



MAESTROS MICHOACANOS

Michoacán en el Arte Moderno Siglo XX

Editores
Francisco Bautista Rangel
Juan Carlos Jiménez Abarca

MAESTROS MICHOACANOS

Michoacán en el Arte Moderno

Siglo XX

Editores
Francisco Bautista Rangel
Juan Carlos Jiménez Abarca



GOBIERNO DE
MÉXICO

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

DIRECCIÓN GENERAL
VINCULACIÓN CULTURAL



Secretaría
de Cultura



Dirección de Patrimonio
Instituto Nacional de Monuments y
Sítios Históricos


CENTRO CULTURAL
CLAVIJERO

 CDIA
Centro de Documentación e Investigación de las Artes

 BIBLIOTECA
BOSCH VARGAS LUGO

 GOBIERNO DEL ESTADO DE MICHOACÁN

 RADIODE MICHOCÁN
SE ESCUCHA LA VOZ DE MICHOCÁN

Maestros Michoacanos. Michoacán en el Arte Moderno. Siglo XX.

Primera edición: 2021

D.R.© 2021

Centro de Documentación e Investigación de las Artes
Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán

Editores: Francisco Bautista Rangel y Juan Carlos Jiménez Abarca

Diseño y formación gráfica: Juan Carlos Jiménez Abarca

Fotografía: Francisco Bautista Rangel, Carlos Adolfo García Solís, Lenny Garcidueñas Huerta,
José Ignacio González Manterola, Iván Holguín Sarabia, Juan Carlos Jiménez Abarca,
Eduardo León López, Sergio Manterola Rico, Iván Sánchez, Bob Schalkwijk, Sofía Irene Velarde Cruz,
Guillermo Wusterhaus Cortés, María del Rosario Zamudio Zavala y Arturo Rosales

Revisión de textos: Laura Elena Fraga Villicaña y Domingo Fuerte Barrera

Archivo de imágenes: Francisco Bautista Rangel y Rosalía Cecilia Ruiz Avalos

Imagen de cubierta: Detalle de *El magiscopio* (s/f), Feliciano Béjar

Colección del Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce

Nota de los editores: Para la presente edición se han respetado los formatos que cada autor y autora
han destinado para los respectivos aparatos críticos, si bien se homologaron algunos criterios

Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán
Ignacio Zaragoza #143, Colonia Centro Histórico
C.P. 58000. Morelia, Michoacán, México
www.cultura.michoacan.gob.mx

ISBN: 978-607-9461-75-1

Impreso en México

La presente obra se realiza con fines de divulgación, sin fines de lucro

"Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines
distintos a los establecidos en el programa"



ÍNDICE

Presentación

Sandra Aguilera Anaya	7
Marco Antonio Villegas García	9
Laura Elena Fraga Villicaña	11

<i>Introducción. Apuntes sobre el arte plástico de Michoacán. Transiciones y rostros de un múltiple lenguaje estilístico.</i> Francisco Bautista Rangel	13
--	----

<i>Luis Sahagún Cortés (1900-1978) Materia y memoria.</i> Nelly Sigaut	23
---	----

<i>Carlos Alvarado Lang (1905-1961) Su lenguaje inefable del blanco y negro de mayor sutileza y espiritualidad.</i> María Lorena D'Santiago Tiburcio	39
---	----

<i>Alfredo Zalce Torres (1908-2003) Maneras de ver la realidad.</i> Carlos Adolfo García Solís	49
---	----

<i>Feliciano Béjar Ruiz (1920-2007) Artista visionario.</i> Argelia Castillo Cano	65
--	----

<i>Nicolás de la Torre Calderón (1923) Ensayo a la obra del pintor y acuarelista michoacano.</i> María del Rosario Zamudio Zavala	79
---	----

<i>"El Güero", "El Frido" Estrada (1925) Surtidor de arte.</i> Rosalía Cecilia Ruiz Avalos	91
---	----

<i>Adolfo Mexiac (1927-2019) Entre el monumento y el documento.</i> Juan Carlos Jiménez Abarca	107
---	-----

Manuel Pérez Coronado (1929-1970) <i>Un hombre en llamas.</i>	123
Héctor Ceballos Garibay	
Luis Palomares Frías (1932) <i>Del arquetipo natural a la visión prismática y abreviada.</i> Francisco Bautista Rangel	139
Felipe Castañeda Jaramillo (1933) <i>Su obra entre la piedra y el bronce.</i> Marisel Vázquez Concepción	155
Jesús Escalera Romero (1933-2009) <i>El caballero del pincel.</i>	167
Rosalía Cecilia Ruiz Avalos	
Alfredo Arreguín Mendoza (1935) <i>Rediseñando el universo.</i>	185
Rosenda Aguilar	
Efraín Vargas Mata (1935-1987) <i>Lo descolllante del acto creador.</i>	199
Ma. Guadalupe Anaya Ramírez	
Agustín Cárdenas Castro (1936-2016) <i>Tres movimientos a su obra.</i>	213
P. Jacqueline Cortés Cortés	
Jerónimo Mateo Madrigal (1936-2015) <i>Del color indígena a la actualidad étnica.</i> Iván Holguín Sarabia	225
Octavio Bajonero Gil (1940) <i>Grabador, el amigo de la muerte.</i>	237
Ioulia Akhmadeeva	
Francisco Rodríguez Oñate (1940-2019) <i>El color de la tradición en su obra.</i> Sofía Irene Velarde Cruz	249
Gilberto Ramírez Arellano (1942-2006) <i>Pintor festivo.</i>	263
Azucena Solórzano	

Juan Torres (1942) <i>De la búsqueda a la identidad.</i>	279
Gustavo Colín Soto	
Conclusión. <i>Mujeres invisibles y Arte Moderno en Michoacán.</i>	295
Eugenia Macías y Juan Carlos Jiménez	
Índice de imágenes	309
Fuentes consultadas	325
Sobre los editores	335
Agradecimientos	337



PRESENTACIÓN

Para entender el desenvolvimiento creativo de importantes personajes de la plástica en Michoacán, es necesario mirar sus creaciones a través del tiempo. Observarlas a la distancia y, desde ahí, apreciarlas y reconocernos en la diversidad de la obra de los Maestros Michoacanos en el siglo XX.

El conocimiento que se intercambia entre quien enseña y quien aprende viaja en círculos infinitos entre las generaciones, y es por esto que las influencias, los rasgos particulares, las temáticas, los estilos propios y sobre todo el talento, nos dan testimonio del tiempo en que las obras fueron creadas.

¿Dónde inicia y dónde termina el intercambio artístico entre el maestro y el alumno?, ¿cómo participan uno y otro del proceso creativo?, ¿cómo se enseña y cómo se aprende en el paso del tiempo?

En esta ocasión, la Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, a través del Centro de Documentación e Investigación de las Artes y el Centro Cultural Clavijero, celebran la trayectoria de quienes conformaron toda una generación dentro de la plástica en el estado, considerados como los Maestros Michoacanos en el Arte Moderno.

Una de las cinco líneas de trabajo del Centro Cultural Clavijero ha sido la de trazar el camino de los Maestros Michoacanos. Sus objetivos son claros: preservar, promover y difundir la obra y la trayectoria de artistas de la plástica en Michoacán. El discurso museográfico que se genera tiene sus particularidades, pues es un producto colectivo que va más allá del taller del artista y su íntimo espacio de creación, para sumar la narrativa de otros acervos, entre ellos los del gobierno del estado, así como de los propios artistas, talleres y colecciones particulares.

En una primera etapa, a través de la mirada sagaz de los curadores, quienes acompañan su narrativa desde la plasticidad del museógrafo, creando un proyecto final para las audiencias. Exposiciones que suman ya una treintena, durante los últimos cinco años. Los trabajos presentados en las salas del museo son una

muestra de sus trayectorias y creaciones. La producción artística lograda por los artistas que ahora nos ocupan, es también un vínculo para acercarnos a las distintas visiones del mundo, y en este caso, para compartir las realidades sociales e históricas de nuestro estado.

La siguiente etapa tiene que ver con el trabajo documental realizado por académicos y promotores culturales que colaboraron para el Centro de Documentación e Investigación de las Artes, teniendo un acercamiento directo con los creadores y registrando sus historias de vida. Los procesos de vinculación entre los artistas michoacanos, sus orígenes, el desarrollo del trabajo creativo y la madurez de sus obras se registra en el presente volumen que se publica hoy, a varios años de distancia de estos encuentros.

Los relatos biográficos, generados la mayoría de ellos a través de entrevistas, muestran la cercanía de los investigadores y editores con los artistas. Describen también sus espacios personales que muestran la confianza que existe entre quien habla y el que accede al diálogo, abriendo las puertas a estos encuentros. Gracias a este volumen se da cuenta del testimonio de vidas y obras que describen lo que ocurre también en la historia de nuestro estado; conocer la vida, la trayectoria, el quehacer y las influencias a través de las obras que hoy admiramos, es lo que nos hace ser parte de dicha historia, en complicidad con los maestros michoacanos, y eso nos permite comprender cómo se fueron desarrollando sus talentos hasta lograr estilos propios y peculiares.

En esta publicación se suma el trabajo de muchos años de investigadores, promotores culturales y museógrafos, además de quienes colaboran alrededor de una exposición, empeñándose en mostrar la trascendencia de los artistas de la plástica michoacana. Es importante subrayar la persistencia de sus editores, quienes como buenos gestores, no cejaron hasta ver logrado el resultado final, que se convierte en referente de un periodo histórico y mantiene no solo vínculos con la historia del arte mexicano del siglo XX, sino que ofrece un diálogo fundamental para comprender la producción artística actual en Michoacán.

*Sandra Aguilera Anaya
Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán*



PALABRAS PREVIAS

Desde hace varios años la Secretaría de Cultura viene desarrollando en el Centro Cultural Clavijero el proyecto “Maestros Michoacanos”, con la colaboración del Centro de Documentación e Investigación de las Artes (CDIA). A través de curadurías y proyectos expositivos que honran el legado artístico de artistas visuales de Michoacán con una notable trayectoria, cuyo aporte a la historia del arte y patrimonio nacional trasciende las fronteras del estado. Es por ello que a través de este trabajo de investigación, realizado por investigadores especialistas y del CDIA, se deja de manifiesto la vida y trayectoria de estos “Maestros Michoacanos” del siglo XX.

Michoacán se caracteriza por el lucimiento de sus atributos culturales, que lo destacan como una entidad de vasta riqueza identitaria, además de que presume contar con grandes creadores de manifestaciones artísticas. El trabajo de estos artistas oriundos de la geografía michoacana en el siglo XX es materializado a través de diferentes técnicas, dando muestra del quehacer cultural presente en el estado. El cual se reconoce como herencia artística y cultural de los michoacanos, dejando huella en el patrimonio edificado y espacios públicos, dando luz a una suerte de sinergia entre diferentes niveles artísticos y la arquitectura, con la que se construye el patrimonio artístico, que a su vez da vida y resignifica los espacios. Tal es el caso de la obra de Alfredo Zalce con su presencia en la ciudad de Morelia, en distintas modalidades como los murales del Antiguo Seminario Tridentino, hoy Palacio de Gobierno, las Estelas de la Constitución en la glorieta cercana al parque Juárez, entre otras; las pinturas murales en el Parque Nacional de Uruapan del maestro Manuel Pérez Coronado; las esculturas de Felipe Castañeda en el Boulevard García de León en la ciudad de Morelia; los murales de Arturo “El Frido” Estrada en diversos puntos de la geografía estatal y nacional; solo por mencionar algunos.

Es importante destacar que el contenido de esta publicación corresponde a una reflexión actual del arte, cuya temporalidad se manifiesta por medio de sus creadores más representativos, y nos invita a conocer y valorizar el legado artístico y cultural de grandes exponentes del Arte Moderno en el estado, así como su injerencia en los espacios del patrimonio edificado.

*Marco Antonio Villegas García
Dirección de Patrimonio, Protección
y Conservación de Monumentos y Sitios Históricos*



BIENVENIDA AL LECTOR

Maestros Michoacanos, obra que el lector tiene ahora entre sus manos, editada por la Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, a través del Centro de Documentación e Investigación de las Artes, es el resultado del trabajo conjunto de sus coordinadores en colaboración con diversos repositorios documentales, instituciones educativas, gubernamentales, actores públicos y privados que desarrollan su labor en el ámbito cultural. Gracias a ello fue posible acceder a repositorios donde se resguarda la obra de estos Maestros Michoacanos, dando pie a un intercambio que fortalece la identidad de los michoacanos a través del arte y que, a su vez, abre canales de comunicación y colaboración entre los distintos sectores involucrados.

A través de los 19 capítulos que componen esta obra, la cultura, el arte y la tradición plástica michoacana entran en un diálogo franco y fructífero con las corrientes de la vanguardia del siglo XX mexicano. Michoacán se vincula con el mundo del arte al aportar conceptos propios, inherentes a su realidad mística y creativa, emanados de su intrínseco territorio y paisaje cultural, mismos que cada uno de estos Maestros Michoacanos reinterpreta y lanza al concierto de las voces en el Arte Mexicano.

No nos queda más que agradecer la multiplicidad de miradas, interpretaciones, aportes y significados que cada uno de los participantes, cada cual, desde su trinchera, presentes en este libro conjugan. Es gracias a este trabajo de esfuerzo plural e interinstitucional que resultados como el que ahora se entrega, alcanzan los ojos y la mente ávida del lector.

Laura Elena Fraga Villicaña

Centro de Documentación e Investigación de las Artes

Introducción

APUNTES SOBRE EL ARTE PLÁSTICO DE MICHOACÁN

Transiciones y rostros de un múltiple lenguaje estilístico

Francisco Bautista Rangel

De cara al propósito de articular un testimonio tangible que reuniera diversas relecturas analíticas, se puntualizó en el carácter pertinente de esta obra editorial, con la finalidad de conjuntar, además, perspectivas reflexivas sobre la plástica michoacana; denominación que ha adquirido afirmaciones y desmarques, no obstante, ha sentado las bases para la producción de numerosos creadores. Surgió entonces la inquietud de ahondar en este ámbito desde una temporalidad particularmente compleja: el siglo XX, concomitante a “la explosión cultural paralela a la lucha armada de 1910”.¹ Las transformaciones sociales, ideológicas y artísticas que acontecieron, determinaron de igual forma, valores formales legitimados en un corpus nacionalista que desplegó sinergias y reacciones encontradas entre el pasado y el presente de México.

Previo a señalar la estructura y secuencia metodológica que rigieron los contenidos de esta publicación, es preciso enmarcar y recobrar, así sea de manera suelta, el precedente respectivo a la impronta de artistas-pedagogos avecinados en la comuna moreliana, quienes introdujeron el interés por la pintura de rigor naturalista, donde la atmósfera michoacana –terreno, edificios y tipología social– se convirtió en “documento” dada la prioridad otorgada al aspecto narrativo.

En un primer rostro, convergen nombres como el de Octaviano Herrera, Job Carrillo y Gregorio Dumaine, adscritos al profesorado del Colegio de San Nicolás de Hidalgo, su instrucción preparó la transición del siglo XIX al XX en la ejecución de temáticas proclives al género del paisaje, retratos y episodios del entorno cotidiano, en ese entonces y para el caso de Michoacán, el arte plástico se encontraba en una etapa de discreta producción que nutría al sector educativo y a una élite de

¹ Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social en México, 1910-1945*, México, 2005, El Colegio de Michoacán A.C., p. 13.



Figura 1. Gregorio Dumaine, *Vista de Morelia*. 1880

depositarios de arte cada vez más amplia. Sin embargo, el hecho de radicar en provincia permitió a dichos autores explayar cierta autonomía al momento de abordar los temas solicitados. Otro rostro es el de José María Jara, residente en la capital michoacana desde 1891 a causa de su incorporación al cuerpo docente del Colegio de San Nicolás de Hidalgo como sucesor de Dumaine –cargo desempeñado hasta 1931–. Los temas ejecutados por este artista de primer orden, cohesionaron la exigencia en la composición y el logro de soluciones técnicas tanto en la rama de la pintura histórico-indigenista, así como la adhesión a un verismo sobre los claroscuros de las clases humildes, el divertimento provincial y los paseos por caminos rurales de Michoacán, realizados con una pincelada que simpatizó con el impresionismo.²

Fue precisamente el “deseo de modernidad” el factor que agitó las filas artísticas dentro y fuera del círculo académico finisecular, por tanto, no es extraño que las demandas y función social de las artes plásticas reclamaran una metamorfosis, en estos términos, Ma. del Carmen Alberú Gómez comenta:

Una cultura moderna que había empezado a perfilarse [...] con el Ateneo de la Juventud, afianzándose entre contradicciones durante la última etapa porfiriana de 1900 a 1910 –ya que los logros artísticos más señalados se daban paradójicamente en el seno de una institución amparada por la dictadura, la Escuela Nacional de Bellas Artes–, hasta llegar a la trágica década armada: 1910-1920 y a la producción posrevolucionaria de la pintura mural.³

La crisis o fractura de regímenes políticos de una sociedad, provoca también la alteración en el modo de representar el espacio y sus simbolizaciones, por esta razón,

² Véase el artículo de Fausto Ramírez Rojas titulado: “La renovación de la pintura en el cambio del siglo”, en: *Historia del Arte Mexicano: Arte de la afirmación nacional*, México, 1984, Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Bellas Artes/Salvat, pp. 164-181.

³ Ma., del Carmen, Alberú Gómez, Luis Sahagún Cortés. *Pincel del equilibrio*, México, 2006, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 10.



Figura 2 (izquierda) *El velorio*. Figura 3 (derecha) *Indígena con niño*. Obras de José Jara Peregrina

los temas y motivos de la plástica mexicana abrieron paso al campo de recepción de propuestas formales simbióticas, es decir, la recuperación y continuidad históri-co-cultural del país se mostró mediante una tendencia modernista, ello dentro de los lindes permitidos por las recientes instituciones públicas del nuevo orden político mexicano, aunque más adelante tuvieron tintes cosmopolitas donde se filtraron diversas versiones de una conciencia nacional.

Por su parte, en la periferia de las escuelas regionales, fue evidente la media-ción entre el sentido idealista de la representación con los tonos expresivos propios del lugar, una licencia apenas admisible para los maestros de la Academia capitalina, incluso podemos decir que en provincia se recurre a un realismo correlativo al panorama ofrecido por los rostros civiles y los estilos de vida –público y privado– de la escala social.

Los matices locales, el uso de tópicos procedentes de la tradición popular y la apropiación, en mayor o menor grado, de las primeras vanguardias, acordaron el tránsito de las genealogías artísticas y los catalizadores históricos de una estéti-ca realista y postrera. La correspondencia de estas circunstancias con las del resto



Figura 4. José Jara Peregrina, *El carnaval de Morelia*. 1899

del país, motivó el perfil de una investigación que acotara las incidencias del arte moderno, pero a través de la inclusión de la plástica michoacana como elemento consustancial a la noción y naturaleza del arte mexicano; premisa que derivó en un ejercicio de revisión integral por parte del Centro de Documentación e Investigación de las Artes, a fin de mostrar el proceso de vinculación de los artistas michoacanos y su obra, con las directrices nacionalistas y las reacciones que se apartan de dichas narrativas, lo cual refleja la nueva realidad histórica del siglo XX:

Sucede en México, al igual que en otros países, que en materia de arte el siglo XX no empieza en 1900. Según se vean las cosas, nuestro siglo empieza antes, o bien tarda en llegar. En realidad coexisten las dos opciones. Si pensamos en los brotes nacionalistas –componentes esenciales de vertientes principalísimas– entonces el siglo XX, tiene innumerables antecedentes, pero si se toma como antecedente único la referencia a las vanguardias europeas, resulta que éstas en los momentos de su gestación inciden poco en América.⁴

⁴ Teresa del Conde. *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX* [en línea]. [Fecha de consulta: 12 de octubre de 2014]. Capítulo I. Disponible en: <<http://www.arts-history.mx/artmex/cap10.html>>.

Dicha conexión estableció una ruta heterogénea en las pautas estilísticas de la pasada centuria, como interruptores en la conformación de una inter-plasticidad en el panorama del arte moderno en Michoacán. Esta primera línea, fue el eje rector para identificar las múltiples direcciones iconográficas que afirman la experiencia artística individual. Paralelamente, se enfocó una preocupación significativa a la restitución de diversas artistas mujeres y su producción en la entidad; asunto de gran relevancia y dispuesto a emprender una dialéctica sobre el tema de género, cuyo impacto sociocultural no ha hecho sino conducir a las cualidades propositivas en el arte por vía del rostro femenino, colocándose en medio de los paradigmas masculinos con el ánimo de ampliar los territorios de libertad en las rúbricas de la expresión plástica.

Ahora bien, la delimitación temática para la presente edición implicó, en primera instancia, un exhaustivo proceso de búsqueda documental respecto a la obra de diversos creadores michoacanos, cabe apuntar que algunas de ellas son casi inexistentes, salvo breves reseñas catalográficas y/o hemerográficas. El resultado de la recopilación de fuentes de consulta, sustentó una primera selección de artistas. Más allá del enfoque puramente biográfico, fue necesario abarcar los criterios de posicionamiento y representatividad, es decir, se asumió el interés por la proyección de su obra dentro y fuera del estado, de igual manera, se indagó respecto a su participación en espacios públicos, acervos museísticos o en el mercado del arte.

Desde luego, la trayectoria y méritos artísticos a nivel nacional e internacional, ratificaron la elección de los creadores para este proyecto editorial; su condición honorífica como *Maestros* en la labor que han desempeñado, motivó el título que encabeza cada una de estas páginas, al mismo tiempo, compromete la necesidad de generar futuras publicaciones con la visión de contextualizar el devenir de la plástica en Michoacán y demás propuestas visuales junto a sus representantes. Por esta razón, fue necesario subdividir las consideraciones teóricas de los artistas concretados, así como la selección de obra y reflexión sobre sus múltiples significaciones, para ello, el Centro de Documentación e Investigación de las Artes, acordó la integración de un cuerpo de académicos y promotores culturales para llevar a cabo el diálogo gráfico y textual de la edición.

Los trabajos de investigación que reúne este volumen, profundizan en las características histórico-estéticas en el desarrollo de la plástica michoacana moderna, en la que podemos delimitar tres circunstancias esenciales: los creadores que per-



Figura 5. Alfredo Zalce e Ignacio Aguirre frente al mural del Museo Regional de Michoacán. s/f

feccionan y consolidan los recursos técnicos de su obra fuera de la provincia natal, los artistas locales que desarrollan plenamente su sensibilidad y aprendizaje en el lugar de origen y, finalmente, encontramos autores que se sitúan en la escena del arte oficial, a la par que cumplen demandas exteriores y regresan al terruño impulsados por la voluntad particular de una propuesta plástica. De este modo, se teje una reciprocidad de colegas, maestros y discípulos que llevan sobre sí el legado de los métodos académicos; algunos los rebasan y otros los omiten a favor de mayores perspectivas en el dominio del oficio plástico.

Para ofrecer una claridad a la lógica de construcción del arte moderno michoacano, los artistas aquí presentados han sido ordenados conforme a la cronología inaugurada con el siglo XX, las obras que acompañan los apartados respectivos han sido elegidas desde fases tempranas hasta culminar con ejemplos de un estilo maduro y sus variantes; la impronta local se transfigura en la adaptación progresiva de los cánones artísticos provenientes de las academias, a un relieve de “poder significante” emanado de la autoafirmación regional.

La selección de artistas da inicio con seis figuras centrales de la plástica michoacana: Luis Sahagún Cortés, Carlos Alvarado Lang, Alfredo Zalce Torres, Feliciano Béjar Ruiz, Nicolás de la Torre Calderón y Adolfo Mejía Calderón. Con toda la salvaguardia en la propuesta creativa que ha sido pormenorizada en los ensayos de cada autor, es innegable la caminata y exploración de este primer grupo en la herencia iconográfica del cambio de siglo, ello respecto a los idearios del aparato institucional y político que el Estado mexicano necesitaba robustecer para las siguientes décadas, es decir, mexicanizar la conciencia del sujeto “cortido o parido” por la Revolución, ello conforme al ideal de José Vasconcelos, a fin de conquistar el plano de la cultura universal, la justicia social y la unificación de los valores identitarios, lo cual fue punto de partida a la noción de arte público, militante y de alcances comunitarios fuera de la capital del país.

Las distancias recorridas por los creadores referidos, afianzaron una toma de postura –no muy distinta entre sí– frente a los acontecimientos sociopolíticos que les rodearon. El léxico visual y las técnicas en los motivos representados se desplazaron, en gran medida, al predicado social del arte como potenciador de lo formativo, lo ideológico y la denuncia, lo cual se plasmó en una fracción de las artes gráficas y ejemplos de obra mural, asimismo, estuvo presente la vindicación de temas espontáneos llevados a la obra de caballete y piezas tridimensionales de materiales mixtos que, inmanentemente, parecían no contener una pretensión artística, sin embargo, se tornaron imprescindibles en el diseño y creación de formas híbridas. Luego entonces, podríamos considerar a este primer grupo como *El rostro de la apertura*.

En el siguiente cúmulo de ensayos se ubican: Arturo Estrada Hernández, Manuel Pérez Coronado, Luis Palomares Frías, Felipe Castañeda Jaramillo, Jesús Escalera Romero, Alfredo Arreguín Mendoza y Efraín Vargas Mata. Conviene aquí adaptar la siguiente consideración del crítico de arte Alberto Híjar Serrano: “Sujeto histórico y espacio total se construyen y desconstruyen todo el tiempo”⁵, es decir, la dirección estética se puso en marcha ante los poderes de la función pública de los años posteriores a 1940 y las pugnas entre el Partido Comunista Mexicano y sus detractores. El fortalecimiento participativo de los sectores obreros, indígenas y campesinos, fue una licencia impostergable que el Cardenismo les brindó como agentes de movilidad social, luego entonces, los programas del arte plástico asumieron alegorías de un país centralizado en la Ciudad de México y de corte similar al Realismo Socialista.

⁵ Alberto Híjar Serrano, *Zalce total*, México, 1995, Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 28.



Figura 6. Inauguración de exposición de alumnos de la Escuela Popular de Bellas Artes. 1954

Sobresalen en estos márgenes la pintura de colorido intenso y de un naturalismo cada vez más estilizado; de trazos sueltos como medio para capturar el costumbrismo, el paisaje y los rostros de diversos personajes construidos por vía del geometrismo o la profusa decoración identifiable en una mexicanidad resumida en lecturas etnográficas y del entorno rural, así como en las aproximaciones, esquemáticas y líricas, a las culturas no occidentales, capaces de conjurar a la naturaleza en su espectro más indómito. La escultura y el grabado son meritorios en su extensión simbólica, la primera en volúmenes de superficies curvas, rebosantes y sensuales, cuya unidad se compacta hasta llegar a líneas estilizadas, en tanto, la estampa se ocupa del manejo estricto de planos –a veces coloreados– y texturas que avivan las imágenes. Por lo tanto, bien podría denominarse a esta sección artística como *El rostro del mutatis mutandis*.

El último bloque de artistas lo integran: Agustín Cárdenas Castro, Jerónimo Mateo Madrigal, Octavio Bajonero Gil, Francisco Rodríguez Oñate, Gilberto Ramírez Arellano y Juan Torres Calderón. Los umbrales de época se traslanan a la segunda mitad del siglo XX, cuya producción muralística continuaba en auge dentro de la capital michoacana y como extensión formalista de la Escuela Mexicana de Pintura, no obstante, la expresión de la historia nacional cedió el paso a episodios y fisionomías de la epopeya regional que participan de la fuerza “altisonante” de la imagen aún en el seno de los poderes oficiales. La Academia de San Carlos, la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” y la Escuela de Bellas Artes de la Uni-

versidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, atestiguaron la formación de estos futuros creadores.

El cromatismo en sus diversas intensidades es protagonista absoluto en la obra de estos artistas a quienes hemos llamado *El rostro del ágape*. Por lo demás, impera la defensa a la sacralidad –vitalista u orientada al culto– así como el intercambio de iconografías histórico-seculares; es el caso del llamado a una especie de danza ritual, que incorpora la vigencia de la *pindekua* –costumbre– y el temperamento festivo de la sociedad p'urhépecha trasladada al dibujo y al lienzo, vemos también la imaginería popular encumbrada con la efigie de la muerte, en contraste a obras gráficas de ambientes citadinos y elementos esquemáticos. Por otro lado, justo es señalar a la pintura de gran formato y sus recursos visuales, en que la trama bidimensional es solventada y unificada por figuras cardinales y ornamentos subordinados según la vocación del espacio.

El texto que corresponde al arte plástico michoacano desde la mirada y las manos femeninas, nos aporta la reflexión sobre el contrapeso ejercido por la presencia de agrupaciones y nombres de mujeres activas en el ámbito cultural del estado, cuyo repertorio de obras ha logrado rasgos autónomos y connotaciones que superan la sumisión ante el protagonismo de los artistas varones, un asunto a la espera de ser atendido no solo desde las artes visuales o escénicas, sino también en el campo literario y musical. En este caso, la investigación refiere un gran número de exponentes, tomando en cuenta las coyunturas generacionales entre ellas y el rescate de material gráfico donde es posible advertir la enseñanza de una plástica conservadora y otra con el afán de experimentación formal.

Es insoslayable no señalar que la terminología del arte plástico michoacano moderno se extiende en un apego a la figuración, aunque con destellos por liberarse, en algunos casos, a partir de las condiciones esbozadas de distintas obras, potenciando el azar en el sentido visual, esta actitud se justifica desde el punto de vista comunicativo, es decir, la preparación de los creadores mencionados ha estado fundamentada en el modo tradicional de ejercitarse, principalmente, el dibujo y sus procesos exploratorios, con el fin de otorgar el riguroso sentido jerárquico a la idea previa, así como los balances de luz y sombras que más tarde llegarán a su composición final, todo esto permite aquilatar dicha técnica y mantener una identificación con la contundencia del mensaje predefinido al espectador.

Si bien la tarea de organización diacrónica con relación a una primera genealogía de artistas, consintió su uniformidad en caracteres socio-históricos durante el incipiente proyecto editorial, sin duda, lo más edificante recayó en el enfoque cualitativo de los ensayistas, quienes han puesto de manifiesto las respectivas variables estilísticas en su justa dimensión; incluso, pensemos en “voz alta”, otro reencuentro de creadores que también requieren una debida periodización: Alfonso Sereno Sereno, Antonio Silva Díaz, Pedro Cruz Castillo, Roberto Baltazar Barajas, Enrique Revuelta Merino, Raúl García García, José Roberto González Duerte, entre otros, corresponden a la persistencia de otra deuda en la investigación de la plástica estatal, ya sea en su parentesco con los movimientos artísticos nacionales, o bien, en su proceso intrínseco, lo cual, habrá de evidenciar otra suma de obras que hasta ahora permanecen ignotas.

Ampliamente satisfactoria es la consecución de un interés común por la difusión de la historia del arte plástico estatal, en este caso, cimentada en numerosas fuentes e interacciones de conceptos, aunado al recorrido visual por las obras artísticas que han posibilitado el reconocimiento de la personalidad cultural del estado, ello como fruto de una antítesis: el conservar los fundamentos tradicionales del arte, pero transformándolos. Por tanto, dejamos en manos del lector un puente entre el tiempo pretérito y la mirada de los tiempos que transcurren.❖



LUIS SAHAGÚN. MATERIA Y MEMORIA

Nelly Sigaut

En 1933, una sofisticada crítica de arte publicada en un periódico de la Ciudad de México, describió Sahuayo como:

Un pequeño pueblo de gente industrial y agricultores, en donde la vida espiritual fuera de las prácticas religiosas, es casi nula. La gloria de aquellas gentes, es la de los bienaventurados y su concepto de la belleza está más cerca de las alas de los querubines que de los mágicos paisajes del pueblo.¹

La observación no podía ser más mordaz. Proviene de un nombre que oculta a dos personajes que habían estado involucrados con la polémica de 1925 entre los "nacionalistas" y los "cosmopolitas", desatada durante el Congreso de Escritores y Artistas convocado por José Vasconcelos, en mayo de 1923. Mientras los primeros sostenían que las expresiones artísticas tenían que quedarse en el ámbito de lo mexicano, los segundos estaban interesados en el diálogo con el exterior.²

Nada permitía predecir que Luis Sahagún nacido en este pueblo de Michoacán el 20 de noviembre de 1900, formaría parte años después, de esta polémica enconada entre el arte nacional y el cosmopolita. Como predestinado, creo que Sahagún tampoco lo admitió y de una manera más conservadora y tímida que militante, dejó de lado los pleitos por posiciones políticas y propuestas estéticas. Si algo defendió de manera decidida, fue que el artista pudiera vivir de su quehacer, de una manera digna, veremos que defendió incluso una propuesta de vivienda, tema que lo ubicó en ese momento en una élite utópica; proposición de la que se alejó rápidamente. El ambiente artístico mexicano estaba profundamente conmovido y Sahagún no fue hombre de ruidos.

¹ José Corral Rigan, *Excélsior*, 1933.

² Armando Pereira, (Coord.), *Diccionario de la literatura mexicana: siglo XX*, México, UNAM, Ediciones Coyoacán, 2004, (2^a. ed.), p. 382.



Figura 7. Pareja de ancianos, 1918

a su final. Paisajes y rostros de ancianos exhiben una habilidad que evidentemente exigía ser depurada con técnica y estudio.

Las clases de dibujo en la Escuela Preparatoria de Guadalajara estaban a cargo de José Othón de Aguinaga (1873-1972), un pintor tapatío de larga experiencia tanto en México⁴ como en Europa. En París estudió en la Académie Julian.⁵ Ya de regreso en el país, Aguinaga dio clases de dibujo por más de 20 años.⁶ Fue el momento del encuentro entre Luis Sahagún y un pintor que había vivido y estudiado en París, donde frecuentó a los pintores franceses que iban becados a la Villa Médici en Roma. La versión académica de los retratos y paisajes avivaron la imaginación del joven Luis.

³ Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara. Fondo de Instituciones Educativas de Jalisco. Escuela Preparatoria de Jalisco. 12 de Julio de 1920.

⁴ Desde 1887 hasta 1891 estudió dibujo con Felipe Castro en el Liceo de Varones, y de 1892 a 1894 en la Academia de San Carlos con Santiago Rebull y José Salomé Pina.

⁵ Fundada en 1873 por el pintor Rodolphe Julian (1839-1907) con un éxito rotundo, ya que a los pocos años (c.1880) tenía 600 alumnos en los distintos centros que abrió en la capital francesa. Llegó a considerarse como un paso hacia la prestigiosa Escuela de Bellas Artes, casi inaccesible para los extranjeros que debían rendir un difícil examen en francés. Ian Chilvers, *Diccionario del arte del siglo XX*, Diccionarios Oxford Complutense, Editorial Complutense S.A., 2001, p. 9.

⁶ Fue nombrado Director de la enseñanza del dibujo en las escuelas oficiales en el año escolar de 1915 a 1916; profesor de dibujo y pintura decorativa en la Escuela Preparatoria de Jalisco hasta el año de 1921 y en el Instituto de Ciencias de Jalisco, durante los años de 1925 a 1930. La biografía de José Othón de Aguinaga se organizó con los datos obtenidos de los siguientes sitios: <<http://omnibiografia.com/biografias/biografia.php?id=433>>; Arturo Camacho en: <<http://www.fomentar.com/Jalisco/Enciclopedia/data/0022.html>> y EM en: <<http://portalsej.jalisco.gob.mx/bicentenario/node/159>>. [Consultados el 11/07/2013].

Seguramente al concluir su escuela preparatoria se incorporó al estudio de José Vizcarra (1868-1956) pintor tapatío que fue maestro de varias generaciones de pintores jaliscienses, como afirmó Ixca Farías. Vizcarra después de una formación local con Felipe Castro y su paso en 1892 por la antigua Academia de México ya convertida en Escuela Nacional de Bellas Artes, comenzó su producción orientada a temas prehispánicos y religiosos.⁷ En 1920, año clave para la historia de Luis Sahagún, fue cuando José Vizcarra volvió a Guadalajara y expuso acuarelas y dibujos, organizando un taller que fue muy frecuentado.⁸ La producción pictórica de Vizcarra sigue líneas academicistas aunque en cierta época es permeable a las nuevas corrientes llegadas de Europa, en especial a la impresionista. Fue mérito suyo integrar a la pintura los valores costumbristas y el paisaje, supo plasmar en sus lienzos un arte sobrio y sencillo, como extraordinario intérprete de la naturaleza y magnífico retratista de los tipos comunes de la ciudad y del campo.⁹

El artista y promotor cultural Ixca Farías quien trabajó en Guadalajara con Othón de Aguinaga en la formación del Museo de Bellas Artes y Etnología en 1918 –actual Museo Regional–, también había estudiado en Chicago y París.¹⁰ Es extraño que no mencione a Luis Sahagún entre los alumnos que alcanzaron cierta proyección. Sin embargo, en una nota periodística firmada por Oto Lear en 1933, –posiblemente un seudónimo que oculte a algún crítico local– éste cuenta el orgullo que el maestro Vizcarra sentía por su alumno y cómo le había mostrado las cartas y fotos que Sahagún le enviaba desde Roma.¹¹ Sahagún compartió con Vizcarra un gusto por la naturaleza y los sitios cotidianos, lo religioso y el retrato, pero creo que por su calidad de michoacano no ha sido considerado en las publicaciones sobre pintura y pintores de Jalisco. Los regionalismos tuvieron durante muchos años, una fuerte carga de exclusión.

Sahagún se nutrió entonces en ese Jalisco de las primeras décadas del siglo XX, que fue descrito por Arturo Camacho como un medio donde había:

⁷ José Vizcarra Batres. 17 de febrero-10 de abril de 2005. Museo de la Ciudad de Guadalajara. Guadalajara, Jalisco, México, 2005.

⁸ Ixca Farías, *Pintores Jaliscienses*. Guadalajara, Publicaciones del Gobierno del Estado de Jalisco, 1969.

⁹ Gabriel Agraz García de Alba, *Jalisco y sus Hombres*, Guadalajara, Jalisco, México, 1958.

¹⁰ Diccionario Porrúa: Historia, Biografía y Geografía de México, México, 1986.

¹¹ Oto Lear, "Luis Sahagún, notable pintor mexicano regresa de Europa". *El Informador*. Guadalajara, Jal., jueves 12 de enero de 1933.

Artistas modestos preocupados por cumplir con decoro sus encargos, en cuya autenticidad encontramos su principal cualidad estética. La poética visual resultó de un convencimiento íntimo y profundo de que el saber pintar es un don al servicio de las mejores causas del hombre, y a la belleza como un antídoto contra la discordia, así como la práctica naturalista del arte como la mejor manera de humanizar la vida diaria.¹²

El círculo más cosmopolita de Othón de Aguinaga e Ixca Farías, así como el impulso de Vizcarra, pudieron haber influido en la decisión de Sahagún de viajar a Europa, pero curiosamente no a París donde las vanguardias sacudían una y otra vez las estructuras del arte occidental, sino a Roma, a pesar de que ésta había cedido su lugar como centro artístico en beneficio de París desde hacía varias décadas.¹³ En 1925, cuando Sahagún emprendió el “*viaggio a Roma*”, como lo habían hecho los pintores europeos desde el siglo XVI, Picasso daba a conocer en París *The Three Dancers* –Tate Gallery–, enrolándose en un periodo surrealista. Desde inicios del siglo XX, París había sido el escenario de la revolución cubista protagonizada por Picasso y Braque:

Un punto de inflexión radical en la historia del arte que inspiró al resto de vanguardias artísticas al abandono del ilusionismo pictórico, rechazando la descripción naturalista en beneficio de composiciones de formas abstractas de la percepción convencional, jugando con la tridimensionalidad y la estructura de las superficies.¹⁴

En México en ese año 1925, José Corral Rigan publicó en *El Universal Ilustrado*, un artículo titulado “La influencia de la Revolución en nuestra literatura”. Los artistas de la Revolución, según el mencionado artículo, eran Diego Rivera, Maples Arce y Mariano Azuela, quienes según el crítico, producían un arte de ruptura. La polémica continuó, pero para los efectos de este trabajo, me interesa señalar que José Corral Rigan es un nombre que encubría a dos autores: Carlos Noriega Hope, simpatizante del estridentismo y Arqueles Vela miembro de este grupo.¹⁵ En el ámbito nacional se imponía entonces la fuerza de un discurso socialista y revolucionario que había sido impulsado desde la esfera del poder político como línea en el diseño del arte oficial,

¹² Arturo Camacho, Álbum del tiempo perdido, p. 180.

¹³ Desde 1873 había pasado la hora de Roma y París exigía una apertura de espíritu excepcional. Antonio Bonet. *El viaje artístico en el siglo XIX. Roma y el ideal académico*. Madrid, 1992, p. 37.

¹⁴ On Line Picasso Project. <<https://picasso.shsu.edu/>>.

¹⁵ Armando Pereira, (Coord.), *Diccionario de la literatura mexicana: siglo XX*, México, UNAM, Ediciones Coyoacán, 2004, (2^a. ed.), pp. 382-383.

expresado en un lenguaje figurativo. En este espacio discursivo, los murales de la Secretaría de Educación Pública (1923) y luego los de Palacio Nacional (1929-1951), ambos de Diego Rivera, mostraron su apuesta por el relato construido a partir de la identificación de los protagonistas de la historia nacional, reelaborando sus retratos sobre las convenciones establecidas y sintetizando momentos clave en la construcción de la nación. Periodo importante y complejo en la plástica mexicana en el que Sahagún no tuvo registro. A escala internacional, el muralismo dio la última respuesta significativa de la figuración, aunque luego el movimiento se viera deformado por réplicas regionales de escasos valores plásticos, pero incendiados de ideología.

EN ITALIA

En sus primeras actividades romanas, Sahagún frecuentó la Escuela Libre de Desnudo de la Academia de Bellas Artes de Roma. En la "Exposición de los artistas residentes en Roma" celebrada en 1928, tuvo una buena acogida de la crítica, que celebró la presencia de "Nuevas cabezas, vigorosas, capaces de mantenerse firmes ante cualquier influencia".¹⁶

Sahagún ingresó al Círculo de Bellas Artes, donde expuso repetidas veces y conoció al pintor Romolo Bernardi, quien se convirtió en su maestro. En esos años la crítica en Italia dedicó mucha atención al grupo del cual formaba parte Bernardi, los "XXV de la campiña romana" nombre que se dio a un grupo de artistas organizado en el año 1904 con la intención de renovar la tradición de la representación pictórica de los lugares "reales" de Roma y continuó su trabajo hasta 1930. Con el paso del tiempo, sin dejar de llamarse a sí mismos "XXV" alcanzó el número de 45. La mayoría de los artistas que iniciaron el grupo provenían de la sociedad "In arte libertas", fundada en



Figura 8. Ninfa, 1928

¹⁶ La Esposizione Degli Artisti Centro Sud Americani Residenti In Italia. Roma 1928.

1886 por Nino Costa.¹⁷ Romolo Bernardi los describe como:

Los 25 artistas con historias personales y artísticas heterogéneas, [estaban] movidos por la atención apasionada [...] hacia el paisaje siempre cambiante de los lugares de la campiña romana [...] Por cerca de veinte años, en un intento de renovar la tradición pictórica de estudio y caracterización de los lugares, el grupo se dedicó al estudio, representación e interpretación de la campiña y el entorno social vinculado a la misma.¹⁸

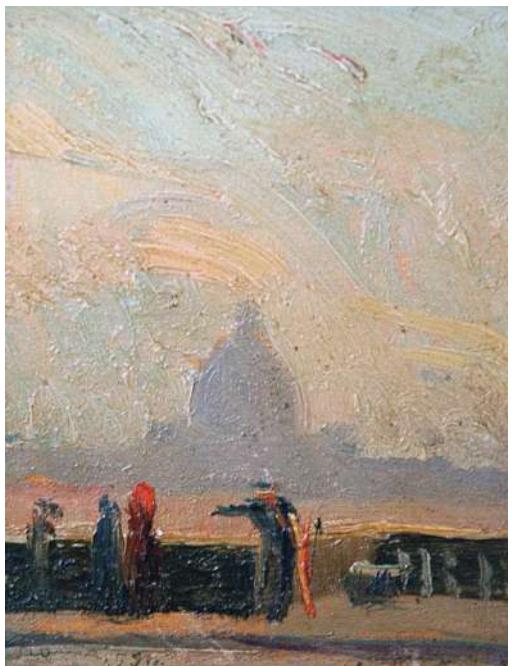


Figura 9. Roma, 1928

Cuando Luis Sahagún llegó a Roma se encontró entonces con una propuesta firme de volver la mirada hacia el paisaje, como una construcción cultural de los lugares, mirada que él mismo retomaría a su regreso a México. Como su maestro italiano Bernardi, se propuso construir un patrimonio de imágenes, una especie de memoria colectiva de los lugares de su infancia y juventud. Por eso volvió a pintar una y otra vez los perfiles de su pueblo, de los pueblos michoacanos y su gente, visión idealizada que llenó de texturas y colores.

La impronta romana en la pintura de Sahagún se observa en la manera en que se soltó el pincel, se hizo más rápido para captar la luz, que abocetó las formas hasta casi diluirlas en la atmósfera. Como todos, Sahagún reconstruyó su pasado y estructuró un discurso sobre

su plástica que relacionaba con la Escuela de Barbizon (1835-1870).¹⁹ Hubiera sido importante saber de su propia voz por qué realizó esta operación de anclaje de su obra en un movimiento que ya tenía casi un siglo en vez del romano. Mi hipótesis es que los barbizonianos y su escuela se hicieron de un gran prestigio en el ámbito

¹⁷ "La Campagna Romana de'l XXV", catalogo della mostra organizzata dall'Accademia Nazionale di San Luca e dall'Assessorato alle Politiche Culturali del Comune di Roma, a cura di Nicoletta Cardano e Anna Maria Damigella, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2005.

¹⁸ La Campagna Romana de "I XXV" 10 marzo-25 de abril 2005. Notiziario, Accademia Nazionale di San Luca, Numero 14, Giugno 2005. La traducción es de NS.

¹⁹ María del Carmen Alberú Gómez. *Luis Sahagún Cortés. pincel del equilibrio*. México. Círculo de arte. CONACULTA. 2006, p. 20.

artístico y resultaba más atractivo ser relacionado con Corot o Millet que con un casi desconocido Bernardi y los XXV.

La vida en Europa estuvo plena de viajes –París, claro era inevitable para un artista, Marruecos, Tierra Santa– durante los cuales dibujó en apuntes, bocetos, dibujos más acabados, algunos convertidos en pequeños cartones coloreados. Unos de ellos, rincones de Roma que se convertían en *souvenirs* turísticos –el dueño del café Atrango de Piazza Colonna le compró cien obras para venta entre su clientela– y dinero más o menos pronto para alguien que si bien tenía un perfil humilde, no estaba acostumbrado a pasar carencias porque las becas que obtuvo del gobierno mexicano no siempre llegaban con la debida regularidad.

Un producto de su actividad plástica de esos años, fue la exposición romana de 1930. La reseña periodística observó sobre Sahagún:

Llama la atención en sus cuadros por la precisión del dibujo, el cual –se quiera o no– constituye por siempre la base de toda construcción artística sólida. Naturalmente el dibujo no significa academicismo y de este peligro es del que debe cuidarse el joven y simpático pintor mexicano. De esto lo pondrá a salvo la ansiosa lucha que Sahagún persigue para encontrar una personalidad propia a través de la expresión de su temperamento profundamente lírico y pictórico que le ha permitido en poco tiempo, bajo la apasionada guía de Romolo Bernardi, conseguir resultados verdaderamente notables.²⁰

Después de siete años en Europa, a finales de 1932 se despidió de Italia. La situación política era cada vez más difícil y la década de gobierno como primer ministro de Benito Mussolini había dado como resultado un fascismo que tenía una carga cada vez mayor de represión, desconfianza hacia los extranjeros y la creación de una policía secreta. Era evidente que a pesar de la firma de tratados, iba a ser muy complejo mantener la paz en Europa. A los pocos años estalló la Guerra Civil en España (1936-1939) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

REGRESO A MÉXICO

El retorno a su patria fue noticia del medio artístico, como se muestra en publicaciones de Guadalajara y Michoacán. Algún tiempo después de su llegada montó su primera exposición en el salón Excélsior patrocinada por el Bloque de Obreros Intelectuales de México, que editaba una modesta revista mensual *CRISOL*, donde

²⁰ "Mostre romane Sahagun e Blanco", *Arte Italica*, Roma, 1 Marzo 1930 (VIII), p. 2.

daban cuenta de las actividades del grupo. La exposición de Luis Sahagún estuvo dedicada a Lázaro Cárdenas, exhibió no solo las pinturas romanas, sino también las filiaciones y simpatías que unían al pintor con quien consideraba su protector.²¹ Como gobernador (1928-1932) y luego ministro de Guerra (1933),²² Cárdenas se dio tiempo para brindar su apoyo al pintor en su estadía italiana. Por lo tanto, los intelectuales esperaban que esta actitud continuara durante la presidencia de la república:

Si Cárdenas se limitara a dar dinero para ayudar a un artista, su acción poco valdría; pero cuando en medio de su actividad como gobernador o como ministro, tiene tiempo para escribir a Sahagún a Roma dándole consejos y alentándolo en sus estudios, los intelectuales de México podemos tener confianza en que Cárdenas impulsará firmemente las ciencias y las artes en nuestro país.²³

Lázaro Cárdenas comenzó su periodo como presidente de México el 01 de diciembre de 1934. A un mes de asumir su cargo, el 01 de enero de 1935 nombró a Sahagún, quien en ese momento daba clases de matemáticas en una preparatoria, en el cargo de "Restaurador Especialista de las Galerías de Pintura y Escultura, con la adscripción al Palacio de Bellas Artes".²⁴ Poco tiempo después de su contratación estuvo involucrado en una "comisión que se le confirió para trabajos en la presidencia de la República".²⁵ Dos años después (1937) fue promovido al cargo de "Jefe de Restauradores, con la adscripción Galerías de Pintura y Escultura".²⁶

En esos años (1936) Sahagún dio a conocer un ambicioso proyecto, "una ciudad para artistas". La iniciativa planteaba que el Estado construyera una ciudad para artistas en algún lugar cercano a la capital. De pequeño formato, cada casa tendría un estudio con buena luz, sería el lugar para vivir y trabajar, con una biblioteca comunitaria especializada en arte. Lo que parece más interesante es que después de

²¹ *Crisol.* Revista mensual. 1 de diciembre de 1933. Número 60.

²² Eitan Ginzberg, "Abriendo nuevos surcos: ideología, política y labor social de Lázaro Cárdenas en Michoacán, 1928-1932", *Historia Mexicana*, XLVIII: 3, 1999, pp. 567-635.

²³ *Excélsior*, 15 de diciembre de 1932.

²⁴ Archivo General de la Nación (AGN), Secretaría de Educación Pública (SEP), Palacio de Bellas Artes, Galería de pintura y escultura, exp. 15, año 1934-1936, AGN 33735. Personal. Luis Sahagún, su expediente.

²⁵ AGN 33735. Personal. Luis Sahagún, su expediente. Departamento de Bellas Artes, sección administrativa del personal 8104, VII/131/ Asunto: Prórroga de comisión, México, DF, a 19 de abril de 1935, f. 14. Desde el 14 de abril de ese año de 1935, con el sueldo de 200 pesos.

²⁶ AGN 33735. Personal. Luis Sahagún, su expediente. Departamento de Bellas Artes, sección administrativa del personal 8104, VII/131/ Asunto: Prórroga de comisión, México, DF, a 19 de abril de 1935, f. 16.

pagar una módica renta, las casas serían propiedad de los artistas que las habían habitado.²⁷ Una utopía donde se reconoce el modelo de la Bauhaus, Escuela de Artesanía, Diseño, Arte y Arquitectura fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar –Alemania– donde se trató de una renovación del diseño pero también de nuevas formas de convivencia entre profesores y alumnos que allí residían.

Lázaro Cárdenas le encomendó varios trabajos y la prensa de la época consideró que “Si el régimen de don Adolfo de la Huerta fue favorable para la gente de teatro, el del presidente Cárdenas lo ha sido para los pintores”.²⁸ El grupo que se conoció como “los artistas del Presidente” estaba formado por el pintor taurino Carlos Ruano Llopis (1878-1950), Luis Sahagún (1900-1978) y Sóstenes Ortega (1881-1968) dedicados a retratos y paisajes; Eduardo Solares Gutiérrez y el escultor Guillermo Jiménez.²⁹ Un memorándum escrito en Los Pinos el 25 de noviembre de 1940, pide que se le entregue a Luis Sahagún una fotografía del General Ávila Camacho, presidente electo. Está dirigido a su secretario particular, pero lo que interesa destacar es que se llama al portador de dicho memo, “pintor del Sr. Presidente”.³⁰ A pesar del cargo Sahagún no firmó un retrato de Cárdenas como presidente y hay en cambio una pintura que tuvo como origen una muy reproducid fotografia.

En 1940 la organización GRUA (Generación Revolucionaria Unificadora de Artistas) lo invitó a unirse a sus filas argumentando que Sahagún era “en alto grado exponente del arte mexicano”.³¹ La idealización del México rural de la que daba

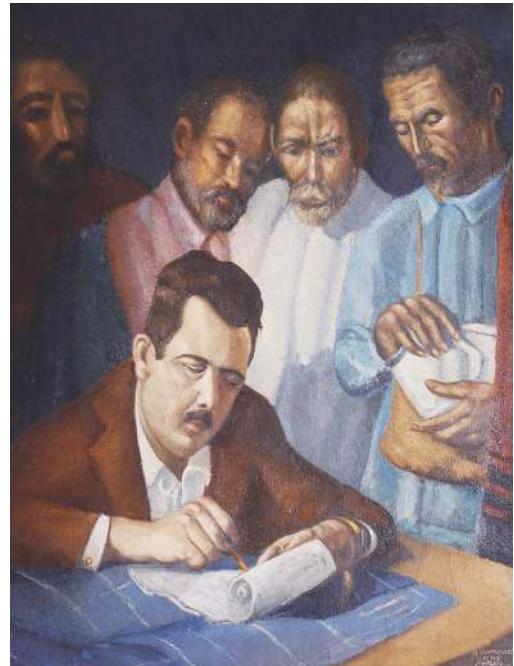


Figura 10. El reparto agrario, 1971

²⁷ Guillermina Llach. “Una ciudad para artistas”. *El Hogar*. México, Miércoles 15 de enero de 1936. Año XXIII, Núm. 823. Juan José Segura. Cuestiones artísticas. *El Universal Gráfico de la tarde*. México, D.F., Lunes 16 de diciembre de 1935.

²⁸ Ortega. *El Universal Gráfico* del 4 de marzo de 1940. Archivo Sahagún.

²⁹ Ortega. “Quién es y cómo es”. *El Universal Gráfico*. México DF. Lunes 4 de marzo de 1940. Año XIX, Núm. 7943.

³⁰ Memorándum. Presidencia de la República. Los Pinos 25 de noviembre de 1940. Archivo Sahagún.

³¹ GRUA 5 de agosto de 1940. Archivo Sahagún.



Figura 11 (izquierda) Encuentro ranchero, 1975. Figura 12 (derecha) Miseria, 1959.

cuenta el cine –*El peñón de las ánimas*, 1943– completaba la estética revolucionaria nacionalista donde se inserta, en un tono menor, parte del trabajo de Luis Sahagún.

Sobrevivir en el medio artístico mexicano en esos años no debió haber sido nada fácil para un pintor como Luis Sahagún. En 1944 Siqueiros había publicado en *Hoy* algo que terminó siendo un manifiesto: “No hay más ruta que la nuestra”; exhorto a un arte de compromiso social expresado en una apuesta figurativa y exultante que no era compartida por todos los artistas y especialmente por los jóvenes. La denominada “Ruptura”, protagonizada por Juan Soriano, Rufino Tamayo –en México a inicio de los 50– y un muy joven José Luis Cuevas, mostraba una manera violenta y colorista de desvincularse de lo que llamaron “la cortina de nopal”. Sahagún vivió esas décadas intensas desde una reflexión personal, adoptó de Siqueiros el bárbaro despliegue matérico al que incorporó una estructura académica del dibujo y una nostalgia romántica hacia el pasado.

Su interés por el desnudo quedó demostrado desde los primeros años romanos y fue motivo de sus únicas quejas documentadas. Luis Sahagún en la inauguración de una exposición consideró: “Con tristeza que los ‘prejuicios’ aún ahogan el arte en México, al grado de que los cuadros sobre desnudos –independientemente de su calidad artística– encuentran comprador con dificultad suma”³² El pintor habló en ese momento de la resistencia de una falsa moral que terminaba por proscribir al

³² *La Prensa Gráfica*. 1951.

género: "Lo que obliga al artista a buscar otros campos –naturaleza muerta, retratismo, etc.– o bien aceptar condiciones de vida aún más difíciles que las ordinarias, sacrificios y renuncias casi sin límite"³³

LA DOCENCIA

La labor docente de Luis Sahagún tuvo como escenario a la Escuela Nacional de Bellas Artes, a la que se incorporó hacia 1939:³⁴

Durante algún tiempo la Escuela estuvo convertida en talleres libres. Un alumno podía permanecer varios años al lado de un solo maestro y asistir libremente a las clases teóricas. Las carreras prácticamente habían desaparecido y durante cerca de veinte años no se expidió ningún título profesional. Por este tiempo fueron maestros los pintores Carlos Mérida, Francisco de la Torre, Sóstenes Ortega, Eduardo Solares, Fernando Leal y los escultores Domínguez Bello y Armando Quezada.³⁵

Sahagún se incorporó cuando la escuela estaba organizada con cátedras y horarios establecidos. Un examen realizado el 04 de agosto de 1941 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, reunió al director Manuel Rodríguez Lozano y a los profesores Luis Sahagún, Francisco Goitia, Benjamín Coria por Pintura y a Fidias Elizondo, Ignacio Asúnsolo y Arnulfo Domínguez Bello por Escultura.³⁶ Sahagún estuvo a cargo de las cátedras de Pintura³⁷; Técnica del procedimiento; Dibujo preparatorio; Dibujo imitación; Dibujo de modelo desnudo³⁸ y Pintura mural, que impartió desde 1940.³⁹ Los artistas de este grupo "todavía impartían sus clases dentro de rígidos métodos

³³ *Ibid.*

³⁴ Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México (AHUNAM), Fondo: Escuela Nacional de Bellas Artes, Sección: Dirección/Académica, Serie: Correspondencia, caja 19, exp. 19, fs. 59, año 1942.

³⁵ Roberto Garibay, *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, UNAM, Posgrado ENAP, 1990, p. 45.

³⁶ AHUNAM, Fondo: Escuela Nacional de Bellas Artes, Sección: Dirección/Académica, Serie: Correspondencia/Planes de estudio, caja 19, exp. 16, fs. 57, año 1940-1941, f. 36.

³⁷ Maestros en Artes Plásticas, Segundo año 1940 Bachillerato. AHUNAM, Fondo: Escuela Nacional de Bellas Artes, Sección: Académica, Serie: Planes de Estudio/ listas alumnos, caja 24, exp. 1, libro 1146, año 1940- 1941, f. 14.

³⁸ Plan de estudios de la Escuela Nacional de Artes Plásticas en el año escolar de 1941. Enero 1941. AHUNAM, Fondo: Escuela Nacional de Bellas Artes, Sección: Académica, Serie: Planes de Estudio/ listas alumnos, caja 24, exp. 1, libro 1146, año 1940-1941, f. 34.

³⁹ AHUNAM, Fondo: Escuela Nacional de Bellas Artes, sección: Administrativa, serie: inventarios, caja 27, exp. 1, año 1949-1952, libro 1326, fs. 81.

académicos, alternando el uso del modelo vivo con la copia de yeso clásicos [...] Lorenzo Rafael atendía el taller de relieve en metales, Carlos Alvarado Lang desempolvaba técnicas de grabado ya olvidadas o que habían sido mantenidas en secreto, descubría otras nuevas y formaba varias generaciones de grabadores".⁴⁰

Su habilidad para el dibujo de desnudo le hizo seguir a la cabeza de esa clase durante muchos años.⁴¹ En 1940 en el patio de la vieja Academia se exhibieron un conjunto de desnudos realizados por los alumnos.⁴² Quizá sea el momento de atender a otras voces críticas, como la de Luis G. Basurto, quien ese año visitó la exposición anual de trabajos de los distintos talleres. Para este crítico, el director Manuel Rodríguez Lozano había dado un empuje vital a las actividades de la escuela, marco en el cual:

Luis Sahagún y B. Coria representan la tendencia anticuada y a veces académica y a veces solamente falsa en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Del taller del primero, Alicia Peñafiel es la menos asfixiada por una técnica tan insincera como llena de truco. Del segundo en que la tradicional copia de yesos muestra inactividad y estancamiento no sobresale ningún alumno.⁴³

La continuidad de casi treinta años en la Escuela de Artes Plásticas le permitió ser maestro de varias generaciones. Luis Nishizawa recordó a sus grandes maestros desde que ingresó a esa escuela en 1942, tales como Bulmaro Guzmán, Julio Castellanos, Alfredo Zalce, Benjamín Coria, Antonio Rodríguez Luna, José Chávez Morado y Luis Sahagún.⁴⁴ "Tuve maestros muy buenos, entre ellos uno que quise mucho: Luis Sahagún, una persona sencilla y gran amigo. Luego me enseñaron José Chávez Morado, Julio Castellanos y Alfredo Zalce; la verdad tuve mucha suerte".⁴⁵ Zalce se incorporó a la Escuela en 1944. Contemporáneo de Sahagún, sus destinos fueron, sin embargo,

⁴⁰ Roberto Garibay, *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, UNAM, Posgrado ENAP, 1990, p. 47.

⁴¹ Plan de estudios Escuela Nacional de Artes Plásticas enero 1943. AHUNAM, Fondo: Escuela Nacional de Bellas Artes, Sección: Dirección/Académica, Serie: Correspondencia /Planes de Estudio, caja 19, exp. 9, fs. 30, año 1943, f. 1.

⁴² *Estampa*, México, DF, Año 2°, Núm. 78, Diciembre 3 de 1940.

⁴³ Luis G. Basurto Jr. Columna Crítica de Arte. "Exposición de artes plásticas, la escultura y dibujo" en *Excélsior* segunda sección, México DF, sábado 9 de diciembre de 1940, p. 2.

⁴⁴ <http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2006/2006_885.html>. [Consultado 07/08/2012].

⁴⁵ *La Jornada*. Martes 8 de enero de 2008. Consultado en <<http://www.jornada.unam.mx/2008/01/08/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>>.

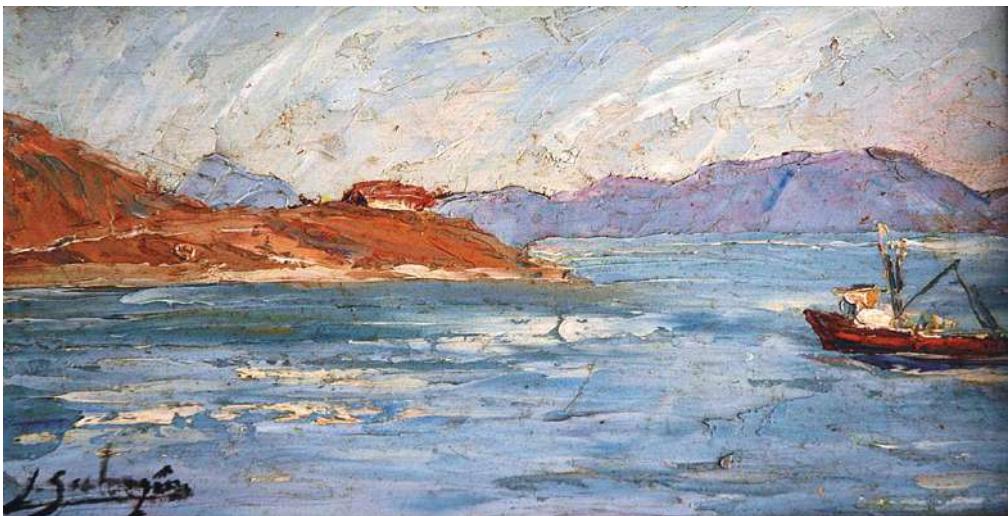


Figura 13. Bahía de Topolobampo, 1965

tan diferentes como su producción artística. Ambos tuvieron como uno de sus temas favoritos a Michoacán y su gente. Sin embargo, Zalce pasó por otras experiencias personales y estéticas más asimiladas al proceso artístico posrevolucionario y el movimiento muralista mexicano. Sahagún, mantuvo sus preocupaciones académicas más ligadas a su formación tapatía y a su estancia romana: El paisaje cada vez más empastado y una luz que terminaba por diluir casi las figuras.

En 1945 y 1946 los artistas en México fueron convocados a colaborar con la Campaña Nacional de Alfabetización, para lo cual se les solicitaba la donación de una obra que sería expuesta en el Palacio de Bellas Artes para su venta.⁴⁶ Con otros artistas fundó el Círculo de Bellas Artes de México, espacio de exhibición y encuentro de artistas que tuvo una galería en Av. Juárez 58 –vestíbulo del Cine Magerit– donde expuso en varias oportunidades.⁴⁷ En la muestra del Círculo de 1947,⁴⁸ participó con dos desnudos femeninos de tamaño un poco mayor que el natural, que reclamaron la atención por la técnica –óleo y asfalto o chapopote sobre madera laminada–, por lo sencillo y burdo de los materiales empleados.⁴⁹ Este

⁴⁶ Carlos Pellicer a Luis Sahagún. 4 de septiembre de 1945. Correspondencia. Archivo Sahagún.

⁴⁷ Círculo de Bellas Artes de México. Archivo Sahagún, 1947.

⁴⁸ Catálogo. Círculo de Bellas Artes de México. Galería de exposiciones. Exposición de pinturas del 15 al 31 de enero de 1946. Allí expuso con José Bardasano, Camps Ribera, Carmen Díaz, Pedro Galarza, Jorge González Camarena, Juan Mingorance, Antonio Navarrete, José Renau, Estanislao Romero, Carlos Ruano Llopis, Pastor Velázquez y Alfredo Wolburg, cada uno con dos o tres obras.

⁴⁹ Benito Benítez. "De arte y de letras". *Prensa Gráfica*, Lunes 21 de enero de 1946, p. 13.

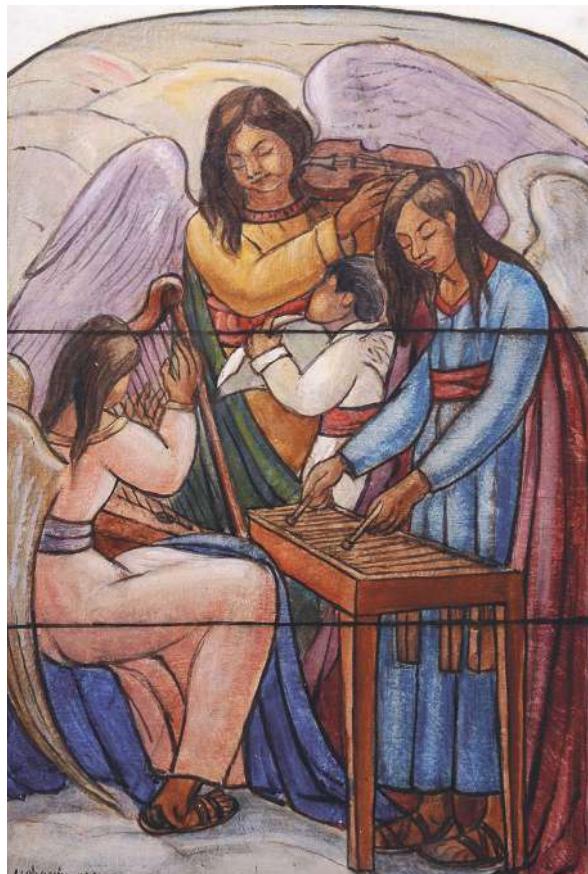


Figura 14 (izquierda) Desnudo. Figura 15 (derecha) Ángeles músicos, 1960

petróleo crudo expuesto al aire y elementos por largo tiempo, se convierte en una sustancia viscosa, negruzca, que se desmorona y rompe muy fácilmente, de negro puede virar a castaño claro, como lo usó Sahagún en estos desnudos. Las líneas del dibujo, cortas y curvas; redondeadas, dejan ver el grueso pincel de donde surgieron las formas femeninas y le otorgan una inusitada sensualidad, al tiempo que lo alejan de los desnudos clásicos hechos en Roma.

Su archivo personal, con recortes de prensa y anotaciones hechas en presentaciones y catálogos de exposiciones, cartas e invitaciones, permite entender que fue un pintor apreciado en el medio cultural de la Ciudad de México. En una reseña periodística de 1949, se encuentra una referencia acerca de su formación en Jalisco con Vizcarra, se trata de una semblanza acerca de su formación y el ejercicio de la

docencia del dibujo. Se le considera allí un hombre de gran talento y “sumamente modesto”⁵⁰ algo que seguramente no se acomodaba con un tiempo de fundamentalismos y fuertes declaraciones.

Siempre regresó a Michoacán. En 1955 expuso en una muestra colectiva organizada en el Museo Michoacano, donde se reunieron 150 pinturas de obras de este estado.⁵¹ Cinco años después realizó los diseños para los vitrales del templo de San José en la ciudad de Zamora, cuya producción también cuidó de manera personal.⁵² En ellos, como en otras obras donde los protagonistas son gente del pueblo, no hay rasgos faciales. Un óvalo sumerge en el anonimato a un hombre o a una mujer que, de ese modo no es nadie reconocible y al mismo tiempo es todo un pueblo.



Figura 16. San Antonio Guaracha, s/f

⁵⁰ “A la encáustica. Luis Sahagún”. *Excélsior. Artes Plásticas*. Sábado 30 de abril de 1949.

⁵¹ Invitación. Archivo Sahagún. Antonio Arriaga, septiembre de 1955.

⁵² Información proporcionada por el Pbro. Alfonso Sahagún de la Parra, Zamora, Michoacán, Diciembre 2012.

En estos años conviven dos modalidades en su pintura: Los paisajes michoacanos, óleos sobre madera de pequeño formato trabajados con mucha materia sobre la que después aplicaba espátula y esgrafiaba con pincel, y pintura religiosa de pequeño formato, –15 x 17 cm– con una materia muy diluida que en oportunidades logra un aspecto acuarelado. Sus últimas pinturas hechas en Sahuayo, donde murió un 24 de febrero de 1978,⁵³ lo muestran con la misma vital atracción por el óleo, con el que pintó unos vasos de flores plenos de color y luz.❖

⁵³ *5 Minutos de reflexión*, Sahuayo; Mich. 8 de junio de 2007. Lic. José Eduardo Sahagún Sahagún. Consultado en <<http://cincominutos.com.mx/luis-sahagun-cortes.html>>.



CARLOS ALVARADO LANG

Su lenguaje inefable del blanco y negro de mayor sutileza y espiritualidad

María Lorena D'Santiago Tiburcio

Carlos Alvarado Lang inició su formación artística a los 14 años en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, perteneció a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios –LEAR– e intelectuales de la época; una generación de grabadores para quienes serlo implicó un compromiso con la esperanza de que sus ideas quedaran plasmadas y sirvieran a la consecución de fines nobles, que llegaran al pueblo y lo hicieran reflexionar.

Los temas que aborda en sus grabados son escenas tomadas de elementos cotidianos como para postergar el movimiento de los eventos. El árbol caído, magueyes, la pareja, baluarte, memorias, capataz y esclavos; paisajes capturados y plasmados con tanto esmero, que nos permiten identificar su referente principal, éste último es la naturaleza, quizás de la ciudad que lo viera nacer: La Piedad de Cabadas, el 14 de enero de 1905. Hijo de Jesús V. Alvarado Arriaga y de Elisa Lang Pasahout, creció en la bella provincia del estado de Michoacán.

Da la impresión de que solo algunos años después, en 1919, nació a la vida artística seguro de querer expresar esa naturalidad, sencillez y belleza que plasmó en su fecunda obra, de igual manera, su inspiración surge y se alimenta de un poder vital y espiritual, que permite al artista ver y sentir profundamente aquello que es conocido para él, gracias al dominio del oficio, a los elementos formales y tonales que componen la obra de Alvarado, introduce un lenguaje inefable más cercano a la música de cámara y a los preludios de Bach.

En sus primeros años el artista tenía el propósito de estudiar pintura, pero su encuentro con un tratado sobre Durero lo llevó al mundo del blanco y negro y sus infinitos matices, de mayor sutileza, refinamiento y espiritualidad. Al respecto Antonio Rodríguez dice:

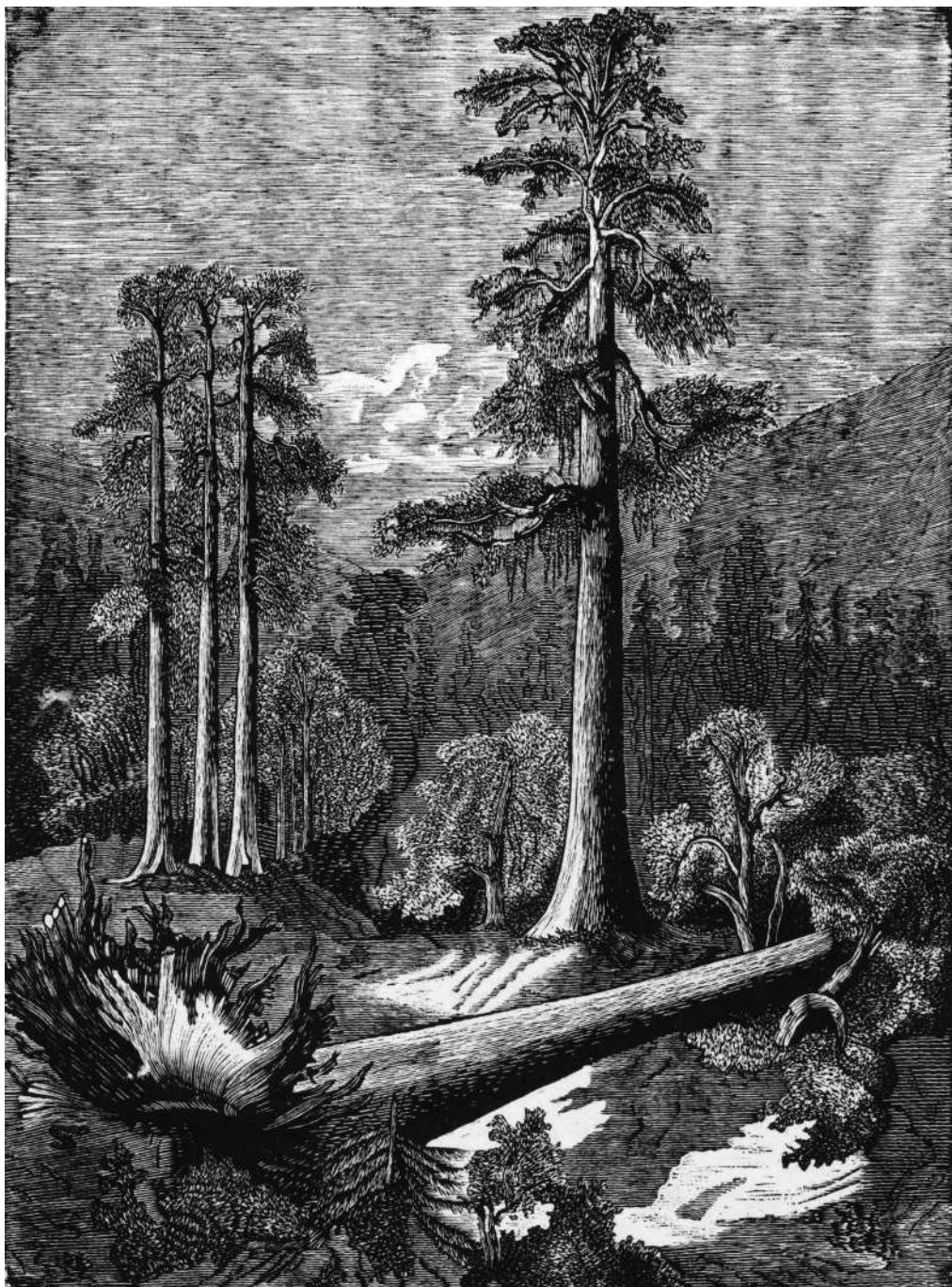


Figura 17. El arbol caido, 1955

Así, el muchacho de Michoacán, que había sido llevado hacia la pintura por el afán de recrear la vida y los ensueños del hombre con la ayuda de las líneas, de las formas y de los colores inventados por el arte, se encontró a sí mismo, y descubrió el lenguaje que correspondía a su temperamento y sensibilidad al contemplar las obras "milagrosas", de Durero.¹

Se formó con el grabador Emiliano Valadés que conocía los secretos del grabado, pero a quien no gustaba darlos a conocer a sus estudiantes, por lo que Alvarado Lang tuvo que descubrir los secretos que el profesor no compartía.

Su empeño y suma dedicación lo llevaron a experimentar con técnicas que ya no se utilizaban, rescatándolas del olvido. Dentro de sus aportaciones al grabado destacó su ingenio para modificar los tórculos, mejorando así el rendimiento sin perjudicar la calidad de la impresión; para ello tuvo que investigar y experimentar con aceites para adelgazar las tintas y evitar lentes operaciones que hacían de la impresión un laboriosísimo proceso, al introducir el grabado en frío, logró obtener tiros de alta calidad y limpieza, de este modo, aprovechó con inteligencia todos los recursos que el grabado le ofrecía.

En 1929 fue nombrado maestro titular de grabado en lámina, por Manuel Toussaint, quien dirigía la Escuela de Bellas Artes, en sustitución de su maestro Valadés, en donde permaneció hasta el día de su muerte en 1961.

A lo largo de su vida fungió en varios cargos y quedó como referente inapelable de un hombre honesto; maestro con mayúsculas a quien sus estudiantes y quienes lo conocieron admiraron por la entrega, dedicación y el hecho de compartir su tiempo y conocimiento con los demás. Por estas cualidades fue elegido para desempeñar diferentes puestos en la administración pública, destacando sus habilidades de gestor, investigador, así como docente y directivo académico.

Como prueba de su entrega y apoyo hacia el trabajo de los demás están las restauraciones realizadas por Alvarado Lang, quien encontró y restauró, en la Academia de San Carlos, las planchas de otros grabadores y lo hizo con sensibilidad y esmero proveniente de su oficio y su personalidad de servicio para mostrar y dar a conocer las obras que llevan firmas ajena, contribuyendo de esta manera a un reconocimiento y valoración del grabado mexicano de otras épocas, aunque esto le quitase tiempo para realizar su propia obra, De la Torre Villar explica:

¹ Museo del Palacio de Bellas Artes (MPBA), *Carlos Alvarado Lang: baluarte del grabado mexicano*. México D.F., 1988, p. 13.

Restaura las planchas y realiza el tiraje a mano de grabados del siglo XIX, propiedad de la Academia de San Carlos de las cuales se imprimaría un bello álbum con introducciones de Manuel Toussaint y Justino Fernández, participa en la reproducción de grabados de José Guadalupe Posada que se exponen en Chicago. Imprime los grabados, aguafuertes y tintas de José Clemente Orozco en 1951; sustenta conferencias y escribe artículos para los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, "El grabado a la manera negra" y otros en los que emite sus atinadas opiniones sobre el arte y artistas.²

Ocupó en varias ocasiones el cargo de la Dirección de la Escuela Nacional de Artes Plásticas donde se formó, Director también de "La Esmeralda", del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación. Alvarado Lang fue siempre productivo y un excelente gestor de recursos, tanto materiales como humanos, a favor de los planteles que dirigió de manera sabia y prudente; como docente supo alentar a las nuevas generaciones con su consejo y guía certera, fue así que sus alumnos reconocieron y agradecieron esta capacidad, expresando en sus propias obras las enseñanzas de su maestro, dentro de ellos cabe mencionar a: Isidoro Ocampo, Lola Cueto, Armando Franco, Alejandro Mckinney, José Arellano Fisher, Francisco Moreno Capdevila, Federico Cantú, Francisco Gutiérrez, Manuel Echauri, Abelardo Ávila, Alberto Beltrán, Carlos García Estrada, entre otros. Las palabras de Francisco Moreno expresan su admiración hacia Alvarado Lang: "Como director, un magnífico director, en sus tres etapas hizo reformas importantes en los planes de estudio, que se tradujeron en hechos concretos. Recuerdo el entusiasmo con que Alvarado Lang me enseñó, era una persona muy entusiasta en su trabajo de grabador".³

Al respecto, Miguel Álvarez Acosta afirma que: "La mejor manera de honrar a un espíritu laborioso, es mostrar los frutos de una labor. La verdad va siempre a quienes siempre la predicaron con el ejemplo [...] y continúa, con la práctica del ejemplo y la verdad de la acción, los condujo en descubrimientos sucesivos, a las diversas estancias de la ejecución gráfica, en sus más finas, complicadas y alucinantes expresiones".⁴

Además fue Jefe del Taller de Grabado y Calcografía de la Secretaría de Educación, igualmente, Profesor de enseñanza artística en el Instituto Nacional de Bellas

² Ernesto de la Torre Villar, *Ilustradores de Libros: Guión biobibliográfico*, México D.F., 1999, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 62.

³ Museo del Palacio de Bellas Artes, *op. cit.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

Artes –INBA–, donde fue también titular del Taller de Grabado y Calcografía. Alvarado Lang –amante de la música clásica– se deleitaba con las melodías de Bach, de quien fue un gran conocedor y su sensibilidad lo impulsó a captar con el grabado los sonidos del viento, para con ello suspender el paso del tiempo en la contemplación de la vida campesina, asimismo, los arroyos en el bosque que parecieran susurrarnos al oído delicadas orquestaciones en blanco y negro que hacen palidecer el color; momentos capturados para deleitar a quien la mire.

Como lo explica Francisco Moreno: "Su afición al paisaje se debía a que fue un hombre amante de la naturaleza como fuente de la vida y de todo, de ahí la temática que él escogió. Su sensibilidad la notamos en todos sus trabajos y una convicción de principio a fin, que refleja como él entendía lo que era grabar".⁵

El maestro dominó el grabado en madera de pie, una técnica de impresión que requiere de una precisa talla directa sobre la madera con una gubia o buril, por lo que el dominio del dibujo es esencial, además se necesita de una mano firme. Carlos Alvarado Lang siempre obtuvo magníficos resultados, pero su inquietud lo llevó a experimentar y dominar otras técnicas. Como él mismo le mencionó a Antonio Rodríguez:

En la madera la escala de tonos es reducida. Casi no existe más que blanco y negro: El medio tono es un tanto simulado: Y esto se comprende porque en la madera lo que imprime es el relieve y éste es siempre igual en tonos. En el metal al contrario lo que imprime es el hueco y en cuanto más o menos profundo es éste, tanto mayor será la intensidad del tono obtenido [...] El buril, por sus amplias posibilidades de expresión, es al grabado, en general lo que es el fresco para la pintura.

El aguafuerte –dijo prosiguiendo su disertación– se acerca más a la pintura que al grabado, por eso los pintores lo utilizan con frecuencia, tanto más que esta técnica



Figura 18. Magueyes y nopal, 1955

⁵ *Ibid.*, pp. 23-24.

dista mucho de requerir un profundo conocimiento del oficio [...] En el buril –subrayó– no hay los afectísimos ni los accidentes que se obtienen, por ejemplo, con el aguafuerte. Con el buril solo se logra lo que el hombre imprime en la plancha de cobre por su propio trabajo. La emoción es por ello mucho más directa. Por eso el buril es al grabado como la talla directa es a la escultura. Es el procedimiento noble y heroico por excelencia.⁶

Después de haber ejecutado sus mejores obras sobre placa de cobre en la técnica de buril, este espíritu inquieto experimenta el linóleo, hasta entonces utilizado solo para fines de propaganda con cortes profundos y violentos, él en cambio, lo utilizó con su propio lenguaje: con contraste de luz y sombra sin llegar a ser bullíoso. Con trazos finos y firmes, pudo Carlos Alvarado Lang, contribuir con su aporte a la técnica del linóleo, así lo afirma su alumno Francisco Moreno Capdevila:

Hacía cosas “imposibles” de hacer, era de una perfección, un gran maestro y artista del buril. Es muy lógico que esa práctica del grabado al buril y madera la pudiera llevar con gran calidad al linóleo; lo que parecía para otros bastante difícil, para él era una forma normal de trabajo, lo vemos en Los cedros, El árbol caído, El puente en el bosque, entre otros que son obras maestras del grabado mexicano.⁷

Trabajó dominando su lenguaje y exaltando de manera poética su propia expresión y pensamiento revolucionario del ser humano, pues pensaba que el arte no debía deslindarse de los conflictos humanos, ni de la época en que éstos surgen, sabía que el grabado tiene un íntimo vínculo con el pueblo y se solidariza con sus deseos y añoranzas.

Resulta interesante notar cómo de manera genuina se gesta en este creador, lo que resultaría en nuestros días una manera más aceptada de concebir al arte, esto es, no solo sin desvincularse de la vida humana, en el nexo ineludible con la naturaleza, sino que posiciona el arte mismo como las raíces vitales que se sumergen en la existencia humana.

Deja de ser así entonces, de pensarse como antaño el arte como mero escape o refugio ante lo difícil y agobiante de la vida, para convertirse en una manera única y privilegiada, si bien no exclusiva de adentrarse en la vida. Que siguiendo al artista que concierne, reúne así tanto el asunto de la naturaleza como misterio que,

⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 23.

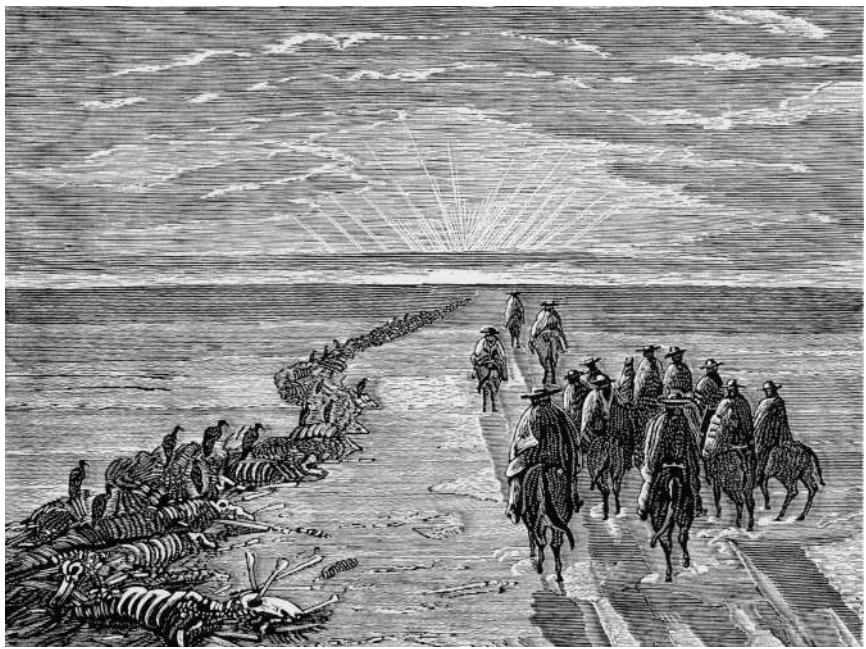


Figura 19. Caravana en el desierto, 1953

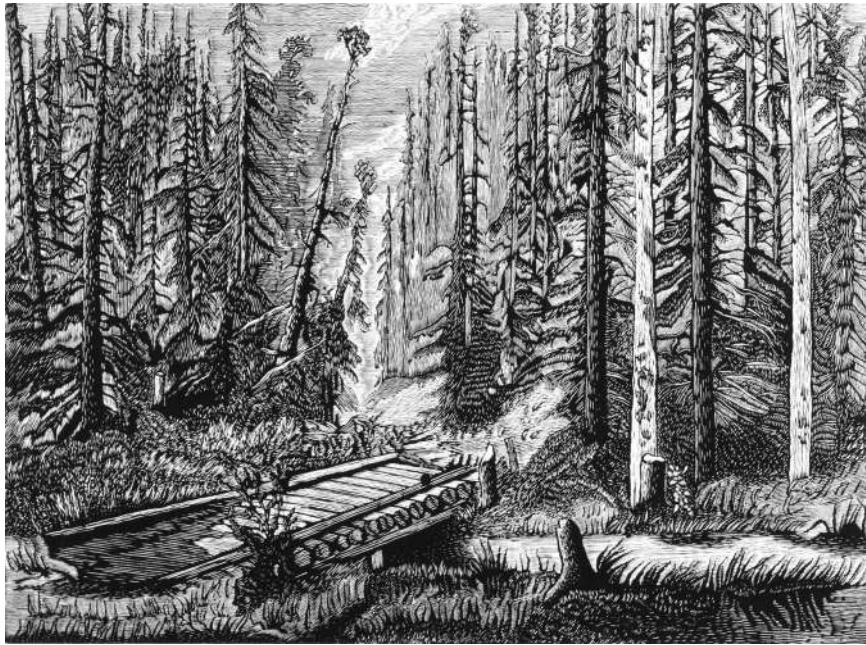


Figura 20. Puente en el bosque, 1954

finalmente, en sus adentros y en su superficie, se despliega el quehacer de la vida humana y, por tanto, ni es ajena –la naturaleza– ni realmente “pasa fuera” de nuestra vida común diaria. Puede que ese atisbo de arte, vida y naturaleza sea lo que guarde la mirada que imbuye sus obras, la nostalgia que empapa la contemplación de la naturaleza, tanto como luz y oscuridad.

La reconocida crítica de arte Raquel Tibol escribió; de su conocimiento del oficio dan cuenta sus propias palabras. Así se expresó en 1958:

Aunque el grabado en linóleo es un derivado de la xilografía, ocurre que la mayoría de los que lo practican desconocen las posibilidades que ofrece porque ignoran las soluciones propias del grabado, conformándose casi siempre con el fácil transporte de un dibujo. No hay que olvidar, además, que es más fácil grabar en linóleo que en madera, pues requiere menos oficio, menos técnica. Son muy pocos los que lo han trabajado con la responsabilidad de un Leopoldo Méndez, por ejemplo. No basta hacer un sencillo grabado en linóleo o dibujar una piedra litográfica para llamarse grabador. Un grabador profesional debe antes que nada ser burilista. El grabado es antes que nada incisión, y no hay que olvidar que el material más dúctil y accesible en este sentido es justamente el linóleo. Como medio expedito para hacer una estampa me parece magnífico, pero jamás podrá superar la calidad estética de las maderas o los metales. Aunque se habla de crisis, cada vez se está grabando más. Las técnicas tradicionales serán las guías para un desarrollo cada vez más amplio, desarrollo que habrá de favorecer no solo la elevación de la calidad de nuestros libros, sino la intensidad humanista de nuestras estampas.⁸

Es reconocido lo impresionante y complejo de cada uno de sus grabados, ya que enraíza un significado, dotándolos así de una sinceridad inigualable. El potencial aportado al reconocimiento del grabado, lo atestiguan sus obras que no solo muestran un fuerte virtuosismo, sino la búsqueda crítica dentro de las obras, ya sea directa o indirectamente y a través del toque característico de sus acercamientos a la naturaleza; imágenes representativas de lo mexicano, de las tradiciones, los valores, los contrastes y perspectivas jerárquicas, otorgando –a partir del tamaño– importancia en sus composiciones.

En sus obras, no es en absoluto accidental el hecho de expresar la naturaleza, así como tampoco lo es el hecho de que prevalezca en ellas un fuerte sentimiento de pertenecer a lo mexicano, sus composiciones se empapan de este amor por todo

⁸ Raquel, Tibol.- “Maestría de un maestro grabador. Carlos Alvarado Lang, 1905-1961” en *La Jornada Semanal*, domingo 25 de septiembre de 2005, núm. 551. Disponible en Internet: <<http://www.jornada.unam.mx/2005/09/25/sem-raquel.html>>. [Fecha de acceso: 15 de junio de 2013].

cuanto lo mexicano representa y acarrea, es así que en ellas se refleja, se alcanza a ver grabada y plasmada esa chispa peculiar que dota al mexicano.

Cuando se dice esto último, no es que se quiera decir que sus escenas están atiborradas de elementos característicos mexicanos, sino que a través de ellas, por su tinta se vierte –con la sencillez y destreza propia de un artista–, el hálito de un ambiente inconfundible que evoca lo mexicano.

El reconocimiento a su incansable labor le rindió frutos y, en 1952, recibió el primer premio dentro del Frente Nacional de Artistas Plásticos. En 1954, obtuvo además el primer premio del Salón de la Plástica Mexicana, para 1955 se le otorgó el primer premio en el II Salón de Invierno por su grabado el *Árbol Caído* y en 1959 obtuvo el primer premio en el IV Salón de Grabado; su arte es exhibido por todo México y en el extranjero.

