flores amarillas . 1954



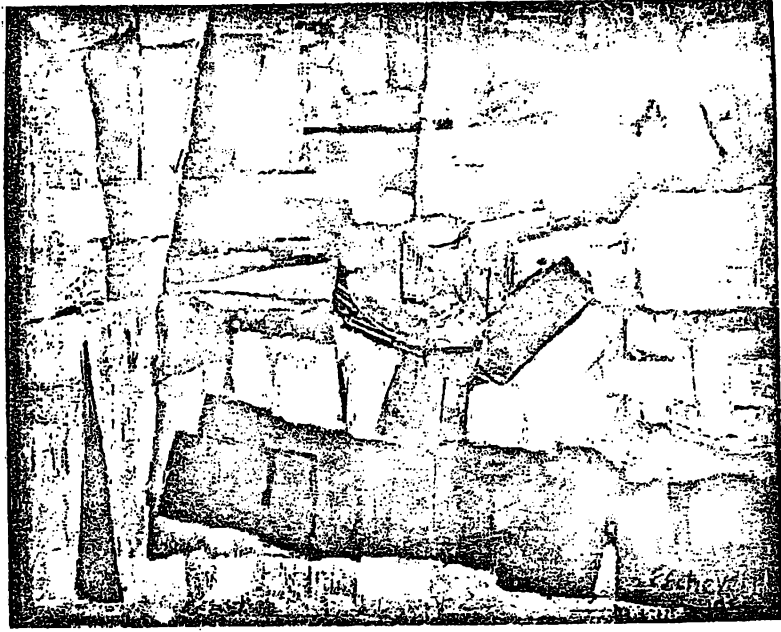
4.- Obreros desconzando 1957.



5.- Puente en el Rio Este. 1958.



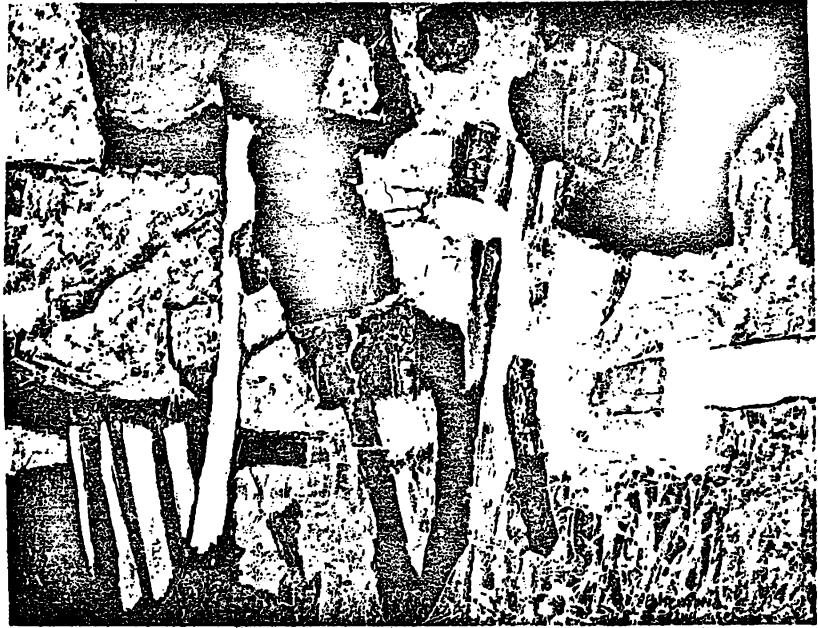
6.- AutoRetrato. 1957.



7.- MESA CON VASO 1959



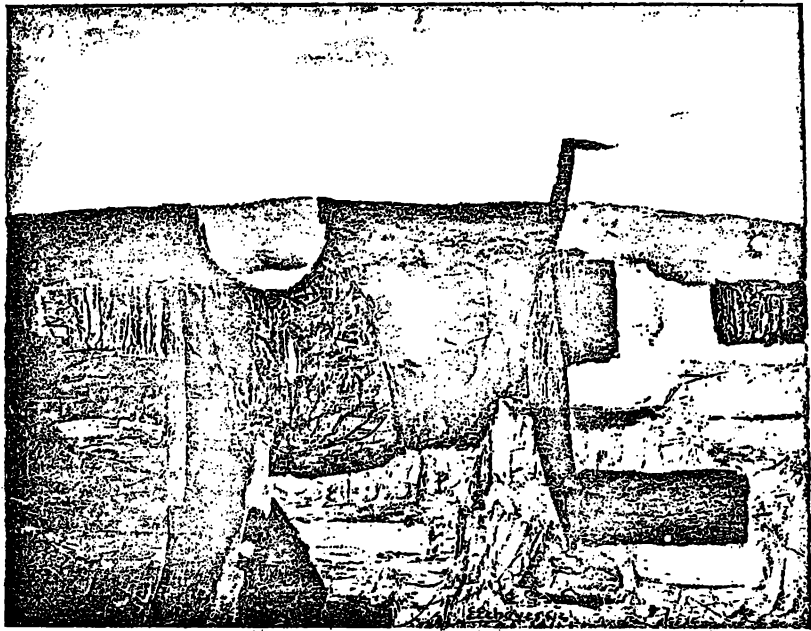
8.- NATURALEZA MUERTA. 1966.



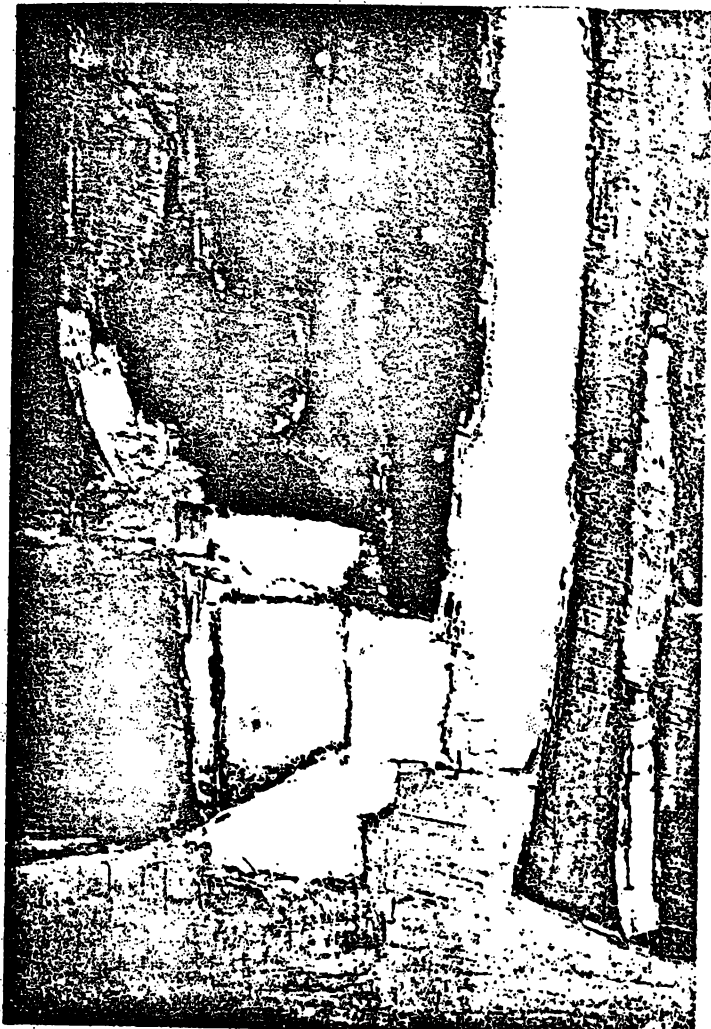
9.- *FUTBOLISTAS 1962.*



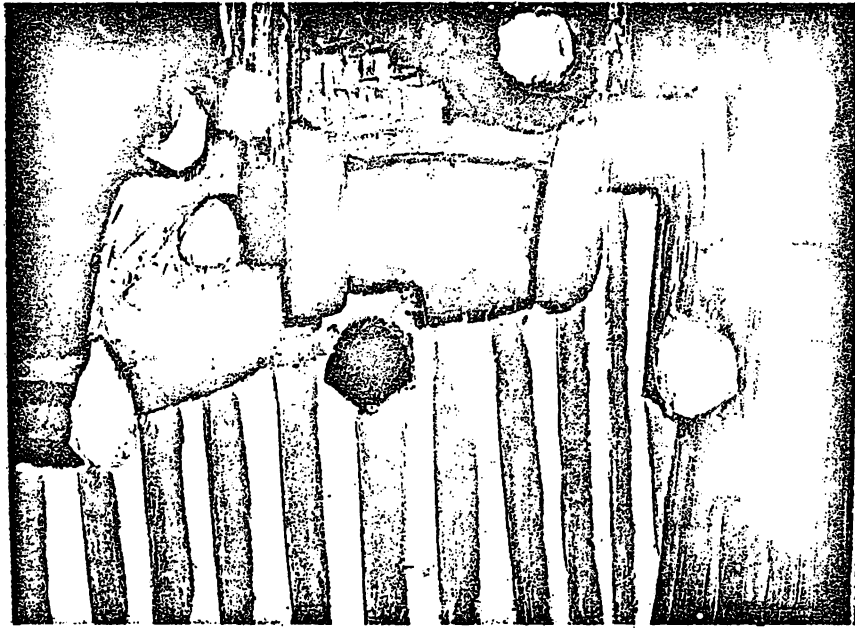
10.- *DICALIS de STAËL. FUTBOLISTAS No. 6 1963*



