



COMPLEJO CULTURAL LOS PINOS

COLECCIÓN RESIDENCIA OFICIAL



Presentación

Cultura y Política son un binomio inseparable en la modernidad. Ambas esferas se han servido la una de la otra al menos desde que la Asamblea Nacional Francesa declaró patrimonio público al tesoro privado de obras de arte que constituyeron el primer museo en el Palacio del Louvre, que abrió sus puertas el 8 de noviembre de 1793. La creación de dichas colecciones, heredad de una nación, también supone la escritura de su historia, el modo en el que cada régimen justifica y explica ese acervo, el contenido de tales series iconográficas, la circunstancia mediática con la que esas piezas coinciden y la apuesta diplomática con la que con frecuencia interactúan.

De igual manera, los objetos artísticos son una clase particular de activo para cualquier gobierno. Además de su valor intrínseco, está el uso y el capital simbólico que de ellos se deriva. Se supone que las obras de arte funcionan como un catalizador cívico al hacer confluír en torno suyo la conversación sobre el “deber ser” con la de la representación. Por esa razón, actualmente el arte sigue siendo un componente necesario cuando se discuten iniciativas que revitalizan la economía, influyen en las decisiones sobre educación pública, están ahí cuando se considera la importancia del turismo y su promoción, son divisa cuando de relaciones internacionales hablamos.

Cualquier gobierno consideraría la promoción en el arte y su potencial educativo como una inversión inteligente y que ningún actor político, aliado o adversario, le disputaría. Sin embargo, lo que sí puede y debe discutirse es la retórica que dicha reunión de objetos propugna.

Existen dos maneras en las que inicialmente se entiende un ejercicio democrático: en la primera se informa al resto que la mayoría ha tomado ya legítima directriz; en la segunda, nos aseguramos de que todas las voces participaron previo a votar la decisión final.

En México, la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, la Ley General de Bienes Nacionales y la reciente Ley General de Archivos son referencia constante para describir el interés legítimo que tiene el Estado en la búsqueda y el establecimiento de mecanismos de protección y difusión para el legado cultural de todos los ciudadanos.

El jueves 20 de diciembre de 2018, en el órgano informativo del Senado de la República, la *Gaceta*, se publicó una propuesta de la senadora Susana Harp Iturríbarria a la LXIV Legislatura (G-LXIV/1PPR-73/88786), donde se discute que: “la memoria de un pueblo es un elemento clave en el reconocimiento del tipo de Nación que se quiere constituir [...] (dicha memoria es) fuente inmejorable para la reflexión crítica”. Harp llevaba a la mesa de debate el destino y la función de la Colección Pictórica Residencia Oficial de Los



Pinos y que fuera recientemente ubicada en una bodega dependiente de la Oficina de la Presidencia de la República, sobre avenida Constituyentes, bajo resguardo de la Dirección General de Bienes Materiales. La obra allí contenida fue solicitada por el ex presidente Carlos Salinas de Gortari a un grupo de artistas y se exhibió, completando el encargo el 6 de noviembre de 1993 en el salón Adolfo López Mateos de la Residencia Oficial.

En su alocución la senadora hizo un resumen histórico de los usos e instrumentos a partir de los cuales el gobierno mexicano se hacía de obras de arte en el pasado. De particular importancia le parecieron el museógrafo Fernando Gamboa, quien realizara atinadas compras de pintura directamente con artistas vivos a la mitad del siglo XX y que hoy son el núcleo fundamental del acervo del Museo de Arte Moderno (MAM). También se nombró el antecedente, profesional y despersonalizado, cuya primera materialización fue el Programa de Adquisición de Obra del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) en 1989. En aquel comité de selección estuvieron los académicos Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, ambos directores del MAM.

En el texto de presentación que acompaña al catálogo que se hizo para aquella muestra, el propio presidente Salinas de Gortari escribió: “se buscó que estuvieran representadas con la mayor pluralidad posible y con el único denominador común de su calidad artística, las generaciones, propuestas y tendencias más significativas de la plástica contemporánea [...] enriquecer la cultura nacional [...] para representar la profundidad espiritual del pueblo de México [...]”. La Oficina del Ejecutivo federal esperaba que aquel núcleo de 33 obras fuera el principio de una colección creciente y a continuarse por quienes detentaran ese cargo en el futuro. Entre los que asesoraron a Salinas en aquella ocasión estuvieron Graciela de la Torre, Gerardo Estrada y Rafael Tovar y de Teresa. La intención fundamental de la iniciativa era la de evitar el trasiego y la merma en el acervo de museos nacionales, dado el capricho o circunstancia que el sexenal cambio de régimen implica en México.

En marzo de 2007, la periodista Merry MacMasters daba cuenta en *La Jornada* de la histórica ambigüedad normativa que persiste en México y de los vacíos legales en lo que respecta a colecciones de arte y su tutela por parte del gobierno. Aquella nota reseñaba también cómo personal técnico del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENROPAM) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), así mandados desde la Oficina de la Presidencia debían reclamar al Museo de Arte Carrillo Gil la presentación y puesta a disposición de dos cuadros: *El retrato de un poeta*, de Diego Rivera, y *Cabeza de caballo*, de David Alfaro Siqueiros. A continuación, fueron llevados a la Residencia Oficial de Los Pinos y allí se pierde su rastro público.

Doce años después y de acuerdo con el mismo informativo, *La Jornada* daba cuenta de una carta fechada el 4 de diciembre de 2018, donde Francisco Toledo y otros artistas preguntaban a la secretaria de Cultura, Alejandra Frausto Guerrero, por aquellas obras de su autoría. Y cita: “tomando en cuenta que la residencia de Los Pinos pasa a ser patrimonio cultural del país, nos preguntamos si es posible conocer la ubicación y el estado de las pinturas realizadas en 1993 para dicha residencia por encargo

del entonces presidente Carlos Salinas de Gortari [...]” Es claro que de la enajenación de bienes y de su declaratoria como patrimonio público nacional es de lo que en el fondo discuten el texto presentado al pleno del Senado y la hemerografía aquí recogida. Ése es el contenido último que a **Memórica. México, haz memoria** le interesa.

En medio de la especulación de final de sexenio, que había caracterizado a la escena política y su cobertura por parte de los medios, llamó la atención el anuncio en materia de cultura que el presidente Salinas de Gortari lleva a cabo. En noviembre de 1993, en el marco de las primeras evaluaciones a un año de rubricadas las negociaciones para el Tratado de Libre Comercio (NAFTA, por sus siglas en inglés) acordado entre México, los Estados Unidos de América y Canadá, el entonces presidente sorprendió a la opinión pública informando del encargo de aquel conjunto de obra.

Es incontestable la voluntad política implícita en un gesto así de grandilocuente. La intención es proyectar una imagen progresista y liberal, adscribirse a los valores de la Ilustración con independencia de la intención de los artistas o de la historia de los museos y las políticas públicas en otros momentos de este mismo país. A una decisión de gobierno así, necesariamente la acompañará una virulencia demagógica en paralelo a la fortuna crítica que constata y documente la aparición y conservación de tal colección de arte convertida en patrimonio público.

La justificación última que explica semejante reunión de obra es, paradójicamente, la ausencia de un argumento y su demostración. Cuando se recurre a un esencialismo, tal como la preexistencia de un tejido nacional anterior a la elaboración política sobre una circunstancia dada, lo que se está haciendo es impugnar una proposición irrefutable: que el arte tiene un valor intrínseco e innegable y que esa sola circunstancia justifica su materialización.

No es de consenso de lo que se habla en un caso como éste, sino del criterio más apropiado para un momento específico. Las colecciones de arte deberían suponer tanto la mirada a una determinada posición en el espectro político como la discusión de los parámetros para el gusto y la exigencia democrática de una sociedad. Si en algún momento se asumió la ausencia de explicación como tropo, el público actual interpela y demanda lecturas variadas.

En México solía tenerse al Poder Ejecutivo confundido con la persona y voluntad de quien detentara el cargo de presidente de la República. Entre otras cosas, ello explica por qué no siempre existieron los procedimientos ni formatos apropiados para la compra o adscripción de obra en el entramado institucional del país. Existe una tradición centenaria de la que abrevaron incluso los sexenios finales del siglo pasado, para la cual las convicciones morales de los profesionistas comprometidos con su país suponen para el Estado asumir como una de sus obligaciones el diseño e implementación de políticas culturales de largo alcance, no sólo en lo educativo sino también para la difusión de las artes plásticas o las bellas artes. Se exige del gobierno que regímenes sucesivos acaten el imperativo con el que el Estado es instancia de intermediación necesaria. Allí se reinventa y define el paisaje de lo nacional, los valores

cívicos y el valor que la educación y la difusión de la cultura tienen para el futuro de esta sociedad. La persuasión está en el credo asumido luego del vasconcelismo posrevolucionario y que permea a sucesivas generaciones universitarias dedicadas al servicio público en el siglo XX.

Como emanación de la guerra civil de 1910-1920, ese nacionalismo cultural está presente en las prédicas políticas y educativas cuando se hace referencia al papel del Estado en el acceso a la cultura del pueblo mexicano. Es la expresión de connotados políticos de diverso signo que en la época posrevolucionaria se ocupan de bosquejar el futuro y plantear topologías ideológicas soslayando la mención, inobjetable, de una cotidianeidad caracterizada por la miseria y la injusticia social. El poder se sirve así de la representación para ilustrar su agenda. Ello derivó en el establecimiento de categorías únicas y rígidas, es decir, esencialistas, frente a la diversidad y la maleabilidad que han caracterizado históricamente a México como un país complejo, múltiple y aun discutiendo sus componentes e influencias culturales.

En **Memórica. México, haz memoria** alojamos y ponemos a disposición de los usuarios la Colección Pictórica Residencia Oficial de Los Pinos. La historia reciente del lugar se reduce a tres fábulas: que en algún momento el conjunto fue apartado de la vista de los mexicanos, que la obra se devuelve al pueblo para su disfrute y crítica, y finalmente, que en **Memórica** se abre la conversación con especialistas y públicos diversos, asumiendo la responsabilidad y compromiso de hacer una necesaria e inicial lectura de los cuadros y su lugar en la historia del arte mexicano. Aquí apostamos por hacer de la pintura y el arte en general un derecho ciudadano para todos. Recogemos de la enunciación de políticas en la actual administración, la necesidad de pensar los museos como el lugar donde se den cita las voces de los maestros, trabajadores, investigadores, creadores y de todas las personas que están involucradas en la vida artística con el resto del país.

Los Pinos: de un espacio de poder a un lugar de recreo: 1935-2018

Antecedentes

El Bosque de Chapultepec, que en náhuatl significa “cerro del chapulín”, es uno de los parques públicos más grandes del mundo; ahí encontramos construcciones históricas, museos y monumentos. Uno de ellos destaca porque antes estaba vetado al público y por su función simbólica durante el siglo XX: la otrora Residencia Oficial de Los Pinos, que ocupa más de 686 hectáreas al poniente de la ciudad. Durante el auge de México-Tenochtitlan y en los reinados de Moctezuma Ilhuicamina (1440-1469) y Moctezuma Xocoyotzin (ca. 1502-1520), Chapultepec ya era utilizado para la recreación y el descanso de la nobleza mexica.

Más tarde, Hernán Cortés buscó que la Corona le otorgara estas tierras junto con Coyoacán y Tacubaya como recompensa por sus servicios como conquistador de México. Ni los primeros virreyes de la Nueva España ni el Ayuntamiento de la Ciudad de México estuvieron de acuerdo. En las intermediaciones de

Chapultepec, Santa Fe y Tacubaya, y gracias a la existencia de ríos, se establecieron numerosos molinos de harina. Uno de estos fue el Molino de El Salvador, mejor conocido como el Molino del Rey (en honor de Carlos I). Ésa es la primera construcción del conjunto que hoy conocemos como Los Pinos.

El Bosque de Chapultepec fue protagonista de la historia de México durante la guerra entre México y los Estados Unidos (1846-1848), cuando el Molino del Rey pasó de ser muela para grano a una fábrica de pólvora y fundición para cañones. Por esa razón, el general Winfield Scott ordenó la destrucción del inmueble. Entre 1864 y 1867, cuando el castillo fue habilitado para ser la residencia de Maximiliano y Carlota, estas tierras fueron expropiadas y convertidas en área de recreo para la familia imperial. Restaurado el orden republicano en julio de 1867, a la familia Urrutia Vergara le fueron restituidos los derechos sobre las propiedades, mismas que vendió a José María Rincón Gallardo, cuyos descendientes las mantuvieron hasta 1917, año en que el Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, Venustiano Carranza, publicó un decreto que expropiaba los terrenos que hoy pertenecen al Centro Cultural Los Pinos.

Mientras Rincón Gallardo fue poseedor de los terrenos mandó construir un chalet estilo inglés junto al Molino del Rey, conocido como La Hormiga (1877). Expropiados éstos, entre 1919-1921, el gobierno mexicano los concesionó a la inmobiliaria Chapultepec Heights Company, que se encargó de reacondicionar La Hormiga, el Molino del Rey y fraccionar esta área en Lomas de Bella Vista, La Palma y Lomas de Chapultepec.