Al respecto, Moisés Ochoa Campos expresó: “El grabado a buril sobre cobre que Alvarado Lang presentó a la Exposición para el Premio Nacional de Artes Plásticas bastaría, si no tuviera más obras, para presentarlo como uno de los más finos artistas, verdadero virtuoso del claroscuro que posee el grabado contemporáneo de México”.⁹

Alvarado Lang sabía que en el oficio la diferencia la hace la técnica, es decir, los medios, las herramientas, las fórmulas, la creatividad del artista y el sentido de la composición, pensaba que el grabado es el arte que necesita de mayor técnica y recogió lo que él llamó “lo bueno del oficio”, que fue el conocimiento de los materiales y el amoroso fruto de la paciencia que siempre concedió a su obra. Quienes lo conocieron como Francisco Moreno Capdevila afirman que: “[...] es de los maestros más importantes dentro de la historia del grabado mexicano; como grabador de asombrosa habilidad, como redescubridor de técnicas olvidadas y como maestro”.¹⁰



Figura 21. Cosecha de aguamiel, 1955

⁹ Museo del Palacio de Bellas Artes, *op. cit.*, p. 96.

¹⁰ *Ibid.*, p. 24.

Los críticos se referían a Alvarado Lang como un caballero correctísimo, minucioso y delicado cultivador de las técnicas tradicionales para la estampación: grabados a buril, puntas secas, aguafuertes, mezzotintas, barnices suaves, grabados en madera al hilo y en madera de pie; linóleos. Su trabajo de cuatro décadas lo podemos ver en su percepción naturalista, el tratamiento del paisaje adornado con una sutileza y elegancia que lo exalta. Amante de lo virtuoso, se deleitaba en los detalles que le dan al todo ese valor artístico creativo.

Quizás más allá de lo que la apreciación docta y especializada pueda referir a su vasta obra, lo que más asombra de su fértil producción es justamente, el carácter noble y mudo que parece guarecer a la naturaleza misma en su frugal movimiento. Sus siluetas y sus tonos parecen sugerir el frágil y misterioso aliento que preña a la naturaleza como tal. En sus obras acontece el difícil roce entre lo que nos presenta el artista y lo que asoma, quietísimo y fascinante, que brota como tal de la naturaleza misma y su contemplación, así como también de manera maravillosa e hipnótica en la obra de este artista michoacano.❖



Figura 22. Cañada y aves, 1943



ALFREDO ZALCE. MANERAS DE VER LA REALIDAD

Carlos Adolfo García Solís

Su voz de catedrático experto en la cultura universal repetía una frase en aquellas pláticas vespertinas: "Han intentado grabar", indicando con la mimica de sus manos, lo sencillo que es utilizando las herramientas correctas. No obstante, en el punto más álgido de la conversación interrumpían la sesión; había llegado la hora de que Zalce fuera a descansar.¹

El arte se constituye en la revaloración estética del espíritu transferido a una expresión, cuya trascendencia se aplica en la mimesis de lo que es real; una copia mejorada de lo que refleja la naturaleza, independientemente si es tangible o no. Pero esa realidad es interpretada de manera inmediata por la sensibilidad del artista que la percibe, seleccionando –a partir de un todo– lo necesario para conformar un gesto semántico incorporado a una expresión y plasmarlo en su producción, que desde la cosificación de los materiales empleados, son emblemáticamente transformados en la obra de arte y, ésta última, en un lenguaje, mismo que establece nexos particulares con el mundo cultural, propio de un contexto determinado e incluso es nutrido con la experiencia personal de ese artista, la cual influye directamente en la interpretación de la realidad que traspasa la visión personal para expresarse de manera universal ante el colectivo. Por ende, la producción artística de un autor, puede observarse como un documento historiográfico en la manifestación propia del desarrollo y madurez del artista en relación al mundo que lo rodea, imprimiendo en su trabajo la realidad que percibe el artista.

Los inicios del siglo XX, fueron años de gran agitación social, cuando el pueblo mexicano se abanderó con la vehemente conciencia de producir el violento cambio en las estructuras que hasta entonces regían la vida nacional. El contexto de transformación hizo vibrar los motivos que decantaron en el renacimiento de una cultura integral, evocando la fusión del pueblo y los actores artísticos. Los avatares

¹ Entrevista realizada por el autor a Alfredo Zalce, Septiembre de 2001, Morelia, Michoacán.

revolucionarios se convirtieron en la experiencia de vida de aquellas generaciones, pero a la vez constituyó el rugido del león que despertaba hambriento de una nueva estructura que desechara la actitud dictatorial de los grupos de poder para atender los derechos regidos por el bien común. Al mismo tiempo se inició la búsqueda dirigida para una culturización mediante una educación homogénea, bajo la premisa de una conciencia nacionalista y la revalorización de los estatutos de la identidad nacional con vistas al progreso pujante por el torrente histórico. Particularmente en las artes visuales, el eco revolucionario decantó por omitir el gusto academicista porfiriano para abrirse al gusto de las manifestaciones vanguardistas del arte y sus expresiones léxicas, que poco a poco se asentaban y eran traducidas hasta hacerlas propias por los futuros artífices, grupo al que no es ajeno Alfredo Zalce (Pátzcuaro, 1908 - Morelia, 2003).

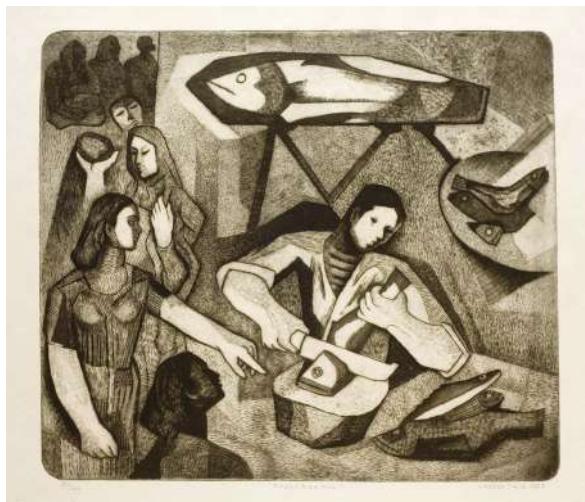


Figura 23. Pescadería, 1977

El "Maestro", quien con una carrera prolífica, logra crear su propio lenguaje plástico, el cual es visiblemente planteado en cada una de sus soluciones compositivas, mismas a las que le son añadidos la propia idiosincrasia del artista, se expresa desde su introspectiva personalidad hacia la viveza de su paleta de color y la volumetría de sus formas. Su obra rompe con el más blanco de los silencios. Transfiere ideas, pensamientos e historias, con la más absoluta claridad que en su figuración abstracta, a través del diálogo expuesto,

se muestra sensualmente tangible. Su obra habla y refrenda el carácter humanista del creador, que como un soldado atrincherado en su taller, busca hacer eco en las conciencias de quienes la observan. Al ver en la experimentación plástica de sus medios de expresión, el camino por el que Zalce ha transitado hasta sus últimos días, lo mismo un lápiz que un pincel o un buril, un cincel que una gubia, un lienzo o un muro, lo asumimos recreándonos infinitamente, cuyos resultados siempre estarán dirigidos a la búsqueda por objetivar su perfección.

Zalce, desde una temprana edad mostró actitudes para enfocar su vida hacia las artes plásticas, este es su deseo cumplido por voluntad propia. A pesar del pesimismo y la abulia de sus padres, Ramón Zalce y María Torres Sandoval –fotógrafos de oficio–, debido a la carrera seleccionada por el entonces joven, quienes advirtiendo lo escarpado de la situación económica y social en los años 20, no dejaron de persuadirlo para que buscara otra profesión. Sin embargo, el oriundo de Pátzcuaro hizo caso omiso a las críticas que le procuraban aquellos que veían en la labor artística un futuro truncado. El joven Alfredo afinó su lírica plástica bajo la tutela de grandes personalidades de la Academia de San Carlos, a la que ingresa en el año de 1924, entre ellas destaca la figura de Germán Gedovius. Al mismo tiempo, condicionado por sus tutores tendría que desarrollar el oficio familiar. De aquí en adelante, Zalce no cesó en adquirir las habilidades técnicas necesarias, cuyo dominio es evidente y lo coloca como uno de los artistas más completos de las artes plásticas en México: dibujo, pintura, escultura, gráfica, textiles, joyería y cerámica son los géneros que convirtió en sus medios y por los cuales creó ese lenguaje que le caracteriza, mismo que arroba la realidad para ser interpretada por él en su producción artística.

La estética desarrollada por Zalce se dirige en su modo particular por la representación de la naturaleza observada a partir de los lugares cotidianos, los cuales son presentados con la sagaz línea y la yuxtaposición de colores. En los matices propiamente sencillos que rompen en la profundidad, en la otredad de los espacios que dialogan con el espectador a través de las actividades de los hombres de pueblo que se enfrentan en una constante lucha por permanecer en el cosmos de la identificación social, aportando así los atributos gremiales dentro del mundo icónico ideado por Zalce, donde confluyen las fuerzas entre esa realidad cotidiana y la búsqueda por su bella representación.

La incursión de Zalce en la monumentalidad de las composiciones muralistas, ha planteado de forma manierista la relación con los “tres grandes” de la pintura mural, desarrollando el concepto didáctico nacionalista de las huestes de Vasconcelos, suscitando un encuentro sintético entre el reconocimiento de la historia de México representando sus luchas por la libertad, el progreso social, el desarrollo tecnológico y la figuración plástica con la plena conciencia de generar “arte para todos” en espacios públicos. El muralismo de Zalce, encuentra el carácter didáctico en la carga simbólica del contenido textual del mensaje transmitido y su vinculación al espectador-lector del texto, que es conmovido y llevado –a través de las formas

plasmadas– a la revalorización del devenir histórico. A partir del año de 1937, la versatilidad de Alfredo Zalce hace que estos contenidos sean planteados desde su estampa, la cual cultivó a su paso por el Taller de Gráfica Popular, donde hace patente el compromiso social adquirido voluntariamente con el pueblo.

La síntesis histórica de la que es objeto la obra de Zalce en su carácter monumental adquiere cierta semántica, ésta es notoria por su capacidad narrativa, la cual indaga en los distintos pasajes históricos que son ligados a los planos que connotan las disposiciones descriptivas en el diálogo oculto y que se relaciona directamente al enfoque temático abordado por el autor. En este sentido, la obra mural de Zalce establece sistemas de relaciones simbólicas entre lo representado y su carga conceptual, entre lo que se percibe en la superficie y lo que se quiere transmitir. Concluyendo en la esperada respuesta de un receptor activo que guía su mirada a través de la expresión convertida en arte y la asimilación del mensaje, decodificando el texto a través de su lectura representativa.

En este caso, la pintura titulada *Movimiento de Independencia en México*, plantea en sí misma un recorrido de los hechos bélicos ocurridos a principios del siglo XIX. El enfoque tratado para esta pintura es el hecho de permear el carácter didáctico mostrando un texto documental que refiere al título mismo de la obra artística, en la que se puede dilucidar la manera técnica, compositiva y material con la que está resuelta, aquí Zalce hace gala del cromatismo en una paleta de colores cálidos que contrastan con los vívidos verdes aplicados en pinceladas cortas formando em-

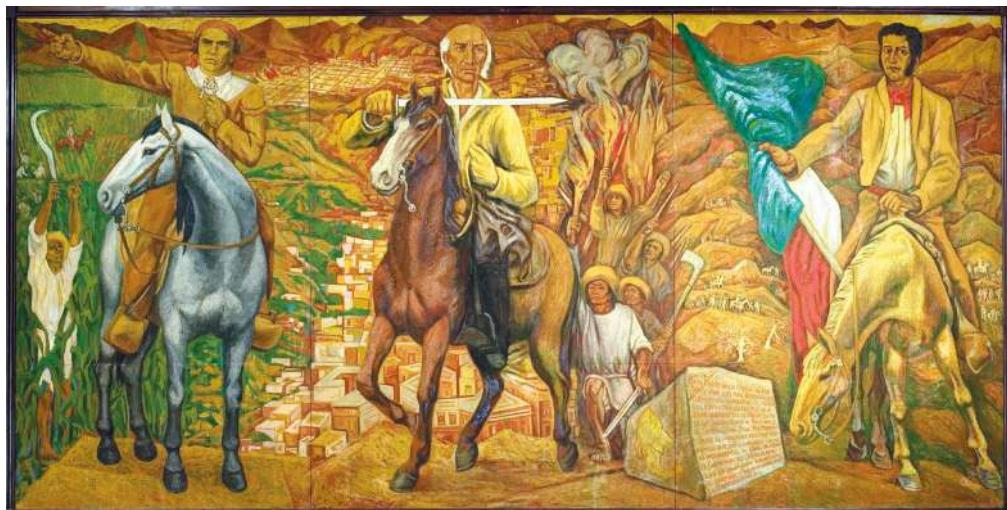


Figura 24. Movimiento de Independencia en México, 1953

pastes, aprovechando la textura del acrílico con la que se acentúa el plasticismo de la obra de arte. La pintura de grandes dimensiones (3 x 6 m), fechada y firmada en el año de 1953, permanece resguardada en el auditorio de la Escuela "Nicolás de Régules" de Tacámbaro, Michoacán, municipio enclavado entre la orografía de la sierra y la tierra caliente, lugar en el que se sitúa la escena idealizada, la cual es reflejada en un paisaje de segundo plano. Asimismo, Tacámbaro es traducido en las líneas del autor y es visto entre los personajes principales de la obra. El estudio del paisaje y de la historia misma por parte del artista, se evidencia en la ubicación de poblaciones cercanas, tal es el caso de Puruarán, el cual se ubica como una mancha urbana, allá a lo lejos dentro de la pintura, destacando con ello la importancia de estas poblaciones en su participación en los movimientos armados por la consolidación de la libertad; temática abordada y que encarna las figuras ecuestres de Miguel Hidalgo, al centro, flanqueado por José María Morelos y Vicente Guerrero. Es así como Zalce, mediante la representación de estos personajes históricos, transfiere al espectador los tres períodos de la lucha de Independencia transcurrida entre los años de 1810 a 1821, dichos períodos son encabezados por cada uno de los personajes mencionados mediante un breve paneo y por medio de los gestos con los que son identificados, recreando así los atributos con relación a las acciones realizadas por los caudillos. Según el texto que se describe estéticamente, se evoca el conocimiento previo del receptor, el cual activa el mecanismo de la autoreferencia en la identidad de los personajes.

Hidalgo, firme en sus convicciones sostiene amenazante su espada en horizontal. Tras él, un grupo de campesinos le siguen con antorcha en mano, atestiguando con ello el inicio de esa ruptura pactada para el fin de la era colonial y los principios de una nación libre e independiente. Morelos, extiende su brazo señalando hacia al sur, referencia de la labor táctica del personaje; por último, Vicente Guerrero que sostiene la bandera del ejército trigarante, símbolo con el que se finaliza esta empresa militar. Sin embargo, este planteamiento compositivo que versa sobre el movimiento insurgente se expresa mediante una sencilla narración que, de manera descriptiva, se plantea la unidad existente entre la figura y el fondo.² En donde la figura remite a los personajes que a caballo cuentan su propia historia y el fondo habla del paisaje local, creando así una obra integral y plena. La regionalización del

² En la obra de Alfredo Zalce, es común observar la comunión existente entre la figura y el fondo, siendo esta una de las características compositivas que el autor usa continuamente para crear cierta unidad referencial de la temática, abordada donde la obra se constituye como un todo.



Figura 25. La importancia de Hidalgo en la Independencia, 1964

paisaje, establece un vínculo único entre la población, la obra de arte y su contexto geográfico. Podemos referir que la obra de Zalce rompe las fronteras entre la figura y fondo, simplemente son escenas donde los planos se complementan, creando una obra cuya unidad compositiva atiende a la unidad narrativa, misma que se va favorecido en la representación integral de la propia obra.

Años más tarde, la síntesis histórica, didáctica y narrativa de los pasajes y andanzas de los insurgentes, adquiere una nueva dimensión en la pintura mural del Palacio de Gobierno de la ciudad de Morelia, Michoacán. La pintura al fresco lleva el título de *La importancia de Hidalgo en la Independencia*, fechada en el año de 1964. Obra a la que Zalce le confiere un tipo de composición cinética en relación a las formas y en las acciones llevadas a cabo por los personajes representados, que se muestran según el tránsito del espectador que asciende por las escaleras del connotado inmueble.

Es importante señalar que la obra mural está vinculada con diversas soluciones en cuestión de la proyección de las perspectivas que el autor imprime para integrar la pintura al espacio arquitectónico, destacando con ello el dramatismo visual que recae en la representación general. Este fresco de aproximadamente 66.51 metros cuadrados –al igual que la pintura ya descrita–, advierte en su narración una

síntesis gráfica a través de los personajes emblemáticos de la guerra de Independencia, enfatizando la figura de Miguel Hidalgo sobre las demás.

La obra presenta al Pípila como base de la composición, aludiendo a la primera victoria del ejército insurgente en la ciudad de Guanajuato. Mientras el Padre de la Patria, dirige su ejército hacia la libertad de una recién formada nación mexicana, este con espada en mano, mira atentamente cómo la antorcha de ese minero acerca las llamas al león de castilla, simbolizando con esto el fin del yugo europeo. Si bien Hidalgo inicia con el levantamiento armado y realiza la abolición de la esclavitud, Morelos asienta las bases jurídicas de esta nueva nación con la instauración tripartita de los poderes a través de la constitución pactada, estableciendo con ello los preceptos legislativos por el cual ha de guiarse el futuro de la convivencia social, por ello se le ve sosteniendo los documentos inspirados en el ferviente ideal y espíritu nacionalista que en dicha época influyó, no solo a las colonias americanas sino a todo el mundo occidental. Finalmente se identifican a las figuras de Vicente Guerrero y Agustín de Iturbide, quienes escenifican el hecho conocido como "El abrazo de Acatempan", en donde los ejércitos, realistas e insurgentes se reconcilan para dar paso al "Plan de las Tres Garantías" o "Plan de Iguala", poniendo fin a los levantamientos armados y sellando con ello esta parte de la historia nacional. Sin embargo, Zalce representa a Iturbide escondiendo celosamente una corona, simbolizando así la futura monarquía con la que ascenderá al trono.

El autor de la obra mural, forja en su composición un importante vestigio patrimonial en que refleja la justificación propia del movimiento muralista como él lo aprendió y que se refiere a la manera didáctica de ver las manifestaciones artísticas y no una decoración a capricho, sino un medio para educar al pueblo que se identifica en cada uno de los personajes. Además de crear en esta obra la firme convicción de que la lucha por la libertad y la soberanía nacional es un tema que siempre debe estar presente en los mexicanos, por ende, resulta anacrónico y su perdurabilidad reside en la valoración misma de la historia nacional. Este podría ser el motivo por el que Zalce plantea otro proyecto para la sede del Poder Ejecutivo del Estado de Michoacán.

En ambas obras antes descritas, Zalce logra crear un texto donde la claridad del discurso es asistido por la capacidad narrativa a través de la identificación de los actores históricos descritos por la composición, según sea el caso, hacen referencia a la carga simbólica atribuida por su papel desempeñado en el contexto histórico de-

limitado por el autor. Aunque los tratamientos pictóricos determinados por las técnicas empleadas sean diferentes, es perceptible la línea o trazo de una personalidad que ha madurado en el desarrollo de un lenguaje propio, en este sentido, el autor fusiona en las obras pictóricas, la idea de la función educativa del arte, la monumentalidad de sus composiciones equilibradas, la vinculación entre la obra y el espacio en el que se encuentra, sus propios preceptos en relación al compromiso con la sociedad y la estética que produce el imaginario a través de la visión del artista.



Figura 26. La maestra, s/f

punta seca, linóleo y zincografía; sacó del olvido la xilográfía que incluso trabajó en su modalidad de placa perdida.³ Sus composiciones de cierta manera reflejaron los hechos ocurridos durante la Revolución Mexicana, sus causas, su desarrollo y sus notables alcances en lo que se refiere a la educación y divulgación de la cultura. Así lo vemos planteado en su grabado *La maestra*, que remite a la condición humilde de un país ávido de levantarse del hosco fango dejado por el periodo revolucionario, ello a través de la laicidad que la educación oficial realizaba en contra del analfabetismo al interior de sectores rurales y como una emergente medida por estandarizar los niveles culturales de toda la población nacional. También Zalce evidenció

La pasión y entrega de Zalce, llevaron sus pasos a la gráfica, oficio que aprendió de Emilio Amero. Su facilidad por alienarse con los materiales, abrió la posibilidad de manifestar el ferviente deseo por verter su creatividad y sus ideales estéticos. El grabado representó para Zalce la manera más económica de distribuir su obra fuera del elitista mercado del arte y la forma inmediata de llegar al pueblo en sus pretensiones sociales bajo la consideración de un obrero respecto a su trabajo artístico. De aquí que sus manos labraron innumerables placas, según la técnica empleada. Trabajó y enseñó la litografía,

³ Procedimiento gráfico que a partir de desbastar la placa de madera en relación al diseño busca imprimir los distintos colores en el papel según su registro, en lugar de preparar una placa por color como es lo habitual.

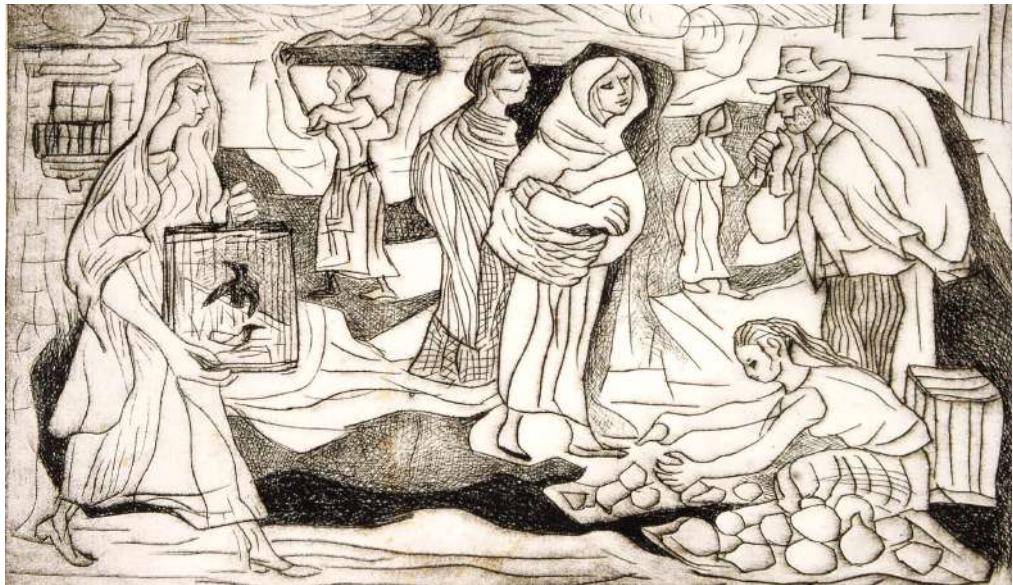


Figura 27. Mercado, 1983

los contrastes ocasionados por la transformación de un país que se vuelca hacia la vorágine de la modernidad y la resistencia por la conservación de las tradiciones arraigadas en lo cotidiano, lo cual se percibe en su obra costumbrista.

El grabado titulado *Mercado* es la impresión que traslapa el bullicio del vaivén de la gente mediante una estética elaborada, tangible y recreativa en la abstracción de una escena afable de choques monocromáticos que dibujan la composición. Es numerosa la obra que Zalce realiza con este tópico y cuyo interés parte del hecho plástico de la aglomeración de personas, los distintos colores que presenta la actividad mercantil de estos espacios, la variedad de formas y de personajes que se confrontan y contrastan entre sí en un plano común: "Zalce afirma que algún día lo van a llamar pintor de mercado"⁴ sin embargo, esto no fue así. Ante el desarrollo urbano, el artista pone el dedo en la llaga denunciando fríamente su parecer ante la indigencia y los crecientes niveles de pobreza en México se transforma en una gran ciudad, obra gráfica que evoca una profunda reflexión respecto a la miseria que prevalece no solo en México sino en todas las grandes ciudades y que parece aumentar en proporción con la altura de sus edificios. Por otro lado, es notable en la

⁴ Alberto Dallal "En vivo: Alfredo Zalce y su obra" en *Revista Diálogos*, Vol. 17, Nº 2, Colegio de México, Marzo - Abril, 1981, p. 18.



Figura 28. México se transforma en una gran ciudad, 1942

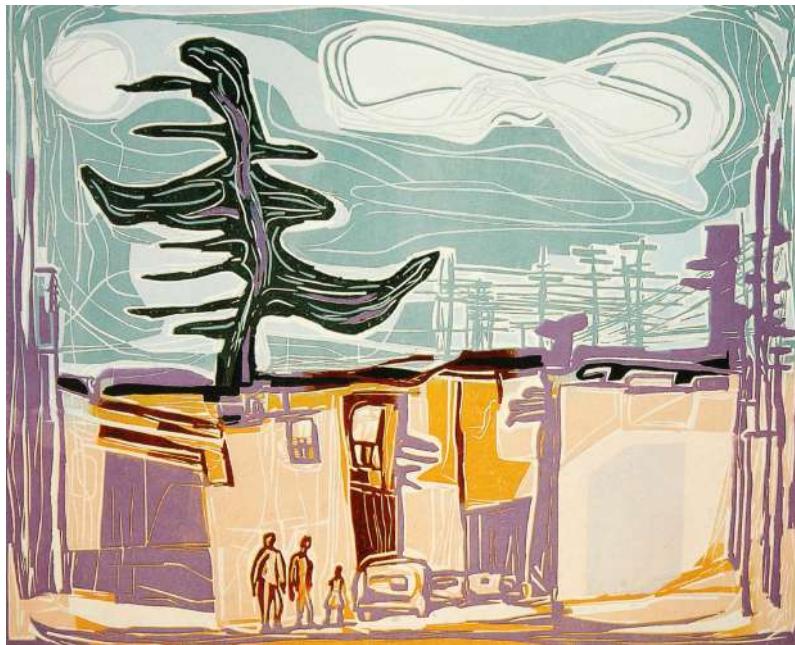


Figura 29. La calle, 1967

gráfica –al igual que su pintura de caballete–, la influencia de las vanguardias artísticas respecto a Zalce, donde experimenta con colores sólidos a manera de manchas controladas que recrean la interpretación en las líneas abstractas que se muestran expresivas aludiendo al informalismo figurativo.

El linóleo *La calle* crea este contexto visual, donde los colores se empalman para enfatizar la perspectiva, las sombras violetas atienden la visión volumétrica de una proporción discreta y equilibrada, abstrandiendo un paraje urbano que de manera ágil se muestra dinámico e inquietante. Un árbol se alza por los techos de las casas compitiendo en altura con los postes que tejen una maraña de cables que hacen ruido a la vista panorámica; mientras las figuras antropomorfas, estampadas con la sencillez prehistórica levantina, adquieren movimiento en su estética espera al filo de la banqueta. Los elementos que componen esta obra nos remiten a ese paisaje que abruma a la condición humana en el enfoque romántico, donde ya no es la naturaleza ante el ser humano, sino la urbanización de los paisajes modernos quienes desplazan a la naturaleza.

El Taller de Gráfica Popular –TGP– fungió como un órgano difusor colectivo del quehacer artístico, pero a pesar del conjunto nutrido de artistas que formaban dicha agrupación, éstos respetaron las formas en los que cada uno abordaba los temas planteados. El TGP despuntó como una de las organizaciones artísticas más sólidas en la historia del arte mexicano y de las que se derivó la producción gráfica que dio al grabado nacional la fisonomía con la que es reconocida en el mundo. Zalce participa de 1937 a 1947, creando obras cuyos temas se suman a los ya descritos, éstos se referían a la política, lo social o la denuncia; apoyó a los sindicatos y a las organizaciones populares, agrarias o de obreros y maestros. Constatando con ello que el artista no era un actor pasivo, al contrario, siempre ideaba la manera táctica para incorporar a su plástica la voz enérgica que no sucumbía ante las injusticias de los suyos a través de su trabajo. Su militancia en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios –LEAR– durante los años de 1933 al 35 así lo confirma. De igual manera, los objetivos de la LEAR y del TGP se conjugaron con la visión y compromiso de Zalce, el cual era llevar el arte hacia las masas. Sus medios eran los carteles, folletos, panfletos, manifiestos y hojas volantes, que a pesar de su humilde presentación contenían gran calidad artística.

Ya sea en la obra mural o gráfica, Zalce se conduce por el lindero de lo real y lo imaginario, escenificando la fuerza del pueblo unido bajo el enfoque humanista

que en su personalidad reside. No solo es su vocación por el arte o la sensibilidad por adaptarse a las distintas formas de expresión artística, sino la manera en que él mismo se ofrece en cada una de sus obras y en sus enseñanzas. Compartiendo así un fragmento de su propia realidad, de ahí el título de "Maestro" y como tal, tomó partido en las misiones culturales. Mismas que surgieron desde la Secretaría de Educación Pública con la idea plena de realizar una cruzada en contra de la ignorancia, la cual prevalecía en localidades de índole rural, impulsando el conocimiento tecnológico a partir de los oficios y bajo la primicia de la divulgación cultural y artística a través de la educación, que como ya se ha señalado, se derivan de los logros obtenidos por la Revolución.

Estas premisas poco a poco se fueron extendiendo a lo largo y ancho del territorio mexicano. Al ser miembro de estas misiones, Zalce recibió importantes encargos, el primero de ellos fue la fundación de la Escuela de Pintura en Taxco, Guerrero, en el año de 1930. Para 1935 y como participante de las misiones culturales, recibió la comisión de recorrer los estados de Zacatecas, Veracruz, Hidalgo, Colima y Puebla. Recibió también el nombramiento como maestro de dibujo en diversas escuelas primarias del Distrito Federal, cargo desempeñado de 1932 al 34. En 1950 es nombrado Director de la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Los años 50 marcaron un punto decisivo en la carrera artística y personal de Alfredo Zalce, esto significó el regreso al Michoacán que lo vio nacer para establecerse definitivamente en Morelia y desde su taller vio transformarse el paisaje de una ciudad que, en el horizonte, se levantaba desafiante con las torres de sus iglesias. Ahí, casi en el anonimato, enfocó su fuerza creadora a la producción de mundos imaginarios que evocaban muescas de realidad respecto a una provincia en desarrollo, para ello, se recreó en los espacios y colorido que la misma ofrecía: los mercados, plazas, arquitectura, su gente y sus oficios, que en plena vitalidad el maestro retrataba tranquilamente en sus apuntes y visiblemente en sus cuadros.

Zalce era un hombre de trabajo, al que se dedicaba día tras día con cabal disciplina. Su creatividad no conoció límites, desde su infancia hasta su deceso dejó correr su imaginación, la cual tomaba entre sus manos para reflejarla en arte, y éste último entonces se convertiría en su vida, su refugio, su esperanza y su devoción. A pesar de ello no procuraba la fama, ni el reconocimiento, más bien era de personalidad humilde y en este afán rechazó en dos ocasiones el Premio Nacional de Cien-

cias y Artes; máximo galardón que México otorga a sus artistas, el cual finalmente aceptó en el año 2001.

La pintura de caballete de Zalce guarda plena congruencia con los aspectos temáticos de la pintura mural y de su gráfica. Teniendo como eje rector la representación del pueblo en sus espacios, su paisaje, tradiciones y actitudes, se plasma un rico colorido a través de fugaces texturas, líneas acabadas y dirigidas cual caligrafía oriental. Fue un caricaturista que se liberó del contorno negro. Pintor de perspectivas abiertas y románticas que funden en el horizonte la tierra y el cielo. Artista que dominó la mancha en la herencia de las vanguardias; aliado de las luces y sombras que iluminan las superficies oníricas.

Se trata de composiciones equilibradas, áureas y proporcionadas; de distinguida limpieza cuya calidad trasciende a textos poéticos, que en sus versos rítmicos transfiere el sentir del autor por las cosas que ha plasmado reflejando la esencia conducida, transformada y mejorada de la naturaleza real, donde la transliteración de lo real en la obra, es un símil entre la visión interpretada y los sentimientos evocados. El óleo *Pescadores* plantea, con dejos de nostalgia y bajo el cromatismo de gamas en azul, la actividad económica de la región lacustre de Michoacán que desde tiempos remotos se ha desarrollado. Sin embargo, en el almuerzo del medio día, un grupo de personas de gesto expresionista lucen abatidos por la infructífera jornada a un costado de su enorme red y a la orilla del lago. El inmenso paisaje incide sobre la pequeña dimensión de la representación humana, enfatizando ese nostálgico sentimiento.

Zalce dista mucho de ser un pintor realista en cuanto a estilo se refiere. Sin embargo, la realidad se lee entre líneas: por un lado en el carácter experimental que resulta de la combinación de técnicas, por el otro, en la forma de expresarse en el plano pictórico de acuerdo a su idea estética desarrollada, la cual es influenciada algunas veces por el fauvismo matissiano reflejado en la aplicación y selección arbitraria de los colores dentro de una composición casi cubista. El estilo de Zalce atiende

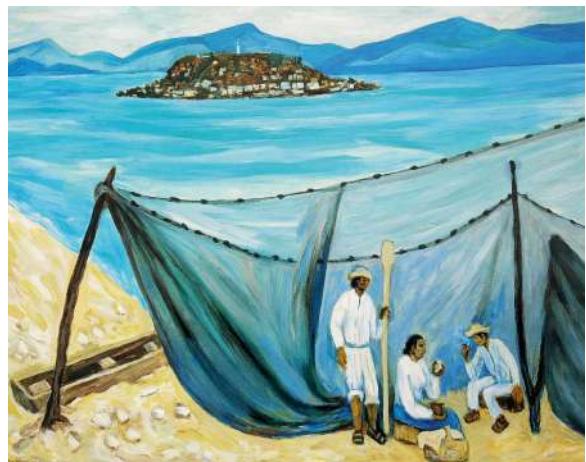


Figura 30. Pescadores, 1998

el carácter introspectivo de un artista formado dentro de un contexto que guarda estrechos puntos de contacto con las manifestaciones universales de la cultura, particularmente en las artes visuales, que confluyen en la creación de un lenguaje que se expone en la diversidad del plasticismo engendrado en su obra. Un lenguaje que emerge del sentido creador de un artista ocupado por transmitir al lienzo una idea elaborada, un discurso claro. Asimismo, se refleja desde el mundo de las ideas que hace resonancia con la naturaleza que lo rodea, en conjunto con la sensibilidad y la destreza técnica que se combinan para conformar la fuerza creadora que, inconscientemente, es plasmada en cada una de sus obras artísticas; monumentales, espaciales y dimensionales.

La escultura de Zalce, aprendida de Guillermo Ruiz, se arraiga en la proyección de su obra bidimensional: elegantes escorzos de sus figuraciones antropomorfas que en sus ojos almendrados ven pasar el tiempo, de igual modo, viste las texturas que en sus materiales y su monumentalidad juegan con el aire que las rodea, mostrándose en movimientos que se congelan en el instante en que son capturadas por el artista. Su versión en pequeño formato, se presenta maleable al bronce. Sus relieves relatan los hechos que se estructuran en el dinamismo de la lírica inconsciente de la composición del autor, reflejando una épica de la trascendencia histórica por la que México se ha constituido a través de sus formas, sus líneas, su modo de ver y de ser, según lo relata el artista en sus textos plásticos.

Es común observar en la obra del maestro ciertos contrastes temáticos en relación a la visión del mundo contemporáneo, mismo que se abre a la modernidad y la constante revaloración de un pueblo rico en tradiciones que se rehúsa a perderlas. Estos contrastes son abordados no como elementos opositores, sino como recursos complementarios. Se ha referido el carácter introspectivo del autor, el cual de manera impositiva crea –bajo el enfoque activo de un lenguaje construido y reflejando de una manera auténtica– el modo de ver la realidad a la que es sometido, con base en la experiencia personal y los ideales de un artista que expresa su compromiso con la sociedad reafirmándolo en cada una de sus obras.

Zalce es un artista consciente de que no se puede dejar de lado la historia, ya que esta misma revela en la memoria colectiva el carácter homogéneo de la identidad nacional, que despunta en esa apertura respecto a su incursión a las vías de la modernidad de un México que él mismo vio transitar desde lo rural hacia lo urbano. La obra de Zalce es demandante, en ella se recrean cada uno de los aspectos

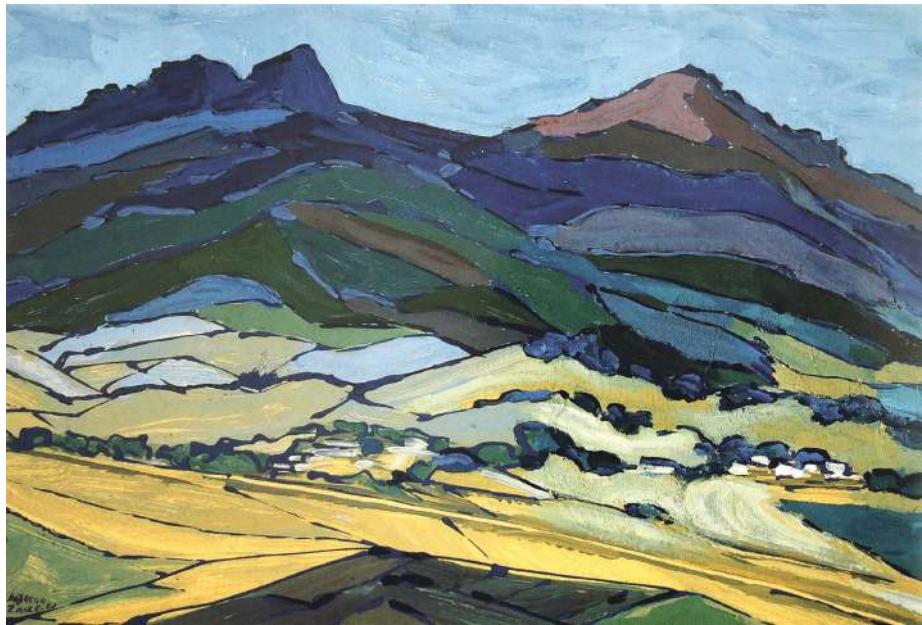


Figura 31. Paisaje de Morelia, 1961

fraguados de esa conciencia histórica, no solo de los avatares revolucionarios, sino también del paisaje propiciatorio de una naturaleza embriagada del dinamismo que acaece a capricho del pincel relator, construyendo espacios idealizados de una realidad aparente que se traduce en la más noble representación que deja eco en la transgresión cromática de valores estéticos, impregnados de signos extraídos de sus medios para integrarlos a su mundo sensible.

Tal es el caso de su obra *Paisaje de Morelia*, en la que, evidentemente, la violencia impera en el trazo, construido a base de las cromáticas texturas, que lo convierten en personaje protagonista de la obra pictórica, donde se retoman las formas y accidentes geográficos de los cerros que dominan el firmamento. La descripción abstracta dimensiona el espacio que se va elevando hacia la cumbre del Quinceo moreliano.

Si bien, la semántica de Zalce queda de manifiesto en su expresión artística que adquiere características simbólicas, también se manifiesta en la configuración creativa que conlleva hacia la autodescripción de la obra de arte con base en los signos cotidianos que se funden en una narrativa sencilla y al alcance de cualquier curioso observador.

La obra de Zalce atrae, no busca sino encuentra y como buena conversadora atrapa, hace sentir y hace reflexionar. Evoca la catarsis por la que uno se identifica en sus personajes, en su paisaje y en su atmósfera, revelando los estados emocionales del artista a partir de instantáneas que se mantienen en la memoria, guiado por la experiencia que la naturaleza de las cosas le producen y que inciden en la interpretación estética de su entorno cultural. La sensibilidad del artista hace transferir a su producción los elementos necesarios de un léxico desarrollado, cuya sintaxis es abordada por el discurso de la representación en cada una de sus categorías temáticas, mismas que aportan signos de lo que es importante para el artista. Los signos de Zalce se gestan en la metafísica del pueblo al que el artista se involucra como un agente crítico a través de su lenguaje, legando una crónica del México que él observó, cuyo nacionalismo vivencial lo inclina a denunciar los problemas que le aquejan pero a la vez engendran las verdades utópicas del costumbrismo pluricultural del folklor.

Alfredo Zalce Torres, es un artista completo y comprometido con su labor. Su profunda huella en la historia del arte mexicano, no solo es creada por el peso de la vasta obra realizada, sino por la discreta forma de traducir su realidad cotidiana a su quehacer devocional. Por el cual plantea el carácter universal, ya que en su temática recupera el sentido de la significación de lo humano como ente cultural a través de los valores estéticos de una figuración abstracta representativa, transgrediendo así el paso del tiempo en la perdurabilidad de sus trazos que siguen hablando de los problemas que enfrenta la sociedad actual. Trazos que siguen haciéndonos reflexionar suscitando las emociones impregnadas de contrastes melancólicos de colores vibrantes y de personajes serios, misteriosos y salidos de lo cotidiano; enmarcados por el paisaje que se respira y que se oye.

El Maestro Zalce, como muchos lo conocimos en las vísperas de un nuevo milenio, expresa su particular manera de ver la realidad a través de su obra, la cual se expone dejando al descubierto la sagacidad de resolución creativa y compositiva, con relación a la interpretación de la naturaleza que le asecha.❖



FELICIANO BÉJAR. ARTISTA VISIONARIO

Argelia Castillo Cano

El arte testimonia, con mayor o menor grado de explicitud, las circunstancias espacio-temporales de sus creadores, entre quienes sobresalen aquéllos cuya obra no solo refleja sino que también se adelanta a su tiempo y lugar. A este selecto linaje de artistas visionarios perteneció Feliciano Béjar (1920-2007), autor de un discurso plástico articulado por las coordenadas de la innovación y la utopía.

En efecto, a mediados de los años sesenta del siglo XX, el creador originario de Jiquilpan emprendió una producción escultórica inédita que, en virtud de su gramática abstraccionista y espíritu lúdico, supuso un franco rompimiento con los rígidos y ortodoxos moldes del realismo y el nacionalismo, hasta entonces prevalecientes en el quehacer tridimensional en México, donde Béjar se convirtió en indiscutible precursor de la generación rupturista en el ámbito de la disciplina de los volúmenes.

Allende nuestras fronteras, la singular escultura producida por el michoacano generó un amplio interés y reconocimiento: innumerables exposiciones de su trabajo se aperturaron en las más diversas latitudes del mundo, acompañadas a menudo de una notable fortuna crítica, al tiempo que sus piezas pasaron a integrar el acervo de instituciones tan importantes como el Museum of Modern Art de Nueva York, el Victoria and Albert Museum de Londres, la Bibliothèque Nationale de París y el Museu de Arte Moderna de São Paulo, por mencionar solo algunas de ellas.

Y es que los insólitos magiscopios, la serie más célebre del conjunto de la vasta obra bejariana, plantearon un novedoso lenguaje que, en las antípodas de la estatua tradicional, se caracteriza por versados tránsitos entre la representación y la presentación.

Así, en dicha propuesta escultórica confluyen, por una parte, la representación entendida como procedimiento no mimético en el que se despliega el oficio con vir-

tuosismo artesanal y, por la otra, la presentación o exploración del potencial expresivo del *objet trouvé* en tanto que funge como parte integrante de la obra de arte.

Al respecto, cabe señalar que el objeto encontrado es apropiado y resignificado por el jiquilpense atendiendo a criterios formales y de contenido, lo cual despuña en la tendencia creciente de reivindicación de tales objetos en infinidad de ejercicios artísticos posteriores, pero sin decantarse hacia la autosuficiencia y el fetichismo objetuales que habrán de regir después a las instalaciones de distinto signo.

Más bien, en el caso de Béjar se opera un doble movimiento de desacralización: en primer lugar, el abandono de los materiales canónicos de la escultura –por ejemplo, el mármol o el bronce–, en favor de materiales otrora tenidos como extra-artísticos, a saber, los producidos industrialmente y, en segundo, la preferencia entre estos materiales alternativos por aquéllos que, hallados de manera azarosa, carecen de valor a causa de su estatus de desecho.

A la manera de un arqueólogo, el creador michoacano se concentra en el rastro de los vestigios de su época y, anticipando indicios del futuro, privilegia los materiales de reciclaje.

De ahí que, en la estética bejariana, la técnica sea concepto, esto es, medio vehiculador por sí mismo de sentidos en estrecha relación con el numen ambientalista.

Asimismo, en este contexto de sus preocupaciones de orden ecológico, que preludieron la conciencia conservacionista y de manera simultánea a su trabajo bidimensional y tridimensional, el autor plástico exploró las vertientes de la intervención y el activismo, lo cual hubo de anticiparse a buena parte de las prácticas artísticas de las décadas finiseculares.

Y es que Béjar, dotado de una fértil e inagotable inventiva, fue un artista polifacético, cuyo proceso creativo tuvo como punto de partida a la pintura.

En esta disciplina, el óleo sobre tabla y papel de estaño intitulado *Cristo* (1935) figura entre los primeros trabajos del michoacano y acusa la influencia temática ejercida por los retablos epocales inspirados en pasajes de la historia sagrada, los cuales poblaban los muros de los hogares de su piadosa tierra natal.

No obstante, en la obra referida el joven pintor se aparta de las imágenes devotas convencionales, al atribuir a los personajes la fisonomía e indumentaria del campesinado indígena local y al ornamentar la composición con una iconografía angélica de raigambre barroca e impronta popular. En cuadros ejecutados a lo largo de los tres decenios subsecuentes, tales como: *Crucifixión* (1947), *Cristo* (1955),

Madona del gallo (1959), *Las tres Marías en la tumba*, *Alegoría de Cristo* (1961), *Arrojados*, *Salomón* y *La reina de Saba* (1964), reaparece el contenido religioso, pero reflejando los cambios estilísticos alcanzados durante su prolongado y alerta autodidactismo.

Al respecto, se pueden identificar tres fuentes fundamentales en la formación artística de Béjar que, sin haber sido producto de una instrucción formal, siempre encontró en su innata y atenta sensibilidad un aventajado hilo conductor. La primera de ellas –sin duda la que habría de calarle más hondo–, estuvo constituida por las actividades manuales que aprendió en Jiquilpan, durante la convalecencia de la poliomielitis que contrajo en la infancia, con María “La China” Cervantes, quien le desveló el secreto de las ilimitadas posibilidades de cualesquiera materiales. La segunda, de apenas un par de años de duración, residió en la aplicación de los rudimentos del dibujo en el Colegio Salesiano de Artes y Oficios de Guadalajara, internado que fue clausurado por militares en 1934, tras haber descubierto objetos de culto en la escuela, en un episodio derivado del entonces aún reciente conflicto cristero. La tercera, vinculada con sus ulteriores estancias en el extranjero, consistió en las contundentes lecciones obtenidas a través del estudio directo de las obras de los grandes maestros en el Metropolitan Museum de Nueva York y en otras instituciones museográficas de Europa.

Por cierto, no parece haber ejercido un particular influjo sobre Béjar el haber atestiguado en 1940 a José Clemente Orozco realizando los frescos en blanco y negro de leitmotiv revolucionario y aquél a color de la *Alegoría de la mexicanidad* en el ex Santuario de la Virgen de Guadalupe, convertido en la Biblioteca Gabino Ortiz de su pueblo, comisionados por Lázaro Cárdenas del Río, jiquilpense que concluyó su cargo presidencial precisamente en ese año.

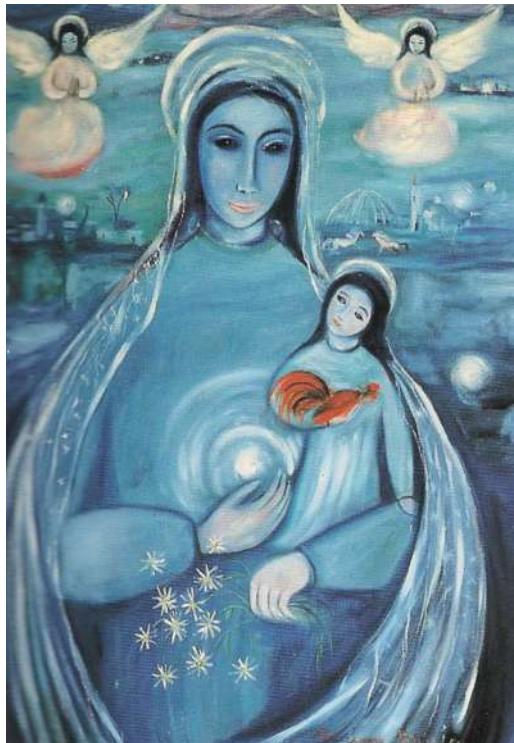


Figura 32. Madona del Gallo, 1959

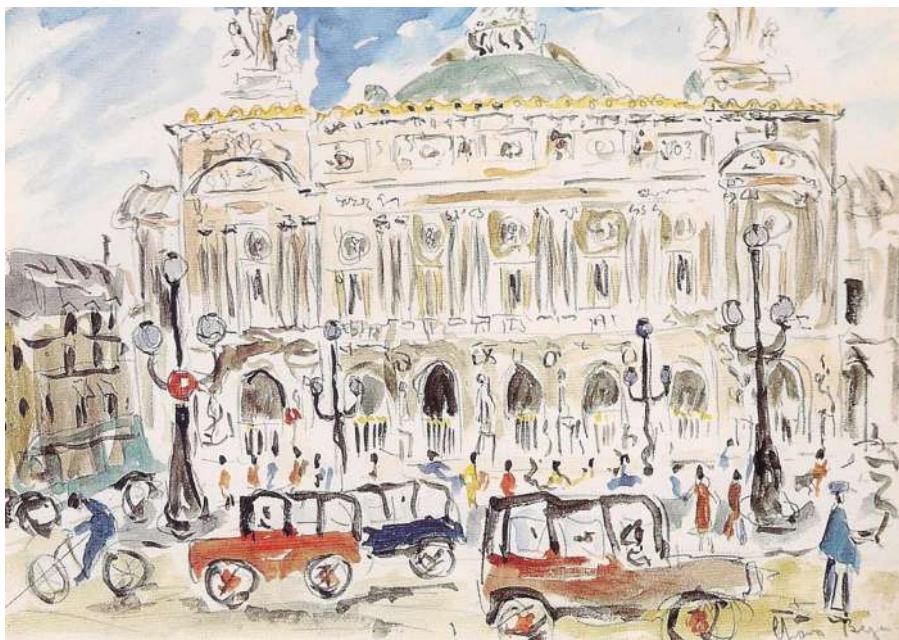


Figura 33. La ópera, París, 1949

Y es que la producción pictórica bejariana de la década de los cuarenta siguió una ruta diferente de la del muralista habiendo optado, lejos de la representación de tramas grandilocuentes, por el incesante registro del terruño: sus calles, casas, iglesias, plazas y, en especial, su entorno natural.

Así, en pinturas como: *Plaza de Jiquilpan* (1946), *Paisaje de Jiquilpan*, *Panorama de Jiquilpan*, *Las afueras de Jiquilpan* (1947), *La Ciénaga y Jiquilpan* (1948), hace uso eficiente de la paleta para comunicar, mediante intensas descargas de color, la emoción experimentada al trasponer el asombro de la mirada posada en el horizonte.

En contraste, un conjunto de acuarelas que datan del mismo periodo consiguen, con trazo esquemático, diversas edificaciones de las geografías foráneas visitadas (*Nueva York*, 1945; *La ópera, París*, 1949).

Viajero incansable, pero subyugado por el eterno retorno a su lugar de origen, cuya crónica visual consigna con tenacidad, Béjar indaga en el territorio del arraigo identitario, tanto en la íntima retratística de entrañables parientes y paisanos (*Retrato de mi madre*, 1948; *Yolanda cuando niña* y *Toñito*, 1950), como en la plasmación de las festividades comunitarias indisolublemente ligadas a las tradiciones vernáculas (*El Torito*, 1949).

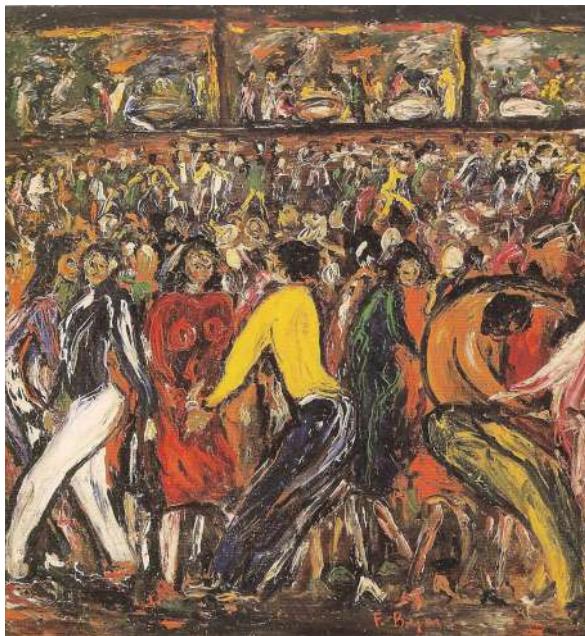


Figura 34 (izquierda) Mambo (Salón México), 1950. Figura 35 (derecha) La ronda, 1958

Entre éstas últimas destacan commovedores cortejos funerarios (*Entierro del ángel*, 1954) y concurrencias romerías (*Procesión guadalupana*, 1955; *Paseo del Niño*, 1956), cuyos participantes se alinean en interminables y zigzagueantes hileras enfatizadoras de la perspectiva.

Con todo, a la par de las escenas costumbristas y de fervor provincianos, el artista aborda aspectos ostensiblemente profanos de la vida nocturna de la capital del país en *Calle de la Santa Veracruz y Mambo* (1950), donde capas espesas de pigmento dan cuenta del frenético movimiento que anima las sesiones de baile en el legendario Salón México. Al segundo lustro del decenio de los cincuenta corresponde la emigración hacia una pincelada sutil, la cual delinea figuras que, entremezcladas y superpuestas, flotan ingravidas en atmósferas alusivas a los juegos de la niñez (*Amistad* y *La ronda*, 1958).

A dicha etapa pertenece un óleo emblemático en el proceso pictórico del autor michoacano: *El recogedor de soles* (1957), síntesis de larga gestación donde desembocan, por una parte, el lenguaje de las formas concéntricas que rematan las manos de los integrantes de las procesiones, en una metáfora plástica de la luz de las velas o de las bengalas por ellos portadas y, por la otra, el indeleble recuerdo

de un incidente verificado en uno de sus recorridos por Italia. El historiador Martin Foley, quien desde 1960 se convirtió en compañero y representante de Béjar, lo narra así:

Fue en Antícoli, pueblo cercano a Tívoli, donde Feliciano pasaba unos días [...] Una tarde caminaba por las calles empinadas, más bien escaleras para peatones y burros. El aire tenía una calidad brillante y cristalina, lavado por la lluvia de minutos antes. Era la hora de la siesta y nadie se movía en la calle, salvo un niño de unos ocho años. El niño actuaba de manera rara: daba un paso, se agachaba, y aparentemente recogía algo y lo metía en una bolsa de papel. Sigilosamente Feliciano lo seguía, tratando de averiguar qué era lo que guardaba en su bolsita. No pudiendo más con la curiosidad, le preguntó qué recogía y el niño contestó: "Soles. Estoy recogiendo soles". Y, sin más, siguió su camino y actividad. Feliciano vio que de verdad el niño se agachaba y metía su manita en los charcos dejados por la lluvia sobre los carcomidos escalones, para agarrar el reflejo del sol [...].¹

La magia de semejante vivencia, recuperada en *El niño del sol* (1959) y en incontables variaciones sobre la configuración astral, en tanto que círculo y esfera, ilumina en lo sucesivo su producción no solo pictórica, sino también escultórica.

Béjar había incursionado en la tridimensionalidad desde tiempo atrás, habiendo comenzado con tallas de madera que despejaron el camino a trabajos en piedra, como *Unicornio* (1952) y *Adán y Eva* (1953), los cuales hallaron sitio en el refugio edénico al que el artista había empezado a dar forma en un lote ubicado en un paraje entonces despoblado de San Ángel, al sur de la Ciudad de México, donde edificó con adobe, arena y piedra de río su casa y otras construcciones, enclavadas en un jardín también por él plantado.

La obra en su conjunto, una suerte de gran escultura habitable, fue levantada con sus propias manos, utilizando fragmentos y materiales de viviendas demolidas, respetando los desniveles del terreno e integrando las estructuras habitacionales y los talleres con la naturaleza, en una faena pionera de la arquitectura de paisaje.

Así, teniendo como antecedentes inmediatos la erección de su morada con base en el procedimiento creador y restituidor del reciclaje, al igual que sus esculturas más recientes (*Cristo del Periférico*, 1963; *Madona de los velos*, 1964), en las cuales se constata el desplazamiento técnico de la piedra al metal y un tratamiento orientado por la lógica de la concisión, irrumpió a continuación su espléndida serie magiscópica.

¹ Martin, Foley, *El recogedor de soles. La vida y obra de Feliciano Béjar*, México, 1992, Ediciones del Equilibrista, p. 80.



Figura 36. El Magiscopio, s/f

Se trata de una imaginería única de vidrio y metal, definida por el eminente crítico mexicano Justino Fernández como una “maquinaria enjoyada”, donde las piezas de fierro recolectadas en depósitos de chatarra devienen en el sugerente soporte de lentes encapsuladas que, recreando la circunferencia de los discos solares omnipresentes en su pintura, reflejan y refractan la luz.

En torno a la originalidad de estos objetos tridimensionales, entre los cuales se cuentan *Luneta* y *El bello monstruo* (1965), *Las ruedas de la fortuna*, *Ojos moleculares*, *Arquitectura filosófica*, *El obelisco*, *Espía roja*, *Caja de los arcos* y *Geometría poética* (1966), el propio Béjar apunta: “Para el artista es muy difícil alejarse de las influencias. Muchas de ellas nos llegan de manera inconsciente [...] Pero a nadie en el mundo se le había ocurrido hacer escultura con efectos ópticos. Yo fui el primero [...] Lo tengo patentado”.²

Estos peculiares instrumentos ópticos, que fueron bautizados como “magiscopios” por el poeta Jorge Hernández Campos en la víspera de ser exhibidos en el Palacio de Bellas Artes, de la Ciudad de México, en 1966, exploran las propiedades de la luz y los fenómenos de la visión, a través de un diálogo de formas, volúmenes

² Feliciano Béjar, declaración realizada durante la entrevista concedida a Argelia Castillo, el 6 de septiembre de 2006, en la casa del artista, San Ángel, Ciudad de México.

y planos, sustentado en los sabios equilibrios entre transparencia y opacidad, levedad y pesantez; fragilidad y resistencia de los materiales y en una dialéctica entre ausencia y presencia del color. Así, en referencia a sus magiscopios, el escultor michoacano puntualiza que son:

[...] al mismo tiempo fantásticos como calidoscopios y científicos como telescopios. Algunos distorsionan, otros afinan, pero siempre dan una nueva visión. Como su nombre genérico lo indica, son instrumentos para ver mágicamente; para ver la magia y la poesía que hay todos los días alrededor de nosotros, pero que nuestros ojos indiferentes no quieren ver.³

En este sentido, Béjar ofrece en sus objetos tridimensionales una sorprendente reserva ocular, sabedor de que no existe una realidad visible, sino una realidad que cobra visibilidad al ser capturada por el ojo. De ahí que la estética magiscópica manifieste una honda afinidad con el pertinente planteamiento en la materia de Paul Klee, expresado en calidad de punto de arranque de su *Confesión creativa* (1920): “El arte no reproduce lo visible, sino que hace lo visible”⁴.



Figura 37. Las fases de la luna –detalle– 1981

³ Martin Foley, *op. cit.*, p. 116.

⁴ Ensayo incluido en Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchado Fiz, *Escritores de arte de vanguardia, 1900/1945*, Madrid, 2009, Ediciones Akal, p. 361.

Por consiguiente y, augurando un sello distintivo de las prácticas artísticas de nuestros días, los magiscopios apelan a la interacción con el espectador, para que los vea y vea a través de ellos, para que obtenga visiones disímiles al moverse en derredor o al trastocar su emplazamiento, en una activa participación guiada por lo subjetivo y lo lúdico.

Y, en el transcurso de las siguientes décadas, los objetos magiscópicos habrán de continuar nutriendo la producción bejariana, enriquecidos con la experimentación efectuada en fábricas de cristal en Murano y la Selva Negra, la convocatorión de otras formas geométricas y el aprovechamiento de materiales como plástico, resinas, madera laqueada, latón, aluminio y acero: *Caja transparente*, *Observatorio* y *Dodecaedro* (1970), *Columna de lentes* y *Mundos en órbita* (1971), *Bosque magiscópico* (1972), *El ábaco* (1974), *Caja de reflejos* (1978), *Fases de la luna* (1981), *Vanidad de vanidades* (1985), *El universo* (1993) y *Custodia* (1994).

Mientras tanto, Béjar no deja de pintar, sumergiéndose de lleno en la fantasía, desde el delicado esbozo en *El vendedor de ilusiones* y *La tienda de mi padre* (1962) hasta el dédalo de trazos en *El casco* (1967) y *Laberinto con flores magiscópicas* (1971), antes de retomar las mil y una versiones del círculo y la esfera, los símbolos atávicos de la totalidad y la perfección, que estampa sobre fibracel (*Mundo múltiple*, 1977) y masonite (*Y la luz se hizo*, 1978).

Asimismo, a mediados de los años setenta, el jiquilpense adquirió un solar en el municipio de Jilotepec, en el Estado de México, el cual consiguió transformar en un rancho productivo a pesar de encontrarse en una zona tenida como inservible para la agricultura. Levantó la casa, los talleres y las torres de agua, plantó hortalizas en un invernadero, árboles frutales y ornamentales por doquier; llenó el espacio de flores multicolores y erigió una serie de jagüeyes para albergar el agua de lluvia.

Esta segunda suerte de ejercicio de intervención hubo de inscribirse en el marco de su diligente activismo ambientalista, iniciado una década atrás como consecuencia de la devastación experimentada en su predio localizado al sur de la Ciudad de México.

A causa del desmedido crecimiento citadino y del mal proyectado y deficiente proceso de urbanización, el artista había padecido entre 1962 y 1963 la mutilación de su propiedad y el doloroso derribo de varios de sus árboles y edificaciones, como resultado de la construcción del Periférico. Luego, en 1966 y 1981, sufrió catastróficas inundaciones, en las cuales perdió muchas de sus pinturas y escultu-

ras, igualmente, los quince mil libros de su biblioteca personal, ocasionadas por el desbordamiento del río Tequilazgo, conducido a través de una tubería de diámetro inferior al necesario para dar cabida a su copioso caudal en la temporada de lluvias.

Por último, ya en pleno siglo XXI: “[...] la otra tragedia es el segundo piso del Periférico. Me ha hecho un daño muy grande: el ruido es brutal y el tráfico tan terrible, que me impide el acceso. En realidad, tristemente, todo mi terreno está en un área de desastre”⁵.

Estas calamidades vividas en carne propia lo impulsaron a fundar la primera asociación dirigida a revertir los desastres ambientales en la capital del país, así como a participar desde entonces en luchas conservacionistas libradas en el plano nacional: en contra de la instalación de la planta nuclear de Laguna Verde y de los actos depredadores de Petróleos Mexicanos, a favor de la preservación de los bosques de la Mariposa Monarca y de la Sierra Tarahumara, habiendo logrado que: “[...] la Comisión Nacional de los Derechos Humanos incluyera los daños ecológicos como una de tantas violaciones a los derechos ciudadanos”⁶.

A este tenor, Béjar expone: “Este país es una verdadera desgracia [...] somos la única nación en el mundo que ha convertido en drenaje todos sus ríos. ¿Qué significa amar a México? ¡Beber tequila y escuchar mariachis! ¡Pobre Patria! ¡Qué les vamos a dejar a nuestros hijos?”⁷.

Además, desde ambos santuarios, el de San Ángel y el de Jilotepec, el creador michoacano continuó con su tenaz denuncia de la degradación del medio ambiente en la columna editorial que a partir de 1988 publicaba semanalmente en *El Universal*, donde con un tono siempre ameno y directo abordó también cuestiones sociales y políticas de su querida “Lambiscolandia”, tales como la corrupción, la pobreza, la ignorancia, la injusticia y la violación de los derechos humanos, consciente del encadenamiento de tales asuntos con la problemática ambiental.

Y, congruente con su desempeño en el marco del ecologismo, Béjar habrá de postular una poética de la naturaleza.

Durante los últimos dos decenios y medio de su producción, ésta es habitada por una multiplicidad de obras bidimensionales y tridimensionales que, plasmadas

⁵ Feliciano Béjar, declaración en la entrevista citada.

⁶ Juan Carlos Ruiz Guadalajara, “La tierra como principio y la tierra como fin. Concierto para magiscopios en re mayor”, en: *Feliciano Béjar, escultor de su tiempo*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1998, p. 29.

⁷ Feliciano Béjar, declaración en la entrevista citada.

o construidas con el recurso de diversas técnicas y materiales, refieren un contenido donde la naturaleza es protagonista absoluta.

Semejante temática es abordada por el artista michoacano a través de un vocabulario abismado en los resquicios de la sugerencia, con base en el cual alude, remite, evoca y termina por conferir visibilidad a lo que en la actualidad resulta a menudo imperceptible: la conexión primigenia y esencial del ser humano con el entorno natural.

Uno de los elementos de la naturaleza que aparece en la escultura bejariana de los años ochenta de la centuria pasada es la tierra, la cual emerge en la serie intitulada *Ciudades arqueológicas* como vigorosa edificación de estratos insinuantes de capas geológicas, de montañas o volcanes, de las terrazas sembradas de arroz en China, pero también de vestigios de civilizaciones perdidas en la noche de los tiempos, cuyas indescifrables cronologías estarían registradas en el conjunto de los *Calendarios orgánicos*, relieves topográficos donde triunfa el cromatismo.

Asimismo, entre sus piezas finiseculares desciuellan las que forman parte de la "geometría orgánica", que reúne una fauna y una flora prístinas: *Las ostras III* (1980), *Caracol, Molusco I*, *Concha blanca II*, *Crecimiento I* y *Planta* (1981). En estos trabajos, a menudo de gran formato, la madera ensamblada describe con eficaz gramática depurativa configuraciones acanaladas en espiral, mismas que imprimen movimiento perpetuo a los volúmenes en expansión espacial.

De igual modo, el dinamismo es característico de los tapices en cuero y tela y en gobelino del jiquilpense, cuyos rítmicos diseños se inspiran en los patrones histológicos de robles, fresnos y demás especies arbóreas (*Células de madera VI* y *La Tierra*, 1980; *Corte geológico I*, 1981).

El universo bejariano que se extiende en la transición milenaria da también cabida a un imaginativo grupo de grabados; algunos de

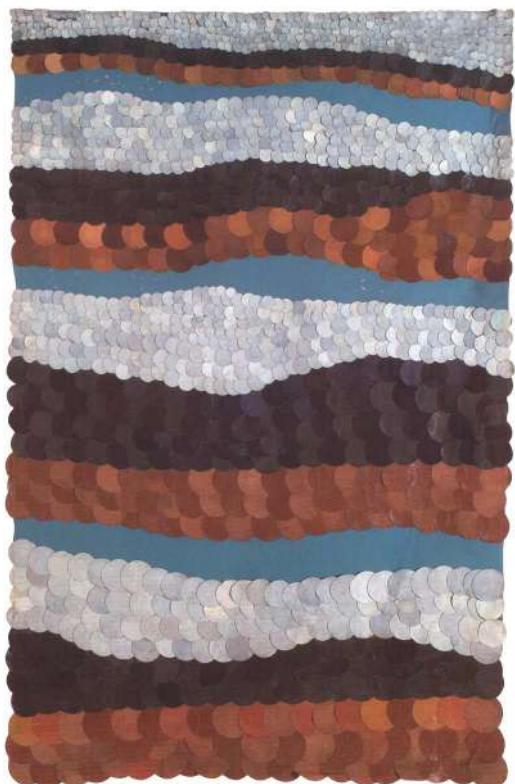


Figura 38. Corte geológico I, 1981

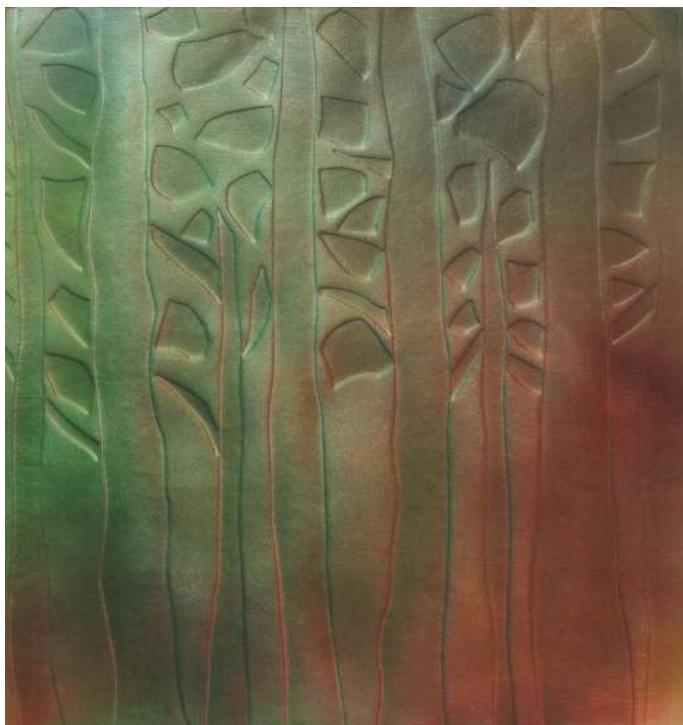


Figura 39. Árboles VI, 1994

ellos realizados al intaglio ciego, esto es, en blanco sobre blanco (*Troncos y Raíces*, 1979) y, otros, al intaglio pintado (Árboles VI, 1994; *Pez en el agua*, 2000; *Planta marina*, 2001; *Mar y tierra V*, 2004; *Jardín lunar y El bosque*, 2006).

En ambos casos, las imágenes obtenidas mediante incisiones en la superficie de la placa se tornan en territorios envolventes de un armonioso devenir vital, en el cual asoman los contornos tenuemente realzados de astros, masas acuáticas, peces, vegetales y semillas.

De la misma manera, Béjar persiste en la construcción de magiscopios, considerados por el conocido crítico británico Edward Lucie-Smith como: "ostensorios de una nueva religión herética dedicada al culto del sol", en cuya factura emplea aluminio y vidrio (*Germinación III*, 1981), cristal de plomo y alpaca (*El bosque de amatista*, 1979-2002), lo mismo que cristal tallado y fierro (*Custodia*, 2004).

Ahora bien, al despuntar el siglo XXI, el artista se entrega a una abundante producción tridimensional que, a base de aluminio, cristal y en ocasiones acrílico o pintura, consagra a otro elemento de la naturaleza: el agua, "el origen de todas las cosas", desde la temprana formulación de Tales de Mileto.



Figura 40. Custodia, 1994

Entre estas piezas, donde el reciclaje de moldes usados en la fabricación de motores es puesto al servicio de una invención reminisciente de lo hídrico, figuran *Turbina*, *La suave lluvia y Chalchiuhlicue* (2002), *Ríos subterráneos*, *Serpiente de agua II*, *Fuente brotante* (2003), *Energía hidráulica*, *Tláloc en su cueva* y *Aguas freáticas* (2004).

Por último, a fin de cerrar el círculo, fiel al potencial plástico y simbólico de esta forma geométrica, Béjar reanuda en la etapa postrera de su existencia una práctica presente en los albores de la misma, a saber, la de la pintura paisajística, acometiendo la tela con pincel de aire y laca automotiva, para capturar panoramas bañados por la niebla, donde todo es asunto de velar y revelar, de evanescentes texturas y sutiles siluetas, las líricas de la atmósfera.

Rincón del llano (1988), *La madrugada* (1992), *Los manzanos* (1993), *El estanque* (1999), *Campo dorado* (2004), *La presa rosada* (2005) y *El tercer lago* (2006), forman parte de este conjunto de peculiares representaciones de escenarios naturales.

Y es que se trata de un paisajismo concebido como el arte interactuante de construir y plasmar paisajes, ya que la mayoría de tales lienzos recogen vistas de su solar de Jilotepec: "Esto era un desierto. Yo sembré las flores, yo planté los árboles, yo creé los lagos"⁸ en un creativo viaje de ida y vuelta entre la realidad pictórica y la realidad intervenida.

En resumen, la innovadora, multidisciplinaria y prolífica producción de Feliciano Béjar constituye una iconografía signada por la elocuencia expresiva; un arte que hace visibles los horizontes intangibles de la emoción, el deseo y el recuerdo; una imaginería de tiempos genesiacos y contemporáneos; una estética permeada por la utopía, en tanto que voluntad de concordia entre naturaleza y civilización y, ante todo, la obra de un alquimista que transmuta materiales residuales en objetos artísticos de deslumbrante belleza y profundo significado.❖

⁸ Feliciano Béjar, declaración en la entrevista citada.



NICOLÁS DE LA TORRE

Ensayo a la obra del pintor y acuarelista michoacano

María del Rosario Zamudio Zavala

Nadie en la historia de la pintura ha pintado tantas veces sobre un mismo tema como lo ha hecho el Maestro Moreliano, Nicolás de la Torre Calderón. Su tema, su motivación, su musa y el rostro más constante en su obra es Morelia.¹

El presente trabajo ofrece una valoración que articula el espíritu creativo del artista y el impulso que le da origen a la obra para su revelación ante el mundo y, para tal caso, fijaremos la atención en el propósito que nos ocupa: el estudio de la obra artística del pintor moreliano Nicolás de la Torre Calderón, esperando resulte un material de utilidad que enriquezca a quien a él se aproxime. La intención reside justamente en dotar de vigencia al arte michoacano a través de una lectura que asigne un rol activo, abriendo posibilidades de comprensión al receptor y, con ello, potenciar su experiencia cognitiva y estética a la que habrá de acceder por paso propio.

Más de 60 años de trabajo avalan el impresionante mundo plástico del maestro Nicolás de la Torre. Pintor, escultor, dibujante, ilustrador, restaurador y formador de generaciones en su tarea como docente, incluyendo a los pintores pertenecientes al Jardín del Arte: Eugenio Altamirano, Salvador Mora, Heriberto Oropeza, Jubal Avilés, entre otros.

Promotor orgulloso de su ciudad natal, fundador del Salón de la Acuarela Michoacana, pionero de las exposiciones al aire libre en los jardines de Morelia –el Jardín del Arte–, asesor del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Michoacán, miembro de la Comisión de Planeación del Fondo para el Desarrollo de las Culturas Populares del Estado de Michoacán, dictaminador de innumerables concursos de pintura y miembro activo de la Sociedad Mexicana de Artistas Plásticos. Entre los reconocimientos a su trayectoria, vemos que su obra aparece en el *Diccionario Enci-*

¹ Oscar Tapia Campos, "Nicolás de la Torre Calderón y su Morelia de las mil caras", *El Sol de Morelia*, Suplemento Cultural, Morelia, Michoacán, miércoles 1º de agosto de 1990.



Figura 41. Sin título (Panorámica de Morelia), 2002

clopédico de la Pintura Mexicana Siglo XX, Quinientos Años.² De igual manera ha sido merecedor del Premio a la Excelencia Magisterial por la Secretaría de Educación Pública del Estado de Michoacán, y del Premio Estatal de las Artes Eréndira en 2009.

El trabajo plástico de este creador michoacano, abarca gran número de proyectos expositivos en recintos culturales y galerías de México, además en países como: España, Francia, Italia, Hong Kong, Pakistán, Canadá, Estados Unidos, Argentina, Rumanía, Brasil y Nicaragua:

Nicolás de la Torre Calderón, nació en la ciudad de Morelia, el 30 de enero de 1923. Realizó sus estudios de pintura en la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo siendo Director en turno, el Maestro Antonio Silva Díaz, quien mostró aprecio y reconocimiento a los esfuerzos académicos de Nicolás, asignándolo como ayudante de su clase promoviéndolo a la práctica docente y técnica para la creación de sus primeras obras participando desde entonces, en exposiciones colectivas en dicha escuela, logrando con ello premios. Por tales méritos, se le otorgó la titularidad de la clase de Pintura.³

En el año de 1948, fue contratado por el Centro Escolar del Noroeste de Los

² "Memoria biográfica", *Premio Estatal de las Artes Eréndira*, Morelia, 2009, Sistema Estatal de Creadores, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán.

³ *Ibidem*.

Mochis, Sinaloa, para tomar el cargo como director del área de artes plásticas. Aunado a dicha función administrativa, el maestro Nicolás de la Torre no dejó de sentirse inspirado por las bellezas que observaba a su alrededor, con las que convivió y se nutrió para después plasmarlas en sus obras. Pionero en las propuestas de exposiciones de esa ciudad, Nicolás expuso y mostró las obras que realizaba paralelamente a su labor pedagógica, misma que duró cinco años.

Al regresar a Morelia, su ciudad natal, en el año de 1953, se hizo cargo de la clase de dibujo y artes plásticas en el Centro Oral N° 8 del Instituto Federal de Capacitación del Magisterio. Años más tarde, obtuvo también la titularidad de la materia en la Escuela Normal de la Huerta y en el Instituto Michoacano de Arte Popular, asimismo, en los colegios Motolinia –escuela para señoritas– y Mariano Elízaga. Por su carácter inquieto y dinámico, fue miembro fundador de algunas instituciones culturales como: el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana en Michoacán y el Instituto Michoacano de Arte, del Club A.R.C.A., de la Galería Meguitt. Sobre los aspectos de la educación y, en específico, de la Escuela de Bellas Artes, el maestro Nicolás opinaba:

La escuela imparte conocimientos técnicos sobre la materia, desarrolla cierta destreza visual y gráfica; pero fundamentalmente, despierta en el alumno, la sensibilidad artística en él adormecida, provoca la emotividad, pone en juego sus facultades creadoras y lo hace concebir el concepto de armonía de líneas y colores. Con esto, cumple la escuela su misión orientadora en las actividades artísticas dentro de la plástica.⁴

Además de su talento como pintor, es importante mencionar el impulso y la importancia que tuvo, por parte del maestro Nicolás de la Torre, la enseñanza de las artes para las escuelas de nivel básico e intermedio de la ciudad de Morelia en los prime-

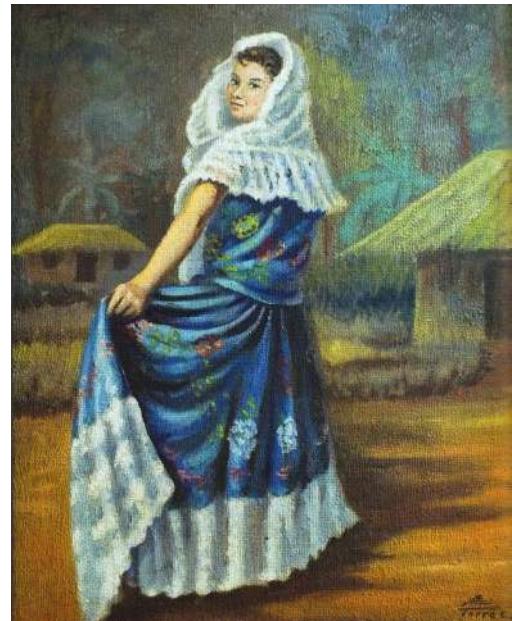


Figura 42. Tehuana, 1950

⁴ *Ibidem*.



Figura 43 (izq.) Sin título (Capuchinas), 1954. Figura 44 (der.) Museo de Arte Contemporáneo, s/f

ros años de la segunda mitad del siglo XX; dicha labor ocupó gran parte de su vida, ya que las escuelas con este fin eran pocas y se accedía difícilmente a ellas, tal era el caso de la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y la Academia de San Carlos de la Ciudad de México, entre otras. Al respecto es importante también mencionar que el maestro Nicolás de la Torre era heredero de las ideas posrevolucionarias centradas en la tarea de trabajar por un proyecto cultural nacionalista, mismo que articulara el interés hacia una identidad de valores puestos pedagógicamente, teniendo al arte como herramienta.

Tras consolidarse los temas de paisaje en nuestro país a finales del siglo XIX y principios del XX, el sentimiento nacionalista:

[...] seguía germinando e ilustrando álbumes como los realizados por Casimiro Castro y Luis Auda; igualmente, se agitaban pinceles encaminados a plasmar inquietudes plástico-formales propias del cambio de siglo, de este modo

sobresalen los nombres de Joaquín Clausell, Gerardo Murillo “Dr. Atl” y Luis G. Serrano entre otros más, quienes inauguraron otra etapa artística en la historia del arte mexicano, la cual llegará a su auge con los muralistas. Para ese tiempo el paisaje se había convertido ya en un emblema nacional.⁵

Un aspecto a tomar en cuenta es el planteamiento cultural promovido, hacia 1921, por el Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, el cual: “[...] debía permitir la articulación de una identidad, de valores e intereses comunes, que llamaran a la unidad de los diversos grupos sociales en torno a un mismo objetivo: la consolidación social y política del Estado [...]”⁶ A través de métodos pedagógicos vinculados a un espíritu nacionalista, estas ideas, se implementaron durante la primera mitad del siglo XX y, al mismo tiempo, fueron encauzadas en:

[...] las escuelas primarias y en las escuelas de artes y oficios del Distrito Federal, como un sistema de enseñanza artística elemental que proponía ofrecer los elementos necesarios para facilitar el contacto de los niños con el arte [...] en una discusión sobre la necesidad de democratizar la creación artística concibiéndola como un modelo de acción social que permitiera no solo el paulatino perfeccionamiento material y espiritual del ser humano, sino también su plena integración en el devenir general del universo.⁷

Como tema imprescindible, la obra de Nicolás de la Torre nos hace evocar el devenir en que se cultivó el paisajismo como espejo de una naturaleza pródiga y contrastante en todos los aspectos. “El repertorio de imágenes despliega un aire provincial que se rompe en calles, plazas y monumentos de distintas ciudades y poblados michoacanos.”⁸

LAS ACUARELAS EN EL MUNDO DE NICOLÁS DE LA TORRE CALDERÓN

Tan antigua como las mismas manifestaciones artísticas del hombre primitivo, aca- so con relativas modificaciones en la elaboración de los colores transparentes, preparados a base de tierra y goma, la acuarela encuentra su valoración y su lugar en

⁵ Francisco Bautista, “Presentación: Del mar a la montaña”, en *Paisajes y poemas de Michoacán. Nicolás de la Torre Calderón*. México: S/E. 2011, p. 10.

⁶ Mireida Velázquez Torres, “La presencia de la doctrina teosófica en la obra de Adolfo Best Mau- gard”, en: *El Proceso Creativo*, XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, 2006, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, p. 27.

⁷ *Ídem*.

⁸ *Ídem*.



Figura 45. Sin título (Alfareros), 1966

ta el maestro: "De joven cuando asistía a mis clases en la Escuela Popular de Bellas Artes de mi ciudad Morelia, recogía los tubos de pintura que mis compañeras desechaban y aprovechaba los sobrantes haciendo con ellos maravillas en mis cuadros"⁹

Descubriendo desde entonces las cualidades y nobleza de la técnica, pues a diferencia del óleo, que requería como soporte de base el lienzo preparado con pigmentos de altos costos, la acuarela se ajustaba al papel, al cartón y otros materiales como la madera convenientemente bien tratada pero, acaso por ser económica en su adquisición, no la convertía en fácil dominio para su ejecución, ya que la acuarela es una técnica que no permite errores ni correcciones; no hay tal posibilidad, se debe adquirir gran destreza y sabiduría para lograr el dominio de su plasticidad, de aquí, que el asunto de la técnica se convirtió en un gran reto y meta para Nicolás.

La acuarela suele ejecutarse en papel, cartulina, cartón o marfil, incluso, hasta en madera convenientemente tratada para recibirla. Acaso por lo económico de los materiales y los precarios recursos con los que Nicolás contaba en su juventud, fueron la causa por la que decidió incursionar en ese fantástico mundo pictórico, perpetuando con su pincel, todos los rincones y los sitios más insospechados de su natal Morelia, pues al cabo de cincuenta años dedicados a la pintura, este gentil maestro moreliano ha llegado a rebasar la increíble cifra del millar de acuarelas, que hoy se encuentran en colecciones particulares, tanto nacionales como del extranjero.

⁹ Entrevista realizada por la autora a Nicolás de la Torre Calderón, Morelia, Michoacán, Enero, 2013.

A los 67 años de edad, Nicolás de la Torre Calderón viajó a Europa para encontrarse con las obras de los grandes maestros de la pintura de aquel continente. Sus acuarelas llenas de luz y alegría fueron bien recibidas en España, Francia e Italia. Aunque este maestro podría considerarse fiel admirador de su ciudad natal Morelia, también lo fue de la geografía que conforman sus alrededores, es decir, de los paisajes, poblados y costumbres que caracterizan el bello estado de Michoacán, lugares que inspiraron al maestro y que hoy podemos disfrutar en su reciente publicación: *Del mar a la montaña. Paisajes y poemas de Michoacán*;¹⁰ colores y letras conjugados para crear atmósferas preciosistas y evocativas.

El mexicanismo costumbrista y contemporáneo expresado en la pintura de Nicolás de la Torre va desde la representación de paisajes rurales y costeños, pintorescos pueblos y humildes jacales, hasta las elegantes plazuelas de ciudades y sus fuentes que armonizan con la equilibrada arquitectura heredada de un pasado histórico que fincó las raíces de su sólida identidad. De su pincel –llevado a la práctica de la enseñanza docente–, podemos afirmar que sus alumnos asimilaron importantes tratados del color y de la luz, también sobre el dibujo y la proporción, pero sobre todo, los motivos estéticos de Nicolás de la Torre surgen, principalmente, de la existencia arquitectónica de Morelia y de otros pueblos del estado, como es el caso de la Región de Tierra Caliente y de la Costa michoacana; ingredientes sensibles y emocionales, desbordados por la inspiración que han dejado en él –cuanto ha tenido frente a sus ojos– los cielos intensos, dorados pastizales, cálidos oleajes y personajes de especial importancia en su vida.

Algunos de los títulos que podemos mencionar de sus obras, delatan la rai-gambre y orgullo mencionados como son: *Buganvillas y templos; Dos torres, dos cúpulas; Manantial, Canteras y canteros; Día de fiesta; Fuente; El Cupatitzio; Jacona mía; La Casona de la Calzada de Guadalupe; Rancho el Espinal; Patio de las Rosas; Bajo la*



Figura 46. Sin título (Paisaje de España), s/f

¹⁰ Nicolás de la Torre Calderón, *Del mar a la montaña. Paisajes y poemas de Michoacán*, México, 2011.

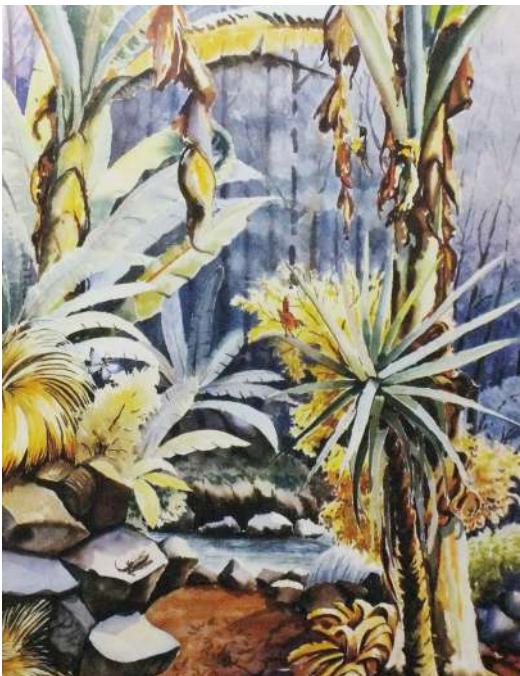
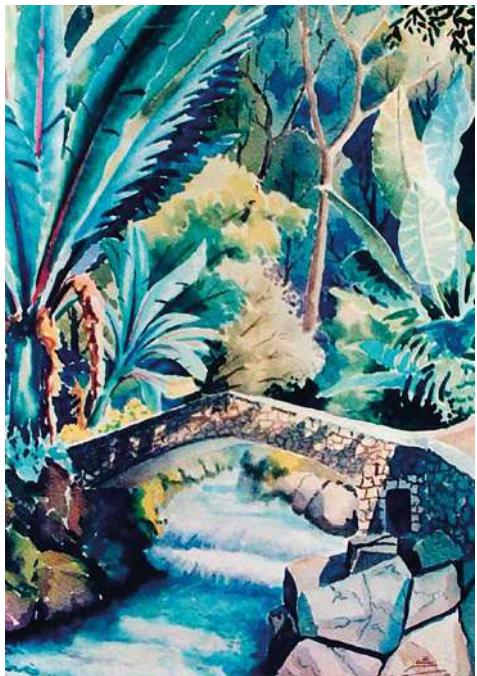


Figura 47 (izquierda) En el Cupatitzio, 1960. Figura 48 (derecha) Puente en el Cupatitzio, 1960

Ceiba; Jacarandas; Cúpulas del Carmen; Jardín de Tingüindín, etc., en las que destacan no solo la destreza de la técnica, sino la expresión de frescura, brillantez y radiante alegría. No obstante, donde el artista logra sorprendernos, es en aquellos temas reflexivos que atraparon su conciencia social y lo llevaron a representar –con cierto toque surrealista–, el consumismo, la injusticia y el abuso descomunal del comercio ambulante que llenó las principales calles del centro histórico de la ciudad de Morelia, en las dos décadas que anunciaban el final del milenio (1980-1990). Así también y con un sentido humanamente crítico, representó temas de salud como el aborto y recurrió además a un realismo exacerbado representado en la obra: *Sueños, pesadillas y desvelos*, trastocando de manera majestuosa el estado emocional del receptor.

Otras técnicas como el óleo, el acrílico y la tempera, están presentes en su vasta producción de obra, presentando una nueva propuesta temática en la pintura de caballete, en donde deja escapar al formalismo compositivo de la perspectiva arquitectónica para sumergirse hacia mundos imaginarios y elementos fantásticos, creando planos llenos de atmósferas con seres mitológicos y cósmicos, dando nombre a dos series de obras tituladas: *Jardines de Poseidón* y *Cosmos íntimo*. En ésta



Figura 49. Sin título (Portada de Iglesia) s/f

última, Nicolás fusiona los vínculos afectivos de seres queridos –familia y amigos– y crea para éstos, un cosmos de pertenencia simbólica y particularmente emocional. A este nuevo orden de propuestas temáticas, Nicolás incorporó una serie de bodegones en los que experimentó diferentes pinceladas y texturas, sin abandonar, claro, su auténtico sello estilístico.

En palabras del pintor Gilberto Ramírez, en ocasión de asistir a una de sus exposiciones, nos dice sobre la obra de Nicolás:

Son trabajos muy bien resueltos, se ve la maestría. En la acuarela, la conservación de la luz es muy importante y Nicolás de la Torre sabe conservar la luminosidad. Es obvio que en una exposición de treinta o cuarenta obras, resulten cuatro o cinco buenas, el porcentaje de calidad es excelente, Nicolás en esta exposición tiene un mayor porcentaje de obras sobresalientes. En cuanto a la escultura, es sorprendente la buena talla de sus piezas. Nicolás de la Torre ha llegado a tener un gran dominio sobre las líneas de composición y una idea muy clara de la perspectiva, de ahí que, aunado lo anterior a la riqueza del color, el resultado sea por necesidad, sencillamente arte.¹¹

¹¹ Salvador, Molina, "Tres Exposiciones Pictóricas: Acuarelas, Dibujos y Óleos", *El Sol de Morelia*, Suplemento Cultural, Morelia, Michoacán. 1976.



Figura 50. Miguel Lerdo de Tejada, 1998

LA ESCULTURA

Si bien la escultura de Nicolás de la Torre no fue motivo de extensa producción en la escala de sus acuarelas, sí lo ha sido en inspiración creativa. Su gran compromiso como artista lo llevó a desarrollar espléndidas tallas en madera, como lo fue la escultura iconográfica de 225 centímetros de altura que refiere a San Lucas; encargo hecho por las autoridades eclesiásticas del poblado de Tiquicheo, Michoacán, en el año de 1999. Así también, ha incursionado el modelado en yeso y el vaciado en bronce, técnicas de las cuales, surgieron verdaderos retratos de personajes ilustres de nuestro país como Miguel Lerdo de Tejada y bustos de mujeres que delatan la raigambre mestiza. Respecto a esta disciplina, el maestro Nicolás de la Torre, como

buen instructor educativo y conocedor de la técnica, explicó a manera de tratado y en un artículo periodístico, los pasos elementales que debe seguir el escultor:

Las dificultades más grandes con las que se encuentra el escultor tienen que ver con las proporciones y los volúmenes. Los parecidos no son un problema para el creador experimentado y con dominio de los secretos técnicos. Antes que iniciar el trabajo escultórico, el artista realiza el modelo en materiales blandos. Esto es que elabora en plastilina, cera, yeso, incluso barro, una figurilla con los rasgos más característicos que deberá tener la escultura. Es un modelo en pequeño, después vendrá otro a escala. Cuando se trata de una talla como en el caso de San Lucas [...] se empieza por la cabeza, como se puede apreciar en las primeras fotos de la serie, después se realiza una cubierta de tramos de madera, unidos al tronco base con clavos de madera para que la junta sea perfecta, de lo contrario, si se utilizan clavos metálicos, la madera terminaría por abrirse con el tiempo. De la cabeza se pasa a los brazos y a las manos, así sucesivamente, hacia abajo, el creador le da forma a cada una de las partes de la escultura. Cuando termina el tallado, viene el proceso del yeso, esto es cubrir toda la madera con ese material para darle acabados finos. Otro de los pasos es el pintado en policromía, el dorado o el estofado. Todo depende de los gustos solicitados. En el San Lucas de Tiquicheo, podemos observar un ejemplo de dorado, propio del periodo barroco [...] Así sea.¹²

¹² Oscar, Tapia Campos, "Los pasos de la escultura... Nicolás de la Torre Calderón", *El Sol de Morelia* Suplemento Cultural, Sábado 20 de febrero, Morelia, Michoacán, 1999.