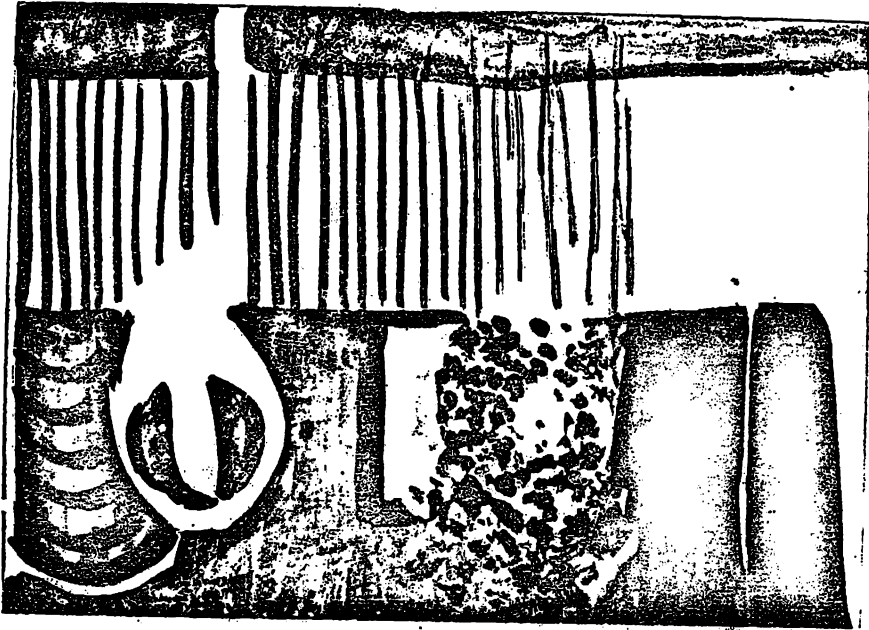
11.- Acantilada. 1961



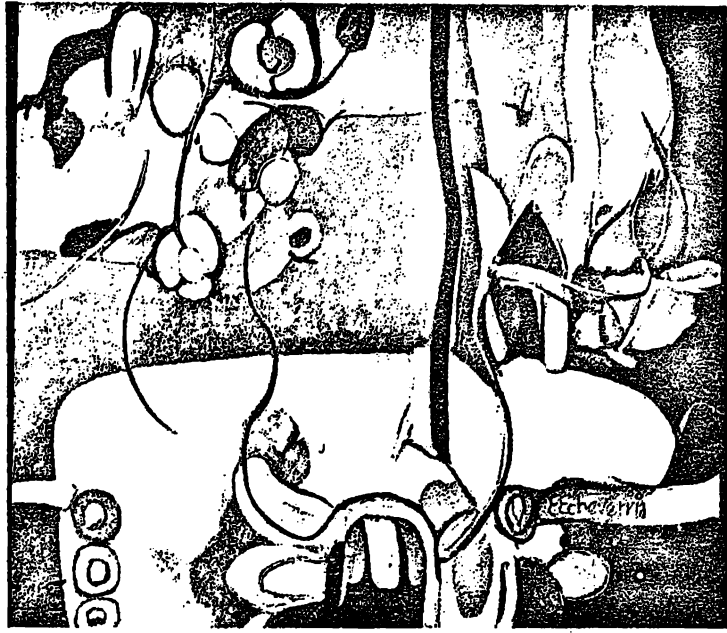
Nicolás de Staël. Parque de Scaux. 1952.



13.- Paysage Interieur Nocturne. 1965



14. Paysage Interieur Nocturne No. 4. 1964



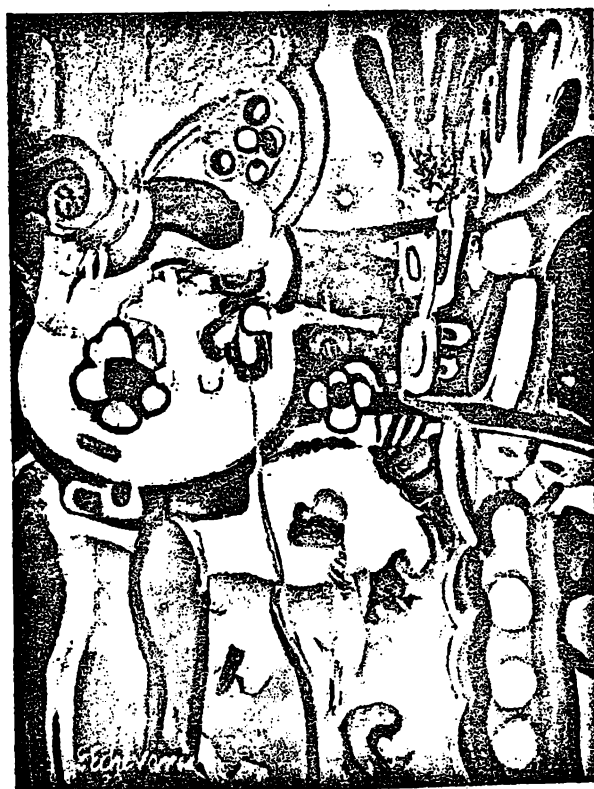
15.- Oc. 1968.



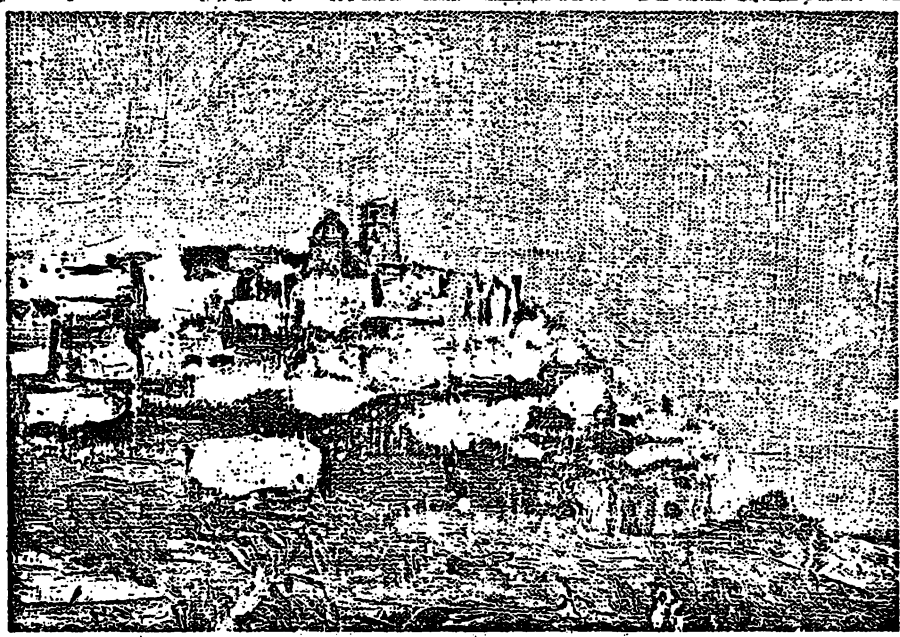
16.- OFRENDA. 1968.



17.- REMINISCÊNCIAS DE PAÍZAL. 1967



18.- ONDRAI. 1972.



19- PAYSAGE DE ALICANTE. 1932.

C A T A L O G O

PINTURAS.

Señora Florecita. 1950

Oleo sobre tela

70 x 80

Colección Ester Sierra de Echeverría

Retrato de Mercedes Pascual. 1950

Oleo sobre tela

61 x 51

Colección Alejandro Saloschin

Estudio del pintor s.f. (aprox. 1950-1951)

Oleo sobre tela

50 x 60

Colección Alberto Gironella

Figura de mujer s.f. (aprox. 1951)

Oleo sobre tela

50 x 60

Colección Alberto Gironella

Torero 1951

Oleo sobre tela

60 x 40

Colección Alejandro Saloschin

Iglesia de Santa Catalina. 1951

Oleo sobre tela

80 x 40

Colección Alejandro Saloschin

Premio Beca Instituto de Cultura Hispánica

Mujer con frutas. 1952

Oleo sobre tela

65 x 75

Colección Manuel Alvarez Ugena. Guadalajara.

Expuesto en la Galería Prisse en 1952.

Paisaje sin nombre. 1953

Oleo sobre tela

50 x 80

Colección Ester Sierra de Echeverría

Paisaje de España. 1953

Oleo sobre tela

41 x 81

Colección Claudio Gómez

Retrato de la Señora Rose. 1952

Oleo sobre tela
71 x 65
Colección Erna Rose

Madre india. s.f. (aprox. 1951-1953)

Litografía
30 x 29
Colección Erna Rose
Unico ejemplar encontrado. Sin fecha ni numeración.

Retrato de un desconocido. s.f. (aprox. 1951-1953)

Oleo sobre tela
65 x 51
Colección Alberto Gironella.

En tetuán. 1953.

Acuarela sobre cartón
39 x 29
Colección Victor Fosado

Zoco en Xaven. 1953

Tinta y acuarela sobre papel
40 x 30
Colección Claudio Gómez

Mujer con gato. s.f. (aprox. 1953-1954)

Oleo sobre tela
91 x 105
Colección particular
Reproducida en Antologías de artistas mexicanos del siglo XX
Raul Flores Guerrero. México, mayo de 1958.

Malagueña. 1953

Tinta sobre cartulina
39 x 29
Colección Jorge Farell

Málaga. 1953

Tinta y gouache sobre papel
31 x 46
Colección Jorge Farell

Tetuán. 1953

Tinta y acuarela sobre papel
20 x 24
Colección Carmen Contreras

Marinero. 1953

Tinta sobre papel
33 x 40
Colección Alejandro Saloschin

Caseríos. s.f. (aprox. 1951-1953)

Oleo sobre tela

80 x 65

Colección Fernando Casas.

Flores amarillas. s.f. (aprox. 1954)

Oleo sobre tela

84 x 59

Colección Gloria Contreras.

Paisaje de Madrid. 1954

Oleo sobre tela

64 x 85

Colección Ester Sierra de Echeverría

Danzantes descansando. 1954.

Oleo sobre tela

66 x 68

Colección particular. San Miguel Allende, Gto.

Retrato de Elsa Contreras. s.f. (aprox. 1954)

Oleo sobre tela

60 x 80

Colección Carmen Contreras.

Retrato de Gloria Contreras. s.f. (aprox. 1954)

Oleo sobre tela

60 x 70

Colección Sra. Carmen Contreras.

Bailarina. s.f. (aprox. 1954-1955)

Oleo sobre tela

91 x 76

Colección Luis Quintanilla

Exhibido en la Unión Panamericana de Washington.

México. 1954

Oleo sobre tela

66 x 87

Colección particular. San Miguel Allende, Gto.

Paisaje de Madrid. 1954

Oleo sobre tela

64 x 86

Colección Ester Sierra de Echeverría.

Vaso con flores. s.f. (aprox. 1954)

Oleo sobre tela

60 x 81

Colección Gloria Contreras.

Las espaldas mojadas. 1955

Oleo sobre tela 50 x 110

Colección particular. San Miguel Allende, Gto.

Paseo de la Reforma con lluvias. 1955

Oleo sobre tela

60 x 80

Colección particular. San Miguel Allende, Gto.

Mercado de flores en Chapultepec. 1956

Oleo sobre tela

80 x 150

Colección particular, San Miguel Allende, Gto.

Santillana del mar. 1956

Oleo sobre tela

70 x 60

Colección Victor Fosado.

Segunda versión de un paisaje pintado en España en 1953 y exhibido en la Galería Proteo en 1954. El cuadro original, cuyo paradero es desconocido, viene reproducido en el catálogo de la exposición de 1954.

Palomas. s.f. (aprox. 1955-1956)

Oleo sobre tela

29.5 x 75

Colección Sra. Carmen Contreras

Nueva York. 1957

Oleo sobre tela

96 x 76

Colección particular, San Miguel Allende, Gto.

Subway Station. 1957

Oleo sobre tela

76 x 97

Colección Lester Wolfe, New York.

Obreros descansando. 1957

Oleo sobre tela

71 x 97

Colección Erna Rose

Autorretrato. 1957

Oleo sobre tela

91 x 82

Colección Erna Rose

Expuesto en la Galería Proteo en febrero de 1958.

