

artelugio

dirección de comunicación y difusión cultural universidad autónoma de Querétaro



Lugio

arte

Encuadre, escenario y sitio (Panorama
de la fotografía quebequense contemporánea).
Mirina Urbina Villagómez

Rojo-Felguérez.
Geometrías orgánicas.
Kayané Narrián

Conlon.
Carlos Sandoval

Sexto Festival Internacional
de Cine.
Gabriel Homer

"Coyote, quiero a México y México me quiere"
o simplemente otro mexicano muerto.
Daniel Joseph Martínez.
Sylvia Navarrete y Gonzalo Ortega

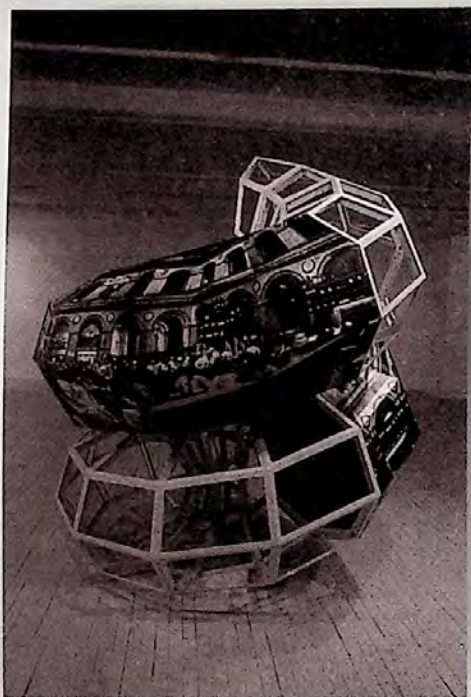
Imaginar la danza
(en los inicios del cine).
Antonio Arvizu

El reino del peligro
y la excepción.
César Cano Basaldúa

13 maestros del
arte abstracto.
Jordi Bala

Rufino Tamayo.
Aproximaciones.
Jesús

¡Revolucionarlos,
fulmos todos!



Alain Poirment
Mapping continuum, 1993-94

Encuadre, escenario y sitio (panorama de la fotografía quebequense contemporánea)

Mirtha Urbina Villagómez

La variedad de propuestas presentadas por los artistas que integran la muestra colectiva *Encuadre, escenario y sitio* (panorama de la fotografía quebequense contemporánea), ofrece algunos elementos para pensar las peculiaridades expresivas y formales de la fotografía artística postdocumental y del escenario simbólico de la denominada era postindustrial.

La fotografía del siglo XIX, hija del positivismo, se preocupaba por una fotografía directa y objetiva, orientada hacia el registro y la pureza de la representación inmediata; estaba, además, sustentada por una idea de la fotografía como documento social, donde el fotógrafo debía ser un testigo honesto del acontecer mundial, de forma tal que toda desviación o alteración de la imagen tomada de lo real debía ser condenada. Pretendió, pues, desde su nacimiento, una condición puramente denotativa y, por ello, ser el registro objetivo del suceso que resguardaba. Y, ciertamente, poco tiempo necesitaría su desarrollo técnico para lograr la más fiel copia de la imagen. Pronto, se generó una serie de mitologías que asociaron al fotógrafo a un fotoreportero, de tal suerte que su campo fue el de la batalla ideológica: el testimonio fotográfico estaba destinado a revelar las injusticias, aclarar malos entendidos, denunciar, condenar, etc. Pero pronto resultó incuestionable el carácter mítico de esta asepsia y se resaltó su condición connotativa. Como bien lo señala Barthes, una fotografía es un objeto trabajado, escogido, compuesto,

elaborado o tratado de acuerdo con normas profesionales, estéticas o ideológicas; por otra parte, esa misma fotografía no solamente se percibe, se recibe, sino que se lee, más o menos conscientemente, desde una reserva tradicional de signos. Así pues, en el terreno ideológico, la capacidad de la fotografía de subjetivizar, generó imágenes que difundían una ideología dominante, se convirtió en pieza clave para reducir la realidad a espectáculo para las masas y sirvió como objeto de vigilancia y registro para los dominadores.