CONCLUSIONES

De lo anterior expuesto, podemos definir que del juicio extraído del trabajo compositivo del maestro Nicolás de la Torre, respecto a su destreza y experiencia, éstas, acusan un valor estético históricamente configurado, encaminado a difundir el arte como forma particular y circunscrita, por un lado, dentro del discurso cultural costumbrista y emblemático, por el otro, adaptando temáticas muy personales llevadas al simbolismo, a lo metafórico; a lo ilusorio en donde es posible apreciar un depurado empleo y dominio de las técnicas ya mencionadas y aplicadas a cada composición.

Si juzgamos el mexicanismo como se ha dado en la pintura contemporánea, Nicolás de la Torre es un acérrimo buscador de la belleza, dondequiera que ésta se encuentre, máxime si se trata de Michoacán, cuyos rincones en toda su geografía, siguen siendo fuente inagotable para perpetuar sus encantos y sus atractivos: "Saludo perenne para todos los que vean mi obra, porque deseo que sientan lo mismo que veo yo. Es un mensaje de paz, tratando de que olviden sus preocupaciones"¹³ Antes de ser pintor era carpintero y ebanista.

Confinado a los museos en el mejor de los casos, en colecciones particulares, o bien, descuidado en algunas dependencias, el legado de los pintores michoacanos, del que forma parte el maestro Nicolás de la Torre Calderón, debe ser revalorado. Hacer visible el patrimonio artístico es un ejercicio al que como sociedad debemos someternos, pues compete a la contemporaneidad ocuparse de la redefinición de sus creadores. Ante la indiferencia o la ignorancia, se hace imprescindible reinserir al circuito cultural la obra artística y a sus creadores, acompañada de un discurso que facilite la apropiación de esa herencia.~~



Figura 51. Portada del Carmen, 1997

¹³ *El Sol de Morelia*, "Las mil y una imágenes de Morelia en el mundo de Nicolás de la Torre", en: Suplemento: Boutique de tacos., p. 5-A. Premio Estatal de las Artes Eréndira, Morelia, 2009, Sistema Estatal de Creadores, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán.



“EL GÜERO”, “EL FRIDO” ESTRADA. SURTIDOR DE ARTE

Rosalía Cecilia Ruiz Avalos

La pintura no se enseña, pero por medio de la disciplina constante en el quehacer pictórico, el estudiante puede aprender y encontrar un camino en el arte si trabaja sinceramente. Frida Kahlo.¹

PRELUDIO

Fue en Panindícuaro, Michoacán, donde nació el último sobreviviente del movimiento revolucionario pictórico-social: *El Güero* Arturo Estrada Hernández, un 30 de julio de 1925. Fue el quinto de ocho hijos del matrimonio de María de la Luz Fernández y Dámaso Estrada, ambos de oficio talabartero. En palabras del propio *Güero* Estrada:

Mi infancia fue bonita, pues tuve a mi lado personas muy importantes que influenciaron mi formación, además que la educación escolar era socialista, en la escuela primaria la maestra, aparte de ser muy amorosa, nos decía que sí era importante jugar, pero que aprendiéramos a observar. Ella nos platicaba mucho, recuerdo que fue a Europa, a su regreso nos platicó de todas las maravillas que había visitado; nos mostró las fotos que tomó en su recorrido en Europa. Nos pedía que apreciáramos la naturaleza, los amaneceres, los atardeceres, los cerros; con frecuencia nos llevaba al campo, nos daba una clase de la naturaleza que nos rodeaba y ya de regreso a la escuela, nos pedía que dibujáramos todo lo que habíamos visto, a mí se me facilitaba el dibujo; yo todo lo dibujaba, desde niño me di cuenta de que quería ser pintor.²

Su infancia fue decisiva, ya que con el apoyo de sus padres pudo cultivar su gusto por las artes. En Panindícuaro, el imaginero don Miguel Moreno había instalado una escuela de escultura; era el encargado de esculpir los santos de madera de colorín, tallaba las vírgenes y los niños dios, no solo para las iglesias, también para la gente de Panindícuaro y alrededores. Arturo, siendo casi un niño, fue a inscribirse a la es-

¹ Del diario de “El Güero Estrada”.

² Entrevista realizada por Rosalía Cecilia Ruiz Avalos al maestro Arturo Estrada, en su domicilio particular, el 27 de diciembre de 2019, en Panindícuaro, Michoacán.

cuela para aprender el oficio. Lo dice con singular gusto en entrevista: "Ahí aprendí mucho, aprendí a hacer pigmentos naturales, a utilizar los óleos; Miguel Moreno me encausó a las artes plásticas." Es evidente que no se conformaba con esculpir únicamente santos, se apresuraba a hacer las tareas que le asignaba el maestro para tener tiempo y poder hacer lo que a él le gustaba, dibujar libremente.

Arturo contaba con cuatro hermanos mayores que él. Dedicados a otras actividades además de ayudar a sus padres en el taller de tenería, también fabricaban zapatos y otros objetos en piel. Adquirían libros y revistas de todo tipo y el padre compraba los periódicos todos los días, a los cuales Arturo concedía toda su atención. Ahí aprendió a copiar, además de enterarse de todas las noticias a nivel mundial. En cierta ocasión encontró en su casa un libro que contenía iconografías de Miguel Ángel, lo que fue para él encontrar un tesoro.

DEL PUEBLO A LA CAPITAL

Un hermano de don Dámaso vivía en la capital mexicana. En una ocasión que visitó la casa de los Estrada Hernández en Panindícuaro, quedó asombrado al ver las obras que Arturo había ejecutado a su corta edad. Asistiendo al taller de escultura realizó al óleo un pasaje bíblico, bien resuelto técnicamente, lo que asombró al tío y sin más convenció al hermano para que dejara ir al adolescente a la Ciudad de México a estudiar artes plásticas de manera formal.

Arturo contaba con quince años. Justo había terminado la primaria cuando su padre le dijo que ya podía ir a la capital a estudiar lo que a él le gustaba. Sin imaginarlo, ese suceso cambió su vida:

Me emocionó el irme del pueblo a la Ciudad de México, no es lo mismo, era la Ciudad de México, mis parientes vivían en la plaza de Santo Domingo en una vecindad, ahí estuve con ellos mucho tiempo. Sí, era totalmente distinta la manera de vivir, aquí en Panindícuaro nos da el sol todo el día, allá es otra manera de ver la vida, salía con mis parientes a conocer la ciudad, las calles, la Alameda Central, el Zócalo, a caminar por los parques, en aquella época era muy fácil entrar a Palacio Nacional, a la Catedral y a todos los edificios públicos y, pues, me fui impregnando de la Ciudad de México; una vez, un domingo que salimos a caminar con mis parientes, ahí, en la Alameda Central que era muy grande, andaba un muchacho regalando volantes, le recibí uno, a través de ese papel le andaban haciendo difusión a la Escuela La Esmeralda.³

³ *Ibidem.*

La Esmeralda nació como una escuela mexicana, retomando el tema revolucionario y basándose en el modelo de escuela libre. Fue fundada en 1927 por el escultor Guillermo Ruiz Reyes, quien la dirigió desde su fundación hasta 1942. Esta Escuela Libre de Escultura y Talla Directa tuvo un programa incluyente para aprovechar la inteligencia innata y creativa de niños y jóvenes. En ese momento histórico el principal objetivo de la administración pública era hacer énfasis en el plan de trabajo de la naciente Secretaría de Educación Pública dirigida por José Vasconcelos; se pretendía *abrir brecha* a la enseñanza artística con un plan de trabajo oficial avalado por la SEP.

Entre los maestros que impartían clases con este nuevo plan en La Esmeralda estaban María Izquierdo, Francisco Zúñiga, Diego Rivera y Frida Kahlo. El propósito era fomentar la sensibilidad artística dirigida a sectores de la población, principalmente populares. Estos maestros tenían una visión mucho más amplia; con este compromiso explícito de la escuela con la libertad se les facilitaba una gama de posibilidades académicas a los alumnos. Mientras tanto, el sentimiento nacionalista de los creadores de arte se difundía por doquier, muralistas y escultores dejaron evidencia de sus creaciones particularmente en Michoacán, y qué decir del mismo Guillermo Ruiz, de Federico Canessi, Francisco Zúñiga, Carlos Bracho y Juan Cruz Reyes. Entre 1933 y 1935 Guillermo Ruiz realizó el monumento al generalísimo Morelos, una escultura de 50 metros de altura localizada en la isla de Janitzio, Michoacán.⁴ En su interior los muros fueron decorados con pasajes de la Independencia de México y de la vida de José María Morelos, realizados por el muralista Ramón Alva de la Canal.



Figura 52. Arturo Estrada y Frida Kahlo, 1947

⁴ Véase Arteaga, Agustín. "Guillermo Ruiz: Estoicismo y heroicidad." En *Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa*, 35-35. Ciudad de México: Museo Casa Diego Rivera y Frida Kahlo, 2010.

INGRESO A LA ACADEMIA

Arturo se llevó gran sorpresa cuando llegó a la escuela La Esmeralda a inscribirse en 1942. Se encontró con una escuela que se conformaba de una sola oficina hecha de palitos, ahí era la dirección. Por su parte los estudiantes tomaban clases en el patio, al aire libre. Para ese entonces impartían clases José Chávez Morado, Diego Rivera, Frida Kahlo, María Izquierdo entre otros artistas de renombre. El programa escolar era muy completo, abarcaba desde elaborar sus propios pigmentos, bastidores y templos para trabajar los murales. Para Arturo era fácil ya que lo llegó a trabajar en su tierra natal en el taller de imaginería.

El joven pintor recibía una remesa por parte de sus padres para solventar parte de sus gastos, aunque le era insuficiente. Por tal motivo trabajaba en una tienda de abarrotes durante las mañanas, después del medio día estudiaba la secundaria y por la tarde-noche acudía a La Esmeralda. Con el tiempo las actividades académicas le demandaron más tiempo por lo que renunció a la expendeduría. Para ese momento ya se había hecho acreedor a una beca, además de que los alumnos de Frida Kahlo, entre ellos él, debían acudir a tomar clases de dibujo y pintura a la Casa Azul. Por la incapacidad física que padecía Frida le resultaba problemático trasladarse

todos los días de Coyoacán a La Esmeralda. Ella intentó renunciar al acentuar sus problemas de salud, pero el director de La Esmeralda no aceptó y le propuso que citara a sus alumnos en la Casa Azul a tomar las clases. Disponía de un gran jardín además de la decoración que tanto Diego Rivera como Frida realizaron. En su mayoría eran esculturas prehispánicas, de las culturas puras de Mesoamérica.

En sus inicios el grupo escolar fue muy nutrido, no solamente mexicanos, también había alumnos extranjeros. Sin embargo, por la lejanía se fue reduciendo a cuatro alumnos solamente: Fanny Rabel, Arturo García Bustos, Guillermo Monroy y Arturo Estrada.



Figura 53. Autorretrato

PUPILOS DE FRIDA KAHLO

Este grupo fue bautizado como *Los Fridos*, mote con el que todavía se les conoce, y acompañaron a Kahlo hasta su muerte. Hablar de *Los Fridos*, como agrupación de alumnos o en lo individual, invita a pensar en el arte que desde mediados del siglo XX antagonizó con el arte de las vanguardias que irrumpió con fuerza en la escena institucional, a partir de la confrontación del 1966.⁵ Tanto Frida como Diego se convirtieron en una influencia determinante para el grupo, y con el tiempo

se fueron haciendo parte del entorno familiar. El matrimonio organizaba visitas a museos de la Ciudad de México para motivar a los futuros artistas. Con Frida iban al cine, al teatro y salían a lugares circunvecinos.

Para 1944 los maestros de La Esmeralda promovieron una exposición colectiva en el Palacio de Bellas Artes con la finalidad de que participaran los alumnos. Era la primera vez que Estrada exponía sus obras y hacerlo en tan majestuoso lugar emocionó a todos los alumnos. Participó con la obra intitulada *El Ejido* que llamó la atención de los asistentes; la calidad de la obra reflejaba un gran profesionalismo, al representar un paisaje muy real de su tierra natal, retomando colores vivos que imitaban tal cual la naturaleza.

Al consolidarse, *Los Fridos* rentaron un espacio para instalar su estudio al cual llamaron "Frida Kahlo". Fue un grupo muy activo, a menudo colaboraban en exposiciones e influenciados por Frida y Diego, participaban en manifestaciones sociales. Además la cercanía con el círculo social de los maestros les permitió ampliar sus relaciones con otros grupos de artistas, entre los que destacan algunos integrantes del Taller de Gráfica Popular (TGP).⁶

⁵ Véase Rius Caso, Luis. "Hacia y desde Los Fridos. Nuevas experiencias y nuevas historias." En García Bustos, A., Estrada, A., Rabel, F., Monroy, G., & Vázquez Juárez, J. Roque. *Los Fridos: una génesis permanente*. Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes, Coordinación Nacional de Artes Visuales, México, 2018, p. 11.

⁶ Este taller se conformó en 1937, sus fundadores fueron: Leopoldo Méndez, Luis Arenal, Pablo



Figura 54. Frida Kahlo con Fanny Rabbel, Arturo Estrada y Arturo García Bustos

Las actividades de *Los Fridos* consistían en dar a conocer su arte. Improvisaron galerías ambulantes, exponían en lugares públicos como jardines y plazas; a medida el bosque de Chapultepec les servía de escenario ya que las exposiciones iban acompañadas de eventos culturales, tomaban al pie de la letra las lecciones de los muralistas, quienes les enseñaron que el arte debía estar al alcance de todo público.

En 1945, un grupo de inquietos pintores, entre ellos Arturo Estrada, formaron el grupo llamado *Jóvenes Revolucionarios*, que comenzaron pintando manifestaciones sociales. Este grupo de reciente formación fue invitado a participar en los eventos de la conmemoración del aniversario de la Revolución Mexicana, para lo que organizaron una exposición en la Alameda Central que intitularon *Quiénes nos explotan y cómo nos explotan*.

En la colección sobresalía una obra de *El Güero* con el mismo título de la exposición, la cual fue dañada con un químico que alguien le arrojó. La exposición se encontraba al aire libre y sin vigilancia; como era de esperarse, no se encontraron culpables. La pintura incomodaba a los políticos en turno por su contenido, sin embargo hubo una persona interesada en adquirir la obra dañada.

El gremio de creadores de arte se solidarizó con *Los Fridos* manifestándose en las instalaciones del Palacio de Bellas Artes. Entre los inconformes había escultores, escritores, pintores y grabadores, quienes demandaban protección y respeto al trabajo artístico. A la par lanzaron un manifiesto donde expresaban que sus creaciones artísticas las usarían como un instrumento de pronunciación en contra de la forma patética en que los políticos se dirigían hacia las clases sociales, y que lucharían por la igualdad social. En seguida se dieron a la tarea de organizar eventos artísticos y exposiciones en lugares públicos: en mercados, en días de plaza, plazuelas, escuelas y jardines públicos.

Estrada pintaba temas cotidianos, movimientos sociales, además de escenas reales y conmovedoras; con frecuencia recorría los mercados y barrios para hacer apuntes y bocetos. A su corta edad llegó a compartir sala de exposiciones con pintores de la talla del zacatecano Pedro Coronel, con la guanajuatense Celia Calderón,

O'Higgins, en seguida se unieron Raúl Anguiano, Ángel Bracho, Mariana Yampolsky y Alfredo Zalce. El TGP, inicia sus actividades en el taller de Jesús Arteaga, quien dominaba de manera profesional la técnica en linografía, ya que había sido grabador de Clemente Orozco; el trabajo colectivo del grupo versaba en el reciente movimiento social de la Revolución Mexicana. Con el tiempo los integrantes del Taller pudieron solventar el pago de una renta, instalándose en un espacio con mayor amplitud, esto en una vecindad que como es sabido abundaban en la Ciudad de México.

con Nicolás Moreno, oriundo de la Ciudad de México, entre otros sobresalientes de la plástica de aquel entonces.

En la mayoría de las peticiones recibidas para la realización de murales, el matrimonio Rivera-Kahlo invitaba a *Los Fridos*. Puede asegurarse que muchos de los murales que vemos hoy en día de los grandes muralistas tienen manufactura artística del grupo. Por su parte, Estrada tenía una particular presencia en estos murales, pues como es sabido era diestro en el dibujo. Al mismo tiempo Frida se iniciaba en la decoración de pulquerías, cantinas y cafés; y *Los Fridos* fueron sus cómplices en estas aventuras. Aunque el primero en incursionar en esta experiencia de pintar establecimientos de diversión fue José Clemente Orozco.

En 1943 el grupo recibió su primera solicitud para decorar la pulquería "La Rosita", ubicada en Coyoacán, bajo la supervisión de Frida. A este trabajo le aplicaron de manera formal los conocimientos adquiridos en La Esmeralda, lo que significó que fue un trabajo meramente académico. La temática se basó en hechos cotidianos con personajes de la política y la farándula, los murales abarcaron todo el exterior e interior de la pulquería, y la inauguración la realizaron con bombo y platillo, con invitaciones cuya imagen era un grabado de José Guadalupe Posada. Al evento asistieron políticos, artistas de farándula y maestros de La Esmeralda. Entre los asistentes se encontraban María Félix y Pita Amor, quienes aparecían en el mural. Fue tal el éxito que al día siguiente de la inauguración la prensa nacional ensalzó al grupo, al igual que la gran obra artística.

Por recomendación de Frida, convocaron *Los Fridos* a decorar las paredes de los lavaderos públicos en Coyoacán, solo que ahora no los asesoró su mentora. Aunque ya contaban con suficientes conocimientos académicos, Diego Rivera ocasionalmente los visitaba donde estaban decorando. Este sitio funcionaba mediante una organización de mujeres que disponían del espacio y consiguieron recursos para



Figura 55. Pulquería "La Rosita", 1943

cubrir los transportes y abastecer de alimentos al grupo de muralistas, ya que las jornadas de trabajo eran extenuantes. Diego Rivera se hizo cargo de los materiales.

El mural denotó la manufactura de cada artista. A Estrada se le facilitaba la técnica del temple que aprendió de su maestro Juan O'Gorman. Fueron tres muros los que se decoraron, más efímeros que permanentes, pues el lugar tenía condiciones de alta humedad y la técnica contribuyó a que esta obra se arruinara pronto. Generalmente eran pulquerías, centros de recreación o negocios de cualquier razón social los que requerían servicios de rotulistas o aficionados a este quehacer. Quienes se dedicaban a este oficio debían tener creatividad e ingenio, además de buen pulso. Era un oficio que se heredaba de generación en generación. En la práctica del rotulismo encontramos un imaginario colectivo que la tecnología digital hoy día ha desplazado; los rotulistas al igual que los muralistas dieron alegrías al paisaje urbano.⁷

LA SENDA DEL ÉXITO

A *El Güero* Estrada le eran numerosas las propuestas de trabajo de particulares, instituciones educativas, así como de la misma escuela de La Esmeralda. Con frecuencia lo llamaban de la administración escolar para realizar la museografía de alguna exposición en curso. De igual manera no cesaba de participar en concursos, algunos de los cuales ganó. Este cúmulo de actividades lo llevaron a ausentarse de clases pese que era final del curso. Con todo y sus alejamientos fue considerado merecedor de su constancia y memorándum de estudios.

En 1948, José Clemente Orozco fue invitado a pintar el mural monumental *Alegoría Nacional*. La estructura arquitectónica era poco convencional en su geometría, al ser de un muro cóncavo. La petición provino de la Escuela Nacional de Maestros, lugar donde aún existe el mural. Orozco contaba con 64 años de vida, edad no muy propicia para montar a un andamio, y calculando sus capacidades hizo una selección entre los estudiantes de La Esmeralda. Uno de los elegidos fue *El Güero* Estrada. La temática hace referencia a la simbología mexicana, tema que entusiasmó a Arturo. La participación de Orozco se limitó a dirigir y firmar la obra. Pese a la carga de trabajo, Estrada continuaba activo en actividades de movimientos sociales organizadas por creadores de arte, y ese mismo año ingresó al Frente Nacional de Artes Plásticas.

⁷ Véase De Orellana Margarita, "El otro muralismo: Rótulos comerciales." En Andersen, H. C., Ashwell, A., Cardenas, M. L., Castro, M. D. P., Orellana, D. M., & Sánchez, R. A. *El otro muralismo rótulos comerciales*. Artes de México, México, 2009, p. 7.

TRABAJO INSTITUCIONAL

El destino puso en el camino de Estrada a Gabriel Ramos Millán⁸, en ese entonces presidente de la Comisión Nacional del Maíz, y que en alguna ocasión le compró obra, así como a muchos otros artistas jóvenes necesitados. El señor Millán lo invitó a colaborar en la Comisión, su trabajo consistiría en diseñar carteles alusivos a la vocación de la institución.

Solo que el creador de arte era demasiado inquieto como para hacer trabajo de escritorio, por lo que solicitó su cambio a la sección donde se encontraban los agrónomos, así podría salir al campo, hacer sus bocetos y realizar algunos paisajes. El trabajo con los horticultores estribaba en instruirlos a que aprendieran nuevos métodos para cultivar sus ejidos. Esta actividad le colmó de regocijo al estar en contacto con la naturaleza además de recordar sus orígenes. El trabajo duró tres años, ya que falleció su mecenas.

En seguida formó parte de la nómina de la Dirección de Conservación del Suelo y el Agua (1951). El haber transitado por estas instituciones reafirmó su gusto por la obra de paisaje campirano, y se concentró en la producción de estampas sobre la realidad de la pobreza rural. Aprovecho para retomar un comentario de Arturo: "He querido pintar con sus penas y sus alegrías la nobleza de la dignidad de mi pueblo, sin caer en interpretaciones artificiosas y banales, pues creo que un arte con explicaciones no es arte." En esta misma dependencia trabajó un programa con la Secretaría de Educación Pública, que consistía en capacitar a maestros rurales para que fueran el vínculo con los campesinos. Por tal motivo a Estrada lo trasladaron a la ciudad de Cuautla, Morelos.

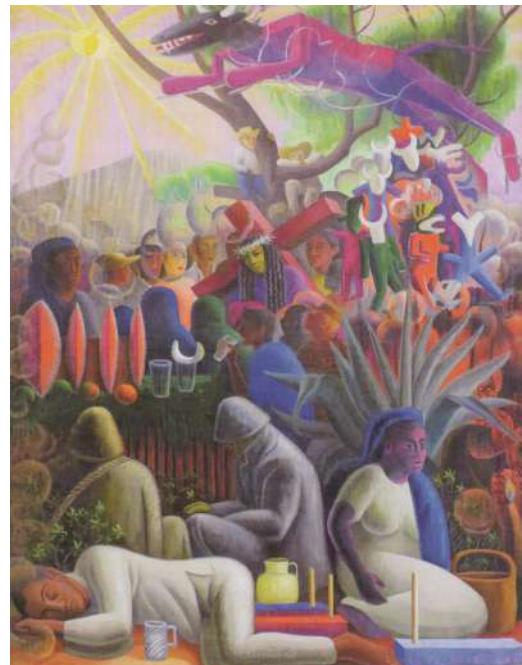


Figura 56. Viernes Santo en Iztapalapa, s/f

⁸ Gabriel Ramos Millán.- Abogado y político, diputado federal y senador, fundador y presidente de la Comisión Nacional del Maíz, viajó constantemente al interior del país y al extranjero con la finalidad de hacer análisis de las distintas semillas de maíz y fomentar los métodos de cultivo, además, introdujo en México el uso de semillas híbridas; por estas razones lo llamaron el apóstol del maíz.

AVANTE EL TRABAJO MURALÍSTICO

En 1952 conoció a la inspectora de la edificación del cine “Narciso Mendoza”, en Cuautla, quien lo invitó a decorar el lobby que contaba con una superficie de 64 metros cuadrados. Para este mural utilizó la técnica vinelita, utilizada por los grandes muralistas de esa época. La temática fue referente a las distintas etapas de la historia del país.

En el proceso de la decoración Estrada plasmó su desconcierto por algunos personajes que, en su momento, fueron parte de la historia nacional. Una vez concluido el compromiso pictórico (seis meses después) se programó una ceremonia religiosa para bendecir la sala cinematográfica. Los dueños de la sala aprovecharon para presumir el mural y el párroco de inmediato mostró la inconformidad por uno de los pasajes que hacía referencia al Tribunal de la Santa Inquisición. El religioso impuso la condición de que para realizar la ceremonia religiosa cubrieran los semblantes de los personajes, los cuales mostraban la vileza con que fue tratado el pueblo mexicano. Este episodio se censuró parcialmente, hecho que no dejó satisfecha a la grey católica, motivo por el cual fue vandalizado. No era la primera vez que la obra de Estrada recibía agresiones.

Por tal desaguisado acudió al Frente Nacional de Artes Plásticas a presentar su inconformidad. El movimiento de reciente formación, con tintes revolucionarios

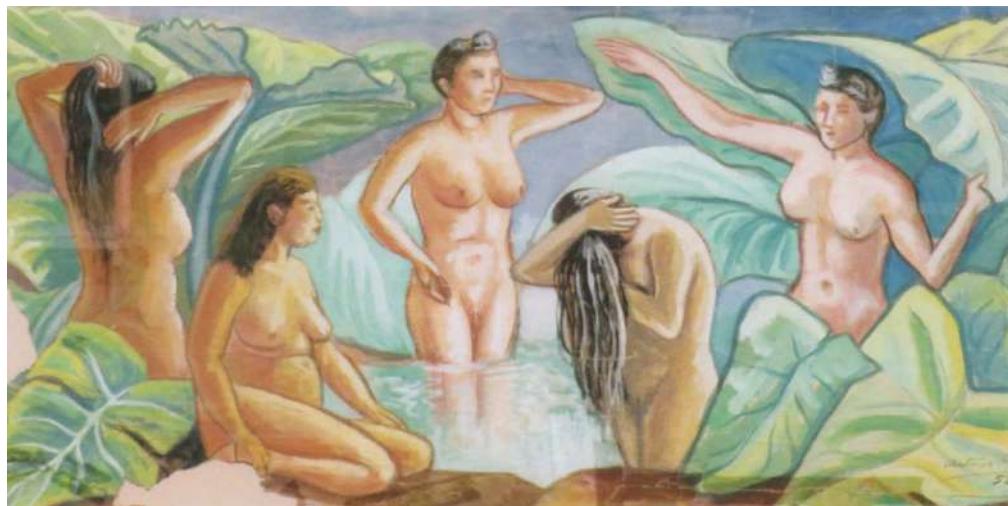


Figura 57. Proyecto mural *Las Bañistas*, 1952

y cuya vocación consistía en manifestarse en contra de las dinámicas negativas gubernamentales en torno a los creadores de arte, alzaron la voz con desplegados que demandaban se dieran un trato digno a los artistas. A partir de aquel momento Estrada se integró al grupo del Frente Nacional, participando en todas las manifestaciones de la organización que a su vez promovían las obras de los creadores de arte en diferentes países, así como al interior de México.

Colaboró con Diego Rivera en la realización del mural *La Universidad, la familia Mexicana, la paz y la juventud deportista* (1949) en el Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria, Ciudad de México. La técnica, llamada por Rivera "esculto-pintura", fue en relieve a base de piedras de colores (tezontle, mármol y piedras de río). Ese mismo año *El Güero* Estrada fue invitado a formar parte de la plantilla de maestros de La Esmeralda de manera oficial, siendo titular de las materias de Temple, Dibujo, Pintura al óleo y Pintura mural, así como de Desnudo.

Al año siguiente le esperaba otro trabajo en equipo con los muralistas Juan O'Gorman y José Chávez Morado. A este grupo se integraron el *frido* Guillermo Monroy, José Gordillo y Jorge Best. El trabajo se realizó en la Secretaría de Obras Públicas (SCOP) con técnica apropiada para la intemperie: el mosaico de piedra. La temática fue referente a los medios de comunicación y su título fue *Aire*. Cabe mencionar que, en 1968, a este mural se le agregaron algunos motivos referentes a los juegos Olímpicos tales como la paloma y el pebetero.

Mientras tanto en 1949 se funda el Salón de la Plástica Mexicana (SPM), con el fin de que los pintores, escultores, fotógrafos, grabadores y ceramistas más representativos tuvieran un espacio para exponer sus creaciones. Además de crear un acervo, entre sus integrantes fundadores sobresalen Frida Kahlo, Diego Rivera, Gerardo Murillo "Dr. Atl", Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Alfredo Zalce, David Alfaro Siqueiros, entre otros. En 1955 *El Güero* Estrada realizó su primera exposición individual en las Galerías del Salón de la Plástica Mexicana, año en que también expuso en una colectiva en el Museo Regional Michoacano, ubicado en Morelia, departiendo sala con los ya afamados pintores locales Alfredo Zalce, Manuel Pérez Coronado, Carlos Alvarado Lang, entre otros.

DUCHAMP EN EL TALLER DE ESTRADA

No creo en el arte, creo en los artistas. Marcel Duchamp

Entre Marcel Duchamp y Frida existía una gran amistad después de haberse conocido en París (1939) durante una de las exposiciones de ella. Con frecuencia se comunicaban mediante misivas, además que Frida lo invitaba a que conociera México. A la muerte de Frida en 1954 Duchamp no pudo asistir al velorio. No es sino después de tres años que viajó a la Ciudad de México con intención de hacer un dictamen del gremio artístico, para proponer el premio *William and Norma Copley*.

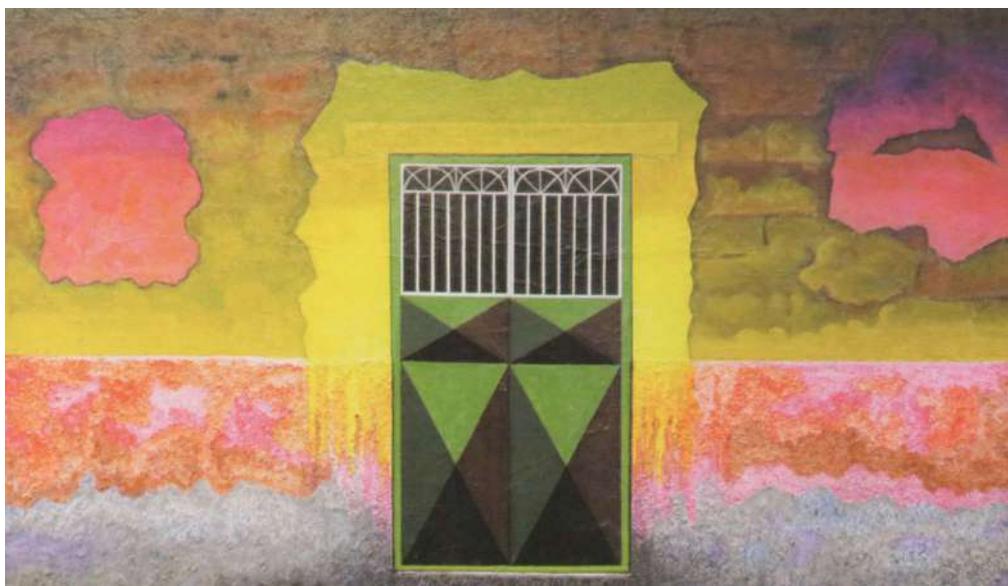


Figura 58. Puerta, s/f

Arturo Estrada recibió en su estudio a Duchamp, él sabía de la gran amistad que existía con el grupo de *Los Fridos*. A Duchamp le fascinó el taller de *El Güero* y sobre todo su trabajo. De ahí el testimonio de Raquel Tibol al respecto: "Es posible que a Duchamp lo haya seducido la obra de Estrada, la coexistencia aparentemente absurda de elementos; flores y animales fantásticos, ingenuos y primitivos, dispuestos con un equilibrio limpio de cualquier tradición académica"⁹ En esa visita al taller de Arturo Estrada, Duchamp adquirió una de sus obras. Para esas fechas Duchamp

⁹ Véase Navarrete, S. (2006, 26 agosto). *Duchamp, Copley, el Güero Estrada y el cascabel de Frida*. Réplica 21: Obsesiva compulsión por lo visual. https://www.replica21.com/archivo/articulos/m_n/408_navarrete_duchamp.htm

disfrutaba de sus 70 años de edad y fungía como consejero de la Fundación William Copley, que contaba con una sucursal en Chicago, Illinois. Con antelación Estrada ya había realizado una solicitud para hacerse acreedor a una beca de dicha fundación, y es evidente que conocer a Duchamp le abrió la posibilidad de ser galardonado con el premio que finalmente recibió en 1957, el cual utilizó para realizar un viaje a Europa. En este viaje recorrió museos y estudios de colegas, además de impartir algunas conferencias sobre arte mexicano.

A su regreso de Europa, ya le esperaba la ejecución de un mural en la Planta Potabilizadora de Agua de Nuevo Laredo, Tamaulipas. A Estrada le unía una gran amistad con el político patzcuarense Agustín Arriaga Rivera, que por entonces era el Presidente de la Junta Federal de Mejoras Materiales, por lo que le invitó a realizar un enorme mural de 100 metros cuadrados. Para este mural utilizó la técnica de mosaico italiano, la temática fue referente al progreso e historia del lugar. El año 1957 fue uno de los más fructíferos de su vida.

MURALISTA CONSOLIDADO

Siguiendo el ejemplo de sus maestros y sin descuidar su identidad, la obra pictórica de Arturo Estrada sella un estilo figurativo sin dejar de lado los principios e ideología del tiempo que le tocó vivir. Continuando con la misma temática, en 1961 es invitado a realizar el mural *La Revolución Mexicana y La Juventud Potosina*, en las instalaciones de la Casa de la Juventud de San Luis Potosí. Un año después pintó el cubo de la escalera de la Escuela Técnica Bartolomé de Medina en Angangueo, Michoacán.

Como es sabido esta región es minera, y la mina perteneció a una compañía extranjera. De ahí que precisó el título del mural: *El Angangueo de la American Smelting*. En este mural sobresale un personaje minero, Don Bartolomé de Medina, que inventó algunas técnicas para el desarrollo de la minería. Concluyó el mural en 1964 patrocinado por Cristina Kahlo, hermana de Frida, por lo que Estrada le dedicó el mural pues les unía una gran amistad. De dicha obra Raquel Tibol escribió lo siguiente:

Para quitar pesantez a un dibujo voluntariamente estático, el artista utilizó, tanto para las figuras como para lo que las rodea, pinceladas corta de colores contrastados, a la manera de Seurat y los divisionistas que otorgan a la superficie plástica una atractiva, agradable inestabilidad. Las pinturas murales en la escuela Técnica Bartolomé de Medina significan, en el conjunto de la obra de Arturo



Figura 59. Boceto para el mural *El Angangueo de la América Smelting*, 1963

Estrada, una reafirmación de su tendencia popularista, que él ha cultivado con sinceridad, soltura e inventiva.¹⁰

En ese mismo año realizó el mural *La Vida Religiosa entre los Mixtecos* en el Museo de Antropología e Historia en la Ciudad de México. Un año después pintó el mural transportable *Morelos se une al Movimiento Insurgente* en la parroquia de Nocupétero, Michoacán; y en 1966 ejecutó el mural transportable *La vida de un joyero*, en un domicilio particular de la Ciudad de México.

Después de cuatro años de no realizar murales pintó en Panindícuaro, su tierra natal, en su domicilio familiar el mural *Generales de la Revolución*. Después de este mural se dedicó a crear obra de caballete, además de exponer de manera individual y colectiva por lo menos una vez al año tanto en el país como en el extranjero.

Después de dieciocho años retomó los pinceles para pintar el mural *Medicina antigua y contemporánea para una vida mejor* (1988) para la inauguración de la estación Centro Médico de la línea 3 del Sistema de Transporte Colectivo-Metro. Para 1997 realizó un mural transportable más: *San Juan Bautista*, para el Baptisterio de la

¹⁰ Acetato de Vinilo. Se caracteriza por su resistencia al calor, a la luz, y su fácil adherencia en empastes o veladuras a cualquier superficie. <http://www.cnpc.cult.cu/sites/default/files/Mural.%20T%C3%A9cnicas.pdf>

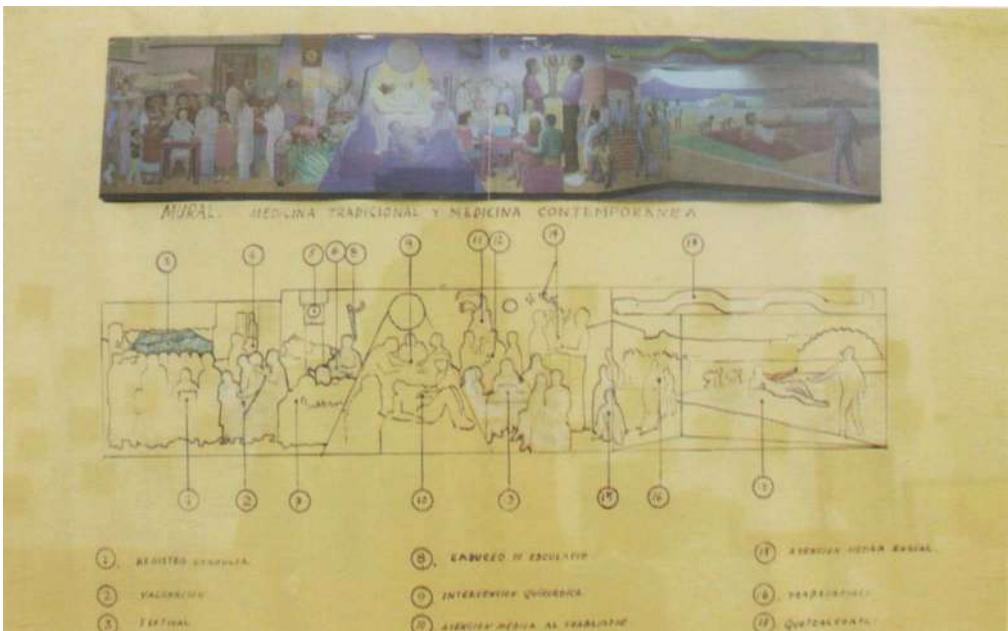


Figura 60. Boceto para el mural *Medicina tradicional y Medicina Contemporánea*, 1987

Parroquia San Andrés en Panindícuaro, Michoacán. Ahí mismo realizó otro mural en el 2005 para la Biblioteca Pública que lleva su nombre, de igual manera este mural es transportable, titulado *El Libro, medio de comunicación y progreso*. Tal parece que hasta aquí llega su labor como muralista, pero su actividad como pintor, a sus 94 años, sigue siendo inquieta y emotiva.

En sus charlas detonan sus alegrías, al hacer remembranza en su andar por esta vida, como el recordar la primera vez que vio a Frida y la amistad que le unió a ella por siempre. Inmortaliza el momento en que por primera vez la vio llegar a la escuela La Esmeralda, en un carro con chofer que le ayudaba a bajar una canasta de frutas que serviría de modelo para la clase de pintura.¹¹

Es evidente que, a lo largo de su vida creativa, Arturo Estrada ha transitado por diferentes ámbitos de la vida social del país, haciendo referencia de ello en su trabajo pictórico. Es un creador incansable, en su monumental obra denota el compromiso que siempre adquirió con las masas.

Sobre su obra han escrito Diego Rivera, Juan O’Gorman, Jorge Crespo de la

¹¹ Cabe mencionar la importancia que Frida le dio a la vestimenta y a los atuendos de Tehuana, estos atuendos originarios del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca; vestimenta que encumbró a la par del significado que poseen los textiles, ya que en esta región predominaba el matriarcado.

Serna, Margarita Nelken y Raquel Tibol, entre otros. Ha recibido galardones en honor a su buen proceder en el arte, y qué mejor que en vida reciba otro más, uno de los más importantes que otorgan en su estado natal, merecido por su gran tenacidad y compromiso con el arte: el Premio Estatal de las Artes Eréndira. Enhorabuena al maestro Arturo Estrada.

Para concluir retomaré un texto con el que *El Güero* Estrada define su arte: "La pintura que yo hago, confieso que debe ser realista y figurativa por estar firmemente convencido de que es el camino razonable para servir como pintor al hombre en su desarrollo social y económico."¹²

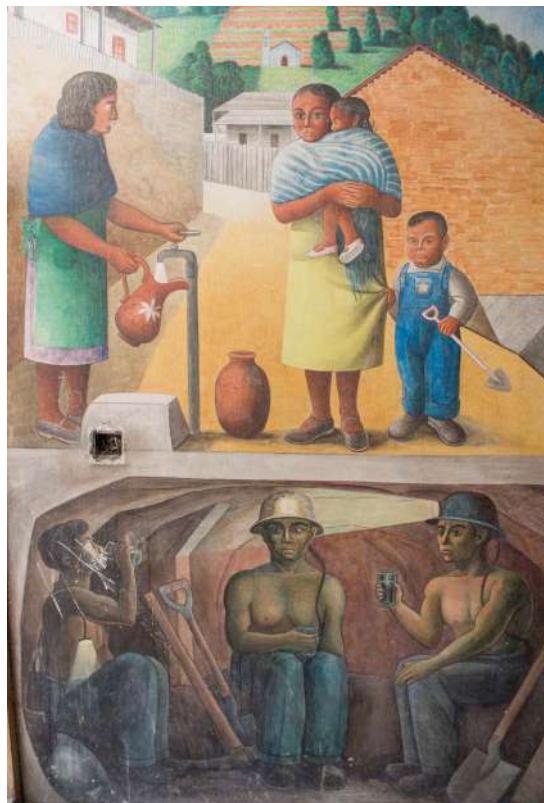


Figura 61. El Angangueo de la American Smelting
–detalle– 1964

¹² Véase el Catálogo de Exposición: *Matices, Visiones en la vida de Arturo Estrada*. Oficialía Mayor, Secretaría de Comunicaciones y Transportes, p. 7. México, noviembre de 2015.



ADOLFO MEXIAC. ENTRE EL MONUMENTO Y EL DOCUMENTO

Juan Carlos Jiménez Abarca

Michoacán tiene una tríada sensacional de artistas: pintores, muralistas, ilustradores de libros. Los nombres de Carlos Alvarado Lang, Alfredo Zalce y Adolfo Mexiac, orgullosos de cualquier provincia, pues los tres, entregados de por vida a la creación artística, dan lustre y prestigio. Los tres pertenecen a generaciones sucesivas, cultivaron las mismas formas de creación, en ellas alcanzaron, por la labor energética y continua, la maestría y el reconocimiento.¹

Este halagador punto de partida, extracto inicial del capítulo que Ernesto de la Torre Villar dedicara a Adolfo Mexiac en su publicación *Ilustradores de libros: guión biobiográfico*, evidencia la intención del presente capítulo. La cita propone una noción genealógica directa: la raigambre local de tres figuras irrenunciables en distintos puntos y aspectos de la historia nacional de las artes durante el siglo XX.

Más discreto, pero no menos fundamental que los otros dos, Carlos Alvarado Lang, originario de La Piedad de Cabadas, se hace presente en la infraestructura cultural en Michoacán por el nombre que lleva una de las salas de exposición del Centro Cultural Antiguo Colegio Jesuita, en Pátzcuaro. Pero también se manifiesta en la rica herencia gráfica que Michoacán comparte con el resto del país. Concentrado en el taller y en la docencia, alejado de la palestra pública y sus interacciones convulsas, Alvarado fortaleció y renovó el trabajo gráfico, conservando sus técnicas y usos tradicionales, aportando procedimientos novedosos para antiguas inquietudes y resultados, como la manera negra.

Alfredo Zalce, en cambio, es ampliamente conocido tanto en Michoacán como en el resto del país. Su trayectoria, desde muy joven, ya involucraba una proyección internacional en compañía de figuras constructoras del panorama moderno de las artes mexicanas. Con un sentido profundo de responsabilidad social, pero

¹ Ernesto, de la Torre Villar, *Ilustradores de Libros: Guión biobibliográfico*, México D.F., 1999, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 241.

también atraído importantemente por las vanguardias artísticas internacionales, supo alternar en su producción artística la presencia de los intereses colectivos y las motivaciones personales.

Poco o casi nada se ha escrito en Michoacán sobre Adolfo Mexiac, situación que contrasta con el abundante aprecio que se tiene de su persona y su obra en otros estados de la República. Ciento es que, como Alvarado Lang y Zalce, forjó trayectoria fuera de su estado natal. Pero no faltaron ensayos de acercamiento con su tierra, una vez que su consolidación profesional ya estaba dada. Sin embargo, pasa en Michoacán una sórdida alquimia de apreciaciones por la cual ocurrió que su obra fuera recibida con dificultades. Tal vez porque su proyección en el estado coincidiera con una creciente conciencia de cambio generacional, de metodología artística y aspiraciones estéticas.

Quizás por la atracción del sector cultural por las formas resultantes de la Generación de la Ruptura, la internacionalización de los lenguajes artísticos, la perspectiva crítica de los grupos de trabajo colectivo y las formas del Neomexicanismo de la década de 1980. Razón por la cual la presencia de un artista involucrado con la historia y las luchas en pro de la justicia social, involucrado en lo que se consideró como la tercera generación de muralistas, fuera percibida como algo distinto a la representatividad del presente.

Pero más allá de estas especulaciones –que permanecen a la espera de confirmarse– la cuestión central a tratar aquí es el involucramiento que Adolfo Mexiac ha tenido con la producción artística a nivel nacional y su presencia significativa con el estado de Michoacán, a través de circunstancias que no fueron teras del todo.

Al considerar el ejercicio de las artes como una actividad vinculante con la sociedad y sus identidades, más que una predominante afirmación individual, se participa de lo que puede llamarse una “conversación pública” donde no siempre es sencillo alcanzar el consenso. Y es que el “nacionalismo mexicano fue, durante años, el único territorio posible para cualquier discusión pública. Su historia es de contradicciones y conflicto”.² Esta ha sido la modalidad en que Mexiac, predominantemente, ha buscado aportar a su contexto y es por ello que su obra no escapa de las tensiones propias de participar en la plaza pública.

² Renato, González Mello, *La máquina de pintar*, México, 2008, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 12.

MONUMENTO. CLAVES DE PRESENCIA Y TRAYECTORIA

Adolfo Mejía Calderón (1927) es originario de Cuto de la Esperanza, municipio de Morelia; sus raíces son campesinas. En el otro extremo de su vida, destaca que en el mes de enero de 2012 se le dedicó un homenaje nacional en el Museo Nacional de la Estampa (Ciudad de México), justamente con el título *Adolfo Mexiac. Homenaje Nacional*, por su trayectoria como artista gráfico. Para aquella exposición se reunieron 170 piezas agrupadas en tres bloques temáticos para dar revisión a seis décadas de carrera gráfica: 1) la maestría en el manejo técnico, 2) su aportación como historiador gráfico en la herencia cultural del país y 3) culminación creadora a partir del comienzo del último siglo. Se le reconoció como un artista: "que ha trabajado en la disciplina de la estampación, comprometido siempre con las causas populares y los movimientos sociales que han marcado la historia del país y del mundo"³.

Profundo promotor de las más variadas técnicas del grabado –qué mejor manera de impulsar el oficio a través de su ejercicio y la docencia en esa misma materia– no ha escatimado en afirmaciones acerca de que este medio artístico exige mucha mayor dedicación y esfuerzo que otras artes:

En la formación tradicional de la academia, trece años apenas eran suficientes para adquirir esa capacitación. El dominio exacto de la línea en profundidad, intensidad, dirección, es la materia prima del lenguaje del grabador; por medio de ella el artista no solo traza figuras y escenas sino que a través de diversas capas crea transparencias, contrastes y velos de luz para dar el ambiente de atmósfera o tercera dimensión.⁴

Antes de la que ya se ha mencionado, se le han dedicado al menos dos grandes exposiciones antológicas. La primera con título de uno de sus grabados más em-



Figura 62. Exorcismo en la Colonia, s/f

³ Tomado del texto de pared de la exposición. Acervo del autor.

⁴ Silvia, Fernández Hernández, "De vendedor de carbón a célebre grabador", en: *Muestra conmemorativa de la obra de Adolfo Mexiac*, México, 2008, Ediciones Versal, pp. 100-101.

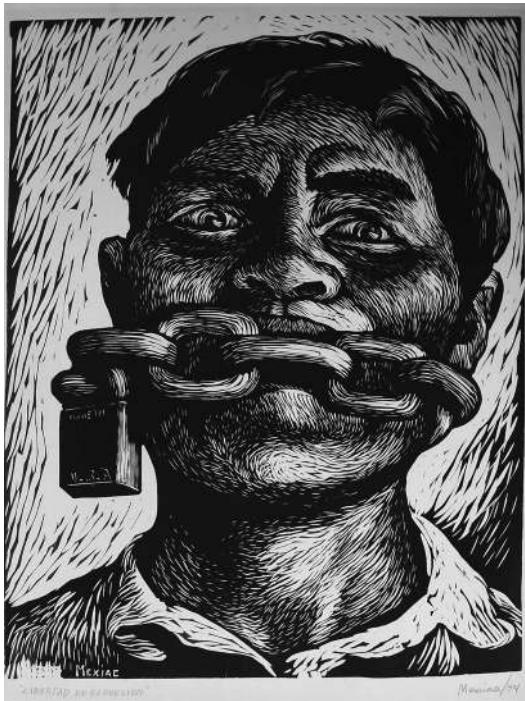


Figura 63. Libertad de expresión, 1954

movimiento estudiantil de 1968, tanto mexicano como francés), pinturas y buena parte de su producción mural a través de dibujos, bocetos y fragmentos de un mural transportable.

La segunda exposición antológica sucedió ocho años más tarde para celebrar sus ochenta años de vida y sesenta de trayectoria artística. *Adolfo Mexiac. La impronta de los años* (2008) fue promovida por la Delegación Coyoacán de la Ciudad de México y montada en la Casa Bicentenario de Juárez, en el Jardín Centenario del centro histórico de aquella delegación. Fueron 120 obras entre grabados, pinturas y documentos que dieron una imagen retrospectiva de la trayectoria del autor.

Esa exposición no llegó a Michoacán. Sin embargo, el catálogo buscaba, a diferencia del anterior, dar un panorama de su trabajo pictórico, gráfico y mural en sendos capítulos escritos por el crítico Alberto Hijar, la investigadora Helga Prigritz-Poda y la académica Leticia López Orozco. En los textos se hace una tímida alusión al mural *Montañas de Michoacán* (2001-2002), ubicado en el entonces conocido

blemáticos (ampliamente reproducidos en diferentes medios y para variadas causas sociales): *Libertad de expresión*. Realizada de octubre de 1998 hasta junio del 2000, fue organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes a través del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo y el Museo Mural Diego Rivera.

La itinerancia de dicha muestra antológica abarcó estos dos museos, además de la Pinacoteca Universitaria "Alfonso Michel" de Colima, el Museo de Arte Contemporáneo "Alfredo Zalce"⁵⁵, el Mexic-Arte Museum en Austin (Texas), el Instituto Cultural Mexicano de San Antonio (Texas) y el South Texas Institute for the Arts (Corpus Christi, Texas). Se expuso una generosa cantidad de obras gráficas (como la emblemática *Libertad de expresión* de 1954 que cobraría fuerza en el

⁵ Del 26 de marzo a 26 de abril de 1999, según datos del catálogo.



Figura 64. Montañas de Michoacán –detalle–, 2002

Palacio Clavijero del centro histórico de Morelia y cuya realización fue algo más que polémica en su momento. Híjar sencillamente le nombra “antimural”,⁶⁶ mientras que López Orozco menciona que la obra fue muy controvertida.

Para explicar este carácter, Híjar lanza la hipótesis de que el escándalo fue impulsado por “la crítica conservadora y opuesta a toda intervención moderna en espacios virreinales”. Esta opinión coincide con la de Mexiac, pero el debate generado en ese momento fue algo más que solo eso: incluso más allá de las observaciones e impugnaciones a través de instituciones y medios de comunicación tanto locales como de circulación nacional, la realización de *Montañas de Michoacán* involucró una reflexión tensa sobre el uso y criterios de manejo patrimonial una vez que el centro histórico de la ciudad ya había sido declarado Patrimonio de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura –UNESCO–.

En la capital de Michoacán ya se habían tenido experiencias de pinturas murales en edificios virreinales, como los realizados por Raúl Anguiano y Alfredo Zalce en el antiguo convento franciscano ubicado en la Plaza Valladolid. Fueron destruidos en los años sesenta por diversos factores, especulándose entre éstos la censura por su carácter simbólico en las inmediaciones de la Guerra Fría, así como dificultades de tipo material por su conservación e intereses institucionales en el marco de

⁶⁶ En su texto no brinda mayores detalles acerca del por qué emplea ese término para referirse al mural.

la restauración del centro histórico. Lo cierto es que en aquellas obras el inconveniente principal no fue su realización, sino su permanencia.

La historia con *Montañas de Michoacán* fue distinta, precisamente porque las condiciones de consideración sobre el patrimonio edificado habían cambiado, así como también las tensiones entre perspectivas estéticas en el estado. Lo que sí es necesario reconocer es que esa obra guarda una lógica consistente con los antecedentes del artista respecto a la producción de pintura monumental.

Adolfo Mexiac ha producido alrededor de 26 murales en su trayectoria. Comenzando en 1961 con un mural efímero de acrílico sobre triplay, respondió con esta obra de 4.88 x 4.88 m, a la invitación para hacer murales en la Feria del Libro de la Ciudad de México en ese año, misma que fue compartida con otros artistas como Carlos Jurado, Alberto Beltrán, José Hernández Delgadillo y Pablo O'Higgins. Todos de alguna manera relacionados con las tres disciplinas de la pintura, la gráfica y el muralismo; algunos más ideológicamente enfáticos que otros.

Desde entonces Mexiac llevaba consigo la veta del nacionalismo, los movimientos sociales y las luchas históricas. Otros murales efímeros vendrían, pero continuó experimentando con diferentes técnicas de pintura en murales permanentes, algunos fijos, otros transportables; elaboraría otros de manera gráfica con procedimientos de talla en madera en gran formato, en sitios culturales y políticamente emblemáticos del país (como el Museo Nacional de Antropología e Historia y la Cámara Legislativa de San Lázaro). Finalmente, trabajó en varias ocasiones con el mosaico de piedra, ofreciendo una calidad de permanencia y monumentalidad que ninguna otra técnica puede garantizar.

Montañas de Michoacán es el penúltimo mural que ha realizado en toda su producción, único ejecutado en Morelia y en realidad es la última obra que realizó de manera pictórica. Su siguiente y último mural, en mosaico de piedra, fue *El hombre y la mujer en equilibrio con su entorno* (2002-03), en la Facultad de Derecho de la Universidad de Colima. Cabe decir que Mexiac ya había trabajado para esta institución a mediados de 1980, así lo atestigua la obra en mosaico *Plaza de la Autonomía Universitaria*, levantada en la Explanada del Paraninfo.

Es decir, en el marco de esos 26 murales ha transitado por las modalidades que Esther Cimet enumera en su análisis del muralismo como unidad material de análisis:

[...] mural fijo, paneles móviles, con distintos soportes y técnicas; mural permanente para un edificio, mural subversivo multirreproductible; mural interior,



Figura 65. Autonomía Universitaria, 1987

mural exterior; para un espectador móvil –que camina, que va en automóvil–; mural para un edificio, edificio para un mural.⁷

Es por ello que habría que considerar a *Montañas de Michoacán* como una obra llevada a cabo en plena etapa de madurez. Sin embargo, la presencia de Mexiac y su obra en Michoacán va más allá que exclusivamente la elaboración de una obra controvertida e impugnada en su momento. En realidad, hubo un tiempo en que fue reconocido como *hijo pródigo* del estado, un gran maestro michoacano en el ámbito de las artes que, poco a poco, iba consolidando su papel en la escena local.

En 1989, el Museo de Arte Contemporáneo de Michoacán⁸ llevó a cabo una exposición individual con obra de Adolfo Mexiac. El título de la muestra fue inequívoco: *Homenaje a Adolfo Mexiac*, con inauguración programada para el 2 de septiembre a las 18:00 horas, según se aprecia en el folleto alusivo al evento, publicado por el Instituto Michoacano de Cultura (IMC) a dos tintas.⁹ Incluye una reproducción

⁷ Esther, Cimet, "El Mural: nudo de contradicciones, espacio de significaciones", en: *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo*, México, 1999, Antiguo Colegio de San Ildefonso, p. 49.

⁸ Para ese entonces, el museo aún no se le había nombrado "Alfredo Zalce", el cual se institucionalizó hasta el año 1993.

⁹ El folleto fue consultado en la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes (Ciudad de México), en cuyo acervo se conserva.

de su gráfica de gran formato *Familia Purépecha* de 1964, elaborado para una de las salas etnográficas del Museo Nacional de Antropología e Historia en el tiempo en que fue construido por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.



Figura 66. Brochure de la Exposición Homenaje a Adolfo Mexiac, 1989

El texto del folleto corresponde al crítico de arte Antonio Rodríguez, quien compartió sus recuerdos acerca de dos ocasiones en que la obra de Mexiac lo conmovió. La primera con motivo de una exposición itinerante por varios sitios de Checoslovaquia en 1956, en la que presentaba su grabado en linóleo *Libertad de expresión*, realizado dos años antes y que acompañaba obra de José Clemente Orozco, David A. Siqueiros, Diego Rivera, Leopoldo Méndez, entre otros. Es decir, exponía en el exterior con los grandes y Rodríguez refirió la impresión que el grabado produjo en el público, suscitando más que solo comentarios.

El grabado de Mexiac desapareció un día de la exposición. La presunción en aquél entonces fue que la robaron (lo que fue tomado incluso como un elogio a sus valores), pero Rodríguez supuso que las autoridades, "asustadas con la fuerza comunicativa de tan elocuente mensaje", sacaron la obra de la muestra.

La otra ocasión en que el crítico refirió conmoción por la obra de Mexiac fue en 1964, durante el Concurso Internacional de gráfica en la Casa de las Américas de La Habana, Cuba, en que Rodríguez participó como jurado. El grabado de Mexiac llevaba por título *Madre Tierra*, con la cual le otorgaron el segundo lugar en el certamen. El resto del texto habla con generosidad acerca de la “maestría y belleza” en la obra del artista, aunada al sentido humano y social de sus intereses.

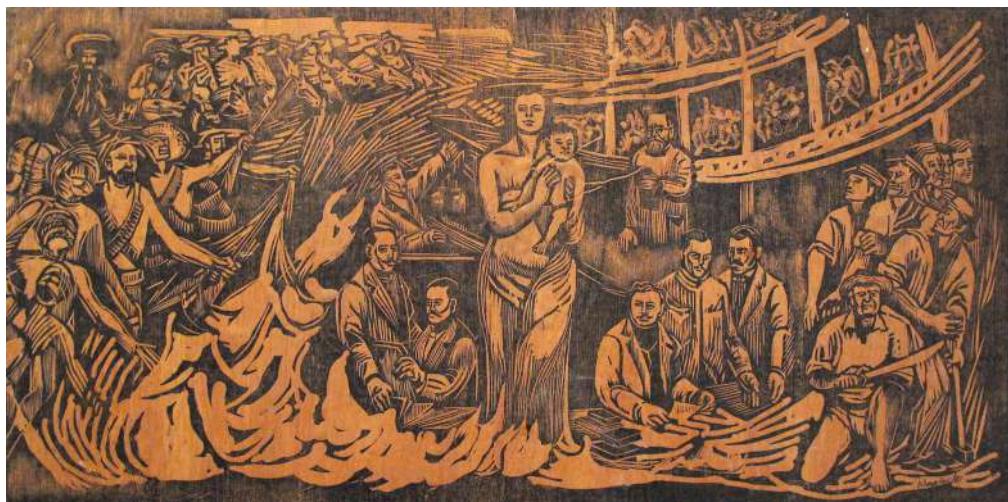


Figura 67. Las Constituciones de México III, 1981

Dichas menciones aclaran el sentido conmemorativo en la exposición del artista como persona y como profesional, presentada para la comunidad originaria del autor, fuera de la cual había llevado a cabo toda su carrera; principalmente en la capital del país y en otras latitudes del territorio.

El año de 1989 fue un lapso muy activo para el artista. Además del homenaje recibido en el Museo de Arte Contemporáneo; el H. Ayuntamiento de Morelia le nombró “Moreliano distinguido”. Participó en la muestra colectiva *La Piñata en la Plástica* en el Museo de la Ciudad de México y la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP-UNAM) preparó la exposición *Adolfo Mexiac en la Plástica Mexicana*. Pero no todo fue favorable, puesto que las elecciones presidenciales de 1988,¹⁰ consideradas fraudulentas, llevaron a varias revueltas sociales que, entre otras cosas, produjeron un incendio en la Cámara de Diputados en San Lázaro, donde Mexiac había lle-

¹⁰ Año en que Carlos Salinas de Gortari asume la titularidad del Poder Ejecutivo, sobre su contrincante electoral Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano; hijo del general Lázaro Cárdenas del Río.

vado a cabo uno de sus murales más monumentales (356 m^2) en cuatro muros del vestíbulo de la Cámara. *Las Constituciones de México* (1981) fue una talla en madera de cedro blanco y pintado a una tinta que se esfumó en el transcurso de unas horas el 5 de mayo de 1989. Tal vez por ello la imagen del mural se encontraba impresa en la portada del folleto del homenaje a Mexiac en Morelia: para hacer memoria de una obra recientemente perdida.

Las cosas siguieron su cauce y el hecho de que el mural fuera consumido por el fuego sobrevino en un encargo para el artista. En 1992, la Cámara Legislativa encargó un nuevo trabajo a Mexiac con el mismo tema para reponer el primero. A diferencia del anterior, hecho con herramientas tradicionales de grabado, la nueva obra fue trabajada con marros hidráulicos, rectificadoras y otras máquinas, lo cual agilizó la elaboración del conjunto gráfico.

No fue exactamente igual, Mexiac modificó el programa compositivo, agregando elementos, redistribuyendo las figuras históricas (caudillos y constituyentes) y afinando las imágenes alegóricas. Confirió un mayor peso a la figura de José María Morelos, añadiendo además una frase de los *Sentimientos de la Nación* que lograra inspirar a los diputados antes de pasar a la sala legislativa. El crítico Alberto Híjar destaca de esta obra su reveladora dialéctica entre “el proyecto estético de oposición de izquierda –con la cual Mexiac se ha identificado desde siempre– y los intereses de Estado”¹¹.



Figura 68. Los Sentimientos de la Nación (boceto), 1981

¹¹ Alberto, Híjar, “Mexiac a los ochenta”, en: Patricia, Salas, (Ed.) *Adolfo Mexiac: La impronta de los*

Lo anterior no es poca cosa, hay que dimensionar lo que significa, para un artista identificado con la oposición y los movimientos populares, colaborar en reiteradas ocasiones con las instituciones del Estado Mexicano. Un artista que, entrevistado en 1985 por la revista *Plural*, declarara contundente: "No pertenezco a ningún partido pero mi obra pertenece a todos los partidos de vanguardia".

Significativamente, ocho años después de aquella segunda obra para el Congreso, Mexiac donó una obra al estado de Michoacán. Un panel de 2.75 x 4.15 m, tallado en tablas verticales de madera con la escena de una marcha popular y la efigie de Lázaro Cárdenas del Río. Las medidas corresponden a los muros laterales de *Las Constituciones de México*, tanto de 1981 como de 1992. El tema, la composición, los colores, también corresponden al programa iconográfico de esa sección, tanto del perdido primer mural como del segundo.

La técnica de elaboración coincide con el uso de herramientas tradicionales de talla en madera empleadas para la obra quemada en 1989. No hay ninguna afirmación bibliográfica o hemerográfica que confirme su procedencia original, ni siquiera su fecha de elaboración (reciente o anterior), pero es posible que este panel sea una sección recuperada del primer grabado monumental de la Cámara Legislativa, el cual se había pensado perdido totalmente.

La placa conmemorativa que refiere al acto de donación, a un costado del sitio donde se encuentra el fragmento en la Casa de la Cultura de Morelia, tiene fe-

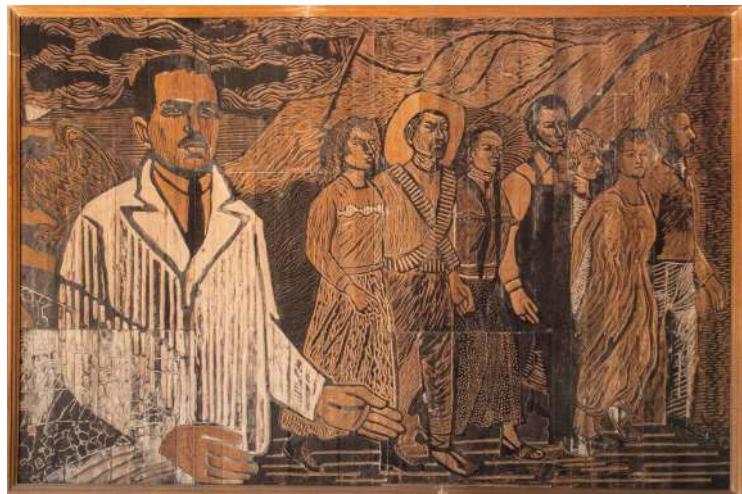


Figura 69. *Las Constituciones de México*, 1981

años. México, 2008, Delegación de Coyoacán, p. 45.



Figura 70 (izquierda) Cúpula del mural *Montañas de Michoacán*. Figura 71 (derecha) Mexiac y el Mural cha del año 2000 y declara que se trata de una aportación del artista Adolfo Mexiac: “Al pueblo de Michoacán a través del Instituto Michoacano de Cultura”. Este es el hecho inmediatamente anterior a la presencia del artista en el estado, ya con planes concertados para llevar a cabo los trabajos del mural *Montañas de Michoacán* en el actual Centro Cultural Clavijero. Esa obra se inició en el mes de noviembre de 2001, es decir, el año siguiente al acto de donación del fragmento mural. Pero la gestión institucional para el encargo de la misma por parte del gobierno del estado se llevó a cabo desde el mes de septiembre de 2001.

La *Cronología*, aportada por Patricia Salas en el catálogo antológico *La impronta de los años*, da cuenta que con motivo “[...] de sus 50 años de vida artística, el gobierno del estado de Michoacán invita al maestro Mexiac a realizar un mural en el cubo de la escalera del Palacio Clavijero, en Morelia, Michoacán, su tierra natal [...]”.¹²

Lo anterior indica dos cosas: la producción de una obra pública que, por ese carácter, se incorporaría al patrimonio estatal, proveniente de la mano de un artista reconocido y, a su vez, por medio del encargo, llevar a cabo un reconocimiento para el artista. Esta relación entre gobierno y autor ya venía gestándose, como hemos visto, desde 1989, lo cual se reforzó con la exposición antológica *Libertad de Expresión* en el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce (marzo - abril de 1999).

¹² Patricia, Salas, “Cronología”, en: P. Salas, (Ed.) *Adolfo Mexiac: La impronta de los años*, México, 2008, Delegación de Coyoacán, p. 158.

Así que la comisión estatal para realizar *Montañas de Michoacán*, fruto de una larga y paulatina relación institucional, encuentra su antecedente más inmediato en la permanencia en Morelia de los restos de *Las Constituciones de México* de 1981. Un obsequio cuyo gesto fue retribuido por el gobierno michoacano con la solicitud de una obra por venir.

DOCUMENTO. ILUSTRACIÓN DEL TESTIMONIO

La formación artística primera de Adolfo Mexiac reside en la pintura. Sin embargo, habiendo cultivado este medio durante toda una vida, se le ha conocido principalmente como artista gráfico y productor de obra monumental. Sin afanes por el detalle, su pintura es expresiva y sencilla, prescindiendo de referentes situacionales; acude al mismo tiempo al retrato que al paisaje y, ocasionalmente, a temas específicos como en aquella llamada *TLC. Niños comerciantes* (1991). Sin embargo:

Este modo actual de representar contradice en apariencia la formación profesional de Mexiac, iniciada como ilustrador de cartillas y carteles para las comunidades indígenas, a la par que se apropiaba de los recursos de producción gráficos, circulación y valoración, propios del Taller de Gráfica Popular –TGP–. Pero en rigor, la obra gráfica ha ocultado la obra pictórica que corre como parte de un proceso de urbanización del campesino arribado al Distrito Federal en busca de formación artística iniciada en Morelia, una ciudad del Bajío, cargada de significaciones históricas, cuna de la primera Revolución de Independencia y centro de importantes movimientos estudiantiles y campesinos.¹³

Un proceso semejante de ocultación ocurre con su desempeño como ilustrador de libros y cartillas, abundantemente mencionado en la bibliografía y hemerografía existente sobre su trayectoria, pero en esas fuentes no se muestra de manera significativa la obra producida en la modalidad de ilustración.

Lo cierto es que a pesar del proceso de urbanización experimentado por el joven Mexiac que describe Alberto Híjar, el artista enfrentó en numerosas ocasiones al medio rural, frecuentemente en condiciones de cercanía y familiaridad con sus habitantes. La mirada del artista-documentador se refleja de manera clara en los dibujos aparentemente sencillos, elaborados sin la contundencia de la obra gráfica ni la autoexploración plástica de la obra pictórica.

¹³ Alberto Híjar, "Mexiac. Arte y Disciplina", en: *Libertad de Expresión. Adolfo Mexiac*, México, 1998, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 41.

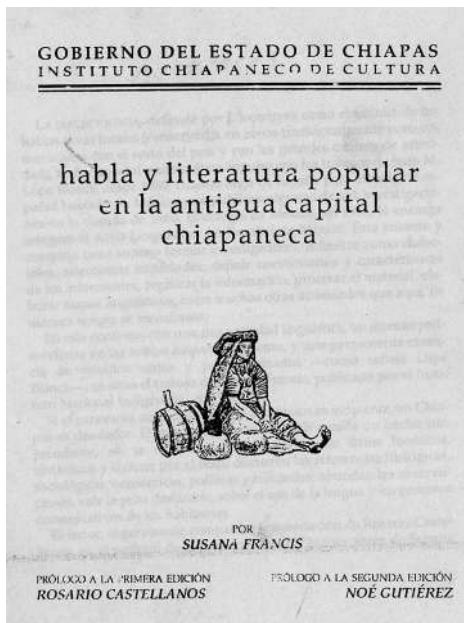


Figura 72. Habla y literatura popular en la antigua capital chiapaneca, 1960

Los dibujos ilustrativos tienen el carácter de quien quiere hacer ver y dar a conocer los hábitos y costumbres cotidianas de quienes habitan espacios particulares de profunda riqueza cultural, como es el caso de Chiapas. Pero dicho reconocimiento se establece en los términos de la comunidad observada y no en los del observador visitante. Y es que ello va en consecuencia con la vocación de una publicación como *Habla y literatura popular en la antigua capital chiapaneca* (1960) de Susana Francis, prologado por Rosario Castellanos, con quien Mexiac convivió en la época del Teatro Petul y la colaboración del Instituto Nacional Indigenista en diversos poblados indígenas de Chiapas. El objetivo del libro de Francis es analizar los usos del lenguaje de San Cristóbal de las Casas, la metrópoli ladina¹⁴ en la zona indígena de los Altos de Chiapas. Castellanos reseña el libro afirmando que:

Hay que hacer un examen de la conciencia del ladino; descomponerla en sus elementos, mostrar el mecanismo de sus actos, descubrir sus puntos débiles y sus fallas. Es tarea de antropólogos, de sociólogos, de psicólogos. También es tarea de lingüistas, porque en el habla se delatan hábitos mentales, estados de ánimo colectivos, ambiciones, recuerdos, propósitos. El habla es un instrumento para medir la densidad de un pueblo.¹⁵

Esa densidad, simbólica predominantemente, también se manifiesta a través de sus imágenes, la visión de sus espacios habitados. La ilustración de Mexiac apoya este ejercicio de estudio del habla en San Cristóbal, abundante de arcaísmos, abusos del diminutivo, complicaciones de frases y escogiendo la palabra menos corriente. Las cartillas en tzeltal y el tzotzil, el Teatro Petul, el trabajo multidisciplinario organizado

¹⁴ Se entiende por el término *ladino* a la población indígena o mestiza hispanizada en América Central y sus periferias (como el caso de Chiapas), especialmente si utilizan el español como primera lengua.

¹⁵ Susana, Francis, *Habla y literatura popular en la antigua capital chiapaneca*, México, 1960, Instituto Chiapaneco de Cultura, Gobierno del Estado de Chiapas, p. 9.



Figura 73. Sistema de Cargos, 1963

por Ricardo Pozas, la deconstrucción de los hábitos para el predominio del ladino y la subyugación del indígena; todo apuntaba al reconocimiento y consecuente empoderamiento de los pobladores de la región, los cuales, décadas después y tras un proceso intenso de reconocimiento propio, se levantaron en armas en defensa de su territorio, sus costumbres y sus derechos más fundamentales.

La aparición pública del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y las Juntas de Buen Gobierno en Chiapas a partir de 1994, no sorprendieron a Mexiac ni a las personas que atestiguaron ese significativo fenómeno de la dignificación de la identidad, largamente oprimida por propios y extraños.

Mujeres descalzas mirando arriba, niños con sus perros, tejedores tradicionales absortos en sus telares, lavanderas, comerciantes, afanosos trabajadores en los mezquitales, paisajes de pueblos y descampados. Todos esos son los temas que aborda Mexiac en los dibujos trabajados con líneas limpias y sin gesticulaciones gráficas. La apariencia sintética es descriptiva, sabe el artista dar un paso atrás en su protagonismo para favorecer la colaboración de la letra con la imagen.

Hay una correspondencia directa entre estos dibujos y las estrategias de composición tanto en la gráfica como en la pintura, pero hay una moderación natural en los lances experimentales de la figuración. El manejo de los planos, las proporciones de la figura humana, la dotación de personalidad a cada individuo en sus semblan-

tes, la calidad de la perspectiva y la claridad comunicativa conservan los rasgos de una autoría que sabe convivir con otro en una misma obra.

Cierto es, como escribía Teresa del Conde en 1994, que a pesar de su sentido de movimiento, en la Escuela Mexicana de Pintura prevalecieron siempre más las diferencias de perspectiva que las coincidencias:

Ni siquiera durante la fase inicial existió en el muralismo algo así como un cuerpo de teorías o modalidades estéticas comunes. Cada pintor era a la vez un intelectual generalmente imbuido de teorías marxistas (aunque más bien de oído que de estudio) [...] cada artista se expresaba de acuerdo a su individualidad estilística y bajo los presupuestos temáticos que le resultaban idóneos.¹⁶

A Mexiac correspondió vivir los ecos de la Escuela Mexicana y continuar con el camino ideológico que trazaba desde sus primeras arengas por justicia, reclamando un lugar relevante en la historia. La diferencia entre aquellos primeros artistas y las generaciones que les siguieron, consistió en que los segundos procuraron el trabajo colectivo y efectivo, discutiendo en grupo incluso aquellas ideas que forjaron la postura política de izquierda en México y Latinoamérica. Aspiraron un aporte a la vida social desde las artes, no tanto renovar las artes recurriendo a la política.

Ese fue el espíritu de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios –LEAR– y el TGP. De igual manera, fue el ímpetu de grupos artísticos que apoyaron los movimientos obreros y estudiantiles de los años 60 y 70. Es la impronta que se observa en los dibujos de Mexiac en el libro de Susana Francis y en otras publicaciones más: un profundo respaldo ideológico manifiesto en el testimonio simplificado volcado en trazos y caracteres. Obra que se vuelve documento; imagen que se torna conocimiento.

Desde el otro lado del siglo XX se percibe una centuria complicada y convulsa, donde las más nobles y férreas aspiraciones se involucraron con matices que les pusieron a prueba, muchas veces produciendo desencanto respecto a los frentes colectivos, obligando al repliegue en la vida y la trayectoria personal aunque sin renunciar a ciertas convicciones. Esta es la situación de numerosos artistas que a finales del siglo experimentaron su madurez; situación que comparte Mexiac con muchos de sus contemporáneos.❖

¹⁶ Teresa del Conde, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México, 1994, Attame, Museo de Arte Moderno, p. 19.



MANUEL PÉREZ CORONADO. UN HOMBRE EN LLAMAS

Héctor Ceballos Garibay (†)

El célebre *Hombre de Fuego* que aparece en la cúpula del Instituto Cultural Cabañas, en Guadalajara, obra cumbre de José Clemente Orozco, bien puede servir como metáfora explicativa de la personalidad de Manuel Pérez Coronado (Mapeco), un individuo-antorchas, flamígero en todas sus facetas existenciales, cuya obra proyecta una lumbre abrasadora y cuya vida, tan apasionada en cuanto a sus destellos éticos y estéticos, semeja una perpetua autocombustión en aras de iluminar y embellecer el mundo.

Mapeco (Uruapan, 1929-1970), no pertenece a la estirpe romántica del otro pintor insigne de su tierra natal, Manuel Ocaranza (1841-1882), ambos prematuramente desaparecidos a los 41 años, sino a la tradición pictórica realista, un estilo que en el siglo XX tiene como modelo artístico a la Escuela Mexicana de Pintura. De esta corriente estética amplia y compleja, que abarca de 1921 a 1950, la línea de continuidad existe principalmente con aquellos pintores de filiación política izquierdista y nacionalista, partidarios del compromiso social en el arte y de la reivindicación del universo popular e indígena que nutre y enriquece la historia de este país.

Por eso, para entender las raíces estéticas de Mapeco, resulta indispensable hacer referencia a la propuesta artística más relevante en la historia de las artes plásticas de México: El Muralismo. Dicho movimiento conjunta, durante los años veinte, treinta y cuarenta de la pasada centuria, a una pléyade de talentos sin parangón: los tres grandes, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, a los que se suma una vasta y variada constelación conformada por: Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, José Chávez Morado, Pablo O'Higgins, Alfredo Zalce, Fernando Leal y muchos otros, quienes plasman en los muros de afamados recintos públicos una epopeya artístico-pedagógica que trasciende, dada su fuerza, diversidad y elocuencia, el contexto nacional y alcanza estatura internacional.¹

¹ Baste un ejemplo de la impronta del muralismo en el mundo: la benigna influencia que ejercieron Orozco y Siqueiros sobre dos de sus ayudantes estadounidenses, Jackson Pollock y Philip Guston, convertidos luego en pintores fundamentales de la historia del arte moderno.

Se trata, en efecto, de una época gloriosa en el plano de las artes y las humanidades, no obstante, las frecuentes luchas intestinas por el poder, el asfixiante corporativismo sindical, la carencia de una democracia efectiva y las enormes desigualdades sociales existentes en el país. Estas y otras lacras no impiden, sin embargo, que durante el nacimiento de la nueva vida institucional – luego de la cruenta guerra civil de 1910 a 1920 – ocurra un auge extraordinario de la cultura mexicana. Este esplendor artístico-espiritual comprende algunos hitos que vale la pena recordar: a) los proyectos educativos de José Vasconcelos, Moisés Sáenz, Rafael Ramírez Castañeda, Narciso Bassols, etc., de apoyo a las bibliotecas públicas, la edición de libros clásicos, las escuelas rurales, las misiones culturales, la educación indígena y la enseñanza científica; b) el florecimiento de las artes y la literatura expresado en la novelística de la Revolución mexicana –Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, José Rubén Romero–, las revistas literarias y los grupos vanguardistas, tales como: los “Contemporáneos” –Villaurrutia, Novo, Gorostiza, etc.–, los estridentistas –List Arzubide, Maples Arce, Germán Cueto–, y en la música, el cine, la danza y la arquitectura; c) el apogeo de la arqueología, la antropología y la filosofía representado por las plumas

de Antonio Caso, Samuel Ramos, Alfonso Caso, Manuel Gamio y un largo etcétera.

De este ambiente de enorme creatividad artística e intelectual, la vertiente que más directamente sirve de alimento espiritual y estético a Mapeco es, sin duda, la tradición que reivindica la necesidad de engarzar el arte políticamente comprometido con las causas sociales abanderadas por la izquierda: el nacionalismo, el indigenismo, el antifascismo y el antiimperialismo. Dos grupos de notables artistas, interrelacionados por una similar concepción en torno a la relación entre el arte y la política, descuellan en esta opción estética cuyo mayor realce se logra en el decurso de la tercera y cuarta décadas del siglo XX, cuando emergen los frentes populares antifascistas, la solidari-



Figura 74. El respeto al derecho ajeno, s/f

dad con la república española, el apoyo a la expropiación petrolera y la resistencia al avance militarista del nazismo en el mundo: la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios –LEAR– y el Taller de Gráfica Popular –TGP–. En el primer caso se alude a un grupo amplio de intelectuales que, entre 1933 y 1937, ligan su producción artística a la defensa de los intereses del proletariado rural y urbano, teniendo como consigna programática anteponer el trabajo colectivo y público sobre el quehacer individualista y mercantil.

Notables personalidades del cosmos cultural de la época forman parte de la LEAR: José Mancisidor, Juan de la Cabada, Ermilo Abreu Gómez, Silvestre Revueltas, Fernando Gamboa, Leopoldo Méndez, Xavier Guerrero, Juan O’Gorman, Julio Castellanos, Alfredo Zalce, Pablo O’Higgins, etcétera.² En el segundo caso, se trata de los integrantes del Taller de Gráfica Popular, quienes, a partir de 1937, le dan seguimiento a las directrices estético-ideológicas de la LEAR, pero ahora con un enfoque más concentrado en las enormes potencialidades propagandísticas y pedagógicas de las técnicas del grabado, las cuales ciertamente facilitaron, en ese momento, una más amplia y expedita divulgación y concientización del pueblo a través de periódicos, estampas, folletos, calendarios y libros.

Algunos de los más insignes integrantes del TGP son: Raúl Anguiano, Alberto Beltrán, Pablo O’Higgins, Ramón Alva de la Canal, Alfredo Zalce, Luis Arenal, José Chávez Morado y muchos otros artistas,³ algunos de los cuales se suman al movimiento durante las tres décadas siguientes, hasta que finalmente, por burocratismo y contradicciones entre su discurso anticapitalista y su creciente oficialismo, se manifiesta una progresiva decadencia del TGP a partir de los años cincuenta y sesenta, tiempos cuando triunfa el modelo desarrollista y presidencialista impuesto por los gobiernos emanados del Partido Revolucionario Institucional.

La obra gráfica de Mapeco tiene, sin duda, una indiscutible línea de continuidad con la augusta tradición representada por el TGP, principalmente, a través de su

² Afamados escritores extranjeros como Rafael Alberti, Pablo Neruda, Nicolás Guillén y Juan Marínello, apoyaron muy activamente el ideario y los esfuerzos estético-políticos de la Liga. Es útil recordar los congresos de intelectuales antifascistas en París, Madrid y Valencia, a mediados de los años treinta, para tener una idea exacta tanto de la atmósfera combativa y creativa que floreció en aquella época, así como de la extraordinaria calidad artística de la mayoría de sus participantes.

³ Mapeco no perteneció a la LEAR, pues era un niño en los años treinta y si fuera cierto que formó parte del TGP en los años cincuenta, ello ocurrió en la etapa declinante del grupo, cuando la mayoría de sus fundadores, entre ellos Alfredo Zalce –quien estuvo afiliado de 1937 a 1947–, ya habían abandonado dicha agrupación debido a sus inconsistencias políticas.



Figura 75 (izquierda) Huelga de petróleo, s/f. Figura 76 (derecha) Rostro de niña, s/f

admirado maestro y mentor: Alfredo Zalce, con quien el uruapense trabaja, estudia y convive muchos años, siendo uno de sus más talentosos discípulos.⁴ Asimismo, debe hacerse énfasis, en tanto que antecedentes ilustres de ambos pintores, los dos momentos estelares que alcanzan la estampa popular y la caricatura social y política en la historia de la plástica mexicana.

Primeramente, tenemos el legado artístico de uno de nuestros genios indiscutibles: José Guadalupe Posada, venturosamente testimoniado en combativos periódicos antiporfiristas como *El hijo del Ahuizote* y *La Patria*; a este tesoro visual del aguascalentense hay que sumar las ilustraciones de los maestros del siglo XIX: Picheta, Santiago Hernández, Manuel Manilla, Constantino Escalante, Villasana, Alamillo, etc., quienes hacen una certera e hipercrítica crónica de su sociedad.

En segundo lugar, nos encontramos con las otras tres fuentes donde abrevan los mejores grabadores de la pasada centuria: las Escuelas al Aire Libre, los Centros Populares de Pintura y el Taller "Artes del Libro", experiencias pedagógicas y estéticas de los años veinte y treinta tuteladas por gente sabia y bienhechora como Jean Charlot, Koloman Sokol y Manuel Toussaint. De estos centros de irradiación cultural brotan los artistas que, ya fuere en el ámbito académico o al calor de la militancia

⁴ Mapeco fue ayudante de Zalce en varios murales realizados en recintos uruapenses: el del Hospital Dr. "Miguel Silva", el de la comunidad de Caltzontzin (*El traslado del pueblo de Paricutín*) y el de la Escuela Manuel Ocaranza, ya demolido.

política, cultivan con virtuosismo y elocuencia el oficio de enseñar y, al mismo tiempo, el de producir gráfica de excelente factura. Nos referimos a gente como Emilio Amero, Carlos Alvarado Lang,⁵ Francisco Díaz de León –descubridor de Picheta–, Fernando Leal, Alva de la Canal, Fernández Ledesma, Leopoldo Méndez, etcétera.

A fines de los años cuarenta, Mapeco vive en la Ciudad de México y asiste a clases en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de San Carlos, teniendo como profesores a Benjamín Coria, Antonio Rodríguez Luna y Alfredo Zalce, herederos de las corrientes estéticas arriba mencionadas y de los cuales aprende a manejar la técnica del grabado y de la pintura mural. Estas enseñanzas, siguiendo el ejemplo loable de sus predecesores, son vertidas a numerosos discípulos⁶ durante sus muchos años como docente y creador de los Talleres-Escuela, un proyecto académico que retoma el espíritu vasconcelista de las misiones culturales y que recupera la rica sapiencia y nobleza del maestro Zalce a este respecto. Así entonces, el objetivo de los dos pintores michoacanos no es otro que abrir, en el ambiente marginado de la provincia, las puertas para la creación artística a todos los sectores de la población, vincular el oficio plástico con las causas políticas favorables a la justicia, la libertad y la igualdad social, y concientizar a la ciudadanía mediante un arte comprometido que sepa aprovechar las potencialidades del grabado como un medio idóneo para la más amplia y rápida difusión de sus contenidos, a través de periódicos, folletos, carpetas, etcétera.

Así como Zalce funda escuelas de arte en Tabasco, Taxco y el Estado de México, Mapeco también lo hace en su natal Uruapan donde inaugura el Taller-Escuela de Gráfica y Pintura Don Lupe Posada, que presidirá de 1954 a 1960. Más tarde insufla vida a la Escuela de Artes Plásticas, Diseño y Artesanías, que por suerte pudo sortear dificultades sinuento, resistir acosos externos y conflictos internos y prolongar así su existencia hasta la actualidad –por costumbre popular ahora se le denomina Escuela Mapeco–.⁷ Las Escuelas-Taller de Tabasco y Pátzcuaro, forman parte

⁵ Resulta imperdonable que este gran artista y docto profesor, nacido en Michoacán, todavía no haya sido valorado y homenajeado por las instituciones culturales del estado.

⁶ Vale mencionar el nombre de sus discípulos, algunos ya fallecidos y otros todavía en pleno ejercicio de su vocación: Efraín Vargas, Rafael Salmerón, Gaspar Castro, Javier Palmerín, Antonio Díaz, Alfonso Villanueva, Benjamín García, Mario Herrera y Cecilio Carlos Rea; la mayoría de ellos siguieron el famoso estilo “mapeco” y otros, como debe ser, a la postre siguieron un camino de propuestas propias e innovadoras.

⁷ En torno a la Escuela Mapeco, giran varios de los más interesantes artistas uruapenses de hoy en día, quienes, sin renunciar al legado pedagógico de Manuel Pérez Coronado, mantienen una actitud

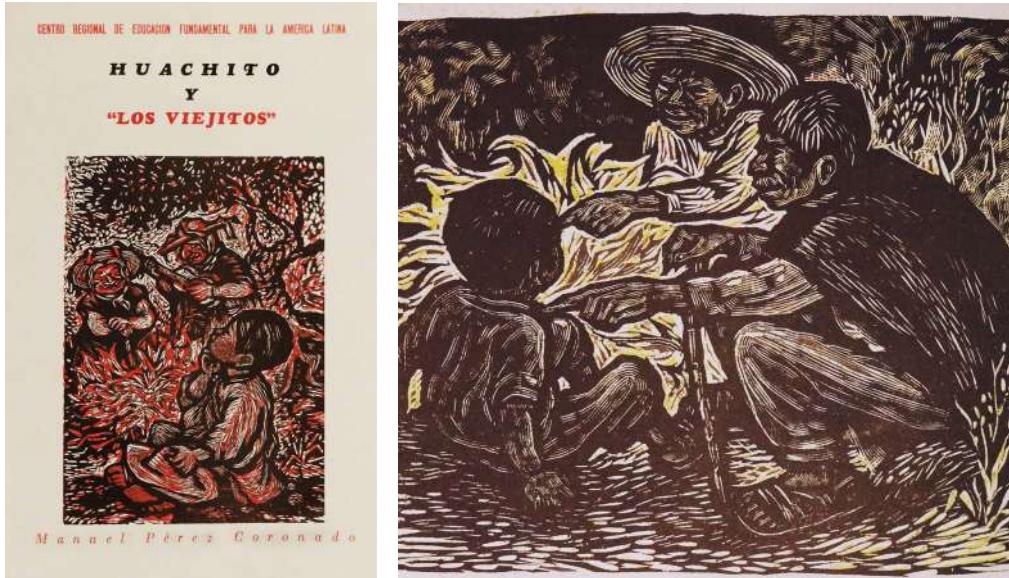


Figura 77 (izq) Portada del libro *Huachito y "Los Viejitos"*. Figura 78 (der) *Huachito y Los Viejitos*, 1954

de sus últimas gestiones como incansable creador de centros educativos.

Es precisamente en la titánica tarea de enseñar, producir y difundir el grabado, que Mapeco consigue una de sus más famosas facetas como artista plástico. En este género realiza: la efigie de Morelos (1952), los carteles conmemorativos de próceres como Hidalgo, Zapata, Lázaro Cárdenas y Vasco de Quiroga. Igualmente son dignas de mención las ilustraciones para periódicos militantes como *Avance*, *Cauce* y *Puño* –en colaboración con Efraín Vargas, versátil pintor, amigo y paisano, prematuramente desaparecido–, y en especial los 44 grabados con los cuales acompaña su cuento didáctico-infantil *Huachito y los viejitos*, texto literario⁸ que escribe durante su labor como profesor del Centro Regional de Educación Fundamental para América Latina –CREFAL–, ubicado en Pátzcuaro, Michoacán, y cuya encomiable labor institucional comprende la promoción y preservación de la educación indígena.

Otro de los hitos de Mapeco como versado grabador en madera y linóleo queda documentado en el periódico *Calaveras*, un proyecto colectivo donde participa el grueso de los profesores de la Escuela Mapeco, y el cual, desde mediados de los años cincuenta y a lo largo de la siguiente década, hace la delicia de los uruapenses

abierta hacia los más diversos estilos estéticos, incluidos la abstracción y la nueva figuración.

⁸ Su primera edición data de 1954 y fue el primer número de la serie *Cuentos y Leyendas*, del CREFAL.

cada dos de noviembre, Día de Muertos, cuando las caricaturas y los poemas –las jocosas “calaveritas rimadas”– le sirven a los artistas no solo para homenajear a José Guadalupe Posada, sino también para mofarse de los vicios y las lacras que atosigan a la sociedad, particularmente, los abusos y los excesos de la clase gobernante.⁹

Para redondear la importancia de Mapeco en la gloriosa estela de la gráfica mexicana, debe citarse su original contribución personal a dicha técnica antiquísima y de noble linaje; una aportación que expone en 1952 y la cual tiene su fundamento en un sistema de gran formato en cera parafina, un método de trabajo que embona de maravilla con los anhelos didácticos y propagandísticos de esas Escuelas-Taller que tanto le dieron razón y sentido a Manuel.