De rancho particular a residencia presidencial

Antes de 1920, los presidentes de la República vivían en sus domicilios particulares y su oficina estaba en Palacio Nacional. Al triunfo de los sonorenses, el chalet de La Hormiga fue escenario del matrimonio civil y religioso de la hija del secretario de Gobernación, Plutarco Elías Calles, con el secretario particular del presidente Álvaro Obregón, Fernando Torreblanca (7 de agosto de 1922). Fue entonces que la figura del Ejecutivo comenzó a desvanecer la línea entre lo público y lo privado, en lo tocante a su legítima morada. Para 1930, el Molino del Rey fue otorgado al Ejército Mexicano como sede del Cuerpo de Guardias Presidenciales, y La Hormiga se convirtió en residencia presidencial en abril de 1935. Por su parte, Lázaro Cárdenas del Río cambió el nombre a Residencia Oficial de Los Pinos. A partir de ese momento, dicho lugar experimentaría cambios importantes, y los presidentes en turno modificarían sus instalaciones. Así, Manuel Ávila Camacho (1940-1946), por ejemplo, mandó construir un frontón y una cancha de bádminton; Miguel Alemán Valdés (1946-1952) construyó un amplio edificio contiguo a Los Pinos para recibir a invitados especiales. Los sótanos albergaban un cine, salas de juego y de fiestas; la planta baja tenía oficinas, despachos y el estudio presidencial. En la planta alta se encontraban las habitaciones familiares.

Decoración en Los Pinos

Obedeciendo al gusto de cada presidente, el conjunto se decoró de manera variopinta y abigarrada: se acumularon muebles de estilo “Imperio”, vajillas y cristal, un piano de cola que utilizaba doña Soledad Orozco de Ávila Camacho, y los jardines con flores procedentes de Xochimilco, ocurrencias y *faux-pas* sexenio tras sexenio.

Al leer el testimonio del presidente Miguel de la Madrid (1982-1988) hallamos el origen del primer conjunto de obra que decora los muros de la Residencia Oficial de Los Pinos y que provino de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP). Entre otros figuran: de José María Velasco, *Volcanes Iztaccíhuatl y Popocatepetl*, de Gerardo Murillo "Dr. Atl", *Volcanes de Nieve y Fuego*, así como diversos cuadros de Rufino Tamayo, y que la distribución en dicha residencia era algo enteramente subjetivo. De la Madrid mismo lo comenta: Hemos arreglado la casa familiar de tal manera, que la planta baja es fundamentalmente de recepción y en la planta alta es el área habitacional de la familia [...] en la planta alta hay una cocina y un pequeño comedor y la vida familiar se hace normalmente ahí [...] la parte de abajo casi no la usamos para la vida cotidiana, salvo el despacho y la biblioteca [...] Los Pinos no tienen propiamente pinacoteca, salvo la colección de pinturas de Icaza [...] decorado con muebles de Rangel y algunos cuadros que yo he incorporado a esta colección, entre los que destacan un bodegón mexicano del pintor tlaxcalteca Ahuatzin que está en el comedor principal. Entonces, al no haber suficientes pinturas ni en la casa ni en las oficinas, lo que se hizo fue pedir en comodato pinturas que pertenecen a la nación, que son del Instituto Nacional de Bellas Artes o de la Secretaría de Hacienda [...] tampoco Los Pinos tenía un mobiliario establecido y propio de la residencia, y no existiendo reglamentación especial como en el caso de Palacio Nacional, se ha dejado por tanto a la familia en libertad para que amueble la casa de la manera que más le guste. A nosotros nos gusta la decoración actual; entonces la casa tiene una decoración contemporánea, salvo algunos detalles de tipo mexicano, como son los muebles de marquetería poblana y los tapetes de Temoaya. En todo esto no hay reglas [...] Por eso nos trajimos todos los muebles de nuestra casa de Coyoacán, en parte para tener ese ambiente propio y nuestro, y en parte para no comprar tantos. Sin embargo, sí hay algunos muebles nuevos que se quedarán en la residencia [...] En el Salón Carranza [...] hay un gran cuadro de este prócer, hecho por Siqueiros [...].

Si tomamos al pie de la letra una frase atribuida a José López Portillo que decía: "la historia del México moderno se escribe desde Los Pinos", podemos entender el significado que este lugar tuvo por varias décadas, hasta que a finales de 2018 fue abierto al público.



Pintura **Abstracta**



José Luis Cuevas (1934-2017),
Sin título, 1993.
Mixta sobre tela, 145 x 145 cm
[165.5 x 166 x 6 cm, enmarcada].

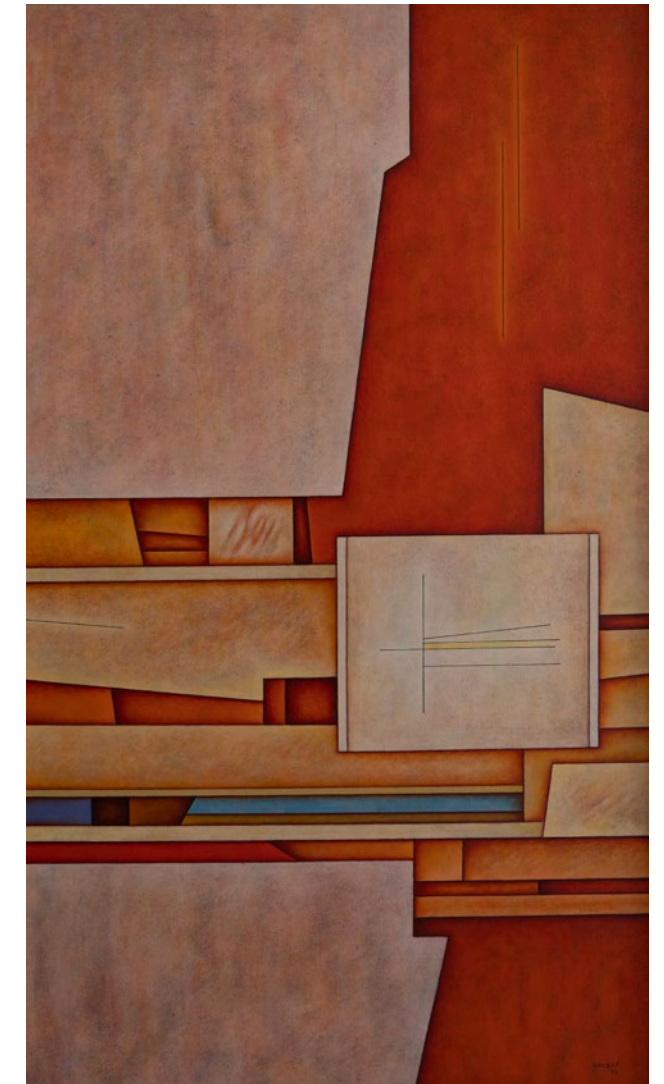
Cuando José Luis Cuevas respondió al llamado de la Oficina de la Presidencia para aportar una de sus obras a la Residencia Oficial de Los Pinos se hallaba en la cúspide de su carrera. Nombrado Creador Emérito en 1993, un museo a su nombre fue inaugurado en el ex Convento de Santa Inés y el gobierno francés lo había hecho Caballero de las Artes y las Letras. Galardonado en 1981 con el Premio Nacional de Ciencias y Artes, en el campo de las Bellas Artes, a él le hacía falta sólo ese último gesto de consagración para su obra.

En el trabajo de Cuevas hay una clara búsqueda, a lo largo de varias décadas, que parte del dibujo; recurre a la tinta y al lápiz, a innumerables técnicas mixtas, pero desdeñando al óleo como materialidad primera para la pintura. Sabemos que casi siendo un niño asistió a La Esmeralda (Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado), aunque acoge el mito del autodidacta, del mismo modo que cultiva el de *enfant-terrible* existencialista en los años sesenta. Señalado como iniciador del movimiento de Ruptura, la peculiaridad de Cuevas reside en un estudio exhaustivo del cuerpo humano, lo que eventualmente lleva a sus reconocibles personajes hacia el género que cultivó en la última parte

de su carrera: la escultura. En el inicio de su trayectoria están dos golpes de publicidad que lo proyectarán a tener éxito en el mercado y no depender de los encargos del Estado mexicano que entonces prefiere al muralismo o a la gráfica que ilustra el mito fundacional revolucionario. El primero, en 1956, cuando "México en la Cultura" del *Novedades* le publica el manifiesto conocido como "La cortina del nopal" y con el que denostaba a la Escuela Mexicana de Pintura y el yugo político que imponía la retórica de *Los Tres Grandes* (Rivera, Siqueiros y Orozco), preferidos del Estado. El segundo, cuando, en 1957, exhibe en Nueva York, y en París Pablo Picasso compra dos de sus dibujos; un hecho que parecerá legitimarlo como parte de un circuito internacional del arte. En 1959 fue invitado a la Bienal de São Paulo y es ahí donde gana su primer gran premio.

Esta pieza en particular no parece hacer referencia a ningún significado nacional ni propugna narrativa alguna. Fechada con inusual precisión, el 31 de octubre de 1993, ello supondría que la entregó "aún fresca" al entonces presidente. Nada hay que la distinga de cualquier otra firmada por el mismo autor.

Gunther Gerzso (1915-2000),
Huitzo, 1993.
Óleo sobre tela, 180 x 100 cm.

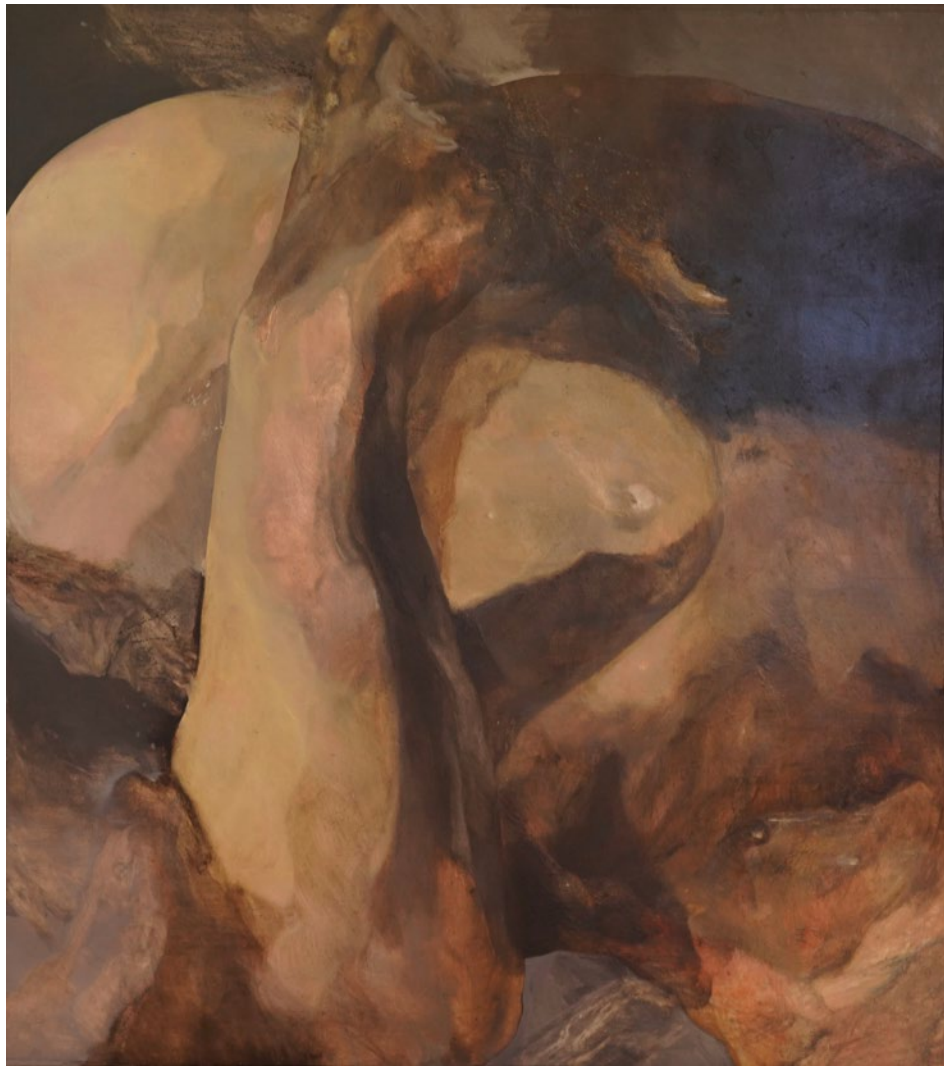


Huitzo es un lienzo realizado por Gunther Gerzso que cobra sentido en la concepción e interpretación de su creador, quien a menudo afirmaba que, pese a ser considerado como un artista abstracto, él se concebía como un pintor realista, ya que en su obra expresaba con exactitud todo lo que él era y cómo observaba y concebía el mundo.