Florero mayor. 1957

Oleo sobre tela

100 x 120

Colección Galería de Arte Mexicano.

Ruinas No. 1. 1957

Oleo sobre tela

50.5 x 96

Colección Lester Wolfe. New York.

Exhibido en Main Street Gallery, Chicago en 1959.

El pensante. 1957

Oleo sobre tela

97 x 76.5

Colección Universidad de Notre Dame, Indiana

Paisaje tropical. 1957

Oleo sobre tela

49 x 59

Colección Cloria Contreras

Puente sobre el Rio Este. 1958

Oleo sobre tela

81 x 101

Colección Victor Fosado

Con dedicatoria a Fred Davis en la parte posterior.

Mujer en azul. 1959

Oleo sobre tela

99 x 80

Colección Joseph G. Riesman, Boston.

Albañiles. 1959

91 x 111

Colección particular, Nueva York.

Exhibido en Main Street Gallery, Chicago en 1959.

Mesa con vaso. 1959

Oleo sobre tela

80 x 102

Colección Claudio Gómez

Idolo gris, 1959

Oleo sobre tela

110 x 91

Colección Ester Sierra de Echeverría.

Joven en azul. 1959

Oleo sobre tela

96 x 76

Colección Ester Sierra de Echeverría

Patio de Zacamolpa. 1959

Oleo sobre tela 60.5 x 85

Colección Ester Sierra de Echeverría.

Ester tocando la guitarra. s.f. (aprox. 1959-1960)

Oleo sobre tela

80 x 70

Colección Ester Sierra de Echeverría.

Acantilado. 1961

Oleo sobre tela

110 x 145

Colección Ester Sierra de Echeverría

Expuesto en la Galería de Arte Mexicano en enero de 1963.

Autorretrato. 1961

Oleo sobre tela

40 x 50

Colección Ester Sierra de Echeverría.

Soledad. 1961

Oleo sobre tela

60 x 50

Colección Victor Fosado

La calle. 1962

Oleo sobre tela

122 x 100

Colección Universidad de Notre Dame, Indiana.

Futbolistas. 1962

Oleo sobre tela

110 x 145

Colección Ester Sierra de Echeverría.

Expuesto en Arte de América y España. Madrid y Barcelona, 1963.

Mesa de estudio. 1962

Oleo sobre tela

85 x 96

Colección Ester Sierra de Echeverría.

Mujer sentada. 1962

Oleo sobre tela

74.5 x 64.

Colección Lester Wolfe, New York.

Muchacho en la calle. 1962

Oleo sobre tela

120 x 100

Colección particular.

Frutas. 1962.

Oleo sobre tela

55 x 65

Colección Lester Wolfe, New York.

Frutas grises. 1962

Oleo sobre tela

55 x 65

Colección Lester Wolfe, New York.

Muchacha guera. 1962

Oleo sobre tela

110 x 146

Colección Ester Sierra de Echeverría.

Expuesto en la Galería de Arte Mexicano, enero de 1963,
y en la Galería de Arte de la Universidad de Notre Dame,
Indiana, noviembre de 1965.

Trigal. 1962

Oleo sobre tela

55 x 65

Colección Lester Wolfe, New York.

Expuesto en la Galería de Arte Mexicano en enero de 1963.

Cosas en el jardín. 1962

Oleo sobre tela

110 x 145

Colección Galería de Arte Mexicano.

Mi familia. 1962

Oleo sobre tela

110 x 145

Colección Lester Wolfe, New York.

Flautista. 1962

Oleo sobre tela

110 x 145

Colección Ester Sierra de Echeverría

Estación San Juan. 1963.

Oleo sobre tela

60 x 80

Colección Carleton H. Palmer, New York.

Teléfono. 1964

Tinta y acuarela sobre papel

29 x 44

Colección particular.

Primera versión de una pintura al óleo realizada en 1965,
de paradero desconocido.

Naturaleza muerta. (acuarela No. 4). 1964

Tinta y acuarela sobre papel

29 x 45

Colección Ester Sierra de Echeverría.

Naturaleza muerta No. 5. 1964

Acuarela sobre cartón

31 x 43

Colección Ester Sierra de Echeverría.

Pez muerto. 1964

Oleo sobre tela

40 x 50

Colección Victor Fosado

Expuesto en la Galería de Arte de la Universidad de Notre Dame, Indiana, en noviembre de 1965.

Piel No. 3. 1964

Dibujo a la aguada sobre papel

32 x 50

Colección particular, New York.

Expuesto en la Galería de Arte de la Universidad de Notre Dame, Indiana, en noviembre de 1965.

Paisaje interior. 1964

Oleo sobre tela

60 x 80

Colección Ester Sierra de Echeverría.

Naturaleza muerta con frutas. 1964

Gouache sobre papel

29 x 46

Colección Claudio Gómez.

Interior. 1964

Gouache sobre papel

29 x 38

Colección Claudio Gómez.

Florero. 1964

Acuarela sobre cartón

48 x 34

Colección Victor Fosado.

Cuadros de una exposición. 1964

Tinta y acuarela sobre cartón

35 x 52

Colección Claudio Gómez.

Frutero azul. 1964

Oleo sobre tela

40.5 x 50.5

Colección Ester Sierra de Echeverría.

Exhibido en la exposición La naturaleza muerta mexicana.
Instituto Cultural Mexicano Israelí, noviembre de 1967.

Ester hacedora de flores. 1964

Oleo sobre tela

85 x 95

Colección particular.

Reproducida a color en la portada del catálogo de la exposición homenaje a Enrique Echeverría. Salón de la Plástica Mexicana, mayo de 1974.

Pescado azul. 1964

Oleo sobre tela

39.5 x 49.5

Colección Ester Sierra de Echeverría.

Pez muerto azul. 1965

Oleo sobre tela

55 x 65

Colección Ester Sierra de Echeverría.

Paisaje. 1965

Oleo sobre tela

40 x 50

Colección particular.

Paisaje interior nocturno. 1965

Oleo sobre tela

60 x 80

Colección Galería de Arte Mexicano.

Pensamiento. 1965

Oleo sobre tela

82 x 101

Colección Ester Sierra de Echeverría.

Paisaje en rojo. 1965

Oleo sobre tela

50 x 40

Colección particular.

Matorral. 1965

Oleo sobre tela

50 x 60

Colección particular.

El hombre visionario. 1966

Oleo sobre tela

120 x 180

Colección Museo de Arte Moderno. México.

Expuesto en la Expo 67 de Montreal, Canadá, abril de 1967.

Paisaje interior. 1967

Oleo sobre tela

100 x 140

Colección particular.

Estaciones No. 16. 1967

Oleo sobre tela

100 x 120

Colección Particular.

Expuesto en la exposición Tendencias del arte abstracto en México. Museo Universitario de Ciencias y Arte. diciembre de 1967.

Organigrama tropical. 1967

Oleo sobre tela

140 x 100

Colección particular.

Expuesto en la exposición Tendencias del arte abstracto en México. Museo Universitario de Ciencias y Arte, diciembre de 1967.

Jardín menor. 1967

Oleo sobre tela

80 x 60

Colección Ester Sierra de Echeverría.

Reminiscencia de paisaje. 1967

Oleo sobre tela

100 x 140

Colección particular.

Naturaleza viva. 1967

Oleo sobre tela

61 x 81

Colección Andrew S. Keck, New York.

Florero antiguo. 1967

Oleo sobre tela

80 x 60

Colección Charles Perlitz. Houston, Texas.

Raíces. 1967

Oleo sobre tela

80 x 60

Colección Keneth Andrews. Arlington, Mass.

Estaciones No. 7. 1967

Oleo sobre tela

50 x 60

Colección Ester Sierra de Echeverría.

Guitarra. 1967

Oleo sobre tela

50 x 50

Colección Ester Sierra de Echeverría.

Reminiscencias. 1967

Oleo sobre tela

80 x 60

Colección Ester Sierra de Echeverría.

Paisaje futuro. 1967

Oleo sobre tela

85 x 105

Colección Ester Sierra de Echeverría

La energía eléctrica. Boceto para mural. 1967

Gouache sobre cartulina

13 x 52

Colección Adolfo García Hernández.

Boceto de un mural. 1967

Acuarela y gouache sobre papel

30 x 50

Colección Claudio Gómez

Flores. 1968

Oleo sobre tela

120 x 100

Colección particular.

Florero mayor. 1967

Oleo sobre tela

100 x 120

Colección Galería de Arte Mexicano.

Expuesto en la exposición Tendencias del arte abstracto en México. Museo Universitario de Ciencias y Arte, diciembre de 1967.

Flores XIV. 1968

Oleo sobre tela

105 x 120

Colección Ester Sierra de Echeverría.

Ofrenda. 1968

Oleo sobre tela

200 x 150

Colección Museo de Arte Moderno.

Premio de adquisición.

Ofrenda No. II. 1968

Oleo sobre tela

90 x 120

Colección Museo de Arte Moderno

Oc. 1968

Oleo sobre tela

140 x 160

Colección Museo de Arte Moderno

Premio de adquisición Salón de la Plástica Mexicana, 1968.

Uxm. 1969
Oleo sobre tela
100 x 140
Colección Ester Sierra de Echeverría

Illa. 1970.
Oleo sobre tela
60 x 50
Colección particular.

Tinam. 1970
Oleo sobre tela
80 x 60
Colección particular

Abca. 1970
Oleo sobre tela
120 x 100
Colección Shelton Clugat, Nuevo México.

Tinam. 1970
Oleo sobre tela
80 x 60
Colección particular.

Ilk. 1970
Oleo sobre tela
60 x 50
Colección particular.

Cib. 1970
Oleo sobre tela
60 x 80
Colección Club de Industriales.

Ball. 1970
Oleo sobre tela
60 x 50
Colección Juanita Q. de Debler

Bio. 1970
Oleo sobre tela
90 x 90
Colección Ester Sierra de Echeverría.

Illa. 1970
Oleo sobre tela
60 x 50
Colección particular.

Bak. 1970
Oleo sobre tela
60 x 50
Colección Renato Haussman. Cortina d'Ampezo.

Kan. 1970
Óleo sobre tela
50 x 70
Colección Efrén del Pozo

Akbal. 1970
Óleo sobre tela
80 x 60
Colección Jaime Saldívar

Alib. 1970
Óleo sobre tela
120 x 100
Colección INBA

Nahac. 1970
Óleo sobre tela
60 x 50

Kitia. 1970
Autografía
60 x 50
Colección particular

Alb. 1970
Óleo sobre tela
60 x 50
Colección Galería de Arte Mexicano.

Bic. 1970
Óleo sobre tela
50 x 50
Colección Galería de Arte Mexicano.

Manit. 1970
Óleo sobre tela
80 x 60
Colección Galería de Arte Mexicano.

Ilk. 1970
Óleo sobre tela
60 x 50
Colección Galería de Arte Mexicano.