Su etapa como muralista, siempre bajo el manto tutelar de los tres grandes, encuentra inspiración y buen oficio gracias a las lecciones aprendidas con Alfredo Zalce, a quien auxilia cuando éste pinta en Uruapan las paredes del Hospital Civil y de la Escuela Manuel Ocaranza. Los temas y las directrices estéticas y políticas son las mismas que permean y dan lustre al muralismo mexicano: la recuperación de la historia patria –sobre todo de los héroes de extracción popular–, la reivindicación de las raíces indígenas de nuestra historia y la rehabilitación de un nacionalismo militante frecuentemente antiestadounidense y antiespañol. Pero lo que en los años veinte, treinta y cuarenta del siglo XX se plasma como una estética propositiva, original y épica, correlativa a un contexto de movilizaciones políticas y sociales: el agrarismo, el antifascismo, el antiimperialismo, la movilización de masas cardenistas y la defensa de los valores democráticos frente a las potencias del Eje durante la Segunda Guerra Mundial, ya en los años cincuenta y sesenta, dado el viraje político derechista del régimen, aparece como una prolongación artificiosa y oficialista de un estilo de pintar cuyas banderas se encuentran de capa caída o solo se utilizan con fines retóricos y demagógicos.

Los nuevos tiempos, en efecto, apuntan a una nueva realidad histórica, cuyos rasgos de identidad son: la división del mundo en dos grandes bloques político-militares –la OTAN y el Pacto de Varsovia–, los nuevos conflictos generados por la guerra fría entre Estados Unidos y la URSS, la expansión norteamericana a través del Plan Marshall, el triunfo paulatino del Estado de bienestar en los principales países de Europa, etc. A manera de contrapunto respecto del auge espectacular de

⁹ Buena parte de estos periódicos forma parte de la Colección de Grabado Mexicano y, recientemente, han sido rescatados e integrados en carpetas por Cristhian Díaz Reyes, joven y talentoso pintor uruapense.

la modernización capitalista, deben mencionarse los movimientos anticolonialistas del tercer mundo –sobre todo en Asia y África–, la Revolución Cubana, la guerra de Vietnam y las revueltas contraculturales que proliferan en las “sociedades oplentas”: el hipismo, el feminismo, el pacifismo, más las reivindicaciones de los homosexuales y los estudiantes, así como fenómenos contestatarios como el black power, el rock y el uso recreativo de las drogas.

En México, no obstante las conquistas antes mencionadas, desdichadamente se vive una época conservadora y de asfixia democrática, caracterizada por un modelo económico desarrollista que aumenta las desigualdades sociales por un régimen político corporativo y presidencialista, que no encuentra contrapesos en los otros poderes del estado por la existencia de un partido centralista y absolutista, y por la represión a los movimientos políticos disidentes: ferrocarrileros, electricistas, profesores, médicos, estudiantes y campesinos.¹⁰ Recuérdese, además, la pertenencia de nuestro país a la órbita geopolítica de los Estados Unidos. Este ambiente institucional y social adverso y retardatario, es el factor que explica por qué los muralistas de esta época tardía – no solo Mapeco– aparecen como continuadores de un discurso estético que no solo suena anacrónico, sino que, para colmo, ya no tiene un contexto propicio ni una realidad política que lo sustente. Resulta paradójico, por lo demás, criticar las políticas gubernamentales prevalecientes y, al mismo tiempo, depender de los recursos públicos que son los únicos que permiten sufragar los altos costos que presupone la técnica del mural. Al desencuentro entre la ideología izquierdista de los pintores y el ambiente histórico derechista de la clase gobernante, se le suma un reto que nadie de los muralistas de los años cincuenta y sesenta pudo superar: ¿cómo sobrellevar la pesada sombra de aquel legado estético insuperable, es decir, cómo retomar la estafeta artística de los tres grandes y de sus más brillantes acompañantes, sin caer en propuestas trilladas y panfletarias?

Los murales pintados por Mapeco ni son muchos y tampoco constituyen su vertiente creativa más lograda, quizá por las razones arriba apuntadas. Baste, pues, hacer mención de los recintos en donde se ubican algunos de ellos: Centro de Salud, Ciudad Hidalgo (1962); Central Hidroeléctrica Cupatitzio, Charapendo (1962); Centro de Salud, Orizaba, Veracruz (1962); Parque Nacional “Barrera del Cupatitzio”, Uruapan (1961-1962); Hospital de Enfermedades Nerviosas, Ciudad de México

¹⁰ Siqueiros, Valentín Campa y Demetrio Vallejo fueron algunos de los presos políticos de esta época negra.

(1964), y Palacio Municipal, Nueva Italia (1969). Por desgracia, su muerte prematura, a fines de 1970, le impide realizar, a petición del gobernador Carlos Gálvez Betancourt, el que sería su mural más ambicioso, destinado a la cúpula del Centro Cultural Clavijero, en Morelia, y del cual solo se conservan bocetos.¹¹

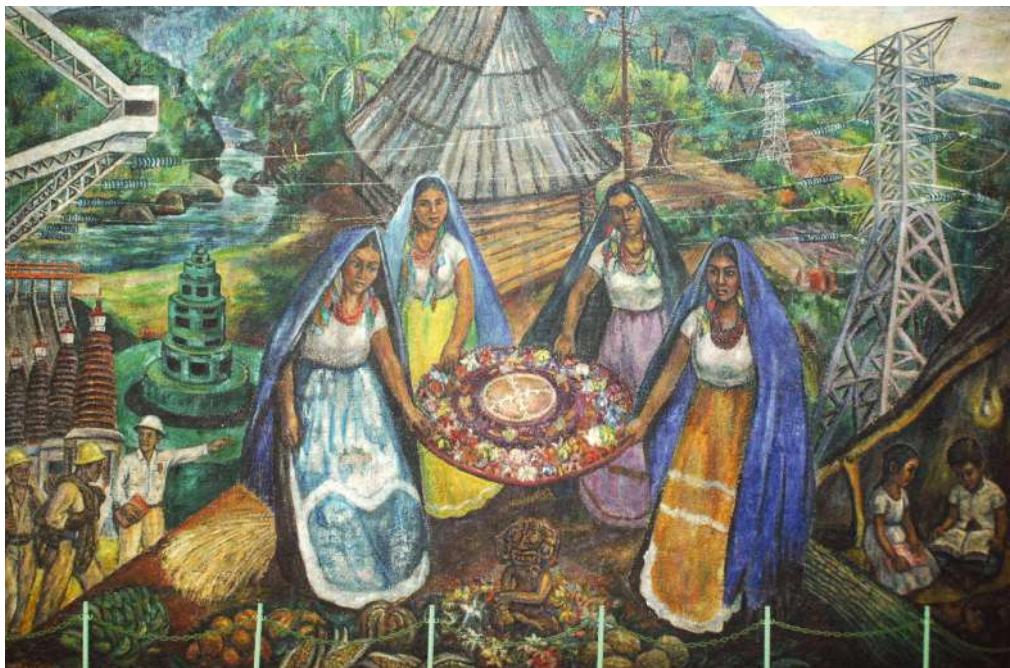


Figura 79. Alegoría del paisaje y la electrificación de Michoacán, 1962

Es en la pintura de caballete y en sus dibujos donde Mapeco demuestra su estatura como un artista de altos vuelos, con un talento indudable y un oficio diestro, sobre todo en cuanto a su trazo rápido, preciso y de gran encanto visual.

Particularmente, son notables sus retratos –y autorretratos–, así como las imágenes que reproducen personajes populares en su vida cotidiana: faenando en el campo, descansando plácidamente o laborando en la manufactura de artesanías diversas. Se trata, en este último caso, de un sentido y muy bien logrado himno al trabajo, ese esfuerzo arduo y perenne por crear riqueza con el sudor de la frente y gracias

¹¹ En la actualidad, en ese sitio se encuentra un mural de Adolfo Mexiac, mismo que entre 2001 y 2002 generó una candente polémica en el medio cultural y político michoacano: por el tipo de propuesta, el lugar de su ubicación y la manera como se llevó a cabo. Más allá de las filias y fobias de aquel entonces, en lo personal considero que la obra resultó fallida desde un punto de vista estrictamente estético.



Figura 80 (izquierda) Doña Claudia Torres, 1969. Figura 81 (derecha) Maestro Alfonso Guido, 1969

al respeto de las tradiciones ancestrales y sabias de los pueblos, tal como los grandes maestros del realismo francés, Courbet, Millet y Daumier, lo hacen en sus célebres cuadros. Hay en estos campesinos, obreros y artesanos un halo de noble dignidad, de señorío, de majestad y, por ello, destacan en la historia de la plástica nacional.

La gran aportación de Mapeco, en donde reside su enorme originalidad como artista, es en el manejo virtuoso del color. Una paleta vasta y vistosa, de pigmentos verdes, violetas, azules, magentas, etc., que se articulan de manera armónica en sus óleos –más de doscientos cuadros–, pasteles y acuarelas donde recrea a sus personajes y temas dilectos. En esta fiesta de intensísimos colores, sobresalen sus numerosos paisajes del entorno campirano o citadino, ya se trate de los queridos y consabidos ámbitos de Uruapan: el Parque Nacional, el volcán Paricutín, la Tzaráracua, etc., o ya sea de sus múltiples excursiones a escenarios más distantes: Veracruz, Tabasco, Yucatán, Cuba. Más cerca de la pintura de los fauvistas –Matisse, Derain, Dufy y Vlaminck– que de los impresionistas –Monet, Pissarro y Sisley–, a Mapeco no le interesa recrear la variación de los efectos lumínicos sobre los objetos, ni la captación cambiante que ello produce en la retina del espectador; no, al pintor uruapense lo que en verdad

le obsesiona es la plasmación de tonalidades irisadas e incandescentes, muy suyas, que no necesariamente tienen que coincidir con los colores naturales del asunto pintado. Desde esta perspectiva creativa, las figuras retratadas aparecen de manera realista, pero la coloración responde y corresponde a una propuesta completamente original, que en su caso particular por fortuna trasciende el folclorismo predominante en aquellos de sus discípulos –sobre todo los de menor talento– que se dedican a explotar el “estilo mapeco” con evidentes propósitos comerciales.

Asimismo es posible encontrar cierto paralelismo entre Mapeco y los expresionistas alemanes de El Puente –Kirchner, Heckel y Schmidt-Rottluff–, únicamente si aludimos al uso de los trazos gruesos y los pigmentos puros, pero no, en cambio, en cuanto a cuestiones como el temple de los germanos, identificado más bien con el ánimo iracundo y atormentado, propio del alma teutona durante aquellos años que preludian la Gran Guerra (1914-1918). Por el contrario y a pesar de que Manuel es un hombre de izquierda, su temple personal, dicharachero y generoso, alegre y campechano, se trasluce como anillo al dedo en su visión artística del mundo: mostrando gente buena, rostros calmos, gestos amables, entornos paradisiacos. No hay desgarramiento ni compulsión en sus retratados, pues Mapeco, al recrearlos con su arte, también los comprende y les tiende su mano solidaria.

La única excepción a este talante sosegado de Mapeco, sin duda, reside en su crónica visual –óleos y dibujos– de la Costa Chica de Guerrero, así como en sus apuntes sociales de otros muchos de sus viajes por el mundo –Cuba, Europa y la mayoría de los estados del país–, en donde con sentido crítico reproduce escenas indignantes: luchadores políticos acribillados por la soldadesca o colgados de manera cruel a manera de escarmiento –son años donde prolifera la guerrilla rural de Lucio Cabañas–, gente sufriente y miserable, explotada y marginada. No obstante, hacer esta denuncia artística de las injustas condiciones de vida que prevalecen en

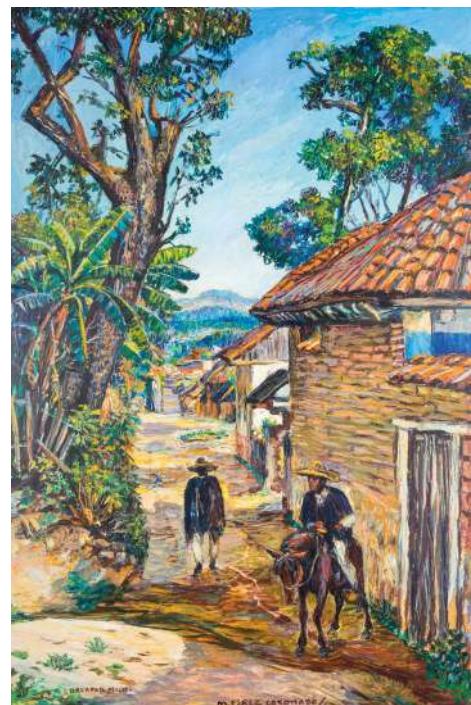


Figura 82. Sin título
(Uruapan, Michoacán), 1967

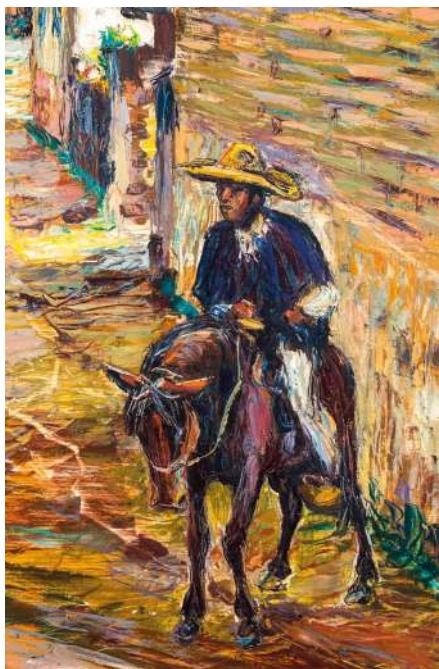


Figura 83. Sin título (Uruapan, Michoacán) –detalle–, 1967

el México rural –en estos tiempos lee con provecho la obra antropológica de Gonzalo Aguirre Beltrán–, nunca deja de estar presente en su obra ese toque bondadoso y humanista que lleva como santo y seña. Su enorme simpatía y cariño a los “humillados y ofendidos”, a los seres comunes y corrientes, queda testimoniada en el garbo con el cual aparecen las mujeres mixtecas de torso desnudo, las amas de casa lavando ropa en los ríos de Tierra Caliente, los pescadores mulatos guerrerenses descansando en hamacas o absortos en sus fatigosos quehaceres y, sobre todo, cuando le rinde honores a las entrañables tradiciones purépechas manifiestas en sus fiestas, atuendos, música, danzas y artesanía.

Una de las facetas que hoy en día, cuando por fortuna ya no existe más la vieja y obsoleta dicotomía entre el arte y la artesanía, más tiene que ponderarse del legado de Mapeco es su reivindicación del oficio artesanal como una vertiente estética de gran calado

y de infinitas bondades prácticas, entre otras, ser para los indígenas una fuente pródiga tanto de medios económicos de subsistencia y desarrollo, como de reafirmación y proyección identitaria. En este tenor, es conveniente subrayar que la festividad del Domingo de Ramos de Uruapan, con su hoy célebre tianguis y concurso de artesanías, existe gracias a un esfuerzo colectivo de ciudadanos prominentes de Michoacán y de la Ciudad de México: Rubín de la Borbolla, Sol Arguedas, Antonio Arriaga Ochoa, Arturo Pérez Coronado, Arturo Apan, Arturo Macías, Bertha Hernández, Carlos Villalobos, etc., un colectivo en donde resurge como factor aglutinante el espíritu visionario de Mapeco.¹² En efecto, a raíz de los festejos de homenaje a don Vasco de Quiroga, en 1965, el grupo promotor inaugura una de las más exitosas experiencias de dignificación de nuestra rica cultura ancestral, tanto la indígena como la que resulta del feliz sincretismo con tradiciones de Europa, África y Asia. Gracias a esta recuperación de la destreza magistral que es propia del “arte popular”,

¹² En esta tarea incansable de rescatar la artesanía mexicana, Mapeco participó junto con la crítica de arte, Raquel Tibol, en el Primer Congreso de Artesanos, verificado en la Ciudad de México, en 1969; organizado por el Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP).

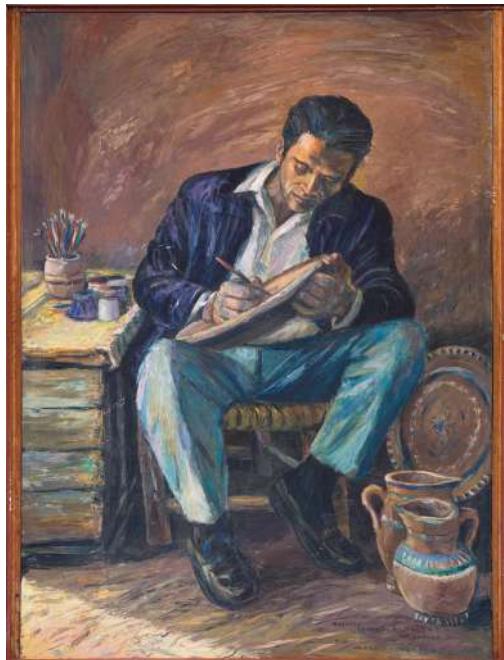
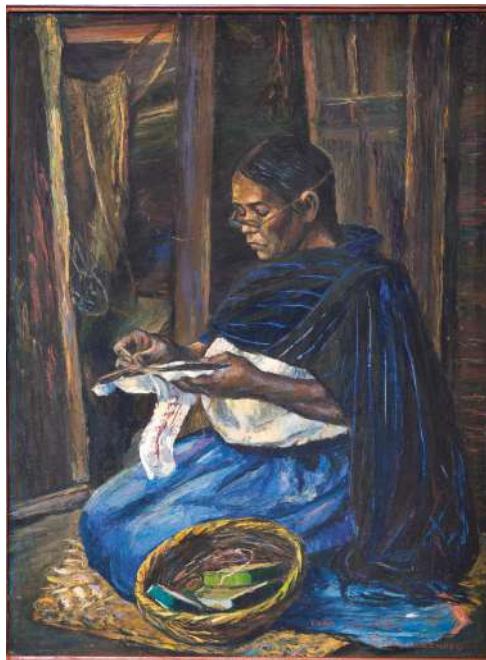


Figura 84 (izq) Doña Petra López, 1969. Figura 85 (der) Maestro Lorenzo Espinoza C., de Capula, 1969

actualmente resulta un desatino no reconocer que sus creaciones son tan válidas como cualquier manifestación estética, incluidos el arte conceptual y el arte digital.

No todas las llamas de Mapeco aparecen, en estos albores del siglo XXI, como ráfagas luminosas. Siendo un hombre ígneo, talentoso y apasionado, no extraña que algunos de sus destellos, igual en su vida que en su obra, son de menor intensidad, y más bien resultan opacos. Es el caso de su concepción del arte, que para él tiene que ceñirse a los criterios canónicos del “realismo socialista”, tan en boga en los años treinta: estar comprometido políticamente, defender los intereses de las clases trabajadoras, apelar al nacionalismo y al indigenismo mexicanos, y sustentarse en un estilo realista ajeno a cualquier experimentación vanguardista y formalista. Se predica la divulgación de contenidos claros, sencillos y didácticos, y prácticas de trabajo colectivistas y vinculadas a una determinada visión ideológica del mundo.

Cierto es que ya en los años sesenta de la centuria pasada, la URSS y el bloque socialista todavía representan para muchos intelectuales de izquierda el rostro de un paraíso terrenal posible y deseable, no obstante, el paulatino desenmascaramiento de la cruda realidad: la invasión de Hungría (1956) y Checoslovaquia (1968),

las denuncias antiestalinistas del propio Kruschev en el XX Congreso del PCUS, y los numerosos testimonios fidedignos de las atrocidades del Gulag soviético –campos de concentración, exterminios en masa y totalitarismo–; pero lo que resulta un tanto incomprendible no es el desconocimiento de estos y otros hechos irrefutables –que más tarde, en 1989 y 1991, llevan al derrumbe del Muro de Berlín y del socialismo real–, sino el encono con el cual Mapeco se suma a una vieja y ya superada polémica entre los artistas comprometidos y los arte-puristas, entre los nacionalistas y los cosmopolitas. Baste citar los epítetos que Manuel despliega en contra de todos los artistas no socialistas, para percatarse de que en sus textos teóricos y políticos, en vez de argumentos, predominan los insultos: “mercenarios de las artes”, fariseos, fenicios, vendepatrias, egocéntricos, “maestros del nazismo intelectual”, engendros, “enanos de la mediocridad”, exquisitos, reaccionarios, “covachas mentales de trasfondos metafísicos”, “estetas abstracto-existenciales”, “rufianes letrados”, etcétera.

La mejor forma de refutar las tesis del realismo socialista no es con adjetivos, sino con la historia misma de la plástica mexicana moderna. Baste citar tres corrientes dentro del amplio crisol artístico que se produce luego de la decadencia del muralismo y la Escuela Mexicana de Pintura, a partir de los años cuarenta y cincuenta: a) el magistral arte de Rufino Tamayo –y de sus herederos oaxaqueños: Nieto, Morales, Toledo, etc.–, que demuestra la simbiosis fructífera entre lo regional y lo internacional, sin necesidad de circunscribirse a los temas y a las formas consabidas del arte comprometido; b) las grandes aportaciones de los artistas extranjeros y nacionales que producen obra de estirpe surrealista en México, y que se encuentran alejadas por completo del Realismo Socialista: Remedios Varo, Leonora Carrington, Alice Rahon, Katy Horna, Agustín Lazo; y c) la copiosa y variada producción de los artistas abstractos, quienes incorporados a la “generación de la Ruptura”, plasman un mundo no figurativo de una calidad fuera de toda duda y con alcances mundiales y permanentes: Gunther Gerzso, Carlos Mérida, Manuel Felguérez, Juan Soriano, Pedro Coronel, García Ponce, Lilia Carrillo y muchísimos otros. Finalmente, tal como dijo Cardoza y Aragón, lo más importante cuando se habla de creación artística no es si pertenece a tal o cual escuela, si manifiesta compromiso político, sino si tiene calidad o carece de ella. Debe agregarse, también, que luego de tantos debates estériles e historias trágicas de censuras, autocensuras y represiones políticas a los artistas disidentes en las sociedades totalitarias, la única divisa que tiene que imperar en el territorio plural del arte es el abogar por la más absoluta libertad de

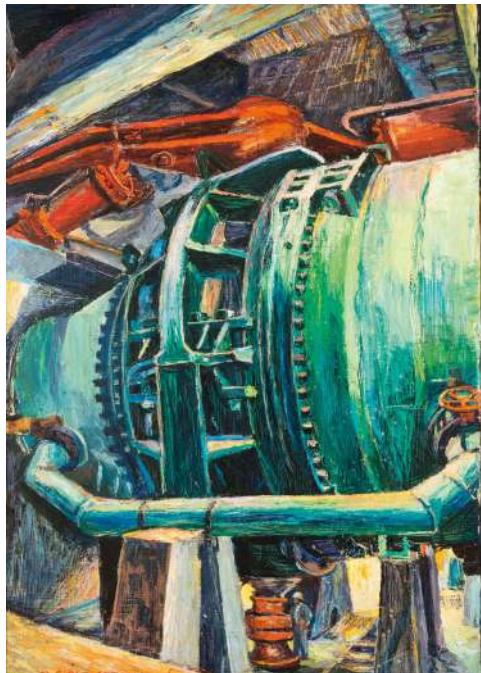


Figura 86 (izq) Máquina, 1960. Figura 87 (der) Doña Petra Ramos. Tócuaro, Michoacán, 1969.

los creadores. Que pinten como les dicte su conciencia, de cualquier tema y modo, pero que los resultados se decanten en valores estéticos indudables.

El caso ejemplar del maestro Alfredo Zalce, un hombre de izquierda y con un largo pasado de militancia a favor de las mejores causas sociales, quien nos muestra el camino que probablemente hubiera seguido Mapeco, su querido alumno, en el caso de que no hubiera fallecido a temprana edad, apenas a sus 41 años, víctima de un fatal accidente al finalizar 1970. La vida prolongada del pintor patzcuarense, en efecto, nos muestra a un autor consagrado, que además de hacer sus propias contribuciones al muralismo y a la Escuela Mexicana de Pintura, también abreva de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, particularmente, de la estética cubista –principalmente Picasso– y fauvista –sobre todo André Derain–, sin que por ello deje de ser un pintor con un sello propio e inconfundible. El maestro Zalce, a sus 91 años, declara en entrevista cómo es que concibe su quehacer cotidiano: “Sigo trabajando, aprendiendo, descubriendo. Eso es lo que cuenta [...] Me gusta conocer y practicar otras técnicas. Me interesa conocer lo que no he hecho, lo nuevo:

probar, experimentar, no repetir. Nunca estoy satisfecho. Espero mejorar".¹³ Es precisamente esta concepción estética abierta, siempre innovadora y creativa, lo que dirime cualquier polémica pasada o presente sobre la función y el sentido del arte.

Mapeco, hombre de lumbre y que alumbra, alcanza sus mejores destellos en la pintura al óleo, el grabado y el dibujo. Sus llamas luminosas reverberan en su tarea pedagógica de las Escuelas-Taller y en la promoción cultural en pro de la artesanía como arte de prominente jerarquía. En su vida personal el fuego le da sustento y también lo quema, pero su legado estético pervive con ardor en nuestra historia plástica regional. Es de esos fuegos incandescentes, volátiles, con altibajos, que nunca son cenizas, que suscitan admiración y hondo cariño.❖

Diciembre de 2012, *Sés Jarháni*, Uruapan, Mich.

¹³ Entrevistado por Argelia Castillo en "Alfredo Zalce", *Arte&artes*, México, DF. núm. 6, noviembre de 1999, enero de 2000, p. 11.



LUIS PALOMARES. DEL ARQUETIPO NATURAL A LA VISIÓN PRISMÁTICA Y ABREVIADA

Francisco Bautista Rangel

El movimiento de la línea y el privilegio cromático en sí mismos son abstractos; huyen al infinito en tanto no exista un campo físico que los retenga y delimite. A partir de un impulso creativo, el trazo no solo permite la división, sólida o difusa, de la unidad espacio-tiempo, sino además asume la instantaneidad del evento representativo en múltiples direcciones, es decir, la operatividad artística apuesta por descubrimientos paulatinos de morfologías secretas y fortuitas, no obstante, pareciera que la obra artística, ya concluida, se convierte en un objeto silencioso, pero no es así, queda propensa a cumplir funciones polivalentes al momento de salir del lugar donde fue elaborada. En este sentido, la apropiación de la obra se expande en diálogos internos restituidos por el espectador:

La fuerza del arte está en su carencia de situación definida, que obliga a definirse al lector. El «efecto» que produce no se consigue cuando el receptor encuentra su significado, sino cuando al tener que buscar significados que colmen su indeterminación, el receptor experimenta su propia vida.¹

El criterio de investigación que atraviesa el compendio de obras artísticas aquí reunidas, se asume desde las posibilidades de una plataforma descriptiva. Por consiguiente, es preciso enfatizar el mérito de Luis Palomares no solo en la realización de series pictóricas, sino como responsable de dinámicas docentes en la Sección de Enseñanzas Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes –INBA–, cargo que hizo posible consolidar la labor del creador michoacano, ello luego de obtener en tres ocasiones el primer lugar –beca– de Productor de Obra Artístico-Plástica durante las exposiciones-concurso de dicha Sección, celebradas en la Ciudad de México y

¹ Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 2. Madrid, 1996, Ediciones La Balsa de la Medusa.

convocadas a través del INBA desde 1955, cuyas prerrogativas consideraban a la obra ganadora como premio de adquisición y sustituían la obligatoriedad laboral durante un año, por un guión expositivo de piezas artísticas recientes al cabo de ese tiempo.

FORMACIÓN E INFLUENCIAS

A las remembranzas de Luis Palomares comparecen el aroma a maíz tostado y las fiestas patronales del municipio de Huaniqueo de Morales; población donde nace nuestro artista en 1932. Desde temprana edad, Palomares manifiesta destrezas para el dibujo que más tarde serán cultivadas en la capital michoacana. Las obras de su etapa inicial, de 1947 a 1950, como parte del alumnado de la Escuela Popular de Bellas Artes de Morelia, muestran claros avances dentro de una enseñanza “perceptivo-interpretativa”, dicho en otros términos, Palomares concentra la exigencia de los fundamentos técnicos en la vertiente naturalista, procedente de su tutor, el pintor y escultor Antonio Silva Díaz.

Con base en un creciente rigor, el novel artista, va adquiriendo mayor certeza sobre las leyes cardinales que regulan la física de los objetos, lo cual ataña a nivelar ímpetus internos y externos, esto es: controlar el pulso y motricidad de la muñeca, en armonía a la precisión del sentido visual y los fenómenos foto-receptores implícitos, para ello, el dibujo cumple su cometido como bastión del mecanismo plástico; es la *puesta en forma* donde se ensayan las variables de proporción. El resultado llega a nosotros en obras como *Catedral de Morelia* y *Retrato de mi abuela Maclovia*, ambas de 1947, año en que Palomares consigue además el primer lugar en la exposición de fin de año en la Escuela de Bellas Artes nicolaita.

La mano del joven Palomares se desliza de cara a particularidades del entorno cotidiano, su desenvolvimiento con los pinceles e inducciones técnicas le llevan a advertir las condiciones relativas que inciden en el comportamiento y reacciones de cuerpos inanimados e individuos concretos. Por tanto, acude a mostrar los aires de provincia en una panorámica recortada de viviendas y azoteas del centro de Morelia, la distribución de planos se acentúa con las torres catedralicias, esbeltas y sutilmente giradas, elevándose al fondo mediante toques de color castaño. La ambientación solitaria de tonalidades arenosas se contrapone a juegos de luces y manchas de matices claros, propios de un día nuboso. Tanto en esta obra debutante como en otras subsecuentes, es evidente la sustitución del perfeccionismo

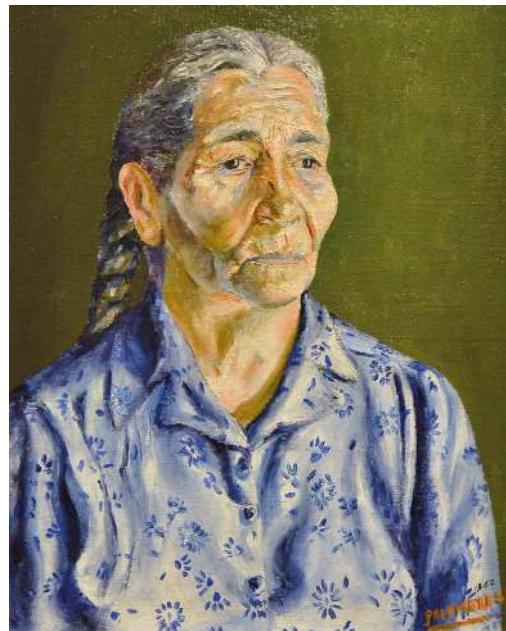
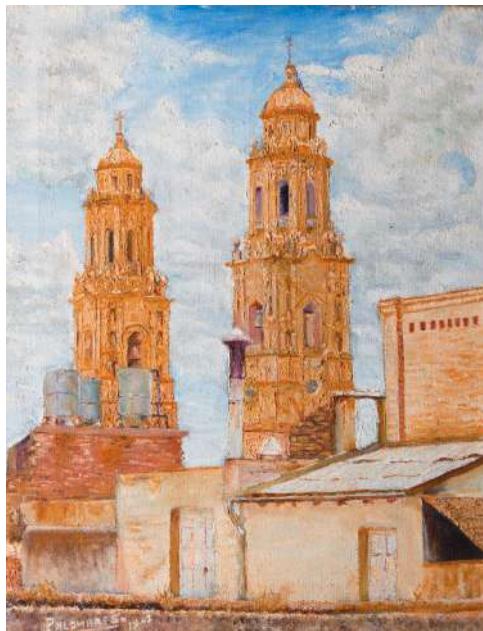


Figura 88 (izq) Catedral de Morelia, 1947. Figura 89 (der) Retrato de mi abuela Maclovia, 1947

técnico por una mayor soltura propensa a dejar texturas ásperas en la superficie de la tela. Un tratamiento semejante ocurre en obras como *Autorretrato* de 1949, sobre este y otros ejemplos, la ruda factura se intensifica mediante relieves pastosos y ondulaciones del material, los cuales llevan a cabo la descripción fisonómica del modelo, quien dirige la mirada fuera del espectador, como si su pensamiento estuviese totalmente ausente, los detalles añadidos a la expresión enfatizan un verismo puesto en la tara *humanitas*: arrugas de la piel alrededor de los ojos y labios, rígidos entrecejos y frentes agrietadas sugieren, igualmente, la posible condición psicológica, rol social y atisbos de contextura moral de los retratados. En segunda instancia, los abruptos pases de espátula, realzan la impronta personal de los protagonistas: “[...] algo que ‘represente’, que distinga la personalidad, una suerte de encarnación proyectada en el espacio [...]”² En conclusión, se trata del reflejo pictorizado de hombres y mujeres autoafirmándose en la temporalidad.

De 1950 a 1956, el rumbo de Luis Palomares es la Escuela Nacional de Artes Plásticas –Academia de San Carlos–, acontecimiento que significó una marejada de

² Jean Oury, *Creation et Schizophrenie* (traducción al español de Alicia Josefina Guerra Díaz y Daniel Guerra Segura), México, 2011, Casillas & Figueroa Ediciones, pp. 5-6.

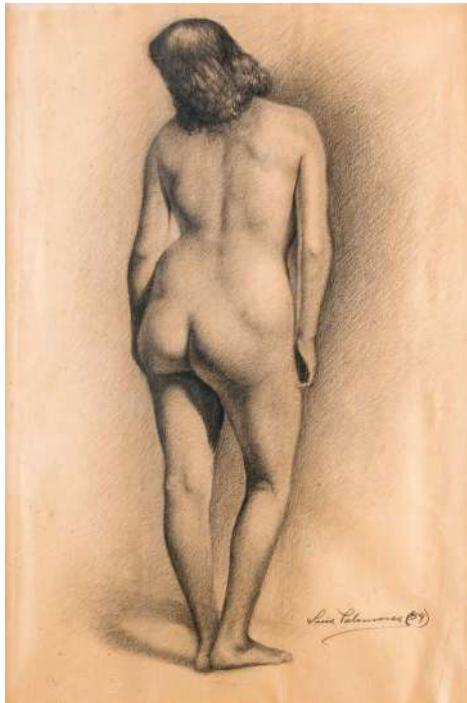


Figura 90. Desnudo de espalda, 1954

hallazgos en su instrucción artística a cargo de Luis Sahagún Cortés, Carlos Alvarado Lang, Erasto Cortés Juárez y Benjamín Coria, entre otros. La depuración técnica se torna palpable en las lecciones de dibujo, con ello, Palomares reafirma que las magnitudes seminales de masa y solidez de cualquier forma existente, radican en la anatomía humana, por tanto, se abisma a calibrar una estricta lealtad a las proporciones del natural; toma el papel abocetándolo y lo reemplaza, cuantas veces sea necesario, hasta lograr una configuración propicia a la impronta del óleo o acrílico.

Las poses clasicistas de los modelos, aun cuando sacrifican la espontaneidad del gesto corporal, conducen al examen de la línea calmosa aplicada a estudios verticales, horizontales y apuntes de fracciones anatómicas, correspondientes a las demandas básicas de representación con ligeros y tenues encajados sujetos a musculaturas particulares. *Desnudo de espalda*, fechado en 1954, es muestra del catálogo de dibujos realizados en esta fase de arduo aprendizaje. El personaje femenino es de mayor simplicidad y agudeza volumétrica, características entendidas como avances en el dominio de la figura “dura o cerrada”, sin mayor detalle que no sea la bien lograda continuidad de los contornos en un todo uniforme.

Colocada de espalda, el cuerpo de la modelo revive los cánones del *contrapposto* provenientes de la estatuaria grecolatina y recodificados en el Renacimiento, lo cual consiste en quiebres que reparten el peso a causa de la flexión en cualquiera de las rodillas, provocando el levantamiento de la cadera opuesta y la caída en el hombro del mismo lado. Palomares curva la silueta al grado de ampliar mucho más la cintura, por consiguiente, suscita la disminución en la longitud de los brazos y piernas recíprocamente al dorso.

ESCENARIOS GEOGRÁFICOS

De 1957 a 1966, el desplazamiento de Luis Palomares en los géneros y motivos pic-



Figura 91. Xochimilco, 1966

tóricos asimilados dentro de la Academia de San Carlos, se ciñe ya no exclusivamente al influjo de sus maestros, sino además a puntos de analogía con obras de artistas paradigmáticos formados en dicha institución. Su constante proximidad al legado de estos últimos, hundieron aún más las raíces en temáticas predispuestas a categorías formales de una coexistencia entre la naturaleza y el individuo. Sin embargo, supo que no bastaba con implicarse en el legado de los íconos académicos, también debía acudir al llamado de inquietudes personales.

Esta transición produjo francas renuncias, primero, a convertirse en epígonos de la pintura paisajista instituida por José María Velasco, inmediatamente después, sobreviene el cambio definitivo de su autoanálisis y escisión, afianzándose en los tamices de una óptica menos imitativa de la realidad. El desafío de Palomares por forjar un lenguaje pictórico de referencias propias, llega a su constatación en óleos como *Xochimilco* de 1966, iniciándose la serie de obras ejecutadas bajo nuevas pautas de representación. Los giros para lograrlo, desembocan en la sustitución del estricto método académico de reconstituir mentalmente la totalidad del modelo, luego entonces: ¿cómo reformular los caracteres físicos del paisaje?

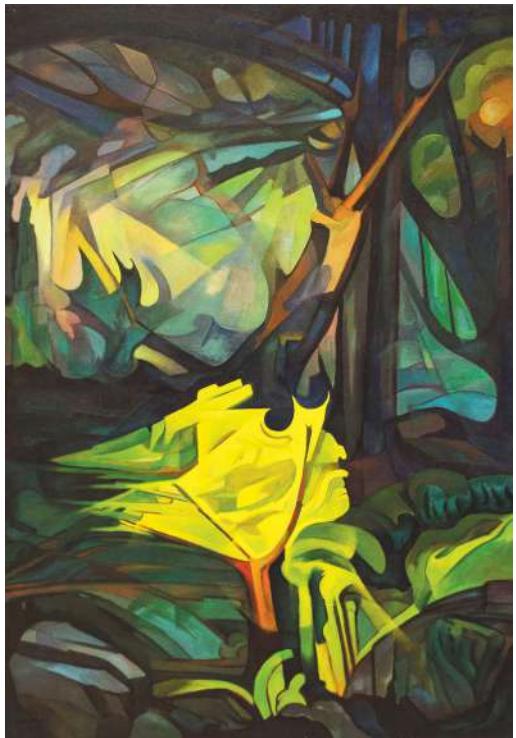


Figura 92. Soto, 1978

La respuesta se patentiza en los linderos que interconectan las tensiones de perspectiva-volumen, asimismo, distensiones de equilibrio-asimetría, dejando atrás la aparente exactitud, detallismos y revestimientos ornamentales de las formas, ahora, la obra está reinterpretada en su factura mediante la reducción de esquemas pre-contenidos y medibles por axiomas geométricos. En *Xochimilco*, vemos ya el carácter “distorsionado”, o bien, sugerido de los recursos visuales: las arboledas de ahuejotes con follajes seccionados, las riberas pobladas de gradaciones tonales casi imperceptibles, el acomodo arbitrario de las pequeñas construcciones; en sí, la austereidad descriptiva, culmina con el manejo del haz de luz irisándose a través de un prisma, confiriendo acentos boreales a las brumas del cielo y a los canales acuáticos; espejantes e inmóviles.

Finalmente, Luis Palomares atraviesa las barreras intuitivas e inaugura su vocación estilística, cabe decir que en 1969, el lienzo *Xochimilco* obtiene el segundo lugar y medalla de oro en el concurso de la Primera Exposición de Pintura convocada por la Universidad Nacional Autónoma de México.

Más allá de pintar regiones específicas, Luis Palomares prefiere abundar las telas en lo *eidético-luminiscente* y lo *fragmentario-geomórfico*, es decir, podemos apreciar a lo largo de las siguientes décadas un vasto repertorio de paisajes tales como: *Soto* de 1978 y *Popocatépetl* de 1984, donde las vegetaciones pierden sus propiedades naturalistas y las planicies de tierra se fracturan por fuerzas tectónicas invisibles, metamorfoseando el campo plástico en sensaciones de agrupación oponiéndose a lo disperso, mientras tanto, las divisiones de color energizan los escalonamientos de figuras que bien podrían preparar el diseño de un vitral.

Desde luego, el artista debe estudiar una y otra vez los valores de la luz y la sombra a fin de prolongar con acierto el compás de tonos oscuros, medios y brillos delatando la fuente luminosa; al confrontar los patrones dibujísticos que apoyan, en

mayor o menor grado, las condicionantes técnicas ulteriores. Vemos en Palomares estudios minuciosos de troncos, peñones, lagos, cascadas y puentes, varios de ellos traspasan incluso los límites proyectuales convirtiéndose en obras independientes.

En el óleo *Sierra Madre del Sur* de 1993, la gigantesca cordillera se desdobra en un conjunto instantáneo de proyecciones cónicas, generando ritmos poli-anulares de perspectiva a consecuencia de los puntos de fuga ubicados a distintas alturas. La naturaleza convulsa ocupa el rango principal y se vislumbra a través de contraluces deslizándose por riscos y barrancas, mientras las pinceladas aplicadas en capas demuestran la solución al dilema de llenado-vacío: el celaje se bifurca con remolinos cromáticos que entrechocan hacia los extremos de la obra, forzando asidamente la ubicación de los soberbios desniveles orográficos diluidos en la parte central, ahí un volcán translúcido hace que la mirada recorra de manera indistinta el desplante oblicuo y en picada de los pequeños inmuebles como irrupción de núcleos sociales.



Figura 93. Sierra Madre del Sur, 1993

Como testimonio de separación respecto a la obra de Velasco, no así en la admiración y empatía hacia su manera de interpretar la naturaleza, Palomares recurre a destronar el riesgo de extraviarse en lo anacrónico a través de su propia pintura. En 1996 reproduce una vista al estilo del mexiquense incluidas las firmas de ambos en los bordes inferiores, se trata del lienzo *Hacienda de Chimalpa* fechado por Velasco en 1893, sobre éste último, el investigador Fausto Ramírez apunta en su ensayo *Signos de modernización en el paisaje mexicano*, las novedosas variantes del cuadro relativas a un efectismo visual a consecuencia de pinceladas "más abiertas

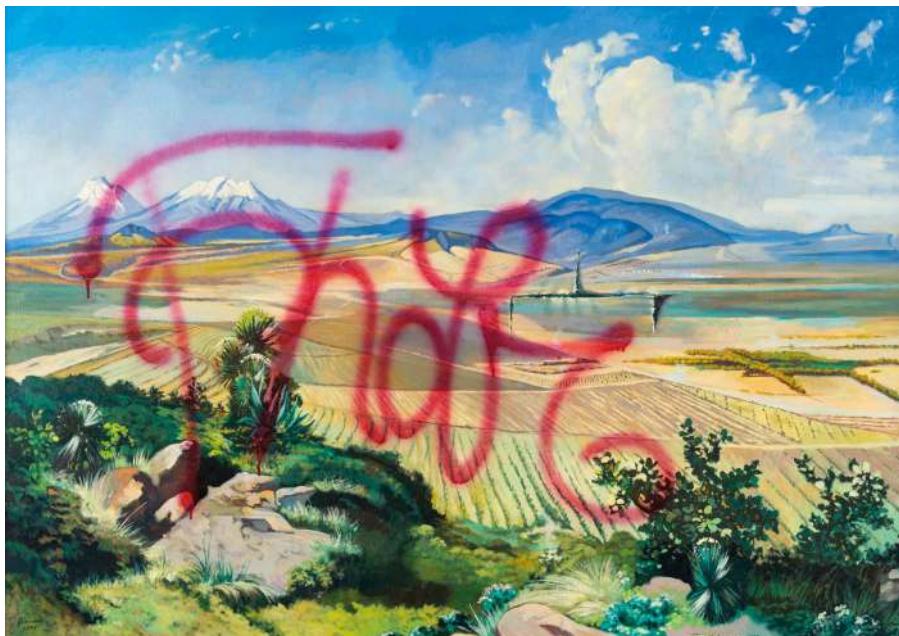


Figura 94. Atentado, 1996

y tendientes al manchismo", por su parte, Justino Fernández sostiene en su libro *Arte Moderno y Contemporáneo de México. El Arte del Siglo XIX*, el dinamismo lineal y manejo inusual de gamas frías en dicha obra.

Por su parte, la versión de Luis Palomares titulada *Atentado*, queda resuelta con disciplina al no evadir la estructura formal contenida en la obra de Velasco, sin embargo, es posible notar cualidades cromáticas que generan intensidades lumínicas distintas. Acto seguido, Palomares desfigura la tela pintando sobre ella rasgaduras y rayoneos, con ello, acude a un válido estímulo no solo por liberar el tema de preciosismos proclives a la idealización, sino también, se denuncia el desarraigó y agresión galopantes del ser humano al espíritu orgánico de la naturaleza. Palomares "atenta", en efecto, pero contra la inercia contemplativa del *a priori*, creando un desconcierto entre la solemnidad del clasicismo paisajista y el desgarramiento de los ecosistemas, por tanto, hiere los materiales al servicio de la obra y deja cicatrizar la idea artística.

DEL REGODEO A LA VISIÓN HISTÓRICA

A finales de 1960, Luis Palomares mantiene el paso firme en su carrera como pintor



Figura 95. Éxtasis, 1969

y profesor de dibujo adscrito a la Secretaría de Educación Pública, a la par de ello, surgen obras como *Éxtasis* (1969) y *La máquina humana* (1970); ambas reflejan la estrepitosa vitalidad del hombre situado entre las fronteras del alma sensitiva y la razón instrumental. La resonancia cubista se apodera de este episodio, de mayor analogía a la paleta y disposición formal de Diego Rivera y Ángel Zárraga, que a la parda retícula experimental de Pablo Picasso y Georges Braque, aunque en definitiva, todos ellos se corresponden; basta con recorrer el Museo Nacional de Arte en su apartado temático: *La vanguardia nacionalizada*, igualmente, las salas dedicadas al *Arte mexicano siglo XX. Primera mitad*, del Museo de Arte Moderno.

Éxtasis involucra, primeramente, los tonos anímicos que viajan fuera de sí por medio de los sentidos. En segundo lugar, la obra remite a las unidades sustentantes de las formas y géneros musicales: tema, rítmica, melodía y armonía. Palomares sucumbe a los regodeos entre imagen y sensación valiéndose de equivalencias semánticas inherentes a la pintura y la música, toma prestados conceptos de ambas disciplinas y los hace reverberar a un mismo tiempo; simbiosis que numerosos artistas, en su mayoría pioneros del abandono a lo figurativo, intuyeron como acceso a una dimensión espiritual. El tema es, por demás, intimista y de espejismo erótico,



Figura 96. La máquina humana, 1970

la figura femenina recostada, ensambla sus piernas sugiriendo más de una posición mediante la simultaneidad del movimiento en las pantorrillas, los zapatos planamente esbozados brindan tintes de sofisticación y franco desenfado.

La sucesión subjetiva de "intervalos melódicos" en esta pintura los observamos, por un lado, gracias a la extensión del brazo izquierdo de la modelo, donde se desprende el diapasón de un instrumento de cuerda frotada, en tanto, las manos sostienen y rozan una batuta de director orquestal, lo mismo, un libro de forma drásticamente simplificada; todo envuelto en un entramado de transparencias. El rostro queda hecho a modo de mascarón, lo mismo que el torso de carnalidad abiselada sin demérito al tratamiento del desnudo, al contrario, éste confirma los devaneos del cuerpo como sitio de deseo.

Como antítesis "futurista" a la mezcla de lenguajes entre la representación visual y la evocación sonora, se encumbra el sistema de dominación puramente racional. El cuadro *La máquina humana*, activa sus entrañas como referencias híbridas donde subyace el levantamiento de la técnica y el progreso; doctrinas "salvíficas" de la corriente positivista occidental. En un mismo formato, Palomares aglutina atributos de la modernidad y sus evoluciones, valiéndose de trazos facetados, a efecto de

originar proximidades y lejanías anti-naturalistas, esta nulidad volumétrica refuerza los efectos de recomposición mental cuando el ojo humano insiste en hallar y reconocer objetos, otros de ellos, se quedan en sola insinuación fusionándose a través de una artificiosa planimetría.

Observamos en la parte inferior un cordón serpenteado que sale del combustible u oquedad de la historia humana, concatenada a hechos y causas inmanentes al conocimiento científico. Las figuras translúcidas reconstruyen materiales de laboratorio, supeditándose a micro-planos envolventes. Se aprecia también una pequeña lámpara, cuya flama se convierte en diminutas tuberías que parecen soldarse por franjas de colores intermitentes. Las propiedades sobrevaloradas de la ciencia tienen su correlato en esta obra, históricamente, se fundan en la reducción conceptual mediante la permanente clarificación de la *duda metódica*; piedra filosofal signada en los ensayos de René Descartes titulados: *Discurso del método para conducir bien la propia razón y buscar la verdad en las ciencias*.

El artista coloca libros silueteados, uno junto a otro, hacia la parte inferior izquierda del lienzo, así se arguyen los rebasamientos de la magia y el conjuro; la alquimia y lo arcano por la acumulación sistemática del conocimiento. A lo alto de la pila de libros, se distinguen el brazo y platillo de una balanza antropomorfa, donde penden las connotaciones del principio de razón como “espada de doble filo”. Si bien los necesarios empleos de la lógica, el cálculo matemático y postulados teóricos han conducido a una homogenización social, también es evidente la aparición de oleajes que rinden culto al materialismo y nuevos recursos pragmáticos, sin omitir la promiscuidad entre el principio de razón y los regímenes de opresión totalitaria como engranajes de exterminio y deshumanización.

En la pintura de Luis Palomares, la historia y el mito ocupan un sitio especial, y lo es debido a la posibilidad de profundizar sobre lecturas inter-discursivas. El pasado mexicano protagoniza otra cauda de obras, ya sea remontándose a la memoria ancestral, o bien, a partir de episodios y alegorías relativas a sucesos que han forjado el destino de la nación mexicana. Desde luego existen, hoy día, contrapesos de drama-euforia, revisionismo y controversia, al abordar el desarrollo histórico de nuestro país, lo cual se refleja en actitudes a favor de repensar algunas interrogantes como dados lanzados al aire: ¿cuál es nuestra identidad? y ¿quiénes desearíamos ser? Los temas históricos de Palomares, bien podrían dividirse con base en dos líneas generales: *Síntesis de lo narrativo e Iconografías de lo emblemático*.



Figura 97. La Carreta, 1990

La primera arista retoma lo más próximo a una cita textual de la historiografía mexicana. Trabajando la yuxtaposición de elementos reales e imaginarios, el resultado culmina en una unidad formal donde imperan atmósferas espirituales. En el lienzo *La carreta* de 1990, se muestran los legendarios presagios de cataclismo anunciados durante el mandato de Moctezuma Xocoyotzin, quien vislumbró ofuscado el retorno del supremo sacerdote y divino señor Quetzalcóatl. Fray Diego Durán en su manuscrito *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, describe el abatimiento del tlatoani mexica, tras observar un astro luminoso al oriente del altiplano central, Nezahualpilli, monarca de Texcoco, le advierte *cosas espantosas y de gran admiración* que habrán de suceder al poco tiempo, ello marca el prólogo del colapso civilizatorio de Mesoamérica.

Las sensaciones de vértigo circundan la obra, provocadas por la violenta embrujada de dos toros remolcando una especie de vagón apocalíptico, este resume el desarrollo y consecuencias del avance extraterritorial del imperio español. Los armamentos bélicos sobre la carreta recuerdan los ambiciosos objetivos de Hernán Cortés y el genocidio propinado a los nativos, aunque es preciso considerar

las alianzas entre el ejército hispánico y grupos indígenas renuentes al poderío de Moctezuma. Una cruz apenas insinuada, se advierte como arma evangélica capaz de transformar el pensamiento y la faz de gran parte del continente americano. Relegados a la sombra se ven los monumentos pétreos de Tula y la demolición de la Coatlícuie; divinidad enterrada por temor a su fuerza vital y, paradójicamente, basamento de las iglesias cristianas del incipiente Virreinato de Nueva España.

Ahora bien, en un segundo flanco, encontramos la invocación de relatos míticos y voces de homenaje en obras como *Nuestro origen*, *El Generalísimo*, *La raza de bronce* y *Mexicanos al grito de guerra*, estas dos últimas ilustran la lírica de Amado Nervo y las patrióticas estrofas de Francisco González

Bocanegra. No obstante, la producción artística de Palomares tiene la ocasión de sobrepasar el mediano formato, es decir, sobre una misma superficie involucra agolpamientos de rostros e iconografías nacionales. Efectivamente, previo a las conmemoraciones del Bicentenario de la Conspiración de Valladolid y la Independencia de México, así como del Centenario de la Revolución Mexicana, tres artistas de la plástica local reciben el encargo de realizar, a escala monumental, tópicos relacionados con gestas concluyentes en el proceso formativo de las entidades político-jurídicas y constitucionales del Estado Mexicano.

Bajo el título *Michoacán, 200 años de contribución a México*, el vestíbulo del Supremo Tribunal de Justicia de Michoacán, fue el espacio destinado para colocar un mural que exhibiera el trabajo de cada autor. Al margen de la estetización de lo popular y las ideologías de Estado propagadas por el muralismo mexicano, José Luis Soto plantea en filtros verdosos, *El despertar del México independiente*. Al centro del gran panel, el retrato blanquecino de Melchor Ocampo preside *El movimiento de Reforma*; tema prefigurado por Jesús Escalera Romero y concluido por su hijo Ja-



Figura 98. Fragmento del mural *Michoacán 200 años de contribución a México*, 2009

nitzio Escalera Coria. Luis Palomares culmina, en tonalidades rojas, los fragmentos del mural decantándose a favor de *La Revolución Mexicana*.

La suya, es una descarga de figuras tratadas a modo de símbolos, podría decirse que es un mapa abreviado del México abatido por el régimen porfiriano, pero resuelto a enarbolar sus fallidas aspiraciones democráticas. Tanto el anteproyecto como la articulación final, se apoyan en proporciones estilizadas pensando en los distintos puntos de vista del espectador. La lectura se establece en orden decreciente comenzando por el ocaso de una avejentada dictadura y, al mismo tiempo, se anuncian los anhelos mesiánicos del Plan de San Luis, rubricados por Francisco I. Madero: "Los pueblos, en su esfuerzo constante porque triunfen los ideales de libertad y justicia, se ven precisados en determinados momentos históricos a realizar los mayores sacrificios [...]"³.

Aplicando ráfagas de color, una soldadera encarna a la patria azorada por la guerra civil, sus facciones "hablan" sobre las demandas sociales de los pueblos indígenas y mestizos, mientras se alza entre cuerpos arquitectónicos de la futura modernidad urbana. Casi al mediar la composición y como referencia metafórica, la dupla de equinos llameantes, apuntan, en escorzo y perfil, a los regimientos del norte comandados por Francisco Villa, lo mismo que a las tropas del sur al mando de Emiliano Zapata; ambos líderes aluden al insólito desplazamiento de grupos heterogéneos, mentalidades antagónicas y estratos sociales casi irreconciliables. Por tanto, puede afirmarse que, con el inicio del siglo XX, los ciudadanos del territorio nacional fueron contemporáneos entre sí; abolieron fronteras y aislamientos imantados por las proclamas de sus caudillos.

La silla destrozada alude al frenetismo anárquico y demás crímenes cometidos, desde el asesinato de Madero, con el fin de usurpar el poder presidencial, a un costado, el rostro de Francisco J. Múgica asienta el pronunciamiento de la Constitución de 1917, así como el laicismo educativo de su artículo 3º. El perfil de Lázaro Cárdenas y sus etapas como gobernador de Michoacán y presidente de México, son hermanados a la expropiación del petróleo como unificación de las causas revolucionarias. Los derechos sobre la propiedad de tierras, minerales y zonas marinas de la Nación, así como también, el justo acuerdo de las condiciones laborales entre patrones y trabajadores, son condensados en los artículos 27 y 123 constitucionales,

³ Emanuele Bettini, *La Revolución. Viaje por la Revolución Mexicana*, México, 2012, Ediciones Kanan-kil, p. 32.

colocándose debajo de un par de manos titánicas que sostienen las esperanzas de pacificación.

En una metáfora visual sobre la reconstrucción del país, vemos una mano que derrama néctares volviendo a fortalecer los maizales y campos de cultivo perfilándose en la lejanía. Conviene aquí hilar esta versión de Palomares con el deslumbramiento del surrealista André Breton, quien refirió lo siguiente durante su estancia en nuestro país:

Tierra roja, tierra virgen impregnada de la más generosa sangre, tierra donde la vida del hombre no tiene precio, siempre dispuesta, como el maguey hasta perderse de vista que la expresa, a consumirse en una flor de deseo y de peligro. Por lo menos queda en el mundo un país donde el viento de liberación no ha caído. Ese viento en 1810, en 1910, irresistiblemente rugió con la voz de todos los órganos verdes que surgen allí bajo el cielo de tormenta [...].⁴

Un Palomares distinto podemos situarlo en las posibilidades de la pintura tendiente a la abstracción –pintura cifrada por contingencias y centrífugas de color–. En años recientes su obra se muestra incrédula de lo verosímil, de tal suerte que explora la psique y sus cauces como la entidad más insondable del individuo, donde se ocultan realidades insólitas mutando constantemente, su tránsito al lienzo permitió la realización de un programa pictórico denominado *Manchas e Imágenes*, de este modo, Palomares confirma una vez más que el hecho de observar y examinar con detenimiento el orden estructural del sujeto-objeto, sustenta la vigencia y reactualización de lenguajes artísticos como la pintura.

Quede en los párrafos anteriores, la oportunidad de acercar al lector a la obra de un hombre quien nos viene al encuentro a través de su estilo pictórico pleno de reflexiones. Un artista no exento de la alteridad como *Alucinaciones, Sueños y Fantasías*⁵, quien admite con modestia los valores éticos de su pródiga vena creativa, en la cual no hay una obra mejor que otra; para él, la mejor es aquella puesta en el caballete, es decir, la idea en acto; el trabajo tenaz refrendado en los estatutos artísticos y como parte de la bitácora patrimonial de la plástica michoacana.❖

⁴ Breton André, *André Breton Antología (1913-1966)*, (traducción al español de Tomás Segovia), México, 2004, Siglo XXI Ediciones, p. 162.

⁵ El título hace referencia a la exposición del mismo nombre, llevada a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce. Permaneció del 30 de marzo al 20 de mayo del 2007.



FELIPE CASTAÑEDA. SU OBRA ENTRE LA PIEDRA Y EL BRONCE

Marisel Vázquez Concepción

La escultura mexicana contemporánea tiene en el michoacano Felipe Castañeda Jaramillo uno de sus más significativos exponentes. Su trabajo creador es el resultado de una constante asimilación de los paisajes naturales y culturales de su entorno. Oriundo del poblado de La Palma, Michoacán, en las cercanías de la laguna de Chapala, nace el 16 de diciembre de 1933, en el seno de una familia de condición social humilde, dedicados al oficio de la ebanistería.

Sus inicios dentro de la escultura están vinculados a la vida cotidiana de su pueblo natal y al trabajo dentro del taller paterno; desde muy temprana edad daba muestras de singulares habilidades para la creación:

Tallaba juguetes de madera, de barro, para su uso personal y crecía, vivía su infancia al ritmo de los pulsos provincianos marcados por las costumbres ancestrales de sus gentes. Espectando, mirando, asimilando, almacenando en su memoria los datos de las personas, cómo eran las mujeres, madres, jóvenes, niñas, ancianas, sus hombres de rudeza campirana y las mujeres rápidas para atender a sus maridos en los quehaceres del campo.¹

Estas experiencias serán decisivas en la estructuración de un discurso artístico que estará presente en la obra de Castañeda hasta la actualidad.

Alrededor de 1958 comienza su aprendizaje formal cuando se matricula en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura “La Esmeralda”,² ubicada en el Distrito Federal, donde tomó clases de dibujo artístico, modelado, talla en madera y dibujo cons-

¹ Ignacio Flores A. *El juicio de los artistas*, México, 1983, Ed. Tiempos Modernos, p. 193.

² La fundación de la “La Esmeralda” data de 1927 y surge de la experiencia del Taller de Talla Directa que se impartía en el Ex convento de la Merced por el escultor Guillermo Ruiz Reyes, basado en las ideas de las escuelas de pintura al aire libre. El proyecto inicial de esta institución buscaba la identificación con un arte nacionalista, revolucionario, propositivo, libre y de compromiso social.

tructivo. Para ese entonces, la escuela estaba dirigida por el grabador michoacano Carlos Alvarado Lang, quien promovió una reforma curricular y orientó el programa educativo a partir de los cánones tradicionales de la academia. Es destacable que esta institución educativa aún mantenía entre sus propósitos principales impartir educación artística profesional a diversos sectores sociales, fundamentalmente, a representantes de las clases populares; estudiantes de bajos recursos con inquietudes hacia las artes plásticas. De la obra realizada por Castañeda en aquel entonces, solo quedaron algunos bocetos que no salieron al mercado y se perdieron con el tiempo.

Pero la verdadera formación de Felipe Castañeda fue prácticamente autodidacta, a través del trabajo diario y la relación con artistas de la talla de Francisco Zúñiga, Carlos Mérida, Rufino Tamayo y Pedro Coronel, por lo que no es fortuito que su propuesta plástica parta de un proceso de observación y asimilación de enseñanzas, experiencias y preocupaciones estéticas tanto teóricas como prácticas.

En estos primeros años de formación, predominaba en México una escultura monumental de carácter público y oficialista; diversa, pero basada fundamentalmente en las propuestas nacionalistas de la década del 30, de corte tradicionalista y conservador. Rita Eder señala al respecto:

[...] toca curiosamente a la escultura de esta época [...] fabricar los símbolos de una revolución paralizada y retórica. Hoy la pátina del tiempo y los caprichos de las modas artísticas –el kitsch–, nos hacen reconsiderar muchos de esos monumentos y hasta congraciarnos con ellos [...] El desarrollo de la escultura en México sobre todo durante la primera mitad del siglo, queda aislado de los enormes cambios del arte occidental en cuanto al manejo de la forma y el espacio.³

Ejemplo significativo constituye el monumento a Morelos, realizado en la isla de Janitzio, parte ineludible de nuestro contexto michoacano. Alternando con esta producción escultórica de carácter monumental, se realizaron también trabajos de pequeño y mediano formato de carácter intimista llenos de plasticidad –que no se han tomado en cuenta por la historia del arte mexicano– como las obras de Luis Ortiz Monasterio y Juan Cruz Reyes.

Por otra parte, es significativo mencionar que paralelo a los discursos estéticos de la Escuela Nacionalista de Escultura, se va gestando un arte de vanguardia

³ Rita Eder, *Escultura Moderna en México*, entrevista realizada por Martín del Campo, en *Memoria de papel*, año 2, núm. 4, México, octubre de 1992, p. 7.

que va transformando de manera paulatina el panorama de la escultura mexicana del entorno. Estamos hablando de la presencia de lenguajes novedosos de experimentación visual, con una línea cercana al geometrismo y de trabajos interdisciplinarios que se ven proyectados en el periodo de construcción de la Ciudad Universitaria, en el que participaron escultores y arquitectos en estrecha colaboración. Nos referimos también a la huella que deja en México la generación de artistas europeos que llegan al país a finales de los años 30⁴ y la trascendencia que tuvo la "Exposición Surrealista" de la Galería de Arte Mexicano en este, nuestro territorio, definido por André Bretón en 1939 como: "El país surrealista por excelencia".

Independientemente de que, desde sus inicios, Castañeda muestra un explícito interés por ir conformando un lenguaje propio, incorpora los paradigmas establecidos por la Escuela Nacionalista de Escultura. Sus experiencias como ayudante de Francisco Zúñiga van definiendo un estilo plástico que caracteriza su proceso creativo. Coronel Rivera expresó lo siguiente: "Zúñiga liberó a los personajes latinoamericanos de su contexto social y político y colocó la fuerza escultórica de las piezas en sus posturas, movimiento y expresiones, dejando así la esencia del motivo y no conectando a la obra con su circunstancia"⁵

Felipe Castañeda valora y acepta ser un seguidor de Zúñiga, al respecto señala:

A mí me agradaba que se hablara de la influencia de Zúñiga en mi obra porque fue mi maestro, yo tengo dos escuelas, estoy entre la escuela mexicana, lo que quiero aportar y la tradición de la escultura occidental que me enseñó mi también maestro, el español Alfredo Just Gimeno. Con él aprendí las iconografías escultóricas de esas antiguas culturas que vinieron a fusionarse con la grecorromana.⁶

El artista se identifica con la tradición escultórica que le precede y con la de boga en el momento, pero no se limita en sus posibilidades creativas, más bien, su propuesta se inclina hacia la realización de una obra donde predomina sin duda alguna, la alternancia de lenguajes heterogéneos y la búsqueda de una expresión muy personal.

⁴ Grupo de artistas que llegan a México como exiliados y dejan su huella en el arte nacional. Se destacan: Leonora Carrington, César Moro, Wolfgang Paalen, Benjamin Péret, Alice Rahon y Remedios Varo.

⁵ Juan Coronel, "Santo y cisma. La escultura durante el periodo de ruptura", en *Escultura Mexicana. De la Academia a la Instalación*, Milán, 2001, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Landuci editores, p. 278.

⁶ Felipe Castañeda, entrevista concedida a la autora de este ensayo el 15 de octubre de 2012. Morelia, Michoacán.



Figura 99. Madre y niño, 1966

Felipe Castañeda comentó en entrevista personal, que hacia finales de los 60 y principios de los 70, fue el momento en el que empezó a ser diferente y su obra comenzó a ser requerida por galeristas y coleccionistas de México y los Estados Unidos. Entre ellas podemos mencionar: la Galería Misrachi en México D.F., la Brina Gallery en Palm Beach, Florida, EUA, y la Topal Gallery en New York, EUA.

Castañeda se adentró en el perfeccionamiento de la talla directa, tanto en piedra como en madera, en los años subsiguientes, trabajó el mármol, el ónix y el bronce. Primero dibuja, modela en plastilina, yeso o arcilla y después construye armoniosamente las figuras en el material, unas veces con modelos y otras no.

El primer rasgo que salta a la vista en esta primera etapa, es el énfasis en el tema de la mujer. Castañeda se convirtió en un observador de la eterna figura femenina que se repite como motivo en sus composiciones. La mujer es la protagonista de su producción artística, en su espacio interactúan elementos de la cotidianidad

en simbiosis con otros más trascendentales, pero siempre en torno a la mujer. El tratamiento de la figura es realista porque con el realismo transmite inocencia, dulzura, fortaleza, energía, independencia; todo lo que para él significa la belleza de la mujer. En crítica realizada por el periódico *Cambio de Michoacán*, a propósito de una exposición colectiva en el Centro Cultural Cuitzeo, se refiere: "Felipe Castañeda no crea, se recrea con las poses femeninas y hace que nos recreemos de ellas, con la gallardía de la mujer en su naturalidad. Esa vitalidad inconfundible y que solo a ellas le corresponde".⁷ Vale considerar que el tratamiento del hombre, lo asume solo con un enfoque de pareja: el hombre siempre acompañado de una mujer.

En un simbólico recorrido por su creación, analizaremos los argumentos expuestos con anterioridad.

En la pieza *Madre y niño* –talla en piedra de 1966–, introduce el desnudo distorsionado a partir de una estilización masiva del cuerpo femenino. Se apropió del lenguaje representativo de la escultura mexicana del periodo posrevolucionario. En esta tendencia resalta el interés por la representación volumétrica, definida en toda su magnitud en la propuesta de artistas como: Ignacio Asúnsolo, Oliverio Martínez, Arenas Betancourt, entre otros.

Es una obra monumental, silenciosa, en la que no hay regodeos en detalles superfluos. La composición está encerrada en una estructura triangular –recurrente en Castañeda–, sin embargo, los elementos de la misma, generan un movimiento interno que va desde las piernas hacia el rostro de la madre, ésta a su vez, dirige la mirada al encuentro con el niño que se alimenta con ternura.

La serie *Yucatecas* pertenece también a este periodo. En ellas, se percibe la volumetría de las formas y las proporciones establecidas a partir de la masa escultórica. Se destaca el ropaje ceñido al cuerpo de las figuras y en los rostros se sugiere una actitud de serena placidez.

En un segundo momento de su creación queda atrás el tratamiento de las formas macizas, compactas, volumétricas y se concentra en la experimentación en torno a las imágenes con soluciones más cercanas a la contemporaneidad, pero con códigos representacionales muy prehispánicos.

Castañeda es un artista extraordinariamente sensible a la influencia del arte prehispánico, revitaliza sus principios estéticos y se conecta con esa magia cultural

⁷ "Presentarán exposición retrospectiva de cuatro artistas michoacanos", en *Cambio de Michoacán*, lunes 30 de enero de 2012.

heredada de las poéticas ancestrales, que parte de la combinación de elementos naturales, antropomórficos y simbólicos. Menciona al respecto: “[...] estoy tomando en cuenta la escultura prehispánica que es lo principal, hay piezas que hice como las de jaina, en mármol y ónix muy simplificadas”⁸ Como en *Madre con niño* en la que, a través del uso de líneas muy sencillas, reafirma un sentimiento propio de identidad y de pertenencia.

En un tercer momento, ya en los años 80, incursiona en las formas tradicionales del desnudo femenino al estilo del arte clásico, en ellas se manifiesta una relación con los modelos de Aristide Maillol. En este sentido, Felipe Castañeda configura los cuerpos del mismo modo: sin alardes anatómicos. No trabaja emociones exageradas y los rostros transmiten serenidad. Es fundamental destacar cómo los dos escultores recurren al elemento táctil como fundamento para la concepción de las figuras. Refiriéndose a Maillol, Castañeda comentó: “Artistas de esta talla he seguido consultando desde entonces y no los copio (*sic*), tomo de ellos enseñanzas como la espiritualidad que inyectaron a sus obras y por lo cual perduran aún”⁹

Desnudo de 1980, es poseedora de una atmósfera sensual, llena de lirismo, que se impone a través de un hábil manejo plástico, basado en el trabajo de las líneas curvas. Se percibe la minuciosidad en el detalle de cada plano escultórico sin perder la pureza de las formas ovaladas. Prolonga la espalda para definir el contorno y generar una elegante continuidad expresiva en la superficie representada.

En la escultura *El beso* de 1989, Castañeda pone de manifiesto su admiración por Rodin. Para Castañeda, Rodin significa el artista que supo romper con los cánones tradicionales de la escultura, a la que otorga una nueva dimensión.

Felipe se inspiró en la famosa estatua de mármol de Auguste Rodin, realizada en 1886. La obra original parte de la relación entre Paolo Malatesta y Francesca de Rimini, dos personajes del Segundo Círculo del “Infierno” de Dante. En ella, dicho autor parte de un tema muy cultivado por la Historia del Arte: la apasionada lucha del amor carnal.

En Rodin se distingue con claridad la figura femenina que es acariciada por el hombre en un abrazo ferviente y protector. Ambas figuras se entrelazan con gran ternura, centrando la atención en el beso.

⁸ Felipe Castañeda, en entrevista concedida a la autora de este ensayo el 15 de octubre de 2012. Morelia, Michoacán.

⁹ Ignacio Flores A. *op. cit.*, p. 201.



Figura 100. Amantes, 1985

Castañeda por su parte maneja el mismo concepto, pero la composición de su pieza es más redondeada y la figura masculina sostiene con desesperación la cabeza de la mujer. Son cuerpos desnudos, que se fusionan entre sí, formando una estructura geométrica circular; cerrada. Busca la materialización de una emoción, explora en un deseo que da sentido a la vida.

Mención especial merece *Mujer reclinada*, en ella el artista pretende establecer una analogía entre el Chac-mool¹⁰ –ya sea maya, azteca, tolteca o purépecha– con la mujer mexicana. A su vez, legitima la imagen, convirtiéndola en un símbolo universal de nuestra realidad. Es un monolito de una impactante presencia en el

¹⁰ Este concepto fue trabajado de manera reiterada con anterioridad por Henry Moore, quien se destacó por manejar un lenguaje muy moderno de semi-figuración; Castañeda es eminentemente figurativo.

espacio circundante, se trata de una figura de grandes dimensiones, recostada, que aparece vestida mirando fijamente al espectador.

También en los años 80, desarrolló una tendencia en la que el vestido, según las propias palabras del autor: “[...] se despegó del cuerpo, le da forma y lo hace más sensual”¹¹ Al evaluar las realizaciones de este momento se aprecia, que el ropaje va desprendiéndose de la anatomía femenina y pasa a formar parte de la estructura compositiva de la figura. A diferencia de los desnudos, las representaciones son más sobrias, delicadas y elegantes. Precisamente, *Eileen* (Soñadora) de 1982, es un resultado de estos cambios de paradigma.

En 1990, Felipe Castañeda regresa a Michoacán y se establece en Morelia, en un momento en que coexisten diferentes tendencias dentro del arte michoacano generadas a partir de los 80. Por una parte, se mantiene la actividad plástica del maestro Alfredo Zalce y de los artistas egresados de las primeras generaciones de la Escuela Popular de Bellas Artes y, por otra, se distinguen jóvenes talentos llegados a la ciudad de Morelia, con estudios especializados en artes visuales.

En este periodo su obra enuncia una marcada ruptura con el perfeccionismo clásico, con la limpieza del material que lo caracterizaba y empieza a proyectar sus piezas con cierta geometría. El maestro Castañeda ha expresado: “No son del todo geométricas, hay partes con volumen y esto le da más fuerza a la escultura”¹² Se acentúan los contrastes lumínicos a partir de la fragmentación de las formas en diversos planos de manera relevante.

En 1998 realiza *Dama con gallo*. Se trata de una obra que emana de un realismo figurativo que pasa por el tamiz de una mirada americana; mexicana. Es una figura ordenada en su composición, de forma geométrica, cerrada, maciza, rígida, rica en texturas, en la que abandona la delicadeza de las curvas y se concentra en la integración de los planos. Es una representación en la que Castañeda vuelve a sus orígenes. A partir de esa nostalgia de captar los ambientes de su entorno, traslada simbólicamente al material la dureza del trabajo del campo. Una mujer que no es joven, ni vieja, pero que a través de una lánguida mirada recuerda con tristeza la fatiga del esfuerzo diario y se sienta a descansar en el hogar, con su gallo como única compañía.

¹¹ Castañeda Felipe en entrevista concedida a la autora de este ensayo el 15 de octubre de 2012. Morelia, Michoacán.

¹² *íd*em.

En ocasiones, en este tipo de piezas el autor establece contrastes en el manejo de planos geométricos y formas modeladas. Esa interrelación enriquece las posibilidades expresivas de la composición de sus obras.

Su quehacer más reciente está definido por un juego constante de la masa cerrada con el espacio: "Del 2000 hasta acá, hago cosas diferentes, ya no es la pose normal, hay un trabajo de espacialidad más definido".¹³ Felipe Castañeda se impuso entrar en una fase que demuestra, gradualmente, la presencia de un artista maduro que disfruta entrelazando las formas en sus diversas variantes. El tema de la mujer sigue siendo el protagonista, pero ahora sus obras son mucho más flexibles, ligeras y en ellas se aprecia una soltura singular dinamizada por fuertes contrastes de luces y sombras.

A este ámbito corresponden los bronces *Sueños* y *Pudor*, realizados entre 2001 y 2002, respectivamente. Las dos obras refle-

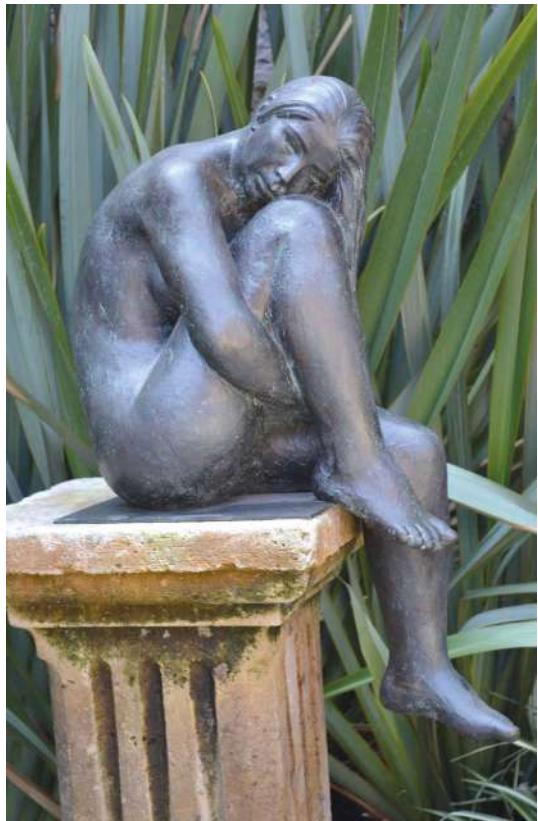


Figura 101. Pudor, 2002

jan un Castañeda más libre de ataduras en el uso de los recursos técnicos de la escultura. Incorpora la pieza al borde de la base y con esta solución genera un espacio que rompe con la tradicional estructura cerrada que hasta este momento venía manejando. La relación entre cada forma y el aire que la envuelve se hace significativamente vital. Son esculturas abiertas con una proyección hacia el exterior, en las que procura trabajar la textura para dar mayor expresividad y ritmo a las imágenes y, a su vez, las poses de las figuras son elegantes, intensas y llenas de gracia pero con una geometría interna que estructura toda la composición.

A partir de este momento comenzará a modelar variantes escultóricas en las que prevalecen las formas triangulares, ovaladas y romboidales, construyendo una

¹³ Felipe Castañeda, en entrevista concedida a la autora de este ensayo el 3 de noviembre de 2012. Morelia, Michoacán.

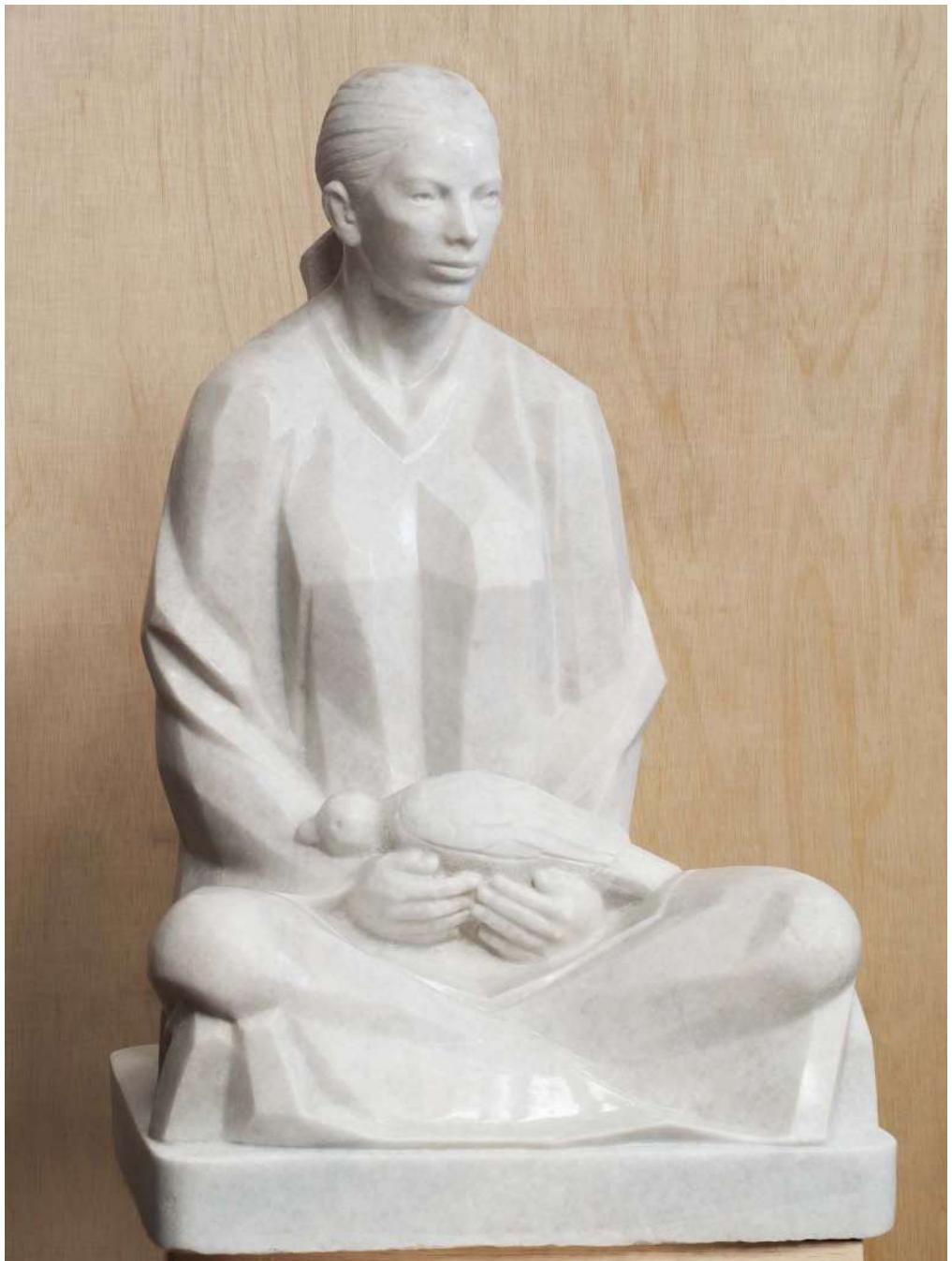


Figura 102. La Paz, 1996

escultura más compleja, diversa y original, sin abandonar los temas tradicionales desarrollados con anterioridad –las maternidades, la familia, la pareja y, principalmente, la mujer–. Desde esta perspectiva, independientemente de los cambios que en el transcurso de los años ha experimentado, se ha caracterizado por ser un artista consecuente con sus postulados estéticos iniciales, en una constante necesidad de expresión a partir del manejo de una técnica depurada.

Si bien es cierto que los monumentos históricos no compiten en la producción de Castañeda con las obras de pequeño y mediano formato esculpidas para exponer en galerías y para el mercado de arte, sí es importante destacar la versatilidad técnica del escultor en la realización de varias piezas monumentales que conmemoran a diferentes héroes mexicanos, entre las que se destacan, los bustos de Hidalgo, Morelos y Juárez, ubicados actualmente en la fábrica de proyectiles y morteros de la Secretaría de la Defensa Nacional del Distrito Federal. Pertenecientes a este mismo concepto, pero de carácter muy distinto, son toda una serie de esculturas destinadas a engalanar las plazas públicas y jardines del estado de Michoacán como: *Desnudo*, *Venus de la roca*, *Felicidad* y *Pueblerina*. En ellas, abandona el tema del retrato y se remite nuevamente a los personajes femeninos, logrando integrarlas de manera significativa al paisaje circundante en el que se encuentran.

Es curioso que Castañeda no haya sido considerado por la crítica de arte y su nombre no figure en los textos que se refieren a la historia de la escultura mexicana, como es el caso de *Escultura Mexicana. De la Academia a la Instalación*, editado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes en el año 2001, aun cuando su obra trasciende hoy día, las barreras del arte local y se ha expuesto con gran éxito en importantes galerías y museos de México, los Estados Unidos¹⁴ y Europa. Es reconocido con el “Árbol de oro” por la Academia Internacional de Arte Moderno de Roma, además de cotizarse a altos precios en casas de subastas internacionales por ejemplo: *Sotheby's* y *Christie's*.

El notable escritor Alí Chumacero reconoció, significativamente, al escultor michoacano y lo ubicó como una de las figuras más sobresalientes y talentosas de la escultura cuando señaló:

Felipe Castañeda ocupa un sitio predominante en el campo de la escultura mexicana. Su arte, eminentemente figurativo no solo recoge la tradición

¹⁴ Como la galería de Bernard Lewin en Palm Spring, California, Lee Kae Galleries, Scottsdale, Arizona, Alvarez Gallery, Laguna Beach, California, Austerer Crider Gallery, Palm Springs, California.

inmediata, los ejemplos de la escultura nacional de los últimos decenios, sino que la continúa con un carácter personalísimo y una manera distinta de descubrir la emoción mediante el sutil manejo de los volúmenes [...] hace nacer de la quietud de sus figuras un latido vital inconfundible [...] Son el testimonio de un artista que cree en la existencia de un mundo real y que manifiesta en esas imágenes un hondo sentido de la belleza.¹⁵

Para comprender el valor de la propuesta plástica de Felipe Castañeda se necesita contemplar la sutileza de las formas, el trabajo perfecto del material y la armonía sensual que provocan las figuras en el espacio. Con una solidez y coherencia en el oficio –desde su concepción estética–, tiene actualmente una de las miradas más interesantes hacia lo nacional; colocándose junto con Alfredo Zalce entre los escultores más trascendentales de la plástica michoacana de la segunda mitad del siglo XX.

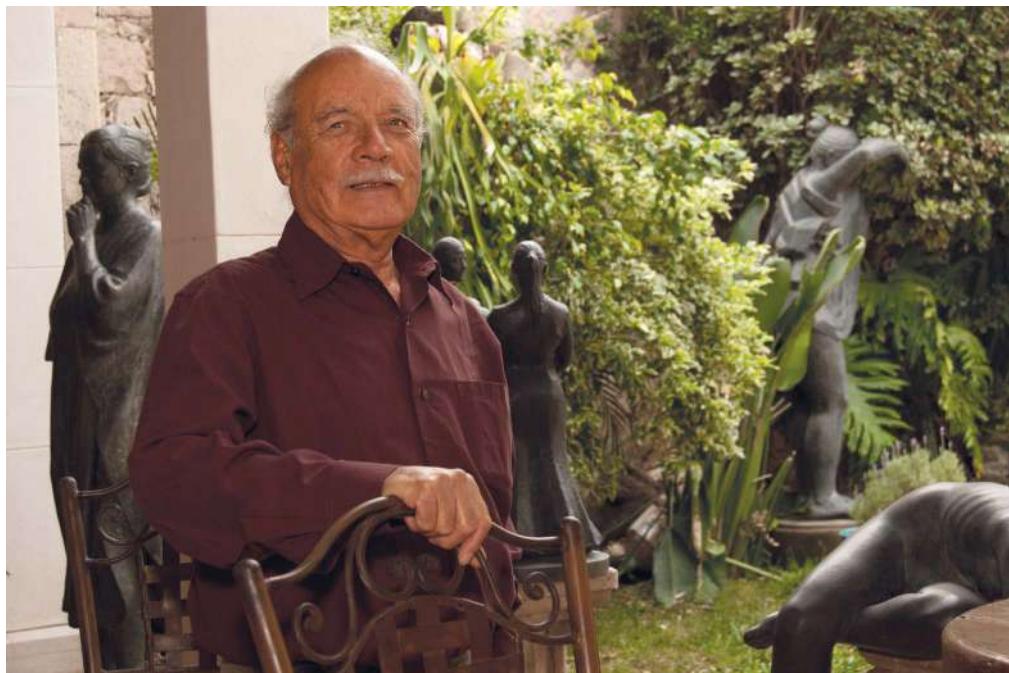


Figura 103. Felipe Castañeda en su casa

¹⁵ Alí Chumacero, Palabras al Catálogo de la exposición: "Felipe Castañeda", en la Galería B. Lewin, Palm Springs, California, S/F.



JESÚS ESCALERA ROMERO. EL CABALLERO DEL PINCEL

Rosalía Cecilia Ruiz Avalos

El pintor no usa palabras, usa materiales, trabaja el sentimiento con la mirada y el cerebro. El color es un lenguaje, como la música. Vladimir Kibalachich

EL ÉXODO

En algunas ocasiones los fenómenos naturales obligan al ser humano a tener el alma viandante y, en este caso, el nacimiento del volcán Parícutin destinó a los habitantes de las comunidades aledañas a confinarse en lugares donde era vital salvaguardarse de la violencia de este fenómeno natural.

Jesús Escalera contaba con diez años cuando el Parícutin inició su actividad el 20 de febrero de 1943, sepultando completamente a los pueblos de San Juan Parangaricutiro y a Parícutin, los habitantes aledaños iniciaron su peregrinaje buscando un refugio donde permanecer, ya que la actividad del volcán apenas daba inicio y su estancia fuera de la tierra natal sería prolongada.

Es precisamente que la familia Escalera Romero, al igual que los demás habitantes de Peribán de Ramos –lugar de origen de Jesús–, optaron por buscar refugio en Jacona, ciudad del bajío michoacano, ya que propiamente la furia del volcán les afectaba. La familia del artista la integraban don Eleuterio Escalera Galván y doña Genoveva Romero Álvarez, quienes procrearon diez hijos, Jesús fue el penúltimo y desde niño demostró aptitudes para las artes plásticas, además de que el lugar que le vio nacer le ofreciera las herramientas para su vocación profesional. Un artista requiere de imaginación y paisaje natural; el futuro pintor lo tenía todo a su alcance: las praderas interminables, los crepúsculos fríos, el retozo del aire, la furia de las tormentas, las romerías de las aves y las sonatas de los ríos, estos fenómenos son suficientes para ser un gran creador de arte; un paisajista de la vida cotidiana.

Sus padres, en particular su madre se encargaba de la educación de los hijos, nadie mejor que ella para conocer las inquietudes de los niños. Fue doña Genoveva

Romero quien estuvo al pendiente de la educación familiar, enseñó a sus hijos a leer y a escribir, en especial, notó que Jesús tenía aptitudes distintas a los demás niños, ya que con frecuencia lo pillaba realizando dibujos de todo cuanto a su paso se encontraba, mientras tanto, trataba de conseguirle revistas, periódicos o imágenes para que las copiara, este fue un motivo que puso en absoluto descontento al padre de Jesús. Es sabido que en esa época lo que más deseaban los padres de familia era que los hijos se dedicaran al sacerdocio, por lo que les inculcaban el rezo del catecismo y demás actividades referentes a la religión católica dentro del templo, lo cual en ningún momento le pareció atractivo a Jesús, sin embargo, para darle gusto a su familia entonces dibujaba, pintaba y recreaba imágenes religiosas, era lo que estaba a su alcance, además del exuberante paisaje pueblerino. Aunque las imágenes las realizaba muy bien, al progenitor de Jesús no le convencía la vocación del chico.

Jesús echaba mano de los enseres naturales que estaban a su alcance y que, por razones obvias eran abundantes, sobre todo la arcilla que utilizaba para hacer pequeñas figuras, también las tizas eran básicas para sus creaciones, auxiliándose de herramientas que él mismo confeccionaba; los juguetes de su época marcaron un pasaje importante en su formación, ya que le servían de modelos para realizar copias.

EL NOVICIADO

Es precisamente en La Piedad, Michoacán, a la edad de 10 años cuando matricularon a Jesús en la escuela primaria, su profesora observa las aptitudes del pupilo y le dedica mayor atención, enseñándole técnicas geométricas para que los trazos los realizará con mayor exactitud, a partir de entonces da rienda suelta a su creación, la maestra se hace cómplice y lo apoya con algunos objetos y revistas que Jesús reprodujo, lo cual sirvió para perfeccionar sus creaciones: "Cuando terminé la primaria los compañeros y maestros me pusieron de sobrenombré 'Miguel Ángel' por los dibujos que realizaba".¹ El futuro pintor gustaba de irse al campo y permanecer ahí por muchas horas reproduciendo el paisaje e imitándolo lo más real que podía, al respecto dice el maestro Jesús: "Fue por el 46 cuando hice mi primer paisaje".²

En el camino de su casa al templo –donde prestaba sus servicios como monaguillo–, observó una casa cuya puerta se encontraba entreabierta y curioseando

¹ Documental a Jesús Escalera: *de pincel a escalera*, director Leonardo Palafox. Visor + Zakatito films, 2006 Morelia, Michoacán.

² *Ídem*.

descubrió a un señor pintando unos cuadros de pequeño formato, era don Rosalío González, un pintor originario de Guadalajara que en ese entonces se encontraba en Jacona realizando algunas imágenes de santos, mismas que serían las que decorarían los muros de algunos templos de la región, tanto de La Piedad como de Zamora, Michoacán. El pintor descubrió que Jesús lo acechaba desde la calle, por lo que le pidió pasara; le causó gracia al tiempo que le mostró y explicó lo que pintaba; notó de inmediato el singular interés del muchacho, motivo por el que lo invitó a trabajar con él.

Entre don Rosalío –el artista– y Jesús, nació una amistad muy interesante pese a la diferencia de edades, Jesús le presumió a don Rosalío sus creaciones, por lo que quedó absolutamente sorprendido de lo bien resueltos que estaban los dibujos del muchacho no obstante su corta edad, se vio entonces comprometido a enseñarle las técnicas básicas para usar la paleta de colores, hacer bastidores y preparar los materiales que servirían para aplicar a una pintura al óleo, ya que era la técnica que usaban para ese tipo de arte sacro. El contrato de don Rosalío estuvo pactado para varios templos de la región por un par de años, solo que el tiempo se cumplió y el trabajo se agotó, por lo que el maestro tuvo que retornar a su ciudad natal, es aquí cuando viene la ruptura entre el maestro y el alumno. Esta experiencia representó un hallazgo para Escalera, no solo en términos de afecto, sino además, en el aprendizaje de recursos técnicos acordes a su sensibilidad: “Pensamiento y lenguaje son, para el artista, instrumentos de un arte”³.