Lo primero que viene a la mente al observar *Huitzo* es la nitidez y la clara definición del dibujo de formas geométricas que sin seguir un patrón pueden ser fácilmente identificables, es decir, que no se diluyen en degradados, y cada pieza que conforma esta suerte de rompecabezas abstracto tiene un lugar contundente en la composición. Sus formas incluso devienen afiladas y sabemos, por declaraciones de su autor, que se relacionan con conceptos propios del paisaje y la arquitectura, específicamente la prehispánica. Esta pieza en particular responde, por su título, a la representación visual de la tumba de Huitzo, población oaxaqueña que se encuentra en una localidad de los Valles Centrales, en Etlá, que maravilló en aquella época al pintor nacido en México, pero de raíces húngaras y alemanas. Y si bien realizó el cuadro en su estudio, la idea le surgió inspirándose en ese preciso lugar. La representación entonces cobra otro sentido, porque, en efecto, comparte tonalidades y formas con los vestigios prehispánicos.

Formado en Europa, Gerzso fue cercano a los movimientos de vanguardia de principios de siglo, entabló contacto con algunos de sus representantes, como Paul Klee y, en particular, con el diseñador Nando Tamberlani, quien cultivó en éste el gusto por el teatro y el cine; no obstante, la pintura fue finalmente el medio de expresión en el que se consolidó como un gran artista. Es pues la combinación de concepciones del arte de vanguardia y la cercanía del mundo precolombino el resultado de un estilo estético único y reconocible que lo convierte en un gran artista plástico, con una manera muy personal de representar el pasado en el presente.

Las medidas de la obra le fueron señaladas en la invitación; serían las mismas que para el cuadro de Francisco Toledo (180 x 100 centímetros) porque se colocarían en muros verticales a la entrada de uno de los salones de Los Pinos.



Gustavo Aceves (1957-),
La sangre de Medusa, 1993.
Óleo sobre tela, 180 x 200 cm.

El cuadro de Gustavo Aceves tiene una gran fuerza alegórica pese a dar una primera impresión abstracta; allí se ve claramente una figura humana, en este caso la deidad del inframundo griego que petrificaba a quienes la miraban. Decapitada por Perseo, el brote de su sangre formó el Mar Rojo, dio veneno a las serpientes del desierto y antídoto al primer dios médico, Asclepio. De formación autodidacta, el artista, sin embargo, tiene un dominio del dibujo que proviene de la disección obsesiva del cuerpo humano, como dictara la tradición académica más estricta.

De igual manera su repertorio de referencias es culterano y está instalado en la representación occidental latina y clásica. *La sangre de Medusa* es por otro lado una obra literaria de José Emilio Pacheco, escritor mexicano contemporáneo cuyo compendio de crítica y ensayos es clave para entender el pensamiento de esa

generación, detractora y reacia a regímenes sucesivos en la segunda mitad del siglo XX a la que pertenecen el literato y quien aquí pinta. Aceves y Pacheco recurren a esa figura que deja de lado el sentido denotativo del título para tomar el rumbo connotativo con el que esos y otros jóvenes anuncian el profético descabezamiento de la Gorgona que fue el presidencialismo mexicano de esos años. Aquí hay un mordaz atrevimiento discursivo en el pliegue entre glosas iconográficas y coordinadas culturales inmediatas. Así, el lienzo deja de ser meramente descriptivo para dar lugar a una reflexión sobre el hontanar de colores, insinuaciones hemofílicas, manantial de letras y conciencia en el ámbito de la opinión pública que tendría que ocurrir al confrontar esta obra en la Residencia Oficial de Los Pinos.



Luis López Loza (1939-),
Cayendo al vacío, 1993.
Óleo sobre tela, 180 x 310 cm.

“Me molesta la realidad un poco, siento que es efímera, se va rápido.”

Los primeros estudios artísticos formales de Luis López Loza comenzaron desde su adolescencia, en la escuela de artes “La Esmeralda”; algunos años después, junto a sus contemporáneos —Manuel Felguérez, Vicente Rojo y José Luis Cuevas, sólo por nombrar algunos—, entraría en la historia de la plástica mexicana con la fundación del movimiento artístico moderno que buscaba terminar con lo burocrático y lo político que caracterizaba al arte posrevolucionario, y no es que aquellas descripciones monumentales de lo indígena, lo histórico y lo social estuvieran mal, es que los miembros de la Ruptura ya estaban ansiosos por probar técnicas diferentes, por experimentar con el color y la forma, con dar prioridad a la imaginación fuera de lo figurativo. Alrededor del mundo, nuevas aproximaciones a la producción artística estaban en auge: en Alemania, el expresionismo; las vanguardias en Rusia, y el expresionismo abstracto en los Estados Unidos. De aquí surge la inspiración de López Loza, él mismo lo ha dicho en sus entrevistas donde se declara gran admirador de Paul Klee y Wasily Kandinsky; y la inspiración es notable, sin embargo, un rastro del pasado pictórico mexicano le antecede, ante todo, no se puede desprender por completo de sus raíces, sus experiencias, su historia.

La obra de López Loza está profundamente interpelada por la literatura, la poesía, la filosofía y en general por

el amor a la lectura que siempre lo ha caracterizado. Su trabajo busca llegar más allá del concepto pictórico, de lo descriptivo, alcanzar lo poético a través de la forma y del color.

Pareciera que algunas personas nacen ya con una vocación para la vida; unos son atletas o poetas, y López Loza parece haber nacido para la plástica. Ha enfocado su arte en la imaginación, más que en lo figurativo, busca escapar de aquella realidad efímera, sin desprenderse del humanismo, que como a todo artista, le concierne. El experimento y la imaginación forman parte de su proceso creativo, pero sin abandonar la estructura, lo formal y el arduo trabajo que conlleva la profesión del artista plástico.

Para referirse a esta pintura basta con mirar la forma y el color, no tratar de encontrar algún elemento figurativo que compagine con las palabras que le dan nombre. El acto poético de saltar al vacío parece algo indescriptible en palabras o en imágenes, el vértigo que tal acción, de sólo imaginarla, nos provoca en el cuerpo. Esta obra es una imagen poética de lo que quizás el maestro López Loza se imagina, es un salto al vacío.



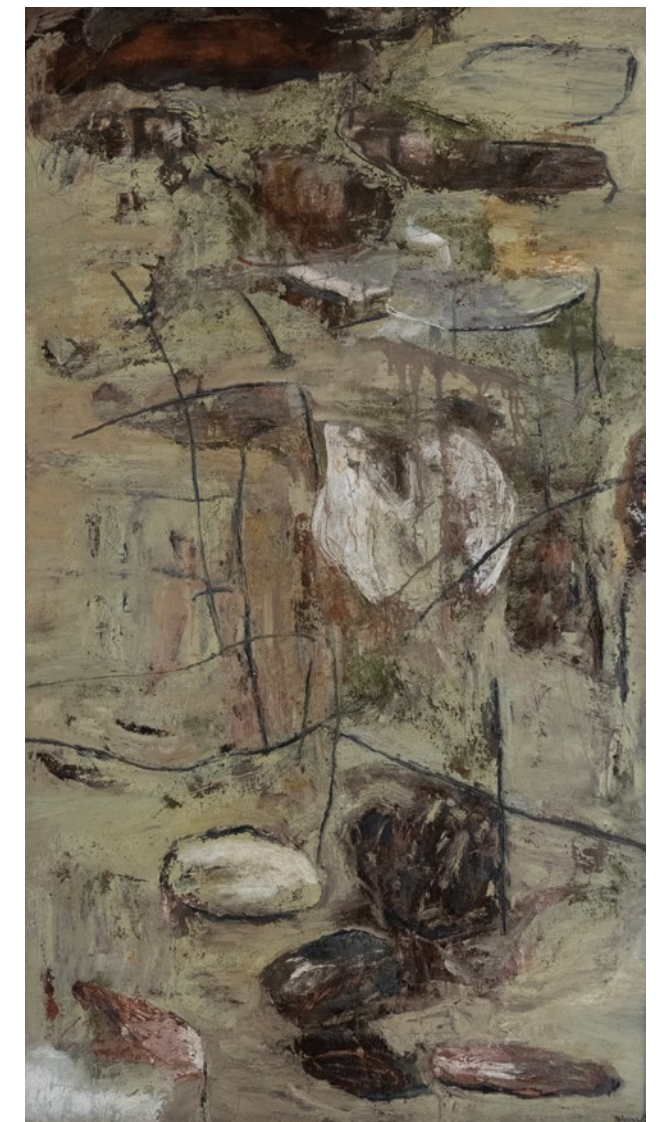
Roberto Cortázar (1962-),
Bodegón con manos, 1993.
Óleo sobre tela, 110 x 200 cm.

Roberto Cortázar es egresado de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" del INBA. Desde temprana edad obtuvo distintos reconocimientos, becas y concursos que lo posicionaron como uno de los artistas contemporáneos más prometedores de México. Propugna la vocación artística como un llamado que escucha y obedece desde la primera adolescencia, como impulso y sin justificaciones: "ser pintor es pintar, punto". Como influencia fundamental recoge un instante de revelación y descubrimiento a partir de un cuadro de José Clemente Orozco, de 1946. *El desmembrado* es una piroxilina sobre masonite, donde la figura se contorsiona como la deidad azteca Coyolxauhqui. No pretende con ello volverse nodo sucesivo y necesario en un relato historicista de la pintura sino explorar el modo enrevesado y propositivo con que Orozco trata a la temporalidad en sus composiciones, de un virtuosismo cubista que ubica distintos momentos, todos en el mismo instante pintado.

Muchas veces las escenas que escoge Cortázar dan la impresión de tener una forma muy clásica, tal sería el caso de una naturaleza muerta donde, además,

aparecieran los instrumentos y miembros de su artífice (este cuadro). Sin embargo, exige del espectador un recorrido con la mirada y un esfuerzo de reconstrucción que luego de una serie de distorsiones aleatorias, que trabaja bocetando en computadora, terminan por modificar la forma de representar. Es decir, la figuración aquí es más compleja de lo que parecería en un primer golpe de vista y provocando que sea el espacio mismo del cuadro, las dimensiones y magnitudes que internamente plantea aquella escena las que cobren importancia. Construido así este bodegón pide a quien lo mira que reflexione sobre su deformación y transfiguración. Quizá ése sea el punto para Cortázar: ¿en qué nos puso a pensar esta escena primorosa e inane, expuesta en un edificio de índole compleja como Los Pinos?

Irma Palacios (1943-),
Huellas del camino, 1993.
Óleo sobre tela, 180 x 100 cm.



La abstracción en la obra de Irma Palacios toma un sentido lírico, es decir, escapa de la representación objetiva de la realidad y se aproxima más a la emoción y a la subjetividad de su creadora. En *Huellas del camino* encontramos la pasión por la técnica y el color como la expresión de las emociones que van dejando rastro representados en esta pieza con los trazos más oscuros que componen el cuadro y con los que ella suele comenzar sus pinturas, que poco a poco van cobrando un ritmo armónico en convivencia con los otros elementos del cuadro cuyas tonalidades están consideradas regularmente de manera previa.

Muestra de ello es esta pieza que realiza la guerrerense, nacida en Iguala, para la colección de Los Pinos. En la obra de Palacios se reúnen tres factores a considerar: primero, un amor y respeto profundo por la naturaleza de la cual toma las formas y las texturas con las que se inspira al momento de desplazar la brocha cargada del óleo, materialidad preferida por la artista; por otro lado, un factor importante es el acompañamiento de la música durante la ejecución del cuadro, siendo de su preferencia la clásica y la sacra, en particular, y, como un tercer elemento fundamental, es su pasión por la poesía escrita, que en su manos deviene imagen pictórica. Estos elementos son los que nos guían para interpretar la obra

que nos ocupa, que a pesar de la lejanía con lo figurativo nos permite aproximarnos a un proceso de vida y nos invita a una conversación casi íntima con su creadora. Es importante recordar a una de las figuras que más le inspiraron en la conformación de su estilo personal, la maestra Lilia Carrillo, de quien retoma el amor por el arte abstracto y la reflexión en torno al acto creativo de pintar como si de una conversación entre el lienzo y el artista se tratara. Palacios pone los trazos que surgen desde lo más profundo de su ser, con honestidad y libertad creativa, y es el otro, el espectador, quien termina el trabajo, bajo el entendido de que a cada uno le dirá cosas diferentes; no obstante, todos los que lo observen serán capaces de comprender el universo de la autora y concretar con sus lecturas el sentido de la obra, que, según la artista, no es otro que su proceso personal, es decir, la expresión de una vida.