Alic. 1970
Óleo sobre tela
60 x 60
Colección Galería de Arte Mexicano.

Haman. 1970
Acetografía
40 x 30
Colección Jorge Farell

Hamidem. 1970
Acetografía
40 x 28
Colección Ester Sierra de Echeverría.

Nahara. 1970
Acetografía
55 x 37
Colección Ester Sierra de Echeverría.

Amarr. 1970
Acetografía
55 x 37
Colección Ester Sierra de Echeverría.

Esmirna. 1970
Acetografía
40 x 30
Colección Ester Sierra de Echeverría.

Alejandra. 1970
Acetografía
40 x 30
Colección Ester Sierra de Echeverría.

Euridice. 1970
Acetografía
40 x 28
Colección Ester Sierra de Echeverría.

Haman. 1970
Acetografía
40 x 30
Colección Gloria Contreras.

Kupara. 1970
Acetografía
40 x 30
Colección Ester Sierra de Echeverría.

Las estaciones. 1970
Oleo sobre tela
110 x 90
Colección Ester Sierra de Echeverría.

Crepúsculo. 1970
Oleo sobre tela
90 x 100
Colección Ester Sierra de Echeverría.

Nimra II. 1971
Tinta y acuarela sobre cartón
40 x 28
Colección particular.

Trasipa. 1971

Acetografía

55 x 37

Colección particular.

Kupa. 1971

Acetografía

56 x 37

Colección Ester Sierra de Echeverría.

Leila. 1971

Acetografía

55 x 37

Colección Jorge Farell.

Tinza. 1971

Acetografía

40 x 28

Colección Galería de Arte Mexicano.

Oleo No. 33. 1971

Oleo sobre tela

60 x 54

Colección Ester Sierra de Echeverría.

Barcas. 1972

Oleo sobre masonite

21 x 28

Colección Lic. Adolfo García Hernández

Barcas. 1972

Acuarela sobre papel

20 x 29

Colección Adolfo García Hernández

Paisaje de Altea. 1972

Oleo sobre masonite

21 x 27.5

Colección Claudio Gómez

Paisaje de Altea. 1972

Oleo sobre masonite

22 x 28

Colección Adolfo García Hernández.

Boceto de hombre. s.f.

Oleo sobre tela

120 x 100

Colección Ester Sierra de Echeverría

Boceto de hombre. s.f.

Oleo sobre tela

85 x 85

Colección Ester Sierra de Echeverría.

Boceto de mujer. s.f.
 Oleo sobre tela
 85 x 85
 Colección Ester Sierra de Echeverría.

Boceto de viejo. s.f.
 Oleo sobre tela
 120 x 100
 Colección Ester Sierra de Echeverría.

Umbral. 1972
 Oleo sobre tela
 100 x 120
 Colección Ester Sierra de Echeverría.

Paisaje de Alicante. 1972
 Oleo sobre tela
 16 x 24
 Colección Ester Sierra de Echeverría
 Última obra del artista.

DIBUJOS:

Retrato de un desconocido. 1942
 Dibujo a lápiz sobre papel
 24.5 x 16.5
 Colección Victor Fosado

Madre India. s.f.
 Litografía
 30 x 29
 Colección Erna Rose
 Único ejemplar encontrado. Sin numerar

En Tetuán. 1953
 Tinta y acuarela sobre papel
 39 x 29
 Colección Victor Fosado

Zoco en Xavén. 1953
 Tinta y acuarela sobre papel
 40 x 30
 Colección Claudio Gómez

Malagueña. 1953
 Tinta sobre cartulina
 39 x 29
 Colección Gloria Contreras

Málaga. 1953

Tinta y gouache sobre papel
31 x 46

Colección Gloria Contreras

Tetuán. 1953

Tinta y acuarela sobre papel
20 x 24

Colección Carmen Contreras

Marinero. 1953

Tinta sobre papel
33 x 40

Colección Alejandro Saloschin

Retrato de Gloria Contreras. 1954

Carboncillo sobre cartulina
63 x 45

Colección Gloria Contreras

Retrato de Gloria Contreras. s.f.

Carbón y tinta sobre papel
70 x 48

Colección Gloria Contreras

Retrato de Gloria Contreras. s.f.

Carbón y tinta sobre papel
70 x 48

Colección Gloria Contreras

Moisés. s.f.

Tinta sobre papel
43 x 31

Colección Erna Rose

Desnudo. 1957

Tinta sobre papel
27 x 35

Colección Claudio Gómez

Naturaleza muerta. 1964

Aguada sobre papel
32 x 44

Colección Gloria Contreras

Paisaje Interior. 1964

Aguada sobre papel
33 x 54

Colección Galería de Arte Mexicano

Paisaje interior No. 7.

Aguada sobre papel
32 x 50

Colección Galería de Arte Mexicano

Documentos antiguos. 1964
Aguada sobre papel
32 x 46
Colección Galería de Arte Mexicano

Naturaleza muerta. 1964
Tinta sobre papel
33.5 x 55
Colección Adolfo García Hernández

Dibujo No. 1. 1964
32 x 50
Aguada sobre papel
Colección Galería de Arte Mexicano

Paisaje interior No. 1. 1964
Aguada sobre papel
31 x 43
Colección Galería de Arte Mexicano

Paisaje interior No. 4. 1964
Aguada sobre papel
32 x 50
Colección Galería de Arte Mexicano

Dibujo No. 3. 1964
Aguada sobre papel
34 x 56
Colección Galería de Arte Mexicano

La espera. 1964
Aguada sobre papel
35 x 55
Colección Galería de Arte Mexicano

Paisaje interior No. 3. 1964
Aguada sobre papel
32 x 50
Colección Galería de Arte Mexicano

Paisaje interior No. 34. 1964
Aguada sobre papel
34 x 55
Colección Galería de Arte Mexicano

Estudio con botella. 1964
Aguada sobre papel
32 x 50
Colección Galería de Arte Mexicano

Piel No. 3. 1964.
Aguada sobre papel
30 x 24
Colección Galería de Arte Mexicano

Naturaleza muerta. 1964
Tinta sobre papel
28.5 x 45
Colección Claudio Gómez.

LA PINTURA MEXICANA ESTA EN CRISIS,
DICE ENRIQUE ECHEVERRIA.

Los jóvenes pintores con vocación de parricidas, aún no acaban de sepultar a sus mayores ni de encontrarse a sí mismos.

Por Emmanuel Carballo.

A partir del año de 1953 —más o menos—, se advierte en México, dentro de todas las ramas del arte y la literatura, un nuevo espíritu, una nueva sensibilidad, una nueva manera de encarar los problemas, tanto sociales y económicos como estéticos. Los nuevos equipos y promociones de pintores y escritores han roto con la ciega admiración, con el servilismo y hasta han intentado reducir su irrefrenable vocación burocrática. Ven el mundo y el arte con nuevos ojos, más comprometidos y más generosos en su visión. Tiende a desaparecer el arte. La literatura de propaganda y, por otro lado, han comenzado a surgir obras revisionistas de indudable orientación ideológica. El nacionalismo de cortas entendederas está en bancarrota y, sin embargo, la pintura y la literatura son, las más de las veces, radicalmente mexicanas. El individualismo sin osamenta, las creaciones herméticas, las obras incontaminadas, entran poco a poco en el descrédito. Los creadores han aprendido, tras el largo período durante el cual no los tomaron en cuenta los espectadores, que su obra debe responder a las exigencias del momento en que viven, del país al que pertenecen. Saben ser, en otras palabras,

hombres y artistas; saben combinar su deber social con su deber estético.

En estos jóvenes se advierte, asimismo, una actitud de parricidas frente a las generaciones que los precedieron. (El parricida bien entendido es, antes que odio, amor, además de ser una fatal constante biológica). Enjuician a sus padres, a sus abuelos, con razones y no con denuestos. Su crítica será, a la postre, constructiva. Ahora empiezan los juicios, mañana tocará enterrar a los muertos.

Enrique Echeverría, a los treinta y cinco años, es ya uno de los pintores de la joven generación más distinguidos. Responsable, trabajador, honrado, cuando pinta y cuando hace declaraciones no intenta escandalizar ni engañar a nadie: enuncia con mesura sus ideas y compone sus lienzos —que se exponen en estos días en la Galería Proteo— con pericia de enterado.

-Echeverría, ¿cuál era la situación de la plástica mexicana cuando usted comenzaron a exponer sus obras?

-La vida artística de México estaba presidida por un nacionalismo cerrado, dictatorial. El que no estaba de acuerdo con las normas vigentes —más políticas que estéticas—, era excluído de las salas y del presupuesto oficial.

-Entonces ¿cómo se abrieron camino?

-Nos agrupamos los excluídos, los disidentes. Teníamos entre sí discrepancias estéticas; nos unía, en cambio, la postergación en que vivíamos, la angustia de salir a la calle, de darnos a conocer. Apoyados por Vlady, Gironella y Hector

Xavier, abrimos una aproximación de sala de exposiciones, la Galería Prisse, en la calle de Londres. Allí exhibimos, entre otros, José Luis Cuevas, yo, el viejecito Tortosa.

-¿A qué clase social pertenecen los miembros de su grupo?

-Tanto mis compañeros como yo, si no somos ricos, tampoco somos de extracción humilde. Cursamos, casi todos, de segunda enseñanza para arriba. (Yo soy ingeniero). Cuevas, Vlady, Gironella, Hector Xavier y yo, pertenecemos a la clase media burguesa.

-Hábleme de su familia.

-Pertenezco a una familia de clase media baja. Una de aquellas que, estando casi en la miseria, guardan los cánones. Huérfano desde pequeño, sin hermanos, mi madre me sostuvo. Comencé a trabajar a los quince años: arreglaba los aparadores de una botica. El oficio me atraía por su proximidad con la pintura. Me pagaban tres pesos diarios. Pedí aumento, y me botaron. Ahora -aún no vivo de la pintura- soy dibujante en la Compañía de Luz.

-Volvamos a usted y a sus compañeros. ¿Qué piensa de la Revolución Mexicana?

-Cuevas, Vlady y yo, coincidimos en ideas. Nacimos en la etapa postrevolucionaria. No sentimos en carne viva, propia, los hechos de la lucha armada; sentimos, eso si, las consecuencias: desilusión, en parte por los falsos revolucionarios. La demagogia, que abunda en este movimiento, nos ha llevado a repudiar a algunos de sus actores. Los antiguos

revolucionarios son los nuevos reaccionarios; los que no participamos en la lucha armada, y que proveníamos de familias reaccionarias, somos los nuevos revolucionarios. Nos interesa, y admiramos, el aspecto progresista de la Revolución, sobre todo en lo que se refiere a las leyes del trabajo y, en menor grado, sobre la industrialización del país. Me siento, como muchos jóvenes, inquieto, trató de revalorizar lo que existe actualmente. Poco a poco se ha ido creando, entre los jóvenes, una conciencia que antes no existía. Creo que es un signo muy importante.