Además, este paradigma derivó en un espontaneísmo, cuya clave era la posibilidad de atrapar un instante del suceso o un fragmento del flujo de sucesos o de generar muestrario del mundo que, apenas registrado, ya fue. En este contexto, la teoría del "instante decisivo", definida por Henri-Cartier Bresson, se convirtió entonces en su código de honor. En consonancia con el arte moderno en la posguerra y, en particular, con las ideas del abstraccionismo plástico, se trataba de demostrar con imágenes la extrema sensibilidad del autor: éste tenía que estar atento, tener la cámara lista y la sensibilidad a flor de piel para sorprender lo real en sus aspectos menos probables y capturar la emoción del instante, sin mediaciones conceptuales (como en pintura lo hiciera Jackson Pollock). Por ello mismo, el trabajo terminaba con la toma fotográfica y el asunto de la impresión no le incumbía.

Para lograr su autonomía, la fotografía tuvo que emprender el camino hacia la fotografía postdocumental, mediante la representación distanciada de lo real, privilegiar lo conceptual y connotativo, así como reconocer la subjetividad del artista y el papel de la experimentación en el campo de la fotografía artística; momento en el que ciertamente podemos ubicar a la muestra *Encuadre, escenario y sitio* (panorama de la fotografía quebequense contemporánea).

El reconocimiento de lo subjetivo llevará a sondear el mundo interior del artista, para dar paso a obras como *Une mouche au paradis*, de Raymond April. Pero también, con la experimentación, aparecen el fotomontaje y el fotocollage que, al introducir formas renovadas de alteración, impugnan la tradicional credibilidad de la fotografía documental. En ellas, el fotógrafo toma una posición, se aparta de la inmediatez y se convierte en un diseñador de puestas en escena, con actores, vestuarios, ensamblajes de objetos, etc., (como es el caso del trabajo de Michel Campeau, en *Les tremblements du coeur*), dando lugar a evidentes construcciones ficticias y simulacros de lo real; a imágenes surrealistas que rompen con las convenciones del realismo, como es el caso de *Bluff*, *Efusión* y *Adrift*, de Holly King; a juegos formales despreocupados por una narrativa, como puede ser la superposición de elementos que realiza Serge Tournant en *L'oblique piégé*.

En este nuevo paradigma, lo instantáneo no es decisivo ya que una toma puede repetirse hasta lograr el efecto deseado, además de que la idea antecede a la creación y la planeación

rigurosa asimila muchas de estas fotografías al arte conceptual. La cámara funciona como una simple herramienta más en el proceso, que empieza con la planeación y finaliza con la experimentación con químicos, recortes, etc. Así, podemos encontrarnos con obras como: los ensambles de recortes de Andrea Szilasi en *Hanging Figure*; las fragmentaciones de Roberto Pellegrinuzzi, para realizar su instalación *Le Chasseur d'images*; los mosaicos de Eugénie Schinkle, como de *Le jardin de Brunelleschi*; las superposiciones en *Tria Fata*, de Sorel Cohen, etc. Pero también con agregados de elementos no fotográficos como los embotellados de Lucie Duval, *ManikV* e *Inukshuk*.

El proceso de experimentación llevará también a desbordar las fronteras tradicionales de los diferentes campos artísticos y a explorar la intertextualidad como posibilidad expresiva. Esto no sólo se refiere a que la fotografía se acerque a otras artes, como es el acercamiento a la pintura surrealista en el tríptico de Sylvie Readman, *Manéges*. También está el entrecruzamiento de la fotografía con otros campos, ya sea: incorporando elementos: pictóricos, como en *Entraîles*, de Lucie Lefebvre; acústicos, como en *The Stage*, de Donigan Cumming; literarios, como en el trabajo de Sorel Cohen, Richard Baillargeon o de Nicole Jolicoeur; o bien, incorporada a escenarios escultóricos, como *La couleur du ciel* de Jocelyne Allouche o integrada a estructuras escultóricas. Tampoco escapa la redefinición de contornos, donde incluso los marcos y soportes se convierten en materia arquitectónica y escultórica, fija o móvil, para dar lugar a destacadas instalaciones como el *Mapping Continuum*, de Alain Paiement; a propuestas donde el tratamiento de la composición unitaria cede su paso al fragmento y a la composición de un todo a partir de imágenes que, en simultaneidad y en ruptura con la linealidad narrativa, estructuran un gran mosaico ficcional, como es el caso de *The Stage* de Donigan Cumming. Esto no deja de tener repercusiones en la conceptualización formal de la fotografía y, como el decir de Barthes respecto de la incorporación de textos a la fotografía, no deja de "...insuflar en ella uno o varios significados segundos".