Después del desenlace, Escalera trabajó durante un año en un comercio de abarrotes a la par que continuaba prestando servicios de acólito en el Santuario; además de darles mantenimiento a las obras que estaban en mal estado, pues contaba ya con los conocimientos básicos para realizarles la restauración, continuaba creando imágenes de santos, con estas ocupaciones tenía, de cierta manera, contenta a su familia.

Tanto en el templo como en el negocio se recibía la prensa, por lo que el chico estaba muy documentado de cuanto ocurría en el ambiente cultural, sobre todo en las artes plásticas, a nivel estatal y nacional, fue por este medio que se enteró de la existencia de una academia especializada en pintura, la cual se encontraba en la Ciudad de México, se trataba de la Academia de San Carlos.

³ Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*, [en línea], Ecuador, Libresa, 2007.

Con la oposición de su familia –en particular de su padre– para continuar sus actividades de pintura y siendo menor de edad, es decir, a los 17 años, decidió trasladarse a la ciudad de Morelia para estudiar de manera oficial, ya que fue lo que siempre deseó.

Jesús adquirió un importante prestigio en La Piedad, Michoacán, pues siempre le caracterizó la honestidad y responsabilidad, que lo llevó a cultivar amistades importantes con los funcionarios de la alcaldía y, sabiendo el interés que el joven tenía para estudiar en la capital del estado, no tardó en recibir el apoyo moral y económico del presidente municipal, quien conocía las inquietudes del muchacho y, sin dudarlo, le otorgó una beca para costear el pago de las respectivas clases en la Escuela de Artes y Oficios de Morelia.

HACEDOR DE SUEÑOS

Cuando Jesús Escalera arribó a la ciudad de Morelia, en 1951, prácticamente perdió todo contacto familiar, ya que a sus padres les molestó que cambiara su residencia definitiva a esa ciudad y, sobre todo, que eligiera dedicarse al arte en definitiva.

Poco a poco la familia Escalera Romero se fue fraccionando, ya que tres de los hermanos sí atendieron las peticiones de sus padres, pues ingresaron al seminario para dedicarse al sacerdocio, mientras que otros optaron por las leyes y la medicina.

A su llegada a Morelia, Jesús Escalera traía consigo un veliz y en éste último unas cuantas ropas y algunas de sus creaciones que le sirvieron como tarjetas de presentación, se dirigió sin preámbulo al edificio de actual Palacio Clavijero, que en ese entonces funcionaba como la Escuela Secundaria Técnica Industrial “Álvaro Obregón”–antigua Escuela de Artes y Oficios–, donde se impartían talleres para que los estudiantes egresaran con los conocimientos técnicos básicos de algún oficio y con ello valerse por sí mismos, incluso, ahí se ofrecían servicios de internado para los estudiantes. El director en turno, una vez que entrevistó al chico Escalera, creyó prudente apoyarlo, pero como el futuro alumno llegó fuera del calendario escolar y para matricularlo en el internado, de momento lo envió al taller del maestro Alfredo Zalce,⁴ que estaba instalado a una cuadra del internado, el perfil del adolescente era

⁴ Alfredo Zalce Torres nació en Pátzcuaro, Michoacán el 12 de enero de 1908. Pintor y escultor. En 1930 fundó la Escuela de Pintura de Tabasco. Fundador de la Escuela de Pintura en Taxco en 1932, formó parte de las misiones culturales de 1936 a 1940. Miembro fundador de la Liga de Escritores Artistas Revolucionarios –LEAR– y del Taller de Gráfica Popular –TGP–, también fue integrante del Partido Comunista y Profesor de la Escuela de “La Esmeralda”, así como de la Academia de San Carlos. Fue gana-

avanzado y encajaba perfectamente en el taller del maestro Zalce; era él la figura artística idónea para dirigir la enseñanza requerida.

Una vez iniciado el ciclo escolar y ya inscrito en el Internado-Escuela de Artes y Oficios, Escalera continuó asistiendo al taller de Zalce, ahí se encontró con Manuel Pérez Coronado, conocido en el argot como MAPECO, quien estaba como maestro y con quien estableció una importante amistad, fue él quien lo introdujo en el dibujo y el grabado, además de otras disciplinas derivadas de las artes plásticas como la escultura y la platería.

Jesús permaneció como alumno de dicho taller al tiempo que invitaron a un maestro de la antigua Escuela de Artes y Oficios a dar clases en la Academia de San Carlos, el director del internado conociendo el nivel de Jesús optó por asignarle las clases del maestro que se iba a San Carlos, el imberbe con tan solo 17 años de edad, aceptó temeroso, por lo que se sintió comprometido a prepararse aún más, fue así que decidió participar en cuanto concurso se convocaba, tanto en el ámbito estatal como nacional, en una ocasión participó en una convocatoria realizada por la Escuela de "La Esmeralda" en la Ciudad de México, ahí se hizo acreedor al primer lugar que consistía en una beca para estudiar en dicha institución, esto ocurrió en 1952, sin embargo, el maestro Zalce se enteró y no permitió que se trasladara a la Ciudad de México ya que era muy necesaria su presencia en la Escuela Técnica "Álvaro Obregón" y en su taller, por lo que intervino para que el apoyo se lo hicieran llegar a Morelia. Jesús continuó con sus ánimos de superación y fue invitado a impartir la enseñanza de artes plásticas en la Escuela Normal Urbana Federal "Jesús Romero Flores" de Morelia, y sin mayor objeción aceptó la encomienda, sin embargo, él seguía acariciando la idea de irse a estudiar a la Academia de San Carlos.

PINCELADA HISTÓRICA

A partir de los años 30, Michoacán se encontraba en la vanguardia del arte, pues arribaron a la ciudad de Morelia las hermanas Marion y Grace Greenwood de nacionalidad estadounidense. En 1932 Marion realizó un mural en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, dos años después Grace Greenwood pintó otro mural en el Museo Regional y un año

dor del premio del Salón de la Plástica Mexicana en 1978. Ganador del Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Bellas Artes en 2001. Realizó interesantes murales tanto en el estado de Michoacán como en el interior de la República Mexicana con temas de la historia del país. Alfredo Zalce falleció el 19 de enero de 2003.

después, en este mismo recinto, Philip Goldstein, Ludins y Kadish ejecutaron otro mural. Más adelante, Juan O'Gorman decoró un muro de la Biblioteca Pública de Pátzcuaro, Michoacán (1940), asimismo, en la Biblioteca Pública de Jiquilpan, Michoacán, una serie de murales fueron pintados por José Clemente Orozco (1942). Alfredo Zalce hace lo propio incorporándose a este movimiento muralístico a través de sus frescos en el Palacio de Gobierno de Morelia, Michoacán (1962).

Para la década de los 50, el país gozaba de una estabilidad nacional en las artes, fue uno de los países de Latinoamérica donde el arte estaba consolidado, pues para estos años ya se habían conformado instituciones que avalaban la cultura, tal es el caso de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios –LEAR– (1933), integrada por pintores y escritores que dieron cause a una política cultural del país, desde luego, qué decir del Taller de Gráfica Popular (1937), fue éste último el colectivo que definió el rumbo social de los creadores del arte plástico, cuyo antecedente se halla en la LEAR, se desplegaron también en importancia el Instituto Nacional de Antropología e Historia (1939), el Colegio de México (1940) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (1946).

JESÚS ESCALERA Y SUS MENTORES. EL GUSTO POR EL ARTE

Para Jesús la suerte estuvo a favor, pues tenía como maestro a uno de los mejores pintores nacionales: Alfredo Zalce; de igual manera aprendió mucho de MAPECO. Cuando observamos las primeras creaciones de Jesús realizadas en Morelia, notamos la gran influencia tanto de Zalce como de MAPECO, por ejemplo, en un grabado ejecutado en madera titulado *El Taller*, que realizó en 1955, apreciamos la gran valía del maestro Alfredo Zalce, sobre todo en los trazos y los colores, hay otro grabado realizado ese mismo año titulado *Las Rosas*, con la misma técnica que el anterior, observamos el ingente parecido con la obra de MAPECO, sin embargo, con el tiempo Jesús fue adquiriendo su propio estilo, aunque cabe mencionar que nunca le preocupó, ya que él buscaba la libertad absoluta en todas sus creaciones y lo logró.

En 1952, recomendado por Zalce, lo invitaron a impartir clases en la Escuela Popular de Bellas Artes, dependiente de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Un año después formó parte de la plantilla de docencia de la Escuela Normal Urbana Federal “Jesús Romero Flores”, ambas en Morelia, en ésta última, se hizo acreedor al nombramiento de basificado para la nómina definitiva en la

materia de artes plásticas, es a partir de entonces que se involucró en la administración, ya que le solicitaron su auxilio en la dirección de la Escuela Popular de Bellas Artes; dos décadas después, Escalera ocupó la dirección de dicha escuela y para no truncar su actividad y seguir creando, montó su propio taller en las instalaciones de la Escuela de Bellas Artes; esto aconteció de 1951 a 1957.

A la par de sus actividades tanto en la docencia como en la administración institucional, continuó participando en concursos y exposiciones, en una ocasión compartió sala con los grandes del arte mexicano: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo y los hermanos Rafael y Pedro Coronel, al respecto comenta Escalera: "Yo era el 'chicharillo' de esta exposición"; dicha muestra se realizó en el Palacio Nacional de Bellas Artes de la Ciudad de México.

Todavía en su cargo como Director de la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana, Escalera se sintió motivado a seguir pintando y, aún más, continuar con su búsqueda experimental, lo cual podemos encontrar en su acervo a través de creaciones de 1969 que versan en la *transpintura*, una técnica de su invención, de la cual nunca reveló el secreto sobre su procedimiento, sin embargo, algunos pintores consideraron que se trataba de un medio indirecto entre la pintura y el estampado experimentando con el efecto del agua y el aceite (óleo), cuyo resultado eran formas caprichosas donde él, finalmente, trabajaba la obra a su favor con el pincel o espátula creando la imagen deseada, sobre todo de imágenes humanas, haciéndolas parecer como si estuvieran entre brumas burbujeantes. Cabe mencionar que algunos pintores locales han incursionado en esta técnica.

SUS QUIMERAS Y SUS REALIDADES

Escalera fue un artista de realidades y con una infinita imaginación, gran parte de su obra está inspirada en el paisaje natural, además del compromiso con las manifestaciones sociales; sus temas están relacionados con el quehacer cotidiano, creaciones

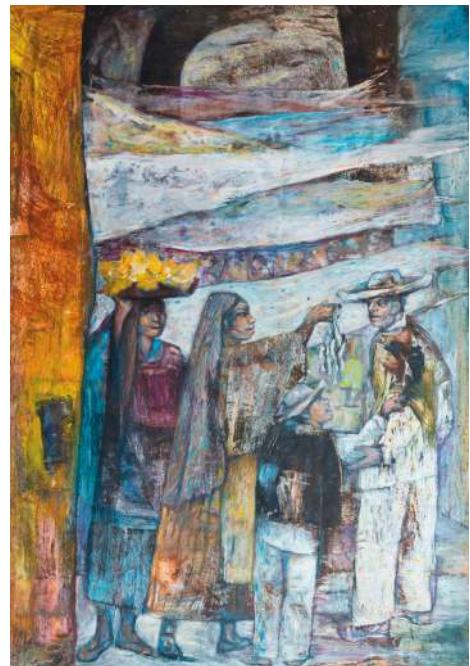


Figura 104. La Oferta, 2006



Figura 105 (izquierda) Madre, 1969. Figura 106 (derecha) Púberes, 2000

que no pueden ser concebidas sin la imagen del cuerpo humano, inclinándose más al femenino con una discreta sensualidad y una gran carga de erotismo, al apreciar sus pinturas nos damos cuenta del excelente manejo del dibujo, herencia que adquirió del maestro Zalce, quien lo enseñó a ser perfeccionista. Sobre todo en la anatomía humana, sus composiciones nos provocan e inspiran quietud y armonía, sus creaciones delatan que existe un binomio entre la obra y él, un diálogo entre el espectador y su cosmos que finalmente logra cautivarnos:

Mi mente debe comenzar a crear imágenes al mismo tiempo que el pincel o la espátula han dejado las primeras huellas sobre la superficie. El estatismo de mis personajes responde a los efectos de las contradicciones del momento; a la actitud en que el ser queda inmóvil por el miedo y su angustia, su miseria y su odio, en espera de que los seres de su especie tomen la forma de humanos... Soy espectador que busca entre infinidad de personajes.⁵

⁵ Tomado de la invitación: "Exposición homenaje del maestro Jesús Escalera. Muestra retrospectiva". Gobierno del estado de Michoacán, Instituto Michoacano de Cultura, Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce, noviembre de 2001.

Escalera estaba preocupado por las necesidades de una escuela integral, que tuviera la especialidad en arte y que fuera dirigida a adolescentes y jóvenes, por esta razón y en la década de 1970, se dio a la tarea de fundar el Centro de Educación Artística –CEDART– que lleva por nombre Miguel Bernal Jiménez, donde fue fundador y director, institución que prevalece hoy en día únicamente con el grado de bachillerato, aunque en sus inicios funcionaba con el programa escolarizado de secundaria y preparatoria, en la actualidad, los educandos egresan con el nivel técnico en las artes, situación que dejó una gran satisfacción a Escalera y, hoy por hoy, es semillero de futuros músicos, teatreros, artistas visuales y bailarines de gran renombre, cabe mencionar que Marco Antonio Solís “El Buki” es egresado de dicho centro educativo.

Jesús Escalera disfrutó cada trazo y cada pincelada, ya que los temas que trabajó, no solo los estudiaba, sino además los analizaba y los gozaba, por consiguiente, se sentía comprometido día a día con su oficio, a tal grado que involucró a su familia en la búsqueda e innovación de su técnica, ello lo apreciamos en el óleo sobre mazonite titulado: *Dalia con fruta*, realizado en 1965, en el que tomó como modelo a su esposa, realizando una pintura de cuerpo completo. En la obra se aprecia portando una rebanada de sandía con la mano derecha, se observa que los colores básicos los aplicó en directo, haciéndolos parecer muy vivos y armoniosos, la pintura denota un interesante movimiento en el cuerpo que es voluminoso y presume una interesante perspectiva y una estética perfecta; su dibujo es impecablemente geométrico, pues en su obra predomina el estudio académico de esta corriente, la cual había sido retomada en la década de los cincuenta, tanto por los muralistas como por los escultores, ello en la denominada Nueva Escuela Mexicana, la cual definió la personalidad de renombrados artistas de la época y que más tarde retomó Escalera; academia que apreciamos en sus creaciones, pues su producción advierte una vigorosa semántica entre el espectador y su obra.



Figura 107. En camino , 2004



Figura 108 (izquierda) *Mi hijo Janitzio*, 2001. Figura 109 (derecha) *Mi hijo Itzíhuappe*, 2001

Dos óleos más recientes, son los retratos de cada uno de sus hijos con data en el 2001, de igual manera utiliza la técnica óleo-transpintura de su autoría. Las imágenes hacen referencia a la profesión de cada uno de ellos: *Mi hijo Janitzio*; es una obra resuelta con gran técnica y profesionalismo, ejecutada de la cabeza a los hombros, el rostro se aprecia como si escondiera una sonrisa, el retratado porta un pincel en la mano derecha, pareciera que se encuentra trabajando en una obra de arte, detrás de él, se observa una cortina entre-plegada, la atmósfera es invadida por una bruma, resultado del efecto de la técnica propia de Escalera. El mismo efecto es para el retrato de *Mi hijo Itzíhuappe*, el lienzo configura un ambiente desarrollado entre calinas transparentes, se aprecian también hojas sueltas con dibujos de personajes representando una obra teatral, Itzíhuappe sujetado en la mano derecha un libreto mientras que con la mano izquierda da instrucciones de director escénico, podríamos decir que son una fiel copia de fotografías de sus hijos.

SOBRE SUS MURALES

En los murales de Escalera encontramos toda una investigación académica, además de la búsqueda de la perfección estética en las figuras humanas y qué decir del derroche de colores. Sin dejar de lado los principios de los muralistas de los años veinte



Figura 110. Vista parcial del mural *El periodismo*, 1977

y teniendo como argumento una lectura de los acontecimientos sociales, políticos, científicos y por qué no, de fenómenos naturales ocurridos en el país y el mundo – mediante escenas aglutinadas de personajes históricos que tuvieron un importante pasaje en la historia de nuestro país–, Escalera se apega a estos lineamientos del muralismo, lo cual se aprecia en el conjunto muralístico que aún se encuentra en las instalaciones corporativas del periódico *La Voz de Michoacán* –empresa de carácter privado–, cuyo tema abordado se refiere precisamente al periodismo.

Esta obra la inició en el segundo piso donde aparece, del lado derecho, José Tocavén Lavín –fundador y director del diario en 1948–, a su costado derecho y de pie se aprecian algunos gobernadores que apoyaron desde sus orígenes a este diario, se trata de David Franco Rodríguez, Agustín Arriaga Rivera, Carlos Gálvez Be-tancourt, José Servando Chávez Hernández y Carlos Torres Manzo, al fondo del Sr. Tocavén y a manera de ambientación de la escena, aparecen dos fotografías de personajes de la historia de México. Escalera le da continuidad al tema del periodismo en el mismo muro que conduce a la planta baja –recepción– haciendo una representación del trabajo periodístico y la labor de cada uno de los empleados; hay una escena por demás peculiar, refiriéndose a la promoción del diario por los vocea-

dores, célebres por el pregón de las noticias más sobresalientes entre las diversas calles de la ciudad, se aprecian además algunas imágenes de hechos significativos ocurridos en la localidad, así como eventos de impacto nacional y mundial.

En este mural, el maestro Escalera hace alusión a la libertad de expresión representada por cadenas rotas, esta escena posee un mayor significado con el vuelo de palomas, algunas aparecen de manera naturalista, mientras que otras simulan ser de papel, al tiempo que algunos infantes se hallan jugueteando con ellas. Se observa el pasaje de una verbena popular realizada en una plaza pública y la convivencia familiar, ahí mismo está la figura del fundador de dicho periódico acompañado de familiares. En el techo, Escalera decoró el firmamento con subtemas referentes a la ciencia y la tecnología, por ejemplo: las redes de comunicación, o bien, un maestro advirtiendo eventos trascendentales como el viaje del hombre a la luna. Además de aprovechar cada recoveco para su decoración y pese a que la arquitectura es poco convencional, el maestro incluyó arquetipos apropiados para esos espacios, de esta manera, vemos motivos prehispánicos en los peldaños de la escalera para simular un cielo azul con algunos lunares que simulan estrellas.

Así pues, se disfruta la algarabía de colores, imágenes y pasajes del quehacer cotidiano, en los que Jesús, al igual que en todos sus murales, se mostró generoso con sus conocimientos plásticos, además de denotar la escuela obtenida de los grandes muralistas mexicanos.

Otro mural es el realizado en la fachada de la Escuela Normal Urbana Federal “Jesús Romero Flores”, ahí se aprecia la paciencia y dedicación que depositó el maestro Escalera para esta monumental obra, ya que cada uno de los mosaicos los enumeró de acuerdo al proyecto, el tema versa sobre la educación en México, ha-



Figura 111. Detalles del mural *La educación en México*, 1982

ciendo presente el movimiento revolucionario del país, los maestros defendiendo la educación y la cultura, la germinación del maíz como parte de nuestra identidad y la integración de los docentes en la sociedad, así como la importancia de los avances en la tecnología.

Dos años después, ejecutó otro mural de pequeño formato en la misma Escuela Normal Urbana, solo que éste lo realizó con material de solera que empotró al muro, los temas son relativos a la ciencia, la tecnología, la belleza y la creación humana.

Un mural más, fue el que realizó con el auxilio de Janitzio su hijo quien, como sabemos, siguió los mismos pasos de su padre, dicha obra la realizaron al interior del Gimnasio de la Universidad Michoacana y con medidas poco convencionales por la ubicación y la forma arquitectónica –Janitzio comentó que el espacio para pintar fue muy incómodo–, pese a ese inconveniente, es un mural interesante, bien resuelto, lucidor y con una perspectiva que denota el academicismo, el tema abordado es *Encuentro* y lo representa a través del astro sol y el encuentro de la humanidad; se aprecian además un hombre y una mujer desnudos con gran vitalidad y fuerza, los cuales intentan alcanzar el sol que a su vez emana una luz incandescente. De igual manera el artista hace un homenaje al deporte, en suma, es un mural que irradia energía con sus tonos amarillos y anaranjados.

El último mural donde participó Jesús Escalera –solo que no aparece su firma– es el que se localiza en el vestíbulo principal del edificio del Supremo Tribunal de Justicia de la ciudad de Morelia, este conjunto pictórico lo realizaron en equipo con los pintores José Luis Soto y Luis Palomares Frías. Aunque al maestro Escalera lo sorprendió la muerte sin terminar el mural, su hijo Janitzio lo concluyó, el tema que pintaron giró sobre la historia de México.



Figura 112. Encuentro, 2001

Dicho mural lo fondearon con los colores de la bandera nacional, cada uno de los artistas representó un hecho de la historia del país, así como del estado; José Luis Soto pintó, sobre color verde, el tema de la Independencia de México y Luis Palomares, en tono rojizo, el tópico correspondiente a la Revolución Mexicana. Escalera emprendió la tarea de pintar La Reforma en México sobre el color blanco. En efecto, Jesús participó en el transcurso de todo el proyecto que les llevó un año; bocetó el muro y aplicó el color solamente en la parte superior, finalmente, el encargado de aplicar los tonos restantes fue su hijo Janitzio respetando la idea original de su padre.

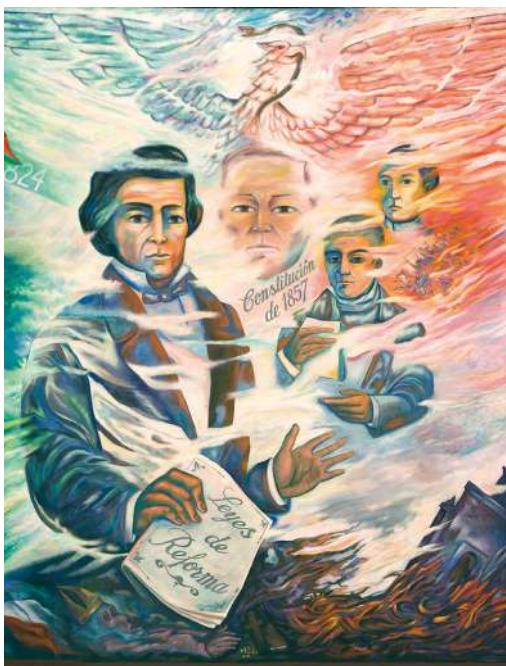


Figura 113. Detalle del mural *Michoacán 200 años de contribución a México*, 2009

Este pasaje muestra una parte del movimiento liberal que dio origen a La Reforma y a La Constitución; apreciamos como figura central a Melchor Ocampo rodeado por un halo de simbolismo, el liberal michoacano porta en la mano derecha el documento histórico que diera pauta a la separación de la Iglesia y el Estado, Las leyes de Reforma y la Constitución de 1857. En esta narración del conjunto pictórico, aparecen tres personajes históricos que contribuyeron al movimiento liberal del país paralelo a la imagen de Benito Juárez, a todos estos personajes los envuelve una tenue boíra y, en la parte superior, un águila imperiosa con las alas totalmente abiertas, mientras tanto, en la parte inferior se observan llamaradas de fuego, objetos religiosos y la imagen de un personaje clerical representando el derrumbe del catolicismo.

Fechado en el 2010, este mural de 150 metros cuadrados lleva por nombre *Michoacán 200 años de contribución a México* y se realizó con motivo del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana. La técnica utilizada fue acrílico sobre tapia –el muro se protegió con maya impermeabilizante–, mientras que la estructura se dispuso en un formato rectangular-cóncavo.

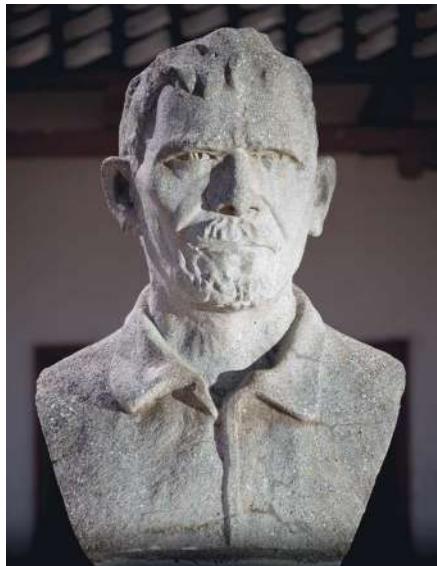


Figura 114 (izquierda) Jesús Molinero, 1960. Figura 115 (derecha) Frenesí, 1980

SUS ESCULTURAS

En la obra de Escalera podemos apreciar una metamorfosis experimental, desde sus obras tempranas hasta llegar a una madurez con su constante búsqueda. Su pintura se considera realista por los temas que trata, tanto del paisaje natural como del quehacer cotidiano, otorgando una particular importancia a las costumbres y tradiciones. En su obra maneja un entorno de fuerza, coraje, volumen y gran movimiento, sobre todo en obras que, además, traen toda una carga social, en este sentido, destaca el busto que confeccionó para el pueblo de Opopeo, Michoacán, en 1960. Trabajada con piedra volcánica, esta escultura representa a don Jesús Molinero, un agrarista y luchador social de la región, seguramente, se trata de la única obra que Escalera realizó con dicho material, ya que su familia no recuerda la ejecución de otra igual.

En Huetamo, Michoacán, aún se aprecia una escultura de Miguel Hidalgo de cuerpo completo trabajada en bronce (1962), de esta obra, Escalera realizó una réplica en Sahuayo, Michoacán. En la Escuela Normal de Educadoras de Morelia, Michoacán, existe otra escultura realizada en 1986 con el mismo material, representando la dualidad humana y la naturaleza. A petición de la presidencia municipal de Carácuaro, Michoacán, realizó un monumento en bronce dedicado al ingeniero Froilán Vargas Gómez, fechado en 1994.

Jesús Escalera trabajó diversas esculturas en bronce de grandes dimensiones, tanto para instituciones gubernamentales como para particulares, las cuales se encuentran no solo en el país sino en el extranjero, sobre todo en Estados Unidos de Norteamérica.

SUS FACETAS EN LA PLÁSTICA

Jesús Escalera realizó un importante número de retratos sobre todo a funcionarios públicos, sin omitir aquellos donde están plasmados integrantes de su familia, en dichas obras encontramos un pleno conocimiento de la anatomía, el dibujo y la estética, aspectos rodeados de una atmósfera que hace equilibrio con el entorno, lo cual es muy característico de su obra y fácilmente identificarle.

Ahora bien, una faceta muy poco conocida de Escalera es la elaboración de máscaras mortuorias, mismas que fueron realizadas a personajes de la política que se encontraban en su lecho de muerte y que en vida habían solicitado a sus familiares una copia idéntica de su faz, ya que deseaban dejar evidencia de cómo fue su rostro en vida. El maestro tenía facilidad para este trabajo, por tal motivo acudían a él; primero, preparaba las máscaras en yeso y luego las trasladaba al bronce.

El maestro Escalera se distinguió por su gran actividad en la producción de murales efímeros para escenificar actos cívicos, ello en homenaje a presidentes como: Benito Juárez y Gustavo Díaz Ordaz, también a políticos como Agustín Arriaga Rivera por mencionar solo algunos, estos murales los realizaba en papel y en telas apropiadas para pintar.

En su acervo encontramos un importante número de grabados, sabemos que también incursionó en la joyería, la cerámica y la escultura, igualmente, continuó produciendo pinturas al óleo en diversos formatos utilizando la técnica de su autoría: la transpintura. Ilustró revistas y libros de reconocidos escritores e investigadores en el estado, entre ellos: José Corona Núñez, Carlos Arenas y Salvador Garibay Sotelo.

En su caudal de creaciones encontramos también un importante número de escenografías para teatro y danza, en particular, destacan las que diseñó para los maestros José Manuel Álvarez y Manuel Guízar: “[...] casi fue el escenógrafo oficial de mi hijo Itzíhuappe. Se iban a trabajar por días los dos al rancho que tenemos en Villa Madero, pues es una casa muy grande y requerían de mucho espacio para la realización de estos trabajos, pero Jesús primero las hacía en maqueta”⁶

⁶ Entrevista realizada a Dalia Coria, viuda del maestro Jesús Escalera. Domicilio particular de la

SUS CONGRATULACIONES

Escalera fue merecedor de importantes distinciones: en 1953 participó y obtuvo el primer lugar en el Concurso Nacional de Pintura que organizó el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana. Ese mismo año se hizo acreedor al primer lugar en el Concurso Nacional de Grabado, convocado por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. En 1967, consiguió también el primer lugar en el Concurso de Pintura convocado por la Cámara Nacional de la Industria y Comercio.

Otros galardones de gran importancia fueron: la Presea “José Tocavén”, otorgada por el diario *La Voz de Michoacán*, en 1983. Asimismo y en el año 2006, el gobierno de Michoacán le hizo entrega del Premio Estatal de las Artes Eréndira, considerado el reconocimiento más importante al mérito artístico en la entidad, lo cual encumbró una trayectoria dedicada a la contribución e impulso de las artes plásticas en el estado.



Figura 116. Al ruedo, 2009

familia Escalera Coria, con fecha del 13 de agosto de 2012, Morelia, Michoacán.

COLOFÓN

En entrevista con Janitzio Escalera, me fue relatado el asombró que su padre le causó cuando lo pilló pintando un tema que nunca le había interesado, éste último se refería a una fiesta brava donde, de igual manera, utilizó su técnica de transpintura. Al observar esta obra, es notorio que el artista representó una actividad sangrienta, ya que el toro ubicado del lado izquierdo está bañado en sangre y se torna brioso por la provocación del torero, quien se aprecia con gran movimiento en el ruedo, demostrando su destreza y elegancia al ondear el capote con el que fanfarronea ante el toro, mientras que en el extremo derecho, un caballo dotado de gran fuerza y furia forma parte de la comparsa en dicha capea; para representar al matador y al corcel, Escalera utilizó los mismo tonos de color azul cobalto, el fondo es blanco trabajado con espátula, entre tanto, la atmósfera se torna violenta y fría, pero con un notado movimiento, cabe mencionar que fue la última obra que realizó el maestro Jesús Escalera y la dató en 2009, el mismo año de su deceso.

La obra del maestro Jesús Escalera es considerada un legado académico y artístico para las generaciones venideras, lo mismo que una degustación para los amantes del buen arte, ya que encontramos en su obra mural, de caballete, así como en la escultura, una trayectoria provista del estricto estudio académico, el aprecio de la naturaleza y el compromiso con la lucha social: “La belleza perece en la vida, pero es inmortal en el arte.”⁷

Jesús Escalera Romero fue un hombre comprometido con su profesión, pues en su trayectoria encontramos más de un centenar de exposiciones colectivas e individuales, tanto locales como en el interior del país y el extranjero –Europa, Canadá y Estados Unidos de Norteamérica–.

En su acervo encontramos un extenso caudal de creaciones, fue un caballero con su profesión a la que nunca le faltó al respeto, siempre se entregó en cuerpo y alma siéndole fiel hasta el día de su muerte, lo cual es visible en sus obras que son toda una enseñanza, es decir, una alegoría a la naturaleza y a la vida misma. Michoacán perdió a un excelso hombre el 03 de agosto del 2009.❖

⁷ Gerardo Diego, *La estela de Góngora*, [en línea], España, Universidad de Cantabria, 2003.



ALFREDO ARREGUÍN. REDISEÑANDO EL UNIVERSO

Rosenda Aguilar

Situar la obra de un artista fuera de la evolución social de su individualidad plena, es un imposible; más aún, si dicho creador ha fraccionado su vida en migraciones constantes de espacios lejanos.

El artista abordado en este ensayo, al igual que su obra, bien pueden ser percibidos a través de la metáfora del poeta argentino Francisco Luis Bernárdez, (1900-1978) quien afirmara: “[...] lo que tiene el árbol de florido, vive de lo que tiene sepultado”.

Así, José Alfredo Arreguín Mendoza –quien naciera en Morelia, Michoacán, el 20 de enero de 1935 y quien ahora radica en la ciudad de Seattle, Washington, en los Estados Unidos de América, importante centro urbano frontero con el Canadá en su costa oeste– es simplemente Alfredo Arreguín, su nombre artístico, un artista que ha llevado en su bagaje personal la experiencia y el registro de cerca de ochenta años encauzados, con tenacidad e inteligencia, al logro de un reconocimiento profesional en el mundo de la plástica.

Su vida y obra sostienen vasos comunicantes innegables, pero encubiertos por un bordado psicodélico henchido de un naturalismo que, estampado en un orden geométrico, concibe una explosiva luz de colores atractivos.

Ante esa obra plástica no hay lugar a la indiferencia, independientemente de la valoración que se les otorgue; como ante la vida que le tocó dramatizar a aquel niño José Alfredo o ante su subsistir como adolescente y joven, tampoco puede darse la apatía.

¿Cuántos niños, adolescentes y jóvenes, así, son consecuencia de la irresponsabilidad de algunos miembros de la colmena humana? ¿Cuántos se salvan después de encontrarse tanta gente mala en la vida? ¿Cuántos triunfan, a pesar de todo, por “el tío que todos deberíamos tener”?

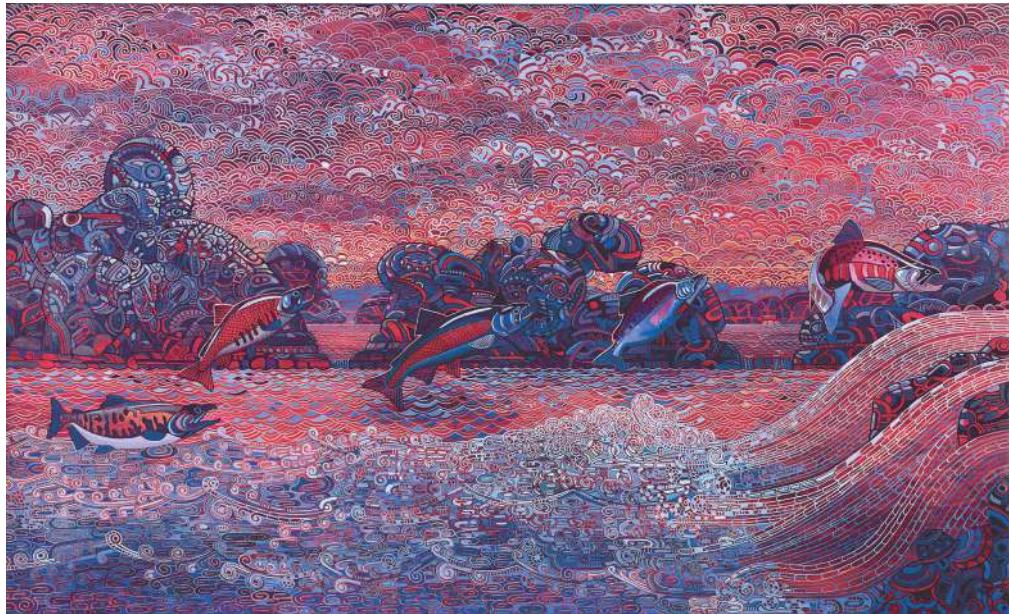


Figura 117. The Hero's Journey, 1988

Seguramente que entre el nacer en Morelia en 1935, hasta ese vivir en Seattle en el 2014, hubo en la vida de Alfredo Arreguín no solo lágrimas y dolor, tragedias y resentimientos, sino también alegrías, sonrisas, flores y frutos. Al igual que les pasó a esos salmones que Alfredo pintó en *The Last Salmon Run*, luchando contra la cascada para llegar a sus destinos. También su *Tótem*, amontonando con conmovedora presión vertical las máscaras que reflejan los ciclos de una vida.

Existe en la obra de Arreguín, un lienzo que bien podría servir de vitral a cualquier catedral del mundo: *Hacia el Sol*, que lleva en su centro, al parecer, un calendario azteca estilizado, rodeado de nubes y vientos, de igual modo, se percibe una luz suave y azulada, todo ello trasvolado por las aves, quizás podría ser ese sol que cada humano trae clavado en el pecho, rodeado de toda la movilidad interior de una anatomía fluyente, donde suelen volar los sentimientos y las esperanzas.

Para no abusar de interpretaciones descriptivas de las obras creadas por Alfredo Arreguín, solo manifestaré que la *Trilogía de la Independencia de México*, centra, entre la figura de Miguel Hidalgo y, el rico y diabesco alto clero de su tiempo, a la Virgen de Guadalupe, de color de piel azteca, quien se decidió a ser: la primera guerrillera de toda América.

Tess Gallagher escribe en el prefacio del libro *Alfredo Arreguín: patterns of dreams and nature; diseños, sueños y naturaleza*: “[...] me veo a mí misma parada ante un pequeño autorretrato en el que Alfredo parece toro. Su imagen está adornada de flores. ¡Y él se las está comiendo! La primera vez que vi ese cuadro grité con regocijo: ‘¡El toro se metió al jardín!’ Y, en efecto, aquello parecía una maravillosa transgresión que era a la vez algo correcto. El toro tenía que estar allí, se negaba a ocupar otro sitio [...]”¹

Lauro Flores, entrañable amigo de Alfredo, indica en su ensayo *Diseños, Sueños y Naturaleza*: “La obra pictórica de Alfredo Arreguín se mueve en esa zona fluida entre lo real y lo maravilloso, entre el sueño y la vigilia. Lo mágico, el prodigo de lo inasible, adquiere cuerpo, forma y color, y se materializa sobre sus lienzos. Sin embargo, el misterio no cesa de habitar en ellos; no solo por su temática, sino porque allí, literalmente, queda siempre algo oculto”²

Diane Douglas, directora emerita del Bellevue Art Museum, asentó una nota final en la exposición de la obra de nuestro reconocido artista plástico: “Acercarse a los trabajos de Alfredo Arreguín es como internarse en los bosques pluviales que este artista ama y que frecuentemente pinta. Cada uno de sus lienzos es un exuberante ecosistema de narrativa, paisaje, mito e historia, elementos que se revelan en diferentes estratos de sus obras [...]”³

El secretario de cultura Marco Antonio Aguilar Cortés, durante la exposición de Alfredo Arreguín en Morelia en el año 2013, consideró:

¹ Lauro Flores, Alfredo Arreguín, *Alfredo Arreguín: patterns of dreams and nature; diseños, sueños y naturaleza*, México, 2002, El Colegio de Michoacán A.C., p. XIII.

² *Ibid.*, p. 2.

³ *Ibidem.*, p. 166.

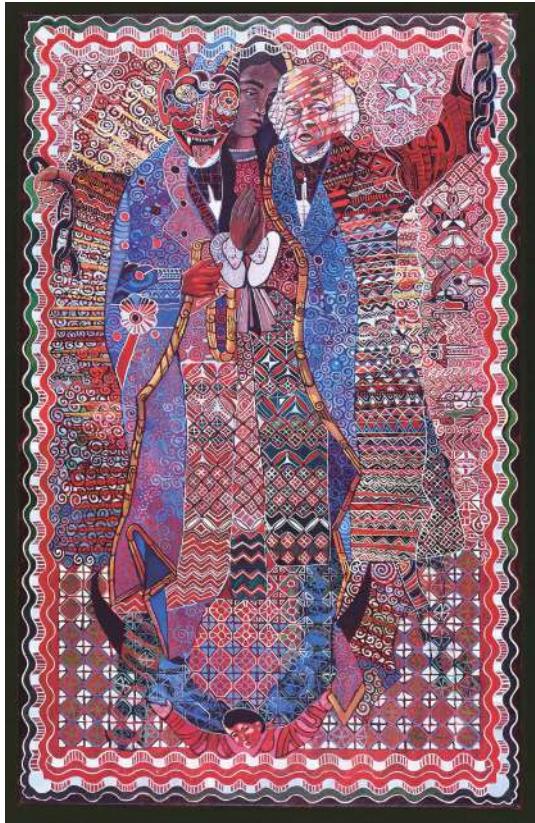


Figura 118. Trilogía de la Independencia de México, 1988

El gótico naturalista de las atractivas pinturas del moreliano Alfredo Arreguín semeja vitrales cargados razonablemente de color y de luz. Resultan sus obras, bajo un análisis minucioso, productos de un diseño detenido y entretenido en donde se mezclan en abundancia las hojas, las flores y los frutos, de una vegetación luxuriosa, con un mundo zoológico en donde no se excluye la figura del hombre. Ahí están, prontos al estallido, la naturaleza y los sueños, pasados por el tamiz de un talento innegablemente estético, al que ha enriquecido su emigración a las tierras del norte de esta América nuestra. El artista, en cambio, es de carácter afable y sencillo; exento de sinuosidades, pronto para abrir ante cada interlocutor las cañadas íntimas de sus trágicas vivencias o los llanos sencillos por los que, voluntariamente, ha transitado en sus últimos años. Dejo en estas líneas preliminares de presentación lo que he percibido y, no sin gozo, del artista y su obra. Deseo transmitir con toda exactitud el producto escrito de mi perspectiva; ojalá y coincida con el lector de este libro. De no lograrlo, ofrezco tan solo con mi aporte la sinceridad de mis conceptos [...]

Mi mundo y el universo en que vivo, me gustan. No tengo dudas respecto a la naturaleza de mi entorno; empero, a partir de aquí, reconozco que Alfredo Arreguín hace el gran intento por presentarnos una opción para el rediseño de un mundo y un universo diferentes, o bien, ¿tú qué piensas al observar sus pinturas?

Después de la anterior interrogante agregaré mayores datos personales de Arreguín, precisando algunos. Se formó como artista plástico en Seattle, en la Universidad de Washington, donde ha residido desde 1956. En las recientes cuatro décadas de su vida ha acumulado una larga y honrosa lista de logros, por ejemplo, en 1979 fue seleccionado para representar a los Estados Unidos de América en el XI Festival Internacional de Pintura en Cagnes-sur-Mer, Francia, donde ganó el Premio Palma del Pueblo. En 1980 recibió una beca otorgada por la National Endowment for the Arts –NEA–. Para 1988, en una competencia donde participaron 200 artistas, Arreguín ganó la comisión para diseñar el cartel del Centenario del Estado de Washington, ya que la imagen ganadora fue su pintura titulada *Washingtonia*; en ese mismo año fue invitado a diseñar el Huevo de Pascua de la Casa Blanca; en 1994, momento cardinal de su carrera, el Instituto Smithsonian adquirió su tríptico *Sueño*, mismo que en inglés se titula *Dream: Eve Before Adam* y que se encuentra incluido en la exposición permanente del National Museum of American Art.

En 1995 recibió el Premio OHTLI, el mayor reconocimiento que otorga el gobierno mexicano a aquellos individuos que: "se hayan distinguido por su trabajo durante muchos años en beneficio de la comunidad de origen mexicano en el extranjero, en cualquier ámbito del quehacer humano".



Figura 119. Sueño (Dream: Eve Before Adam) 1992

Para el año 2000, la Organización Multicultural Alumni Partnership de la Universidad de Washington le otorgó el Distinguished Alumnus Award y en el 2006 se estableció la Beca Alfredo Arreguín; su fama se consolidó en el 2007 al ser invitado por la National Portrait Gallery del Instituto Smithsonian a participar en la exposición *Framing Memory: Portraiture Now*, en Washington, D.C., ahí mismo uno de sus cuadros, *El retorno a Aztlán*, se incluyó en la colección permanente de esa prestigiada galería; en 2008 la Universidad de California en Riverside lo honró con el premio *The Tomas Rivera Lifetime Achievement Award*; en 2011 el Colegio de Artes y Ciencias de la Universidad de Washington le entregó el *Timeless Award*; a todo lo anterior, sumemos que en enero de 2013 el Gobierno de Michoacán, a través de la Secretaría de Cultura y la Secretaría del Migrante, organizó el homenaje a Alfredo Arreguín y con ello se subrayó su distinguida trayectoria en las artes y su dedicación como promotor de la cultura mexicana a nivel internacional, incluyendo el privilegio de una exposición auspiciada por el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce en el Centro Cultural Clavijero de la ciudad de Morelia, Michoacán.

En este año 2014 el maestro Arreguín fue invitado a participar en la exposición colectiva *Imagining Deep Time*, en los recintos de la Academia Nacional de Ciencias, en Washington, D.C., también incluyó su obra en dos exhibiciones individuales organizadas en España, la primera en el Palacio del Conde Luna, en la ciudad de León y, la segunda, en el Museo de América, en Madrid.

Por su ejemplar trayectoria y por su destacada obra, se ha decidido incorporar al artista Alfredo Arreguín dentro de este libro de *Maestros Michoacanos de la Plástica del Siglo XX*.

A continuación, me permitiré agregar una entrevista a distancia formulada al maestro Arreguín, donde se insertan nuestras preguntas y sus respuestas, ambas con fecha del 23 de septiembre de 2014.

¿Qué elementos familiares encauzaron su trayectoria como artista y a qué tío, real o imaginario, ha venido aludiendo en sus pláticas?

Los principales elementos familiares fueron: 1) la influencia de mi madre, María Mendoza, quien también dibujaba y me alentó a ejercitarse en mis propias aptitudes artísticas; 2) mi abuelo, Carlos Mendoza Álvarez, cuyas gestiones hicieron posible que yo participara, como niño, en algunas clases impartidas en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, allí yo les hacía travesuras a los estudiantes regulares –jóvenes y adultos–; finalmente, mi tío Enrique Arreguín Vélez, gestionó en 1980 la edición de un libro sobre mi obra: *Alfredo Arreguín; el universo vegetal, animal y humano de un pintor moreliano*, publicado en la Biblioteca Nicolaita de Pintores Michoacanos, para 1989, dicha edición acompañó una exposición de mi obra en el Museo Michoacano, en Morelia, Michoacán, México.

¿Qué apropiación de influencias, corrientes estilísticas o artísticas concretas tienen su impronta en los temas, carga simbólica y personajes empleados en su obra?

En la universidad se me expuso a muchas corrientes artísticas –expresionismo abstracto, arte pop, conceptualismo y minimalismo– que solo lograron confundirme cuando terminé mis estudios. Las obras de algunos maestros de Asia, como el gran grabador japonés Hokusai, dejaron una marca que es aún visible en mi expresión. Hacia 1970, según algunos críticos, yo inaugure una modalidad conocida como *pattern and decoration art*, lo cual casi nunca se me ha acreditado debidamente, excepto por un par de historiadores y otros especialistas.

La obra más representativa de esta expresión mía es *Emerald Island* de 1970. Los artistas más involucrados en tal movimiento han sido, por ejemplo, Joyce Kozloff, Kim McConnell, Lukas Samaras y Miriam Shapiro. Posteriormente, después de un intervalo de experimentación y rastreo de una voz auténtica, sobrevino la combinación de diseños más o menos geométricos con el tema de la naturaleza. Una

obra importante que inaugura esta nueva orientación es *Caleta* de 1974. Aquí las influencias más importantes son las memorias de los artefactos de mi infancia: azulejos, diseños de hierro forjado, textiles –como los sarapes–, alfarería, etcétera; por supuesto, también está presente el arte de Diego Rivera y los otros muralistas, así como la impronta de Frida Kahlo.

Además de Frida, la serie de íconos que he pintado abarcan personajes de la historia de México como Miguel Hidalgo, José María Morelos y Emiliano Zapata, también se encuentran activistas sociales como los líderes sindicalistas chicanos César Chávez y Dolores Huerta, entre los representantes del movimiento ecológico o ambientalista, destacan Chico Mendes, Paulinho Paiakan y Hazel Wolf. También es posible identificar algunos escritores como Pablo Neruda, Raymond Carver, Tess Gallagher, Lauro Flores y el poeta chicano Juan Felipe Herrera. Todos ellos quedan representados en entornos propios: la naturaleza, el bosque pluvial o el mundo de las letras.

¿Podemos hacer referencia de sus obras, para ordenarlas, a través de etapas creativas?
Más que en etapas, mi obra se canaliza en diferentes series: diseños, selvas, íconos

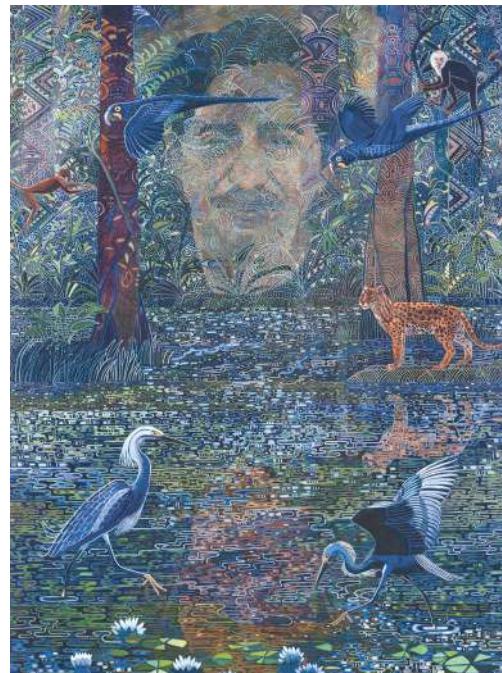
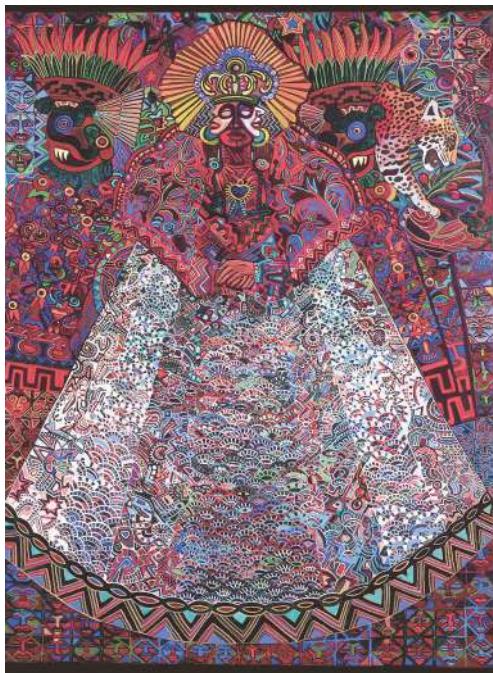


Figura 120 (izq) La Malinche, 1993

Figura 121 (der) Sacrificio na Amazonia (Homage to Chico Mendes) 1989



Figura 122. Nuestra Señora de la Selva, 1989

–retratos– el noroeste del Pacífico de los Estados Unidos y las madonas. Éstas últimas aparecen en mis cuadros, no como símbolos religiosos, sino más bien como defensoras de la naturaleza, ahora asediada por el avance del mundo civilizado y la consecuente destrucción de que es objeto.

¿Qué bibliografía, respecto a su persona y a su obra, considera conveniente se cite, a efecto de que el lector cuente con mayores referencias?

El principal libro que da cuenta de mi biografía, mi formación y evolución como artista, es el de Lauro Flores, titulado *Alfredo Arreguín: Diseños, Sueños y Naturaleza*; una edición de la Universidad de Washington y del Colegio de Michoacán. El otro libro ya lo mencioné al responder la primera pregunta.

Ahora bien, después del anterior punto y aparte, formularé algunas reflexiones en torno a las respuestas que nos ha ofrecido de manera generosa y precisa el maestro Arreguín.

Es cierto que con nuestra primera pregunta provocamos al entrevistado para el efecto de que nos hablara sobre la influencia de algunos de sus familiares en sus inclinaciones artísticas, sobre todo, incitamos al pintor a que nos descubriera el nombre de ese tío al que aludía en varias de sus conversaciones, empero, también podemos tomar como veraz el que con su respuesta fue puntual, agradecido y breve.

A su madre la dibujó “dibujando”, es decir, transmitió el ejemplo a su hijo con un hacer artístico alentador, tanto genético como cultural, con el fin de impulsar las capacidades del niño y, más tarde, joven Alfredo. Esto mismo quedó externado en primerísimo lugar.

El siguiente sitio lo ocupó su abuelo materno, mostrándonos que esa línea familiar infundió en él, al menos en inicio, una ascendencia decisiva. El abuelo Carlos trámitó su ingreso a la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, siendo apenas un niño. Este momento nos hace recordar que en dicha escuela se recibía a los alumnos a partir de los seis años de edad, para iniciarlos en oficios de carácter cultural, ya fuera en pintura, coros o en los diversos instrumentos musicales, desde el piano hasta la guitarra, convirtiéndose así en estudiantes nicolaitas.

Alfredo, el hombre maduro de prestigio artístico hoy, recuerda al niño Alfredo como un simple travieso, haciendo diabluras a los jóvenes y a los adultos que



Figura 123. Caballero Jaguar, 2001

se cruzaron en su vida por aquella escuela de feliz memoria, la que hoy prosigue su labor con algunos cambios. Algo más allá que una efímera inclinación por el arte, sin embargo, debió prevalecer en él por aquellos pasillos y por aquellas aulas.

La tercera influencia tiene mayor naturaleza de apoyo y se presentó cuando ya era artista plástico con obra generada, cargando el pintor cuarenta y cinco años a cuestas. Le advino tal auxilio de su tío paterno Enrique Arreguín Vélez, médico de profesión, prestigiado nicolaita que llegó a ser Rector de nuestra Máxima Casa de Estudios de 1935 a 1936, posteriormente, fue miembro de la Junta de Gobierno de la propia Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Con su óleo titulado *Hidalgo Luciferino*, obtuvo nuestro personaje, de parte de su tío Enrique, su inclusión en el libro *Hidalgo entre escultores y pintores*, edición conmemorativa del 450 aniversario de la fundación del Colegio de San Nicolás Obispo, además de que también expuso algunas de sus pinturas en el Museo Regional de Michoacán, sitio que fuera la casa de Isidro Huarte, padre de Ana del mismo apellido, quien llegó a ser emperatriz de México al ser la esposa de Agustín de Iturbide. Dicho inmueble, por cierto, ubicado en la esquina suroeste que forman las calles de Allende y Abasolo de esta ciudad de Morelia, sigue siendo propiedad de la Universidad Michoacana y, únicamente, se encuentra en comodato a favor del Instituto Nacional de Antropología e Historia –INAH–.

Precisamente en la publicación *Hidalgo entre escultores y pintores* encontramos un ensayo escrito por Juan Hernández Luna bajo el título de “Hidalgo, pintado por Arreguín”. En este trabajo Hernández Luna indica:

Sobre un lienzo policromado con orillas onduladas azules, blancas y rojas, el artista moreliano Alfredo Arreguín pintó un retrato al óleo del iniciador de nuestra Revolución de Independencia [...] Tres personajes superpuestos de cuerpo entero aparecen pintados en el cuadro. A la izquierda el del demonio, a la derecha el de Hidalgo, y, entre uno y otro, el de la virgen de Guadalupe. Lo que más llama la

atención del espectador, es la presencia del demonio. Este personaje infernal es toda una novedad en la iconografía hidalguina [...] ¿De dónde le vino al pintor Arreguín la idea de introducir el demonio en la iconografía hidalguina? Salta a la vista que su fuente de información fue la lectura de algunos documentos [...] entre ellos el Edicto del Obispo Manuel Abad y Quipo de 28 de septiembre de 1810 excomulgando a Hidalgo [...] Esos documentos mencionados coinciden en exhibir a Hidalgo, como un demonio, como un Luzbel, como un Satán [...]⁴

Con independencia de lo que el pintor quiso expresar en su obra, los espectadores de ella podemos y debemos, con amplia libertad, interpretarla. En mi caso no le doy la interpretación que Juan Hernández Luna señala. Para mí la Virgen de Guadalupe observa con tierno cariño a Miguel Hidalgo, representante de un sacerdocio que servía a la mayoría de un pueblo humilde y explotado y da la espalda a un alto clero que, por aquel entonces apoyaba y bendecía a los dueños de esclavos, a los ricos beneficiarios de las castas y a los españoles explotadores de los habitantes de la América Mexicana.

Por otra parte, Arreguín en sus respuestas a las preguntas que se le formularon, cita al expresionismo abstracto, al arte pop, al conceptualismo y minimalismo, como corrientes artísticas a las que estuvo expuesto en los ambientes universitarios y confiesa con toda franqueza que todas ellas nada más lo confundieron.

Ahí mismo reconoce el maestro Arreguín que el grabador japonés Hokusai le impuso una marca que es aún visible en su expresión artística.

¡Y vaya que se nota esa huella! Katsushika Hokusai –nacido en Tokio el 31 de octubre de 1760 y muerto ahí mismo el 10 de mayo de 1849–, influyó en todos los impresionistas, desde luego, cada uno de ellos supo asimilar esa influencia bajo su diferente temperamento, lo mismo que Claude Monet, así como Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec, Vincent Van Gogh y tanto para el oriente como para el occidente fue un arquetipo y modelo. Basta recordar el movimiento cósmico que daba, en sus diversas obras, a las olas y a las montañas, o bien, podemos citar el carácter explícito de otras como la xilografía *El sueño de la esposa de un pescador*, quien se halla rodeada de los tentáculos de un pulpo.

Hokusai solo vivió 89 años, sin embargo, nos dejó un concepto en el prefacio al libro Cien visitas del Monte Fuji:

⁴ Juan, Hernández Luna, "Hidalgo, pintado por Arreguín", en: Ernesto de la Torre Villar (coord.), *Hidalgo entre escultores y pintores*, México, 1990, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, p. 103.

[...] a la edad de cinco años tenía la manía de hacer trazos de las cosas. A la edad de 50 había producido un gran número de dibujos, con todo, ninguno tenía un verdadero mérito hasta la edad de 70 años. A los 73 finalmente aprendí algo sobre la verdadera forma de las cosas, pájaros, animales, insectos, peces, las hierbas o los árboles. Por lo tanto a la edad de 80 años habré hecho un cierto progreso, a los 90 habré penetrado más en la esencia del arte. A los 100 habré llegado finalmente a un nivel excepcional y a los 110, cada punto y cada línea de mis dibujos, poseerán vida propia [...]⁵

Su propósito fue cabalmente cumplido, su producción fue de nivel excepcional, cada punto y cada línea de sus dibujos y pinturas mantienen vida propia, sin la necesidad condicionante de que llegara a cumplir ciento diez años este magistral artista japonés.

Lo que es innegable respecto a Hokusai, es su influencia en Alfredo Arreguín, tal y como lo hizo con infinidad de artistas del mundo occidental.

También es conveniente subrayar lo que nuestro biografiado manifiesta: "Hacia 1970, según algunos críticos, yo inauguré una modalidad conocida como *pattern and decoration art*, lo cual casi nunca se me ha acreditado debidamente [...]. Esa modalidad conocida como *arte del diseño y la decoración*, no me parece lo propio de una producción artística como la de Arreguín, ya que sus conceptos y sus formas expresivas trascienden al simple diseño y a la decoración, siendo sueños exuberantes externados artísticamente con el ánimo de recrear a la naturaleza.

No hay duda de que el mismo Alfredo Arreguín nos refiere cuál es su obra más representativa: *Emerald Island*, de 1970. De la misma manera, él nombra a los artistas extranjeros y mexicanos con los que siente mayor cercanía por razón de su estilo: Joyce Kozloff, Kim McConnell, Lukas Samaras y Miriam Shapiro, Diego Rivera y Frida Kahlo.

Además, Arreguín reconoce como íconos y tema de sus creaciones artísticas a las figuras históricas de Hidalgo, Morelos y Zapata; el desfile de protagonistas en sus obras prosigue con activistas sociales y líderes sindicalistas chicanos, finalmente, nos comparte su predilección por la literatura llevada al lienzo.❖

⁵ Paula Andia.- "Xilografía japonesa: ukiyo-e I. Historia de la xilografía japonesa" en ECOSDEASIA [publicación en línea]. Disponible en Internet <<http://revistacultural.ecosdeasia.com/xilografia-japonesa-ukiyo-e-i-historia-de-la-xilografia-japonesa/>>. [Fecha de acceso: 10 de noviembre, 2014].

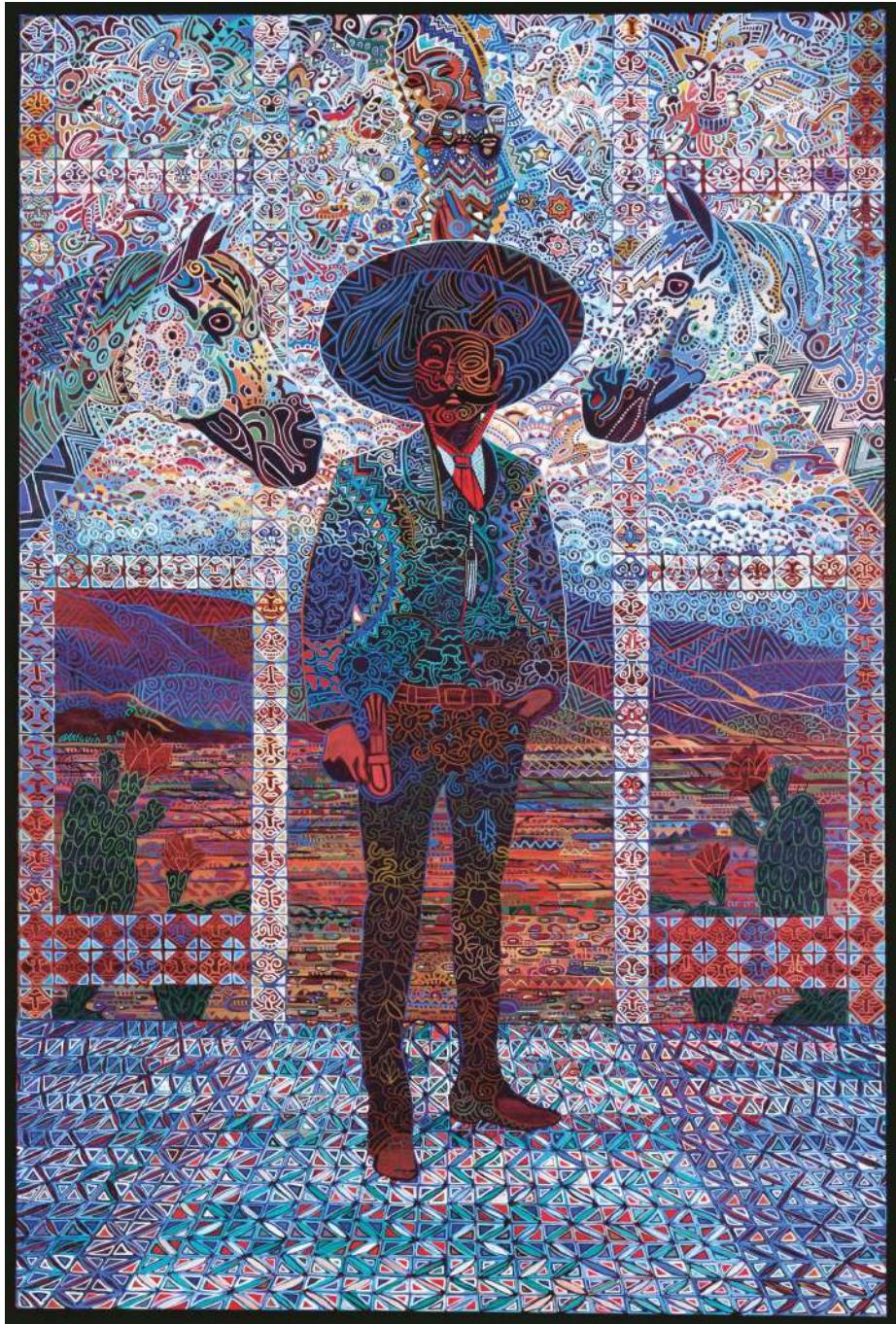


Figura 124. Zapata's Stables, 1993



EFRAÍN VARGAS MATA LO DESCOLLANTE DEL ACTO CREADOR

Ma. Guadalupe Anaya Ramírez

Asistí por primera ocasión a una muestra de la obra de Efraín Vargas en el año de 1987; su última exposición presentada –en vida– en el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce en Morelia, Michoacán. La muestra en cuestión, era una retrospectiva que incluía obra realizada por el artista desde el año 1962. Fue éste mi primer acercamiento a su obra y el último al pintor y grabador, hace ya veintiséis años.

Llegué con mi familia a radicar a la ciudad de Morelia y para mí, tanto el autor como su trabajo eran desconocidos. Tengo presente la fuerza de sus imágenes a una tinta; la negra: caseríos, mujeres indígenas ofreciendo su artesanía en un tian-guis, hombres jalando una yunta sobre surcos estériles, jóvenes llevando un cadáver bajo lluvia de bayonetas, retratos de personajes de la política latinoamericana, etc. Desconocía el trabajo de Efraín Vargas, pero sus imágenes no eran nuevas, las mismas imágenes que de otras autorías, había observado en la Ciudad de México y las cuales se manifestaban en concordancia. Un compromiso que Efraín Vargas hizo suyo y manifestó a través de su obra.

El desacuerdo ante la injusticia, el abandono al pueblo y el abuso desmedido del poder, fueron temas que permearon su obra y cito a Luis Cardoza y Aragón, quien comenta:

[...] es muy difícil explicar con palabras sobre la escritura de una imagen, porque una obra plástica es inefable, y no se expresa sino en su propio lenguaje [...] los poetas escribimos toda la vida un solo poema, recomendando una y otra vez, como el pintor un solo cuadro, lo repite constantemente sin escapar nunca al sentimiento de algo fallido [...].¹

De esta manera Efraín Mata en su obra gráfica, regresa siempre al origen y con extraordinario dibujo y gran fuerza expresiva, enfrenta el compromiso que se

¹ Luis Cardoza y Aragón, *Ojo-Voz*, México D.F., 1988, Ediciones Era, p.11.

planteó desde su inicio como grabador, denunciar la desigualdad social en que observa inmerso al pueblo de México.

Efraín Hiram Vargas Mata nació en Uruapan, Michoacán, el 10 de septiembre de 1935. Doce años más tarde, fue llevado por sus padres: Pascual Vargas y Catalina Mata a radicar a la Ciudad de México junto con sus hermanos, siendo Efraín un adolescente. Para ese tiempo, comenta su hermano Enrique:

[...] la situación económica fue difícil para la familia, por lo que, Efraín, que era el hermano grande, tuvo que ayudar por lo menos para sus gastos, y trabajó vendiendo periódicos y limpiando calzado. Ya después fue botones de un hotel [...] esto duró ocho años antes de regresar a Uruapan, y fueron muchos para "Efra", ya que, desde pequeño, debió haber vivido en carne propia, el rechazo y menosprecio de la gente. Ahí creo, formó su carácter y su deseo de un cambio.²

Durante su niñez y adolescencia, Efraín mostró inclinación y aptitudes hacia el dibujo y la pintura. Fortaleció la decisión por expresarse a través del arte, por lo que a

los 20 años y de regreso a su tierra natal, aún en contra de los deseos de su padre, Efraín inició su formación profesional en el Taller de Pintura y Gráfica José Guadalupe Posada, en la ciudad de Uruapan, dedicándose principalmente a la gráfica con Manuel Pérez Coronado como su maestro.

Es importante señalar que, durante mucho tiempo, la obra gráfica fue considerada solo como producto de un oficio y que difícilmente se le incluyó dentro de los cánones del arte. Los especialistas vieron a los grabadores como simples artesanos, preocupándose más por la sencillez del soporte utilizado para la impresión y la "no originalidad del impreso" – al ser repetido y seriado –, que a la propuesta artística misma; por lo que pasó mucho tiempo para que éste se hiciera visible como arte. El colectivo de grabadores que fundó el Taller

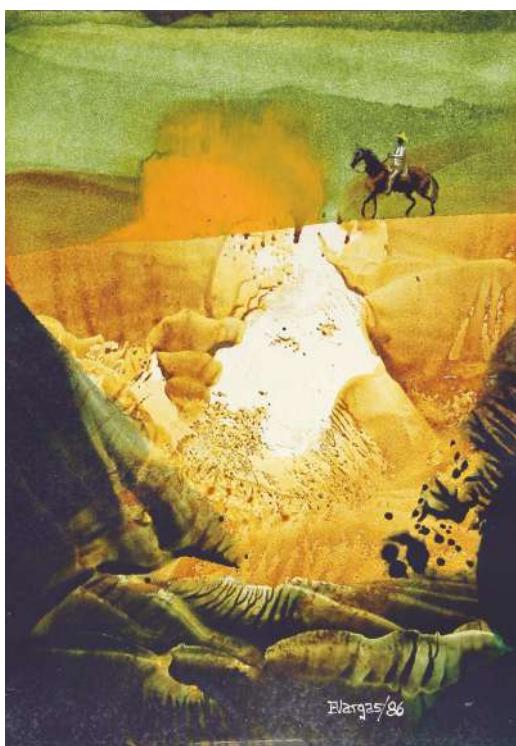


Figura 125. Jinete, 1986

² Entrevista realizada por Ma. Guadalupe Anaya Ramírez a Enrique Vargas Mata, Morelia abril de 1997.

de Gráfica Popular –TGP– en la Ciudad de México en 1937, entre quienes se encontraban Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal, tuvo un objetivo determinante: utilizar la técnica para fomentar causas sociales revolucionarias. De este modo, el Taller se convirtió en una base de actividad política y de desempeño artístico.

Desde el TGP, se exigieron soluciones a las causas de la Revolución Mexicana, al mismo tiempo se apoyaron políticas de gobierno, como la expropiación petrolera, en la administración del General Lázaro Cárdenas del Río. También desde ahí, el muralista David Alfaro Siqueiros y su grupo, lanzaron un ataque en contra de León Trotsky, exiliado de la Revolución Rusa. Se apoyaron además, movimientos como la Unión Obrera y se ejerció una oposición ante el fascismo, el imperialismo yanqui y el antimilitarismo. Retomando la tradición mexicana del grabado, en especial la obra de José Guadalupe Posada, se caricaturizó a personajes públicos reduciéndolos a meras osamentas.

El que la gráfica pueda ser vista como obra de arte, es una consideración que se fueron ganando los grabadores a fuerza de mérito propio. De esta época en la que se reconocía que muchos de ellos no tenían una formación académica, se cuenta con estampas valoradas actualmente como verdaderas obras maestras.

Esto nos habla de un tiempo en el cual, el interés de los grabadores por su obra, no era la búsqueda del reconocimiento como artistas, su lucha era más profunda, la posibilidad de realizar imágenes con un sentido crítico, que lograran verdadera penetración en las masas y despertaran el interés por un definitivo cambio democrático.

Las decisiones tomadas por los bloques –capitalista y comunista– formados al finalizar la Segunda Guerra Mundial, despertaron manifestaciones de protesta y rebeldía entre los pueblos, ante los cuales, los grabadores se encontraron dispuestos a trabajar, haciendo llegar a la comunidad dichas protestas.

Gran número de extranjeros habían salido de Europa para encontrar cobijo en países latinoamericanos; lo que ocasionó un importante intercambio de conocimientos y la creación de nuevos lazos entre creadores. Fue una época de rica producción gráfica, tanto en acontecimientos internacionales que trastocaban la conciencia de la comunidad mundial, como de sucesos nacionales que, en nuestro país, requerían de urgente atención por parte de los gobernantes. Situación denunciada oportunamente a través de la obra de los creadores plásticos.

En 1942, diez miembros del Taller de Gráfica Popular, realizaron treinta y dos dibujos sobre acusaciones hechas a Adolfo Hitler, con el nombre de *El libro negro*

del terror nazi en Europa. Para 1947, en el mismo Taller, se imprimieron *Las Estampas de la Revolución Mexicana*, una serie de ochenta y cinco linoleografías de diecisésis artistas con una edición de quinientos cincuenta ejemplares. En 1948 se editó el *Asesinato de Jesús R. Menéndez en Cuba y lucha contra los provocadores de una nueva guerra*. Además, se fundó el Frente Nacional de Artes Plásticas en 1952 y Leopoldo Méndez recibió el Premio Internacional de la Paz, concedido por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas –URSS–. Más adelante, en 1954, se organizó el Primer Salón Nacional de Grabado en el Palacio de Bellas Artes con sesenta y dos expositores.³

Con seguridad y como nos comentó su hermano Enrique, en Efraín Vargas perduró la huella respecto a la situación de carencias que vivió en la Ciudad de México durante su adolescencia, pero de manera importante, la lucha que llevaba consigo día a día y que mostraba a través de su obra, no era una lucha personal. Como adolescente e interesado en la expresión a través de la plástica, debieron tocarle profundamente los acontecimientos que se vivían en la época de posguerra, tanto en México como en el resto del mundo y la manera en que eran enfrentados por la comunidad de grabadores, ya agrupados en torno al Taller de Gráfica Popular.

Efraín radicaba en el Distrito Federal y entre los 15 y 20 años de edad, debió presenciar algunos de estos sucesos; lo que le hizo regresar a su tierra natal y definir tanto su militancia como su quehacer plástico. En este sentido, compartió con Pérez Coronado la pasión por el arte y un real compromiso social.

Ambos agruparon a compañeros pintores en la lucha por las causas populares, desde los sindicatos de panaderos, obreros o campesinos. De igual forma, Efraín logró interesar a su familia, al grado de que su madre se integró a la Unión de Mujeres Democráticas de México, afiliadas al Partido Comunista Mexicano y en 1963, representó al Partido en el Congreso Internacional de La Habana, Cuba. En este sentido, su hermano Enrique refiere lo siguiente: “Su lucha social nos tocó a todos en la familia y nos involucramos convencidos. Era un motor para nosotros en ese tiempo”.

Esta etapa de 1955 a 1963, en que Efraín se movió entre Uruapan, Morelia y la Ciudad de México, fue de intenso activismo político y social, participando en acontecimientos que cimbraron al país, como el Movimiento de Maestros con Othón Salazar en 1957 y el Movimiento Ferrocarrilero encabezado por Demetrio Vallejo y Valentín Campa en 1959. Además de buscar con Daniel Zavala Soria, la libertad de David Alfaro Siqueiros en 1962.

³ Hugo Covantes Oviedo, *El Grabado Mexicano del Siglo XX*, Colima, 2000, Universidad de Colima.

Aunado a esto, su creación gráfica transitó de la mano de dichos acontecimientos. El pueblo necesitaba observarse y su obra podía ser el medio, es decir, observarse y reconocerse en una realidad que le involucraba y ante la cual, su participación era necesaria. Influenciado por los grandes maestros de la gráfica mexicana, realizó su producción principalmente en las técnicas del linóleo y la xilografía.

Siendo alumno de la Escuela Popular de Bellas Artes, elaboró desde su taller una serie de imágenes impresas sobre papel económico que se distribuyeron a la comunidad como volantes, con el objeto de informar sobre acontecimientos nacionales e internacionales. Como militante del Partido Comunista Mexicano, a la vez que imprimía imágenes en reconocimiento a movimientos internacionales, como el inicio del movimiento social de Cuba en 1953, participaba en la fuerte campaña internacional por la liberación de los encarcelados de Moncada, al tiempo que realizaba retratos de Fidel Castro; reconociendo también, en 1959, la victoria de la guerrilla y el apoyo de la URSS al movimiento.

En el año de 1963, la represión gubernamental en Michoacán y los ataques a la autonomía universitaria, además de la destitución del rector Elí de Gortari, quien promovía cambios en la ley orgánica de la institución, en pro de una democracia socialista; motivaron a un grupo de profesores y estudiantes a mostrar resistencia desde el edificio del Colegio de San Nicolás, en donde el día 15 de marzo, se dieron violentos enfrentamientos con las tropas que sitiaban el recinto, resultando lesionados estudiantes y militares, además de la muerte del alumno Manuel Oropeza García quien fue velado en el interior del Colegio; recrudeciéndose así las manifestaciones de protesta.⁴ La linoleografía de Efraín Vargas, *Universidad o muerte*, muestra a la comunidad universitaria quienes, bajo una lluvia de bayonetas y con el edificio del Colegio de San Nicolás a sus espaldas, llevan el cuerpo de su compañero caído en el enfrentamiento.

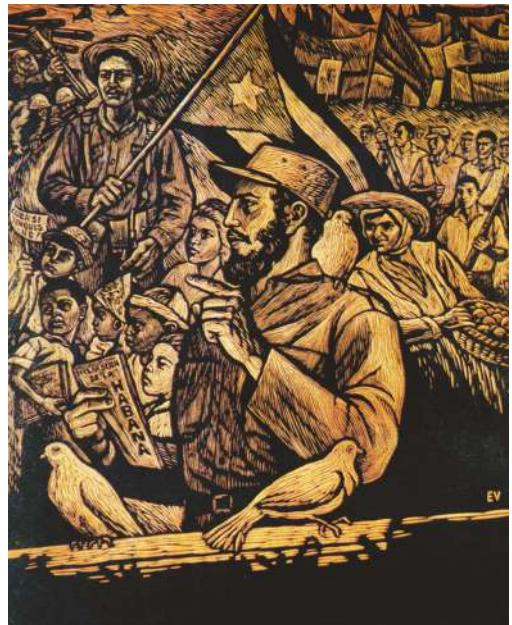


Figura 126. Cuba sí, Yankis no. 1962

⁴ Ramón Alonso, Pérez Escutia, "Cronología del Colegio de San Nicolás", en: *Iconografía del Colegio de San Nicolás*, Morelia, 1990, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, p. 245.



Figura 127. Universidad o muerte, 1963

La protesta de Efraín en contra de las políticas de gobierno, le acarreó problemas con las autoridades estatales, por lo que se vio obligado a abandonar Michoacán. Aceptó la invitación de Manuel Pérez Coronado para la ayudantía en la ejecución de un mural que el pintor se encontraba realizando en la ciudad de Villa Hermosa, Tabasco. En esta ciudad Efraín Vargas se empleó como profesor de grabado en la Escuela de Bellas Artes y como instructor del Taller Infantil de Plástica; ahí conoció a Carmen López Miranda, con quien contrajo matrimonio en 1965, procreando cuatro hijos: Eréndira, Efraín Cupatitzio, Ernesto Janitzio y Tzetzangari.

En 1965 regresó a radicar a la Ciudad de México, ingresando a los talleres libres de grabado en la Escuela Nacional de Pintura "La Esmeralda", con el objeto de continuar su formación profesional, se integró como periodista en el órgano informativo del Partido Comunista Mexicano *La Voz de México*.

Buscó ser escuchado utilizando todas las posibilidades que tenía a su alcance. Por ejemplo, en su caricatura, utiliza la sátira y el humor negro para mostrar las debilidades humanas. Seguidor de José Guadalupe Posada, nos presenta a la muerte de manera cotidiana, demandando a autoridades ignorantes, corruptas y prepotentes ante la opresión del pueblo.

Se integró como militante a diversas organizaciones políticas: el Partido Comunista Mexicano, el Movimiento de Liberación Nacional, la Central Independiente de Obreros, el Frente Electoral del Pueblo y el Comité de Defensa de la Revolución Cubana. Todo ello al mismo tiempo que participaba en la lucha de Lucio Cabañas en 1967. Posteriormente, en los años 70, ya radicado en la ciudad de Morelia, se hizo oír desde diversas publicaciones del estado: *La Verdad*, *El Coyote* y *La Voz de Michoacán*.⁵

La producción de los grabadores tuvo una participación muy importante durante el movimiento de 1968. La distribución de impresos a la comunidad en general, con el fin de transmitir la ideología del movimiento, difundir la decisión de la lucha y al mismo tiempo hacer un llamado a la participación fue determinante. Además de la elaboración de carteles de mayor formato, que podían verse adheridos en muros, escaparates o autobuses. Toda esta producción gráfica fue de gran importancia, posteriormente, como imagen testimonial.

Si desde el Taller de Gráfica Popular, las imágenes habían exaltado las luchas campesinas, así como la historia y tradiciones populares de México, en este momento la producción gráfica de la época tenía otro carácter; un carácter urbano-popular producto de las condiciones económicas y sociales.

Las imágenes que hacían un llamado a la conciencia y al reclamo fueron: la madre atemorizada, el candado en la boca, la bayoneta, la paloma blanca ensangrentada o el grupo de granaderos. En contraposición se hallaban los símbolos de la paz y las olimpiadas, que en el momento eran promovidos oficialmente previo a la realización de los juegos olímpicos de 1968.

Las escuelas de arte se sumaron a la lucha, entre ellas, la Escuela Nacional de Pintura y Escultura “La Esmeralda”, en la que Efraín Vargas se encontraba inscrito en el Taller de Gráfica bajo la dirección del maestro Luis García Robledo. Dicha institución se incorporó plenamente, poniendo a disposición los talleres para la producción de material gráfico. El creador Gilberto Ramírez menciona lo siguiente:

En ese tiempo “el flaco” y yo tuvimos poca relación. Yo me encontraba “pintando un muro” en Tabasco y me urgía terminarlo para regresar a todo este relajo que se había armado. Llegué a los talleres de mi escuela y ahí estaba él, en la chamba. Trabajábamos de día y de noche y no nos dábamos abasto. Cruzamos pocas palabras, se llamaba Efraín y era de Michoacán. ¡Qué iba a imaginar que quince años después sería mi gran cuate! Efraín tenía un gran corazón y se preocupaba

⁵ Guadalupe, Anaya Ramírez, “Efraín Vargas—realidad y pasión”, en *Creadores de Utopías*, Morelia Michoacán, 2007, Secretaría de Cultura de Michoacán, pp. 226-236.

por las carencias de la gente. Éramos chavos todavía y no teníamos límites. Admirábamos a los grandes como Siqueiros, Rivera y Orozco, y compartíamos un fuerte sentimiento nacionalista.⁶

Vargas Mata dedicó gran parte de su producción plástica a la obra gráfica: xilográfía, punta seca, linoleografía y aguafuerte, entre otras técnicas del grabado. Debido a su lucha por un cambio social y el reconocimiento a países y líderes que en esta línea se manifestaron, es que podemos observar en su obra retratos de Emiliano Zapata, Lázaro Cárdenas del Río, Salvador Allende o Fidel Castro. Además de un gran acervo dedicado a escenas de denuncia.

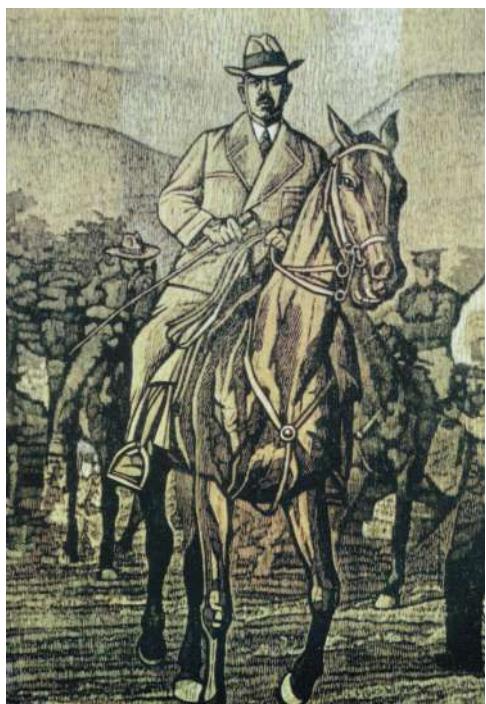


Figura 128. En campaña, 1985

De carácter figurativo y dentro de un realismo social, Efraín Vargas utilizó sus conocimientos técnicos para mostrarnos imágenes sobre la vida y los personajes de su pueblo, tema que parecería desviarse de su preocupación social, sin embargo, estas imágenes no obedecen solo a representaciones de cultura y tradición o puramente estéticas, por el contrario, retratan la vida de un pueblo cuya emancipación se encuentra lejana. Capturó múltiples escenas cotidianas narradas a través de gubias o punzones y, con lenguaje coloquial, nos muestra a mujeres p'urhépechas entretenidas en el cuidado de sus hijos, al vendedor de globos, hilanderas y tejedores, la noche de muertos, la pesca o la vendimia en el mercado de Pátzcuaro. Imágenes que no solo muestran, sino identifican; como la eterna soledad del pueblo visible en obras como *El portón*.

Su sentido de pertenencia le llevó a trabajar sobre otro de sus apegos: la arquitectura novohispana de la antigua ciudad de Valladolid. En esta vertiente, dedica parte importante de su obra a los rincones de Morelia. Su firme y delicada línea recrea nuestra mirada sobre fuentes, plazas, portales o edificios coloniales. El tema le motivó a la realización de treinta linoleografías en

⁶ Entrevista realizada por Ma. Guadalupe Anaya Ramírez a Gilberto Ramírez Arellano, Morelia, Michoacán, 13 de diciembre de 2006.

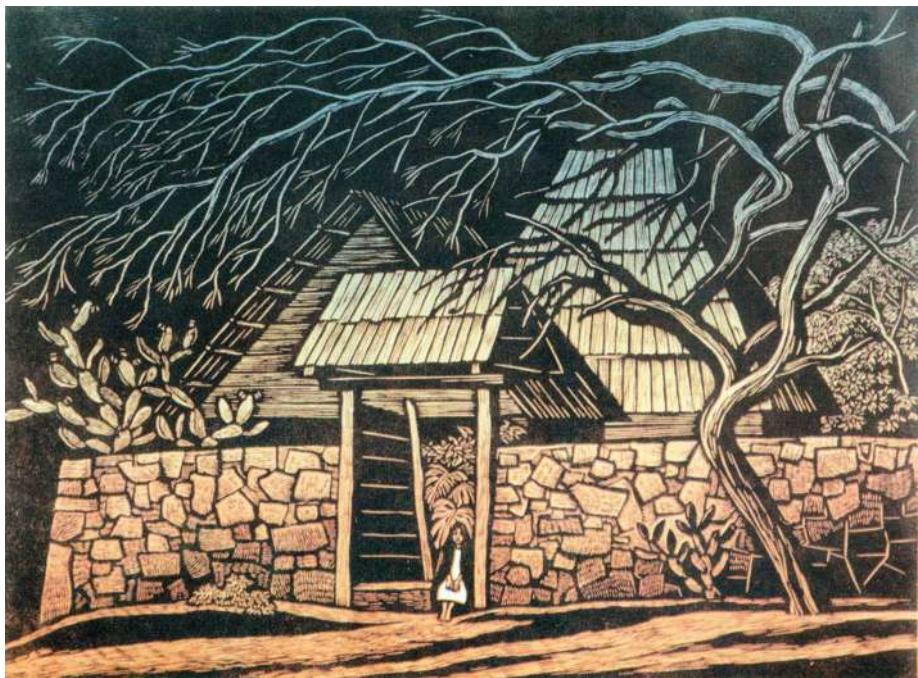


Figura 129. El portón, 1985

formato pequeño, rindiendo homenaje a la capital de su estado, en la que pasó los últimos años de su vida.

Como todo creador plástico, exploró las posibilidades gráficas de la imagen y a partir de 1985 dio inicio a una importante serie de monotipos; obra en pequeño formato, importante no por el volumen producido, sino por la maestría con la que fue realizada, logrando en ello un estilo propio. Con sumo cuidado, Efraín hizo partícipe a la pintura en el campo de la gráfica, sin permitir que la técnica rebasara a la temática y la dejara solo como mero pretexto. Observó la placa como a un lienzo en blanco y utilizó dos colores la mayoría de las veces; intensos tonos que se mezclan produciendo atmósferas únicas. Dominó al experimento y utilizando el accidente nos mostró las formas más fantásticas e inimaginables, imprimiendo la original y única estampa al intervenir el resultado final con personajes apenas perceptibles.

Sin una segunda oportunidad, creó escenas fantasmales de gran fuerza: imágenes desgarradoras, pueblo de soledad y abandono. Pueblos perdidos en la lejanía, pero de realidades siempre cercanas. En esta serie de monotipos, pareciera que observamos el *Llano* de Juan Rulfo:

[...] entre barrancas y paredones, lomas pedregosas en las que culebrean los caminos solo bañados por el reseco polvo que trae el viento. Y las nubes que se arrastran de un cerro a otro dando tumbos, pegando de truenos como si se quebraran en el filo de las barrancas. Y después de diez o doce días se van y no regresan sino al año siguiente, y puede darse el caso de que no regresen en varios años. Tanto que la tierra, además de estar reseca y achicada como cuero viejo, se ha llenado de rajaduras y terrones endurecidos como piedras filosas que se clavan en los pies al caminar [...] el llano es un lugar muy triste, yo diría que en el llano anida la tristeza [...].⁷

A la distancia, perdidos en el desértico paisaje, la fragilidad de su gente en un ambiente adverso: distinguimos a un campesino jalando la yunta y su mujer siguiéndole, con un hato a la espalda, seguramente de varas secas; y bajo el ardiente sol, un grupo de peregrinos llevando a cuestas cruces y estandartes. También podemos imaginar una ceremonia religiosa, pidiendo al Creador las lluvias siempre ausentes, o bien, mujeres con el cántaro de agua sobre su cabeza, indios con bueyes flacos o mulas trasijadas. Pequeños personajes que en la lejanía se pierden de nuestros ojos, confundidos en una realidad que los subsume y muestra su insignificancia.

Si en la mayoría de la obra gráfica de Efraín Vargas podemos observar un enérgico contenido ideológico, en la realización de su pintura, pudo abstraerse de esa lucha social y realizarla para sí mismo, en voz baja, con presencias íntimas congregadas, esto es: la exuberancia del Parque Nacional en su ciudad natal, la Tzaráracua y el río Cupatitzio; paisajes en pequeño y mediano formato, de intenso matiz azul-verdoso inundando el lienzo; en los que percibimos la herencia de Pérez Coronado, su primer maestro quien le mostró el gozo en la creación plástica.

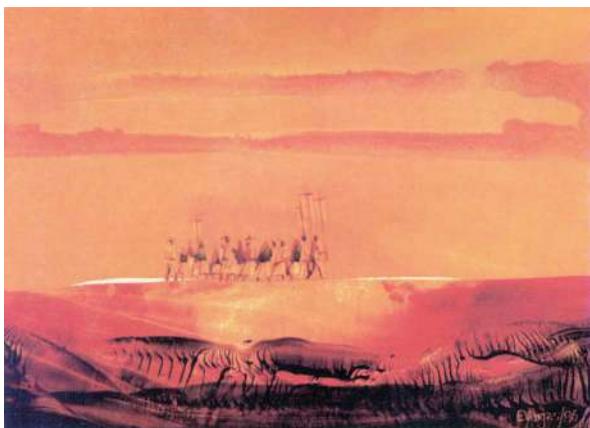


Figura 130. Sin título, 1986

Plasmó las bellezas naturales de su tierra y, en ellas, con un excelente dibujo –preciso y delicado– dio sitio importante al desnudo femenino, haciendo representaciones dentro de un ámbito emocional y enfatizando su carácter erótico. En esta obra no hay mensaje, pinta solo con el interés de que la imagen sea observada.

Durante los años 80 transita hacia una nueva forma de expresión, es decir, se

⁷ Juan Rulfo, "Luvina", *El llano en llamas*, México, 1965, Fondo de Cultura Económica, p.96.

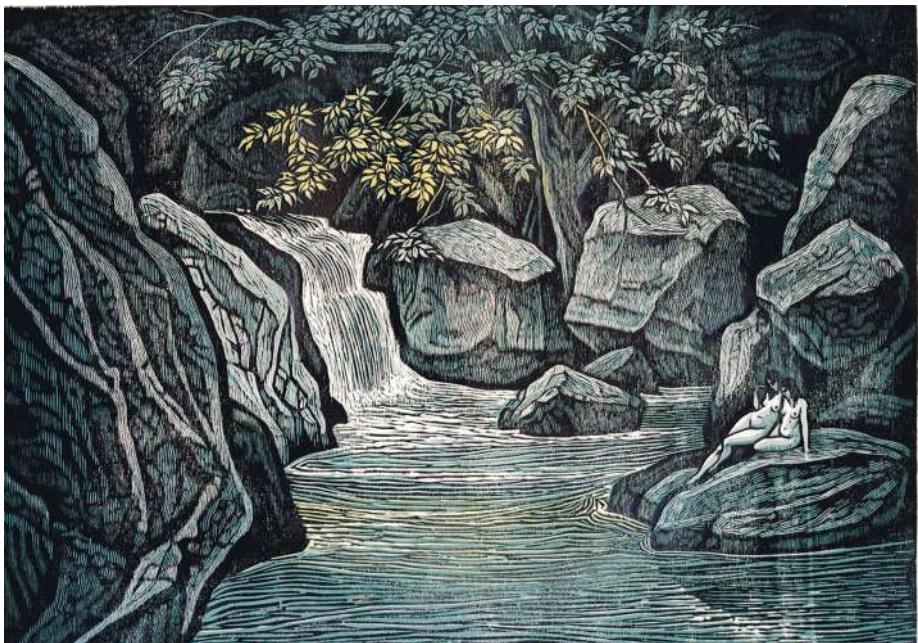


Figura 131. Bañistas, 1982

separa de los aspectos formales de la obra y, a través de la técnica mixta, en la que incluso utiliza el óleo como fondo, incursiona en una nueva manera de decir las cosas. Nueva para él dentro de su realización plástica, pero con la intención de mostrar sus conceptos de siempre. Dentro de esta etapa se encuentran *Desgarramiento I y II*. Desafortunadamente, la mayoría de la obra de Vargas Mata se encuentra dispersa, en especial su pintura. De acuerdo a conversaciones con su amigo de los últimos años, el pintor y muralista Gilberto Ramírez:

Cuando Efraín regresó a Michoacán pintaba para vivir, la mayoría de su obra se vendía, se cambiaba por algún servicio o con ella pagaba sus deudas; poco es lo que está en poder de su familia, y de eso, existen trabajos en muy mal estado de conservación. Intercambió obra con compañeros o simplemente la obsequió. Es posible que ésta sí se encuentre protegida de alguna manera. También, cuando estudiaba en "La Esmeralda", recuerdo que tuvo contacto con un extranjero que le compró gran cantidad de obra que debe encontrarse fuera de México [...] pero además, en los últimos años, aquí en Morelia, "Efra" estuvo enfermo, se la pasaba delicado de salud y eso le impedía trabajar con regularidad [...].⁸

⁸ Gilberto, Ramírez Arellano, *op. cit.*



Figura 132. Desgarramiento, 1985

Efraín Vargas Mata murió en la ciudad de Morelia el 15 de diciembre de 1987, a la edad de 52 años. En 1997 –a diez años de su fallecimiento–, con una exposición de su obra, la Asociación de Promotores Culturales de Michoacán A.C. organizó el primer homenaje al artista michoacano: *EFRAÍN VARGAS, un artista de su comunidad*, en el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce. En dicho homenaje se incluyó la coedición del catálogo *Efraín Vargas*, por parte del Instituto Michoacano de Cultura y de la misma Asociación. En él se publicaron datos biográficos, su compromiso y lucha social, así como un análisis de su obra plástica.⁹ Con este motivo, se reunieron además los artistas plásticos: Alfredo Zalce, Francisco Rodríguez Oñate, Marcela Ramírez, Martín Quintanilla, Juan Pablo Luna, Mizraim Cárdenas, Marco Antonio López Prado, Gabriel Torres, Florentino Ibarra y Juan Guerrero, quienes trabajaron sobre la vida y obra de Efraín Vargas e integraron a la misma exposición, las imágenes de una carpeta de obra gráfica, rindiéndole así homenaje.