-¿Y su posición frente a los acontecimientos internacionales?

-Internacionalmente, y en el aspecto político, mi posición es de incredulidad ante las organizaciones que ahora existen, tanto en un bando como en el otro: creo que ninguno ofrece la solución a los problemas de nuestro momento. Debe surgir un tercer camino. Tengo confianza en la creación de una Federación de Estados Europeos y otra de Estados Americanos, organizaciones que en realidad sean eficaces. Estudio, hasta donde me es posible, la compleja situación internacional.

-¿Cómo juzga usted a los pintores que les antecedieron?

-Tras la generación de los Tres Grandes, viene otra de pintores grises, compuesta por Chávez Morado, Anguiano, Guerrero Galván, Rodríguez Lozano, el que no pudo encajar, pese a su esfuerzo, entre los grandes. (En México se alcanza el prestigio, la fama, por antigüedad, practicando el alpinismo

burocrático). Nosotros, que llegamos después de los grises pintores ya citados, tratamos de destruir a nuestros padres: somos, como usted dice, parricidas. Hemos atacado a Diego Rivera y a Siqueiros, principalmente. A Orozco siempre lo hemos respetado, como hombre y como artista. Nuestra lucha casi ya no tiene sentido: por lo que luchábamos hace años — la libertad artística —, en parte lo hemos conseguido.

-¿Qué juicio le merece Diego Rivera?

-A Rivera, desde que murió, ya no lo ataco. Creo que es conveniente revalorizar su obra. De sus trabajos me interesan el mural de Chapingo y el del Hotel del Prado. Admiro en ambos el manejo de las formas, la composición, el color, la luz, la brillantez.

-¿Y Siqueiros?

-Siqueiros me cae bien por la manera como defiende sus ideas; respeto al hombre que defiende sus creencias, aunque no esté de acuerdo con ellas. Tampoco estoy de acuerdo con su manera de ver la pintura. Su obra no me gusta; puedo decir que es mala, mala por exceso de monstruosidad y de amañamiento. En algunos cuadros —sobre todo en paisajes—, me da la impresión de que quiere expresarse mediante otros conceptos; sin embargo, los compromisos políticos que ha adquirido se lo impide.

-¿José Clemente Orozco, el menos folklórico de los tres grandes, es, a su juicio, digno de admiración?

-Admiro en Orozco su rebeldía continua contra todo y contra todos; admiro, también, su caos organizado, su fuerza

expresiva. Para mí no decae en ninguna de las obras tuyas que conozco. Sus cuadros de caballete no me convencen. Es, en la pintura mural mexicana, el más importante de todos.

-Llegamos a Rufino Tamayo, el nuevo dios de algunos jóvenes que, como las salamandras, llegan a parecerse, a ser casi iguales -hasta donde un pastiche es igual a una obra auténtica-- al maestro. ¿Qué opinas de Rufino Tamayo?

-Tamayo como Orozco, Rivera y Siqueiros, es otro de nuestros abuelos que, en momentos, se convierte en nuestro padre. Ayudó, y fué uno de los primeros, en romper el cerrado ambiente nacionalista. Como pintor es de gran interés. Encontró sus propias formas, su propio color. Fué uno de los pintores que nos ayudó a abrir los ojos: nos enseñó que existía el mundo. Su última exposición en México cayó en el amaneramiento, en la repetición. Confío en que supere ese estancamiento. Sus murales no llenan la función específica del mural. Plantea y resuelve este tipo de obras como si fuesen cuadros de caballete.

-Resume, hasta donde esto sea posible, los propósitos que animan a su grupo.

-Ya no queremos que nos lleven de la mano. Queremos independizar nuestro criterio. Nos sentimos obligados, en lo que cabe dentro de nuestra edad artística, a buscar la verdad -la verdad socialpolítica y la verdad estética- por nosotros mismos. Insisto, los pintores, como los escritores jóvenes, hemos asumido una posición de revisionistas. Hay que revisar todo, todo lo que esté a nuestro alcance: dese-

char lo falso y transitar por nuevos y más amplios caminos artísticos.

-Entremos, de lleno, a su propia carrera de pintor. ¿Cómo, cuándo comenzó a pintar?

-El primer impulso fué intuitivo, producto de la atracción. Tuve conciencia de ser pintor a los diecinueve años. Era realista, simplemente copiaba las cosas. Lo que más me interesaba era dominar la técnica. Por eso entré a estudiar con el pintor español Arturc Souto, del que aproveché todas las enseñanzas. Durante diez largos años me abstuve de exponer.

-Cuénteme cuáles fueron sus primeros pasos ya como pintor responsable.

-Mi primera exposición se efectuó en 1953. Después de estos diez años de estar encerrado, en un estudio y en un país, expuse y viajé a Europa. Allí entré a museos, vi pintura joven: me impresioné. Lo que allí vi me hizo pensar, variar. Desde entonces me preocupa, en mis cuadros, el espacio, el tiempo y la velocidad en que vivimos. He tratado de expresar en el lenguaje pictórico el sentimiento de todo eso. Fueron llegando, uno tras otro, el caos, la angustia, a los que traté de organizar.

-¿Cuáles han sido las etapas técnicas por las que ha pasado su pintura?

-Del realismo he ido llegando, paulatinamente, a expresar la vibración que capto, mediante el color, el espacio, el tiempo y la velocidad, y que produzca en el espectador esa

sensación. En mi etapa inicial predominaba el caos organizado que, creo, ha desaparecido de mis cuadros recientes. La resolución técnica de la obra - composición, luz, color, movimiento-- es algo que me preocupa fundamentalmente.

-¿Qué influjos han predominado en sus diferentes momentos pictóricos?

-Me siento deudor de la pintura española: Velázquez, el Greco, Goya, Gutiérrez Solana y Picasso. Pasé por la pintura impresionista - Cézanne- y, ahora, me interesan todos los conceptos modernos, de preferencia los abstractos.

-¿Cuál es, a su juicio, el camino que debe seguir la pintura, su pintura?

-Creo que el camino de la pintura, más bien de mi pintura, es aquel que aproveche las ideas aportadas por el abstraccionismo, que peligrosamente se alejan del humanismo, y las que nos ha legado el realismo, la tendencia figurativa. En otras palabras, tratar la realidad con las nuevas ideas. El artista -por lo que veo en mí mismo- nunca puede dejar de ser hombre y afrontar el ambiente en que vive. Debe responder, participar en los movimientos sociales y económicos de su hora. Como artista, tampoco puede alejarse de los problemas estéticos de su tiempo. Claro, sin confundir un terreno con el otro.

-Explíqueme eso último.

-Cuando predomina la temática, se llega al arte de propaganda. Cuando se equilibra la anécdota y la expresión, se consigue lo que es tan difícil de conseguir: el arte. Un

ejemplo: el GUERNICA de Picasso.

-Por último, ¿cómo ve la crítica de artes plásticas que se hace entre nosotros ahora?

-Pugno porque surja una joven crítica que participe de nuestras propias intenciones e inquietudes. El papel del crítico es explicar el fenómeno estético. El artista trata de dialogar con el espectador; el crítico ocupa, en este diálogo, el papel de intermediario. No hay un solo crítico joven enterado. Los críticos mayores tienen, muchos de ellos buenas intenciones; pero no se comprometen. Comparan nuestra pintura con la pintura que vieron en su juventud: no nos entienden. Tampoco nosotros, a ellos.

CLARIDADES. 25 de enero, 1959.

SIN INTENCION POLEMICA

"LA GALERIA PROTEO"

Por Lucien Parizeau

Sobre la pintura mexicana y los pintores mexicanos, podría decir que me parece mucho más importante que una nación tenga buenos pintores a que tenga una pintura. La Francia del siglo XVIII tenía una pintura, una muy bella pintura de tocador de señoras; una pintura elegante y correcta; pero, con excepción de Watteau en su vejez y, sobre todo, del grave y admirable Chardin, podrían suprimirse ochenta años de aquella pintura sin que nadie sintiera el corazón destrozado.

EL ARTE, COMO EXPRESION SOCIAL.

El artista, en primer lugar un hombre, está encajado en su tiempo, pero no siempre de manera consciente y deliberada. Puede expresarse igualmente bien en la forma escueta de una naranja que en el panorama móvil de una batalla. Por otra parte, el arte es valor estético antes que valor ético o social.

Si la pintura fuera un combate social y no un conflicto privado entre el artista y el Universo de lo informe, entonces, el pintor soldado, el pintor polemista, tendría el deber evidente de ametrallar con sus ideas la tela para matar las ideas de los otros. Pero esto sería un combate más fácil que la lucha sin salida que el artista "civil" lleva desesperadamente contra lo inexpresado. La lucha del primero pondría sistemas en juego; la lucha del segundo pone en juego al hombre mismo.

EL ARTE PARA LOS BURGUESES.

Me parece que las actitudes más burguesas son siempre las que gobiernan la necesidad de dogmas y de seguridad. Ahora bien, lo propio de la gran pintura contemporánea (también hay mala pintura actualmente: la hubo en todas las épocas), consiste en amenazar la firmeza de las conclusiones.

En realidad, la vida del pintor es la rebusca furiosa de un absoluto irrealizable. La vida del burgués, en el sentido que ahora se da a esta palabra, es, por el contrario, una posición confortable y tranquila, acomodada a ideas aceptadas sin examen.

Picasso ha dicho que él no tenía que buscar, puesto que encontraba. Pero se conoce que diciendo eso pensaba menos en la realidad de su vida que en la inmortalidad de su epitafio...

EL REALISMO Y LA REALIDAD.

¿De qué realidad se trata? La realidad de las cosas es la esencia de las cosas, y en consecuencia, está en su interior; la realidad molecular del guijarro, la realidad orgánica de la planta, la realidad psicoquímica del hombre. ¿No es evidente que el pintor que se dice realista no es un pintor de la realidad, sino un pintor de la apariencia? Y es grande la diferencia entre ambas.

He pensado siempre que el gran público, en todos los países del mundo, es víctima de ese error, alimentado deliberadamente por los academicistas y los marchantes de malos

cuádras.

Los admirables creadores de arte popular mexicano nunca han confundido apariencia con realidad. Picasso tiene una hermosa colección de platos decorados con ingenua desenvoltura por los ceramistas de Tzintzuntzan.

Yo aseguraría que el lago de Pátzcuaro jamás ha contenido esos peces, esos pescadores y esas barcas de los platos, que son, no del dominio de la apariencia, sino del dominio de la realidad plástica. Y no se verá jamás en la Naturaleza la fauna y la flora tan maravillosamente estilizadas como en los quechquemeles de las bordadoras de la Sierra de Puebla.

SIGNO NO ES FORMA.