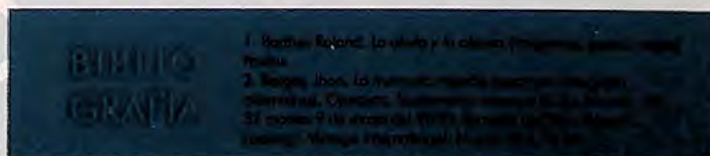
Jean-Francois Cantin, en la instalación *Vanité*, explora la naturaleza y medios expresivos particulares de la fotografía y encuentra como elementos irreductibles de la misma al tiempo-instante (representado a partir del reloj detenido), la lente (como representación de la óptica) y la luz. Pero, con ello hace un homenaje a los principios de la fotografía clásica o documental y deja de lado el estatuto ontológico que se desprende de esta experimentación vanguardista, así como del universo simbólico postmoderno que emerge de las sociedades postindustriales.

Impulsada por el vértigo del cambio y por la experiencia de lo efímero, la conciencia fáustica pretende fijar y retener en la memoria, mediante una forma colonizadora de apropiación, los trozos del tiempo y de la experiencia vividos; pero hoy, para

el mundo postindustrial los demonios de los hijos de Fausto se ven enfrentados al flujo de la fantasmagoría postmoderna del mundo de las representaciones, donde toda realidad es siempre ficción y construcción deliberada de sentido. En *Postcard* de Angela Grauerholz, esta preocupación por el carácter representacional de lo real se hace patente creando una ilusión especular: en esta fotografía el espectador representado asiste a lo que parece una parodia y citación del pasado, asimilado a una serie de tarjetas postales estereotipadas; pero, la imagen tiene la posibilidad de duplicarse en tanto nos reconocemos implicados en la misma situación como espectadores frente a una imagen que, desde que ha sido tomada, pierde su contemporaneidad y como espectadores ante un mundo reducido a escenarios de grandes representaciones.

En *Mapping Continuum*, Paiement da paso a la creación de una instalación escultórica, cuya forma espiral podría ser interpretada como una crítica a la moderna concepción lineal del tiempo. En su obra *Mapping Century*, podemos encontrar una narrativa social y política, una síntesis provocativa y crítica entre imagen y contexto: frente al cúmulo de cambios que dispersan, diluyen y fragmentan la experiencia en el mundo postindustrial, lo tradicional y lo nuevo se superponen y la historia y la metaficción se dan la mano: el mundo tecnológico ha dado paso en este último siglo a la conformación de un orden global, en donde el poder político ha declinado ante el poder económico (representado a partir de los movimientos de la casa de bolsa de valores), fundamenta la hegemonía de dicho poder, representado por la paradoja de la virtualidad y la realidad contundente de sus acciones.

Como hemos señalado, la fotografía postdocumental se ha centrado en los recursos formales y artísticos. Esto frecuentemente ha propiciado un alejamiento de la imagen respecto de la narrativa y el contexto. Y, mientras tanto, la fotografía documental ha seguido su propio desarrollo y hoy reivindica, para una fotografía alternativa, la necesidad y posibilidad de arribar a una síntesis entre el registro del curso temporal de los acontecimientos y el plano de las preocupaciones estéticas. Encontramos así posturas como las de Jhon Berger, para quien, bajo el oportunismo del mundo industrializado, la cámara registra para olvidar y ha vuelto todo un espectáculo y un eterno presente, donde "la memoria ha sido robada". Finalmente, podríamos preguntarnos si la obra de Paiement podría ser interpretada como un logro en esta labor de síntesis entre realidad y estética, y como una negativa al abandono de la continuidad del significado y el juicio crítico de la historia.



pintura pintura pintura pintura pintura pintura pintura pintura

ROJO



Código 27, 1995 -oleo/tela. 130 x 260 cms.

FELGUE
REZ

Nostalgia de Enero, 1993. Oleo/tela. 125 x 150 cms.