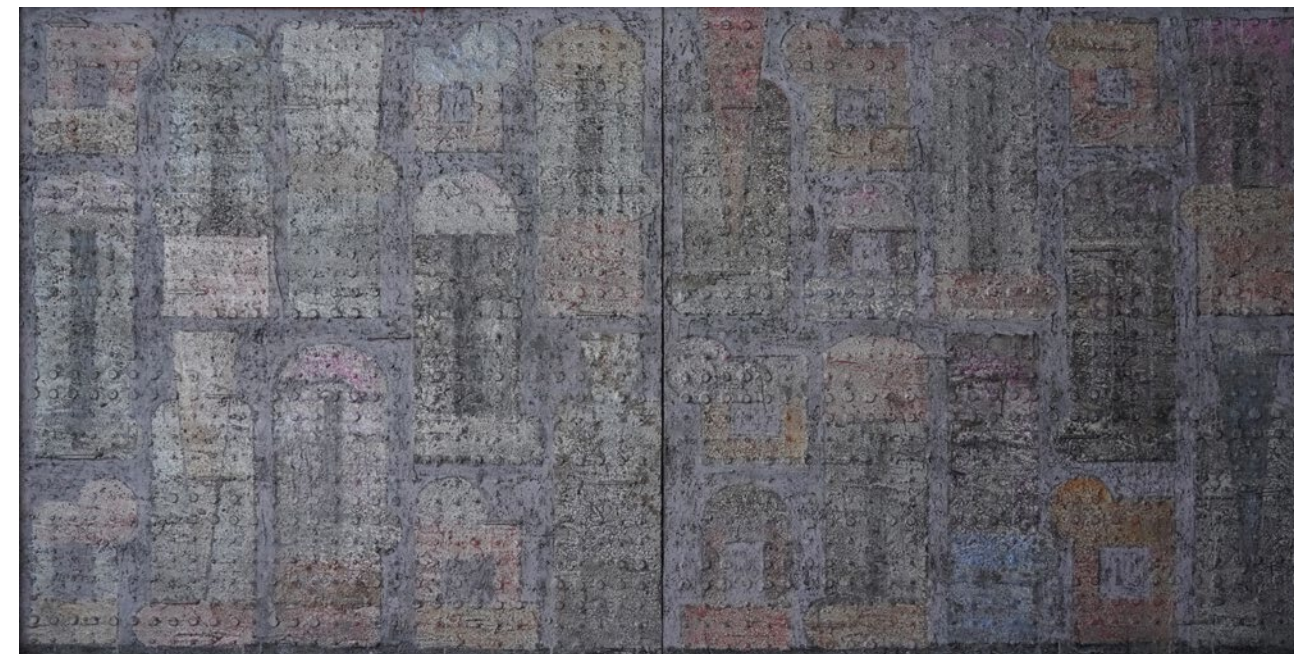
Manuel Felguérez (1928-2020),
Suave Patria, 1993.
Óleo sobre tela, 219 X 324 cm

Una de las claves que nos auxilia en la interpretación del arte abstracto, a fin de comprender la intención del artista al crear una pieza que no está interesada en algo reconocible a simple vista, es el título que el creador le otorga. Tal como sucede con Manuel Felguérez y *Suave Patria* que glosa esa otra obra, de naturaleza literaria y original del también zacatecano Ramón López Velarde. La pintura *Suave Patria* alude directamente al poema publicado hace ya más de un siglo y de manera póstuma, en la revista *El Maestro* de 1921. Felguérez lo hace patente al acompañar la firma del cuadro con la leyenda "En homenaje a López Velarde".

El escritor se aproxima al tema del origen echando mano de recursos literarios como las metáforas y el artista visual hace lo propio, pero con metáforas visuales que dejan al espectador la libertad absoluta de interpretación de esta compleja composición que se lee, paradójicamente, como un caos organizado. Cuatro tonalidades distintas de colores diluidos y divididos por una fina línea oscura conforman el fondo de los trazos más complejos que se han situado en el centro, pleno de formas caprichosas que no siguen una uniformidad o patrón establecido. La riqueza de éstas guían la vista

por círculos de tonalidades azuladas y violetas que se van desvaneciendo en otras formas irreconocibles que incitan a buscar algún rostro perdido, delineado por accidente y coloreado por el autor en una inmensa variedad de líneas curvas que se cierran en círculos inmersos en otras superficies de distintos colores, que se antojan a momentos como representaciones de la naturaleza vistas en telescopio, como las células de un organismo mayor en consonancia con el sabido gusto del maestro por estos temas. Así pues, se conforma una obra monumental que, en efecto, recuerda los innumerables rostros, formas y colores que tiene nuestra patria según se recorre su vasta territorialidad.

La obra es una curiosa representación de uno de los más destacados miembros de la llamada generación de la Ruptura, cuya intención consciente era alejarse de las representaciones nacionalistas y de la imposición figurativa de "lo mexicano" ampliamente explorada por los muralistas y la Escuela Mexicana de Pintura. No obstante, Felguérez demuestra con este gran óleo que se puede concebir en términos de poesía visual transformada en materia pictórica la imagen de México.



Vicente Rojo (1932-2021),
Códice abierto VI, 1993.
Díptico, mixta sobre tela, 160 x 320 cm.

El *Códice abierto VI* es una pintura abstracta de gran formato que representa figuras relacionadas a códices perdidos que se recrean a través de la imaginación de Vicente Rojo, quien evoca glifos y estelas que en sus trazos se presentan uniformes ocupando todo el cuadro que en realidad es un díptico. De igual forma resulta armónica la elección de colores azules grisáceos que contrastan con una tonalidad casi blanca, aplicados de manera uniforme, que impregna a la obra de un equilibrio visual notable, pleno de signos precolombinos que el artista nos invita a descubrir.

Para la conformación de la Colección Pictórica de Los Pinos fue invitado el artista plástico de origen catalán Vicente Rojo, quien en ese momento no se encontraba bien de salud y declinó; no obstante, ante la insistencia, finalmente entregó un cuadro que ya había trabajado. Se trata de *Códice abierto VI*, la única pieza que no se realizó ex profeso y que forma parte de una gran serie inspirada en la conformación de los Códices prehispánicos en los que se rescatan constantes abstractas, de origen geométrico. Por tanto, una característica de su obra que es perfectamente identificable en esta pieza es la

repetición de la figura como un elemento estético de alto poder expresivo.

Su proceso creativo constaba del trabajo por series, bien definidas tanto temática como temporalmente; *Códices* pertenece a la última década del siglo pasado. La creación de las piezas se realizaba de manera paralela, es decir, que Rojo colocaba múltiples lienzos en blanco y pintaba en cada uno de ellos de manera alternativa, poco a poco, hasta que se llenaban con las diversas ideas que surgían durante el proceso, hasta que el maestro consideraba agotadas las posibilidades, de tal suerte que el resultado generaba múltiples versiones en las que experimentaba con distintos colores, texturas, formas, contrastes y trazos de una riqueza casi infinita. Esta metodología lo acotaba pues una estructura visual, en este caso los códices que se alejan de una propuesta escrita para apegarse más a formas abstractas tan cercanas al pensamiento matemático de su autor, quien reconoció en múltiples ocasiones que la matemática y las formas básicas geométricas eran la sustancia visual del mundo que lo rodeaba y que está presente en toda su producción, incluida la escultórica.



Miguel Castro Leñero (1956-),
Hombre lunado, 1993.
Mixta sobre tela, 110 x 80 cm.

Miguel Castro Leñero estuvo matriculado en la Escuela Nacional de Pintura, Grabado y Escultura "La Esmeralda" del INBA; lo siguiente en su formación fue el taller de grabado del Centro de Investigación y Experimentación Plástica de la misma institución. La suya es una trayectoria que abre brecha entre dos lenguajes: el de la pintura como técnica fundamental y el del diseño como función para lo creado. Con frecuencia resuelve la figura a partir de su entramado geométrico más simple, una evolución constante hacia imágenes desprovistas de contexto y que reapropia de la iconósfera informativa, de infografías halladas en redes, la publicidad elevada a pretexto estético-cultural. El artista desentraña entonces, y propone para nosotros, símbolos de la actualidad y nuestro uso de lo visual cotidiano. Lo que le gusta del diseño como lenguaje es su peculiaridad cosmopolita, su aparente ubicuidad y el hecho de que propugna siempre síntesis de elementos diversos. Es decir, el potencial comunicativo de la pintura perfeccionado desde la esfera del consumo.

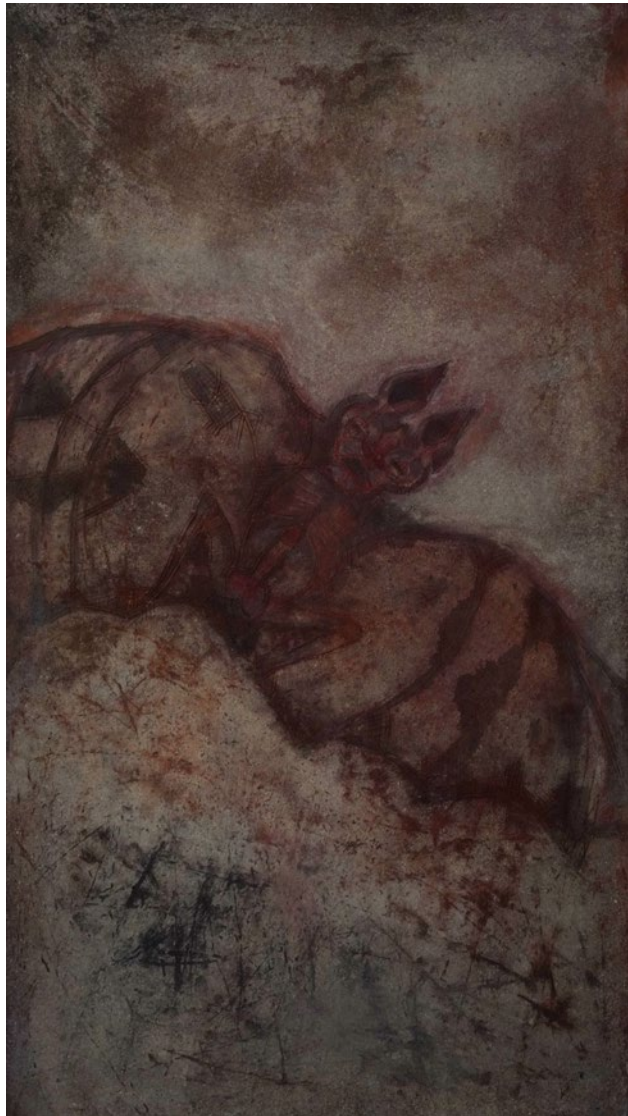
El cuadro que aquí observamos es del año del quinto centenario, cuando su autor participa en la exposición

"México Hoy" en la Casa de América, en Madrid. Ésa es otra característica de Castro Leñero: el constante diálogo con la circunstancia geopolítica que vive, aunque pareciera que su pintura es tan simple que escapa hacia lo abstracto.

Parte de una familia que se ha dedicado a la pintura, el dibujo y la escultura, concibe dichas magnitudes de la representación como intentos eternos del ser humano por desentrañar grandes preguntas; para él la plástica es un esfuerzo sostenido desde las cavernas y su finalidad no cambia en el arte contemporáneo. Los hermanos Alberto (1951), José (1953), Francisco (1954) y Miguel Castro Leñero (1956) son firmes creyentes de dicha aseveración. Con este cuadro, Miguel nos propone mirar al firmamento como se ha hecho desde tiempo inmemorial y pensar.



Pintura Figurativa



Francisco Toledo (1940-2019),
Murciélago, 1993.
Mixta sobre tela; 100 x 180 cm
[118 x 128 x 7 cm, enmarcado].

Códice Fejérváry-Mayer, llevado por grupos de zapotecas y mixtecas a Tenochtitlan, es un personaje usual en ritos funerarios y de renovación. Este murceguillo humanizado creció del semen y la sangre que derramó Quetzalcóatl al autoinmolarse.

Cuando Toledo retrata a un animal, lo representado escapa a un ámbito entre lo denotativo y lo connotativo. Ni se contenta con describir ni se ocupa de interpretar. Allí hay sólo una muestra, una ejemplificación perfectamente centrada de lo que observa. Es al universo privado, mitológico algunas veces, inventado otras tantas, del pintor al que nos asomamos. Un maestro de la gráfica en general, que comienza aquí como dibujante, brinca a la pintura y va más allá. Agrega tierra al unto cromático, horada la matriz y raya el trayecto de la idea inicial al producto final.

Es que a Toledo le interesa más lo material en el sentido último de la palabra. Ese concepto procede de *mater* y comparte significantes con lo originario, lo natural. Retratados en este cuadro están los colores en la noche, nuestra escucha de un batir escabroso de alas contra la penumbra, en fin, la percepción y las reacciones más inmediatas que provocaría experimentar la presencia de un murciélago.

La obra *Murciélago* se encontraba en la oficina presidencial de la Casa Miguel Alemán; de entre todas las de la colección, ésta parecía tener una cualidad como "preferida" en diversas administraciones. Varias veces Francisco Toledo refirió una leyenda donde una deidad se apiada de un quiróptero aterido y ordena a un pájaro darle algunas de sus plumas. El murciélago se torna soberbio, así ataviado, y la divinidad le retira el don. Glabro y avergonzado, ya sólo sale al abrigo de la noche. El mito puede rastrearse hasta la migración a Monte Albán de grupos mayenses en el siglo IV e.c. Relacionado en ambos panteones con el maíz, y por extensión con la fertilidad, el murciélago suele representarse de manera antropomorfa, es decir, que funciona también como índice para hablar, por alusión, de algún hombre.

Tzinacantecuhli, el hombre-murciélago descrito en el

Enrique Canales (1936-2007),
Fruta de Saltillo a Monterrey, 1993.
Mixta sobre tela, 150 x 150 cm.



Enrique Canales es de una profunda raigambre en la idiosincrasia regiomontana, lo mismo en su formación que en aquello que refleja su quehacer artístico. Primero ingeniero y emprendedor, posgraduado en innovación tecnológica en los Estados Unidos, explica que su profesión está clara, pero su vocación es más nítida todavía. Su primera exposición individual ocurre al cumplir 45 años, en 1981, y teniendo como sede al foro Arte Actual Mexicano. Esa misma galería llevó su trabajo al festival Art Chicago de 2003 y sus obras ahora forman parte de colecciones permanentes en importantes museos ligados a la iniciativa privada en México, fundamental entre ellos, el Museo de Arte Contemporáneo (MARCO) en Monterrey.