En el fondo, repetimos la discusión bizantina de las imágenes. Pero con la diferencia de que las escuelas de hoy se preocupan menos de la presencia o la ausencia de la imagen en pintura que del sentido profundo de la forma. La forma, en arte, lleva una vida independiente y autónoma; existe por sí misma y para ella misma; no representa los objetos sino por relaciones fortuitas con ellos.

Según la expresión de Henri Focillon, la forma no es signo, puesto que el signo significa alguna cosa, en tanto que la forma SE significa. Por ejemplo, el signo que representa la letra M en el alfabeto romano, si se convierte en dos montañas gemelas en un cuadro de Tamayo, ya no es el signo M, sino una forma plástica.

El pintor primitivo, todavía sometido a las convencio-

nes eclesiásticas sobre el simbolismo de los colores, tenía que emplear los colores como símbolos para representar las virtudes cardinales o la santidad; pero hasta que un Memling descubre entre estos símbolos relaciones formales para que los colores, sustraídos a sus funciones descriptivas, adquieran la vida independiente de la forma.

La prueba de ello es que el espectador de nuestro tiempo, ignorante del simbolismo religioso de los colores, capta perfectamente el sentido plástico de sus relaciones.

UNA NUEVA GENERACION DE PINTORES MEXICANOS.

México tiene, sin duda, muy buenos pintores, y entre los artistas de la nueva generación, talentos ya seguros y personales. La rara sensibilidad de trazo en Cuevas, la metamorfosis que hace sufrir a su mundo de locos y enfermos, su arte del escorzo, a la vez cruel y lleno de ternura, le ponen en el camino de los grandes dibujantes del arte contemporáneo.

En Echeverría se admira la integridad técnica; se niega tenazmente a dar a la pintura otra apariencia que la de pintura. En Gironella, el arte tiene sus raíces en las más viejas tradiciones pictóricas: solidez de las composiciones, carácter orgánico del color, el acecho de la simplicidad al través de una red infinitamente compleja de relaciones.

Menciono estos artistas porque su obra me es más familiar que la de los demás; pero se podría erigir un balance impresionante de la joven pintura mexicana, buscando su contribución al arte de nuestro tiempo.

LA PROTEO.

Considero que la Galería Proteo es el lugar de encuentro de las expresiones más diversas de la pintura y de la escultura; el símbolo, si así puedo decirlo, de un arte sin fronteras. Bajo el mismo techo se hallan reunidos por lazos de investigación y de respeto mutuo, los temperamentos, las culturas, los talentos más diversos. El arte, hay que repetirlo, es universal. No lo son los estilos. Hay estilos particulares y provisionales; pero lo que esos estilos expresan, si se trata de verdadero arte, no es jamás ni temporal ni particular.

Fortalecido con una tradición plástica riquísima, este país puede recibir y asimilar los aportes del exterior, como la retorta del químico unifica los elementos que ha reunido. De esa fusión nacerá (así me lo parece), un nuevo humanismo, tan esencialmente mexicano como esencialmente francesas son las tradiciones de los pintores de París, formadas de mil corrientes diversas.

ECLECTICISMO.

El eclecticismo supone la ausencia inhumana de parti-pris o personalismo. Pero esta actitud, asociada a las con-vicciones liberales (no estaréis de acuerdo conmigo, pero yo defenderé hasta la muerte vuestro derecho a no estarlo), es asimismo el partido de no tomar partido.

El eclecticismo de un director de galería no excluye su pasión instintiva, su amor privado a ciertas disciplinas

pictóricas: la prodigalidad de sus selecciones y la amplitud de su hospitalidad, por decirlo así, vienen de su convicción de que en materia de arte debe haber muchos altares y muchos dioses; eso impide los golpes de Estado y desanima a los dictadores...

EL PRIMER SALON DEL ARTE LIBRE.

El 17 de marzo se abrió el Primer Salón de Arte Libre, en el cual participan doce pintores y tres escultores, unos mexicanos y otros extranjeros que viven en México. El salón no ha nacido de ninguna intención polémica, ni de un deseo de oposición a los salones oficiales, los que, en casi todos los países del mundo, son expresiones útiles de la actividad del Estado en materia de arte. El salón obedece a la necesidad de reunir bajo el mismo techo y a la misma luz crítica, las tendencias más diversas y, en ciertos casos, más opuestas.

La Proteo no expondrá en 1955 sino artistas de nacionalidad mexicana o de nacionalidad extranjera que trabajan en México y que con sus obras contribuyan al patrimonio artístico del país. Hay en esto, no la negación de lo que antes he dicho acerca del arte sin fronteras, sino más bien la convicción de que existe en México un número suficiente de artistas de calidad para llenar un panorama plástico.

LA BIENAL DE LOS AUSENTES

Por IDA RODRIGUEZ.

En otra ocasión manifesté mi punto de vista en que, cualquier tipo de exposición en el cual se exhiba un arte como el que actualmente predomina, o sea un arte subjetivo e individualista, presentarlo en masa significa violarlo, si no es que matarlo. Si se reúnen, en una exposición como ésta que actualmente se presenta en Bellas Artes, el trabajo de cientos de escultores y pintores, representado cada uno por dos o tres obras, el valor de cada artista se pierde, ya que, lo que de ellos vale es el individuo y su concepto, que solamente serán apreciables en una gran serie de obras logradas a través de una vida de trabajo.

Sin embargo, concediendo que hay opiniones contrarias en el sentido que la idea de una Bienal está justificada, debemos tratar de ver en ella la parte positiva que consiste en exponer el conjunto del esfuerzo y los valores artísticos de los países americanos. Pues bien, en esta segunda Bienal Interamericana que actualmente se lleva a cabo en México, faltan tal cantidad de valores del arte americano actual, que es imprescindible recordarlos en este momento para que, la visión del arte americano sea más completa y justa; es por eso que quiero dedicar este artículo a los ausentes ya que se supone que los presentes hablan por si mismos.

Salvo algunas excepciones, como la de Tamayo, se puede decir que los artistas más distinguidos universalmente de América, no están representados. No hablo ni siquiera exclusiva

mente del caso de México donde, por muy diversos motivos, muchos artistas se abstuvieron de mandar sus obras. Unos, protestando por la detención de uno de los pintores más destacados, no participaron. Otros, se ampararon en las anomalías de un jurado compuesto, por un lado, por personas muy acertadas y capacitadas, o sea los críticos, y por otra parte, por artistas concursantes que, según parece, juzgaban también las obras de sus colegas. Algunos de estos prefirieron no pasar por las "horcas caudinas" y tampoco participaron. El hecho de un jurado similar tenía que asombrar a muchas personas ya que en México existen suficientes críticos e historiadores del arte que están allí justamente para hacer una labor de crítica y elección.

Existen casos de ausencia de artistas cuyas causas desconocemos pero cuya falta deploramos, intentamos analizar un solo caso tomado como ejemplo, la ausencia del pintor Vlady. Creo que nadie puede negar su influencia en México. Pertenece a un grupo de pintores que, hace alrededor de 7 u 8 años, empezó a formarse en torno a la pequeña Galería Prisse, grupo que hoy constituye la parte esencial de la "joven escuela mexicana". Fueron entonces los pintores Vlady y Gironella, José L. Cuevas (desgraciadamente otro ausente) y Echeverría, que crearon una atmósfera que, años más tarde, ha hecho posible el espíritu bajo el cual se organizan exposiciones como esta Bienal. De modo que, no debería faltar un artista como éste. Lo mismo vale decir para muchos otros. Dentro de las primeras generaciones de la escuela realista faltan, desde

luego muchos, Juan O'Gorman, Alfaro Siqueiros, Zalce, etc. Dos maestros independientes, Manuel Rodríguez Lozano y Jesús Reyes Ferreira, tampoco están. De los jóvenes realistas, no hay obras de Guillermo Meza, Rafael Coronel, ni de Ricardo Martínez, para mencionar tres solamente. De la escuela abstracta faltan los más distinguidos, en primer lugar Carlos Mérida, además de Gunther Gerszo, Alvar Carrillo Gil y otros.

Los motivos que estos artistas hayan tenido para no concursar, o los motivos que haya tenido el jurado para no aceptarlos, no nos interesa discutirlos. Sólo nos queda acentuar que, la sala de México es incompleta y, por tanto ofrece, al espectador, una fragmentaria visión del arte de nuestro país.

La visita a las otras salas se espera que corresponda a la justa realidad de cada país, pero desgraciadamente, en ellas sucede algo semejante. El visitante no americano, que sin conocimientos más profundos de nuestro continente, viera este conjunto, se preguntaría con toda razón: ¿Es el arte americano de verdad tan pobre en pintores y escultores? ¿Es verdad, según demuestra esta Bienal, que América tiene, casi exclusivamente, artistas de segunda mano?

Lentamente descubrimos, al pasar de una sala a otra, que salvo poquísimas excepciones, entre las cuales se encuentra la del mexicano Rufino Tamayo, los grandes hombres americanos internacionalmente reconocidos, faltan en esta Bienal. Aceptamos que no hay muchos, pero los que existen no están representados en Bellas Artes.

Aparte del hecho que no todos los países latinoamericanos participaron (no hay obras procedentes del Paraguay ni de la República Dominicana), de la sala de Chile faltan los dos artistas más importantes: Matta y Zañartu. Puede explicarse su ausencia diciendo que ambos viven actualmente en París, pero esto no evita que los dos sin duda son los únicos pintores chilenos mundialmente reconocidos. También Tamayo vive en París, por lo que no deja de ser mexicano.

Entre los artistas de Cuba sucede el mismo caso; ¿dónde están Wilfredo Lam y Felipe Orlando? De Venezuela, igualmente faltan Soto y Alejandro Otero, los dos valores más distinguidos. De Colombia, Negret y Ramírez, faltan. De la Argentina, por no haber concursado oficialmente, faltan muchos artistas. Parece que en aquel país hermano no hubiera pintura ni escultura y se pregunta uno: ¿Qué pasó con los artistas representantes del grupo "Arte Nuevo" y del movimiento "Arte Madi", famosos hace unos años?, y ¿dónde está el grupo que rodea al poeta Julio Llinas y a su Revista Boa? Nombres de pintores como Maldonado (director actual del Bauhaus en Ulm. Alemania), Marta Peluffo, Antonio Fernández-Muro, Sara Grillo, todos ellos reconocidos en París, en Nueva York y hasta en México, ¿por qué no están en esta exposición? Y se pueden agregar los escultores ausentes, aparte de la famosa Pernalba, faltan Vitullo, Arden-Quin, Cairoli, Paparella, Marino de Teana, es decir, faltan todos.

Del Brasil no están presentes los artistas más representativos como Portinari, ni el triunvirato de escultoras

brasileñas internacionalmente famosas: María Martín, Felicia Leirner y Mary Vieira.