⁹ Guadalupe, Anaya Ramírez, *Efraín Vargas, artista de su comunidad 1935-1987*, Morelia, 1998, Instituto Michoacano de Cultura y Asociación de Promotores Culturales de Michoacán, pp. 15-31.

En el año de 1998, haciendo un reconocimiento a la trayectoria del artista, el Instituto Michoacano de Cultura instituyó el concurso: *Encuentro Estatal de Pintura y Estampa Efraín Vargas*, a la vez que se le dio su nombre a la Galería Efraín Vargas, de la Casa de Cultura de Morelia.

La muestra más representativa del artista, forma parte del acervo del Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce, aproximadamente, ochenta obras; la mayoría gráfica. Lote de obra comprado a la familia Vargas López por el Gobierno del Estado de Michoacán.

En el año 2007, la Secretaría de Cultura de Michoacán, editó *Creadores de Utopías I*; impreso coordinado por Roberto Sánchez Benítez y Gaspar Aguilera Díaz, en el que se realiza una recopilación de destacados michoacanos que, durante el siglo XX y en diferentes áreas de la cultura y las artes, dejaron una huella permanente en el estado. A Efraín Vargas Mata se le reconoce a través del texto: *Efraín Vargas, realidad y pasión*.¹⁰

Aún podemos platicar con quienes fueron sus compañeros, en la plástica y en la lucha social, de ellos es posible escuchar sobre su espléndida amistad y reconocer el gran sentido humano y el compromiso siempre presente en su cotidianidad. La palabra y la imagen fueron sus armas y las utilizó sin menoscabo.❖

¹⁰ Guadalupe, Anaya Ramírez, *Efraín Vargas, realidad y pasión*, Michoacán, 2007, Secretaría de Cultura, pp. 226-236.



AGUSTÍN CÁRDENAS CASTRO TRES MOVIMIENTOS A SU OBRA

P. Jacqueline Cortés Cortés

OBERTURA

Agustín, ahora que has visto madurar tu estilo y definir tu personalidad, estoy seguro que serás una ascensión constante a quien jamás deslumbrarán los triunfos fraudulentos de los improvisados, ni las supuestas genialidades de los usurpadores del arte.¹

En los años posteriores a la culminación de la Revolución, surgen algunos de los más importantes artistas plásticos en la historia del México moderno. David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Jorge González Camarena, entre otros, conforman un frente de pintores, escultores, grabadores y muralistas que han sido reconocidos como los *posrevolucionarios*. Sus obras manifiestan muchas veces un nacionalismo contestatario, cuya tendencia apunta hacia la ruptura con los cánones estéticos predominantes durante el Porfiriato y el mundo clásico –estilos considerados por la reciente generación de artistas como de importación y ya muertos–, así, emprenden nuevas corrientes artísticas que recrean imágenes representadas de maneras inusuales, sobre soportes poco comunes, implementando técnicas de vanguardia y, en muchas ocasiones, retomando elementos del arte maya, mexica u otros de tipo autóctono.

En particular, el muralismo y las obras de algunos pintores de esos años, plasman todo el esfuerzo creativo encaminado a un mismo objetivo: la exaltación del pasado que ellos consideran “mexicano”, es decir, el pasado mesoamericano y su cosmogonía; dejando de lado el periodo virreinal, del cual, quizá solo destacan la explotación que de estas tierras hicieron los colonizadores, o bien, se plasman las luchas intestinas que colmaron nuestra primera historia como nación independien-

¹ Fragmento de una carta personal de Diego Rivera dirigida a Agustín Cárdenas, 8 de febrero de 1956.

te; todas estas temáticas recurrentes son abordadas por las nuevas filas de pintores, hasta llegar a la representación de la vida campesina en un México rural en pleno siglo XX. Cada tema, cada elemento, con o sin intención expresa, fungió a manera de sustento ideológico de una nacionalidad mexicana aún en construcción.

Estas directrices permearon más allá de los años que van de 1930 a 1940 y construyeron una plástica de colores vivaces y texturas atrevidas; en los murales: escenas superpuestas o entrelazadas que conforman mosaicos de un discurso histórico que pretende sujetarse mediante la imagen en la conciencia del observador. Bajo la armonía de estos neobarroquismos mexicanos, recrean episodios de nuestra historia que, casi siempre, fueron expuestos por dichos artistas plásticos, con un dramatismo convulsivo, a semejanza de parto doloroso, preconizante de futuras glorias y una mejor vida para los miembros de las clases bajas del México nuevo.

PRIMER MOVIMIENTO

La historia mexicana en la producción plástica de Agustín Cárdenas

En los años 50 comienzan a despuntar aquellos artistas que fueron alumnos en la Academia de San Carlos e influenciados por los grandes de la pintura y el muralismo mexicano. "Hijos" de la primera generación de artistas nacionalistas, emerge una segunda, con hambre de construir estilos propios, quienes llegan a instituir lo que algunos críticos llaman la Escuela Mexicana de Pintura. El maestro Agustín Cárdenas, pupilo de Diego Rivera e influenciado por José Clemente Orozco y Jorge González Camarena, se auto-asume como un pintor de la corriente mexicanista, surgida de la mencionada Escuela. Sus obras de caballete, mural, escultura o grabado, han tenido por elementos primordiales la exaltación de la historia prehispánica, la cultura náhuatl y valores de una mexicanidad idealizada y onírica. En este sentido, nuestro artista ha llegado a expresar: "Si el arte no tiene como meta mejorar al hombre, sobre todo en su dimensión trascendente, no tiene razón de ser."

Agustín Cárdenas Castro, nacido en el pueblo de Patambán, Michoacán, el día 3 de octubre de 1933, manifiesta su inclinación al dibujo y la pintura desde la niñez, la belleza natural que rodea su pueblo natal será su inspiración primigenia, y el dibujo de un nido de pájaros sería su primer trabajo. Una ávida inquietud por adquirir nuevos conocimientos en otras disciplinas del arte, lo indujeron a estudiar inicialmente en la cercana ciudad de Zamora y de ahí migrar al Distrito Federal. Establecido en la capital de nuestro país, realiza la Licenciatura en Artes Plásticas, en



Figura 133. Amanecer en el Lago (Erandi), 1980

la histórica Academia de San Carlos en el periodo de 1951 a 1956.

En esta prestigiada institución es donde es galardonado por vez primera, en la categoría de retrato histórico en 1956 –por el *Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz*– y al año siguiente le otorgan el primer lugar en paisaje –con una vista del valle de México y sus ruinas prehispánicas–, en la exposición de fin de cursos; ambas realizaciones al óleo. Su participación en dichos concursos solo marcaría el inicio de una vida profesional prolífica y en constante evolución, como así lo percibieron entonces, aquellos grandes de la plástica mexicana que lo conocieron en esta etapa: Diego Rivera, Jorge González Camarena y Armando García Núñez, con quienes había tomado clases particulares.

Muy pronto, aun siendo estudiante encontraría su identidad artística de forma autodidacta, al emprender el estudio de las culturas precolombinas de México y sus diferentes manifestaciones, para más tarde reforzar su genio innovador con estudios de música, poesía, teatro y canto. Complementos que desde entonces darían un sello peculiar a cada una de sus creaciones. En el ámbito musical culminó la Licenciatura en Canto y Música en la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia

y, posteriormente, realizó estudios de artes escénicas en la misma Academia de San Carlos con los maestros Dimitrio Sarrás y Seki Sano.

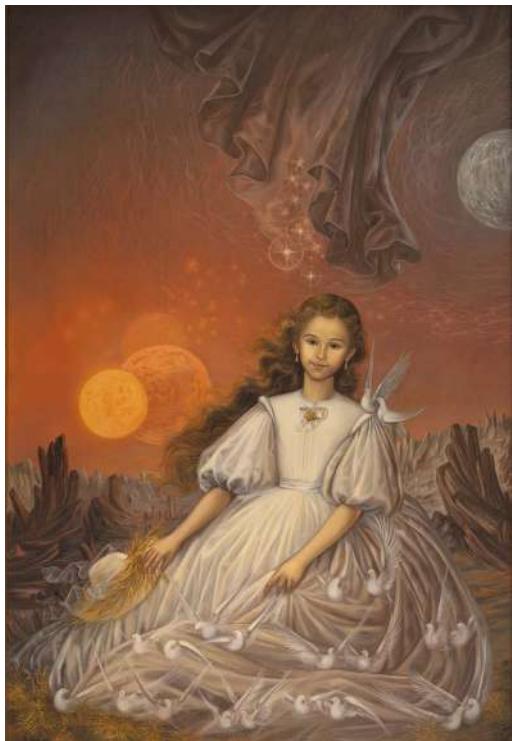


Figura 134. Otoño (De las 4 estaciones) 1987

prismáticos –que nos recuerdan las formas caprichosas de los cuarzos–; cielos colmados de cuerpos celestes y fondos de atmósferas etéreas, indefinidas e infinitas, produciendo así, un efecto de ser sitios ubicados en otro cosmos. En contraste, destaca la claridad en la forma y contornos de las figuras centrales de cada obra, cuyos rostros, ademanes y símbolos, proyectan inocencia, tranquilidad espiritual, felicidad, esperanza, fuerza, certeza del mañana; belleza perenne, en medio de aquellos horizontes caóticos o imprecisos. Así sus composiciones pictóricas son capaces de despertar emociones contradictorias en el espectador que aprecia alguno de sus murales o retratos de gran formato.

En el grabado, la escultura y, particularmente, en la pintura de caballete sobre el tema guadalupano –uno de sus tópicos favoritos–, sobresalen motivos y elementos de las mitologías y las estéticas maya y mexica, quizá con la idea de constituir en

Los trabajos del maestro Cárdenas –que podemos clasificar en pintura de caballete, pintura mural, escultura, grabado de pequeño formato y numismática–, son el ejemplo de una búsqueda constante de un estilo distinto a aquellos influenciados por las viejas escuelas europeas y cierta separación de las nuevas tendencias mexicanas. En cuanto a técnicas, nos dice el crítico de arte Senen Mexic: “El óleo, el acrílico y la acuarela son la trilogía esencial de su obra [...] estudios de anatomía, perspectiva y el uso de valores perennes, tonalidades cromáticas y gamas múltiples”, son conocimientos y elementos perceptibles en sus trabajos.

De modo especial, en su pincel existe un estilo profuso en gradaciones y gamas de color, sin faltar la elegancia y belleza en el trazo, que logran recrear en apariencia texturas diversas. En la composición de sus cuadros predominan paisajes áridos, cubiertos de peñasco-



Figura 135. Tonantzin de México, 1974

cada creación, un poema decodificado y plasmado a través de la madera, el metal, el lienzo, etcétera. En Cárdenas, la tendencia artística de la mexicanidad está muy bien fundamentada como filosofía de vida, sostenida en una sapiencia de la cultura náhuatl, así como en la historia patria, sus componentes estéticos y las significaciones religiosas precolombinas, católicas y de la propia corriente mexicanista. Como el mismo pintor lo expresa, su obra está inspirada en la arquitectura teotihuacana, la poesía de Nezahualcóyotl, los códices precortesianos y en el relato hagiográfico del *Nican Mopohua*; lo mismo que por textos de escritores místicos de todos los tiempos. Así en sus pinturas imperan estrellas, motivos de luz y los cuatro elementos: fuego, aire, agua y tierra.

Todo este lenguaje mana y prevalece también en cada uno de sus grabados, lo mismo que en sus bosquejos numismáticos –creación de monedas conmemorativas– y heráldicos; particularmente, sobresale el diseño que realizó para el escudo del estado de Michoacán, considerado por el investigador y académico Justino Fernández, como uno de los más hermosos del país, gracias a su carga sígnica y composición estética, mientras que el periodista Agustín Barrios Gómez lo consideró como uno de los más perfectos y bellos del mundo.

Por supuesto su profundo conocimiento y pasión por la historia nacional, inunda las añejas paredes del cubo de la escalera del Museo del Supremo Tribunal de Justicia en Morelia, a través de su mural *Morelos y la Justicia*. Dicho mural fue inaugurado en septiembre de 1976. En él, el autor quiso reunir lo más importante de la obra legislativa del “Rayo del Sur”, para ello, dividió el tema en segmentos que podemos identificar como las tres etapas en la carrera militar del héroe michoacano: el inicio de la lucha independentista, la firma de la Constitución de Apatzingán y la instauración del Supremo Tribunal de Ario de Rosales. En cuanto a la idea central de este mural, el artista la resume en la siguiente significación: “Un Morelos triunfante, apoyado sobre su vasta creación jurídica [...] Episodios armónicamente entrelazados, con lecturas separadas”.²

Algunas de sus obras de tema histórico más representativas y por las cuales ha recibido múltiples nominaciones y premios son las siguientes: murales desmontables (1976), ubicados en el salón de recepciones del Palacio de Gobierno, Morelia, Michoacán; *Apoteosis de don José María Morelos* (1984), mural desmontable en tres secciones, México, Distrito Federal; *Don Miguel Hidalgo y Costilla* (1997), mural para

² Entrevista realizada por P. Jacqueline Cortés Cortés, al Mtro. Agustín Cárdenas, el 12 de abril de 2013.



Figura 136. Morelos y la Justicia -fragmento- 1976

el salón de Libertadores de América, Palacio de Gobierno de Guayaquil, Ecuador. También es de tomarse en consideración la obra *Esperanza de la patria*, que aborda el tema de la expropiación petrolera y la figura del General Cárdenas, se trata de una pintura al óleo para el despacho del gobernador de Michoacán.

De igual forma, es preciso referir obras como: *Don Miguel Hidalgo y Costilla designa a José Ma. Morelos General de los Ejércitos del Sur, Indaparapeo 1810*; cuadro de gran formato, ubicado en la presidencia municipal de Indaparapeo, Michoacán. Entre su producción de retratos, adquieren un relieve especial las efigies de Cuauhtémoc, Sor Juana Inés de la Cruz y el Siervo de la Nación; sobre éste último, resalta una obra localizada en el Primer Tribunal de Justicia de la Nación en Ario de Rosales.

En cuanto a su trabajo en diseño y producción sobre numismática y heráldica, tenemos: el bosquejo de la medalla conmemorativa del sesquicentenario de la Constitución de Apatzingán (1964), tres diseños de las medallas conmemorativas del sesquicentenario de la muerte de don Mariano Matamoros (1965), del bicentenario del natalicio de don José María Morelos y del sesquicentenario de su muerte.

Se cuentan también el boceto de la medalla conmemorativa del sesquicentenario de la erección del estado de Michoacán como entidad federativa (1971), así como el proyecto de la medalla conmemorativa del natalicio de don Ignacio López Rayón (1973). De su autoría son, igualmente, el diseño del escudo oficial para el estado de Michoacán (1974), la elaboración de la medalla conmemorativa del “Canje de prisioneros belgas y franceses” en Acuitzio del Canje, Michoacán (1977), el diseño de las medallas conmemorativas de doña Gertrudis Bocanegra y el bicentenario de su natalicio (1978) y también destaca la medalla conmemorativa del cambio de nombre de Valladolid a Morelia, entre otros trabajos de la misma índole.

SEGUNDO MOVIMIENTO

El mexicanismo surrealista en la mística de Cárdenas

El mexicanismo en el maestro Cárdenas se entrelaza con la corriente del Surrealismo, que en nuestro país irrumpió en los años 40 y 50 del siglo XX. Este sincretismo queda plasmado primordialmente en su producción pictórica, ya sea en sus retratos de personajes históricos, cuadros y murales de tema religioso; pues nos traslada a mundos inexistentes, químéricos, contrastantes y cargados de un profundo lenguaje alegórico-espiritual. Propuestas sígnicas con las cuales el pintor ha construido su propio *codex*, comprensible casi siempre para los más versados en la historia patria y las iconografías católica y prehispánica.

En sus composiciones pictóricas, la presencia de cada elemento tiene una razón de ser y estar. Los efectos de la tridimensionalidad y la poliangularidad –efecto visual que aparenta que una figura tiene la misma posición en el cuadro, vista desde cualquier ángulo– confieren a los personajes un soplo de vida y un hábito de realismo mágico. En cada una de sus pinturas parece haber construido una cosmogonía –un mito creador– que da sustento al argumento que en ellas se aborda.

El tema de *Çihuapilli Tonantzin* en su dualidad mexica-cristiana es, sin duda, el tópico místico de su predilección. Entre algunas de sus obras de tema guadalupano debemos mencionar la publicación del texto del *Nican Mopohua* –relato de las apariciones de la Virgen de Guadalupe– ilustrado con cien pinturas que sobre dicha temática mariana ha realizado el maestro Cárdenas y que aparecen fotografiadas en una publicación de gran formato.³

³ Agustín Cárdenas Castro, *Çihuapilli Tonantzin... Noble Señora Nuestra. Cien pinturas sobre un tema inagotable: María*, Morelia, 2005, Ed. Flor y Canto, p. 238.



Figura 137. Rey del Universo, 2014

Agustín Cárdenas es quizá uno de los pocos pintores contemporáneos que ha realizado obras de gran magnitud y tema religioso, por lo tanto, es un docto de la iconología cristiana y abiertamente católico. Al respecto Emma Godoy ha referido lo siguiente: “Muy poéticas las vírgenes del pintor Cárdenas: Madonas, dulces y tiernas vislumbradas como en sueños celestes. Lo original, está en la combinación de esta figura cristiana con los fuertes símbolos de la mitología indígena...”

Citemos ahora solo unos ejemplos de su obra de caballete y murales con tema religioso: *Mural Teocéntrico* (1980) de la iglesia de La Moncada, Guanajuato; mural *Francisco de Asís Cósmico* (1981) para el octavo centenario del nacimiento del “Pobrecillo de Asís”, en la ciudad de Corpus Christi, Texas, E.U. Otras obras murales desmontables son las que realizó para la primera y segunda sección de Ciudad Azteca, Estado de México, donde incluyó el tópico religioso guadalupano, ejecutadas en 1982 y 1983, respectivamente. Este último tema se convirtió en eje rector de gran parte de su obra mural, el cual plasmó en espacios como el convento de la Visitación en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, en 1985. Al año siguiente realizó la obra titulada *La Divina Providencia*, mural desmontable para la Fundación Benéfica “María Guadalupe González Cosío”, en Morelia, Michoacán.

Otras muestras muralísticas de gran mérito son: *Cristo Rey de la Paz* (1988), para la parroquia de Cristo Rey en Tepic, Nayarit, asimismo, el mural del año 1993, realizado en la capilla de San José del municipio de Rincón de Romos, Aguascalientes; espacio convertido en monumento nacional,⁴ cuyo discurso visual incluye episodios bíblicos y temas apologéticos guadalupanos en una extensión de 700 m².

En 1990 contribuyó también al cincuentenario del sistema de auto-transporte *Estrella Blanca*, a través de la edición de *Tonantzin Ichpocatl* –Madre Virgen–, la cual reunió 80 reproducciones de sus pinturas, presentadas con un prólogo del doctor en historia Senen Mexic, presidente de los cronistas de la Ciudad de México.

Su trabajo a gran escala se extiende a otros ejemplos como el mural desmontable *Cristo Resucitado* (1998), para el bautisterio de la parroquia del Santo Niño de la Salud, Morelia, Michoacán. En 2002 realiza dos murales en la parroquia del Sagrado Corazón, Toluca, Estado de México, tres años después termina cinco murales en Jalpa de Méndez, Tabasco, con tema trinitario. En 2008, concluye un retrato de don Atenógenes Silva –fundador de colegios y orfanatos–, para la Casa-noviciado

⁴ Guadalupe Appendini, “Monumental mural de Agustín Cárdenas”, *Excélsior*, miércoles 8 de diciembre de 1993. Sección “B”, pp. 9-14.

de la Congregación de las Hijas del Sagrado Corazón y Hermanas de los Pobres en Morelia, Michoacán.

TERCER MOVIMIENTO

La musicalidad de su obra

A lo largo de su vida creativa, Agustín Cárdenas ha mostrado una gran pasión por la música, en particular por la sacra, en la cual, como ya leímos líneas arriba, se especializó. El artista comenta durante una entrevista que al asistir a un concierto de ópera y siendo todavía alumno de la Academia de San Carlos, sintió que el idioma de la música le era indispensable para complementar su lenguaje artístico. No cabe duda que al quedar atrapado en la espiritualidad envolvente de la música, sus obras plásticas tomaron armonías propias del sonido.

Cuando vemos a detalle alguno de sus cuadros, su pincelada se difumina, los colores estallan en matices y sus líneas adquieren mucho movimiento; en sus retratos hay dulzura o severidad en el gesto del personaje, mientras que en el entorno de los mismos prevalece una convulsión de entes. Así en la lectura del cuadro se pasa de una percepción a otra inmediatamente, que puede llegar a degradar a otra imagen totalmente opuesta; siempre como si fuesen expresiones que asemejan el juego de los sonidos en una pieza musical: del *adagio* al *cantabile*, para alcanzar un *molto vivace*, del frío y la semi-obscuridad de un paisaje árido a la calidez de la piel, del calor en la sonrisa del personaje central a la emisión de luz refulgente de los astros que le rodean, lo cual se hace manifiesto a través de testimonios como el del artista Armando García Núñez, quien expresó:

Tus figuras humanas son vigorosas y de una expresividad sorprendente. Nosotros nunca tuvimos el privilegio de penetrar a tu mundo, poblado de vivencias maravillosas de poesía y ensueño; pero tu mundo se ha desbordado plenamente al contacto del pincel y de los colores y ahí adivinamos las magníficas regiones donde vive tu espíritu.

En la lectura visual de sus cuadros, se produce una sensación de ejecución melódica y voces que cantan. Aunque el maestro Agustín Cárdenas realice pinturas o esculturas con contenidos ya muy tratados en la plástica mexicana, todos parecen distintos a los que hayamos visto antes: un Morelos palpitante, una Guadalupana radiante de inocencia o un poderoso e inefable Cuauhtémoc; este efecto de “lo nuevo”, lo logra

al no hacer el tratamiento de las trilladas temáticas bajo los esquemas o programas pictóricos de otros, pues él los interpreta a su manera y los dota de nueva iconografía y de otras armonías.

Esta otra gran pasión –la música–, desbordada en su obra plástica, también ha llenado su espíritu más allá del placer del escucha, ya que como intérprete posee tesitura de barítono y haciendo gala de sus saberes musicales materializó la conjunción de sus dos inclinaciones artísticas en la edición de varias producciones discográficas y distintos fonogramas, mismos que fueron ilustrados con sus pinturas. Durante veinte años perteneció al Coro Polifónico Miguel Bernal Jiménez, con el cual participó en innumerables recitales y de forma individual realizó conciertos de poesía y música, interpretando textos y piezas de autores místicos españoles y compositores novohispanos de los siglos XVI al XX.

Su arte pictórico es poesía épica, es música, es deleite místico, es expresión desbordada en la medida; todo ello se conjunta armoniosamente en una sola sinfonía, comprendida en la figura del hombre amable, sapiencial y, a su vez, sencillo, profundo en su hablar, en el pensar y sentir. Eso es Agustín Cárdenas Castro, sin duda alguna, uno de los más grandes maestros que la plástica michoacana ha dado al mundo del arte.❖



JERÓNIMO MATEO. DEL COLOR INDÍGENA A LA ACTUALIDAD ÉTNICA

Iván Holguín Sarabia

RAÍCES

El patrimonio cultural del México contemporáneo debe a sus grupos étnicos originales gran parte de su esplendor y riqueza. Con más de cincuenta grupos indígenas distribuidos a lo largo del territorio nacional, México es uno de los países con mayor diversidad étnica en el mundo, cuyo legado cultural ha sido determinante para el desarrollo histórico-social de nuestro país. Este universo de manifestaciones culturales aún vigentes al siglo XXI, habrá de permanecer en la posteridad como elementos característicos e imprescindibles de la identidad cultural mexicana.

Existen dos hechos fundamentales que determinaron la historia de los grupos étnicos de Michoacán, principalmente de los p'urhépecha. El primero de ellos acontece en el siglo XII y hasta la segunda década del siglo XVI en la región lacustre y montañosa del territorio michoacano, el dominio político, económico y cultural del señorío Tarasco, el cual se extiende hasta el momento de la conquista española y el acontecimiento de la entrega voluntaria y estratégica del cazonci o emperador michoacano Tanganxoan II, efectuada ante los conquistadores hispanos Cristóbal de Olid y Nuño de Guzmán, ello a fin de evitar la masacre de su pueblo y permitir la preservación de su raza.

El segundo momento acontece hacia el año de 1530, cuando Nuño de Guzmán, entonces Presidente de la Primera Audiencia, saquea la región y ordena la ejecución de Tanganxoan II, acusado de dar muerte a españoles, mantener ocultamente su religión politeísta y alentar la desobediencia civil; injusticia que provoca diversos episodios de violencia entre los españoles y los p'urhépecha, al tiempo que se apremia a la Corona española para enviar como visitador y oidor a quien, posteriormente, será nombrado obispo de Michoacán, es decir, Vasco de Quiroga, humanista que logró establecer un orden colonial duradero por vía de la doctrina religiosa y la enseñanza de diversos oficios

entre los pueblos p'urhépecha que, a la vez, favoreció la continuidad de esta cultura a través de los siglos y hasta nuestros días.

Desde entonces, los p'urhé, siendo el grupo étnico sobresaliente en Michoacán, han conservado y enriquecido su cultura con gran número de tradiciones, expresiones artísticas y oficios, entre los cuales destacan: la música, la danza, el diseño textil, la alfarería, la talla en madera, la pesca, la metalurgia en cobre, entre muchos otros; mismos que precisan ser valorados en su real magnitud y dignificados en el contexto cultural contemporáneo, como elementos vivos e imprescindibles para la conservación y el fortalecimiento de este importante grupo étnico de México.

En este paisaje indígena se circunscribe la obra plástica del maestro michoacano José Gerónimo Mateo Madrigal, reconocido en el ámbito artístico como Jerónimo Mateo, originario de la comunidad p'urhépecha de San Jerónimo Pureñchécuaro, municipio de Quiroga, en la ribera del Lago de Pátzcuaro. Hecho que determina la identidad étnica de su obra plástica y que él ensalza, a manera de homenaje, en cada detalle formal y conceptual en su firma artística: *Jerónimo Mateo*, tal y como se escribe el nombre de su pueblo natal y de su santo patrono.

ACADEMIA

Hacia 1936, año del nacimiento de nuestro autor, dominaba en el país un pensamiento nacionalista que, derivado de la reciente Revolución Mexicana y de la necesidad de reconstrucción del tejido social, imperaba en todos los ámbitos de la cultura. Este movimiento, promovido por el político, pensador y escritor José Vasconcelos, bajo el mandato presidencial del general Álvaro Obregón, dio origen en 1921 a la creación de la Escuela Mexicana de Pintura y Escultura, cuya tendencia estética, formal y conceptual de la representación del “ser mexicano” tuvo gran arraigo popular en México y el extranjero, hasta el inicio de la década de los años cincuenta, época en que tuvo lugar la formación académica de Jerónimo Mateo en la Escuela Popular de Bellas Artes –EPBA– de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo –UMSNH–, bajo la tutela de uno de los últimos exponentes de este movimiento nacionalista: Alfredo Zalce Torres, quien fue su mentor y mecenas.

Unigénito de José Luz Mateo Ruiz y María Natividad Madrigal Lázaro, ambos de origen campesino, Jerónimo Mateo creció en el seno de una familia humilde, con inherente apego a la tierra y la naturaleza. La vida cotidiana en el pueblo, el campo, la agricultura y la pesca; el color de las tradiciones de una comunidad que atesora



Figura 138. Cha'nantskua, 2007

lo p'urhépecha como elemento vital para la preservación de su identidad cultural, fueron hechos que inspiraron su sensibilidad artística desde temprana edad y determinaron la estilística de su obra.

En 1950, a la edad de 14 años, luego de la muerte de su padre, Jerónimo Mateo migró a la ciudad de Morelia para iniciar su formación académica en las artes plásticas. Esta etapa de su vida, concluyente en la forja de su carácter personal y artístico, estuvo marcada por una serie de episodios fundamentales: su orfandad a temprana edad, el abandono de su tierra natal –en consecuencia, la necesidad de pertenencia identitaria a su comunidad étnica– y el descubrimiento de su potencial creativo para transformar, a través del arte, la nostalgia de un pasado reciente a obras llenas de simbolismo que satisfacen de facto su intimidad sensible.

Los primeros años académicos de Jerónimo Mateo, hacia 1952, transcurrieron en el edificio que actualmente alberga al Centro Cultural Clavijero de esa ciudad, mismo que era empleado en ese entonces como espacio alterno a los talleres de artes plásticas de la EPBA y que, hasta 1954, se encontraba en proceso de remodelación arquitectónica. En este recinto Mateo comenzó su incursión en la plástica con los maestros Trinidad Osorio, Antonio Trejo y Alfredo Zalce, quienes impartían

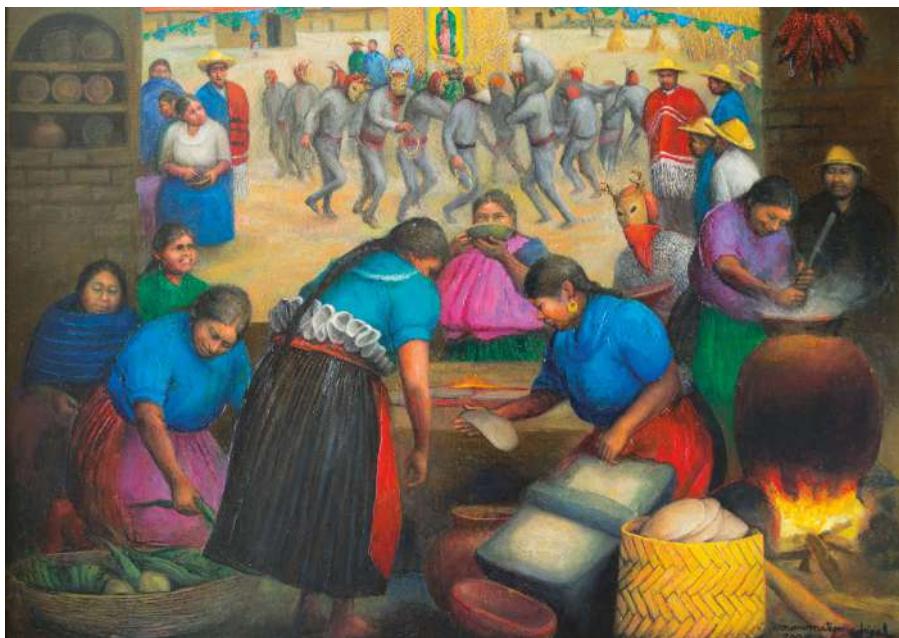


Figura 139. Los Pukis, 2007

las clases de pintura, gráfica, escultura, platería, cerámica, entre otras. Desde el inicio de esta etapa formativa, la participación de Alfredo Zalce fue notable en la apertura de nuevos horizontes en la vida de Jerónimo Mateo. La invitación de Zalce a participar como su aprendiz y ayudante, permitió a Mateo no solo apreciar la nutrida producción artística del muralista, sino también, descubrir en las artes un *modus vivendi* que habría de cautivarle desde entonces y por el resto de su vida.

Hacia 1954, atento al desempeño académico y al talento de Mateo, Zalce le otorga un nombramiento de ayudantía para impartir clases en el Taller Libre de Pintura de la EPBA, recompensándole esta labor con una beca económica para continuar sus estudios en esta misma institución, los cuales concluyeron en 1957. Así, la presencia de Alfredo Zalce en la vida de Jerónimo Mateo adquirió también un carácter tutelar que habría de conducir positiva y determinantemente la vida de nuestro autor.

A la par de esta actividad docente, Mateo se dedicó desde 1957 hasta 1961 a terminar sus estudios de educación secundaria y media superior como parte de un nuevo proyecto profesional: el ingreso a la Facultad de Medicina de la UMSNH, el cual tuvo lugar en 1962.

En 1964, tras la separación de Zalce de la Escuela Popular de Bellas Artes, gran parte de la responsabilidad docente recayó sobre Jerónimo Mateo, quien ante el incremento paulatino de la carga horaria que le fue delegada para impartir clases en esta institución, tuvo que abandonar los estudios de medicina en el año de 1965 para dedicarse de tiempo completo a la enseñanza en la Escuela Popular de Bellas Artes. Ese mismo año, siendo Alberto Bremauntz rector de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Mateo recibió su nombramiento oficial como profesor de cátedra, actividad que desempeñó desde entonces y hasta su jubilación en el año de 1993.

A pesar de no haber concluido sus estudios de medicina, la incursión de Jerónimo Mateo en esta ciencia no solo favoreció su carácter humanista, sino también ofreció a nuestro autor un conocimiento detallado de la anatomía, la cual, desde entonces y de forma permanente, ha tenido un uso práctico en la representación estética del ser humano.

Desde el año de 1964 y hasta 1994, Mateo fungió como encargado y orientador de actividades artísticas del Instituto Mexicano del Seguro Social – IMSS– en la ciudad de Morelia, siendo este hecho otro factor que destaca en la vida de nuestro autor y pone de manifiesto su fidelidad a la vocación docente, ejercida siempre a fin de contribuir al fortalecimiento cultural y artístico de la sociedad michoacana.

ESTÉTICA Y ESTILO

Jerónimo Mateo reconoce en su obra la influencia plástica de diversos artistas entre los cuales figuran: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Chávez Morado, Raúl Anguiano, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Juan O'Gorman, entre otros, sobre todo, en el manejo de una temática de orden popular que aborda el ser mexicano como concepto esencial de la obra.

En este tenor, destaca en la obra de Mateo el empleo del retrato expresivo semejante al de Hermenegildo Bustos, la fuerza y brillo de la paleta cromática afines a Diego Rivera y José Chávez Morado; la recuperación de la tipología indígena de Raúl Anguiano, cierta vena ideológica y realismo cercano a Leopoldo Méndez y Pablo O'Higgins, o bien, la forma de agrupar personajes en la obra muralística de Juan O'Gorman. Ahora bien, son precisamente los matices temáticos y formales que el propio Mateo deposita en su lienzo los que dan a su obra un sentido de identidad propia, situación que se destaca sobre todo al considerar que, no obstante, haber

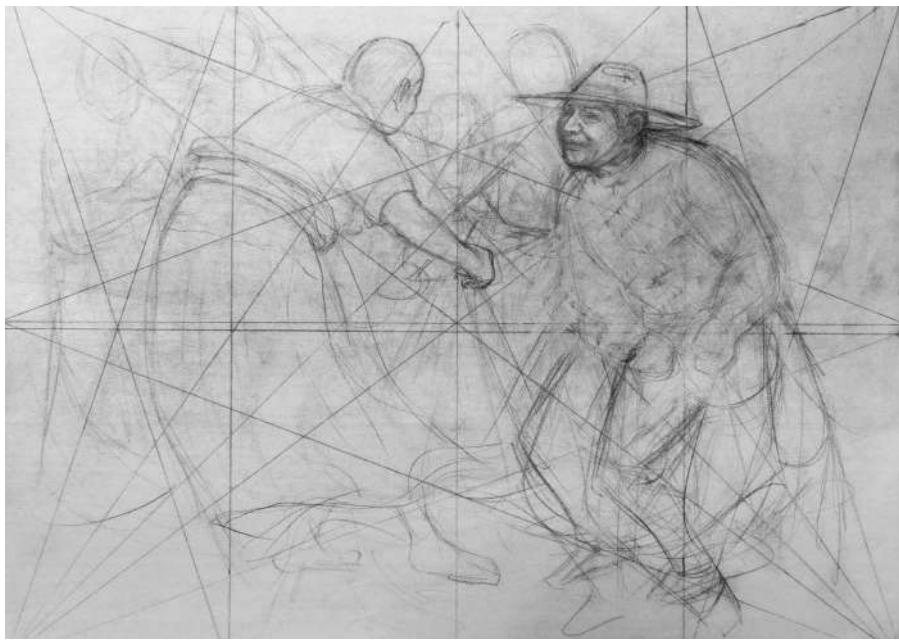


Figura 140. Boceto, s/f

sido acogido como aprendiz de Alfredo Zalce, Jerónimo Mateo desarrolló un estilo artístico sin apego a la obra de este autor, apartado de la imitación de sus temas y recursos formales e inclusive técnicos.

La estética y estilo constante en su obra, de carácter indigenista, figurativo, realista y simbolista, deriva de su origen étnico y gira entorno a la vida cotidiana de las comunidades p'urhépecha de Michoacán. Desde una perspectiva de pertenencia cultural, su creatividad, lejos de ser costumbrista o folclorista, es un manifiesto con un amplio trasfondo histórico y antropológico que aborda diversos aspectos y expresiones que caracterizan, asemejan y diferencian a estas comunidades en sus ceremonias, fiestas y tradiciones; apreciadas desde un enfoque humanista que ubica siempre al ser humano como personaje protagónico de la obra, bajo una premisa en la intencionalidad de su autor: reconocer, dignificar, promover y preservar los valores culturales propios de su etnia, a la par de las del resto de México. En el paradigma de una creación artística comprometida con su contexto histórico, cuyo objetivo sea la generación de conciencia entorno a los distintos fenómenos sociales que acontecen en una época, se ubica la obra de Jerónimo Mateo:

La influencia de Alfredo Zalce, en cuanto a prácticas geométricas, de líneas, sombras y trazos; la intensidad colorida en el manejo de gamas cromáticas, y el referente constante del precepto de la Escuela Mexicana de Pintura sobre la divulgación social del arte y la exploración de diversos soportes para ello –como el grabado– acompañan una raigambre antropológica a la obra de Gerónimo Mateo y sus procesos de trabajo, recurriendo a constantes recorridos por poblaciones, centrándose en plasmar universos simbólicos de las fiestas, vínculos sociales comunitarios, trabajos diarios.¹

En sus representaciones plásticas, retrata las escenas y personajes que constituyen el paisaje cultural étnico p'urhépecha, incorporando diversas facetas y matices del esplendor indígena de nuestro país: el colorido de su esencia festiva, el sincretismo de lo ritual, lo religioso y lo profano; la música, el vestido tradicional, la gastronomía, el entorno natural, la producción artesanal, y un sinnúmero de elementos simbólicos vigentes en las comunidades que convierten cada obra en un manifiesto para el estudio etnológico, etnográfico y la apreciación estética del México indígena contemporáneo. Asimismo, a manera de homenaje y de forma habitual, cada obra representa con fidelidad a diversos personajes de importancia cultural en la comunidad que celebra la escena.

En su obra *Baile del Campesino*, Jerónimo Mateo retrata con maestría la celebración de una ceremonia tradicional de la ribera del Lago de Pátzcuaro, la *Cha'nantskua*; ritual que en la antigüedad se realizaba en honor y acción de gracias a *Nana Kuerajperi* –deidad de la naturaleza y la fertilidad– por su providencia con el hombre. Desde la colonización española y bajo la influencia de la religión católica, esta celebración ha derivado en lo que hoy conocemos como la Fiesta del Corpus, la cual se realiza bajo el mismo principio religioso, añadiendo ahora gratitud y veneración a los santos de la Iglesia Católica, como San Isidro, patrono de los labradores.

En esta obra, el tema principal alude a una de las actividades de mayor importancia socioeconómica en el contexto de la vida del pueblo p'urhépecha, así como de diversos grupos étnicos latinoamericanos y del resto del mundo: la agricultura.

En el primer plano de la escena, se aprecia un conjunto de personajes entre los cuales destaca, por situarse al centro de la composición y dado el contraste de la tonalidad de su traje con relación al resto, un hombre danzante en posición de perfil derecho que viste una indumentaria blanca, sombrero y huaraches, en cuya

¹ Eugenia Macías, "Gerónimo Mateo Madrigal: Una plástica que reivindica etnicidades michoacanas", en: Ioulia Akhmadeeva (coord.), *Premio Estatal de las Artes Eréndira Ganadores 2005-2012. Artes Visuales*, Secretaría de Cultura de Michoacán, 2013, p. 104.



Figura 141. Baile del campesino –detalle– 2004

espalda carga un itacate de carrizo –utensilio a manera de canasto, empleado tradicionalmente para la recolección de maíz y otros productos del campo– de su hombro penden, con peculiar simbolismo, dos mazorcas de maíz rojo criollo –peculiarmente apreciado en la gastronomía p'urhé– y un morral de fibra de yute, comúnmente utilizado para el transporte de alimentos y otros objetos de uso cotidiano.

Sobresalen, junto a este personaje, un grupo de mujeres descalzas que lo acompañan en la danza; visten el traje tradicional –rebozo, falda tableada, mandil bordado y huanengo– cargan canastas de carrizo, de las cuales penden algunos frutos de maíz, siendo ésta la planta nativa más importante

del patrimonio cultural de México, la que Jerónimo Mateo ha empleado como un elemento simbólico, casi inherente como el color mismo en sus obras. En los siguientes planos visuales de esta pieza, se aprecian otros personajes que integran la composición y generan subtemas dentro de la misma. A la izquierda, en el fondo, se observan los músicos, acompañando a los leñadores en su danza. A la derecha, los pescadores con sus redes junto al Lago de Pátzcuaro y, más allá, la Isla de Janitzio enmarcada por el paisaje montañoso de la región.

En la obra plástica de Mateo es persistente la representación simbólica de diversos elementos sociales, naturales y objetuales de importancia cotidiana en la vida del pueblo p'urhépecha que, de una u otra forma, resultan similares en su significación en el imaginario colectivo del resto de los pueblos indígenas de México y del mundo, de ello surgen los rasgos de identidad particular y universal.

Jerónimo Mateo es un artista académico, heredero de una técnica clasicista en el sentido del manejo de los materiales de pintura, emplea el formato aureo como elemento esencial de composición, el lienzo de algodón o lino montado sobre bastidor o tabla como soporte, el óleo como medio y el pincel o la espátula como instrumentos para trazar un discurso plástico rico en esencia estética, ana-



Figura 142. Baile del Campesino –detalle– 2004

lítica social y antropológica como es el caso de la obra *Nos vamos con Primo Tapia*, en la que describe el convulso periodo en la vida política de Michoacán y de México, acontecido hacia la década de 1920: el movimiento agrario emprendido por los campesinos, en contra de los hacendados, propietarios extranjeros y la Iglesia para recuperar la tenencia de la tierra y sus recursos naturales. El campesinado mexicano ha sido el protagonista en todas nuestras transformaciones históricas: conquista, independencia, reforma y revolución.

La aportación campesina a la vida nacional, no se reduce exclusivamente a la producción de alimentos y materias primas que posibilitaron la subsistencia y el desarrollo económico que hemos alcanzado. Junto con su lucha por la tierra, el pueblo mexicano fue construyendo [...] una cultura sólida, de hondas raíces populares, que nos sigue asombrando por la riqueza, originalidad y calidad de sus manifestaciones. A pesar de las grandes vicisitudes, la tierra y la morada de los mexicanos, levantada con el esfuerzo de las manos campesinas, continúan siendo nuestro más valioso patrimonio.²

En esta obra, Mateo rinde un homenaje al movimiento social campesino mexicano y al personaje michoacano Primo Tapia de la Cruz, quien organizó y condujo a los p'urhépecha en la lucha por la recuperación de las tierras de la Hacienda de Cantabria, en Zacapu y otras que habían sido expropiadas a este grupo étnico desde la época de la Colonia española en una situación de agravio que vivió su momento más ríspido entre 1859 y 1863.

Con la promulgación de las Leyes de Reforma, se incorporaron los grandes latifundios pertenecientes a la Iglesia –principal propietaria de la tierra en esta época– y las tierras de las comunidades indígenas al mercado, al que acudían empresarios nacionales y extranjeros para su adquisición, este hecho marcó el inicio del movimiento social conducido por los campesinos michoacanos. Asimismo, Primo

² Alicia Castellanos; Gilberto López, *Primo Tapia de la Cruz*. México, 1991, Centro de Estudios Históricos del Agrarismo en México, p. 9.



Figura 143. Nos vamos con Primo Tapia, 2008

Tapia fundó la Liga de Comunidades y Sindicatos Agraristas de la Región Michoacana e intervino en la organización del campesinado del país, mismo que dio origen a la Liga Nacional Campesina a finales de 1926.

En esta obra, el retrato de Primo Tapia de la Cruz destaca en la composición, tanto por su contraste geométrico y cromático sobre el resto de los elementos visuales, como por su ubicación en el centro del tercio horizontal superior de la imagen; se representa en forma de un estandarte que es llevado por un hombre montado a caballo, acompañado por un grupo de campesinos que caminan –algunos de ellos armados– rumbo a una hacienda en llamas, misma que se asoma al fondo de la obra y representa la caída del dominio de los hacendados y de la Iglesia sobre la posesión de las tierras campesinas.

Sobre la obra plástica del maestro michoacano Jerónimo Mateo, podrían escribirse un sinnúmero de ensayos y artículos desde distintas perspectivas –etnográficas, etnológicas, históricas y artísticas–, pero siempre, el mayor regocijo y conocimiento del espectador sobre su obra será dado al momento del encuentro personal con alguno de sus coloridos lienzos, que nos muestran el paisaje cultu-



Figura 144. Mural *Historia de Santa Ana Maya* –detalle– 2008

ral indígena del México contemporáneo que precisa ser apreciado en la adecuada magnitud de sus valores humanos.

En su trayectoria, ha realizado múltiples exposiciones individuales y colectivas a nivel nacional e internacional, entre las cuales destacan: la exposición colectiva realizada en 1955 en la Academia Alemana de las Artes en Berlín, realizada por la Organización del Frente Nacional de las Artes Plásticas de Alemania, conjuntamente con el Instituto Nacional de Bellas Artes de México, donde Mateo compartió el espacio con los principales exponentes del Taller de Gráfica Popular como Alfredo Zalce, igualmente, se expuso obra de José Clemente Orozco, Diego Rivera, entre otros. Destacan también las exposiciones en 1957 y 1966 en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México; la exposición en Parthenay, Francia, en el año 2002 y la exposición *Arte y Oficios. Estampa Mexicana Contemporánea*, realizada en el Museo Estatal de Arte F.A. Kovalenko, Krasnodar, Rusia, en el año 2006.

Entre los reconocimientos más importantes que se le han concedido figura el Premio Estatal a las Artes Eréndira que otorga el Gobierno de Michoacán, como máxima condecoración a los creadores de reconocida trayectoria artística.

Se cierra esta página y con ello este ensayo, reflexionando que la generosa producción artística del maestro José Gerónimo Mateo Madrigal, quedará en la posteridad, como una invitación a descubrir algunas de las facetas más bellas del vasto paisaje cultural indígena del México contemporáneo, a un mismo tiempo, será su obra un legado a la historia del arte y la producción pictórica en Michoacán y un homenaje al pueblo p'urhépecha y al resto de los grupos étnicos de nuestro país, en virtud de la preservación y fortalecimiento de su patrimonio cultural tangible e intangible.❖



OCTAVIO BAJONERO GIL GRABADOR, EL AMIGO DE LA MUERTE

Ioulia Akhmadeeva

Tuve el honor de conocer al maestro Octavio Bajonero Gil en el Taller de Tutoría de Producción de Obra Gráfica, realizado en el marco de la conmemoración del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana, organizado por la Asociación de Promotores Culturales de Michoacán y la Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán. El cual tuvo lugar en el Taller de Gráfica del Antiguo Colegio Jesuita en Pátzcuaro, Michoacán, de mayo 2009 a marzo 2010. Tenía la idea de que él era el *Maestro de los Maestros* en el arte del grabado en México. Escuchaba sobre la fragua de los artistas gráficos mexicanos bajo el nombre del Taller de Grabado del Molino de Santo Domingo y sabía de las enseñanzas del maestro gracias a Nunik Sauret, admirada artista gráfica mexicana, su amiga y discípula.

Durante el proyecto tuve la oportunidad de colaborar con el maestro, verdadero defensor del oficio del grabado, fiel a su destino; aficionado a la muerte –a quien llama su amiga–, estricto profesor, gran artista con técnica propia y mexicano de corazón, originario de Charo, Michoacán.

La vida nos regala oportunidades que no siempre podemos apreciar en su momento. Mientras más tiempo transcurre, más agradezco yo esa oportunidad. El haber participado en ese proyecto lo considero una experiencia rica en conocimientos adquiridos, ya sea como profesora o como artista. Me sorprendió su vigor y disciplina empleados durante las jornadas del taller en Pátzcuaro. Las ideas claras que presentaba el maestro, transmitidas con tanto vigor, me parecían que creaba a través de nosotros algo propio en honor a México en su año festivo.

En este tiempo descubrí los grabados de Bajonero. Su lenguaje y técnica para mí eran muy peculiares; llenos de color y luz, con texturas complejas. Los temas de sus obras contienen mitología, tradiciones, poesías; es un verdadero gozo para los ojos donde la muerte no es tragedia. En contraste de varios temas que podrían ser



Figura 145 (izquierda) La ofrenda, 1968. Figura 146 (derecha) La Malinche, 2004

oscuros y temerosos, sus grabados están llenos de vida, de un México integrado, fuerte, agresivo, con amor a la vida llena de fiestas y fuerzas, de pasión y temperamento, al mismo tiempo pensativo y filosófico.

La frescura de continuar, seguir, inspirarse y plasmar en su arte la cultura mexicana que alaba a la muerte –donde él la festeja, la adora y la adorna– hace un gran festín en su honor y está presente no solo en el arte del maestro Octavio, sino también en el Museo Nacional de la Muerte, de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, lo cual constituye un gran regalo de Bajonero a su amado México, al tiempo que reúne una colección de más de dos mil piezas y objetos con el tema de la muerte que eran de su propiedad.

Octavio Bajonero Gil nació el 8 de marzo de 1940 en el municipio de Charo, Michoacán. Desde su infancia mostró vocación hacia el dibujo. Su afición hacia el grabado inició, según la crítica de arte Graciela Kartofel, desde el momento en que visitó la exposición de la Primera Bienal Interamericana de Grabado en 1958, ello como parte de uno de sus viajes a la Ciudad de México para ver distintas exposiciones y visitar museos.¹ Fue así que en 1959 inició sus estudios formales en la Escuela

¹ Graciela Kartofel, *Octavio Bajonero, 1960-2010. Cincuenta años de grabador*, México, 2010, Univer-

Nacional de Artes Plásticas, ubicada entonces en la Academia de San Carlos. Durante su formación, aprendió todas las técnicas tradicionales de grabado: xilografía, litografía, linoleografía, grabado en metal y monotipo.

Fue estudiante fiel de la maestra grabadora Celia Calderón, experimentada artista con formación en Europa, quien le presentó al joven artista el Taller de Gráfica Popular –en adelante TGP–, donde Bajonero permaneció desde 1962 hasta 1965. Kartofel señala:

El hecho de estar allí, en el centro de acción, le permitió aprender diversas facetas de la vida profesional, conocer a los artistas activos de su época, entender la dedicación a una causa social, ser testigo de luchas internas, y también, de los fraccionamientos que sucedieron poco después cuando sobrevino la división dentro del TGP.²

El color en la obra gráfica de Bajonero obtiene importancia desde esta época. Se distingue su pasión por los orígenes, así como la riqueza del arte popular. Las diferentes culturas precolombinas y sus obras artesanales suenan en los grabados, pinturas, dibujos y, posteriormente, en las instalaciones de Bajonero.

En los primeros años realiza varios paisajes en técnicas de aguafuerte, como el grabado a cuatro placas y color *Boca del río, Veracruz* (1962), otro ejemplo del mismo año es la obra monocromática *Quiroga, Michoacán*, trabajada con aguatinta. Dichos grabados representan una gran capacidad de retener la vida en lugares casi no habitados. En estos paisajes no observamos muchas peculiaridades del estilo de Bajonero, definido unos años más tarde, pero cabe mencionar un *Autorretrato* (1962) en xilografía, donde su estilo propio y lenguaje reconocible se asoman y dejan un antecedente de los elementos notorios en sus xilografías posteriores como la veta de madera visible, el tratamiento de forma única, casi escultórica, no fotográfica. En este grabado el papel de la sombra, como reveladora de la forma misma, se nota con mayor intensidad.

Los grabados de 1968 ocupan un lugar muy especial en la obra del maestro. *El día del terremoto*, *El día de la protesta* y *Presagio*, corresponden a una simbología de espacios perturbadores e inquietantes en su silencio de paredes de ladrillo; perfeccionamiento técnico de xilografías de colores casi transparentes, en las cuales

sidad Autónoma de Aguascalientes, Asociación de Promotores Culturales de Michoacán. A.C., Primera edición, p. 17.

² *Ibid.*, p. 21.

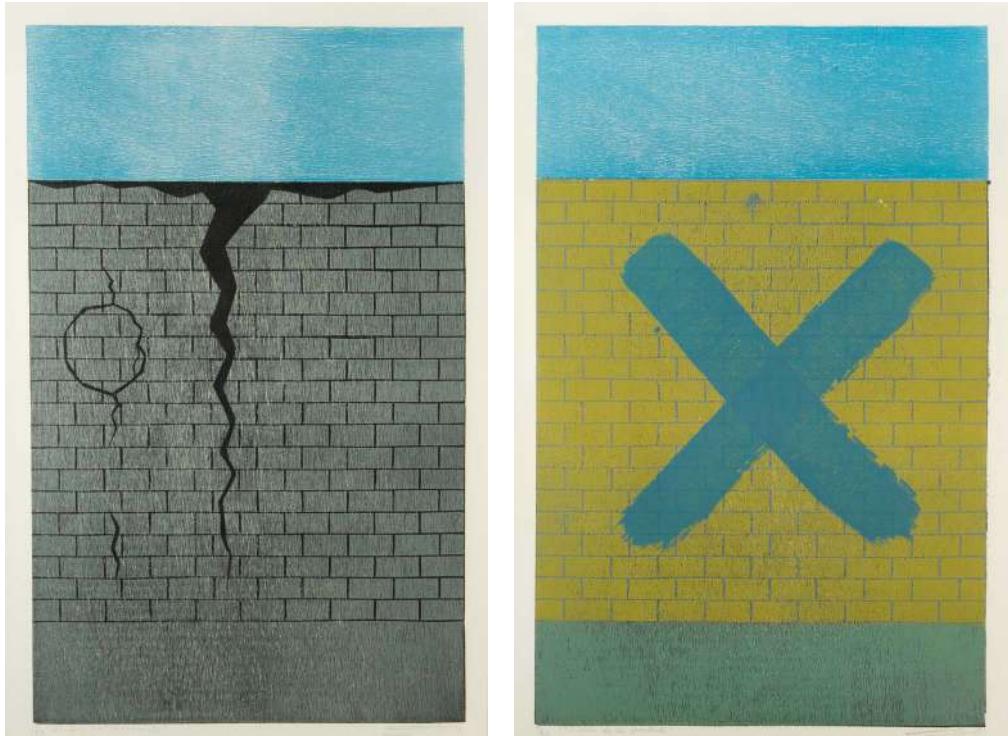


Figura 147 (izquierda) El día del terremoto, 1985. Figura 148 (derecha) El día de la protesta, 1968

cada color se imprime bien registrado por encima del color anterior, más claro y brillante, que producen alto impacto visual en el espectador y hablan más sobre las tragedias pasadas que los expresivos grabados ilustrativos en blanco y negro producidos por el Taller de Gráfica Popular –TGP– en este tiempo.

En 1968 Bajonero obtiene el primer premio de grabado en el Tercer Concurso Nacional de Pintura, Grabado y Escultura del Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, uno de las docenas de reconocimientos y premios posteriores. En 2007 la Fundación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes le otorga la Medalla Saturnino Herrán, su máxima presea por las aportaciones a la cultura y al arte. Su obra ha sido expuesta de manera colectiva e individual en Francia, Inglaterra, Polonia, Alemania, Puerto Rico y en varios estados de la República Mexicana. Además gran parte de su obra forma parte del acervo de varios museos del país.

Otro capítulo importante es la labor de Octavio Bajonero como docente en la enseñanza de grabado. En 1969 funda, con el apoyo de Miguel Álvarez Acosta y

José Ángel Ceniceros, el taller de los aprendices del Molino Santo Domingo, donde fungió como director hasta 1975.

El 8 de noviembre de 1970, *Méjico en la Cultura* publicó un artículo de Erasto Cortés titulado "Octavio Bajonero":

[...] ofrece indudablemente dos aspectos valiosos en su sencilla personalidad: el artista y el maestro, en toda una veraz amplitud de carácter y formal creación gráfica plástica. Todo ello se vincula lógicamente a su responsabilidad sorprendente como maestro técnico de tan emotiva actividad [...] por difundir conocimientos paralelos a su obra personal de grandes méritos.³

En el Taller del Antiguo Colegio Jesuita en Pátzcuaro, nos platicaba de la atmósfera en el Molino de Santo Domingo. Nos decía que todos los artistas jóvenes llegaban a trabajar temprano, no había el servicio de limpieza, el material utilizado se reponía entre todos; había cooperación, disciplina, compañerismo y un gran sentido de pertenencia a algo de mucho valor. Pienso que esto se debía a la personalidad de Bajonero y al respeto que todos sus aprendices sentían hacia su maestro.

Así como un grabador deja su huella en el soporte para imprimirla después en el papel, de la misma manera Octavio Bajonero dejó su huella y su marca en los corazones y en la trayectoria de varios artistas jóvenes, figuras muy importantes en la historia del grabado mexicano. No todas las personas que conocieron el Taller sabían de grabado, algunas llegaban para concluir y profundizar su formación. Flora Goldberg, Pilar Somonte, Juan José Beltrán, Felipe Dávalos,

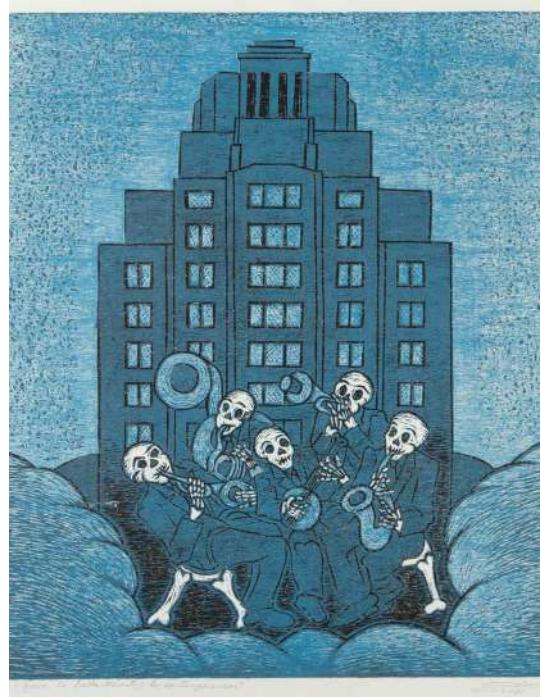


Figura 149. Para la bella muerte y los contemporáneos, 2001

³ Erasto Cortés Juárez, "Octavio Bajonero", *Méjico en la Cultura*, domingo 8 de noviembre 1970. Mencionado en el libro *Octavio Bajonero. 1960-2010. Cincuenta años de grabador de autoría de Kartofel*, Graciela, editado por Universidad Autónoma de Aguascalientes. Asociación de Promotores Culturales de Michoacán. A.C., Primera Edición, México, 2010, p. 62.

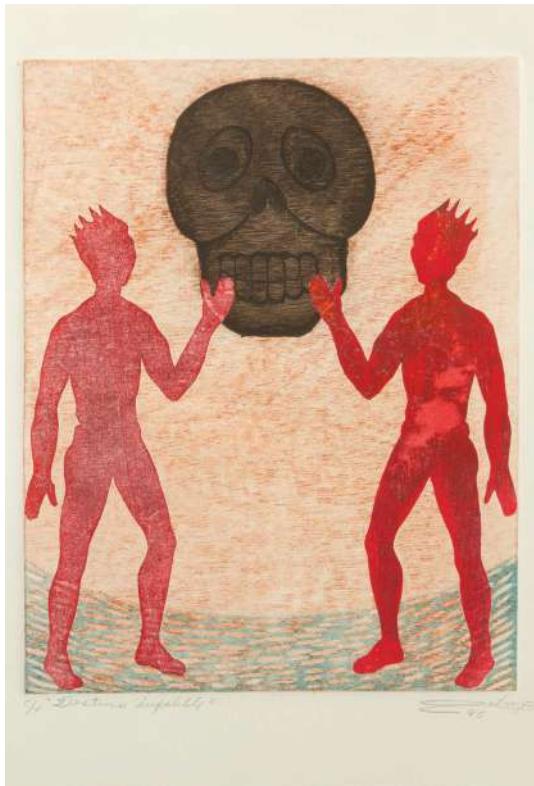


Figura 150. Destino inefable, 1985

Nunik Sauret, entre otros, se formaron como artistas gráficos en el Taller del Molino de Santo Domingo bajo la tutela de Octavio Bajonero, ello además de tomar en consideración que fue un referente para muchas generaciones de grabadores que pasaron por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda". Como maestro, Bajonero desempeñó la labor de compartir y formar artistas de 1983 a 1993, más adelante, en 1985, llegó a ser subdirector de la misma institución.

En una entrevista durante el programa de radio "Yo el otro", el maestro mencionó que veinte años atrás en algún momento advirtió sobre el peligro de extinción del grabado como lenguaje artístico –ahora reivindicado– y comentó además sobre su renacimiento y consideración como el más democrático de los discursos plásticos: "El grabado no ha muerto. ¡Viva el grabado!" –afirmó.

Sin embargo hubo una época en que se cerraron los talleres, situación que lo entristecería sobremanera, dado que llevaba más de cincuenta años en el oficio, no obstante, actualmente y gracias a la descentralización y apertura de los talleres de la gráfica en otras latitudes del país, centros de producción, experimentación y formación, como por ejemplo el Taller de Salamanca, la situación ha cambiado, lo cual resulta evidente con la presencia de Bajonero al frente de varios talleres y como responsable en programas de tutorías.

Los programas de tutorías con un artista de gran conocimiento es una especie de taller-laboratorio, donde participan grabadores locales con trayectoria dentro de un mismo proyecto; el artista invitado, en su papel de tutor, comparte su experiencia creativa e ideas con participantes profesionales que de antemano saben el oficio y la dinámica del taller. Es un diálogo entre el artista-tutor y el resto del grupo. El taller se vuelve un escenario de discusiones donde los integrantes

colaboran, sin descuidar la disciplina y el orden, para cumplir con el plan y los objetivos del proyecto colectivo.⁴

Gracias a su experiencia y apertura hacia nuevas propuestas dentro de las artes visuales, Bajonero desarrolla en su producción artística obras multifacéticas y de diferentes estilos, implementando en grabado un lenguaje simbiótico, utilizando el arte-objeto, las nuevas tecnologías y la instalación.⁵

Su relación con el tema de la muerte merece un apartado especial en este ensayo. En entrevista para la inauguración de su exposición: *La Muerte, Mi Amiga*, realizada en junio del 2012, al interior del Museo Nacional de la Muerte, Octavio Bajonero Gil comentó que la muerte es la única verdad que existe, de ahí que la mayor parte de su trabajo sea un elogio a ella. En esta exposición se presentó una retrospectiva de sus obras: "Un panorama general de cómo he visto yo a mi amiga, la muerte; por otro lado, he trabajado más el grabado sobre madera, que es lo que caracteriza mi obra, aunque podrán apreciar también grabado en metal, litografía y linóleo".⁶

Su vínculo con la muerte, según ha comentado el grabador, inició coincidentemente hace treinta y nueve años con una visita al Museo José Guadalupe Posada de Aguascalientes: "Desde entonces ha sido un placer visitar tierras hidrocálidas, porque es como regresar a mi casa".⁷ Sobre el tema de su predilección, el maestro Bajonero comenta:

⁴ Entrevista en radio con José Ángel Leyva, en programa: "Yo es otro", mayo 24 de 2012, México D.F., consultado en: <http://www.codigoradio.cultura.df.gob.mx/index.php/yo-es-otro/9290-octavio-bajonero>.

⁵ Instalación *La bella Muerte y sus contemporáneos*; autoría de Octavio Bajonero, presentada el 31 de octubre del 2001 en el Museo de la Ciudad de México y dedicada a José Gorostiza. Consultado en <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/17749.html>

⁶ Boletín de prensa de Universidad Autónoma de Aguascalientes, consultado en: <http://www.uaa.mx/rectoria/dcrp/?p=6265>.

⁷ *Ibidem*.



Figura 151. Fuego verde, 1985

[...] hay muerte por todos lados, vemos a la catrina, las calaveritas [...] y eso hace que el mexicano la vea con mucha naturalidad y de una manera muy espontánea, que hace que nuestro país sea un gran museo de la muerte; pero se me ocurrió juntar piezas que llegaron a formar una amplia colección con objetos más sofisticados y elaborados.⁸

Dichas piezas, hoy en día, se pueden observar y conocer en el Museo Nacional de la Muerte, mismo que contiene la colección de Octavio Bajonero, auspiciado por la Universidad de Aguascalientes.

Para acercarnos más hacia el análisis del estilo de Octavio Bajonero, nos permitiremos mencionar el tratamiento técnico de sus estampas. La técnica de grabado en madera es compleja, podemos decir que la técnica desarrollada por Bajonero es única en su naturaleza. El lenguaje tiende a ser más pictórico que gráfico, rico en texturas, de matices complejos que aparecen y se combinan entre ellos, creando la atmósfera de una telaraña material de colorido fino, gracias también a una selección de colores basada en sentido nato del mismo Bajonero.

La primera placa se imprime en color negro, posteriormente, encima de esta impresión, en orden tonal, se imprimen las demás placas trabajadas con diferentes texturas, terminando usualmente con el tono más claro, que podría ser amarillo. Como las maderas se trabajan con las gubias finas de diferente manera –yuxtapuestas–, crean esta única textura de colores mixtos que caracteriza la obra de Bajonero. Verdadera técnica de su autoría; la llave para entender y “leer” toda la imagen, una escena; un poema grabado.

En su temática, Octavio Bajonero –nos dice Graciela Kartofel– entra y sale del marco de lo social y lo figurativo-mítico:

[...] emerge de la figuración hacia la geometría con naturalidad, y en casi todos los casos, atiende un barroquismo acorde al ejercicio xilográfico. Las texturas que el artista aprovecha, explota y provoca, consolidan una visión de territorios ocupados, elaborados, conjugados.⁹

El mismo Bajonero determina su obra como: “[...] sencilla, para que la gente la goce”.¹⁰ Por su parte, Silvia Trinidad Tapia, en la presentación de la agenda conmemorativa al maestro, nos dice:

⁸ *Ibídem*.

⁹ Graciela Kartofel, *Op. Cit.*, p. 70.

¹⁰ *Ibídem*, p. 71.

Con la misma sencillez con la que nos muestra la acrobacia en una danza de maromeros, nos acerca a ritos ancestrales o nos habla del fuego nuevo. Del cual están ajena la Señora de los gatos o la Muchacha del caballo azul para, con placidez, escudriñar en los espacios de la memoria, o caminar a través de lo intangible, hacia la liberación.¹¹

En su más que monografía descriptiva, Graciela Kartofel analiza la multifacética carrera del artista, afirmando que Bajonero crea un puente entre el México posrevolucionario, posmuralista –de intereses sociales– y el arte conceptual que, sintetizando, se inserta en lo estético, efímero, corporal y las técnicas no académicas.

Su obra en estampa contiene doscientas cincuenta piezas en las técnicas de litografía, grabado en relieve, calcografías en aguafuerte y punta seca, la mayoría a cuatro o cinco placas. A esta producción se suman dibujos, acuarelas, pinturas, instalaciones, acompañados por la labor docente, coleccionista, gestor y creador de talleres y bibliotecas.

Las series de grabados albergan temáticas precolombinas y del México prehispánico, con base en mitos cosmogónicos y teogónicos como: *Las ideas cuadradas* (1962), *Tlakakuauhtli* (1969), *El señor de la tierra* (1970) y *Liberación* (1982), todos ellos, saturados de elementos que poseen una gran carga simbólica y emblemática, al mismo tiempo, se ven influenciados en su estética por lo bidimensional de los códices precolombinos.

Una de mis series favoritas pertenece a la carpeta de composiciones abstractas realizadas por el artista en 1970. En dichos grabados xilográficos, son notorios el concepto y la metodología de resolver el espacio plano con elementos formales, trabaja además con el equilibrio de los planos esgrafiados en su contrapeso con los círculos. Bajonero busca y encuentra

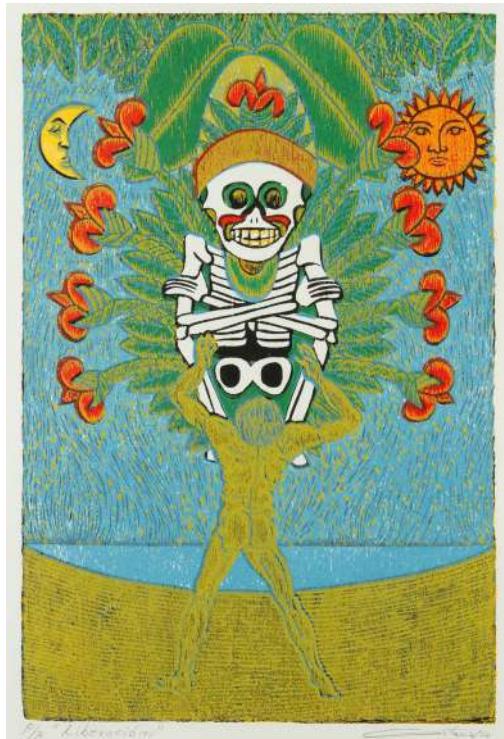


Figura 152. Liberación, 1982

¹¹ Agenda “Octavio Bajonero Gil, 2011. 50 años de grabador de imágenes”, Morelia, 2010, poesía Silvia Mercedes Hernández-Mejía, Asociación de Promotores Culturales de Michoacán A.C., 2010.

soluciones diferentes, demostrando sus intereses variables en un lenguaje gráfico. Sus composiciones figurativas y destacables: *El mercado de las ilusiones* (1972) de la serie *Ritos y Ceremonias*, se asocia a la carpeta *Malabarismos mágicos* (1972), compuesta a su vez de trece xilografías y un prólogo de Juan Manuel Silva. De igual forma, sobresale una serie dedicada a "Las Danzas" (1999).

Las composiciones y organización de elementos en su obra están equilibradas –a veces simétricas–, por tanto, no distraen al espectador de su contemplación de los colores y contenido temático.

El arte popular, la artesanía mexicana, los códices prehispánicos, el análisis metódico de los mitos y leyendas, su interés hacia la historia y el tema permanente de "su amiga" la muerte, son las claves para deducir los orígenes e inspiración en la producción del grabador Octavio Bajonero.

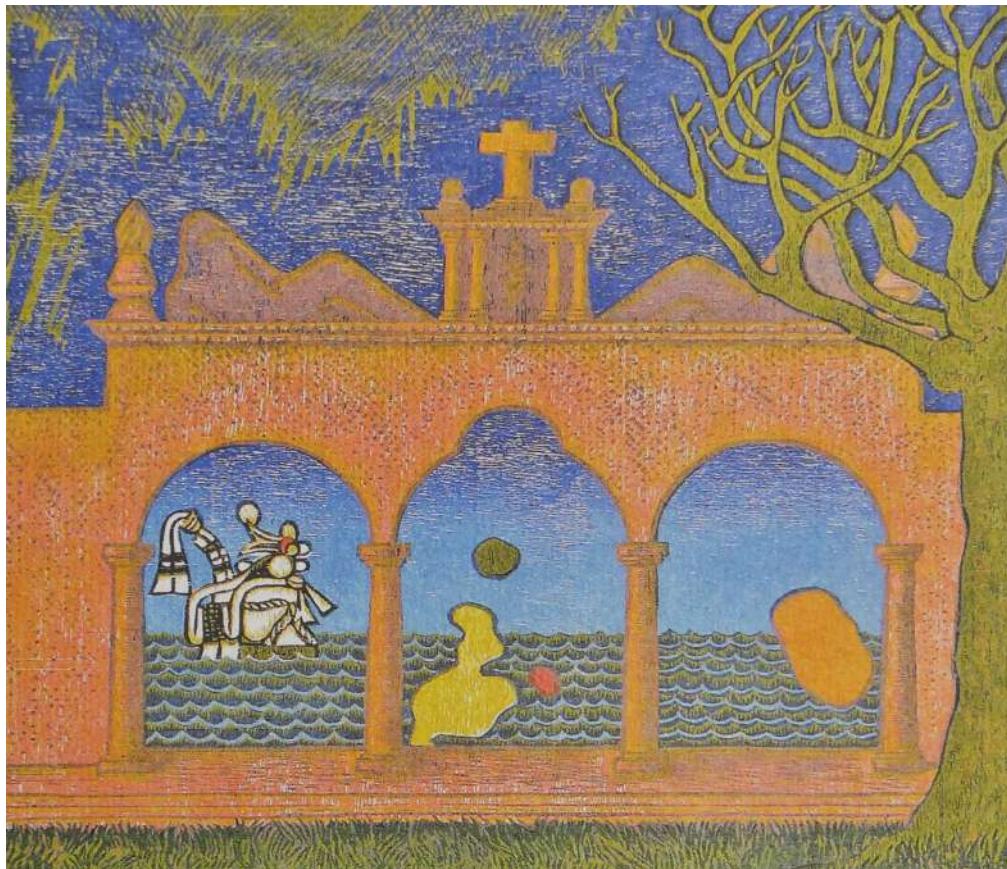


Figura 153. Presencia intangible, 1984

Regresando al tema de la docencia y sobre la enseñanza del grabado en la vida del maestro Bajonero, citemos sus palabras que corresponden al catálogo de la exposición “Innovaciones en el grabado. Técnicas Mixtas”. Taller de Grabado Calcográfico “La Esmeralda” (1983), que nos descubren su posición hacia el futuro del grabado, la gráfica contemporánea y el objetivo de la misma:

[...] la fuerza inventiva y emotiva se estampa en el papel captando un momento o estado de ánimo. Los múltiples recursos de los materiales utilizados en su elaboración nos introducen a mundos en los que el valor tonal o la textura nos envuelven en un torbellino de emociones, reacción positiva para analizar nuestros sentimientos con lo que nos rodea [...] Los modernos sistemas de reproducción también se van integrando al arte, los procedimientos mecánicos como el fotograbado y el offset se combinan con las técnicas clásicas de grabado, pues el artista ha encontrado en dichas técnicas un medio excelente de expresión.¹²

En el catálogo de *Innovaciones en el Grabado. Tutoría de Octavio Bajonero. 2005*, el creador reafirma su postura:

Llevar el grabado a la tercera dimensión, a la instalación y al terreno del arte conceptual, nos colocó frente a un horizonte abierto al infinito en el que solo los límites de la imaginación podrían acotarlo. Las posibilidades del grabado como medio de expresión no contradicen la múltiple reproducción de la imagen impresa y la idea de estampa como la forma más democrática del arte [...]¹³

Una de las fuentes bibliográficas para este ensayo fue también el catálogo-folleto *Caminos alternos de grabado 2009-2010. Tutoría de Octavio Bajonero Gil*, el cual documentó las etapas de desarrollo en cuanto a las actividades del grupo de artistas gráficos michoacanos, bajo su tutela en el Taller del Antiguo Colegio Jesuita en Pátzcuaro. En este catálogo se aprecia una realización de instalación-ofrenda, así como prácticas *alternas* a fin de rebasar lo tradicional y la edición de una carpeta colectiva temática, misma que resume la constante atención de Bajonero a los integrantes del taller, en el afán de experimentar e ir más allá de las técnicas habituales.¹⁴

¹² Catálogo de la exposición “Innovaciones en el grabado. Técnicas Mixtas”. Taller de Grabado Calcográfico “La Esmeralda”. La Galería Metropolitana del 25 de mayo al 11 de junio/1983. Universidad Autónoma Metropolitana. Dirección de Difusión Cultural. Sección de Artes Plásticas, p. 3.

¹³ Catálogo de la exposición “Innovaciones en el Grabado. Tutoría de Octavio Bajonero. 2005”. Memoria del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato. 2002-2006. Gobierno del Estado de Guanajuato, IEC, CAG, CONACULTA-CENART, p. 2.

¹⁴ Catálogo-folleto “Caminos alternos de grabado 2009-2010. Tutoría de Octavio Bajonero Gil”. Me-

El 28 de enero del 2010, el maestro presentó una conferencia en la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, donde estaba planeado un tiempo estimado de una hora y media de plática, mismo que se extendió a cuatro horas; inclusive, casi nos encierran en el edificio.

De manera sorprendente, los estudiantes escucharon al maestro con suma atención. Bajonero dictó su conferencia sin acudir a ninguna nota, relatando tres siglos del grabado mexicano con nombres de autores, títulos y fechas de sus obras, solo recurriendo a las diapositivas y destacando como vertiente el grabado popular en el arte de José Guadalupe Posada, el papel de Julio Ruelas en la Revista Moderna, el inicio de la época de oro del grabado en México con la llegada de Jean Charlot en 1921, el brillo de Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce y José Chávez Morado, mencionando también a Ángel Bracho y Alberto Beltrán y el primer grabado en linóleo para el pueblo con autoría de Díaz de León.

Es difícil abarcar en un sencillo texto la trayectoria de un gran personaje, artista, grabador, maestro, historiador, coleccionista, benefactor, gestor y promotor como lo es el maestro Octavio. Las múltiples aportaciones de este creador son invaluables, tanto a la cultura y el arte en México, como a las artes gráficas en el contexto internacional.❖

moria del Taller de obra gráfica. Posibilidades Tridimensionales de Grabado, Asociación de Promotores Culturales de Michoacán A.C., Secretaría de Cultura de Michoacán. 2010.



FRANCISCO RODRÍGUEZ OÑATE EL COLOR DE LA TRADICIÓN EN SU OBRA

Sofía Irene Velarde Cruz

La casa ubicada en la calle de León Guzmán en el número 240, de la ciudad de Morelia, cobijó el primer sueño de Francisco Rodríguez Oñate el día 30 de noviembre del año de 1940. Su vocación hacia el arte de la pintura y el grabado estuvieron presentes desde su infancia, por lo que los trazos y dibujos fueron siempre inherentes en la vida del artista, quien desde pequeño aprendió a admirar las diversas reproducciones de varias de las obras producidas por los miembros de la Escuela Mexicana de Pintura insertas en diferentes publicaciones que existían en el seno familiar. Fue también en esta etapa, en la que Oñate conoció algunas de las obras gráficas realizadas durante el siglo XIX, por Gustave Doré, a través de un ejemplar de *La Divina Comedia* ilustrado por el grabador francés, mismas que llamaron de manera inmediata su atención por el inmejorable tratamiento de las escenas compuestas, así como por el extraordinario manejo del claroscuro.

En su adolescencia, Oñate no perdió oportunidad en asistir a varias exposiciones que de pintura tenían lugar en el Museo Regional Michoacano, lugar en el que llamaron poderosamente su atención las distintas muestras de pintura mural ejecutadas por diversos exponentes de la Escuela Mexicana de Pintura y en especial, las obras realizadas por Alfredo Zalce y Federico Cantú tituladas *Cuauhtémoc* y *la historia y Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, respectivamente.

La admiración de Rodríguez Oñate hacia el trabajo de Zalce y sus deseos por el aprendizaje formal del grabado y la pintura le llevaron en el año de 1959 a buscar la asesoría del mismo, incorporándose al taller que éste mantenía en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad de Morelia. Sobre su estancia con Zalce, Oñate recuerda que, a pesar de que fue en esta época en la que los jóvenes pintores comenzaron a incursionar en nuevas técnicas y a realizar obras en las que no existía el dibujo, para Zalce era condición necesaria que sus discípulos aprendieran a dibujar y manejar el

tratamiento de la figura humana; los alumnos tomaban clases de dibujo artístico, constructivo y arquitectónico, grabado, litografía, joyería e historia del arte, por lo que los estudiantes a su egreso conocían prácticamente todas las técnicas de las artes plásticas.¹

En el año de 1960, debido a compromisos familiares, Rodríguez Oñate debió trasladarse a la Ciudad de México y, al no encontrarse dispuesto a renunciar a su formación artística, Zalce le recomendó con el maestro Antonio Trejo, quien se encontraba al frente del taller de figura humana de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, con la finalidad de que el pintor y grabador le acogiera como discípulo.

Fructífera resultó en todos los sentidos la estancia en la Ciudad de México para el joven Francisco Rodríguez Oñate, ya que además del asesoramiento académico que le ofreció el maestro Trejo, tuvo la posibilidad de admirar la pintura mural plasmada en múltiples edificios. El movimiento muralista llamó la atención de Francisco Rodríguez fijándose como objetivo, aprehender el concepto de la monumentalidad de tales obras y el manejo de la figura humana en las mismas. Fue también, en la Ciudad de México, en la que Rodríguez Oñate tuvo la oportunidad de conocer a diversos artistas que se encontraban comprometidos con los objetivos de la Escuela Mexicana de Pintura, entre ellos a los pintores, muralistas y grabadores Alberto Beltrán y Adolfo Mexiac.

Es importante destacar que, si bien es cierto que las premisas de la Escuela Mexicana de Pintura cautivaron desde siempre la atención de Rodríguez Oñate y que varios de los ejes rectores de la escuela se mantenían vigentes, destacando el nacionalismo artístico,² resulta también innegable que la estancia del joven artista en la gran urbe coincidió con el surgimiento de una nueva etapa en el arte plástico mexicano que abrió paso a nuevas tendencias artísticas, sobresaliendo entre ellas el movimiento al que diversos críticos han denominado como nueva figuración o neofiguración,³ el cual no sería indiferente para Oñate como lo evidencian varias de las obras que realizó algunos años más tarde acogiendo las propuestas de la nueva corriente.

¹ Comunicación personal con el Mtro. Francisco Rodríguez Oñate.

² Iris México, Abstracción informalista. Nueva figuración ¿“fresa y obediente”? , en: *Un tostón de arte mexicano, 1950-2000*, México, 2005, CENIDIAPI, p. 23.

³ Damián Bayón, “Artes Visuales en México (1940-1980)”, en: *Arte Moderno en América Latina*, Damián Bayón (Coordinador), Madrid, 1985, Taurus, p. 186.

En el año de 1962, Rodríguez Oñate regresó a la ciudad de Morelia, en la cual y a través de los conocimientos adquiridos en los años previos, comenzó a experimentar por cuenta propia con los materiales y técnicas que tenía a su alcance y, bajo la influencia que tanto Trejo como Zalce ejercieron en el joven pintor, además de la admiración que éste profesó hacia los artistas pertenecientes a la Escuela Mexicana de Pintura, se inclinó por desarrollar obras con temas que manifestaban contenido social, que se rebelaban en contra de la injusticia, que exponían hechos desgarra-dores de la sociedad y el drama en el que vivían diversos sectores sociales.⁴

En la década de los setenta y sin dejar de lado la configuración de escenas apegadas a las premisas fundamentales de la Escuela Mexicana de Pintura, Oñate realizó diversas obras que asumen distintas características de la nueva figuración sin desligarse de los temas nacionalistas, al conformar escenas que muestran a variados personajes, objetos, símbolos y animales, relacionados con el pasado prehispánico de México, así como la herencia cultural de los pueblos indígenas en diversas regiones del territorio mexicano, sobresaliendo la zona lacustre del estado de Michoacán. De manera análoga al desarrollo de estos temas, el pintor incidió en la ejecución de obras en las que es posible distinguir diversos pasajes y personajes de la mitología clásica. Ambos temas se convirtieron a la postre, en característicos de su producción artística.

Es a este periodo al que corresponde la serie realizada con pigmentos de tierra y lápiz graso, en la que Oñate bosquejó a través de sinuosas líneas, los diversos motivos de los cuales se componen cada una de las obras y que se caracterizan por la utilización de tonalidades ocre y algunos otros pigmentos óxidos, entre los que destacan: *Seres P'urhépechas* (1975), *Tocador de Quiringua*



Figura 154. Oro, oro, oro, 1975

⁴ "Francisco Rodríguez Oñate: obra y sentimientos del pintor michoacano". Entrevista realizada por Ana Santamaría Galván, en: *Órgano de comunicación de la comunidad INEA*, Números 8, 9 y 10, enero-marzo de 1996, INEA-SEP, p. 22.



Figura 155. Quiringua, 2013

(1975), *Tocador de instrumento de tres voces* (1975), *El gran potente venus* (1975), *Pegaso* (1975), *Máscara de León* (1977) y *Símbolos Nacionales* (1977). En las obras aludidas –a excepción de la de *Pegaso*– es posible advertir la recurrencia de Rodríguez Oñate por atraer a la memoria el pasado prehispánico de México, al integrar en sus obras, escenas que recuerdan ancestrales ceremoniales y fiestas p'urhépechas protagonizadas por la nobleza indígena, en las que el artista incluyó diversos instrumentos musicales y en las que los personajes aparecen ataviados con un gran despliegue de motivos ornamentales: tocados de plumas, vistosas orejeras y un conjunto de símbolos que adornan su cuerpo, aludiendo a la antigua tradición prehispánica de recubrir la piel con colores vegetales a través de los sellos conocidos como “pintaderas”.

Al respecto, Oñate advierte que su admiración hacia la época prehispánica fue siempre inherente a su personalidad, conjugándose a lo anterior, diversos factores que permitieron al artista encontrar modelos de inspiración al conocer, en la década de los 60, la colección arqueológica particular de Manuel Torres Serranía, cuyas piezas, fueron adquiridas por el gobierno del estado de Michoacán, encomendándose a Francisco Rodríguez el montaje de la exposición titulada *Una visión del Michoacán prehispánico*.

De esta manera, el conocimiento de Rodríguez Oñate hacia la historia del mundo indígena prehispánico y su sensibilidad imaginativa, se han conjugado a lo largo de su trayectoria artística, permitiéndole crear un estilo propio y particular en la configuración de escenas en las que se entrelazan los mitos, la fantasía y la realidad, al plasmar tanto en grabado como en lienzo, figuras de indígenas ancestrales, en cuyas obras destaca la peculiar paleta cromática utilizada por el artista.

En diversas obras, el creador ha personificado a los hombres prehispánicos como músicos, quienes interpretan a través de caracoles, quiringuas⁵, cascabeles, flautas, tambores y ocarinas, diferentes melodías reservadas para ceremoniales religiosos prehispánicos, como puede apreciarse en la serie de dieciséis lienzos que Oñate realizó en el año de 2004 y a la que tituló: *De máscaras y tatuajes. Sobre la*

⁵ Eduardo Ruiz, refiere que en el México antiguo, la nobleza p'urhépecha participaba en ciertas festividades en un baile denominado *Huaraua*, llevando cada uno de ellos en las manos ramas de “quiringua”, especie de palma de forma elegante. En: Eduardo Ruiz, *Michoacán. Paisajes, tradiciones y leyendas*, México, Oficina Tipo de la Secretaría de Fomento, 1900, p. 8. De acuerdo con diversas investigaciones realizadas por Francisco Rodríguez Oñate, la quiringua es un instrumento musical de madera ahuecada con forma zoomorfa.

intencionalidad de esta serie, el pintor comenta: "Quise imaginar esa excitación que el hombre –músico antiguo– tuvo con su sonoridad musical y que fue profunda, dulce o terrible con su cromatismo, quise atrapar con el mío los colores tierra; en ellos sensación de oído, el mío es visual"⁶

Resulta importante anotar que, en varias de las escenas que recuerdan el pasado prehispánico de México, el cual ha sido configurado por el artista a lo largo de su trayectoria, vemos representados a los antiguos habitantes de Mesoamérica en comunión con la flora y la fauna del territorio, bosquejando de esta forma, imágenes de animales considerados como sagrados entre los pueblos prehispánicos del territorio, entre los que destacan el jaguar, el colibrí y el lagarto, seres a los que Rodríguez Oñate ha representado de forma arquetípica y en una convivencia de perfecta armonía con los pobladores del México precortesiano.

Al ser el tema del mundo prehispánico de México uno de los que con mayor recurrencia ha ocupado la atención del artista desde los inicios de su carrera, diversos académicos han opinado acerca de estas obras. Al respecto, en el año de 1979 y con ocasión de la exposición que llevó a cabo Oñate con el título de *Anatomía indígena*, Esperanza Ramírez consideró:

El artista se ha aproximado al mundo prehispánico y su experiencia estética la transmite a través de su obra plástica [...] el dibujo y el color los maneja adecuadamente para crear arte y así poder expresar en forma realista y sintética ese mundo mágico [...] su información no es la de un arqueólogo, ni la de un antropólogo, ni etnólogo, su reporte abarca todas las áreas y nos pinta al indígena tal cual es: hermético, recio, duro, al mismo tiempo sensible, grandioso y orgulloso de su cultura.⁷

Sin embargo, no solo el mundo indígena prehispánico ha ocupado la atención de Francisco Rodríguez Oñate y, mediante la gubia y el pincel, el artista ha revelado en múltiples obras, diversas facetas sobre la vida de las comunidades indígenas que habitan en el actual territorio mexicano, predominando las escenas que descubren la vida cotidiana de las poblaciones ribereñas de la zona lacustre de Michoacán, en la que el artista habitó una buena parte de su infancia en diversas poblaciones y de las que admiró siempre sus costumbres y tradiciones, por lo que en estas composiciones, ha sido fundamental para Rodríguez Oñate, revelar el rostro de la población y sus

⁶ Francisco Rodríguez Oñate, *De máscaras y tatuajes (Catálogo de obra)*, Morelia, 2004, Secretaría de Cultura del estado de Michoacán, sn/p.

⁷ Invitación de la Exposición: *Anatomía indígena* de Francisco Rodríguez Oñate.

quehaceres cotidianos, mostrando además, varios de sus usos, tradiciones y fiestas. Al respecto, Francisco Rodríguez Oñate, ha manifestado en múltiples ocasiones que su obra se encuentra plagada de costumbres, oficios y tradiciones indígenas: "Mi quehacer plástico está basado en la riqueza que guardan las comunidades de Michoacán, las que con un peculiar sentido de ver y entender el mundo o la vida la ordenan de acuerdo al origen de la antigua civilización mesoamericana".⁸

De esta forma, el artista nos permite observar en incontables obras, varias de las actividades a las se han dedicado los habitantes de diversas comunidades, haciendo alusión en no pocas ocasiones en distintas series de grabados, al trabajo artesanal, como lo muestra la escena titulada *Alfareros del Patamban* (1989). El trabajo cotidiano de la población femenina ha sido, asimismo, cuidadosamente abordado por el creador en diversas obras gráficas, en las que nos permite observar –por ejemplo– a la *Vendedora de pescado en Pátzcuaro* (1990), a la *Vendedora de guajes de Santa Fe de la Laguna* (1990) y a la *Vendedora de nopales de Pátzcuaro* (1995).

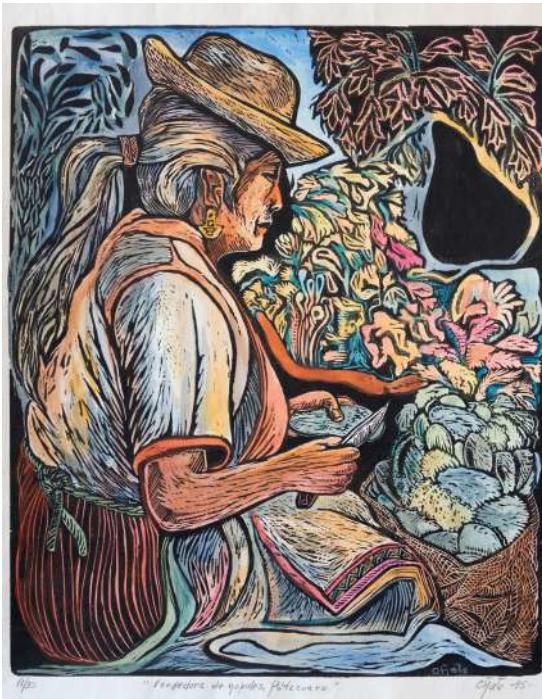


Figura 156 (izq) Vendedora de nopales de Pátzcuaro, 1995. Figura 157 (der) Tata Keri Ahuiran, 1992



⁸ "Francisco Rodríguez Oñate: obra y sentimientos del pintor michoacano". Entrevista realizada por Ana Santamaría Galván, en: Órgano de comunicación de la comunidad INEA, *ídém*, p. 22.