Canales también ha destacado como muralista y escultor, colocando diversas obras públicas que hoy pueden ser vistas en San Pedro Garza García y ubicadas en diversos rubros comerciales del mismo municipio. Lírico

y espontáneo respecto de su aprendizaje y práctica del arte, el artista precisa que su obra da forma e imagen a ideas y sentimientos. Él mismo describe afinidad de su pintura con piezas de Pablo Picasso, Chucho Reyes, Marc Chagall, Rufino Tamayo y Francisco Toledo. El rasgo distintivo que quizá más pronto se reconoce en cada pieza de Canales es el uso del color, pues su paleta remite de inmediato a la artesanía y a los juguetes tradicionales del México rural. Es decir, que aunque la pertenencia cultural primera del pintor sea nortea, hay una clara preferencia nacionalista construida con la mitología del centro. Allí se observa, además, un tratamiento un tanto *naïf* y primitivista en el uso del dibujo, cuya justificación es la libertad creadora sin adscribirse a ninguna escuela reconocible en la historia del arte. En este cuadro en particular celebra la principal ruta comercial entre Coahuila y Nuevo León, un corredor logístico esencial para entender el desarrollo del noreste en nuestro país desde el temprano siglo XIX.



Rafael Cauduro (1950-2022),
Memorias, 1993.
Óleo sobre tela,
[marco: 178 x 340 x 7 cm].

Quizá la proposición más interesante en la pintura de Rafael Cauduro sea aquella con la que pretende volver nuestra aprehensión del tiempo, los fugitivos procesos por los que pasa la materia, una dimensión estética observable. Su obra por supuesto está ocupada con la representación del espacio, pero a él le interesa el gerundio de nosotros habitando y relacionándonos en el entorno. Ésta es la contradicción intrínseca que persigue su pintura: ser simultánea coordinada para un instante contenido y cédula de la fugacidad.

Memorias es un cuadro planteado al modo de los trípticos medievales, aquella estrategia para extender una narrativa en diversas escenas; aquí observamos dos portales en el linde con la calle y aquel patio iluminado al que se dirige un personaje que adivinamos yendo del interior al fondo que alcanzamos a percibir desde afuera. Cualquiera de las discusiones en torno al realismo resulta incompetente para definir qué ocurre en un Cauduro. Algunas de sus piezas se encuentran muy lejos de una intención puramente descriptiva; la fantasía y el lenguaje lúdico surrealista son parte de su repertorio,

pero desde maniobras de significado que van en otro sentido. El constante recurso al trampantojo (trompe l'oeil) lo aproxima a una tendencia en el arte conocida como hiperrealismo y a artilugios de un dialecto publicitario, banal, y divisa fácil para el consumo desde medios masivos de comunicación.

En 1991 tuvo una exposición individual en el Museo de Arte Moderno y, en 1995, la sala nacional del Palacio de Bellas Artes exhibió una muestra de su trabajo. Ambas instancias consagran a un artista en este país, no hay legitimación más allá de ambos actos. Cauduro señala que su primera obra para el encargo que hiciera el presidente Salinas no gustó. Se trataba del cabús de un ferrocarril y le interesaban ahí las alusiones a la gesta revolucionaria, el proyecto fallido de modernización sobre las vías que detentaron contradictorias directrices sexenales. En ese cuadro, en los dos murales con los que decoró la estación Insurgentes del Sistema de Transporte Colectivo Metro y en la intervención al edificio de la Suprema Corte de Justicia en la Ciudad de México está clara una convicción de Cauduro: que la vocación del arte está en el ámbito de la opinión pública.

Rafael Cauduro (1950-2022),
En el cabús de la historia, 1993.
Óleo sobre tela, 90 x 220 cm.



Rafael Coronel (1931-2019),
La violencia y la intolerancia,
Monisma I, 1993.
Acrílico sobre tela, 115 x 200 cm.



Rafael Coronel es un artista cuya historia personal se imbrica con la historia del arte de nuestro país en varios momentos de su vida. Entró a la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" del INBA y fue alumno de Carlos Orozco Romero y Francisco Corzas. Carlos Mérida conoció su obra y sugirió a Inés Amor, de la Galería de Arte Mexicano, exhibir sus piezas. Aún muy joven expuso en el Palacio de Bellas Artes y, poco después, se casó con Ruth Rivera, hija de Diego Rivera.

En 1964 hizo dos murales para el Museo Nacional de Antropología. Sin embargo, no ocurre igual con su pintura; ésta no admite parentesco y relación con cualquier tradición o tendencia en el devenir de la plástica mexicana. Coronel se desarrolla atendiendo siempre a dos vetas que componen su obra: una clara aproximación figurativa que no obstante resiste a la narrativa (no es fácil reconstruir qué está pasando en sus cuadros). Por otro lado, esa misma incertidumbre dota a cada escena de cierta cualidad abstracta y la cifra psicológica para cada personaje (al ofrecerse todas como escenas extraídas de un contexto del que todo ignoramos y donde la introspección es inexpugnable).

En una entrevista (21 de febrero de 1993, con Ricardo Rocha en *Detrás de la Noticia*) del mismo año que el encargo presidencial, Coronel nombra como sus influencias a José Clemente Orozco y Francisco de Zurbarán, pero se dice perteneciente a la Escuela Italiana de Umbría y a la "pintura negra" de Goya. Otra fértil paradoja en la obra de Coronel estriba en Francis Bacon como ineludible referencia, y, sin embargo, para él su pintura es mexicana y "pintar es movimiento" pese a que sus escenas nos parezcan momentos

congelados. El artista rehúye a la mercadotecnia pese a su éxito galerístico. "Hay qué ver en la calle, hacia dentro, lo nuestro y lo prehispánico"; como prueba está su extraordinaria colección de máscaras artesanales, al contrario de Carlos Salinas de Gortari, quien redactó un *Commencement Address* para el MIT en 1993 (28 de mayo), donde predicaba que México debía ver hacia afuera. El ex presidente celebraba la firma del NAFTA (North American Free Trade Agreement), mencionaba la caída del muro de Berlín y llamaba a todos aquellos estudiantes: "true citizens of the new world order". Permanecerá como misterio qué opinaba de la pintura de Coronel.

La Escuela de Umbría hace referencia en la historia del arte a esa reunión de maestros y discípulos de la pintura que ocurre en torno a la Basílica de San Francisco de Asís y donde Giotto, Cimabue, Martini y Lorenzetti crean un lenguaje nuevo para la representación. Tal desarrollo continúa hasta el siglo XVI con Perugino, Benozzo y Signorelli. Las formas y la volumetría aquí son anteriores a la práctica de Sanzio y Miguel Ángel: las figuras se antojan aún planas y la geometría no alcanza aún la tridimensionalidad aparente. Ésa es sin duda una característica del trabajo de Coronel añadida al claroscuro espectral en el que flotan sus escenas. La "pintura negra", por otro lado, refiere a una serie de ensayos para consumo propio que Francisco Goya desarrolló a partir de 1819 en óleo al *secco*. La fuerte sensación unitaria del cuadro, el fondo impreciso contra un primer plano definido por el dibujo nítido de cada forma, lo siniestro y ominoso de lo allí representado y la clara puesta a punto de un lenguaje propio nos hacen admitir la adscripción con Goya que Coronel pretende.



Juan Soriano (1920-2006),
Sin título, 1993.
Óleo sobre tela, 219 x 324 cm.

Juan Soriano recurre a los animales cuando la escena que le interesa desarrollar no está dominada por la narrativa, es decir, cuando no tiene que repetir un cuento desde su perspectiva y puede concentrarse en los valores plásticos. Entonces, casi como pretexto rumbo a la abstracción, la figura de un animal sirve para explorar el color, la línea, el plano. Aunque la escena revuelve en torno a un ave en particular, la repetición del planeo y el aleteo seis veces activa una serie de imágenes de la memoria como pintor, el oficio por sí mismo observado, y se pregunta cómo fijar un fenómeno en movimiento sólo en dos dimensiones. Con frecuencia, conecta referentes de la historia del arte en México con el devenir de la diversidad y apuntes mitológicos para la diversidad sexual. Una pieza como ésta marca la transición entre un ejercicio puramente formal donde se sopesan ritmo, uso del color, luz y la línea contra la solución más compleja que supondría el objeto, la volumetría y su interacción contextual con la arquitectura circundante.

Del mismo periodo en el que llevó a cabo su escultura monumental de la *Luna* para el Auditorio Nacional y la *Paloma* para el Museo de Monterrey, esta pieza corresponde a una época creativa en la trayectoria de Soriano, donde su principal línea de investigación es el espacio y el movimiento en dimensiones acotadas. Aquí tenemos un boceto para aquellos broncees magníficos. Lejos de ser decorativo, este cuadro es índice de una experimentación de largo aliento. Aunado a la fuerza visual y metafórica de pájaros al vuelo, hay también una búsqueda de potencia semiótica para los colores complementarios con los que aquí resuelve su composición.

Juan Soriano fue amigo entrañable de María Zambrano, en la década de los cincuenta, cuando coincidieron en Roma, y de ella citó siempre aquel pasaje: "pájaro desprevenido, absorto no se sabe en cuál certeza". Recién llegados con el exilio republicano, Soriano se ocupó de estar cerca de quienes sabían de la imagen y la palabra: Ramón Gaya, Luis Cernuda y León Felipe. María a su vez decía de Juan: "piensa y ve despierto, pinta como en sueños".

Vicente Gandía (1935-2009),
Mesa con florero y silla, 1993.
Mixta sobre tela, 100 x 110 cm.



Mesa con florero y silla remite a las exploraciones formales del postimpresionismo, en las cuales se replantearon las relaciones entre colores, formas, líneas y perspectiva como una manera de enfatizar la plasticidad y la bidimensionalidad de la pintura. Entre las referencias de Gandía encontramos a Pierre Bonnard, un artista francés que, bien entrado el siglo XX, continuaba pintando obras impresionistas de carácter intimista, no obstante, las guerras mundiales y otros grandes acontecimientos del siglo.

El crítico Miguel Ángel Muñoz, en su revisión de la obra de Vicente Gandía, recurre constantemente a la figura de "su propia realidad" o, en otras palabras, que en la larga trayectoria de pinturas de bodegones, naturalezas muertas y temáticas de la vida cotidiana de las clases media y alta hallamos una alternativa a la crudeza de las desapariciones forzadas, la guerra sucia, y la extrema disparidad económica.

En la realidad de Gandía hay una universalidad de la vida cotidiana compuesta de un mismo material oleico

en el que la forma es una esencia manipulable. En el contexto de (neo) liberalización de la vida en México y su correspondiente entrada en un escenario internacional previamente vedado por la nacionalista protección de "lo propio", el postimpresionismo de un pintor de origen español nacionalizado mexicano es potencialmente resignificado como un acceso a tal universalidad; la mesa, el florero y la silla son formas cuya estética tiende un puente entre pasado y presente como continuidad, y uno con el futuro a manera de integración con lo global.

Los duraznos y limones son frutas que, gracias a la liberalización, pertenecen a cualquier lugar: la materia del mundo de repente se asemeja a aquel material oleico. La silla que parece refractar la luz y tensionar los colores pone a prueba la particularidad de nuestra vista, pero sin llevarnos a una ruptura con el todo, sino lo contrario, a una integración de esa particularidad con lo general, una liberalización del punto de vista "mexicano".



Sergio Hernández (1957-),
Lluvia de oro, Abissus, 1993.
Mixta sobre tela, 200 x 200 cm.

Un animal que se adivina fantástico y que parece evocar a un ajolote que fluctúa entre una representación abstracta y figurativa, que se aleja definitivamente de una mirada realista. Conocido como el pintor de las pesadillas, Sergio Hernández logra en *Lluvia de oro* plasmar una imagen representativa de una de sus constantes temáticas en las que trabaja la presencia de seres vivos a los que dota de un colorido que, como él mismo recuerda, es parte de su herencia visual oaxaqueña.

El artista oriundo de la población de Santa María Xochitlapilco, en la Mixteca, ha reconocido que comparte con otros pintores de su estado la belleza del uso de los brillantes colores tan especiales de Oaxaca, presente en sus flores y en los antiguos frescos de sus iglesias coloniales, e incluso de las pinturas precolombinas que se encuentran en los murales de Monte Albán, que también inspiraron a sus paisanos Rufino Tamayo o Francisco Toledo. Este último, gran amigo e influencia palpable de Hernández, con quien se identifica en términos estéticos. Esta criatura que habita su lienzo surge, como toda su obra, desde recuerdos profundos y emocionales que durante su proceso creativo van cobrando forma desde una mancha inicial que se va desarrollando poco a poco. Y

este primer trazo se traduce en algo distinto pues se aleja de aquel pensamiento original.