No sabemos, ni queremos investigar, si estas omisiones graves que hacen de la Bienal una exposición tan incompleta, se deben a la política artística oficial dentro de estos países, a negligencia o a falta de organización de los encargados de reunir las obras en cada país, pero, lo cierto y triste es que, este hecho, no sólo quita valor a la exposición, sino puede interpretarse también como un desaire a la seriedad de nuestro país.

Este suceso es aún más penoso con los países del otro lado del Bravo. Todo un país enorme como el Canadá, con un artista mundialmente notable como Riopelle, no concursó. Pero el caso más grave y casi denigrante, para nosotros y para ellos, es el de los Estados Unidos. Este país tiene la suerte, quizá por primera vez en su vida, de no solamente ocupar un lugar preponderante en el arte actual, sino de ser leader, en muchos aspectos, de las búsquedas hacia un arte nuevo. La "School of New York" tiene hoy una importancia, por lo menos tan grande dentro del mundo artístico actual, como la "Ecole de París". Todos los artistas jóvenes del mundo dirigen sus ojos hacia Nueva York, centro del Arte actual, ya por sus magníficas exposiciones, por el amplio mercado, o por la aplastante cantidad de artistas de primera fila que viven en esa ciudad. Efectivamente, pasa en el arte norteamericano hoy día, uno de los movimientos más serios del mundo artístico en general, puesto que se trata de una postura artística "en masa".

Es decir: después de haber llevado el individualismo a su ex tremo, después de agotarlo, se formó en esa ciudad, quizá por primera vez en América después de nuestro movimiento pic tórico revolucionario, un CONCEPTO COMUN. (Será por eso que los "abstractos" norteamericanos miran con tanto simpatía ha cia el realismo mexicano de los años 20 y 30).

A pesar de ello, los norteamericanos, posiblemente por no concedernos la debida importancia, o por las razones que sean, el hecho es que han mandado una pobrísima embajada ar tística en la que, fuera de artistas como Levine, Marca-Relli, Okada, Larry Rivers, James Bröoks y unos cuantos más, muchos de los representados son de segunda o tercera categorías. No sabemos por qué, y cómo, los encargados de seleccionar el lo te artístico han podido escoger artistas de menor interés, cuando existen tantos de primera fila. ¿Por qué no mandaron nada de los primeros representantes del "Expresionismo Abs tracto", como Guston, De Kooning, Motherwel Rothko, Kline, Ad Reinhardt o, por lo menos de los jóvenes como Robert Raus chenberg o Jasper Johns?

De los "realistas", ¿dónde está Saul Steinberg? ¿Don de están Hyman Bloom o Ben Shahn?

¿Por qué es que los Estados Unidos se preocupan por mandar una exposición de primer orden hace dos años a Bruse las y este año a Venecia, y a México le mandan artistas de menor categoría?

La ausencia total de la escultura norteamericana, hizo fácil, también, la victoria de la escultora sudamericana, Ma

rina Nuñez del Prado, al no participar el país en el cual la escultura de nuestro tiempo alcanza, puede decirse, su máximo y más avanzado nivel. Sin obras de Calder, Mary Callery, Ferber, Lassaw, Lippold, Nevelson, Noguchi, Nivola, David Smith, y muchos más, es imposible hablar de "arte interamericano".

Los organizadores de la Bienal, han hecho, sin duda, lo mejor que han podido. El resultado es pobre y lleno de lagunas que es un deber señalar para tratar de enmendarlas si, en lo sucesivo, se insiste en esta clase de certámenes y sobre todo para que los países americanos que concursan con nosotros, se sientan más responsables al escoger, entre sus artistas, los mejores y no salir del paso, por considerarnos incompetentes o atrasados, mandando obras de segunda a quinta categoría.

Hay que recordar al público que recorre el Palacio de Bellas Artes, tenga presente que faltan la aplastante mayoría de los grandes artistas americanos, pues de otra manera la visión que se obtenga de nuestro arte contemporáneo será parcial y falsa.

Si un pequeño Museo como el de Ann Arbor, Michigan, organiza una exposición mexicana, nuestro país manda lo mejor que tiene, aún más, los mismos americanos vienen a elegir entre lo mejor que tenemos. Creemos, pues, que para lo futuro, es decir, la próxima Bienal, habría que nombrar una comisión de historiadores de arte y críticos reconocidos que empiece desde ahora a viajar por los diferentes países y centros ar-

tísticos para tomar contacto con los artistas directamente y con las autoridades más competentes, para que nuestra Tercera Bienal de 1962 represente, verdaderamente, al Arte Americano en su más alta calidad actual.

MEXICO EN LA CULTURA

Octubre 2 de 1960.

SEMIABSTRACCION O SEMIFIGURACION

¿Una estética nueva?

Por el doctor Alvar Carrillo Gil.

En un artículo anterior* sobre la actitud del Jurado que concedió un premio en la Bienal Mexicana al pintor Oswaldo Guayasamin presentamos algunas objeciones al criterio seguido por el jurado calificador, criterio que explica los otros premios, expresado por el más distinguido quizá entre aquellos jueces, el doctor Justino Fernández. Al explicar esa actitud hablando de los artistas figurativos y de los abstraccionistas, decía el conocido crítico de arte en México en la Cultura del 25 de septiembre de 1960:

"Por eso los artistas que se mantienen distantes de uno y otro extremo como Tamayo en primer lugar, como Pedro Coronel y Guayasamin entre otros, interesan más, pues manejan el mejor lenguaje formal del siglo XX".

Semejante criterio sui generis ha sido mantenido por otros críticos mexicanos en varias ocasiones.

Esta es en el ambiente artístico una situación semejante a la cuestión política planteada en México entre la extrema izquierda de los hombres de la Revolución contra la extrema derecha de los reaccionarios. La posición de los jurados de la Bienal Mexicana viene a ser la de un anterior presidente del país quien según expresó alguna vez, "no estaba ni en

* Alvar Carrillo Gil. Guayasamin: ¿el nacionalismo le otorga un premio por sus perfectas imitaciones de lo nuestro? México en la Cultura. Octubre 2 de 1960.

la extrema izquierda ni en la extrema derecha, sino precisamente en el justo medio".

Pero ¿de donde han sacado esos señores que ese esperante artístico de la semifiguración o semiabstracción es el mejor lenguaje formal del siglo XX? ¿Cómo es posible que unos críticos tan conservadores consideren el arte figurativo como un extremo del que hay que alejarse con el mismo cuidado que del otro extremo, que sería el arte abstracto?

Este criterio que se ha aplicado para discernir los premios de la II Bienal Mexicana es del todo inconsistente, tímido e inexplicable en un jurado de arte de 1960. Si ese mismo criterio se hubiese esgrimido en alguno de los grandes concursos del arte en el mundo, hubiera provocado la burla de las gentes del arte y la más acerva crítica contra sus sostenedores, por fortuna eso nunca ha ocurrido en el mundo y sólo podría ocurrir aquí en la Bienal Mexicana que ha dado lugar a tantas cosas raras... porque tiene que parecer raro que se otorguen premios por hacer pintura ambigua: en el caso especial de Tamayo a quien se le entregó el premio más importante en verdad lo merece de sobra por ser un excelente pintor y no precisamente porque se mantenga "distante de uno y otro extremo" y "maneje el mejor lenguaje formal del siglo XX". En todo caso merecía el premio a pesar de esas absurdas condiciones que el jurado aceptó como positivas, siendo lo contrario.

Ya hemos comentado el caso del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamin. El caso del pintor Pedro Coronel (conste

que no me gusta hablar de artistas mexicanos), no dejó de causarme asombro desde que fue premiado en su anterior exposición y la crítica de arte de México se volcó en grandes elogios para este artista; el nuevo premio que se le ha concedido viene a refrendar el anterior, con otro coro de ditirambos realmente exagerados e infundados en mi concepto. Detrás de toda esta alharaca de los críticos estaba naturalmente la nueva teoría estética en México del "justo medio"; esto es del arte "distante de uno y otro extremos" entre lo figurativo y lo abstracto. No encuentro en realidad, mejor razón en este caso para conceder al pintor Coronel los premios con que lo han abrumado en los últimos tiempos. Es mucho, mucho premio estorboso y perjudicial por muchos conceptos para un artista, cuyo mayor mérito según parece, es "manejar el mejor lenguaje formal del siglo XX".

Leon Degand, decía en Art d'aujourd'hui, enero de 1953; "El sectarismo, en arte, es una forma de la pereza del espíritu. Al sectario le es imposible percibir otra cosa que una disputa entre el error y la verdad. No es, pues, nada de extraño que los perezosos vuelvan hoy a la vieja distinción entre el Calor y el Frío para sacar una vez más la materia para un sectarismo". Este es el del "justo medio" entre nosotros, ahora un nuevo sectarismo, sin justificación alguna.

Por supuesto, que este arte del "justo medio" (semiabstracto o semifigurado) no es nada nuevo, pero si lo es la pegrina interpretación de que "es el mejor lenguaje formal del siglo XX". Por el contrario, este arte ambiguo y confu-

so no había merecido más que desaprobación en todas partes.

Hacia 1930 un grupo de artistas franceses, Aujame, Brayer, Brianchon, Despierres, Poncelet, Terechkovitch y otros hacían la semifiguración; casi todos se apagaron y algunos se pasaron a la abstracción para sobrevivir; en 1936, un nuevo grupo que se llamó Forces Nouvelles surgió para hacer el arte "epiceno" de que hablaba Degand; Humblot, Tailleux, Venard, Marchand y otros, terminaron en la misma forma que los anteriores, en 1947 vino una nueva onda de pintores ambiguos, siendo los más distinguidos Bazaine, Manessier, Lanskoy, Tal Coat, Esteve y otros muchos; casi todos ellos, y especialmente los citados, se definieron a partir de 1950 por la abstracción y están ahora entre los pintores más distinguidos de la Escuela de París.