En relación con el tema de las comunidades indígenas de Michoacán, son comunes en la producción gráfica de Francisco Rodríguez Oñate, las escenas que muestran varias de las danzas tradicionales de diversas regiones del estado, en las que el autor ha representado, con asombrosa fidelidad, los vistosos trajes de distintos personajes que participan en las mismas, así como las originales máscaras, sombreros, tocados y ornamentos de los que se acompaña el atuendo utilizado por los danzantes, como puede observarse en los grabados titulados: *El príncipe danzante de la fiesta del Señor del Rescate. Tzintzuntzan* (1988), *El negro y la fea. San Juan Nuevo* (1989), *Danzantes fiesta del Señor del Rescate. Tzintzuntzan* (1988), *Viejo de Jarácuaro* (1990), *Tata Keri. Ahuiran* (1992).

Se suman a estas obras, varios grabados en los que el creador muestra diversos instantes de la vida cotidiana de los pueblos indígenas y, a través de los cuales, es posible observar la vestimenta de varias de las comunidades que habitan en Michoacán, así como la arquitectura tradicional de las mismas. A pesar de que destacan aquellas escenas que reproducen la vida de los indígenas p'urhépechas que habitan en la región lacustre del estado, el autor ha incidido asimismo en la representación de personajes pertenecientes a otras etnias asentadas en el territorio, entre los que sobresalen los indígenas mazahuas ubicados en la Región Oriente y los nahua que habitan en la Costa michoacana.

Un rasgo destacable de la producción gráfica en la que podemos observar incontables escenas de la vida cotidiana de las comunidades indígenas, lo es el colorido que el autor ha dado a cada una de las obras de manera individual a través de la acuarela y que recrea los vistosos matices que pueden observarse en la indumentaria, la arquitectura, las flores y los frutos característicos de las poblaciones aludidas. En este sentido, el realismo que el artista otorga a cada una de las escenas por él compuestas permite al espectador imaginar y gozar la textura del gabán utilizado por la población masculina y acariciar el rebozo que recubre los cuerpos femeninos; recordar el aroma de los alcatraces y percibir los sabores de la cocina tradicional.

Sobre la recurrencia de representar el mundo indígena, Oñate advierte que a lo largo de su trayectoria artística, una de sus intencionalidades ha sido la de plasmar la vida de estos pueblos, representar el mundo comunal y las tradiciones del mismo, ya que éstas tienden cada vez con mayor frecuencia a desvirtuarse y a caer en el olvido. Las obras que representan diversas facetas de las comunidades indígenas han sido objeto de múltiples elogios y comentarios, tanto de críticos de arte

como de diversos académicos de distintas disciplinas desde que Oñate comenzara a configurar estos temas. Antonio López en la revista norteamericana titulada *La raza cósmica*, opinó acerca de la labor de Oñate: "Su trabajo no es folklórico aunque muestra las tradiciones y leyendas de la región. No es un romántico, sino más bien un enamorado de la cultura indígena. El trabajo de Oñate es denso, fresco y lozano, vigoroso y hermoso, aunque no es decorativo".⁹

Sobre la representación del mundo indígena prehispánico y la configuración de escenas que muestran la vida de las comunidades en la actualidad, es importante destacar el fenómeno ocurrido en Latinoamérica, en la que surgieron en el siglo XX diversos procesos relacionados con una búsqueda de la identidad nacional y la indagación de elementos culturales propios de cada territorio. En este sentido ha resultado evidente en el arte plástico de algunos países el desarrollo de lo que algunos especialistas han denominado *indigenismo artístico*, "privilegiando a la cultura india, preconizando una vuelta a la tierra".¹⁰

En relación con lo anterior, Damián Bayón hace notar que, en México, la configuración de temas relacionados con las culturas indígenas del territorio fue utilizada por diversos artistas, destacando entre ellos Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros en el periodo de esplendor del muralismo mexicano, no obstante, Bayón considera que el espíritu nacionalista-indigenista no se perdió del todo, por lo que el crítico consideró a mediados de los años 80, que la obra, "aunque muy traspuesta" tanto de Tamayo como de Toledo "no olvida los mitos ancestrales, aunque los combinen con temas modernos".¹¹

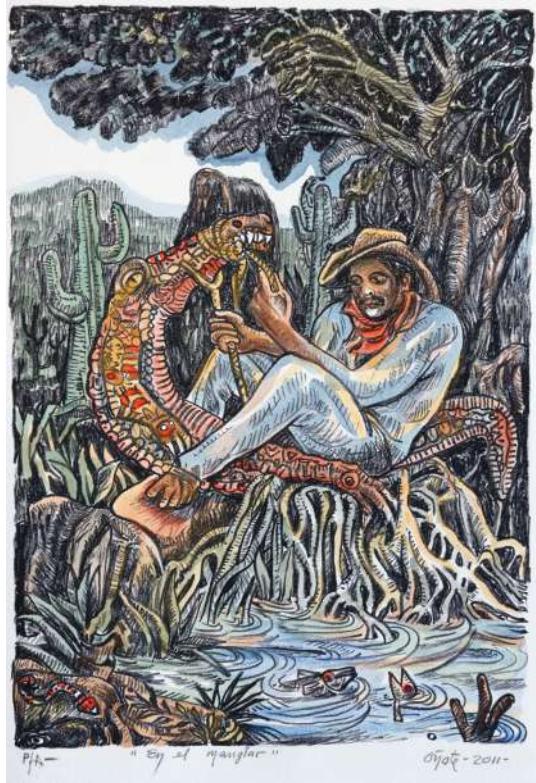


Figura 158. En el manglar, 2011

⁹ Antonio López, *La raza cósmica*, agosto de 1999.

¹⁰ Damián Bayón, *Arte Moderno en América Latina*, op. cit., p. 19.

¹¹ Ídem., p. 20.

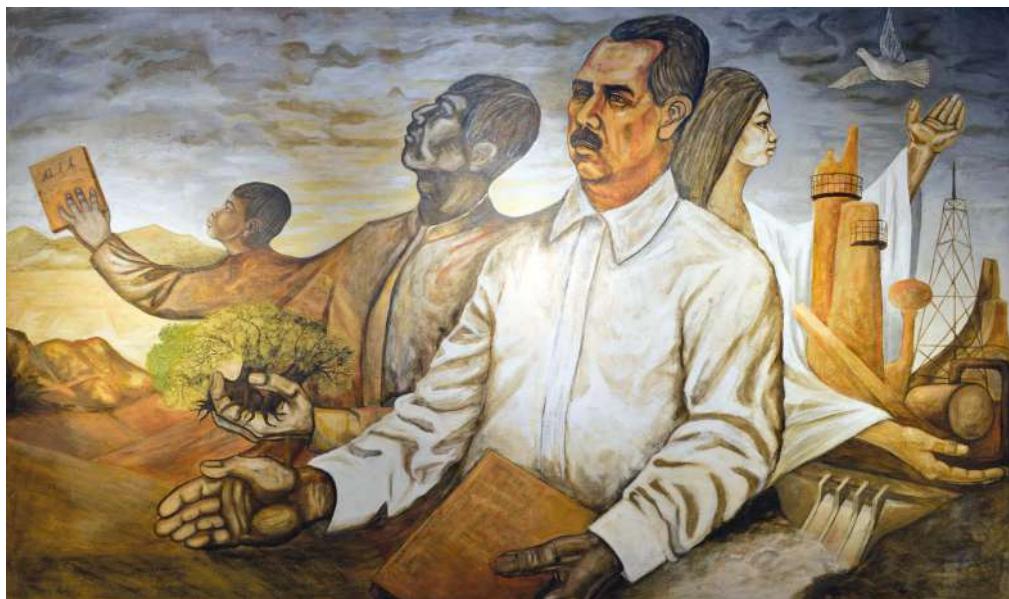


Figura 159. Cárdenas y la Industria, 1974

En nuestra opinión, un fenómeno similar ocurre con diversas obras realizadas por Francisco Rodríguez Oñate, ya que, si bien es cierto que una buena parte del trabajo artístico del creador, relacionada con la representación de diversas comunidades indígenas conserva el sentido nacionalista e identitario desarrollado por la Escuela Mexicana de Pintura, una parte considerable de su producción configura escenas protagonizadas por indígenas y animales fantásticos o de gran trascendencia mítica y religiosa que acompañan las acciones cotidianas de los mismos, como puede observarse en la serie de grabados con el tema de *Cocodrilos* (2011), en la que el artista ha desprovisto a los lagartos de su ferocidad a fin de representarlos como agradables animales de compañía.

En la década de los años 70 y con ocasión de la apertura del Museo Agrarista de Tzurumútaro, fundado gracias a la iniciativa del mismo Francisco Rodríguez Oñate y a la aprobación que otorgó la población a través de una asamblea general y las autoridades comunales, el artista decoró –de manera colectiva– varios de los muros del recinto con pintura mural y lienzos de grandes dimensiones, en los que retomando las premisas fundamentales de la Escuela Mexicana de Pintura desarrolló escenas que muestran a diversos personajes de la historia de México, así como las luchas sociales de la población y varios de los logros alcanzados por la Revolución.



Figura 160. Historia de la comunidad, 1974

De esta forma, en la sala 1 del museo, es posible observar la obra que el pintor realizó de manera conjunta con Susan Gallegher, artista norteamericana originaria de Albuquerque y residente por ese entonces en Pátzcuaro. El lienzo de grandes dimensiones, con influencia orozquiana y un acentuado contraste de colorimetría, evidencia apenas la figura exánime de Emiliano Zapata, sin embargo, la obra proyecta el simbolismo y la importancia del héroe revolucionario en la historia de México.

Destaca en el recinto museístico de Tzurumútaro, la pintura mural ejecutada por Francisco Rodríguez Oñate –en la que fungieron como ayudantes Samuel Núñez y Agustín Silva– dedicada a Lázaro Cárdenas del Río y cuya iconografía resulta característica –en las obras que han incursionado en el tema– al mostrar varias de las acciones que llevó a cabo el general desde la presidencia de la República, entre las que destacan los asuntos relacionados con la reforma agraria y la educación.

Dos lienzos más –de grandes dimensiones– realizados por el autor en vínculo con Susan Gallegher, se encuentran en el Museo Agrarista de Tzurumútaro; uno de ellos muestra la figura de José María Morelos y Pavón destacando el pensamiento social del héroe. El segundo lienzo muestra diversos elementos simbólicos de la

cultura mexicana y hace alusión a las luchas sociales del pueblo; un rasgo distintivo de la obra, lo constituye el escorzo del hombre que emerge del maíz y que nos recuerda el tratamiento de algunas de las obras de David Alfaro Siqueiros.

Francisco Rodríguez Oñate, es un artista versátil y, paralelamente a la configuración de las obras en las que mantiene vigentes varias de las premisas de la Escuela Mexicana de Pintura, es posible encontrar en su producción el tratamiento de diversos temas plasmados a través de diferentes técnicas, entre los que sobresalen los relacionados con la figura femenina, ya sea que se trate de algunos de los personajes de la mitología clásica o diversos seres angelicales.

En las obras relacionadas con la imagen femenina, es posible distinguir la intencionalidad de Oñate por el correcto manejo de la figura humana, esbozando siluetas llenas de expresividad y realismo, en las que el cuerpo femenino se despliega en un pronunciado movimiento que permite observar las acentuadas curvas del mismo. Destacan algunas obras, por el erotismo que el autor ha impreso a la escena, como puede observarse en *La vida* (2005), en la que el artista recuerda el ancestral mito del minotauro.

No escapan al pincel de Oñate los temas protagonizados por la muerte, en los que el artista recuerda el legado de Manuel Manilla y José Guadalupe Posada

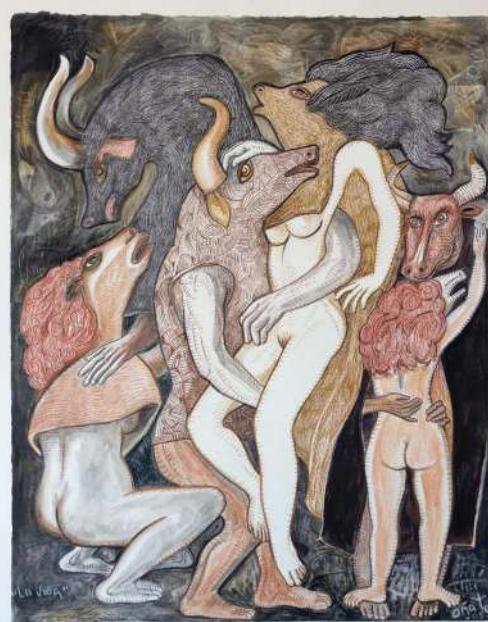


Figura 161 (izq) *La vida*, 2005. Figura 162 (der) *Sandías*, 2003

y, a través del uso del color que distingue su paleta, el artista descubre una sonrisa de los espectadores que han observado la serie de obras realizadas con acrílico – por él llamadas pendones– en el año 2003 tituladas: *Sandías*, *Bañista*, *Percusionistas*, *Dama con flores*, *La elegante* y *El gallo* –solo por citar algunas–.

Un rasgo destacable en una parte considerable de la producción artística de Francisco Rodríguez Oñate, lo constituye el uso que ha dado al color, al aplicarlo de manera manual en su extensa obra gráfica y que se constituye como una particularidad que caracteriza el desenvolvimiento de un estilo propio. En este mismo sentido, resulta notable el peculiar uso de la paleta cromática utilizada por el artista, –tanto en lienzo, como en grabado– al saturar de color cada uno de los espacios de la obra, así como las diminutas formas que en múltiples ocasiones el autor integra a las figuras centrales ahí representadas, logrando con ello otorgar un lenguaje propio al color, mediante el cual resulta posible realizar una segunda lectura de cada obra basada en la contrastante gama cromática usual en el pincel del artista.

Merece la pena señalar que, las tradiciones mexicanas, han sido un tema que ha ocupado durante décadas la atención de Francisco Rodríguez Oñate, motivo por el cual, el artista ha colaborado con cientos de dibujos para diversas publicaciones relacionadas con estos temas. Destacan, entre los materiales bibliográficos ilustrados por el autor, el texto titulado: *Rincones de Morelia*, publicado por la editorial Fimax, en 1974 y en el que, a través de los excelentes dibujos realizados en tinta china, podemos descubrir y apreciar el esplendor de la arquitectura de la antigua Valladolid de Michoacán.

Se suman a este material los cientos y magníficos diseños de juguetes tradicionales que Oñate incluyó en la publicación *El juguete popular en la artesanía mexicana* (2010), en el que el autor nos recuerda entre otros, los caballitos de madera de San Luis Potosí, los volantines de arcilla de Jalisco, las figurillas de cartón de Celaya, las muñecas de trapo de Chiapas, las miniaturas de hojalata de Jalisco y Guanajuato, o bien, los silbatos de barro de Ocumicho.

Una faceta, poco conocida de Rodríguez Oñate, lo es su incursión en el diseño de pequeñas piezas de joyería manufacturadas en plata y cobre que nos recuerda la formación del artista y el acompañamiento que obtuvo en sus años iniciales con Alfredo Zalce, quien instaba a sus alumnos a tener una formación integral.

Francisco Rodríguez Oñate, ha alternado durante toda su vida un incesante trabajo de administración, gestión y promoción cultural con el oficio de la pintura

y el grabado. De esta forma, en los años 70 inició la recolección de obra para la fundación del Museo de Arte Contemporáneo de Morelia –MACAZ–, fundó la Galería de Turismo y la denominada *Rinconada del Arte*; fue Subdelegado de turismo en Pátzcuaro, fundador de la Casa de los Once Patios y en ella del Museo de Arte Contemporáneo. Fundó el Museo Agrarista de Tzurumútaro y el de los Hermanos Rayón en Tlalpujahua. Fue Jefe de la Sección de Artes Plásticas de la Casa de la Cultura de Morelia, Director de Difusión Cultural de la Casa de las Artesanías, Subdirector del Instituto Michoacano de Cultura –hoy Secretaría de Cultura de Michoacán– y Director del Ex Colegio Jesuita de Pátzcuaro.

Oñate es un hombre y un artista comprometido con las causas sociales. La maestría con la que trabaja una gran variedad de técnicas revela su pasión y dedicación por el oficio, pues lo mismo domina el arte del grabado, que la pintura y el dibujo, utilizando los más diversos materiales, lo cual le ha permitido exponer su obra en prácticamente todos los rincones de la República Mexicana, así como en el extranjero, revelando, mediante su muy particular estilo y sensibilidad, los colores que envuelven la historia, las costumbres y las tradiciones mexicanas.❖



Figura 163. Collar, 2000



GILBERTO RAMÍREZ. PINTOR FESTIVO

Azucena Solórzano

El arte supremo del maestro: Despertar gozo en la expresión creativa y el conocimiento.
Albert Einstein

Agradezco la invitación para escribir sobre la vida y obra del maestro Gilberto Ramírez. Me atreví a aceptar por el conocimiento y la cercanía que tuve con él cuando fui su alumna; agradeciendo así el milagro de su presencia y una vida que trasciende a través de la creación.

Luis Gilberto Ramírez Arellano, a quien cariñosamente llamábamos “el bigotón”, nació en la Ciudad de México, un 01 de julio de 1942. Allá se formó, en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, de 1957 a 1961, la misma donde fueron maestros los dos grandes: Diego Rivera y Frida Kahlo.

Hijo de María Teresa Arellano y Gilberto Ramírez, padres también de David –su hermano mayor– y de Enrique –el menor–. Gilberto fue pintor, grabador, ilustrador y muralista, su obra se conoció en varias ciudades de la República Mexicana, Estados Unidos, España, Bulgaria y Suecia. Estuvo en Morelia las últimas décadas de su vida; para residir, crear sus obras, enseñar y disfrutar la vida en compañía de sus múltiples amigos. Se casó el 26 de junio de 1992 con la profesora María Teresa Reyna Cervantes y de ese matrimonio nacieron Yoloxóchitl y Nayeli.¹

Conocí al maestro en la Casa de la Cultura de Morelia en 1983, asistía al taller de pintura que él impartía diariamente de nueve a once de la mañana. Sus clases eran amenas y se disfrutaban por la gran cualidad que tenía al transmitir, con alegría, sencillez y entusiasmo, sus vastos conocimientos en cuanto a la técnica, historia del arte e historia de México. Era un ávido lector, excelso dibujante y grabador. De férrea disciplina con el pincel, nos compartía su obra venidera, ya fuera de caba-

¹ José Luis Rodríguez Ávalos.- “Semblanza de Gilberto Ramírez” en: *El As*, información desde el balcón de Tierra Caliente, 2 de julio de 2012. Disponible en Internet: <<http://elas.com.mx/?p=3650>>. [Consultado en noviembre de 2012].



Figura 164. Mujer y estrella, 1978

llete, mural o el retrato de algún héroe nacional. Con expectación esperábamos sus exposiciones que, año con año, nos compartía y deleitaban, ahí observábamos la destreza de su mano enriquecida con el concepto estético y creatividad, lo cual siempre tenía muy claro cuando ahondaba diferentes temas, entre los que se encontraban: la tauromaquia, el erotismo, cristos de pueblo, madonas, orifánfalos, bellas faranduleras, o bien, complementaba los versos de *Celos de amante*. Su pintura es real, no realista, con gran capacidad imaginativa y de fantasía, logra transmitir el entusiasmo y compromiso en el acto de plasmar imágenes de los alrededores locales por su importancia festiva-religiosa, como son las fiestas del Señor del Rescate en Tzintzuntzan o los toritos de petate de Tarímbaro.

Gilberto era bajito, con rasgos turcos, de pelo negro y bigotón; informal en el vestir: pantalón de mezclilla y camisas azul cobalto o color vino –sus colores favoritos–, además usaba botines. Su infancia transcurrió junto con sus hermanos David

y Enrique dentro de un ambiente cultural, ya que “don Ferrus” –como cariñosamente le decían a su papá–, dirigía un teatro guiñol donde creó una marioneta inspirada en los dibujos de José Guadalupe Posada. Dentro de las amistades que frecuentaban con su padre, estaban Juan de la Cabada, Renato Leduc, el crítico de arte Antonio Rodríguez, el antropólogo Mario Vázquez, el músico Wello Rivas, los pintores Juan O’Gorman, Mariano Paredes y Diego Rivera, asimismo, el escritor y periodista Roberto Blanco Moheno y el torero “Negro” Muñoz.

La actividad de su padre lo puso en contacto con una multitud de personas de lo más disímbolas y de todos los niveles. Sin duda, estas relaciones habrán de nutrir su temprano talento.

Desde muy joven produjo dibujos y pinturas, también participó en un concurso mundial en Guatemala, haciéndose acreedor a un reconocimiento especial.

Observaba dibujar a su papá hasta que se quedaba dormido. Ya para terminar la primaria, acudía al taller de Armando Anguiano –hermano de Raúl de gran fama–, junto con Antonio Albanés; pintor muy profesional con un espléndido dominio del oficio. En el plano del aprendizaje, sus maestros fueron artistas prestigiados tales como: Abelardo Ávila, integrante de la Sección de Artes Plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios –LEAR–, asimismo, Carlos Alvarado Lang, gran maestro del grabado académico en México, también Nicolás Moreno y Arturo Estrada, con quienes pintaba paisajes en Chapultepec. Arturo lo orientaba con un concepto de libertad plástica muy amplio, en contraposición a Nicolás quien era muy estricto, éste último le dio la academia y Arturo una mayor autonomía.

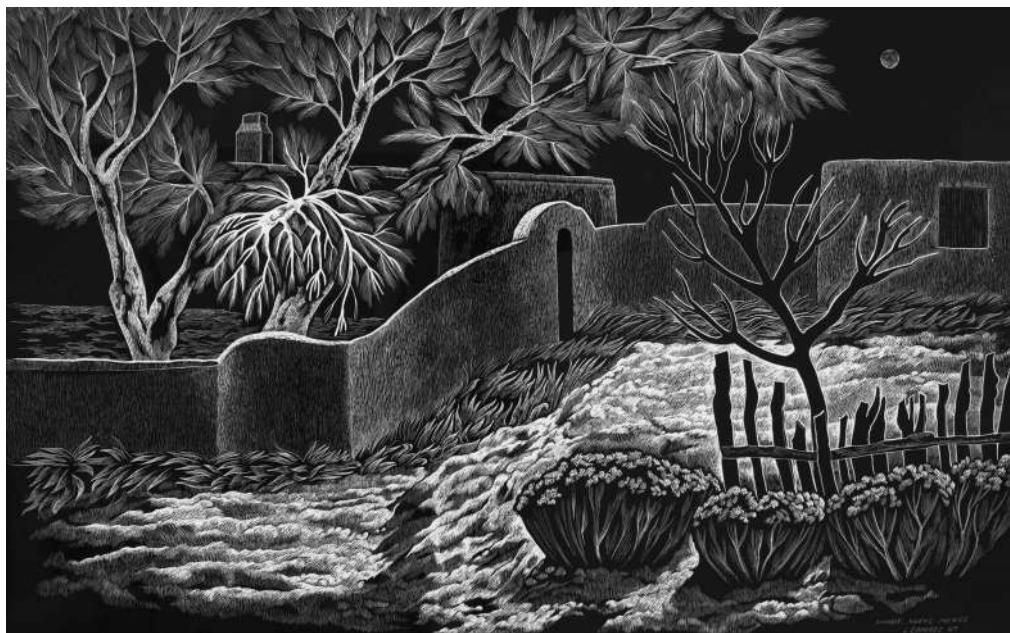


Figura 165. Nambé Nuevo México, No. 2. 1984

Ruth Rivera, hija de Diego, le impartió teoría de la arquitectura, Santos Balmori le enseñó composición, Castro Pacheco fue su profesor de anatomía, “El Yuca” Borregui, ayudante principal del maestro Diego, le enseñó aplazados para fresco, entre tanto, la maestra “Cuquita”, lo pertinente al laboratorio. Con el doctor Trueba Urbina, maestro de anatomía, acudían a la Escuela de Medicina de la Universidad Nacional Autónoma de México a estudiar cadáveres, de igual modo, iban al manicomio “La Castañeda” para observar las expresiones de los pacientes. “Nacho” Aguirre, Pablo

O'Higgins, Benito Messeguer, Antonio Trejo y Rosa Castillo, fueron también sus mentores. En suma, tuvo una enseñanza de primer nivel.

Cuando se nace con el talento para ser pintor –factor predominante para desarrollar la actividad principal en la vida–, éste no es suficiente, ya que la influencia del medio es determinante. Nuestro país es especialmente hostil hacia el arte y la cultura, ya que se toma como una actividad secundaria, como diversión o entretenimiento. De esta manera, el artista nace, pero después se hace o se deshace, si es que encuentra o no la forma de poner en práctica su potencial, en este caso, Gilberto asumió el apasionante reto de la creación plástica y a ella se entregó con afán, aprovechando así el don con el que nació. La exigencia de sí mismo, en el estudio y el trabajo, no la veía como fuente de dinero, sino como un reto ante sus posibilidades. Como ser humano, en el ser y hacer, nos legó un rico acervo, ya que siempre vivió de su obra. Trabajar con el maestro Gilberto Ramírez marcó el rumbo de mi vida profesional:

Buen retratista y dibujante eficaz, puso sus conocimientos y habilidades al servicio de propuestas estéticas que surgieron de lo popular. Como los grandes creadores de principios del siglo XX –en la música, la literatura, la danza y las artes plásticas– encontró que en el arte popular –llamado despectivamente “artesanía”– se amalgaman atributos del sincretismo indígena y europeo; muchos pintores ya habían hecho sondeos por los caminos de lo popular, pero casi siempre tergiversando o comercializando los atributos de esas expresiones. La aportación de Ramírez fue en el sentido de mantener y revitalizar los principales elementos, signos y colores populares como base para una expresión contemporánea del “otro modo” de ver el mundo, lo indígena y mestizo como valores estilísticos. Paisajes, hechos históricos, retratos, personajes, la tauromaquia, las calaveras, fueron tratados por Gilberto Ramírez con gran eficacia.²

La principal preocupación de Gilberto era producir arte, no ganar dinero. Vivía bien, cómodamente, de acuerdo con sus preceptos; sin lujos, ni cosas superfluas, prefería comprar libros a gastar en ropa. Le gustaban las joyas y los relojes caros por su aspecto estético, si es que lo tenían, al respecto decía: “Pero en ese caso puede ser tan bello uno caro como uno barato; ambos dan la hora”. Para Gilberto la belleza estaba en el ser humano no en el atuendo.

Ponía en práctica los conceptos estéticos, producto de su investigación, ya que estaba dedicado a la producción plástica; era independiente y muy afortunado de

² José Luis Rodríguez Ávalos, *op. cit.*

no tener que realizar otra actividad ajena a la pintura, este quehacer le permitió conocer gente importante en muchos campos del arte: escritores, músicos, pintores, científicos, políticos y demás. También pudo viajar repetidamente, a la par que trabajaba de tiempo completo en lo que más le gustaba.

Los viajes que realizó a Europa le sirvieron para valorar lo que era, creía que era fundamental visitar otros países, cruzar fronteras; ello pudo hacerlo a través de Aeroméxico; empresa que lo contrató para pintar murales de pequeño formato para sus oficinas en todo el país: desde Cancún hasta Tijuana y de Acapulco a Veracruz.³ Por espacio de seis meses, Gilberto recorrió los países del occidente europeo visitando museos como: el Museo Nacional del Prado, el Louvre, los Uffizi, el Palazzo Pitti y otros. Se desplazó también a Marruecos, Tetuán, Tánger y cabe decir que lo confundieron con un turco en Ceuta.

En un segundo momento, fue a Moscú y Bulgaria, en un tercer viaje fue a exponer junto con el maestro Alfredo Zalce a Suecia y Dinamarca. De regreso se quedó en Nueva York; ciudad que lo impresionó profundamente, aun cuando ya había estado en Chicago dando charlas sobre muralismo mexicano. También vivió en San Francisco, California, donde pintó un mural en el barrio latino. Es de tomarse en cuenta su paso por La Habana, París, Estocolmo y Roma, pero nada le impresionó tanto como Nueva York. El resultado de todas estas vivencias le hacían dedicar una hora a distintos cuadros de Botticelli: *La Primavera* o *El Nacimiento de Venus*.

³ Con relación a los murales de Gilberto Ramírez, hay una coincidencia que quiero mencionar brevemente. Trabajé para Aeroméxico en los años 70, al interior de las oficinas de boletos en Reforma 64, entre pasajero y pasajero, admiraba un mural pintado en el acceso al segundo piso, el tema era un paisaje con pirámides y árboles en el primer plano; aproximadamente de 60 metros cuadrados. Cuando comentó Gilberto su paso por las oficinas de Aeroméxico y todos los espacios que pintó a lo largo y ancho de la República mexicana, me regocijé de haber conocido al autor de tan admirable obra, no cabe duda que ya era latente mi gusto por las artes visuales y, al cabo del tiempo, mi camino se encauzó a esta disciplina.

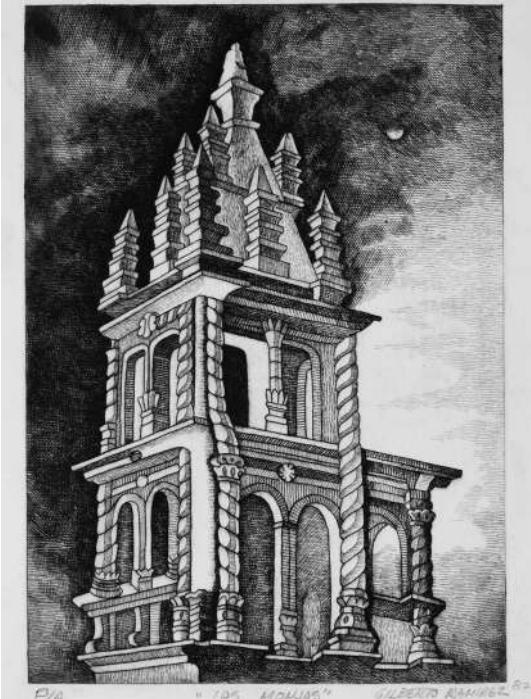


Figura 166. Las Monjas, 1987

Tras analizar la composición o el tratamiento del material, la luz y la cuestión formal de la pintura de estas grandes obras del arte universal, se cuestionaba y pensaba: “¿Ahora qué hacer si ya todo está hecho?”, es decir, no se iba a dedicar a copiar y convertirse en un Leonardo de Michoacán. Gilberto decía que el arte exige la presencia y desarrolla la personalidad, él tenía una excelente preparación académica, pero se cuestionaba sobre cómo aplicarla.



Figura 167. *Madonna I*, 1993

La tesis de Gilberto en cuanto a pintura la tomó del arte prehispánico, aspectos que son principalmente del arte mexica, por lo tanto, en su pintura existe la constante línea encontrada en murales y códices, la cual aplicaba en color ocre, lo más importante se remitía a lo conceptual, la abstracción de la forma y el realismo en el detalle. Usaba a la escultura prehispánica *La Coatlicue* para ejemplificar lo anterior, ya que se trataba de una mujer con falda que, realmente, era un rectángulo, una forma cerrada, vertical, sobria y serena. Dicha efigie le representaba una síntesis de elementos en cuanto a su concepción femenina, pero en el detalle encontramos el collar de corazones, las manos perfectamente trabajadas, la falda de serpientes forjadas con gran detalle, convirtiéndose así en un gran ejemplo del arte prehispánico que transmite emoción sin aspavientos.

Gilberto Ramírez pretendía estilizar en su pintura parte de los elementos del arte popular, como lo es el color estridente de muchos objetos y la libertad creativa de que hacen gala los artesanos. Nuestro artista forjaba una realidad aparte y recurría a soluciones plásticas inverosímiles: un cristo rojo, una madona verde o un toro azul. El arte es el producto superior de la creatividad del ser humano, no puede ser producto de la improvisación y la ignorancia; la fama y el dinero se tienen que dar, pero como consecuencia y no como finalidad.

Pocos creadores han logrado expresar con mayor contundencia el ser mexicano como Gilberto, quien estuvo muy cercano a las piezas prehispánicas. En 1963 trabajó en el Museo Nacional de Antropología en los murales, ahí tuvo la oportunidad de relacionarse con muchos pintores, a saber: Juan Torres, Rogelio Naranjo, Rodolfo Rivera y Luis Covarrubias. Después de concluir su trabajo en Antropología, produjo obra de caballete y a los diez años de haber salido de la escuela hizo su primera exposición individual. Consideraba que se debía mostrar al público cuando llegase a una conclusión o tuviera algún hallazgo, no por acrecentar el currículo únicamente. Estaba en total desacuerdo con el hecho de presentar obras que fueran "refritos" de las formas; debía haber una búsqueda y un esfuerzo para no caer en "tamayitos" o "toleditos". En esa primera exposición le fue muy bien, ya que por ser muy amigero, hubo gran número de asistentes en las galerías Chapultepec del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Pero después buscó la manera de producir murales, fue así que, en 1966 encontró la oportunidad de hacerlo en la Prevocacional No. 2 del Instituto Politécnico Nacional –IPN– representando el tema Átomos para la Paz; más adelante, trabajó en la Vocacional No. 5. Para finales de los años 60, empezó otro mural en la Facultad de Economía donde conoció a Sócrates Campos Lemus y a Hernández Zárate, mismos que después serían líderes del movimiento estudiantil de 1968, del cual todo México participaba, unos en pro y otros en contra; Gilberto dibujaba volantes alusivos a dicho movimiento que entonces repartían en su Jeep Willys 47.

También participó en el grupo de teatro "Mascarones" que hacían giras por el centro del país con sus temas favoritos y sobre Vietnam. Esta experiencia positiva le ayudó para tener mayor soltura y hablar mejor en público. Ahí conoció a otro grupo de teatro chico llamado "Teatro mestizo de Aztlán", el cual tenía su sede en San Diego; sin pensarlo mucho se fue con ellos a California. En esta etapa, hacía carteles y escenografías, participó además en manifestaciones al lado de César Chávez, el máximo líder de los campesinos en California.

En 1970 y con el apoyo de la comunidad de chicanos, pintó un mural tríptico en la Universidad Estatal de San Diego, California, la temática fue precisamente la *Historia de los Chicanos*, la cual repitió en 1991 ayudado por un gran amigo: Darwin Cárdenas. El primer segmento lo tituló *Crepúsculo* y se refiere a la caída de México-Tenochtitlán; el nacimiento del mestizo con todas sus implicaciones: la mezcla de culturas, el machismo, la devaluación de la figura materna, el padre conquista-

dor y la madre abandonada; escarneida. La segunda parte del mural la dedicó a *La Noche*, es decir, la pérdida del territorio en manos de Estados Unidos y la separación de los mexicanos en dos grupos: uno a cada lado de la frontera. Fue el grupo del norte el que con el tiempo generó el movimiento chico. La última parte del mural correspondió al *Amanecer*, que simboliza la raza cósmica y la esperanza de paz como única propuesta para la sobrevivencia del ser humano.

Cuando surgió el movimiento chico estaba en su apogeo La guerra de Vietnam, no obstante, muchos jóvenes se negaron a ir a pelear allá. También publicaban un periodiquito contra la guerra, Gilberto hacía las ilustraciones; se llamaba *La Verdad* y lo repartían en los parques de diversiones. También pintó por esos años, en San Francisco, California, otro mural con el tema *Los pueblos sacrificados contra el imperialismo*.

El muralismo en México se estableció con bases muy claras, muy definidas y la producción pictórica desarrolló esas propuestas, el muralismo debe tener como eje al ser humano y su problemática debe ser principalmente humanística, aunque ahora una mayoría de pintores hacen murales que no pasan de ser manchas más o menos afortunadas en la pared, esa expresión, por la falta de contenido social no puede considerarse mural así como tampoco una ampliación fotográfica que nos muestra un bosque, un lago o unas montañas. El mural es la lucha social plasmada en la pared.

A pesar de que ya estaba relacionado con galerías comerciales y formaba parte de la membresía de pintores del Museo de Arte de San Diego, California, ubicado en el Parque Balboa, uno de los museos más importantes de los Estados Unidos, donde se podía encontrar obra de Rembrandt, Van Gogh o Delacroix, Gilberto se sintió nostálgico y regresó a la Ciudad de México donde, finalmente, no se sintió cómodo, así que se fue a vivir a Villa Hermosa, Tabasco, ahí puso una galería. Hizo retratos y promovió eventos culturales por espacio de tres años, después estuvo entre la capital de nuestro país y San Diego, California, hasta que en 1980 decidió establecer su residencia en Morelia. Impartió clases de artes plásticas en los talleres libres de la Casa de la Cultura de Morelia: “[...] así como en un taller independiente en Santa María de Guido”⁴.

Al poner en práctica la propuesta plástica que le interesó a Gilberto, prefirió trabajar temas que no estuvieran a discusión, en este sentido, el público ve el tema

⁴ *Ibíd.*

y no la forma, rara vez ve la pintura. La gente discute el tema, quiere saber los porqués del arte, quiere que se le explique, de ahí el éxito de los críticos de arte, ya que éstos facilitan el camino a una compresión subjetiva y la gente perezosa, para pensar, se pone en manos de ellos para que les expliquen, a su real entender, qué se debe ver o qué se encuentra en la creación artística, parece ser que están más interesados en la literatura que en la pintura. Abordo esto porque quería que vieran la pintura y no discutieran el tema. Estamos en el tercer lustro del siglo XXI y todavía existen en nuestra ciudad muchos prejuicios. Gilberto Ramírez creía que la ignorancia de mucha gente no les permitía valorar el erotismo, lo confundían con pornografía, consideraban a ésta última como falta de calidad; un tema noble tratado de manera torpe se convierte en pornografía, un tema prosaico tratado correctamente es arte, no es el tema, es la forma lo que confiere calidad artística a una obra.

Hay gente que no puede ver sanamente su naturaleza, el erotismo es una categoría superior del ser humano, solo él puede sentir erotismo; la sexualidad es otra cosa, las plantas y los animales tienen sexualidad, solo el hombre concibe el erotismo porque éste es mental; psicológico.

Gilberto elaboró una carpeta de dibujos eróticos en 1996, los originales a lápiz sobre papel fabriano; el offset, con que después se reprodujeron en un tiraje de 100 ejemplares, ilustraba el poema *Celos de amante* de Mirza Rachán Kayil, el más grande de los poetas populares de Afganistán, nacido en Kachemira en la segunda mitad del siglo XIX y de padres musulmanes:

Aunque seas bella como *Kashmir*, al salir el sol,
No estoy de ningún modo celoso, ¡oh! muy pérvida *Kharo*,
Del amante que elegiste y que ocupará esta noche mi sitio en tu lecho. Por lo tanto, puedes invitarme a vuestra comida, esta noche...
Llevo en mí el olor de tu cuerpo. [...]

Y luego le cantaré un *ghazal* para enseñarle la manera sabia.
De liberar tus cabellos y deambular tus gruesas trenzas, negras y brillantes,
Pesadas de perfumes y de *muhurs*, de flores y de *tickas*.

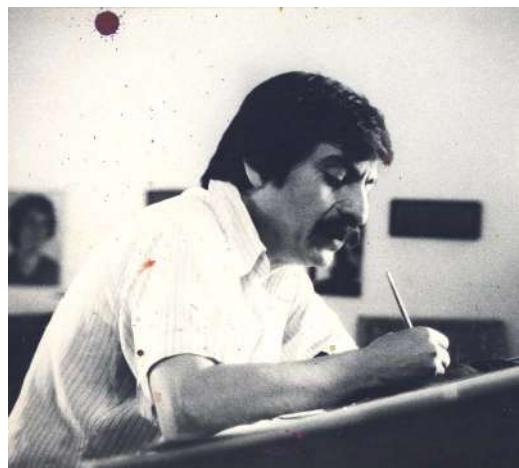


Figura 168. Gilberto Ramírez trabajando, s/f

Pesadas sobre todo del aroma de tu piel.
Llevo en mí el olor de tu cuerpo. [...]
Y luego le cantaré la manera muy lenta,
De libar en tus labios tus besos dulces como dátiles,
De libar en tus senos todas las flores abiertas: narcisos, claveles, rosas,
De recoger en tu cuello todos los frutos perfumados: naranjas, duraznos y fresas.
Llevo en mí el olor de tu cuerpo.⁵

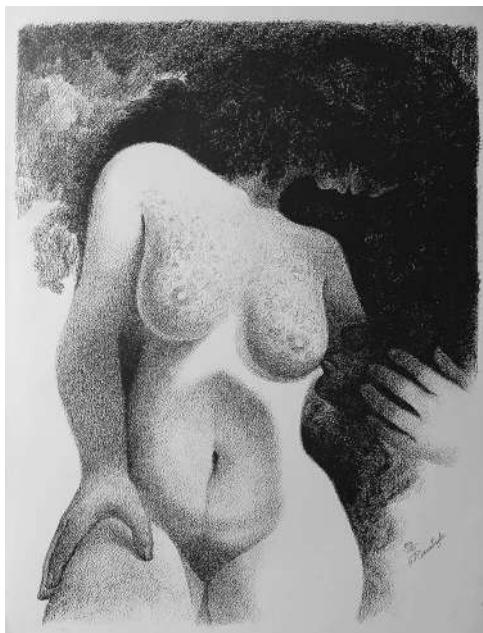


Figura 169 (izquierda) Celos de amante I, 1996. Figura 170 (derecha) Celos de amante II, 1996

Sobre la fiesta brava, Gilberto Ramírez creía que era una fiesta única y extraordinaria, incluso decía: "Cuando se produce el arte del torero es indescriptible plásticamente". El tema es muy rico por toda la parte subliminal; lo subjetivo es excepcional y ello lo incluía como parte del trabajo dentro de su vasta obra de caballete. De este modo, elaboró temas taurinos a la manera clásica sin dejar de lado la connotación mexicana –resultado de la investigación en la que estaba inmerso utilizando elementos del arte popular–, con base en colores intensos y haciendo gala de libertad. En 1998 elaboró dos carpetas de tauromaquia: *Piel de Toro I y II*, con un tiraje de 50 ejemplares; los dibujos estuvieron basados en poemas de Ramiro Bolaños Ortiz.

⁵ A. Thalasso.- "Poesía de Afganistán" en *La Jornada Semanal*, 31 de marzo del 2002, núm. 369. Disponible en Internet: <<http://www.jornada.unam.mx/2002/03/31/sem-afganistan.html>>. [Consultado en noviembre de 2012].

La presentación fue hecha por Gaspar Jiménez y Vargas junto con Raúl Carapia, el primero expresó lo siguiente:

La fiesta brava vista por Gilberto y plasmada por su lápiz bajo este concepto de reto y magia, de humano y divino, de amor y entrega, de sacrificio en una palabra, es por sí sola ya, no una tauromaquia sino una taromagia, donde el pintor juega con la mitología y el simbolismo del Hombre-Mujer-Toro-Dios. Si el anterior se remontó a la mitología hindú y nos deleitó con su misterio, en esta nos traslada a lo más intrínseco del amor terreno, la relación Hombre-Mujer como Toro-Torero, Fuerza-Belleza, Pasión-Entrega, y todo lo que conlleva el juego íntimo del amor.

Otra conclusión a la que llegó Gilberto fue el hecho de que el hombre es el único animal que ríe, creía que esta capacidad se había desperdiciado a lo largo de la vida artística de la humanidad:

El hombre produce en todo su transcurso de expresión artística obra heroica, poética, romántica, retórica, política, sensual y humanística. Pero son raras donde se provoca la hilaridad, piensan que se resta seriedad a la cuestión artística como si la risa fuera un acto vergonzoso cuando a su modo de ver solo ríe la gente inteligente, porque para reír se necesita llevar un proceso, tener una información, agilidad mental para encontrar relaciones y procesar la ecuación que nos lleva a reír, la gente carece de esos elementos, no ríe, es torpe.⁶

Los Orifánfalos son seres fantásticos que se diferencian de los alebrijes porque el orifánfalo tiene sexualidad bien definida y el otro es indefinido, en ese renglón y como ser fantástico, busca ponerlo en medio de actos fallidos de exageración para provocar la relación jocosa del espectador. Esa fue la idea original de Gilberto Ramírez en *Orifanzolia*, que es un zoológico fantástico, producto del juego y la imaginación. Su trabajo en este caso lo ubicó en un terreno lúdico, dejando siempre en claro el concepto estético que conformó con base en sus investigaciones plásticas, creía que cuando la cuestión pictórica no contaba con un sustento que era la tesis plástica, se convertía en artesanía.

Otro tema son las pinturas de mujeres de la vida galante; las *Bellas Faranduleras* les llamó el propio Gilberto, hay un comentario escrito que le hizo el maestro Alfredo Zalce a propósito de la exposición que presentó Gilberto en la Casa de la Cultura de Morelia en 1989 con el mismo nombre. Expresó entonces el maestro Zalce:

⁶ Entrevista realizada por Azucena Solórzano a Gilberto Ramírez.

Si comparamos esta exposición de Gilberto Ramírez con las anteriores notamos continuos cambios de estilo y de pintar, variaciones siempre certeras del mismo tema que van modificando sus inspiraciones garantizando así una renovación interior. Su color curiosamente expresivo da vida intensa a la forma que se vivifica al cerrársele con líneas de distintos colores y evidencia ritmos que recorren la superficie del cuadro para hacer surgir esas figuras de pinturas insólitas llenas de gracia y sensualidad sutil, cualidades logradas sin esfuerzo aparente, con el dominio de la técnica pero difícil de alcanzar.

Años después un grupo de alumnos lo acompañamos a ver lo que pintó en el Zoológico de Morelia, se trataba de un paisaje de la sabana africana con el Kilimanjaro al fondo y fauna de la región. Otro fue el mural alusivo a los 450 años de la fundación del Colegio de San Nicolás en 1990, ejecutado en el Teatro "Samuel Ramos" de Morelia. En otro momento y acompañados del maestro Zalce y Darwin Cárdenas, acudimos a la inauguración del mural transportable para el Ayuntamiento de Apatzingán y otro en la Casa de la Cultura de la misma ciudad, dichos eventos ocurrieron en los años 2000 y 2002 respectivamente.

Con entusiasmo, el maestro Gilberto platicaba de los avances que estaba teniendo con el mural *Reencuentro* en el Instituto de Investigaciones Económicas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo en Morelia. Afortunadamente aquí lo pude apoyar con la infraestructura formal de la Galería *Quadroarte*, para otorgarle la factura que necesitaba.

Su presencia en *Quadroarte* era asidua, ya fuera para presenciar las inauguraciones o tratar temas de interés común. Cuando lo nombraban juez de los premios Eréndira, acudía a *Quadroarte* con su caja de expedientes para comentar, de tal forma que al hacer el análisis de todos y cada uno de ellos, prevalecía su honradez y ética en todo momento, analizando concienzudamente candidato por candidato; revisaba minuciosamente e iba poniendo palomita o tache a los diferentes aspectos que contemplaba la convocatoria. Fue en el año 2006 cuando salió favorecido su colega Jesús Escalera.

Otro de los apoyos que recibimos en nuestros "pininos" de alumnas expositoras del grupo "Expresión Libre", fue el texto para la invitación: *Son tan tan mujeres...* Aquí éramos una docena de damas: Adela Anguiano, Artemisa Báez, Mercedes Black, Alma de la Barra, María Dolores Gómez Karras, Esther Hincapie, Alma Padilla, Dinorah Pérez, Marcela Ramírez, Pilar Ramírez, Elvira Trujillo, Rosa Ma. Rosas; más quien esto escribe María Azucena Solórzano. Para todas absolutamente tuvo un co-

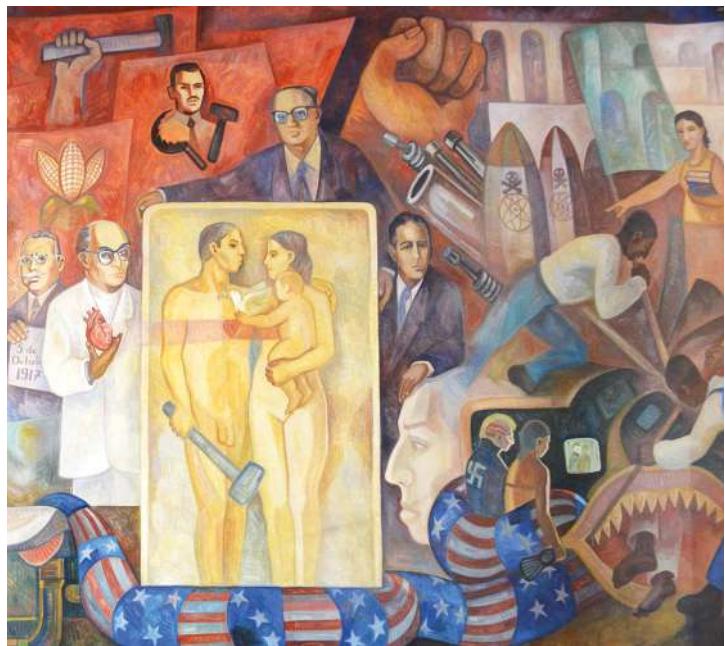


Figura 171. Mural *Historia Mexicana* -detalle- 2006



Figura 172. *La Encrucijada*, del Mural *Reencuentro*. 2006

mentario. También nos incluía en sus exhibiciones como expositoras, en una ocasión fuimos a acompañarlo al Club Britania con Paloma Zárate. De esa exposición de divas del arte se expresó Gilberto:

Maravillosa sensación, tener en la mente y en los ojos la imagen de la mujer, de todas las mujeres; son miles, son millones, son millones de millones. Todas tan diferentes, tan bellas, tan originales, tan sensuales, tan tímidas, tan combativas, tan locuaces... tan... tan mujeres. Son un grupo heterogéneo, desde la entradita en años hasta la que se asoma a la vida, desde la que cursó la carrera hasta la que hace sus primeros "pininos", desde la que ya expuso en el extranjero hasta la que casi no ha salido de la ciudad; todas tienen algo que decir y lo dicen a su manera; técnicas, escuelas, corrientes diferentes, sería terrible y temible intentar catalogar su actitud creadora; son tan emotivas, tan vitales, tan imprevisibles, tan... tan mujeres.

Así era Gilberto; vital y generoso, amable y también imprevisible. Un maestro completo:

Fue periodista y presidió la Asociación Michoacana de Periodistas (AMIPAC). Crítico mordaz y brillante, poseedor de un agudo sentido del humor que nunca vacilaba en utilizar, certero analista político, cultivó un profundo humanismo que lo llevó a rechazar las mentiras políticas y la opresión social. Fue activista en las luchas de César Chávez en el Sur de Estados Unidos, hizo teatro con Luis Valdez, participó en el movimiento del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística –CLETA–, mismo que por pura ignorancia destruyó un mural que Ramírez había realizado en las instalaciones del Foro Isabelino en el D.F. En Morelia participó constantemente en el programa radiofónico Ex Libris, que el Colectivo Artístico Morelia, A.C., transmite todos los domingos por Radio Nicolaita. Escribió para diversos periódicos y el mismo Colectivo le publicó una plaqueta con un capítulo de su novela "Vera historia del Orifánfalo".⁷

La propuesta plástica del maestro Gilberto, poniendo en práctica el concepto estético que conforma la base de sus investigaciones, se ejemplifica muy bien en su obra de caballete *La Magdalena*. Aquí el tema pictórico cuenta con un sustento o una tesis, evitando caer en artesanía. Le rinde homenaje al cuerpo humano en las bellas formas de la mujer con su trazo fino y su agilidad poética, en dicha obra se funden los más nobles y puros sentimientos eróticos con una cálida concepción de elevado rango estético.

⁷ José Luis Rodríguez Ávalos, *op. cit.*

Esta Magdalena poco convencional, recuerda antiguos códices prehispánicos con los colores vibrantes: un rosa muy mexicano, ocres, verdes y de fondo azules. Lejos de un sumiso fervor e irreverencia ante el tema, percibimos a una doliente Magdalena muy humana, llena de gracia, ante los pies de un Cristo verde y sangrante. Una muestra muy afortunada, gracias al dominio de la técnica tan difícil de alcanzar y aparentemente lograda sin esfuerzo, evidencia ritmos que recorren toda la superficie del cuadro. Esta forma de expresión se acerca más al corazón del espectador.

Fue en vida un apoyo incondicional para todo lo relacionado con las artes visuales, cuando le pedí subastar para las primeras ediciones de las exposiciones "EX-A-VALL" en 1988, mismas que se realizaban en los corredores de Plaza Morelia, no se negó y con el consabido: "¿Quién da más?", descubrimos otra faceta del amigo Gilberto.⁸

Un día llegó muy contento dado que el ingeniero Cuauhtémoc Cárdenas había estado en su casa para ver qué estaba pintando, como fue una visita sorpresiva, quedó admirado por la sencillez y poco protocolo del entonces gobernador de Michoacán. En aquel momento estaba terminando un cuadro de gran formato de desnudos femeninos en el mar, obra que después tendría en la escalera de su casa.

Nadie nos imaginábamos cuán pronto sería que la vida biológica se extinguiera de un ser tan creativo el día 18 de diciembre del año 2006. Seguiremos extrañando siempre al maestro Gilberto Ramírez, para consuelo tenemos la herencia que es su obra.~



Figura 173. La Magdalena, 1988

⁸ Apoyó también mis inicios como Art Dealer en la década de los 80. En el restaurant "Las Trojes" montaba colectivas y ponía precio a la obra de tal forma, que a la venta le pagaba su dinero, nos daba mucho gusto, a mí sorprenderlo billete tras billete aunque fuera con "don Chicho", y de él los agradecimientos no se hacían esperar.



JUAN TORRES. DE LA BÚSQUEDA A LA IDENTIDAD

Gustavo Colín Soto

Producto de la amena charla del 13 de abril de 2013, la frustrada entrevista con el maestro Juan Torres se transformó en una cátedra-síntesis del ser y el quehacer de un hombre sencillo, quien con el desenfado que le es natural, abrió las puertas del espacio que tiene como morada, una estancia en Capula, Michoacán; ahí la naturaleza circundante le sirve de marco al taller y residencia: "Las producciones del espíritu humano, al igual que las de la naturaleza viviente, no se explican más que por su ambiente"¹, y digo estancia porque en ella pasa la mayor parte de su tiempo. Esto le permite, de manera cotidiana, dedicarse a la creación plástica con una férrea disciplina, a la que ha entregado al menos ocho horas diarias de su vida, pues como afirmó Hegel:

Sin duda, hay en el talento y en el genio un elemento que no brota más que en la naturaleza; pero necesita ser desarrollado por la reflexión y la experiencia. Además, todas las artes tienen un lado técnico que solo se aprende mediante el trabajo y el hábito. El artista necesita, para no verse detenido en sus creaciones, esa habilidad que le confiere la maestría y le permite disponer fácilmente de los materiales del arte.²

A lo que el maestro Juan Torres dice lisa y llanamente: "la pintura debe disfrutarse como se disfruta un poema y/o un concierto".

En un ambiente diseñado con su imaginación y levantado con sus manos, el espacio se transforma, la música clásica envuelve de forma vibrante el espacio-taller. Al pasear la mirada destaca entre todos los textos colocados en los estantes un libro cuya portada tiene el rostro del maestro del Cubismo, no es casualidad, Picasso

¹ Hipólito, Taine, *Filosofía del Arte*, México, 1994, Editorial Porrúa, p. 7.

² Georg Wilhelm Hegel, "De lo bello y sus formas" en: *Estética*, Madrid, 1969, Espasa-Calpe, pp. 38-39.

ha influido notablemente en el sustrato de su pintura, así lo confiesa diciendo: "no debo desaprovechar el momento para entender una temática. Encuentro muchas cosas que seguramente he aprendido de Picasso, el humanizar y ponerlo –se refiere a la obra– en un nivel de la vida común de la gente". Puesto que actualmente está trabajando en una serie de cuadros con el título de *El circo*, percibimos un trabajo que nos remonta a la etapa de principios del siglo XX, denominada *azul y rosa* del maestro oriundo de Málaga.

El mismo Juan Torres dice: "De repente me robo las imágenes, me apropió de ellas". Efectivamente, cuando él trabaja sobre un lienzo, se arroba, se desconecta de la realidad circundante, hace suya la escena, la recrea con cada una de las pinceladas:

Además, el artista no solo percibe el objeto, sino que lo vive y se identifica con él. Comunicando su vivencia nos sorprende con el goce de sentir, elevado a una mayor intensidad, a una percepción más clara y un dominio más completo. El objeto que nos inspira este sentimiento es un intensificador de la vida.³

Juan Torres Calderón nació en Morelia el 4 de julio de 1942; él dice: "Fui un niño normal, realmente como todos, empecé a pintar antes que hablar y dibujar mejor que hablar, yo fui un niño de esos, que no se detiene nunca y que solo hasta los diez años me enteré que existía una profesión muy a mi medida y que era la escuela de Bellas Artes, no hubo una chispa divina, yo nací pintor como todos los niños del mundo". En la escuela de Bellas Artes de la Universidad Michoacana, realizó estudios en pintura, escultura, cerámica, grabado, platería, dibujo e historia del arte:

Encontramos primero la vulgar opinión de que el arte *se aprende conforme a reglas*. Pero lo que los preceptos pueden comunicar se reduce a la parte exterior mecánica y técnica del arte; la parte interior y viva es el resultado de la actividad espontánea del genio del artista. El espíritu, como una fuerza inteligente, saca de su propio fondo el rico tesoro de ideas y formas que desparrama por sus obras.

Sin embargo, para evitar un prejuicio no es preciso caer en el otro extremo, diciendo que el artista no tiene necesidad de la propia conciencia, porque en el momento que crea debe encontrarse en un estado particular del alma que excluye la reflexión; a saber, la inspiración.⁴

³ Bernard Berenson, *Estética e historia de las artes visuales*, México, 1987, Fondo de Cultura Económica, p. 65.

⁴ Georg Wilhelm Hegel, *op. cit.*, pp. 38-39.

En la Escuela de Bellas Artes tuvo contacto con Alfredo Zalce. Durante una década el maestro observó su trabajo, haciendo sugerencias y correcciones que desencadenaron en una relación maestro-alumno, más adelante, en amistad y finalmente, en una relación de colegas. Colaborando en el taller del maestro Zalce:

Sin proponérselo, Juan se hizo necesario para Zalce, ya que además de ser un perfeccionista en su trabajo, de conocer a fondo los distintos oficios y de mostrar una gran habilidad en ellos, también contaba con la sensibilidad artística que le permitía interpretar con alta fidelidad los dibujos y bocetos del maestro.⁵

De esta manera, participó con él en los proyectos de las estelas del Centro Médico de la Ciudad de México y en la ejecución de los frescos del Palacio de Gobierno de Morelia:

Sus primeras exposiciones se remontan a 1965 y a la fecha ha realizado más de 50 individuales, en ciudades como: Monterrey, Nuevo León; San Miguel de Allende, Guanajuato; Ciudad de México y Morelia, además ha realizado exposiciones en los Estados Unidos de Norteamérica. Su obra ha sido subastada en los museos Marco y de Historia en Monterrey, Nuevo León; en el Museo de Arte Popular de Villa García, Nuevo León; en el Colegio de San Ildefonso de la Ciudad de México y en el Sotheby's en Nueva York. Juan Torres ha incursionado también en la arquitectura y en la investigación del arte popular, en talleres de alfarería, hojalatería y pasta de caña.⁶

Construyó a fines del siglo pasado una galería dentro del terreno de su casa en Capula, inspirada en la portada de la iglesia de Angahuan, que data del siglo XVI.⁷ La capilla-galería posee un vano flanqueado por jambas, labradas profusamente de extradós a intradós, con relieves en mudéjar y plateresco, con arco de medio punto igualmente labrado de imposta a imposta, inscrito en un alfiz que acentúa los arabescos. Ahí se realizan actividades culturales promovidas por Juan Torres y además exhibe su obra:

⁵ Lupina, Lara de Elizondo, "Diego Rivera. Juan Torres", en *Resumen. Pintores y pintura mexicana*, núm. 49, enero-febrero, 2001, pp. 26-27.

⁶ Museo de Arte contemporáneo, *Juan Torres, exposición homenaje*, Morelia, 2003, Instituto Michoacano de Cultura, s/p.

⁷ La población de Angahuan, se localiza a 32 km de Uruapan, en las cercanías de las faldas del volcán Paricutín.

Nolite existimare omnia iam ese inventa, illa enim dicta in sapientiae radice solidata sunt, quae per vivendi usum etiam actuum experimento convalescunt. [Ninguno piense que se lo sabe todo en la mocedad, ni en la virilidad, que con el uso de vivir, si llega a viejo con la experiencia de los actos multiplicados se hallará muy otro en la vejez que en la mocedad]. San Juan Crisóstomo.⁸



Figura 174. Maternidad, 1979

El tener la habilidad, la técnica y el conocimiento del oficio, asociado a una tenaz entrega a la obra, llevarán al maestro a explorar el lenguaje artístico; él se refiere a su intención creadora de la siguiente manera: "El lenguaje verbal debe ser muy parecido a la plástica", al mismo tiempo reflexiona y añade: "Se necesita un fundamento de cultura y conocimiento"; conocimiento al que el maestro Juan Torres ha tenido la oportunidad de acceder al visitar la obra de creadores pasados, por medio de bibliografía, al tiempo que le sirve de *plaisir et la fantaisie* esto le mueve a dejarse fluir, ya sea por la piedra, el pincel, la madera o cualquier material próximo a sus manos; tal es el caso de *Maternidad*. En este trabajo se aprecia esa serenidad y paz que transmite la mujer encinta; sus manos entrelazadas a la altura del plexo solar, recuerdan ese aire de majestad de las esculturas en diorita de los Sumerios, así como la dignidad y refinamiento que poseen las estatuas romanas, tal es el caso de la escultura de *Livia*.

En la *Muchacha del Ática*, existe una fuerte influencia de Zalce, Juan Torres despliega a *suo modo, il modo in cui* su dominio entre la interpretación y el realismo, en una técnica difícil como lo es la aguada además, como él dijo: "Cuando ayudé al maestro Zalce, tenía que dar la pincelada como la hacía el maestro Zalce".

En este trabajo, la figura femenina sedente que nos mira descansando su barbillia en el ángulo formado con su extremidad diestra y con la otra extendida, coloca su mano sobre la cabeza del busto masculino, carente de ojos que descansa sobre

⁸ P. Diego Basalenque, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán del Orden de N. P.S Agustín*, México, 1963, Editorial Jus, pp. 19-20.



Figura 175. Muchacha del Ática, 1993

un dado y más que busto sería una máscara que rememora, a la del *Tesoro del Atreo*. Lo anterior encuadra perfectamente en el siguiente comentario:

La obra de Juan Torres, inmersa en este remolino creativo, se ha nutrido a lo largo de su vida de un espíritu propiamente mexicano y a la vez cosmopolita, transitando entre lo autóctono y lo universal; lo mismo recrea los rituales, costumbres y sentimientos del pueblo, como los valores del erotismo, la sensualidad, la contemplación y la belleza. Su inspiración viaja de un terreno a otro con gran naturalidad.⁹

Como si fuera en heráldica, sobre un fondo de azur, destaca en blanco plata la obra *Sábana santa*, que más que la sábana santa, representa el descendimiento de la cruz –un tema que durante mucho tiempo fue pasando de la simplicidad del conjunto, a la integración de hasta diez personajes en la composición–, en ese fondo exento que por su color nos da la idea de frío, de masculino, del cielo, del mar, asociado con

⁹ Lupina Lara de Elizondo: *op. cit.*, pp. 26-27.

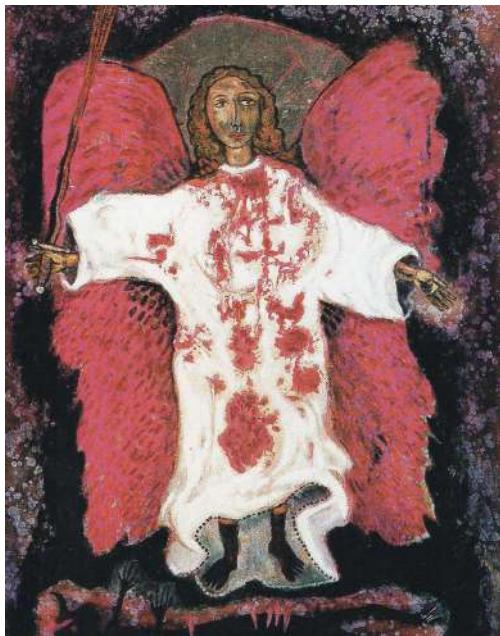
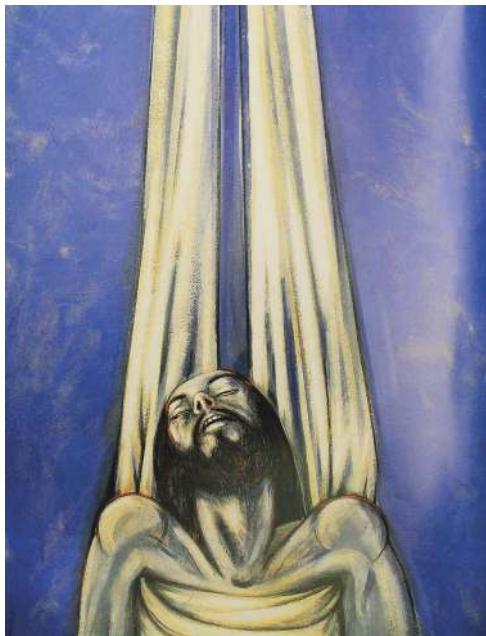


Figura 176 (izquierda) Sábana Santa, 1993. Figura 177 (derecha) San Miguel Arcángel, 1993

la tristeza y la verdad, la manera en que se encuentra tirante el género con la cabeza de Cristo echada hacia atrás en rictus cadavérico y los hombros sosteniendo el peso del cuerpo inerte, nos proporciona una visión única con la utilización mínima de la paleta de color. Juan Torres afirma: "Somos tocados por momentos dramáticos". En términos formales cabe señalar lo siguiente:

[...] advertimos en su obra, su participación en las vanguardias contemporáneas, tanto en la síntesis de los elementos, como por el empleo de ellos bajo un discurso simbolista que aporta a la pintura un carácter místico. De igual manera, el modernismo es evidente en el tratamiento expresionista que le permite deformar la realidad a su antojo [...].¹⁰

El periodo de evangelización en la Nueva España tiene una marcada influencia indígena en la edificación de los templos, conventos, fortalezas así como en las imágenes de los santos y arcángeles –particularmente en Michoacán, Santiago el apóstol y Miguel arcángel–, imágenes que poseen la innegable manufactura indígena. Retomando estas figuras platerescas, en el acrílico *San Miguel Arcángel*, el maestro

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

Torres nos muestra al ser alado con una espada ondulada en su diestra, lo cual representa el abatimiento del maligno.¹¹ Es importante verter el comentario de Pierre Guiraud citado por Alcina Franch:

[...] en el caso de los sistemas y códigos poéticos o artísticos representa una convención más o menos fuerte, más o menos unánime y más o menos constructiva. La relación entre el significante y el significado [puede también ser mucho más imprecisa, intuitiva y subjetiva]. En consecuencia, la significación no responde a un sistema cerrado y muy codificado, sino que, por el contrario, los sistemas estéticos o artísticos son, generalmente, muy abiertos, mereciendo apenas el nombre de códigos. [Por no ser sino simples sistemas de interpretación de las *hermenéuticas*]. Ese es el límite que separa las lógicas y las poéticas, aunque ciertas poéticas puedan ser, como ya se verá, muy codificadas.¹²

Al hablar de la obra *El sueño de las rosas*, encontramos toda una historia que subyace y que no es necesariamente conocida por el espectador, puesto que como dice Juan Torres: "Siempre hay un disparo en las vivencias diarias para tener esa temática". Aquí encontramos una vivencia dramática en la que se "pinta" y explica en un surrealismo auténtico; un trance de parto, en el que la mujer postrada –Belia, su esposa–, tuvo un estado de coma, al tiempo de un alumbramiento malogrado; de ahí los relojes que gravitan teniendo como eje un corazón ardiente corona-



Figura 178. El sueño de las rosas, 1994

¹¹ Es necesario hacer mención que en la masonería la espada ondulada o espada flamígera, es un elemento simbólico central y representa el poder espiritual y fuente de donde emana la ciencia; la luz que irradia en manos del Venerable Maestro debe extenderse a todos los rincones para erradicar el oscurantismo. Asimismo, la tradición católica encumbra a dicho arcángel como principal enemigo del mal en las siguientes palabras: "Príncipe gloriosísimo, Señor San Miguel, capitán y caudillo de los ejércitos celestiales, recibidor de las almas, vencedor de los malignos espíritus, ciudadanos del Señor y gobernador después de Jesucristo, de la Iglesia de Dios y de grande excelencia y virtud. Libra a todos los que te llamamos de toda adversidad y haznos aprovechar en el servicio de Dios por tu precioso oficio y dignísima intercesión".

¹² Pierre, Guiraud, *La semiología*, citado en: Alcina Franch, José. *Arte y antropología*, Madrid, 1982, Alianza Editorial, p. 240.

do con rosas blancas –trayendo a la memoria una obra de Remedios Varo–, que nos precisan el día y la hora que deben llegar pero que no se desean; un cardumen en torrente, como los propios sentimientos desbordados que se precipitan por una ventana abierta en la que destaca un ser alado etéreo, igualmente coronado con rosas blancas y encuadrando la escena; rosas multicolores. Por lo anterior:

[...] al artista debemos entenderlo no como una individualidad aislada sino más bien como una realidad socio-cultural. Puede tratarse de un especialista, pero muchas veces será un “hombre de pueblo”, es decir, uno entre muchos que expresa en la forma en que lo haría cualquiera lo que todo el mundo espera que exprese, sin quitar ni poner nada de su propia cosecha o poniendo tan poco que todo el mundo queda satisfecho y entiende el mensaje que la obra de arte lleva consigo.¹³

Ahora bien, tengo presente el talante surreal de Juan Torres en la obra titulada *Difunto coronado*, de inmediato recordé que había leído, concretamente, en la primera parte de la presentación que Carlos Fuentes hace del artista Juan Soriano, una escena análoga y ahora la estaba observando:

A principios de los sesenta, escribí un breve cuento, “Muñeca reina”: creía recordar una escena turbadora que un grupo de adolescentes, muchachas y muchachos, veíamos en la calle de Lerma en México: un salón iluminado cada noche por veladoras alrededor de un féretro blanco donde dormía una niña muerta: una muñeca de porcelana sofocada por una misa de flores y tafetas [...] me hizo recordar, repentinamente, que antes de escribir mi cuento “Muñeca reina”, antes de ver todas las noches a la niña de porcelana, yo había visto un cuadro, el primer cuadro de Juan Soriano visto por mí. Un cuadro turbador, detenido en el filo del arrepentimiento, y llamado “La niña muerta”.¹⁴

El autor hace referencia al óleo sobre tela del maestro Soriano, fechado en 1944, algo similar me sucedió al recrear la obra de Juan Torres, es decir, la composición se mostraba sobre un fondo sepia con lluvia de rosas blancas, en la parte del fondo estaba un gran tronco con peces blancos nadando hacia arriba. Mientras tanto, al frente y en primer plano surgía el difunto coronado como si estuviéramos apreciando al *Niño de las Suertes* que se veneraba en la avenida Observatorio de la Ciudad de México. Coronado con siete rosas blancas, con su pequeña mano derecha sobre-

¹³ Alcina, Franch, José: *op. cit.*, p. 45.

¹⁴ Carlos, Fuentes; Teresa, del Conde, *Juan Soriano y su obra*, México, 1984, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública/Cultura, p. 9.

saliendo de su ropón de armiño, vistiendo una suerte de casulla de tul, con orla dorada y golilla de encaje, el lecho blanco con flores doradas y encaje alrededor. A la altura de sus pies –que no están plasmados– solamente se observa una rosa roja.¹⁵

A manera de pregunta Juan Torres nos presenta el óleo: *¿Será la monja?* De forma inmediata nos remonta al cuadro *Golconda* de René Magritte, solo que aquí encontramos velas encendidas, suspendidas, estáticas, flanqueando a la monja Jerónima, que al modo del artista belga, el rostro ha sido mudado formando una máscara –típica propuesta distintiva de Magritte– y de fondo en la parte superior de la composición, como si se tratara de un muro conventual plateresco, se ve una orla fitomorfa a manera de cenefa. Destaca el infante que orina a través del espacio del rostro y con su diestra toca la intrincada corona floral. Al modo de Magritte, como él lo dijo en una frase de dominio público: “Imágenes que no ocultan nada, sino que evocan misterio y no significan nada, porque el misterio tampoco significa nada”.

El maestro Torres nos muestra *Con el agua hasta el cuello*, una abstracción, un ensueño o más bien dicho un reflejo onírico; una forma femenina alada como figura central sumergida con el agua hasta el cuello y cinco figuras de osteóctios, que nos traen a la mente los peces blancos del lago de Pátzcuaro y varias hojas de loto. La mujer carece de brazos y las alas brotan de su espalda en un ritmo vertical ascendente y se utilizan en la parte superior los tonos del fondo con la coloración de las plumas; el rostro está enmarcado por una cabellera rizada en los extremos y su ausencia de expresividad, nos recuerda el rostro hierático de la Venus en el *Nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli.

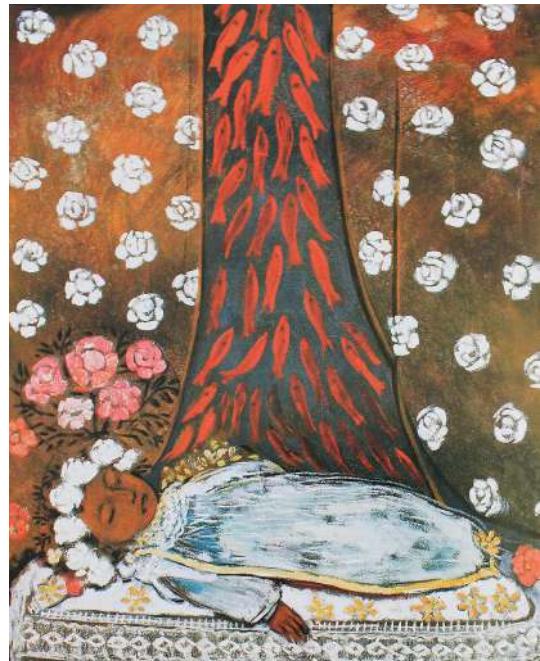


Figura 179. Difunto coronado, 1995

¹⁵ Es conveniente precisar que subsiste una tradición ancestral en la región lacustre de Michoacán, la cual se denomina *Animecha Zapicheri* –velación de los niños muertos–, inscrita en la ceremonia y velación de muertos *Animecha Kejtzitacua* –Noche de muertos–, mismas que tiene verificativo en el inicio del mes de noviembre.

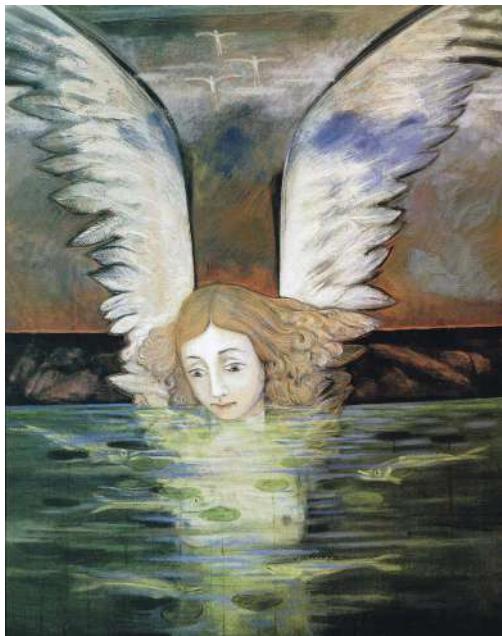
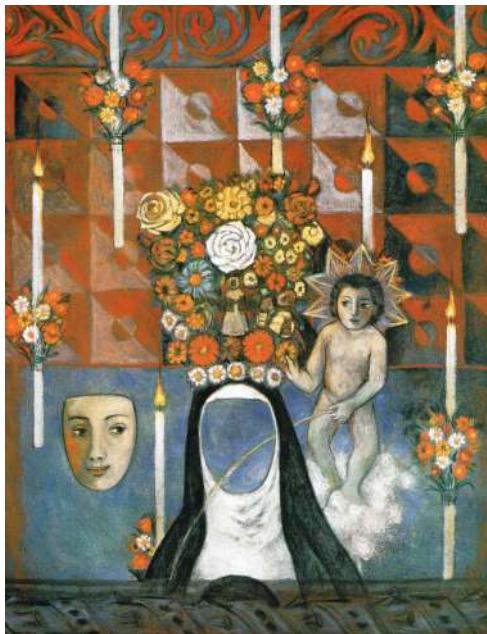


Figura 180 (izquierda) ¿Será la monja?, 1995. Figura 181 (derecha) Con el agua hasta el cuello, 1995

El maestro Juan Torres intitula una obra *Homenaje a Matisse*, en ella pinta un desnudo femenino con 18 ramos, de los cuales 5 están colocados en sentido vertical ascendente entre el pubis y torso del personaje. Otros dos ramos se encuentran entre los senos y el nacimiento del cuello, un último bouquet corona a la mujer plasmada en el lienzo. Su brazo izquierdo se encuentra en ángulo y su mano descansa sobre el cuerpo de manera extendida a la altura de la cintura, en la parte izquierda también en ritmo vertical se encuentran unos lunetos con 10 corazones rojos con una cruz negra en cada uno de ellos. La Doctora Teresa del Conde dice: "Él está lejos de las llamadas 'vanguardias', pues ni las busca ni le interesan, salvo en aquellos casos en los que pueden proporcionarle modelos que son afines a su sentir: Picasso, Matisse y Chagall están entre ellos [...]."¹⁶

Juan Torres, realizó una serie de monjas coronadas, a diferencia de los óleos de época, éstas se encuentran trabajadas en terracota policromada.

Existen en la cultura cretense sacerdotisas en terracota con la misma disposición como se presenta la monja coronada de la colección del maestro Torres, es decir, en un imaginario barroco con un medallón sobresaliente al pecho, flores y

¹⁶ Teresa, del Conde, *Juan Torres: el artífice inventor*, México, 1995, Espejo de obsidiana ediciones, p. 27.

una imagen de bulto en la diestra: "The appearance of the representations of dying people and of the bodies of the dead is in the funerary art unexpectedly late and it is limited in time and in number"¹⁷

La idea de retratar a las monjas generalmente era para que la familia de la profesante tuviera un recuerdo de la persona que se consagraba a la vida de claustro y se pintaba con la vestimenta del día en que tomaban los votos perpetuos en un primer momento, de manera posterior se realiza con las monjas difuntas:

El Museo Nacional del Virreinato, del Instituto Nacional de Antropología e Historia, conserva una espléndida colección de retratos de monjas que fue formada por el licenciado González Obregón y que a su muerte adquirió la señora Doña Carmen Romano de López Portillo, quien la obsequió a dicho museo. En esta colección existen varios retratos de monjas muertas, la mayor parte debida a anónimos artistas, que plasmaron en el final de la vida de una monja –la muerte–no solo los rasgos de una persona, sino un aspecto de la vida costumbrista novohispana.¹⁸

En 1978 se inauguró la Casa de la Cultura de Morelia, ésta contaba entonces con una exposición de 113 cristos de diferentes tallas, manufacturas, siglos, procedencias y estilos, pero lo más importante era la disposición anatómica de todos ellos.

La talla del cristo exento de cruz llamado *El cristo de la cavidad* posee una descripción anatómica muy detallada, producto evidente de un estudio previo de imágenes de cristos: la cabeza coronada –como un símil a la que corona al *Cristo de la Sacristía* ubicado en la parte final de la nave lateral oriente de la Catedral de Morelia– se encuentra ladeada a la derecha e inclinada hacia el pecho, las piernas paralelas y el pie derecho descansa sobre el izquierdo con un clavo también de madera. Al lado izquierdo de su pecho se encuentra una cavidad, que en realidad es una pequeña puerta en cuyo fondo se encuentra un corazón ardiente –la ciudad de Morelia, religiosamente hablando, posee el nombre de *Morelia del Sagrado Corazón de Jesús*– y, aunque la Doctora Teresa del Conde expresa: "Freudianamente

¹⁷ "El aspecto de las representaciones de personas que mueren y de los cuerpos de los muertos está en el arte funerario inesperadamente tarde y está limitado en el tiempo y en número" Jean, Bialostocki, "The image of death and funerary art in European tradition", en: Beatriz, de la Fuente (coord.), *Arte Funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Vol. I, 1987, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 11.

¹⁸ Eugenio, Noriega Robles, "Retratos de monjas muertas", en: Beatriz de la Fuente (coord.), *Arte Funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Vol. II, México, 1987, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 156.



Figura 182. Cristo de la cavidad, 1995

hablando tenemos aquí inequívocamente un símbolo de la matriz"¹⁹ no hay que olvidar que como clásico moreliano, Juan Torres es creyente y religioso, mas no necesariamente devoto y practicante, por lo que este simbolismo ciertamente no ha de significar lo que la doctora Teresa del Conde plantea.

Dentro de la serie *La tauromaquia*, campean obras carentes de título y como parte de la experiencia personal o tal vez como un acto espontáneo, son el momento del arrebato creativo del maestro. Así se muestra en un cuadro que capta los instantes previos de la suerte suprema, es decir, en el segundo tercio y lo expresaría en lenguaje de la *fête*, en un desplante del diestro dentro del redondel, el burel de trapío y amorrillado, acude a la cita del rejoneador; éste montado sobre un corcel rampante, porta en la diestra la banderilla, con la siniestra lleva la rienda y está cubierto con una mitra sin ínfulas; al fondo de la composición sobresalen con montera los subalternos, banderilleros y mozo de espadas; en la barrera se encuentran algunos aficionados y sobre ellos en un imaginario, el primer espada se apronta a dar la estocada. Entre el tendido y la barrera, en el ángulo superior izquierdo, se encuentra un elemento que es un báculo pastoral; observa la escena una maja con los rasgos del rostro ausentes, portando un abanico y la rodean tres claveles sevillanos en tonos de grana.

Recuerdos de momentos, de escenas, se conjugan para crear algo *unique*, una extraña simbiosis entre el creador y la obra generada; en esta Maja se observa una composición central que nos evoca por una parte a *la femme à l'éventail* de Modigliani y por la otra a *La salchichona* de Picasso, lo anterior inscrito en una remembranza de Goya de la serie *La tauromaquia*. La fuerza de los azules predominantes, contrasta con la mantilla que le sirve de tocado; un gran dado funge de base a una cruz, con una silueta humana al costado, en la esquina superior izquierda; mientras que, equilibrando el ángulo superior derecho se encuentra la silueta de un caballero montado sobre un corcel, éste tiene su remo delantero izquierdo elevado en actitud de una danza congelada. Cierra el fondo del cuadro una paramento liso, totalmente exento, bañado de azul, del cual se desplantan una sucesión de arcos con fustes en éntasis y capiteles mixtos, reteniendo al azur en sus vanos.

Entender esta propuesta del artista Juan Torres, es un doble reto al espectador, penetrar al fondo de la pintura, es decir, más allá de lo que se percibe en la primera mirada. Un torero con capote, chaquetilla y montera, viendo al infinito, a un

¹⁹ Teresa, del Conde, *op. cit.*, p. 50.

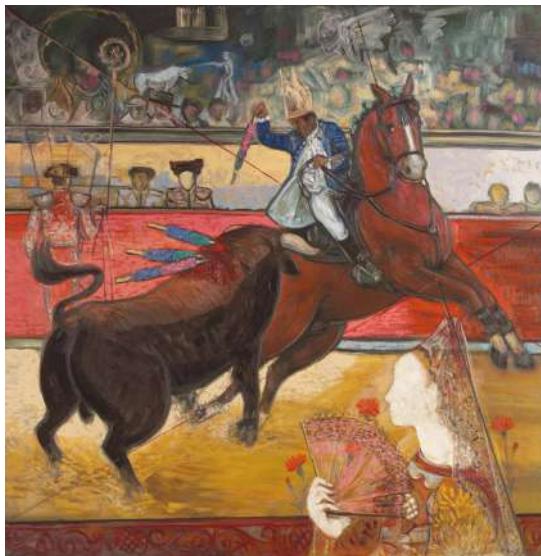


Figura 183 (izquierda) Rajoneador Figura 184 (derecha) Maja. De la serie *La Tauromaquia*, 2014

infinito azul y de espalda al espectador, es una obra en la que el maestro Torres nos asombra; generalmente el diestro es retratado en su figura gallarda, sin embargo el pintor recurre a ese contexto que utiliza René Magritte en varias pinturas, por ejemplo: *Not to be reproduced*, *Pandora's box*, *Song of violet*, *The great century*, *The schoolmaster* y *The poet recompensed*; se observa el patrón de la figura humana de espalda al espectador y con *Meditation*, la gradación de colores fríos al fondo.

Manuel Machado en el último terceto de su soneto referente al cuadro del *Caballero de la mano en el pecho* dice: "[...] en un gesto piadoso y noble y grave, la mano abierta sobre el pecho pone, como una disciplina, el caballero".²⁰ Lo anterior viene a propósito, tomando literalmente el penúltimo verso de Machado, pues en la obra *El retrato de Belia*, existente una yuxtaposición de la mano del caballero Don Juan de Silva, cuadro pintado por El Greco y considerado como uno de los mejores retratos de la pintura española; el maestro Juan Torres haciendo énfasis en la forma manierista, pinta muy a su "maniera" a su esposa Belia.

El día 18 de mayo de 2014, el maestro Juan Torres recibió en sesión solemne del cabildo de Morelia la presea "Generalísimo Morelos"; máximo galardón que otorga el H. Ayuntamiento de Morelia, en el marco del 473 aniversario de la fun-

²⁰ Manuel Machado, "El caballero de la mano en el pecho", en *Pintura y poesía* [en línea]. Algaire, 26 febrero. 2012 <<http://pinturaypoesia.blogspot.mx/2012/02/el-caballero-de-la-mano-en-el-pecho.html>> [Consulta: 25 de mayo 2013].



Figura 185. Torero. De la serie *La Tauromaquia*, 2014

dación de la Ciudad, misma que se entrega a los ciudadanos que han aportado al contexto cultural por su trayectoria, conocimiento y honra a la Nación, el estado o el municipio capitalino.

Por todo lo anterior, podría referirme al maestro Torres como Sahagún lo hizo respecto a los maestros-artesanos, es decir, a los toltecas:

Eran sútiles y primorosos en cuanto ellos ponían la mano, que todo era muy bueno, curioso y gracioso, como las casas que hacían muy bellas, de dentro muy adornadas, de cierto género de piedras preciosas muy verdes por encalado, y las otras que no estaban así adornadas, tenían un encalado muy pulido, que era de ver, y piedras que estaban hechas, también labradas y pegadas, que parecía ser cosa de mosaico; con razón después se llamaron cosas de primos y curiosos oficiales, por tener tanta lindeza de primor y labor [...].²¹

²¹ Laurette Séjourné, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México, 1984, Fondo de Cultura Económica, p. 29.

Concluiría acerca del trabajo del maestro Juan Torres, que se encuadra como un *estilo ecléctico*²² al considerar que utiliza patrones, composiciones e ideas de diversas épocas, corrientes y estilos en una sola obra; predominando el surrealismo, vanguardismo, modernismo y postmodernismo. En el maestro Juan Torres podemos encontrar, efectivamente, a un artista ecléctico porque ha logrado con éxito reunir y conciliar elementos del pasado para crear un *nouvea style*.~



Figura 186. Retrato de Belia, 1994

²² *Ecléctico*, adj. y s. (gr. *eklektikós*, miembro de una escuela filosófica que profesaba escoger las mejores doctrinas de todos los sistemas). Relativo al eclecticismo; partidario del eclecticismo o adscrito a él. 2) Se dice de la persona que adopta una actitud o una posición indefinida en su forma de pensar o actuar. Y abundando al hacer referencia a *Eclecticismo* s. m.: "[...] tendencia artística que trata de reunir y conciliar elementos del pasado para crear un estilo nuevo".



MUJERES INVISIBLES Y ARTE MODERNO EN MICHOACÁN

Eugenia Macías y Juan Carlos Jiménez

El proyecto *Maestros Michoacanos. Michoacán en el Arte Moderno. Siglo XX*, fue concebido con el objetivo de plantear una base histórica y genealógica para una narrativa del Arte Contemporáneo en Michoacán. En la historia general de las artes, dicha base se ubica principalmente en el Arte Moderno, ante el cual el llamado “contemporáneo” toma sus consideraciones, distancias, posicionamientos y críticas.

¿Puede escribirse un horizonte del Arte Contemporáneo en una escena local, prescindiendo de una lectura de las manifestaciones de la modernidad en ese mismo contexto? ¿Debemos asumir como válido para el estado de Michoacán todo aquello que se ha documentado, escrito y publicado acerca del Arte Moderno en México? ¿La historia del Arte Moderno en México es una predestinación inexorable que en el interior del territorio debe asumirse sin más, a partir del protagonismo de sus capitales regionales? ¿Es necesario el esbozo de una historia local de los artistas, las tendencias, los contextos culturales y personalidad estética de regiones concretas, que participan de un contexto más amplio?

Estas interrogantes motivaron el interés por confrontar la Historia del Arte Mexicano del siglo XX con referentes artísticos que, por una parte, permitieran vislumbrar los vínculos del estado de Michoacán con el resto del país y, por otra, que a través de la lectura de obras y trayectorias de artistas michoacanos pudiera ser posible comprender la dimensión moderna de la producción artística manifiesta en la entidad. Además, han logrado reconocimiento por la literatura artística producida en torno a ellos, por su participación en la configuración del patrimonio cultural edificado, los acervos públicos, entre otros rasgos.

Sin embargo, este esfuerzo de investigación topó con una problemática inherente a la historia del arte en general y durante el siglo XX: la presencia y reconocimiento minoritario de artistas mujeres.



Figura 187. Alumna Graciela Pantoja en la clase de pintura. Escuela Popular de Bellas Artes. 1954

Al desarrollar distintas listas de autores posibles, revisar bibliografía, hemerografía, consultar especialistas, contrastar opiniones, considerar la amplitud del trabajo necesario y la delimitación física y metodológica que establece toda publicación, la ausencia de mujeres artistas modernas se hizo más y más importante como tema de consideración.

Tanto en la esfera universal como en la más particular de las historiografías del arte existentes, la pregunta por la existencia –o no– de “grandes artistas mujeres”, ha sido un terreno para el debate; sobre todo en una época donde las disciplinas humanísticas discuten más que nunca sobre sus métodos y circunstancias de posibilidad como generadoras de conocimiento.

Linda Nochlin ha propuesto que a la pregunta: “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” subyacen numerosos supuestos sobre el estatuto del arte y su agente activo –el artista–; al tiempo que la interrogante, analizada críticamente, lleva a la conclusión de que: “El arte no es una actividad autónoma y libre de un individuo superdotado ‘influido’ por artistas que le anteceden y, más vaga y superficialmente, por *fuerzas sociales*”.¹

¹ Linda, Nochlin. “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, en K. Cordero e I. Sáenz (comp.) *Crítica Feminista en la Historia y Teoría del Arte*, México, 2007, UIA/UNAM, 2007, p. 28. *Ibíd.*, p. 43.

Reconoce así ciertas limitaciones de la historia del arte y las condiciones institucionales –públicas– más que individuales para el éxito o fracaso en las artes y, con ello, sugiere que: “Era *institucionalmente* imposible para las mujeres alcanzar la excelencia o el éxito artístico en el mismo nivel que los hombres, *sin importar* el potencial de su llamado talento o genio”².

La existencia de un grupo pequeño de exitosas –o *grandes*– artistas a lo largo de la historia no niega este hecho. Incluso lo confirma a través de la revisión particular de sus biografías –marcadas por el sacrificio individual, el desafío sostenido ante situaciones sociales adversas a su actividad– y rasgos artísticos en sus obras.

Un análisis somero de las publicaciones que en años recientes ha realizado el Centro de Documentación de Investigación de las Artes –el cual promueve este volumen– revela un horizonte ilustrativo de lo ya mencionado –incluso en campos artísticos que no corresponden a las artes visuales.

En los diversos capítulos que componen los primeros dos volúmenes de la serie *Creadores de Utopías*, únicamente se trata sobre la multifacética actriz y directora Stella Inda (1917-1995) y Carmen Báez (1910-2005), escritora reconocida por sus contemporáneos –Edmundo Valadés, Juan Rulfo, Jesús Romero Flores–. Diplomática con una amplia trayectoria dentro de las instituciones culturales y representaciones mexicanas en el exterior.