Otro detalle presente en el cuadro que devela un gusto importante del autor es la presencia de lo vegetal, como buen conocedor y amante de la botánica; en este caso el ramaje se extiende desde abajo y cubre el cuerpo de la figura animal, y de la misma manera podemos aventurarnos a interpretar que de su pata derecha pende una especie que ha logrado producir una flor de blanca belleza. Entre el dominio del verde y el azul y sólo delineado por el negro cobra forma esta especie de anfibio, en cuyo fondo surgen otros dibujos más abstractos que enriquecen la composición y que forman parte de un estilo que no permite espacios vacíos; incluso en aquello que podemos asumir como el rostro se incrusta lo que podría ser otra pequeña especie más cercana la figura de un pez, lo cual pone de manifiesto nuevamente cómo el autor se aleja de la búsqueda del realismo. Por todo ello, intentar buscarle un significado es vano porque el pintor no pretende contar una historia a detalle, sino que encuentra más sentido su interpretación a través de una presencia mágica o mítica que cobró vida plástica a partir del primer rayón.

Sylvia Ordóñez (1956-),
Frutas, 1993.
Óleo sobre lienzo, 145 x 145 cm.



Reconocida como una de las mejores pintoras regias de su generación, Sylvia Ordóñez destaca por el dominio del color y su inconfundible estilo. En *Frutas* la artista demuestra tanto la maestría alcanzada en la técnica de la naturaleza muerta como la personalidad plástica que despliega en su reinterpretación de este género pictórico. La presencia central de la papaya, cortada por la mitad y erigida sobre el cielo de nubes, se interpone en la consecución de un punto de fuga clásico en el cuadro y está acompañada por una diversidad de otras frutas tropicales que desbordan el marco en inconfundible señal de exuberancia. Esta ruptura particular de los límites de la obra, así como la creación de un umbral entre lo interior y lo exterior que transgrede la domesticidad habitual del bodegón, son dos rasgos del carácter contemporáneo de la obra de Ordóñez, en continuo diálogo con las vanguardias.

Esta pintura pertenece a un periodo notable en la trayectoria de Ordóñez, el comienzo de una etapa de madurez e internacionalización, constatada igualmente por la exposición retrospectiva de su último lustro de trabajo que le dedica el MARCO en este mismo año. La década de los noventa fue de consolidación, donde lo vegetal se constituye como protagonista en algunas de sus más extraordinarias composiciones. Ello está claro en este lienzo que entra en conversación con otras obras de la Colección del mismo año como *Mesa mexicana* de Lauro López, *Fruta de Saltillo a Monterrey* de Enrique Canales y *Mesa con florero* de Vicente Gandía.



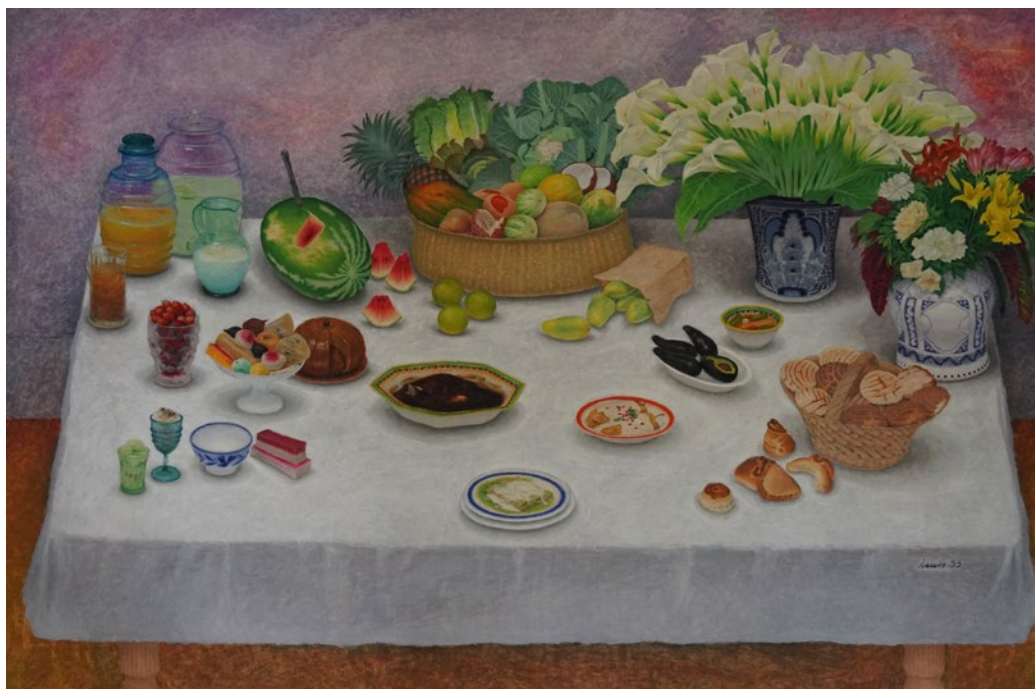
Alejandro Colunga (1948-),
El fantasma de Los Pinos, 1993.
Óleo sobre tela, 180 x 100 cm.

Presencias inexplicables y esotería varia son anécdotas frecuentes en torno a construcciones cuya carga simbólica es importante en algún contexto dado. Así, también la otrora residencia oficial, hoy complejo cultural, cuenta con su propio repertorio de espantos y aparecidos; la leyenda proviene de quienes ahí habitaron, su dispersión de quienes en ese espacio trabajaron. Conocedor de la arquitectura, la música y la pintura, Alejandro Colunga es también un profesional del turismo; de allí que aproveche ese impuesto narrativo para sumar una pieza propia a la Colección Pictórica de Los Pinos. Diversos críticos han interpretado su obra desde la libertad como la posibilidad de no imbricar las proposiciones que hace desde el arte con la historia ni tradición alguna. Cercano en su juventud a tradiciones de conocimiento no occidentales y a estados alterados

de conciencia, el artista experimenta el arte como una actividad liberadora, y es, además, confieso libertino que se abroga prohibiciones y pinta lo que su voluntad y ánimo imponen; el enfermizo regodeo, decía Jorge Alberto Manrique, de la figuración consigo misma. Su obra es producto de profundas meditaciones individuales, lo cual no la hace solemne, ni una serie iconográfica con la que busque o reconozca pertenencia a escuela alguna. Abreviar en personajes que nos llevan al espacio sobre el que revuelve la representación en un circo, es la revelación de otra ruta para el conocimiento en la vida de Colunga. Universo próximo al suyo como pintor, porque trabajó también en uno de ellos y repite la prédica aquella donde el circo es parateatral fenómeno para intuir el paraíso perdido. De la misma fantasmagoría preternatural es el habitante espectral de la casa que aquí nos ocupa.



Pintura Nacionalista



Lauro López (1930-1996),
Mesa Mexicana, 1993.
Óleo sobre tela, 219 x 324 cm.

La *Mesa Mexicana* es una ofrenda de viandas que se invitan para ser degustadas al paso, en un salón. Rica en sabores sencillos y populares, sin objetos de importación ni florituras innecesarias, arreglado con flores bellas y comunes en recipientes domésticos y regionales. Hay variedad de frutas, panes, repostería y golosinas del tamaño de un bocado; guisos, guarniciones, aguas de sabores en garrafa listas para ser servidas en vasos que habrán de aproximarse. Es un convite generoso y modesto, las canastas no llenan la mesa, hay mucho espacio disponible para servir, pero esto es lo que hay. Cosas naturales, crecidas del suelo mexicano y deliciosamente preparadas con los saberes que conserva nuestro pueblo.

Lauro López fue un ávido practicante de la cultura sibarita: el buen vivir, comer, beber y divertirse —incluso cuando las condiciones materiales para ello obliguen a optar por satisfactores elementales, humildes—. Nació en la Ciudad de México el 1º de agosto de 1930, en el barrio de Peralvillo. Estudió en La Esmeralda (hoy Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado) y, tras una estancia formativa en Francia, construyó una trayectoria sólida fuera de los circuitos del arte promovido por el Estado. Fue contemporáneo —distante— de artistas asociados al muralismo mexicano, al Taller de Gráfica Popular

y al Movimiento de la Ruptura / Apertura, entre otros movimientos de la Historia del Arte Moderno de México. Además, construyó una estrecha cercanía con quienes fundaron y dieron forma al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Asimismo, contó a Julio César Scherer en una entrevista que Justino Fernández gustaba que hiciera en la pintura *esos juegos*, algo bonito e ingenuo, pero perfecto.

En este cuadro podemos ver la actitud antimoderna de Lauro, una suerte de afirmación desde la estética cotidiana, haciendo frente a todos los lenguajes e ideologías de vanguardia, el debate sobre lo público y la abstracción conceptual de las prácticas artísticas que produjo el siglo xx. Al recibir la comisión para realizar esta obra, residía en el poblado de Temixco, Morelos, muy cerca de Cuernavaca y la zona arqueológica de Xochicalco, "la Casa de las Flores". A diferencia de los otros artistas presentes en esta colección, él —sin exposiciones nacionales ni reconocimientos públicos, pero con una trayectoria continua de éxitos con galerías y coleccionistas— aporta no los conceptos sino la mesa sobre la que se apoya nuestra identidad mexicana, mientras ésta es debatida en alguna reunión o salón contiguo.

Julio Galán (1958-2006),
Sofía vestida de China Poblana, 1993.
Óleo y pedrería sobre tela,
180 x 100 cm [marco: 197 x 118 x 8 cm].

Julio Galán (José Julio Galán Romo) fue protagonista de la escena del arte contemporáneo en México en los años ochenta y noventa del siglo pasado. Frecuentemente incluido en piezas críticas que describían la práctica pictórica en México como neoexpresionista y neomexicanista, esta peculiar obra tiene al pintor como protagonista. Cada escena ofrece a la mirada una temática general sobre la problemática del ser homosexual en una cultura como la nuestra; en particular, cada cuadro cuenta una anécdota específica de la azarosa existencia de su autor. Aquí tenemos la misma apuesta autorreferencial y la mirada crítica al sesgo común a toda su obra, con el acierto ahora de tocar signos caros al sentido de nacionalidad: el traje típico con el que ha vestido a su hermana Sofía, la ambigüedad de género en el personaje de la Sabiduría, el escudo para un régimen historiográficamente obliterado. El fondo recuerda las escenas pintadas que fotógrafos del siglo XIX prefirieron para retratar a la clientela que llegaba a sus estudios. En fin, que aquí se observan las constantes de toda su producción: el linde de la artificialidad y la mimesis, la impostación en su frontera con la personalidad más auténtica, una afectación decorativa un tanto surrealista como puesta en escena para temas nodales de la identidad nacional.

Galán se proyecta como Narciso y Némesis posmodernos. Su mítica timidez es indicio para la contemplación unidireccional a la que nos lleva; Julio es engreimiento y martelo confundidos, su imagen, eco mil veces, se conserva inalcanzable arcano. La estética que permea en sus cuadros tiene ese regusto superficial y vertiginoso que se transforma segundo a segundo y que constituye la esfera mediática. El recurso a lo kitsch es un regodeo en maniobras que ponen en entredicho las nociones de arte y buen gusto en cualquier contexto. Al pintor le fascina provocar ese pleito entre las pretensiones de un público y las posibilidades de un nicho en el mercado, le satisface comenzar ahí donde el espectador reconoce su collage,



un meme diríamos hoy, el fragmento reapropiado en otro contexto y que funciona como primer paso para otra representación. Pero esa migración de referentes de un autor a otro, ese devenir de escenas a lo largo del tiempo, eso es la historia del arte. Dicho al calce, además debe mencionarse que el lugar donde Galán nace (Coahuila) y donde primero se desarrolla (Monterrey) tienen más que ver en términos culturales con los Estados Unidos y la identidad transfronteriza que con las elaboraciones hegemónicas del centro y la capital. La solemnidad respecto de "lo nuestro" es un enunciado que simple y llanamente no vamos a encontrar en este artista posmexicano, como lo han llamado sus comentaristas más lúcidos.



Ismael Vargas (1947-),
Maternidad de perritos colimenses, 1993.
Óleo sobre tela, 115 x 200 cm.

Ismael Vargas (Guadalajara, Jalisco, 1947), artista autodidacta con más de 50 años de trayectoria, ha desarrollado un arte intuitivo cuyo centro creativo se nutre de la vida cotidiana y el trabajo artesanal realizado en México.

En su obra hay una entrañable relación con objetos provenientes de la cultura popular, la memoria de su infancia temprana, el asombro ante una pequeña pintura impresa en una caja de cerillos, la escucha a través de un radio viejo de ópera italiana, sones cubanos, canciones francesas o música ranchera. Vargas rememora la diversidad de objetos en el mercado de San Juan de Dios, ubicado en su antiguo barrio: el Alacrán. En su formación autodidacta también permanece la impronta nacionalista de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara. No obstante, como él mismo señala, no se considera un pintor mexicanista, sino de temas populares y de la vida cotidiana.

Con un genuino aprecio por la diversidad del folclor mexicano, Vargas reúne estos elementos en un universo

de formas, colores, objetos, figuras y saberes de la cultura popular con los que ha confeccionado su sensibilidad, así como la materia prima con que desarrolla un lenguaje plástico claro y sencillo. Según el artista, su obra le da voz a todos los artesanos anónimos que han relatado la historia profunda de sus tradiciones por medio de su trabajo.