Esta historia la comenta el crítico Michel Ragon de esta manera: "Este arte del 'justo medio' del que hemos hablado a propósito de la generación de 1930, lo vemos reaparecer hoy con artistas que se llaman 'de síntesis', es decir, que se proponen conciliar el arte figurativo y el arte abstracto. Numerosas tentativas han sido hechas en este sentido. La más antigua es quizás la de Lancelot Nay, quien pintaba formas figurativas sobre un 'fondo' abstracto. El resultado daba la impresión de una pintura figurativa pegada sobre una pintura abstracta. El papel de lo abstracto aparecía allí únicamente como 'decorativo' y la síntesis resultaba de lo más dudoso. Es un poco en el mismo espíritu como procede André Marchand ahora. El más espectacular esfuerzo para conci

liar lo figurativo y lo abstracto fue la obra de los últimos años de Nicolás de Stael. Pero se sabe en qué impasse terminó y que ésta fue sin duda una de las causas del suicidio de este pintor cuya influencia es ahora tan fuerte sobre los jóvenes pintores figurativos, como sobre los abstractos. Esta influencia contribuyó a un arte ambiguo del que Yankel, Cottavoz y Jean Jacques Morvan son los mejores ejemplos. Una pasta abundante, un gran brío en el color, una elegancia en las formas y, ¡esos son los pintores más hábiles! Nos preguntamos a veces si en lugar de Yankel en vez de ser la Galería Romanet (pioneros de la realidad poética) junto con Brayer y Chapelain-Midy, no sería mejor al lado de los pintores abstractos de su generación como Gauhthier, Carrade, Doucet, Gillet, Debré. En otros momentos nos preguntamos si no se trata de un modernismo más. Y la actitud de los grandes marchands, como la de los críticos, los especializados en el arte figurativo más intransigente, contribuye a hacernos pensar en esta última conclusión. La Galería Romanet, especialista en "pintores de la realidad poética", no ha tenido otra intención que la de ponerse de moda con Yankel, y al darse cuenta de que el arte abstracto pagaba, introducía en su establecimiento potrillos mitad cabra y mitad col, de apariencia tan modernos como los pintores de vanguardia auténticos, pero con quienes se podía tranquilizar el espectador mostrándole la cafetera en una composición de apariencia abstracta: "Es tan abstracto como los abstractos, pero eso quiere decir alguna cosa".

"Estos guiños al arte abstracto en los jóvenes figurativos, han llegado a afectar hasta a los artistas tan resueltamente hostiles al arte abstracto como Commere. En efecto, en su exposición en la galería Mónica de Groote, en diciembre de 1957, al lado de acuarelas y dibujos de una desesperante banalidad, Commere mostraba dibujos a tinta a la manera de los calígrafos (tachismo). Pero lo más curioso era un gran dibujo, representando unos boxeadores, cuya composición se inspiraba claramente en los dibujos abstractos de Soulages. Era, en efecto, imposible pensar que se trataba de un encuentro fortuito del arte figurativo con el "abstracto".

México en la Cultura.

Octubre 9 de 1960.

SEMIABSTRACCION O SEMIFIGURACION (II)

Por el Dr. Alvar Carrillo Gil.

León Degand, en un artículo publicado en 1954 sobre los simuladores del arte abstracto, establece los principios para estimar una verdadera obra abstracta, partiendo de que la abstracción surge de una "tabla rasa"; que despoja los medios ordinarios de la plástica —líneas, formas, colores— de todas las significaciones específicas que les concede el arte figurativo; que confiere a estos medios nuevos significaciones sin ninguna relación con la figuración; que para establecer estas nuevas significaciones la Abstracción se funda en una nueva convención recíproca y orgánica entre los medios plásticos separados de toda sujeción figurativa y los sentimientos e ideas que el artista desea expresar; que el artista es el único juez de esta convención. De esta suerte se origina por interacción un lenguaje y una lógica de la abstracción.

El simulador del arte abstracto, como dice Degand, no necesita llenar esta convención, ni menos lograr el lenguaje y la lógica del arte abstracto: se lanza a buscar los efectos híbridos de una falsa abstracción "camouflada" con elementos de arte figurativo más o menos disimulado: un escorzo, una mano, un objeto natural, etc.; en resumidas cuentas, algo híbrido o epiceno, para emplear la palabra del crítico francés.

Muchos artistas lo han hecho y lo hacen todavía, especialmente los surrealistas como Ernst, Miró y otros, pero no lo han hecho como los simuladores de que habla Degand. El

caso más conocido es quizá el de Klee, quien al comenzar su portentosa obra era un pintor figurativo, sobre todo un dibujante figurativo; después entró cada día más a fondo en la abstracción especialmente en sus numerosas producciones geométricas. Sin embargo, Klee, llevado de ese sentido exquisito del humor, de su ironía refinada y de su gracia inimitable, solía poner en sus obras más abstractas un hombrecillo, un arbolito, un castillo celestial, una luna, una estrella, un pajarito de cabeza, una cruz, una escalera o una flecha, como para recordarnos que ya volvía al mundo después de haberse alejado con su imaginación creadora de los mundos remotos, del caos, donde había olvidado las cosas de esta tierra. Pero Klee no fue un simulador de la abstracción, ni hubiera nunca necesitado serlo para realizar sus obras exquisitas. Paul Klee hacía su juego a menudo al borde de lo figurativo, pero lo hacía con una sensibilidad y una inteligencia de excepción y con un genio inventivo que no hemos vuelto a ver en otros pintores después de su muerte.

Muchas veces se ha dicho, y todos hemos dicho, que no importa la tendencia de los artistas y lo único que cuenta es que la pintura sea buena; pero al llegar a estas confusiones estéticas del "justo medio", se hace necesario delimitar los campos: el arte figurativo tiene su lenguaje más puro y más claro cuando más se acerca a la naturaleza, mientras el arte abstracto expresa las cosas y los sentimientos que poco o nada tienen que ver con las formas naturales, valiéndose de invenciones y descubrimientos, que no habrían sido exte-

riorizados de otro modo.

Precisamente el valor y el alcance de esta distinción entre lo figurativo y lo abstracto, escapa a muchos críticos, que no ven en ello, o no quieren ver, otra cosa que vanas querellas de escuelas y diferencias estéticas; de esto se va len muchos artistas para coquetear y mistificar las cosas abstractas y figurativas, a veces con innegable talento. Hay muchos más ejemplos de los que hemos citado, y aquí entrè no sotros, no solamente Coronel, sino Soriano, Climent, Meza y otros, suelen dedicarse a estos juegos plásticos, sin ningún resultado favorable para su arte. Puede ser astucia jugar así en dos posiciones, pero resulta falso e inconsistente ha cerlo cuando no se tienen dones supremos de la gracia del po der de invención, de la imaginación siempre renovada y fresca de un Miró, de un Max Ernst por ejemplo, o bien, de un Fautrier o un Dubuffet que en los últimos tiempos han realizado la magia de una nueva figuración". Uno de los pintores más criticados por su indecisión entre lo figurativo y lo abstracto ha sido Tal Coat, era un pintor figurativo hasta hace 10 años, como tantos otros de su generación, que al fin se decidieron por la pintura abstracta. Tal Coat, pintaba paisajes y naturalezas muertas, comenzó a coquetear con la abstracción; a pintar sus paisajes realistas y comenzó a des pojarlos de las líneas y formas que sugerían la naturaleza, hasta dejar un esquema de sombras y líneas en un delicado fondo de colores muy pálidos; así lograba composiciones misteriosas que los críticos calificaban como ejemplos de la ma

nera china "Song"; ya recientemente Tal Coat se ha entregado a esta pintura que ni remotamente sugiere cosas de la naturaleza, convirtiéndose en un pintor abstraccionista caligráfico del tipo de Degotex, Bellegarde, de rasgos más velados y sutiles.

Pero cosa semejante ha ocurrido con otros muchos pintores, especialmente Le Moal, Lapique, Bazaine, Manessier, Esteve y otros, ya citados anteriormente. A ellos, todavía indecisos entre la figuración y la abstracción, dirigía el mismo crítico León Degand, tan traído en esta nota, su: "Carta a algunos pintores figurativos a quienes atrae la abstracción", (Art d'aujourd'hui, junio de 1952). He aquí unos fragmentos de esta carta comprometedora para aquellos artistas:

"Oigo a menudo decir, y a veces por ustedes mismos, que uno pierde el tiempo en buscar una diferencia entre la pintura abstracta y la figurativa, cuando lo que importa solamente es distinguir la buena pintura de la mala. Hemos comprendido bien lo que muchos compadres como ustedes afirman en favor de una inocente distinción entre la buena pintura y la mala: para ustedes la mala pintura abstracta es la realmente abstracta y la buena pintura abstracta es... la figurativa".

"Vosotros trasponéis ciertamente al extremo las apariencias visibles del mundo exterior, pero continuáis en plena figuración. Vuestra plástica es una plástica de la representación del mundo externo con sus consecuencias ordinarias e ineluctables de esta representación, construcción que pesa

sobre la horizontal (según la lógica del orden del mundo exterior regida por la gravedad) y efectos de tercera dimensión; esto lo hacen, naturalmente, sin comprometerse".

"Pero la Abstracción les seduce, les atrae y obsesiona. Ustedes sueñan en una transcripción directa de sus sentimientos en términos pictóricos. Ahora bien, mientras este sueño les conturba y les empuja a la aventura vuestra educación les arrastra al recuerdo de emociones pasadas, a los queridos objetos visibles, a esta Figuración y a esta Tradición que ilustran tantos maestros prestigiosos. No se atreven a comprometer el éxito de sus expresiones pictóricas al privarse de su acostumbrada muleta que es la Figuración. Y digo muleta porque para ustedes, en el lugar que ocupan, la Figuración no es más que una muleta".

"Reconozco con claridad que tienen ustedes maneras muy interesantes, graciosas y hasta conmovedoras de sentarse entre estas dos sillas (figuración y abstracción), muy a menudo como lo hacía Klee. Faltaría a mis deberes de crítico que ama la pintura si sólo me atuviera a los goces pictóricos que ustedes me han procurado y faltaría a mis deberes no menos imperiosos si yo no señalase también que la posición de ustedes por su indecisión les ha creado muy grandes dificultades y molestias como lo atestiguan sus obras recientes".

"Ustedes están, como muchos hombres ya cansados e insensibles a los encantos de sus mujeres, pero a quienes no se atreven a dejar por no perder la tranquilidad del hogar, mientras están obsesionados pensando en la otra... y viven

con la ilusión de acostarse con la Abstracción, en los brazos de la pintura figurativa. Y todo esto sin comprometerse naturalmente".

"Ustedes estarían ya en los brazos auténticos de la otra, de la Abstracción, si no tuvieran otros problemas de orden psicológico: tienen miedo de renunciar al mundo exterior: tienen temor al mito de la Abstracción que llega al academismo aún cuando esto sea tan temible como la figuración académica; tanto la figuración como la abstracción llegarán a ser académicas en la medida que ustedes lo sean".

"No trato, en fin, de atraerles al abstraccionismo. Para mí, una buena pintura figurativa valdrá siempre más que una mala pintura abstracta"

Hace más de ocho años que Degand escribió esta carta de la que hemos reproducido unos cuantos fragmentos; como puede verse por ellos su autor planteaba con absoluta claridad la cuestión del arte ambiguo e indeciso de los que se sientan "en forma interesante, graciosa y hasta conmovedora" sobre las dos sillas de la figuración y la abstracción. Invitaba a definirse a un grupo de artistas tan importantes como Tal Coat, Esteve, Le Moal, Bazaine, y Manessier, que al fin aceptaron la conminación del crítico de arte, se decidieron a terminar su juego de ambigüedad artística y ahora son artistas de primera línea en su país. Exponía en fin sus razones para que los artistas consideraran que su postura estética quedara bien definida en cualquiera de las tendencias del arte actual, y especialmente respecto de la abstracción.