Tres de los trece capítulos que componen el tercer volumen de la serie se ocupan de artistas mujeres. Se realizaron trabajos sobre las actrices Lilia Prado (1928-2006) y Fanny Cano (1944-1983). Esta última, actriz de los años 1960-1970 asociada al “estereotipo de la beldad mexicana pero su existencia controversial la mantuvo en la polémica. Además, la manera tan trágica en que murió [...] la convirtió en un mito del cine mexicano...”³

El estudio crítico de la producción artística de las mujeres en Michoacán ya ha iniciado. Muestra de ello, al menos para el campo de la literatura, es el tercer ensayo incluido en el volumen 3 de *Creadores de Utopías*. Alejandra Quintero, ocupándose de la poeta Esther Tapia (1842-1897), presume el hecho de que en comparación con el siglo XIX, la importancia de hablar de las escritoras mexicanas ha sumado relevancia. Aduce para ello dos razones principales: 1) el ascenso en la afluencia de

² *Ibid.*, p. 43.

³ Lucía, Méndez González; Cintya, Vargas Toledo, “Fanny Cano. Mujer de contrastes”. En *Creadores de Utopías Vol. 3*, Morelia, 2013, Centro de Documentación e Investigación de las Artes, Secretaría de Cultura de Michoacán, p. 115.



Figura 188. Alumnos dibujando al aire libre.
Extremo inferior derecho:
Flor del Campo. 1954

las mismas en la producción literaria y la distribución editorial; 2) que la lucha de género continúa en diversos sentidos, más allá de la ruptura con la sociedad respecto a los roles tradicionales de las mujeres.

Su argumentación insiste en que actualmente, salvo excepciones: "Ya no hay distinción de género; hay distinción de calidad, y [las escritoras] se mantienen alejadas de temas monótonos y predecibles"⁴ En contraste, durante el siglo XIX la producción femenina apeló mayoritariamente a los sentimientos y su entorno próximo, debatiendo además temas como el amor, la belleza de la naturaleza, el amor fraternal, la pérdida de un ser querido; todo lo además envuelto en una circunstancia de recato, modestia y discreción –elementos básicos que se desprenderían más de una forma de pensamiento que de un criterio estético.

Entre Esther Tapia y Alejandra Quintero media todo un siglo, motivo por el cual cabe la sospecha legítima de que el tema que nos ocupa –la invisibilidad de las artistas mujeres en el arte moderno de Michoacán– sigue sin abordarse consistentemente, tanto en el campo de las artes visuales como en la literatura y las artes escénicas. Hallazgos

⁴ Alejandra, Quintero, "Esther Tapia de Castellanos. Historia, presencia y feminismo." *Ibíd.*, p. 14.

recientes de materiales fotográficos en el archivo personal de Alfredo Zalce confirman la escasa presencia de mujeres incluso en los espacios formativos en artes plásticas en Michoacán.

En ese acervo, se preservan imágenes de estudiantes de la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana –UMSNH– hacia finales de la década de 1940 e inicios de los cincuentas. Entre ellos hay varios artistas en Michoacán, de trayectoria reconocida actualmente como Jerónimo Mateo y Alfonso Villanueva; hay escenas en que se repite la presencia de estudiantes identificadas como Flor del Campo, Graciela Pantoja, Elvira Castillo, entre otras; tanto en situaciones de trabajo como en eventos e inauguración de exposiciones.

La revisión fortuita de esta situación en el archivo, que ya ha sido fuente documental de dos investigaciones –y hacen visible a una generación de artistas michoacanos durante el desarrollo del modernismo en el arte en México⁵–, constituye



Figura 189. Alumnas de la Escuela Popular de Bellas Artes. Universidad Michoacana (ca. 1954)

⁵ Véase Zalce Deguerriff, Beatriz; Jiménez, Juan Carlos et al., *Alfredo Zalce. La lente y el entorno*, Morelia, 2013, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, pp. 32, 37, 39. Y Macías, Eugenia (Coord) *Trazos del Modernismo en el Arte Mexicano. Archivo Alfredo Zalce*, Morelia, 2016, Universidad Nacional Autónoma de México.

un síntoma del limitado acceso de las mujeres a contextos de educación formal en artes plásticas en Michoacán y, en términos generales, durante el periodo mencionado. Este fenómeno coincide con su total ausencia en estudios especializados, como el que se articula en este libro sobre maestros modernos de la plástica michoacana.

A excepción de Ana Pellicer y la resolución expresiva de sus piezas –que la sitúa más en la plástica contemporánea o en la renovación formal y matérica, posibilitada en la segunda mitad del siglo XX por los artistas agrupados analíticamente como *Ruptura*⁶ o *Contracorriente*, y que no eran un movimiento organizado ni homogéneo– hasta ahora no se han reconocido huellas ni obras de otras artistas anteriores.

Si se contrasta dicho fenómeno con el panorama del arte nacional en las décadas modernistas del siglo XX, se repite a esta escala la disparidad numérica entre artistas mujeres; entre otras: Nahui Ollin, María Izquierdo, Angelina Beloff, Olga Costa, Frida Kahlo, Tina Modotti, Lola Álvarez Bravo, Aurora Eugenia Latapí. Posteriormente, se hallan las extranjeras que la crítica vincularía al Surrealismo: Remedios Varo, Leonora Carrington, Alice Rahon y Kati Horna, por su parte, artistas hombres muchos y muy diversos⁷, alternos a las líneas que trabajaban José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, desde la vertiente hegemónica de la primera Escuela Mexicana de Pintura.

Destaca el caso de María Izquierdo, porque ejerció una fuerte militancia de política de izquierda y género, tanto en su gestión de proyectos como en la vertiente de crítica en diversos artículos y publicaciones, editadas en medios periódicos de su época en los que denunció la limitación de espacios y condiciones creativas para

⁶ Véase Lelia Driben, *La Generación de la Ruptura y sus antecedentes*, México, 2012, Fondo de Cultura Económica.

⁷ Entre otros, algunos con trayectorias de estudios en Europa y establecimiento posterior en México: Francisco Goitia, Jean Charlot, Gerardo Murillo “Dr. Atl”, Agustín Lazo, Miguel Covarrubias, Ramón Alva de la Canal, Julio Castellanos, José Chávez Morado, Roberto Montenegro y Manuel Rodríguez Lozano. El propio Alfredo Zalce, insertándose en el nivel nacional, también Carlos Mérida, Germán Cueto, Fernando Leal, Jorge González Camarena, Juan O’Gorman, Francisco Eppens, Julio Prieto, Amado de la Cueva, Gabriel Fernández Ledesma, Carlos Orozco Romero, Leopoldo Méndez. Desde luego, sobresalen Los estridentistas, entre los que destacan Fermín Revueltas y Germán List Arzubide, haciendo trabajo visual integrado a exploraciones vanguardistas con literatos e intelectuales en torno a la revista *Los Contemporáneos*. Fotógrafos como Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, Luis Márquez son, de igual modo, dignos de mención. Véase un análisis reciente del carácter vanguardista de todos estos artistas en el catálogo de exposición de Anthony Stanton, Renato González Mello, et al., *Vanguardia en México. 1915-1940*, México, 2013, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes.

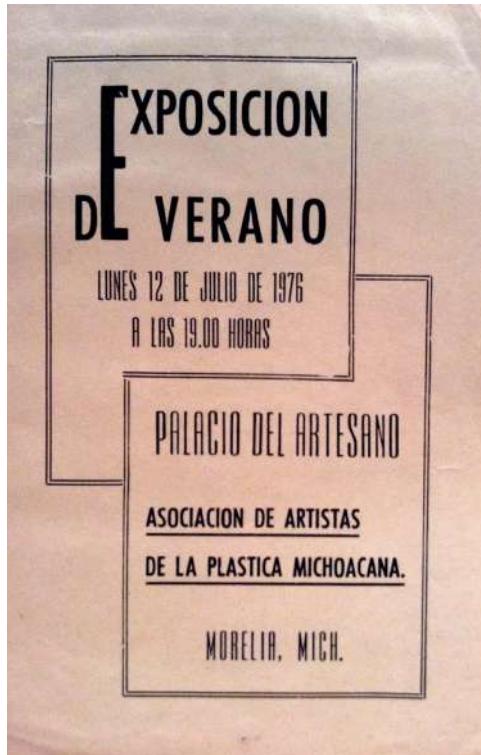


Figura 190 (izq) Exposición de Verano (1976) en el Palacio del Artesano.

Figura 191 (der) Tarjeta de invitación a la Galería De La Soterraña (s/f)

las mujeres.⁸ Si en el nivel nacional se hizo visible esta situación, puede adelantarse que se agudizó a nivel de los estados por el histórico agravamiento del atraso de la escala general a la local.

Una breve revisión de documentos relacionados con programas de mano y hojas de sala⁹, entre 1968 y 1999, impresos destinados a la difusión de actividades expositivas, demuestran una sostenida presencia de mujeres artistas en la gráfica, pintura y cerámica con difusión estatal –primordialmente con presencia en la capital michoacana.

⁸ De este periodo datan algunos discursos para radio, entre los que destaca "La mujer y el arte mexicano" realizado en 1934, así como diversos artículos periodísticos con ideología de izquierda, que se conservan en el Archivo María Izquierdo en el Museo de Arte Moderno (MAM) del INBA, en la Ciudad de México. Véase el catálogo de exposición Gustavo Martínez, et al., *Archivo María Izquierdo del Museo de Arte Moderno*, México, 2013, MAM-INBA.

⁹ El material fue proporcionado amablemente, de su colección particular, por el pintor y restaurador de obras Felipe Hincapié.



Figura 192. Retrato de Rocío Sánchez (s/f) Autor: Augusto Buck

Tiempo de hábitos grupales, de tradiciones artísticas herederas de un añaño reconocimiento como gremio o grupo social sensible. Época de *Salones* organizados calendáricamente (de Primavera, de Otoño e Invierno), de cohesión a través de sociedades “de la Plástica”, las alianzas con casas de cultura, galerías adscritas a jardines y parques, sedes destinadas a la promoción de la artesanía.

Distantes de una marcada identificación con cualquier combatividad ideológica, la producción de estos grupos estuvo dirigida hacia la ‘reunión de creadores’, difusión de las obras, encuentros con públicos e invitaciones para integrarse a los talleres de estos grupos y/o asociaciones.

La galería MEGITT, la Galería de La Soterraña; la Galería del Jardín y la de Las Rosas; la Casa del Artesano, la Casa de Cultura de Morelia, el Museo de Arte Contemporáneo, el Centro Cultural Michoacano; la Galería de Turismo en el Palacio Clavijero. Estos fueron los escenarios en los que la Asociación de la Plástica Michoacana, presidida por Nicolás de la Torre Calderón y otras agrupaciones ocasionales de artistas, hacían presencia a través de exposiciones y actividades de extensión.

Entre las mujeres que figuran en varios programas consultados se hallan: Cristina Molina, Paty Andaluz, Celia Aguirre, Soledad Botello, Lourdes Ibarra, Ana María Jacobo, Blanca Oviedo, Josefina Loaiza, Eugenia Rodríguez de L., María Guadalupe Hernández, Adela Anguiano, Artemisa Báez y Rocío Sánchez.

Destacan dos programas. El primero bajo el título de *Exposición de Pintura del Grupo Expresión Libre* en la Galería de Turismo del Palacio Clavijero, con fecha del 6 de abril 1984. Se trata de una muestra compuesta únicamente por mujeres, presentada por un texto (bastante estereotípico) de Gilberto Ramírez. Adela Anguiano, Artemisa Báez, Mercedes Black, Dolores Gómez, Esther Hincapié, Marcela Ramírez y Azucena Solórzano, entre otras, fueron las expositoras.

El segundo programa corresponde a una exposición que tuvo lugar el 3 de julio 1998 en el Museo Regional Michoacano, intitulada *El sentir de la mujer*, conformada por alumnas del pintor Nicolás González Hernández y con texto introductorio de la académica universitaria Margarita de la Cajiga. Éste último, caracterizó la muestra como “pintoresca” aludiendo a la connotación del término durante el siglo XVIII: carteles con paisajes “alegres y encantadores”. Predominaban las escenas coloniales locales, bodegones, naturalezas muertas, trajes regionales, con amplio énfasis en el dibujo, la perspectiva y texturas visuales. De la Cajiga agrega:

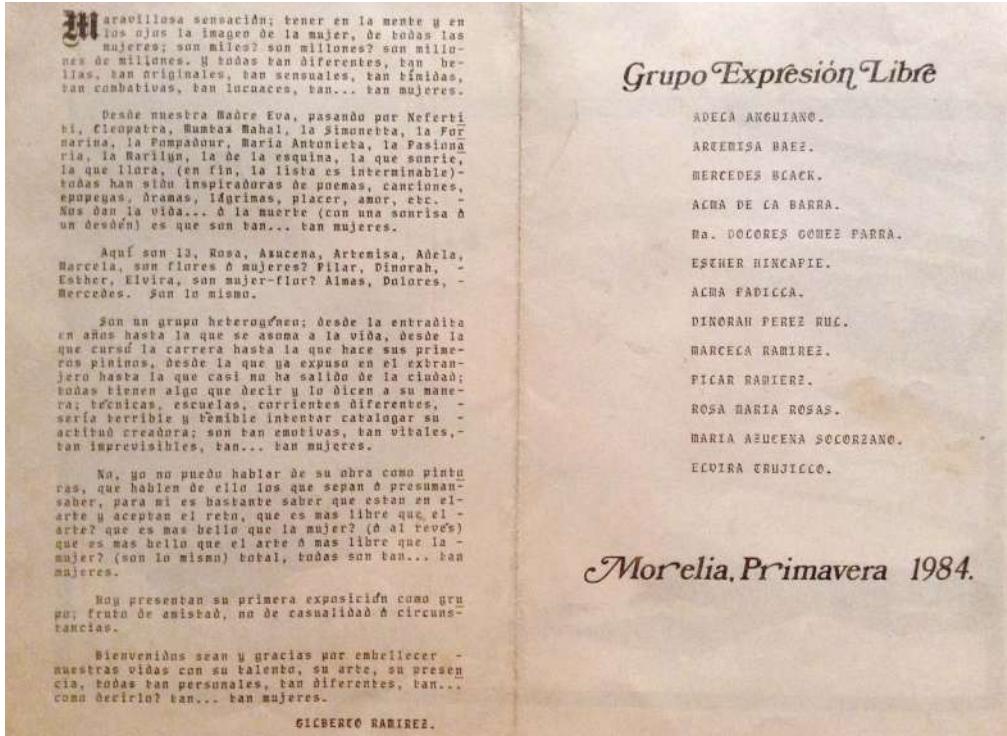


Figura 193. Programa de la exposición del grupo Expresión Libre, 1984

El artista, aun cuando domina su oficio encaminado hacia el realismo, éste se verá comprometido invariablemente, con su fantasía, su imaginación y sobre todo, con su mundo emocional, que al fin y al cabo, ¿acaso no son la fantasía y la imaginación nuestro mundo emocional?

Establecida así la relación de la producción artística de las mujeres en un terreno definido predominantemente por la dimensión afectiva, comprendemos que, incluso hacia finales del siglo XX, el trabajo artístico femenino continuó bajo la consideración social –e institucional– de “manifestación individual”; más próxima a la sentimentalidad que al trabajo intelectual.

Muchas son las alertas que actualmente hay que erigir para profundizar desde la reflexión –y no desde resentimientos o simplismos que postulan especiales en sí los temas de mujeres– en los múltiples y recientes debates sobre el dinamismo de las relaciones de género y la necesidad de dar visibilidad al papel activo de la mu-

jer en lo histórico y lo social.¹⁰ Reivindicando su propio sentido y la especificidad de su mirada del mundo,¹¹ sobre todo en panoramas como el que aquí se presenta.

En términos más específicos, al reflexionar cómo ha permeado esto en la Historia del Arte como disciplina es necesario considerar críticamente cómo se han concebido las nociones de maestría y genialidad en las artes visuales, construidos y revisados inicial y mayoritariamente en torno a artistas hombres.

Aportes recientes que también pueden atravesar la lectura del panorama del arte moderno y contemporáneo en Michoacán, han sido el énfasis en análisis visual ejerciendo un modo femenino de mirar, como sugiere la historiadora del arte Griselda Pollock en la investigación que realizó sobre diferencias visuales y discursivas en la producción pictórica en Europa en el siglo XIX. Proponiendo un acercamiento metodológico a representaciones visuales femeninas realizadas por mujeres.¹²

Hay otras preocupaciones de género que activan representaciones femeninas realizadas por artistas en distintas épocas, experimentando con acercamientos al cuerpo de las mujeres, en su apariencia y en su fisiología, así como con vivencias fronte- rizas o liminales de género.¹³

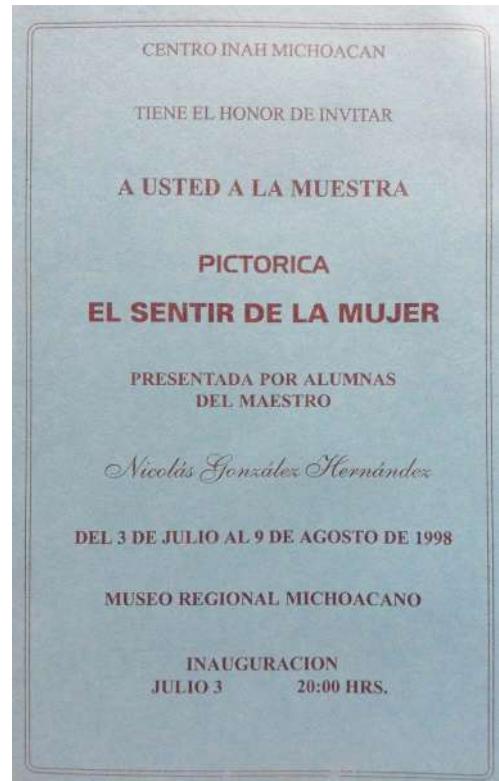


Figura 194. Programa de la exposición *El Sentir de la Mujer*, 1998)

¹⁰ Algunos textos que ejemplifican estos debates recientes son: Sylvia Chant, "Introducción. Género en un continente que está cambiando" en: *Género en Latinoamérica*, México, 2007, CIESAS, pp. 33-42 y Ma. Teresa Fernández, Carmen Ramos y Susie Porter, "Los debates en torno a la historia de mujeres y la historia de género" en: *Orden social e identidad de género*, México, siglos XIX y XX, México, 2006, CIE-SAS/Universidad de Guadalajara, pp. 11-19.

¹¹ Joan, Wallach Scott, "La historia del feminismo" en *Orden social e identidad de género*, op.cit., pp. 35-37 (2004 en *Journal of Women's History*, Vol. 16, núm. 2).

¹² Griselda Pollock, "Modernidad y espacios de la femineidad" en Karen Cordero e Inda Sáenz (comp.), *Op cit.*, pp. 249-282. Las editoras tomaron este texto del libro de Pollock: *Visión y diferencia: Feminidad, Feminismo y las Historias del Arte*, publicado por primera vez en 1988.

¹³ Como se analizó en la muestra *In Wonderland: Mujeres surrealistas en México y los Estados Unidos*,

Estas cuestiones cuentan hoy con diversas reflexiones teóricas sobre la movilidad de las identidades y de las fronteras entre lo femenino y lo masculino, así como la insuficiencia de las categorías sociales para describir plenamente las infinitas posibilidades de autoconstrucciones personales. Involucrando el desenmascaramiento de dispositivos de poder detrás de ficciones en torno a verdades postuladas como “últimas” acerca de la sexualidad, los cuerpos y las vivencias de lo femenino y lo masculino.¹⁴

Consideramos que lo anterior constituye el trasfondo de los registros fotográficos que revelan la escasa presencia de mujeres, tanto en la plástica moderna michoacana como en los proyectos vitales y artísticos de diversas mujeres en el mundo en los tres primeros cuartos del siglo XX.

Valga este breve capítulo para desatar líneas de investigación posibles y urgentes que permitan completar la Historia del Arte que hasta ahora se ha contado parcialmente. ~

exhibida en el Museo de Arte Moderno –INBA– de la Ciudad de México, entre finales de 2012 y principios de 2013, así como las perspectivas especializadas sobre el tema que despliega el catálogo: Ilene Fort, Terri Geis, et al., *In Wonderland. Las aventuras surrealistas de mujeres artistas en México y los Estados Unidos*, LACMA, MAM, Del Monico, Prestel, Terra Foundation/Los Ángeles, México, Munich, Londres, NY, 2012. Algunos temas vinculan lo ancestral y lo ritual en el trabajo de artistas como las mencionadas: Varo, Rahon, Carrington, Horna, Izquierdo, Kahlo, Lola Álvarez Bravo y Rosa Rolanda, en México y en E.U., Dorothea Tanning, Lee Miller, Louise Bourgeois, Sylvia Fein, Kay Sage, Ruth Bernhard, Helen Lundeberg, Gertrude Abercrombie, entre otras.

Por otra parte, la revisión retrospectiva de Rebecca Solnit en su texto: “The Nature of Gender/The Gender of Nature. Uplift and Separate: The Aesthetics of Nature Calendars” en *As Eve said to the serpent. On Landscape, Gender and Art*, Athens, Georgia, 2003, The University of Georgia Press, pp. 200-218. Señala elementos de artistas mujeres que abordan el género tales como Dorothea Tanning, Leonora Carrington, Frida Kahlo, Louise Bourgeois, Marina Abramovic, Francesca Woodman, particularizando específicamente en artistas como Ann Hamilton, Marybeth Heffernan, Bette Burgoine, entre otras.

¹⁴ Véanse entre otros autores emblemáticos de estas indagaciones: Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, México, Siglo XXI, 1999, pp. 57, 85, 86, 127, 128, 185-189. Entrevista a Judith Butler, “Interrogando al mundo”, por Juan Vicente Aliaga, pp. 54-61; entrevista a Rosi Braidotti, “Necesidades éticas”, por Bianca Visser, pp. 30-36; ambas en *Exit Book*; revista semestral de libros de arte y cultura visual. No. 9. Feminismo y Arte de género, Madrid, 2008, Olivares y Asociados.





Índice de imágenes

APUNTES SOBRE EL ARTE PLÁSTICO DE MICHOCÁN

*Transiciones y rostros de un múltiple lenguaje
estilístico*

1. Gregorio Dumaine: *Vista de Morelia*, ca. 1880

Óleo sobre tela

31.5 x 40.5 cm.

Colección particular

Fuente: *Repertorio de artistas en México Tomo I: (A-F)* de Guillermo Tovar de Teresa, Gabriel Breña Valle y Fernando García Correa. Grupo Financiero Bancomer, 1995.

Fotografía: José Ignacio González Manterola

2. José Jara Peregrina: *El velorio*, 1889

Óleo sobre tela

180 x 136 cm

Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes

Fuente: *Repertorio de artistas en México Tomo 2: (G-O)* de Guillermo Tovar de Teresa. Grupo Financiero Bancomer, 1996.

Fotografía: José Ignacio González Manterola

3. José Jara Peregrina: *Indígena con niño*, ca. 1900

Acuarela sobre papel

34.4 x 24.1 cm

Museo Soumaya

Fuente: *Repertorio de artistas en México Tomo 2: (G-O)* de Guillermo Tovar de Teresa. Grupo Financiero Bancomer, 1996.

Fotografía: José Ignacio González Manterola

4. José Jara Peregrina: *El carnaval de Morelia*, 1899

Óleo sobre tela

87 x 148.5 cm

Colección particular

Fotografía: Judith Puente

5. Alfredo Zalce e Ignacio Aguirre, frente al mural del

Museo Regional Michoacano, s/fecha

Beatriz Zalce Deguerriff, Archivo de la Fundación Cultural Alfredo Zalce

6. Inauguración de exposición de alumnos de la Escuela Popular de Bellas Artes, 1954

Beatriz Zalce Deguerriff, Archivo de la Fundación Cultural Alfredo Zalce

LUIS SAHAGÚN

Materia y memoria

7. *Pareja de ancianos*, 1918

Óleo sobre cartón

43 x 53 cm

Colección particular

Fotografía: Archivo José Eduardo Sahagún Sahagún

8. *Ninfa*, 1928

Óleo sobre tela

68 x 66 cm

Colección particular

Fotografía: Archivo José Eduardo Sahagún Sahagún

9. *Roma*, 1928

Óleo sobre madera

9 x 8 cm

Colección particular

Fotografía: Archivo José Eduardo Sahagún Sahagún

10. *El reparto agrario*, 1971
Óleo sobre tela
180 x 130 cm
Ayuntamiento de Sahuayo
Fotografía: Archivo José Eduardo Sahagún Sahagún
11. *Encuentro ranchero*, 1975
Óleo sobre madera
25 cm Ø
Colección particular
Fotografía: Archivo José Eduardo Sahagún Sahagún
12. *Miseria*, 1959
Óleo sobre madera
25 cm Ø
Colección particular
Fotografía: Archivo José Eduardo Sahagún Sahagún
13. *Bahía de Topolobampo*, 1965
Óleo sobre madera,
13 x 24 cm
Colección particular
Fotografía: Archivo José Eduardo Sahagún Sahagún
14. *Desnudo, s/fecha*
Asfalto sobre tela
35 x 20 cm
Colección particular
Fotografía: Archivo José Eduardo Sahagún Sahagún
15. *Ángeles músicos*, 1960
Encáustica sobre madera
34 x 22 cm
Colección particular
Fotografía: Archivo José Eduardo Sahagún Sahagún
16. *San Antonio Guaracha*, s/fecha
Óleo sobre madera
30 x 40 cm
Colección particular
Fotografía: Archivo José Eduardo Sahagún Sahagún
- CARLOS ALVARADO LANG**
Su lenguaje inefable del blanco y negro de mayor sutileza y espiritualidad
17. *El árbol caído*, 1955
Relieve en linóleo
17.5 x 14 cm
Colección particular
Fuente: *Carlos Alvarado Lang: baluarte del grabado mexicano*, de Antonio Rodríguez, Miguel Álvarez Acosta, Francisco Moreno Capdevila, Nadia Ugalde Gómez y Armando Castellanos, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas/UNAM, 1989.
Fotografía: Arturo Rosales
Reproducción: Guillermo Wusterhaus Cortés
18. *Magueyes y nopales*, 1955
Buril
11. 6 x 13.5 cm
Colección particular
Fuente: *Carlos Alvarado Lang: baluarte del grabado mexicano*, de Antonio Rodríguez, Miguel Álvarez Acosta, Francisco Moreno Capdevila, Nadia Ugalde Gómez y Armando Castellanos, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas/UNAM, 1989.
Fotografía: Arturo Rosales
Reproducción: Guillermo Wusterhaus Cortés
19. *Caravana en el desierto*, 1953
Linóleo
23.2 x 30.5 cm
Colección particular
Fuente: *Carlos Alvarado Lang: baluarte del grabado mexicano*, de Antonio Rodríguez, Miguel Álvarez Acosta, Francisco Moreno Capdevila, Nadia Ugalde Gómez y Armando Castellanos, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas/UNAM, 1989.
Fotografía: Arturo Rosales
Reproducción: Guillermo Wusterhaus Cortés

20. Puente en el bosque, 1954

Linóleo

30.6 x 41.2 cm

Fuente: *Carlos Alvarado Lang: baluarte del grabado mexicano*, de Antonio Rodríguez, Miguel Álvarez Acosta, Francisco Moreno Capdevila, Nadia Ugalde Gómez y Armando Castellanos, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas/UNAM, 1989.
Fotografía: Arturo Rosales
Reproducción: Guillermo Wusterhaus Cortés

21. Cosecha del aguamiel, 1955

Buril

16.5 x 12.5 cm

Colección particular

Fuente: *Carlos Alvarado Lang: baluarte del grabado mexicano*, de Antonio Rodríguez, Miguel Álvarez Acosta, Francisco Moreno Capdevila, Nadia Ugalde Gómez y Armando Castellanos, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas/UNAM, 1989.
Fotografía: Arturo Rosales
Reproducción: Guillermo Wusterhaus Cortés

22. Cañada y aves, 1943

Linóleo

16 x 11.5 cm

Colección particular

Fotografía: Guillermo Wusterhaus Cortés

ALFREDO ZALCE TORRES

Maneras de ver la realidad

23. Pescadería, 1977

Grabado en metal

33 x 38.5 cm

Colección Museo de Arte Contemporáneo

Alfredo Zalce

Fotografía: Cortesía del Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce

24. Movimiento de Independencia en México, 1953

Acrílico sobre madera

330 x 650 cm

Auditorio de la Escuela "Nicolás de Régules", Tacámbaro, Michoacán.

Fotografía: Carlos Adolfo García Solís

25. La importancia de Hidalgo en la Independencia, 1964

Fresco sobre muro

66.51 m²

Palacio de Gobierno, Morelia, Michoacán.
Fotografía: Carlos Adolfo García Solís

26. La maestra, s/fecha

Grabado sobre papel

21 x 22 cm

Colección particular

Fuente: *Alfredo Zalce de Beatriz Zalce, Miguel Ángel Echegaray, Ignacio Sousa, Víctor Roura y Juan Soriano*, México, Gobierno del Estado de Michoacán / DGE | Equilibrista, 2005.
Reproducción: Carlos Adolfo García Solís

27. Mercado, 1983

Aguatinta y buril sobre papel

18 x 30 cm

Colección particular

Fuente: *Alfredo Zalce de Beatriz Zalce, Miguel Ángel Echegaray, Ignacio Sousa, Víctor Roura y Juan Soriano*, México, Gobierno del Estado de Michoacán / DGE | Equilibrista, 2005.
Reproducción: Carlos Adolfo García Solís

28. México se transforma en una gran ciudad, 1942

Grabado al buril sobre papel

31 x 39.5 cm

Colección Museo de Arte Contemporáneo

Alfredo Zalce

Fotografía: Carlos Adolfo García Solís

29. La calle, 1967

Linóleo

48.5 x 59 cm

Colección Museo de Arte Contemporáneo

Alfredo Zalce

Fotografía: Carlos Adolfo García Solís

30. *Pescadores*, 1998
Óleo sobre tela
82 x 108 cm
Colección Enrique Vaca
Fuente: Alfredo Zalce de Beatriz Zalce, Miguel Ángel Echegaray, Ignacio Sousa, Víctor Roura y Juan Soriano, México, Gobierno del Estado de Michoacán / DGE | Equilibrista, 2005.
Reproducción: Carlos Adolfo García Solís

31. *Paisaje de Morelia*, 1961
Duco
46 x 69 cm
Colección particular
Fuente: Alfredo Zalce de Beatriz Zalce, Miguel Ángel Echegaray, Ignacio Sousa, Víctor Roura y Juan Soriano, México, Gobierno del Estado de Michoacán / DGE | Equilibrista, 2005.
Reproducción: Carlos Adolfo García Solís

FELICIANO BÉJAR RUIZ

Artista visionario

32. *Madona del gallo*, 1959
Óleo sobre masonite
123 x 103 cm
Colección particular
Fotografía: Archivo Bob Schalkwijk

33. *La ópera, París*, 1949
Acuarela sobre papel
23 x 31 cm
Colección particular
Fotografía: Archivo Bob Schalkwijk

34. *Mambo (Salón México)*, 1950
Óleo sobre tela
65 x 53 cm
Colección particular
Fotografía: Archivo Bob Schalkwijk

35. *La ronda*, 1958
Óleo sobre masonite
123 x 80 cm
Colección particular
Fotografía: Archivo Bob Schalkwijk

36. *El magiscopio*, s/fecha
Cristal y lámina
65 x 60 x 32 cm
Colección Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce
Fotografía: Iván Holguín Sarabia

37. *Las fases de la luna –detalle–*, 1981
Acero y cristal tallado
100 x 60 x 60 cm
Colección particular
Fotografía: Archivo Bob Schalkwijk

38. *Corte geológico*, 1981
Cuero y tela
214 x 140 cm
Colección particular
Fotografía: Gilberto Chen Charpentier
Fuente: Feliciano Béjar. *Una poética de la naturaleza*, México, Gobierno del Estado de Michoacán / Centro Cultural Clavijero, 2008.

39. *Árboles VI*, 1994
Grabado al intaglio pintado
56 x 56 cm
Colección particular
Fotografía: Gilberto Chen Charpentier
Fuente: Feliciano Béjar. *Una poética de la naturaleza*, México, Gobierno del Estado de Michoacán / Centro Cultural Clavijero, 2008.

40. *Custodia*, 1994
Acero (chatarra) y cristal tallado
201 x 83 x 31 cm
Colección particular
Fotografía: Archivo Bob Schalkwijk

NICOLÁS DE LA TORRE CALDERÓN

Ensayo a la obra del pintor y acuarelista michoacano

41. Sin título (Panorámica de Morelia), 2002
Óleo sobre lino
96 x 159 cm
Colección Francisco García de la Torre y Estephania Valdés García
Fotografía: Francisco Bautista Rangel

42. *Tehuana*, 1950
 Óleo sobre yute
 62 x 50 cm
 Colección particular
 Fotografía: María del Rosario Zamudio Zavala
43. Sin título (Plaza de Capuchinas), 1954
 Óleo sobre tela
 37.5 x 27 cm
 Colección Francisco García de la Torre y Estephania Valdés García
 Fotografía: Francisco Bautista Rangel
44. *Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce*, s/f
 Acuarela sobre papel
 48 x 32 cm
 Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce
 Fotografía: Iván Holguín Sarabia
45. Sin título (Alfareros), 1966
 Acuarela sobre cartón
 23.5 x 32 cm
 Colección Francisco García de la Torre y Estephania Valdés García
 Fotografía: Francisco Bautista Rangel
46. Sin título (Paisaje de España), s/fecha
 Acuarela sobre papel
 25.7 x 36.8 cm
 Colección Francisco García de la Torre y Estephania Valdés García
 Fotografía: Francisco Bautista Rangel
47. *En el Cupatitzio*, 1960
 Acuarela sobre papel
 60 x 40 cm
 Colección particular
 Fuente: Nicolás de la Torre Calderón. *Del mar a la montaña. Paisajes y poemas de Michoacán*, México, 2011
48. *Puente en el Cupatitzio*, 1960
 Acuarela sobre papel
 60 x 40 cm
 Colección particular
 Fuente: Nicolás de la Torre Calderón. *Del mar a la montaña. Paisajes y poemas de Michoacán*, México, 2011
49. Sin título (Portada de iglesia) s/fecha
 Acuarela sobre papel, 40 x 56.5 cm
 Colección Francisco García de la Torre y Estephania Valdés García
 Fotografía: Francisco Bautista Rangel
50. *Miguel Lerdo de Tejada*, 1998
 Bronce
 47.5 x 49 x 25 cm
 Plazoleta Miguel Lerdo de Tejada, Morelia, Michoacán.
 Fotografía: María del Rosario Zamudio Zavala
51. *Portada del templo del Carmen*, 1997
 Acuarela sobre papel
 52 x 35 cm
 Colección Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce
 Fotografía: Iván Holguín Sarabia
- "El GÜERO", "EL FRIDO" ESTRADA**
Surtidor de arte
52. *Arturo Estrada y Frida Kahlo en la exposición homenaje a los Niños Héroes en el centenario de su muerte*, 1947
 Plata sobre gelatina
 22.8 x 17.7 cm
 Colección particular
 Fuente: Arturo El Frido Estrada. *Legado artístico de un maestro michoacano*, CDIA SECUM, 2020.
53. *Autorretrato*, 1942
 Óleo sobre tela
 25 x 25 cm
 Fuente: Arturo El Frido Estrada. *Legado artístico de un maestro michoacano*, CDIA SECUM, 2020.
54. *Frida Kahlo con Fanny Rabbel, Arturo Estrada y Arturo García Bustos*, 1941
 Plata sobre gelatina
 Colección particular
 Fuente: Arturo El Frido Estrada. *Legado artístico de un maestro michoacano*, CDIA SECUM, 2020.

55. *Pulquería "La Rosita"*, 1943
 Plata sobre gelatina
 Colección particular
 Fuente: *Arturo El Frido Estrada. Legado artístico de un maestro michoacano*, CDIA SECUM, 2020.
56. *Viernes Santo en Iztapalapa*, s/fecha
 Óleo sobre tela
 98 x 120 cm
 Colección particular
 Fuente: *Arturo El Frido Estrada. Legado artístico de un maestro michoacano*, CDIA SECUM, 2020.
57. Proyecto mural *Las Bañistas*, 1952
 Acrílico sobre papel
 35 x 75 cm
 Colección particular
 Fuente: *Arturo El Frido Estrada. Legado artístico de un maestro michoacano*, CDIA SECUM, 2020.
58. *Puerta*, s/fecha
 Acrílico sobre tela
 100 x 170 cm
 Colección particular
 Fuente: *Arturo El Frido Estrada. Legado artístico de un maestro michoacano*, CDIA SECUM, 2020.
59. Boceto para el mural *El Angangueo de la America Smelting*, 1963
 Grafito sobre papel
 Colección particular
 Fotografía: Juan Carlos Jiménez Abarca
60. Boceto para el mural *Medicina Tradicional y Medicina Contemporánea*, 1987
 Tinta sobre papel
 Colección particular
 Fuente: *Arturo El Frido Estrada. Legado artístico de un maestro michoacano*, CDIA SECUM, 2020.
61. *El Angangueo de la American Smelting –detalle–*, 1964
 Acrílico sobre cemento
 Escuela Técnica "Bartolomé de Medina", Angangueo, Michoacán
 Fotografía: Juan Carlos Jiménez Abarca
- ADOLFO MEXIAC**
Entre el monumento y el documento
62. *Exorcismo en la colonia*, s/fecha
 Fotolito
 21.9x 15.5cm
 Colección del Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce
 Fotografía: Archivo del Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce
63. *Libertad de expresión*, 1954
 Linoleografía
 40 x 31 cm
 Colección Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce
 Fotografía: Archivo del Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce
64. *Montañas de Michoacán –detalle–*, 2001-2002
 Aspecto de la planta superior del Centro Cultural Clavijero
 Fotografía: Juan Carlos Jiménez Abarca
65. *Autonomía Universitaria*, 1986-1987
 Mosaico mexicano de piedra. Muros anclados sobre muro de tabique
 Fijo | 9 x 7, 7 x 15 y 12 x 3 m (276 m²)
 Paraninfo, Plaza de la Autonomía Universitaria.
 Universidad de Colima
 Colaboradores: Patricia Salas, Pedro Morales y Francisca Magaña
 Fotografía: Juan Carlos Jiménez Abarca
66. Brochure de exposición *Homenaje a Adolfo Mexiac*, en el Museo de Arte Contemporáneo (hoy Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce), 2 de septiembre de 1989, Morelia, Michoacán
 Instituto Michoacano de Cultura
 Fuente: Biblioteca de las Artes, CENART
 Fotografía: Juan Carlos Jiménez Abarca
67. *Las constituciones de México III*, 1981
 Grabado en chapa de madera sobre triplay
 57.7 x 114.8 cm
 Exposición Adolfo Mexiac. Homenaje Nacional, Museo Nacional de la Estampa
 Fotografía: Juan Carlos Jiménez Abarca

68. *Los sentimientos de la Nación*, 1981

Copia heliográfica-papel (boceto)

34 x 90 cm

Colección Museo de Arte Contemporáneo

Alfredo Zalce.

Fotografía: Archivo del Museo de Arte

Contemporáneo Alfredo Zalce

69. *Las Constituciones de México*, 1981 (donada en 2000)

Fragmento de mural tallado en madera

275 x 415 cm

Casa de la Cultura de Morelia, Mich.

Colección Museo de Arte Contemporáneo

Alfredo Zalce.

Fotografía: Juan Carlos Jiménez Abarca

70. *Montañas de Michoacán*, 2001-2002.

Cemento coloreado sobre cantera enjarrada (cúpula y pechinas)

Fijo; acrílico y plastilita sobre bastidor de madera y malla, transportable | 400 m²

Fotografía: Juan Carlos Jiménez Abarca

71. Adolfo Mexiac y una perspectiva del mural

Montañas de Michoacán

Fotografía: Iván Sánchez

72. Portada del libro *Habla y literatura popular en la antigua capital de Chiapas*, 1960

Instituto Chiapaneco de Cultura / Gobierno del Estado de Chiapas

Fuente: Biblioteca Central de la Universidad

Nacional Autónoma de México

Fotografía: Juan Carlos Jiménez Abarca

73. *Sistema de cargos*, 1963

Colaboradora: Antonieta Castilla

Asesor: A. Medina

Fuente: Museo Nacional de Antropología e Historia

Fotografía: Juan Carlos Jiménez Abarca

MANUEL PÉREZ CORONADO

Un hombre en llamas

74. *El respeto al derecho ajeno*, s/fecha

Linoleografía

49.5 x 22.3 cm

Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce

Fotografía: Iván Holguín Sarabia

75. *Huelga de petróleo*, s/fecha

Linoleografía

36 x 31 cm

Colección Museo de Arte Contemporáneo

Alfredo Zalce

Fotografía: Iván Holguín Sarabia

76. *Rostro de niña*, s/fecha

Linoleografía

30 x 24.5 cm

Colección Museo de Arte Contemporáneo

Alfredo Zalce

Fotografía: Iván Holguín Sarabia

77. Portada del libro *Huachito y "Los Viejitos"*, 1954

Viñetas e ilustraciones de Manuel Pérez Coronado / Centro Regional de Educación Fundamental para la América Latina, Pátzcuaro, Michoacán.

Reproducción: Francisco Bautista Rangel

78. *Huachito y "Los Viejitos"*, 1954

Linóleo a dos tintas editado para el Centro Regional de Educación Fundamental para la América Latina, Pátzcuaro, Michoacán.

Fuente: *Huachito y "Los Viejitos"*, México, Viñetas e ilustraciones de Manuel Pérez Coronado / Centro Regional de Educación Fundamental para la América Latina, Pátzcuaro, Michoacán.

Reproducción: Francisco Bautista Rangel

79. *Alegoría del paisaje y la electrificación de Michoacán*, 1962.

Vinilita sobre aplano

522 x 715 cm

Planta eléctrica del Cupatitzio, Uruapan, Michoacán.

Cortesía: Departamento de Conservación y

Restauración de Obras de Arte / SECUM

Fotografía: Carlos Adolfo García Solís

80. *Doña Claudia Torres*. Uruapan, Mich., 1969
Óleo sobre fibrasel
120 x 90 cm
Instituto del Artesano Michoacano
Fotografía: Guillermo Wusterhaus Cortés

81. *Maestro Alfonso Guido*. Pátzcuaro, Mich., 1969
Óleo sobre fibrasel
120 x 90 cm
Instituto del Artesano Michoacano
Fotografía: Guillermo Wusterhaus Cortés

82. Sin título (Uruapan, Michoacán), 1967
Óleo sobre fibrasel
91 x 61 cm
Colección Museo de Arte Contemporáneo
Alfredo Zalce
Fotografía: Iván Holguín Sarabia

83. Sin título (Uruapan, Michoacán) –detalle–, 1967
Óleo sobre fibrasel
91 x 61 cm
Colección Museo de Arte Contemporáneo
Alfredo Zalce
Fotografía: Iván Holguín Sarabia

84. *Doña Petra López*, 1969
Óleo sobre fibrasel
120 x 90 cm
Instituto del Artesano Michoacano
Fotografía: Guillermo Wusterhaus Cortés

85. *Maestro Lorenzo Espinoza C., de Capula*, Mich., 1969
Óleo sobre fibrasel
120 x 90 cm
Instituto del Artesano Michoacano
Fotografía: Guillermo Wusterhaus Cortés

86. *Máquina*, 1960
Óleo sobre fibrasel
76 x 55 cm
Colección Museo de Arte Contemporáneo
Alfredo Zalce
Fotografía: Iván Holguín Sarabia

87. *Doña Petra Ramos*. Tócuaro, Mich., 1969
Óleo sobre fibrasel
120 x 90 cm
Instituto del Artesano Michoacano
Fotografía: Guillermo Wusterhaus Cortés

LUIS PALOMARES FRÍAS
Del arquetipo natural a la visión prismática y abreviada

88. *Catedral de Morelia*, 1947
Óleo sobre tela
45 x 35 cm
Colección particular
Fotografía: Iván Holguín Sarabia

89. *Retrato de mi abuela Maclovia*, 1947
Óleo sobre tela
45 x 35 cm
Colección particular
Fotografía: Juan Carlos Jiménez Abarca

90. *Desnudo de espalda*, 1954
Carbón sobre papel
95 x 66 cm
Colección particular
Fotografía: Iván Holguín Sarabia

91. *Xochimilco*, 1966
Óleo sobre tela
85 x 120 cm
Colección particular
Fotografía: Juan Carlos Jiménez Abarca

92. *Soto*, 1978
Óleo sobre tela
180 x 130 cm
Colección particular
Fotografía: Juan Carlos Jiménez Abarca

93. *Sierra Madre del Sur*, 1993
Óleo sobre tela sobre madera
100 x 240 cm
Colección particular
Fotografía: Juan Carlos Jiménez Abarca

94. *Atentado*, 1996
 Óleo sobre tela
 85 x 120 cm
 Colección particular
 Fotografía: Iván Holguín Sarabia
95. *Éxtasis*, 1969
 Óleo sobre tela
 85 x 120 cm
 Colección particular
 Fotografía: Juan Carlos Jiménez Abarca
96. *La máquina humana*, 1970
 Óleo sobre tela
 85 x 120 cm
 Colección particular
 Fotografía: Juan Carlos Jiménez Abarca
97. *La carreta*, 1990
 Acrílico sobre tela
 130 x 180 cm
 Colección particular
 Fotografía: Juan Carlos Jiménez Abarca
98. Fragmento del mural *Michoacán 200 Años de Contribución a México*, 2009
 Óleo sobre tela
 600 x 1700 cm
 Vestíbulo principal del Supremo Tribunal de Justicia, Morelia, Michoacán.
 Fotografía: Guillermo Wusterhaus Cortés
- FELIPE CASTAÑEDA**
Su obra entre la piedra y el bronce
99. *Madre y niño*, 1966
 Modelado en yeso
 38 x 39 x 28 cm
 Colección particular
 Fotografía: Guillermo Wusterhaus Cortés
100. *Amantes*, 1985
 Modelado en yeso
 83 x 100 x 85 cm
 Colección particular
 Fotografía: Guillermo Wusterhaus Cortés
101. *Pudor*, 2002
 Bronce
 67 x 28 x 40 cm
 Colección particular
 Fotografía: Archivo SECUM
102. *La paz*, 1996
 Talla en mármol
 86 x 54 x 47 cm
 Colección particular
 Fotografía: Guillermo Wusterhaus Cortés
103. *Felipe Castañeda en su casa*
 Fotografía: Guillermo Wusterhaus Cortés
- JESÚS ESCALERA ROMERO**
El caballero del pincel
104. *La oferta*, 2006
 Óleo-transpintura sobre mazonite
 88 x 61 cm
 Colección particular
 Fotografía: Iván Holguín Sarabia
105. *Madre*, 1969
 Óleo-transpintura sobre madera
 102 x 83 cm
 Colección particular
 Fotografía: Iván Holguín Sarabia
106. *Púberes*, 2000
 Óleo-transpintura sobre tela
 40 x 30 cm
 Colección particular
 Fotografía: Iván Holguín Sarabia
107. *En camino*, 2004
 Óleo sobre tela
 100 x 70 cm
 Colección particular
 Fotografía: Iván Holguín Sarabia
108. *Mi hijo Janitzio*, 2001
 Óleo-transpintura sobre madera
 90 x 80 cm
 Colección particular
 Fotografía: Iván Holguín Sarabia

109. *Mi hijo Itzihuappe*, 2001
 Óleo-transpintura sobre tela
 90 x 80 cm
 Colección particular
 Fotografía: Iván Holguín Sarabia
110. Vista parcial del mural *El periodismo*, 1977
 Acrílico sobre muro, planta alta (cubo) 2.62 x 5.72m
 Planta baja 2.66 x 26.42 m
 Instalaciones del periódico *La Voz de Michoacán*,
 Morelia, Michoacán.
 Fotografía: Iván Holguín Sarabia
111. Detalles del mural *La educación en México*, 1982
 Cerámica cocida a alta temperatura con acabado
 esmaltado | 10 paneles de 3 x 3 m c/u
 Frontal del edificio de la Escuela Normal Urbana
 Federal "Jesús Romero Flores", Morelia, Michoacán.
 Fotografía: Juan Carlos Jiménez Abarca
112. *Encuentro*, 2001
 Acrílico sobre muro
 5 x 40 m
 Interior del Gimnasio de Ciudad Universitaria.
 Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
 Fotografía: Juan Carlos Jiménez Abarca
113. Detalle del mural *Michoacán 200 Años de
 Contribución a México*, 2009.
 Óleo sobre tela
 600 x 1700 cm
 Vestíbulo principal del Supremo Tribunal de Justicia,
 Morelia, Michoacán.
 Fotografía: Guillermo Wusterhaus Cortés
114. *Jesús Molinero*, 1960
 Talla en piedra volcánica
 100 x 80 x 50 cm
 Plaza principal de Opoapeo, Michoacán.
 Fotografía: Iván Holguín Sarabia
115. *Frenesi*, 1980
 Bronce
 49 x 44 x 40 cm
 Colección particular
 Fotografía: Iván Holguín Sarabia
116. *Al ruedo*, 2009
 Óleo-transpintura sobre tela
 124 x 84 cm
 Colección particular
 Fotografía: Iván Holguín Sarabia
- ALFREDO ARREGUÍN**
Rediseñando al universo
117. *The Hero's Journey*, 1988
 Óleo sobre tela
 121.92 x 182.88 cm
 Colección particular
 Fotografía: Archivo Alfredo Arreguín
118. *Trilogía de la Independencia de México*, 1988
 Óleo sobre tela
 147.32 x 106.68 cm
 Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
 Morelia, Michoacán, México.
 Fotografía: Archivo Alfredo Arreguín
119. *Sueño (Dream: Eve Before Adam)*, 1992
 Óleo sobre tela
 183.39 x 366.27 cm
 Smithsonian American Art Museum.
 Fotografía: Archivo Alfredo Arreguín
120. *La Malinche*, 1993
 Óleo sobre tela
 121.92 x 91.440 cm
 Colección particular
 Fotografía: Archivo Alfredo Arreguín
121. *Sacrificio na Amazonia (Homage to Chico
 Mendes)*, 1989
 Óleo sobre tela
 182.88 x 121.92 cm
 Colección particular
 Fotografía: Archivo Alfredo Arreguín
122. *Nuestra Señora de la Selva*, 1989
 Óleo sobre tela
 182.88 x 121.92 cm
 Colección particular
 Fotografía: Archivo Alfredo Arreguín

123. *Caballero jaguar*, 2001
Óleo sobre tela
121.92 x 106.68 cm
Colección particular
Fotografía: Archivo Alfredo Arreguín

124. *Zapata's Stables*, 1993
Óleo sobre tela
182.88 x 121.92 cm
Sea Mar Community Health Center, Seattle,
Washington.
Fotografía: Cortesía de Alfredo Arreguín

EFRAÍN VARGAS MATA
Lo descollante del acto creador

125. *Jinete*, 1986
Monotipo
20 x 15 cm
Colección particular
Fotografía: Lenny Garcidueñas Huerta

126. *Cuba sí, yanquis no*, 1962
Linoleografía
35 x 28 cm
Colección Museo de Arte Contemporáneo
Alfredo Zalce
Fotografía: Archivo del Museo de Arte
Contemporáneo Alfredo Zalce

127. *Universidad o muerte*, 1963
Linoleografía
48 x 75 cm
Colección particular
Fotografía: Archivo del Museo de Arte
Contemporáneo Alfredo Zalce

128. *En campaña*, 1985
Xilográfía
57 x 42 cm
Colección Museo de Arte Contemporáneo
Alfredo Zalce
Fotografía: Iván Holguín Sarabia

129. *El portón*, 1985
Linoleografía
29 x 39 cm
Colección Museo de Arte Contemporáneo
Alfredo Zalce
Fotografía: Archivo del Museo de Arte
Contemporáneo Alfredo Zalce

130. Sin Título, 1986
Monotipo
50 x 65 cm
Colección Museo de Arte Contemporáneo
Alfredo Zalce
Fotografía: Archivo del Museo de Arte
Contemporáneo Alfredo Zalce

131. *Bañistas*, 1982
Xilografía a color
41x 56 cm
Colección Museo de Arte Contemporáneo
Alfredo Zalce
Fotografía: Iván Holguín Sarabia

132. *Desgarramiento*, 1985
Técnica mixta
28 x 39 cm
Colección Museo de Arte Contemporáneo
Alfredo Zalce
Fotografía: Archivo del Museo de Arte
Contemporáneo Alfredo Zalce

AGUSTÍN CÁRDENAS CASTRO
Tres movimientos a su obra

133. *Amanecer en el lago (Erandi)*, 1980
Óleo sobre tela
81 x 120 cm
Colección particular
Fotografía: Guillermo Wusterhaus Cortés

134. *Otoño (De Las cuatro estaciones)*, 1987
Óleo sobre lienzo
120 x 80 cm
Colección particular
Fotografía: Guillermo Wusterhaus Cortés

135. *Tonantzin de México*, 1974
Óleo sobre lienzo
110 x 61 cm
Colección particular
Fotografía: Guillermo Wusterhaus Cortés

136. *Morelos y la Justicia* –fragmento–, 1976
Fresco
9.56 x 7.40 m
Museo Histórico del Poder Judicial (Antiguo palacio de justicia), Morelia Mich.
Fotografía: Sergio Manterola Rico

137. *Rey del universo*, 2014
Óleo sobre lienzo
150 x 104.5 cm
Colección particular
Fotografía: Guillermo Wusterhaus Cortés

JERÓNIMO MATEO MADRIGAL
Del color indígena a la actualidad étnica

138. *Chanantzua*, 2007
Óleo sobre tela
50 x 65 cm
Colección particular
Fotografía: Iván Holguín Sarabia

139. *Los Pukis*, 2007
Óleo sobre tela
65 x 50 cm
Colección particular
Fotografía: Iván Holguín Sarabia

140. Boceto, s/fecha
Grafito sobre papel
21 x 18 cm
Colección particular
Fotografía: Iván Holguín Sarabia

141. *Baile del campesino* –detalle–, 2004
Óleo sobre tela
65 x 50 cm
Colección particular
Fotografía: Iván Holguín Sarabia

142. *Baile del campesino* –detalle–, 2004
Óleo sobre tela
65 x 50 cm
Colección particular
Fotografía: Iván Holguín Sarabia

143. *Nos vamos con Primo Tapia*, 2008
Óleo sobre tela
65 x 50 cm
Colección particular
Fotografía: Iván Holguín Sarabia

144. *Mural Historia de Santa Ana Maya* –detalle–,
2008
Acrílico sobre bastidor
3 x 30 cm
Presidencia Municipal del municipio de Santa Ana
Maya
Fotografía: Iván Holguín Sarabia

OCTAVIO BAJONERO GIL
Grabador, el amigo de la muerte

145. *La ofrenda*, 1968
Xilografía a color
63 x 47 cm
Colección Museo Nacional de la Muerte,
Aguascalientes, Ags.
Fotografía: Eduardo León López
Fuente: Depto. Editorial Universidad Autónoma de
Aguascalientes.

146. *La Malinche*, 2004
Madera de pie
29.5 x 27.8 cm
Colección Museo Nacional de la Muerte,
Aguascalientes, Ags.
Fotografía: Eduardo León López
Fuente: Depto. Editorial Universidad Autónoma de
Aguascalientes.

147. *El día del terremoto*, 1985
 Xilográfia en color
 47 x 29 cm
 Colección Museo Nacional de la Muerte,
 Aguascalientes, Ags.
 Fotografía: Eduardo León López
 Fuente: Depto. Editorial Universidad Autónoma de
 Aguascalientes.
148. *El día de la protesta*, 1968
 Xilográfia en color
 47 x 29 cm
 Colección Museo Nacional de la Muerte,
 Aguascalientes, Ags.
 Fotografía: Eduardo León López
 Fuente: Depto. Editorial Universidad Autónoma de
 Aguascalientes.
149. *Para la bella muerte y los contemporáneos*, 2001
 Camafeo
 50 x 42.5 cm
 Colección Museo Nacional de la Muerte,
 Aguascalientes, Ags.
 Fotografía: Eduardo León López
 Fuente: Depto. Editorial Universidad Autónoma de
 Aguascalientes.
150. *Destino inefable*, 1985
 Madera con ensamble de cartón
 32.5 x 25 cm
 Colección Museo Nacional de la Muerte,
 Aguascalientes, Ags.
 Fotografía: Eduardo León López
 Fuente: Depto. Editorial Universidad Autónoma de
 Aguascalientes.
151. *Fuego verde*, 1985
 Madera con ensamble de cartón
 33.5 x 28 cm
 Colección Museo Nacional de la Muerte,
 Aguascalientes, Ags.
 Fotografía: Eduardo León López
 Fuente: Depto. Editorial Universidad Autónoma de
 Aguascalientes.
152. *Liberación*, 1982
 Xilográfia en color
 35.5 x 24 cm
 Colección Museo Nacional de la Muerte,
 Aguascalientes, Ags.
 Fotografía: Eduardo León López
 Fuente: Depto. Editorial Universidad Autónoma de
 Aguascalientes.
153. *Presencia intangible*, 1984
 Xilográfia
 40 x 40 cm
 Colección particular
 Fuente: Octavio Bajonero Gil 2011. 50 Aniversario
como grabador de imágenes, México, Asociación de
Promotores Culturales de Michoacán A.C., 2011
- FRANCISCO RODRÍGUEZ OÑATE**
El color de la tradición en su obra
154. *Oro, oro, oro*, 1975
 Mixta sobre papel
 46 x 30 cm
 Colección particular
 Fotografía: Iván Holguín Sarabia
155. *Quiringua*, 2013
 Acrílico sobre lienzo
 100 x 80 cm
 Colección particular
 Fotografía: Iván Holguín Sarabia
156. *Vendedora de nopal*, Pátzcuaro, 1995
 Grabado sobre papel
 70 x 40 cm
 Colección particular
 Fotografía: Iván Holguín Sarabia
157. *Tata Keri-Ahuiran*, 1992
 Grabado sobre papel
 70 x 40 cm
 Colección particular
 Fotografía: Iván Holguín Sarabia

158. *En el manglar*, 2011
Litografía sobre papel
36 x 27 cm
Colección particular
Fotografía: Sofía Irene Velarde Cruz
159. *Cárdenas y la industria*, ca. 1974
Ayudantes: Samuel Núñez y Agustín Silva
Mixta sobre tela
300 x 350 cm
Colección Museo Agrarista de Michoacán,
Tzurumútaro, Mich.
Fotografía: Iván Holguín Sarabia
160. *Historia de la comunidad*, ca. 1974
Ayudante: Susan Ghallagher
Tierra sobre lienzo
250 x 350 cm
Colección Museo Agrarista de Michoacán,
Tzurumútaro, Mich.
Fotografía: Iván Holguín Sarabia
161. *La vida*, 2005
Dibujo
65 x 61 cm
Colección Particular
Fotografía: Iván Holguín Sarabia
162. *Sandías*, 2003
Pendón (acrílico sobre papel kraft)
60 x 80 cm
Colección particular
Fotografía: Sofía Irene Velarde Cruz
163. Collar, 2000
Plata
Colección particular.
Fotografía: Iván Holguín Sarabia
- GILBERTO RAMÍREZ**
Pintor festivo
164. *Mujer y estrella*, 1978
Tinta sobre papel, 36 x 20 cm
Colección Museo de Arte Contemporáneo
Alfredo Zalce
Fotografía: Iván Holguín Sarabia
165. *Nambé Nuevo México No. 2*, 1984
Esgrafiado
28 x 45.5 cm
Colección Museo de Arte Contemporáneo
Alfredo Zalce
Fotografía: Iván Holguín Sarabia
166. *Las monjas*, 1987
Aguafuerte
30.2 x 21 cm
Colección Museo de Arte Contemporáneo
Alfredo Zalce
Fotografía: Iván Holguín Sarabia
167. *Madonna I*, 1993
Óleo sobre fibrasel
122 x 90 cm
Colección Museo de Arte Contemporáneo
Alfredo Zalce
Fotografía: Iván Holguín Sarabia
168. Gilberto Ramírez trabajando, sin fecha
Fotografía: Archivo Azucena Solórzano Ávila
169. *Celos de amante I*, 1996
Grafito sobre fabriano
64 x 46 cm
Colección particular
Fotografía: Lenny Garcidueñas Huerta
170. *Celos de amante II*, 1996
Grafito sobre fabriano
64 x 46 cm
Colección particular
Fotografía: Lenny Garcidueñas Huerta
171. Mural *Historia Mexicana –detalle–*, 1990
Fresco
2.69 x 18.70 m (superficie total del mural)
Teatro Universitario Samuel Ramos
Fotografía: Francisco Bautista Rangel

172. *La Encrucijada del mural Reencuentro*, 2006
Grano de mármol, cal, cemento blanco y acrílico
74.70 m² (superficie total del mural)
Instituto de Investigaciones Económicas y
Empresariales de la Universidad Michoacana de San
Nicolás de Hidalgo
Fotografía: Francisco Bautista Rangel

173. *La Magdalena*, 1988
Óleo sobre fibrasel
72 x 44 cm
Colección particular
Fotografía: Lenny Garcidueñas Huerta

JUAN TORRES

De la búsqueda a la identidad

174. *Maternidad*, 1979
Bronce
77 x 23 x 13 cm
Colección particular
Fotografía: Guillermo Wusterhaus Cortés

175. *Muchacha del Ática*, 1993
Aguada
34.5 x 48 cm
Colección particular
Fotografía: José Ignacio González Manterola
Fuente: Juan Torres. *El artífice inventor*, de Teresa del
Conde, México, Grupo ICA, 1995.

176. *Sábana Santa*, 1993
Acrílico sobre pulpa de cartón
122 x 84 cm
Colección particular
Fotografía: José Ignacio González Manterola
Fuente: Juan Torres. *El artífice inventor*, de Teresa del
Conde, México, Grupo ICA, 1995.

177. *San Miguel Arcángel*, 1993
Acrílico sobre pulpa de cartón
122 x 84 cm
Colección particular
Fotografía: José Ignacio González Manterola
Fuente: Juan Torres. *El artífice inventor*, de Teresa del
Conde, México, Grupo ICA, 1995.

178. *El sueño de las rosas*, 1994
Óleo sobre tela
180 x 200 cm
Colección particular
Fotografía: José Ignacio González Manterola
Fuente: Juan Torres. *El artífice inventor*, de Teresa del
Conde, México, Grupo ICA, 1995.

179. *Difunto coronado*, 1995
Óleo sobre tela
97 x 73 cm
Colección particular
Fotografía: José Ignacio González Manterola
Fuente: Juan Torres. *El artífice inventor*, de Teresa del
Conde, México, Grupo ICA, 1995.

180. *¿Será la monja?*, 1995
Óleo sobre tela
143 x 110 cm
Colección particular
Fotografía: José Ignacio González Manterola
Fuente: Juan Torres. *El artífice inventor*, de Teresa del
Conde, México, Grupo ICA, 1995.

181. *Con el agua hasta el cuello*, 1995
Óleo sobre tela
143 x 110 cm
Colección particular
Fotografía: José Ignacio González Manterola
Fuente: Juan Torres. *El artífice inventor*, de Teresa del
Conde, México, Grupo ICA, 1995.

182. *El Cristo de la cavidad*, 1995
Talla directa en madera
74 cm de alto
Colección particular
Fotografía: Guillermo Wusterhaus Cortés

183. Sin título (Rajoneador) de la colección
Tauromaquia, 2014
Óleo sobre tela
145 x 144cm
Colección particular
Fotografía: Guillermo Wusterhaus Cortés

184. Sin título (Maja) de la colección *Tauromaquia* 2014
Óleo sobre tela
100 x 80cm
Colección particular
Fotografía: Guillermo Wusterhaus Cortés
185. Sin título (Torero) de la colección *Tauromaquia*, 2014
Óleo sobre tela
80 x 100cm
Colección particular
Fotografía: Guillermo Wusterhaus Cortés
186. *Retrato de Belia*, 1994
Óleo sobre tela
120 x 100 cm
Colección particular
Fotografía: Guillermo Wusterhaus Cortés
- MUJERES INVISIBLES Y ARTE MODERNO EN MICHOACÁN**
187. Alumna Graciela Pantoja en la clase de pintura.
Escuela Popular de Bellas Artes, 1954
Fotografía: Alfredo Zalce
Reproducción digital
Beatriz Zalce Deguerriff, Archivo de la Fundación Cultural Alfredo Zalce
188. Alumnos dibujando al aire libre. Extremo inferior derecho: Flor del Campo, 1954
Autor: Alfredo Zalce
Reproducción digital
Beatriz Zalce Deguerriff, Archivo de la Fundación Cultural Alfredo Zalce
189. Alumnas de la Escuela Popular de Bellas Artes. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, ca. 1954
Fotografía: Alfredo Zalce
Reproducción digital
Beatriz Zalce Deguerriff, Archivo de la Fundación Cultural Alfredo Zalce
190. Programa de mano para la Exposición de Verano en el Palacio del Artesano, 1976
Fondo documental particular, Felipe Hincapié
Fotografía: Juan Carlos Jiménez Abarca
191. Tarjeta de invitación Galería de la Soterraña, s/fecha
Fondo documental particular, Felipe Hincapié
Fotografía: Juan Carlos Jiménez Abarca
192. Rocío Sánchez, s/fecha
Catálogo de la exposición *Rocío Sánchez. Concierto en Mi mayor con un sinnúmero de movimientos*. Galería del Teatro Manuel Doblado. León, Guanajuato. México.
Fotografía: Augusto Buck
Fondo documental particular, Felipe Hincapié
193. Programa de mano para la exposición del grupo Expresión Libre, en la Galería de Turismo, Palacio Clavijero, 1984
Fondo documental particular, Felipe Hincapié
Fotografía: Juan Carlos Jiménez Abarca
194. Programa de mano para la exposición *El sentir de la mujer*, Museo Regional Michoacano 1998
Fondo documental particular, Felipe Hincapié
Fotografía: Juan Carlos Jiménez Abarca



Fuentes consultadas

REFERENCIAS

- Agraz, G. (1958). *Jalisco y sus hombres. Geografía, Historia y biografía jalisciense*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Akhmadeeva, I. (coord.). (2013). *Premio Estatal de las Artes Eréndira Ganadores 2005-2012, Artes Visuales*. Michoacán: Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán.
- Alberú, M. C. (2006). *Luis Sahagún Cortes. Pincel del equilibrio*. México: Círculo de arte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Alcina, J. (1982). *Arte y antropología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Álvarez, U. (2008). *El hombre y la naturaleza en la obra de Luis Palomares Frías*, Tesina de Licenciatura en Artes Visuales. Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Anaya, G. (1998). *Efraín Vargas, artista de su comunidad 1935-1987*. Michoacán: Instituto Michoacano de Cultura y Asociación de Promotores Culturales de Michoacán.
- Anaya, G. (2007). *Efraín Vargas, realidad y pasión*. Michoacán: Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán.
- Anaya, G; et. al. (2003). *MAPECO (1929-1970)*. Michoacán: Secretaría de Turismo del Estado de Michoacán y Promotores Culturales de Michoacán, A.C.
- Argudín, L. (2008). *La Espiral y el Tiempo. Juicio, genio y juego en Kant y Shiller*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- Argueta, A. y Pérez Ruiz, L. (2010). *Manuel Pérez Coronado. Dibujos y Bocetos*. Michoacán: Secretaría de Cultura de Michoacán, Jitanjáfora.
- Aristóteles. (1946). *La poética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Basalenque, D. (1963). *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán del Orden de N. P. S Agustín*. México: Editorial Jus.
- Bayer, R. (1999). *Historia de la Estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bayón, D. (coord.). (1985). *Arte Moderno en América Latina*. Madrid: Taurus.

- Béistegui, D. (1999). *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso.
- Berenson, B. (1897). *Estética e historia de las artes visuales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bernárdez, F. L. (1951). *La Flor*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A.
- Bonet, A. (1992). *El viaje artístico en el siglo XIX. Roma y el ideal académico. La pintura en la Real Academia Española de Roma 1873-1913*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Camacho, A. (1997). *Álbum del tiempo perdido. Pintura Jalisciense del siglo XIX*. Jalisco: El Colegio de Jalisco, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Cardano, N. y Damigella, A.M. (2005). *La Campagna Romana de "I XXV"*. Roma: De Luca.
- Cárdenas, A. (1990). *Tonantzin Madre Virgen Ichpocatl. Variaciones sobre un tema inagotable*, México: Sistema Estrella Blanca.
- Cárdenas, A. (2005). *Çihuapilli Tonantzin... Noble Señora Nuestra. Cien pinturas sobre un tema inagotable: María*. Michoacán: Flor y Canto.
- Cardoza, L. (1988). *Ojo–Voz*. México: Ediciones Era.
- Castellanos, A y López, G. (1991). *Primo Tapia de la Cruz*. México: Centro de Estudios Históricos del Agrarismo en México.
- Ceballos, H. (2000). *El saber artístico*. México: Coyoacán.
- Chant, S. (2007). *Género en Latinoamérica*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, publicaciones de la Casa Chata.
- Chilvers, I. (2001). *Diccionario del Arte del siglo XX*, (Diccionarios Oxford- Complutense). Madrid: Editorial Complutense S.A.
- Chipp, H. (2005). *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal.
- Conde del, T. (1984). *Juan Soriano y su obra*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública.
- Conde del, T. (1984). *Zalce 84 exposición homenaje*. Michoacán: Instituto Michoacano de Cultura.
- Conde del, T. (1994). *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*. México: Attame, Museo de Arte Moderno.
- Conde del, T. (1995). *Juan Torres: el artífice inventor*. México: Espejo de obsidiana ediciones.
- Conde del, T. (2003). *Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo de México*. México: Plaza y Janés.

- Cordero, K. y Sáenz, I. (comps.). (2007). *Crítica Feminista en la Historia y Teoría del Arte*. México: Universidad Iberoamericana.
- Díaz, R. (2007). *El dibujo del natural en la época de la postacademia*. Madrid: Akal.
- Duarte, M. E; et al. (2010). *Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa*. México: INBA-Museo Casa Diego Rivera y Frida Kahlo.
- Editorial Porrúa. (1986). *Diccionario Porrúa. Historia, Biografía y Geografía de México*. México: Porrúa.
- Farías, I. (1969). *Pintores Jaliscienses*. Guadalajara: Publicaciones del Gobierno del Estado de Jalisco.
- Fernández, J. (1858). *Arte mexicano, de sus orígenes a nuestros días*. México: Porrúa.
- Fernández, J. (1952). *Arte moderno y contemporáneo de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Fernández, J. (1952). *Arte moderno y contemporáneo en México*. México: Imprenta Universitaria.
- Fernández, J. (2001). *El Arte del siglo XIX*, Tomo I y II. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Flores, I. (1983). *El juicio de los artistas*. México: Tiempos Modernos.
- Flores, L. (2002). *Alfredo Arreguín: patterns of dreams and nature. Diseños, sueños y naturaleza*. Seattle: University of Washington, D.C. Press, El Colegio de Michoacán.
- Florescano, E. (2005). *Imágenes de la Patria a través de los siglos*. México: Taurus Ediciones.
- Foley, M. (1992). *El recogedor de soles. La vida y obra de Feliciano Béjar*. México: Ediciones del Equilibrista.
- Foucault, M. (1999). *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI.
- Francis, S. (1960). *Habla y literatura popular en la antigua capital chiapaneca*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Galindo, C. y Ruiz Guadalajara, J. C. (1998). *Feliciano Béjar, escultor de su tiempo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T de Carrillo Gil.
- García Contto, J. D. (2011). *Manual de semiótica: semiótica narrativa, con aplicaciones de análisis en comunicaciones*. Lima: Instituto de Investigación Científica, Universidad de Lima.
- Garduño, B. (1998). *Libertad de Expresión. Adolfo Mexiac*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Garibay, R. (1990). *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Posgrado Escuela Nacional de Artes Plásticas.

- González García A; et al. (2009). *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*. Madrid: Ediciones Akal.
- González, R. (2008). *La máquina de pintar*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Hernández, J. (2001). *Jesús Escalera, Hallazgos de la vista 1951-2001*, Michoacán: Instituto Michoacano de Cultura.
- Híjar, A. (1995). *Zalce Total*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Gobierno del Estado de Michoacán, Gobierno del estado de Guanajuato, Festival Internacional Cervantino.
- Kartofel, G. (2010). *Octavio Bajonero, 1960-2010. Cincuenta años de grabador*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, Asociación de Promotores Culturales de Michoacán A.C.
- Macías, E. Coord. (2016) *Trazos del Modernismo en el Arte Mexicano. Archivo Alfredo Zalce*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Manrique, J. A. (1977). *El Geometrismo Mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Museo del Palacio de Bellas Artes. (1988). *Carlos Alvarado Lang: baluarte del grabado mexicano*. México: Museo del Palacio de Bellas Artes.
- Museo del Palacio de Bellas Artes. (1990). *La Escuela Mexicana de Escultura. Maestros Fundadores*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Museo Nacional de Arte. Patronato. (2006). *Guía Museo Nacional de Arte*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Pereira, A. (coord.). (2004). *Diccionario de la literatura mexicana: siglo XX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2^a edición, Ediciones Coyoacán.
- Pérez Coronado, A. (2011). *Una intensa llama*. Michoacán: Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán.
- Ramírez, F. (coord.). (1986). *Historia del Arte Mexicano. El Arte del siglo XIX*, Tomo 11. México: SEP-SALVAT.
- Rodríguez, I. (1969). *Cuarenta siglos de arte de mexicano*. México: Herreró.
- Roque, J. y Rius, L. (2018). *Los Fridos. Una génesis permanente*. México: Secretaría de Cultura, INBAL-Coordinación Nacional de Artes Visuales.
- Ruiz, E. (1900). *Michoacán. Paisaje, tradiciones y leyendas*. México: Oficina Tipo de la Secretaría de Fomento.
- Ruiz, R. C. (2001). *Una Visión a la Actividad Cultural en Michoacán 1930-1980*, Tesina de Licenciatura en Historia. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Ruiz, R. C. (coord.). (2013). *Creadores de Utopías Vol. 3*. Michoacán: Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, Centro de Documentación e Investigación de las Artes.

- Rulfo, J. (1965). *El llano en llamas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Salas, P. (coord.). (2008). *Adolfo Mexiac: La impronta de los años*. México: Delegación de Coyoacán.
- Sánchez, Gerardo. y Figueroa, S. M. (1990). *Iconografía del Colegio de San Nicolás*. Michoacán: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Sánchez, R. y Aguilera, G. (coords.). (2007). *Creadores de Utopías. Un Siglo de Arte y Cultura*. Michoacán: Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán.
- Séjourné, L. (1984). *Pensamiento y religión en el México antiguo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Solnit, R. (2003). *As Eve said to the serpent. On Landscape, Gender and Art*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press.
- Stanton, A; et al. (2013). *Vanguardia en México. 1915-1940*. México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Taine, H. (1994). *Filosofía del Arte*. México: Porrúa.
- Taracena, B. (1884). *Alfredo Zalce. Un arte propio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Taracena, B. (1988). *Juegos de la luz y espacio, Alfredo Zalce Retrospectiva*. Illinois: Centro y Museo de Bellas Artes Mexicanas.
- Tibol, R. (1961). *Arturo Estrada y sus caminos en el arte mexicano*. México: Inst. Nal. de la Juventud Mexicana.
- Tibol, R. (1975). *Historia General del arte en México, Tomos I y II*, México-Buenos Aires: Hermes.
- Tibol, R. (1981). *Zalce y la indagación plástica*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno.
- Tibol, R. (1987). *Gráficas y neográficas en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Secretaría de Educación Pública.
- Torre de la, E. (1999). *Ilustradores de libros: guión biobibliográfico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Torre de la, E; et al. (1990). *Hidalgo entre escultores y pintores*. Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Tovar, G. (1995-1997). *Repertorio de artistas en México*. México: Grupo Financiero Bancomer.
- Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. (1987). *Arte Funerario Coloquio Internacional de Historia del Arte, Vol. I y II*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. (2006). *XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. El Proceso Creativo*. México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vaca, A. (coord.). (2005). *Alfredo Zalce*. México: Gobierno del Estado de Michoacán, DGE, Equilibrista.
- Varios autores. (2005). *Un tostón de arte mexicano, 1950-2000*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas.
- Varios autores. (2009). *El otro muralismo*. México: Artes de México.
- Varios autores. (2011). *Del mar a la montaña. Paisajes y poemas de Michoacán. Nicolás de la Torre Calderón*. México: S/E.
- Velarde, S. I. (2002). *Entre Historias y Murales. Las obras ejecutadas en Morelia*. Michoacán: Instituto Michoacano de Cultura.
- Velázquez, R; et al. (2001). *Escultura mexicana. De la Academia a la Instalación*. Milán: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Landuci editores.
- Vidal de, A. B. (1989). *Espacio gráfico de Alfredo Zalce*. México: Museo de la Estampa.
- Villagómez, A. (1962). *Treinta años de pintura, dibujo y grabado de Alfredo Zalce*. México: Museo Nacional de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Arte y Secretaría de Educación Pública.
- Widdifield, S. (coord.). (2004). *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zalce, B; et al. (2013). *Alfredo Zalce. La lente y el entorno*. Michoacán: Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán.

FUENTES TESTIMONIALES

- Entrevista por Rosalía Cecilia Ruiz Avalos a Arturo Estrada Hernández, 27 de diciembre de 2019. Panindícuaro, Michoacán.
- Entrevista por Rosalía Cecilia Ruiz Avalos a Dalia Coria Coria y Janitzio Escalera Coria, 13 de agosto de 2012, Morelia, Michoacán.
- Entrevista por Rosalía Cecilia Ruiz Avalos a Janitzio Escalera Coria, 22 de enero de 2013. Morelia, Michoacán.
- Entrevista por Rosalía Cecilia Ruiz Avalos a Luis Palomares Frías, 3 de abril de 2014, Morelia, Michoacán.
- Entrevista realizada por Argelia Castillo a Feliciano Béjar, 6 de septiembre de 2006, San Ángel, Ciudad de México.

Entrevista realizada por Carlos Solís a Alfredo Zalce, septiembre de 2001, Morelia, Michoacán.

Entrevista realizada por Francisco Bautista Rangel a Luis Palomares Frías, 7 de noviembre de 2012. Morelia, Michoacán.

Entrevista realizada por Gustavo Colín a Juan Torres, 13 de abril de 2013, Capula, Michoacán.

Entrevista realizada por Ma. Guadalupe Anaya Ramírez a Enrique Vargas Mata, abril de 1997, Morelia, Michoacán.

Entrevista realizada por Ma. Guadalupe Anaya Ramírez a Gilberto Ramírez Arellano, 13 de diciembre de 2006, Morelia, Michoacán.

Entrevista realizada por María del Rosario Zamudio Zavala a Nicolás de la Torre Calderón, enero de 2013, Morelia, Michoacán.

Entrevista realizada por Marisel Vázquez Concepción a Felipe Castañeda, 15 de octubre de 2012. Morelia, Michoacán.

Entrevista realizada por Marisel Vázquez Concepción a Felipe Castañeda, 3 de noviembre de 2012. Morelia, Michoacán.

Entrevista realizada por P. Jacqueline Cortés Cortés a Agustín Cárdenas, 12 de abril de 2013, Morelia, Michoacán.

Entrevista realizada por Rosenda Aguilar a Alfredo Arreguín, 23 de septiembre de 2014, Morelia, Michoacán, México - Seattle, Washington, EUA.

IMPRESOS DOCUMENTALES

Agenda *Octavio Bajonero Gil, 2011. 50 años de grabador de imágenes*, Morelia, 2010, poesía de Silvia Mercedes Hernández-Mejía Tort, Asociación de Promotores Culturales de Michoacán A.C., 2010.

B. Lewin Galleries, “*Felipe Castañeda*”, Palm Springs, California, S/F.

Catálogo de la exposición *Innovaciones en el grabado. Técnicas Mixtas*, Taller de Grabado Calcográfico “La Esmeralda”. La Galería Metropolitana del 25 de mayo al 11 de junio/1983. Universidad Autónoma Metropolitana. Dirección de Difusión Cultural. Sección de Artes Plásticas.

Francisco Rodríguez Oñate, *De máscaras y tatuajes* (Catálogo de obra), Morelia, 2004, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán.

L'Esposizione Degli Artisti Centro Sud Americani Residenti In Italia. Roma 1928. Catálogo.

La Campagna Romana de "I XXV", catalogo della mostra organizzata dall'Accademia Nazionale di San Luca e dall'Assessorato alle Politiche Culturali del Comune di Roma, a cura di Nicoletta Cardano e Anna Maria Damigella, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2005.

Octavio Bajonero Gil, (tutoría), *Catálogo-folleto Caminos alternos de grabado 2009-2010, “Memoria del taller de obra gráfica. Posibilidades Tridimensionales del Grabado”*, Asociación de Promotores Culturales de Michoacán A.C., Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán. 2010.

FUENTES AUDIOVISUALES

Documental a Jesús Escalera: *de pincel a escalera*, director Leonardo Palafox. Visor + Zakatito filmes, 2006 Morelia, Michoacán.

Entrevista en radio con José Ángel Leyva, en programa: *Yo es otro*, mayo 24 de 2012, México D.F., consultado en: <<http://www.codigoradio.cultura.df.gob.mx/index.php/yo-es-otro/9290-octavio-bajonero>>.

Hugo, Covantes Oviedo, *El Grabado Mexicano del Siglo XX*, Colima, 2000, Ed. CD-Rom, Universidad de Colima.

Museo de Arte Contemporáneo, *Juan Torres, exposición homenaje*, Morelia, 2003, Instituto Michoacano de Cultura.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

Blaisten, (s.f.). Colección Andrés Blaisten. Recuperado el 10 de mayo de 2013, de Colección Andrés Blaisten: <http://www.museoblaisten.com>.

Boletín de prensa de Universidad Autónoma de Aguascalientes, consultado en: <http://www.uaa.mx/rectoria/dcrp/?p=6265>.

Dorantes González, Alma (2008). Reseña de “Orden social e identidad de género. México siglos XIX y XX” de María Teresa Fernández Aceves, Carmen Ramos Escandón y Susie Porter (coords.). *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, (27), 211-213. [fecha de Consulta 24 de junio de 2021]. ISSN: 1607-050X. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13902714>

<http://cincominutos.com.mx/luis-sahagun-cortes.html>.

<http://omnibiografia.com/biografias/biografia.php?id=433>.

<http://portalsej.jalisco.gob.mx/bicentenario/node/159>.

<http://www.cnpc.cult.cu/sites/default/files/Mural.%20T%C3%A9cnicas.pdf>

http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2006/2006_885.html.

<http://www.espejel.com/palomares/index.html>.

<http://www.fomentar.com/Jalisco/Enciclopedia/data/0022.html>.

<http://www.jornada.unam.mx/2008/01/08/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>.

<http://www.salondelaplasticamexicana.bellasartes.gob.mx/>

<https://congresodehistoriaregionalenmiranda.blogspot.com/2007/08/diego-ri-vera-participacin-politica-y.html>

<https://gatopardo.com/opinion/emiliano-ruiz-parra/historia-del-taller-de-grafica-popular/>

<https://www.jornada.com.mx/2006/10/08/sem-evodio.html>. Domingo 8 de octubre de 2006. Núm. 605 Artículo de Evadió Escalante. Duchamp en México

<https://www.proceso.com.mx/148162/arturo-estrada-en-bellas-artes.RaquelTibol>

https://www.replica21.com/archivo/articulos/m_n/408_navarrete_duchamp.htm

José Luis Rodríguez Ávalos. - "Semblanza de Gilberto Ramírez" en: *El As*, información desde el balcón de Tierra Caliente, 2 de julio de 2012. Disponible en Internet: <http://elas.com.mx/?p=3650>. [Consultado en noviembre de 2012].

Manuel Machado, "El caballero de la mano en el pecho", en Pintura y poesía [en línea]. Algaire, 26 febrero. 2012 <http://pinturaypoesia.blogspot.mx/2012/02/el-caballero-de-la-mano-en-el-pecho.html> [Consulta: 25 de mayo 2013].

Picasso Project. <https://picasso.shsu.edu/>.

Raquel, Tibol, (25 de septiembre de 2005). La jornada Semanal. Recuperado el 15 de junio de 2013, de Maestría de un maestro grabador: <http://www.jornada.unam.mx/2005/09/25/sem-raquel.html>.

Thalasso.- "Poesía de Afganistán" en La Jornada Semanal, 31 de marzo del 2002, núm. 369. Disponible en Internet: <http://www.jornada.unam.mx/2002/03/31/sem-afganistan.html>. [Consultado en noviembre de 2012].

ARCHIVOS

Archivo General de la Nación (AGN).

Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara (AHUG).

Archivo Histórico Universidad Nacional Autónoma de México (AHUNAM).

Archivo Sahagún (AS).



Sobre los editores



Juan Carlos Jiménez Abarca (CDMX, 1981)

Historiador de Arte por la Universidad de Morelia, realizó estudios en Psicología en CDMX. Continúa su formación en curaduría, crítica de arte y fotografía en Fundación/Colección Jumex, Escuela Mexicana de Escritores, Fábrica de Imágenes, entre otras. Se ha desempeñado como Coordinador de Servicios Educativos del Centro Cultural Clavijero, Investigador del Centro de Documentación e Investigación de las Artes, Director del Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce, Curador en Galería OMO y Curador Local de la XIV Bienal FEMSA. Ha sido docente en universidades públicas y privadas.

Fue becario del Sistema Estatal de Creadores de con la investigación "Abstracción: conceptos y trayectorias hacia el arte contemporáneo en Michoacán".



Francisco Bautista Rangel (Morelia, Mich. 1983)

Historiador de Arte por la Universidad de Morelia, ha publicado diversos artículos sobre música, artes visuales y artes tradicionales en suplementos culturales coeditados por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y para la Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán. De igual forma, ha participado en producciones radiofónicas culturales para el Sistema Michoacano de Radio y Televisión y Radio Nicolaita. Actualmente es investigador del Centro de Documentación e Investigación de las Artes de la Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán y se desempeña como músico tradicional en el grupo de cámara P'urhembe, a favor del rescate y difusión del patrimonio sonoro de la etnia p'urhépecha del Estado de Michoacán.



Agradecimientos

Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes
Instituto del Artesano Michoacano
Centro Cultural Clavijero
Departamento de Conservación y Restauración de Obras de Arte –SECUM–
Departamento Editorial de la Universidad Autónoma de Aguascalientes
Escuela Normal Urbana Federal “Profr. J. Jesús Romero Flores”
Fundación Cultural Alfredo Zalce
Museo Agrarista de Michoacán, Tzurumútaro, Michoacán
Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce
Museo Nacional de Antropología e Historia
Periódico *La Voz de Michoacán*
Poder Judicial del Estado de Michoacán
Presidencia Municipal de Opopeo, Michoacán
Presidencia Municipal de Santa Ana Maya, Michoacán
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Agustín Cárdenas Castro
Alfredo Arreguín Mendoza
Azucena Solórzano Ávila
Eduardo León López
Familia Escalera Coria
Familia Torres Canals
Felipe Castañeda Jaramillo
Felipe Cuauhtémoc Castañeda Vargas
Francisco García de la Torre
Francisco Rodríguez Oñate
Gerónimo Mateo Madrigal
Juan García Chávez
Luis Palomares Frías
Marco Antonio López Prado
María Auxilio Cárdenas Rodríguez
Martha Esparza Ramírez
Martin A. Foley Greenan
Martín Feliciano Béjar

Secretaría de Cultura

Alejandra Frausto Guerrero

Secretaria de Cultura

Marina Núñez

Subsecretaria de Desarrollo Cultural

Omar Monroy

Titular de Unidad de Administración y Finanzas

Esther Hernández Torres

Directora General de Vinculación Cultural

Antonio Martínez

Enlace de Comunicación Social y Vocero

Gobierno del Estado de Michoacán

Silvano Aureoles Conejo

Gobernador de Michoacán

Sandra Aguilera Anaya

Secretaria de Cultura

Francisco Ramírez Flores

Secretario Técnico

Lázaro Bucio González

Delegado Administrativo

José Roberto Morales Ochoa

Dirección de Producción Artística y Desarrollo Cultural

Marco Antonio Villegas García

Dirección de Patrimonio, Protección y Conservación
de Monumentos y Sitios Históricos

Manuel Alejandro Sosa González

Director Centro Cultural Clavijero

Laura Elena Fraga Villicaña

Jefe del Centro de Documentación e Investigación de las Artes

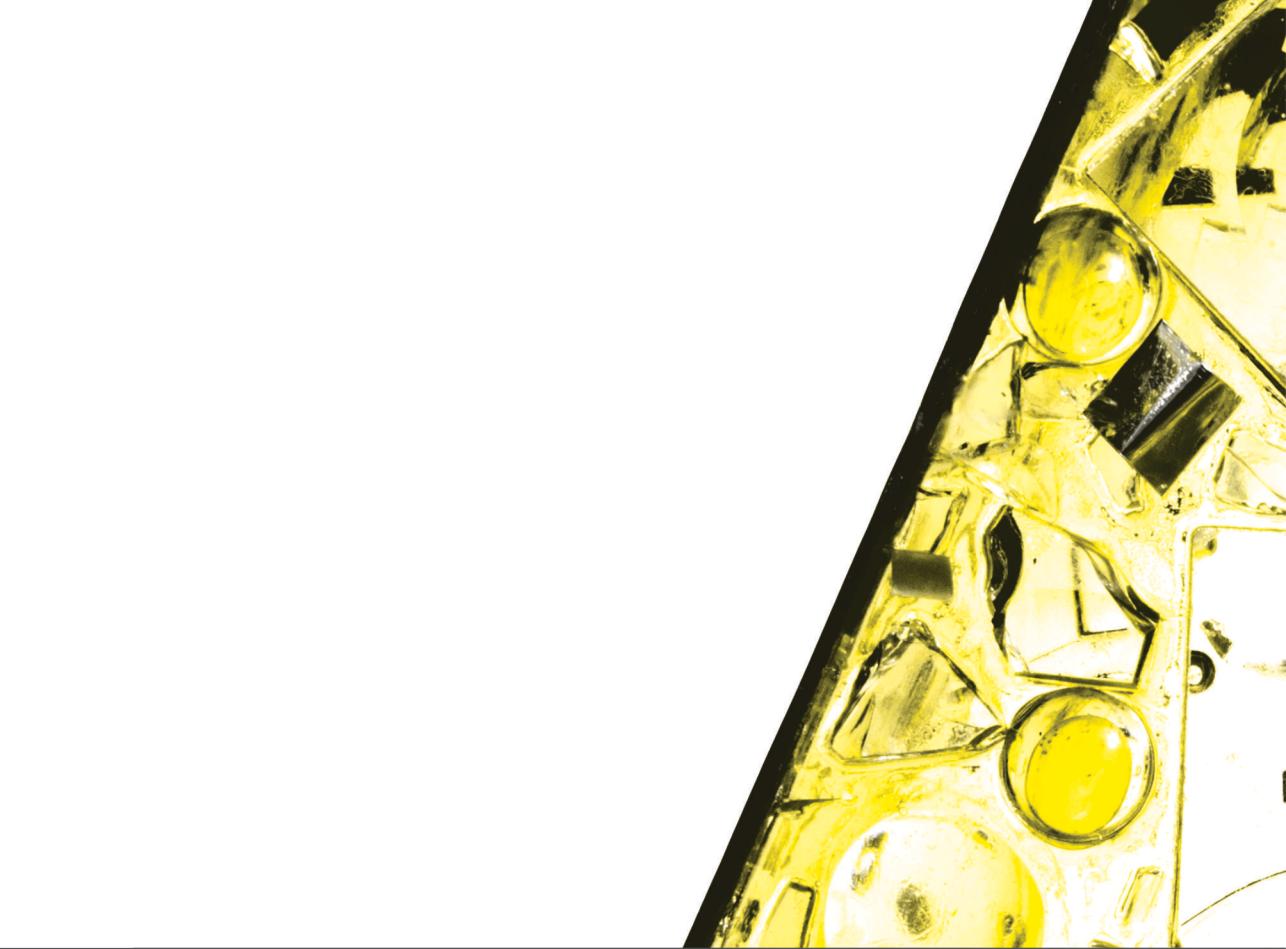
MAESTROS MICHOACANOS
Michoacán en el Arte Moderno. Siglo XX

Se terminó de imprimir en el mes de
agosto de 2021, en los talleres gráficos de



Se utilizaron las familias tipográficas Myriad Pro y Minion Pro.
Para la impresión se empleó papel couché brillante de 150 gramos
en interiores y couché laminado de 300 gramos para las cubiertas.

El tiraje fue de 500 ejemplares.



GOBIERNO DE
MÉXICO

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

DIRECCIÓN GENERAL
VINCULACIÓN CULTURAL



2018 - 2021



**Secretaría
de Cultura**
Gobierno del Estado de Michoacán



Dirección de
Patrimonio
Centro de conservación
de monumentos y
sitios históricos.



CDIA
Centro de Documentación
e Investigación de las Artes



BIBLIOTECA
BOSCH VARGAS LUGO