En *Maternidad de perritos colimenses* (1993), Vargas integra las figuras de los tlalchichis o perritos de tierra, objetos de cerámica que servían de vasijas o braseros para los rituales sacrificiales y/o funerarios de las Tumbas de Tiro, ubicadas en Jalisco, Colima y Nayarit. Estas figuras fueron creadas en Mesoamérica durante el periodo Preclásico tardío y el Clásico Temprano (250 a.C. a 450 d.C.). Esta artesanía colimense está íntimamente relacionada con la muerte: la figura del perro en la cultura mesoamericana se caracteriza por servir de guía a las ánimas que transitan hacia el mundo de los muertos; también fungía como guardián de los lugares donde yacían los difuntos.



Eduardo Tamariz (1945-),
La ronda de la serpiente, 1993.
Óleo sobre tela, 160 x 320 cm.

Eduardo Tamariz logra con esta pieza crear un ambiente único e inclasificable, sólo comprendido como parte de un estilo pictórico maduro y reconocible en su autor, con el que la búsqueda de la tridimensionalidad cobra fuerza en la representación típicamente bidimensional de un cuadro. Esas figuras parecieran además extraídas del pasado, delineadas con precisión dibujística y colores nítidos, pero aluden también a un presente industrial del que se intuye el recorrido del bífido que le da título a la escena.

La peculiar textura está lograda a partir de zonas de color que imitan sombras y con trazos cuya conjunción construye un volumen propio para cada objeto geométrico allí dispuesto. De tal suerte que un maravilloso rompecabezas, de complejo engranaje y apariencia difícil, termina por ofrecer una pieza de cualidades contemplativas. Es decir, que su apuesta no es narrativa, y pese a ello tiene la virtud de invitar al espectador a echar a volar su imaginación para dilucidar la función de esta maquinaria que bien puede estar situada en un universo onírico ya muy lejano a la realidad que nos circunda. Allí se retrata una ambigüedad

entre lo indefinido y lo mexicano. Así, la pieza fluctúa entre lo abstracto y lo figurativo. Se trata pues de formas "arcanas", como ha referido su autor, reacias a ser interpretadas, recóndito su origen, secreta su cifra. Guarismo de la identidad nacional, esta serpiente funciona con aquella geometría como conjunto, en la composición plástica del cuadro y desde un trabajo minucioso está clara su interrelación. Resulta innegable la influencia de la arquitectura y la escultura, esta última transmitida de forma directa al pintor por su padre, el escultor Ernesto Tamariz, con quien colaboró en numerosas ocasiones. Ello otorga a su trabajo una intención de captar en tercera dimensión los elementos que la constituyen. Los colores sobrios que ha elegido para esta obra invitan a la contemplación de un espacio que no corresponde a un tiempo determinado, quizá con reminiscencias de una era arqueológica donde las piezas de un conjunto parecerían colocadas en una armonía visual, incomprensible al primer golpe de vista.



Susana Sierra (1942-2017),
Metamorfosis, 1993.
Tríptico, mixta sobre tela, 115 x 200 cm.

Susana Sierra se autodefinió como “abstraccionista lírica informal”. Heredera del informalismo catalán y del expresionismo abstracto norteamericano, Premio de Adquisición en el Salón Anual de Pintura del Palacio de Bellas Artes 1980 y 1983, no pretendía que la idea de figura se instaurara en sus cuadros, no quiere como modelo a la realidad de lo obvio.

Este tríptico es un juego de transparencias mediante el uso de veladuras y técnicas mixtas sobre tela y papel que, siendo abstracto, se aproxima a manierismos de Rufino Tamayo, como el uso de polvos para engrosar las materias procurando que las superficies brillen lo menos posible. *Intravisión* se titulaba una serie presentada en 1993 con parábolas eróticas, como un sobrevalor de la plástica visible, al hacer verosímil el contenido simbólico de la abstracción. Apenas sugeridos montes de venus palpitantes, ombligos, caderas, piernas femeninas se precipitaba en remolinos dentro de los cuadros. Para ella, como para Tamayo, la técnica no era un fin en sí misma, sino un medio para desarrollar una

poética visible. Tan lejos del naturalismo como de un esteticismo insignificante, la artista conserva un *impasse* metodológico-plástico de acuerdo con las dualidades abstracción-realismo-realismo-abstracción. En ese mismo año, accedió al Sistema Nacional de Creadores y presentó la exposición *Absorción* en el Museo de Arte Moderno. Sierra fue discípula de Roger Von Gunten y admite influencia en el uso del espacio a partir de las pinturas renacentistas de Giotto di Bondone. Ingresó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en 1974 y trabajó con Manuel Felguérez: “Buscaba sugerencias y las encontré en la abstracción porque permite mayor libertad en el proceso creativo”. Ésa, la de la insinuación, es su clave para este encargo.

Rodolfo Morales (1925-2001),
Raíces, 1993.
Óleo sobre tela, 219 x 219 cm.



Genuino oaxaqueño y profesor de educación media, Rodolfo Morales parece haber comenzado su carrera con el mural que pintó para la Escuela Nacional Preparatoria No. 5 “José Vasconcelos”, donde trabajó 32 años, aunque su obra en el auditorio Gabino Barreda tenga muy poco que ver con la Escuela Mexicana de Pintura que consagraron Rivera, Orozco y Siqueiros en los años cuarenta del siglo pasado.

La clave de su pintura se ha leído como un correlato femenino, es decir, una visión del ser marcada por la presencia e importancia que las mujeres tienen en la idiosincrasia oaxaqueña. Sin embargo, la fama como creador le llega tardíamente; a finales de los ochenta su paleta se vuelve reconocible y su obra reclamada por las instituciones y el mercado. Morales prefiere el ámbito docente y establece el año de esta comisión presidencial una Fundación desde la que hizo importantes

aportaciones para la conservación del patrimonio arquitectónico de su región de origen. *Raíces* es un cuadro que habla de aquella porción central de Oaxaca, delineando el kiosco y la plaza de cualquiera de esos pueblitos.

Los colores que utiliza, si bien distintos a los de Rufino Tamayo, tienen también ese regusto que lo lleva a uno a pensar de inmediato en los Valles y la comida, los aromas y el sol franco propio de Oaxaca. La fortuna de un cuadro, ahí donde se le reconoce como arte y no sólo como representación precisa de una realidad observada, está en su fuerza evocativa, en la capacidad que dicha imagen tenga para provocar en los otros sentidos sensaciones y traer a la mente el recuerdo de sabores, sonidos y los sueños que cada cultura evoca en quienes le son oriundos.



Beatriz Ezbán (1955-),
México en la piel, 1993.
Óleo sobre tela, 115 x 200 cm.

Beatriz Ezbán relata que cuando un representante de la Oficina de la Presidencia se acercó a su estudio para informarle de la comisión, el óleo ya tenía medidas, aunque no ofrecían mayores pistas. Elaboró tres piezas y gustaron todas, aunque al final se decantaron por esta obra donde dominan las tonalidades verdes. Posiblemente el acento de inclusión más claro en la Colección Los Pinos lo protagonizaron Julio Galán y, representando al colectivo hoy denominado como LGBTQ+, y Beatriz Ezbán, una activa artista y promotora cultural desde la comunidad judía a la que pertenece. La empatía como reflejo y actitud humana la ha llevado a incluir preocupaciones éticas en su obra, así discurre sobre diversas migraciones y el calentamiento global en otra serie, contemporánea de este cuadro. Primero estudiante de filosofía y letras en la UNAM, muy pronto da un golpe de timón para su destino y

se inscribe en la Escuela Nacional de Pintura, Grabado y Escultura "La Esmeralda", del INBA.

Su obra se caracteriza por presentar una propuesta artístico-creativa vinculada con las ciencias exactas. Ezbán, a partir de sus estudios filosóficos, concibe la pintura como una especie de teoría del ser y teoría del conocimiento. De modo tal que lo que aquí observamos es un ensayo sobre óptica y percepción; la manera en que esa miriada de colores estimulará nuestras pupilas primero, nuestro cerebro después y traerá consigo la cifra de mexicanidad que la pintora apuesta, nos incentiva y da esperanza a todos los que sentimos este país como nuestro.



Pintura de **Paisaje**



Germán Venegas (1959-),
Nostalgia, 1993.
Acrílico sobre madera, 180 x 100 cm.

con esta materialidad incluso se hace patente en la pieza *Nostalgia*, pues su soporte es la madera. Justo en la época de ejecución de la pieza que nos ocupa, el artista se decanta por expresarse a través de la pintura centrando todos sus esfuerzos en ello, a pesar de que su trabajo como tallador ya le había proporcionado éxito y reconocimiento. Por tratarse de una obra por encargo, *Nostalgia* escapa de las series temáticas en las que suele trabajar y curiosamente también evade la temática tan cercana al maestro poblano originario de La Magdalena Tlatlauquitepec que es el universo prehispánico y sus deidades, motivo por el cual se le identifica como parte del movimiento conocido como neomexicanismo, surgido en la década de los ochenta del siglo pasado, que se caracteriza por retomar elementos iconográficos de nuestra identidad, pero con una concepción híbrida y menos solemne que en el famoso muralismo mexicano. Pese a ello podemos comprender esta pieza por otra vía temática cercana a su autor que refiere al universo del budismo zen, en el que la meditación cobra un lugar destacado; el sentimiento que logra transmitir con esta obra es una invitación a la introspección respecto al sentimiento que evoca el título.

Nostalgia es una pintura de Germán Venegas que evoca un paisaje calmo, cuya paleta de colores va de los ocres a los óxidos contrastando suavemente con tonalidades blanquecinas que forman una suerte de agua apacible. Casi un ensueño que provoca, como él nos lo indica con el título, un sentimiento de pena que se detona por la lejanía. Uno de los artistas más jóvenes entre los invitados a participar en la conformación de la Colección Pictórica de Los Pinos fue Germán Venegas, quien, desde muy joven, a los 13 años, entró en contacto con ebanistas y con el arte de la talla en madera, actividad en la que se reconoce gran parte de su obra plástica. Con dicho oficio se ganará la vida desde entonces y lo orientará a formarse académicamente en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda". Su relación



Cordelia Urueta (1908-1995),
En la mira, 1993.
Óleo sobre tela, 219 x 324 cm.

Nacida en los albores de la Revolución mexicana y fallecida a punto de acabar el siglo XX, Cordelia Urueta es una presencia esencial para entender el desarrollo de la plástica en México. Prima de Siqueiros, sobrina de Justo Sierra y hermana de Chano Urueta, el director de cine, expuso por primera vez en 1949 al fundarse el Salón de la Plástica Mexicana, justo en el momento en que el arte en México se escinde en una vertiente figurativa y en una clara apuesta abstraccionista por parte de una generación más joven y posterior al muralismo. Una contemporánea suya y una voz prestigiosa desde el Estado, Margarita Nelken y Jaime Torres Bodet, fueron las primeras plumas en México que advirtieron de la valía de Urueta. Por su parte, ella siempre se dijo en deuda con la pintura de Tamayo, aunque no como su discípula o seguidora.

Para Urueta la plástica es una herramienta para resolver un conflicto entre lo brutal del mundo exterior y la

fragilidad de la sensibilidad propia. Modesta, desdeña la noción de genio creador y señala que el autor no crea, sino que sirve solamente como vía para que el misterio que es el arte se revele en cada pintura. Lo cierto es que hay en su obra una perseverancia más allá de la figuración y que percibe un lenguaje desde el color. Se adivina algo táctil en la textura de sus telas y en la consecución de tonalidades, una narrativa intuitiva se diría y que sigue un camino en ambos sentidos del expresionismo abstracto a la mimesis. En su última etapa creativa, gozó del reconocimiento en museos de primera línea, además de fortuna crítica, tanto como acogida en el galerismo y las subastas. De entonces data este cuadro, del instante en que ella puede ya vender su prestigio materializado y desdeñar las directrices de quien comisiona el cuadro.



Ignacio Salazar (1947-),
Chapultepec, 1993.
Óleo sobre tela y madera, 180 x 100 cm.
[marco: 201 x 121 x 8 cm.]

o individuo una vez que el trabajo transforma un objeto dado. Salazar es tan reconocido por las virtudes de su obra como por la calidad de su trayectoria docente. Discípulo de Manuel Felguérez, es parte de la primera generación que ya no hubo de protagonizar el cisma entre muralismo y Ruptura, sino efectivamente ejercer la plástica como profesión. Su carrera es fértil en curadurías e investigación a nivel posgrado. El inicio de su carrera es atípico y espectacular: en 1976 una muestra de su trabajo ocupa el Palacio de Bellas Artes y tiene una exposición individual en el Museo de Arte Moderno en 1981. A partir de este cuadro podemos reconstruir las tres grandes preocupaciones de Salazar para la representación: lo técnico, entendido como la estricta y debida factura del artefacto pictórico; la composición u ordenamiento de los elementos que constituyan la escena observable; el significado o repertorio de referencias a las que el cuadro remita en tanto que posibilidad de ensamblaje para procedimientos y estilos, como si varios cuadros confluyeran en uno solo. En época reciente, Salazar concibe la pintura como meditación, a grado tal que ha adoptado directrices espirituales del budismo zen para regir su propia vida.

En un trabajo puramente evocativo, situado a la mitad del camino entre la abstracción y lo figurativo, Ignacio Salazar opta por el elegante recurso que alude al sitio donde se ubica la Residencia Oficial, el pulmón de la Ciudad de México, y desde la elección cromática conversa con el espectador para reconocer su título. Hay en esos colores glosa al terreno y a la topología del bosque en época precolombina y para el final del siglo xx. Muy pronto viene a la mente esa panorámica igualmente indeterminada que Gunther Gerzso llamaba "paisajes del espíritu". Para Salazar, pintar un cuadro es una dialéctica entre el acto concreto de su producción y lo teórico como hoja de ruta para combinar factura propia con las trayectorias de aprendizaje de varias generaciones de tutorados. Es decir, se trata de una praxis como la explica el materialismo histórico; la subjetividad de un contexto



José Chávez Morado (1909-2002),
Otoño en Guanajuato, 1993.
Óleo sobre tela, 219 x 324 cm.

El maestro José Chávez Morado fue conocido como un pintor vinculado al ambiente político de la izquierda en México y se le identifica plenamente dentro de la corriente nacionalista. No obstante, eligió presentar para la Colección Pictórica de Los Pinos un cuadro en el que recrea un paisaje de su natal Guanajuato, cuyos firmes colores definidos, apegados al estilo realista, caracterizan su vasta obra. Artista y militante, perteneció a agrupaciones tan importantes como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), al Taller de la Gráfica Popular y al Frente Nacional de Artes Plásticas; nació y falleció en Silao, Guanajuato, llevó en esta ocasión el paisaje de su tierra al lienzo, eligió una vista otoñal y panorámica en la que el cielo azul con nubes poco definidas sirven de fondo para dar paso, en los siguientes planos, a pequeños cerros y montañas de tonalidad oscura en el fondo. El recorrido visual se va enriqueciendo con aplicaciones de colores más claros hasta llegar a pequeñas cumbres blanquecinas que representan la naturaleza del lugar; a sus pies se extiende el verdor apagado como si otra nube lo estuviera cubriendo en el momento de la creación. El contraste aquí está dado por la afluencia de un tímido río

azul que divide el pasto. Ahora centramos la vista en una formación rocosa dibujada en clara tonalidad ubicada a la derecha del cuadro en cuyo centro y pies brota la vegetación típica del lugar. Sólo nos resta recorrer el primer plano de la pieza en donde ha crecido la milpa que en tonalidades ocres brinda equilibrio a la composición cromática del óleo. Se trata pues de una obra naturalista que exalta la categoría estética de lo sublime dado por la belleza intrínseca del paisaje mexicano. Tal como se evidencia en esta pieza, el amor por su tierra lo llevó no sólo a recrearla, sino que devino en un importante promotor cultural que dotó a su estado de variados museos (Museo del Pueblo, el Olga Costa-José Chávez Morado y su propia casa de la infancia en Silao que hoy vive como el Museo José y Tomás Chávez Morado), por ello el pintor, muralista, caricaturista y destacado grabador no puede desasociarse de su origen tal como lo confirma *Otoño en Guanajuato*.



José Luis Romo (1955-2016),
Mi tierra, el Valle del Mezquital, 1993.
Óleo sobre tela, 180 x 100 cm.

Observamos un paisaje semiárido del que surgen los cactus propios de este ecosistema que se encuentra en la región del estado de Hidalgo. Pese a la sequedad que refleja, la composición responde a una mirada contemplativa propia de su autor, el pintor de origen otomí José Luis Romo, quien manifiesta su identidad a través del lienzo y logra transmitir una sensación de equilibrio natural.

No obstante la pobreza asociada al llano del Mezquital, en la composición se logra conectar con una belleza distinta que se aleja de la frondosidad de otros ambientes mexicanos, pero que forma parte del gran mosaico de ecosistemas de nuestro país. La selección de la paleta de color se fusiona en una armónica composición que a momentos pareciera un ambiente de apacible ensoñación, pero que paradójicamente habla de la fortaleza de quienes lo habitan porque logran sobrevivir a un clima hostil tan cercano al artista, que se crió en una

comunidad otomí, siendo el hñahñu su primera lengua. El mismo Romo ha reconocido que después de un trabajo arduo de revalorización busca dignificar, a través de su obra, la contundente importancia y belleza del universo indígena, el cual se empeña en difundir con amplio orgullo.

Su vocación artística dista mucho de la formación de la mayoría de sus contemporáneos. Mozo y enmarcador, entró en contacto con los grandes creadores del momento como Francisco Toledo, Vicente Rojo, José Luis Cuevas y, especialmente, Rufino Tamayo y Gunther Gerzso; estos dos últimos con el paso del tiempo lo alientan y devienen sus maestros cuando ingresa a formarse en la Escuela de Pintura, Grabado y Escultura "La Esmeralda", en el entonces Distrito Federal. Gerzso, además de llegar a apreciarlo, fue quien lo orientó en la elección temática que abordó en toda su obra, que refleja la esencia de su lugar de origen. La pieza *Mi tierra, el Valle del Mezquital* se suma a su esfuerzo por preservar viva su cultura y los espacios simbólicos del pueblo otomí que le son cercanos por derecho propio.



Luis Nishizawa (1918-2014),
Los Volcanes, 1990.
Óleo sobre tela y madera, 219 x 419 cm.

El género del paisaje tiene un lugar destacado en el marco de la versátil obra del maestro Luis Nishizawa, quien se aproxima a él con una mirada calma y contemplativa.

En su obra *Los Volcanes* compone una vista panorámica plena de texturas plasmadas con el pincel de manera tan sutil que logran transmitir en cada trazo la evocación de lo sublime, es decir, la excepcional belleza de los espacios naturales que rodean a la Ciudad de México. La mirada del maestro evidencia la sensibilidad y filosofía japonesa que le es propia y que conscientemente hizo patente en la conformación de su estilo pictórico.

El maestro Nishizawa siempre reconoció la influencia de sus progenitores como pilares de su vida y de su obra; del padre japonés aprendió el valor de la disciplina y de la madre mexicana una profunda sensibilidad que lo llevó a elegir una formación apegada a las artes, primero como concertista y después como pintor y escultor. Al referirse a sus paisajes lo hacía como si de ventanas se tratasen, a través de las cuales se permitía al espectador más que observar el cuadro, adentrarse en una atmósfera y sentirla tal como la percibía el pintor, objetivo que logra en *Los Volcanes*, pieza figurativa, podríamos decir incluso tradicional, que recrea las formas apacibles de *los volcanes* mexicanos que se irguen en el extremo derecho del cuadro, al fondo de la composición: El Iztaccíhuatl

o *Mujer Dormida* es claramente reconocible por sus formas femeninas cubiertas por un manto blanco; a su lado identificamos al "cerro que humea", Popocatepetl, de igual manera coronado con nieve y cobijado por una densa nube que se posa sobre él. Sigue en la perspectiva del cuadro, la planicie, en un marcado tono verdoso rico en detalles en los que se adivina una pequeña población que se interrumpe con la presencia de otras cumbres de menores dimensiones.

Apasionado de la naturaleza que rememora de su infancia en el campo, se sabe que ya recreaba paisajes desde pequeño con la vara que guiaba a los borregos y con el paso de los años devino en un reconocido experto de las técnicas artísticas siendo durante más de 55 años profesor de metodología y procedimientos de la pintura en lo que ahora es la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM; en este sentido, no omitía técnicas orientales como la tinta sumi japonesa. En el caso de esta obra se decanta por el clásico óleo para cubrir la superficie del cuadro que arroja las dimensiones más grandes de este conjunto.



Humberto Urbán (1936-),
Arboleda, 1992.
Óleo sobre tela, 141 x 240 cm.

Humberto Urbán es un artista plástico nacido en Tultepec, Estado de México, el 26 de octubre de 1936. *Arboleda* fue pintada en 1992, con una técnica al óleo sobre una materialidad de tela. La existencia de esta pieza dentro de la colección de 33 pinturas ordenadas por Carlos Salinas de Gortari nos da una certera idea de la importancia de la creación artística de Urbán.

Arboleda es una sencilla pero profunda imagen de un campo abierto donde el follaje y las frondas verdes recuerdan al Bosque de Chapultepec. Quizá, visto el signo político de la pintura en México a lo largo del siglo XX, la intención es evocar la comunión con la naturaleza en un mundo acechado por el materialismo. Pero un brillante cielo azul casi totalmente despejado de nubes y con más de una docena de robustos y altos árboles cuya espesura es edénica, el pastizal también impoluto, la apuesta de Urbán sea que ese bosque que todos reconocemos nos lleve al cosmos paralelo de la memoria colectiva, ahí donde las cosas no son idénticas a lo real sino más bien la dinámica de su ordenamiento es aquella que construimos

entre todos. La resonancia de dicha postal es ya una poética del espacio.

Con trazos limpios, la pintura de Urbán evoca una profunda tranquilidad, una sensación de paz al borde de la nostalgia. Allí se encuentran la existencia del ser humano y la magnífica presencia de la naturaleza. Gastón Bachelard se preguntaba sobre el surgimiento de las imágenes en la psique, quería estudiar la imaginación como un proceso del alma que no puede ser analizado desde el pensamiento estrictamente racional. La pregunta aquí tendría que ser sobre quiénes somos los mexicanos y en qué paisajes nos encontramos. Cierta estilo costumbrista es propio de la producción artística de Humberto Urbán, aunque se ha inclinado también por aquellas pinturas donde ocurren imágenes cotidianas. Allí el paisaje es también de mexicanidad incontestable: coloridas fachadas para casas en pueblitos y de arquitectura vernácula. El espacio en que los mexicanos se encuentran, desprovistos de toda compañía, el laberinto aquel del que hablara el poeta, quizás. Reseñado por Justino Fernández desde 1961 en su sección para los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Urbán es sin embargo una presencia elusiva en la historia del arte en nuestro país.



Luis García Guerrero (1921-1996),
Cerro de la Bolita III

García Guerrero es un artista al que no resulta fácil ubicar estilísticamente, cuya pintura no sigue los dictados del muralismo, ni el contraargumento de la generación siguiente y cuya estrategia fue abstraccionista. En 1949 vive en la Ciudad de México y asiste a la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda, donde aprende pintura de Raúl Anguiano y, en San Carlos de Carlos Alvarado Lang, técnicas de grabado. Sin embargo, este guanajuatense es de formación prácticamente autodidacta, al principio nadie lo justiprecia, se le minimiza con frecuencia. Su obra tiene afortunada estación en diversidad de géneros: el retrato, bodegón y paisaje, lecciones tanto figurativas como abstractas y que se tiñen con una paleta que, esa sí, es peculiaridad suya. Lo natural con un acento idiosincrásico abunda en las escenas que García Guerrero prefiere, pareciera haber elevado la postal de referencias regionales a la categoría

de paisaje nacional. Hermenegildo Bustos, el primer gran amateur del arte mexicano, y José Chávez Morado, su otro paisano, son alusiones frecuentes para explicárselo.

El filo de la navaja entre la metafísica y el realismo entrañable, lo llamaba Carlos Monsiváis. Y es que en la pintura de García Guerrero hay un eco de esa estética de lo sublime que explicaba Kant e ilustra como primera referencia Caspar David Friederich; el justo medio entre el suspiro meditativo del sujeto que observa y lo bello como un sentimiento reconocible. La escenografía de nuestra identidad compartida es, sin embargo, una ilustración en la que García Guerrero no admite la política, ni la demagogia. Sus paisajes se hallan como si se tratase de un ámbito ahistórico y que solamente desde nuestra perspectiva parece sospechosamente "nuestro".



Créditos

Alejandra Frausto Guerrero - Secretaría de Cultura
Homero Fernández Pedroza - Complejo Cultural Los Pinos
Rodolfo Rodríguez - Curaduría Colección Complejo Cultural Los Pinos

Curaduría e investigación:

Dra. Iliana Ortega V. - Memórica
Lic. Virginia Soriano M. - Memórica
Lic. Fabiola Ferman C. - Memórica
Dr. Carlos A. Molina P. - Memórica
Dr. Alejandro González F. - Memórica
Lic. Laura E. Sánchez - Archivo Histórico MUNAL
Mtro. Joshua Sánchez - Museo del Palacio de Bellas Artes
Mtra. Lorena Botello - MACG Centro de Documentación
Dr. David Murrieta - Facultad de Filosofía y Letras UNAM
Lic. Victoria López M. - División de Humanidades UAM-Cuajimalpa
Mtro. Juan C. Jiménez - Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
Mtra. Sara García - Columbia University
Lic. Mayra Lugo - San Juan Capistrano, California, Community College
Mtra. Ana L. Cué - Biblioteca MAM
Lic. Alejandra Jácome - División de Humanidades UAM-Cuajimalpa
Mtro. Miguel Álvarez - Museo de Sitio Bosque de Chapultepec

Editora:

Rebeca Flores Gutiérrez

Dirección de Diseño:

María Angélica Santa María Daffunchio

Diseño gráfico y web:

Adei Dsoo Cabañas González
Mauricio Espinosa Azócar



**GOBIERNO DE
MÉXICO**

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



MEMÓRICA
México, haz memoria





**GOBIERNO DE
MÉXICO**

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



MEMÓRICA
México, haz memoria