GEOMETRÍAS ORGÁNICAS

En la segunda mitad del siglo XX aparecen en el panorama de la plástica nacional nuevas rutas, distintas a la postulada por la llamada *Escuela Mexicana*. Rutas individuales que llegan a coincidir, que se encuentran en intenciones, en su deseo de modernidad, en la búsqueda de nuevos lenguajes alejados de los prototipos nacionalistas marcados por el muralismo. Tanto Manuel Felguérez (n. 1928) como Vicente Rojo (n. 1932) optan por emprender un camino diferente al de la figuración, se aventuran en un proceso constructivo en el que subyace la reflexión teórica en torno a la abstracción.

A los artistas de esta generación no les une un manifiesto, constituyen una corriente múltiple y plural. Felguérez y Rojo, autoliberados de la necesidad de representación, llegan al geometrismo mexicano por rutas propias y no como producto de intenciones explícitas o postulados teóricos de grupo, sin embargo en sus procesos existen elementos comunes. Coinciden en la geometría como lenguaje expresivo en el que se conjugan elementos de la abstracción geométrica propia de las vanguardias europeas, y la arraigada tradición mesoamericana de un arte geometrizable, ambas producto de un ejercicio conceptual, de una manera de concebir y ver el mundo.

Además, en el trabajo plástico de ambos pintores, la estructura racional es cómplice de la vitalidad orgánica, las formas aprehensibles por el intelecto no expulsan lo sensible. Es la gestación de geometrías que se ablandan, que se nutren de aire y de vida.

FEL GUÉ REZ

manuel

Manuel Felguéz, originario de Zacatecas, estudia en la Escuela de Pintura y Escultura *La Esmeralda*, del INBA; pero es su experiencia en los talleres escultóricos de Brancusi y Zadkine y su estancia en el continente europeo lo que le permite madurar su concepto de arte contemporáneo.

Como pintor, escultor, teórico y promotor de proyectos artísticos cuenta con una sólida trayectoria. En el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguéz de Zacatecas, recientemente ampliado y reinaugurado, se encuentra expuesta gran parte de su obra, así como una excepcional colección que reúne a los pintores abstractos mexicanos más sobresalientes.

La vocación constructiva de Felguéz es innata, su trabajo escultórico y plástico marca el inicio de una tendencia contemporánea del muralismo en México; también participa en la creación de Espacio Escultórico de Ciudad Universitaria; ha sido promotor de salones independientes, e impulsor de diversas propuestas teóricas e investigaciones acerca de los principios que intervienen en la organización de las formas y las tensiones emotivas asociadas al movimiento y al equilibrio.

En 1957 realiza su primera exposición pictórica, aunque nunca ha prescindido de la escultura, de ahí su constante preocupación por las texturas y las formas básicas de la geometría.

A partir del trabajo plástico que desarrolla, durante los setenta, en la serie *Espacio Múltiple*, Felguéz realiza una compleja investigación teórica en la que explora y aplica principios físicos, mecánicos y perceptuales en relación al comportamiento de los cuerpos en la composición pictórica. El rigor científico de este trabajo conceptual, cristalizado en obras, le permite posteriormente moverse con una gran libertad emocional en espacios con esquemas geometrizarantes. Así, en su obra más reciente subyace un mundo de conceptos geométricos, absolutamente precisos, que parecen desvanecerse, teñirse sutilmente y cobrar vida propia en inusitados paisajes emocionales.

En la obra de Felguéz se encuentra la posibilidad de habitar una realidad oculta, respirar al interior de múltiples laberintos que bien podrían estar sumergidos en el fondo de un extraño mar o gravitando en la enigmática bóveda celeste. Su discurso pictórico también es una reflexión sobre el tiempo. Es experimentar el vértigo de la velocidad a través de espirales, caracoles, entrañas, fósiles, semillas; objetos restituidos en el universo abstracto de Felguéz en el que se palpa una atmósfera inquietantemente serena.

ROJO

vicente

Vicente Rojo, perteneciente a una familia catalana y republicana, víctima de la represión franquista en España, emigró a México a los 17 años de edad. Aquí se forma como pintor, estudia también en *La Esmeralda* e incursiona con éxito desde muy joven en el terreno del diseño.

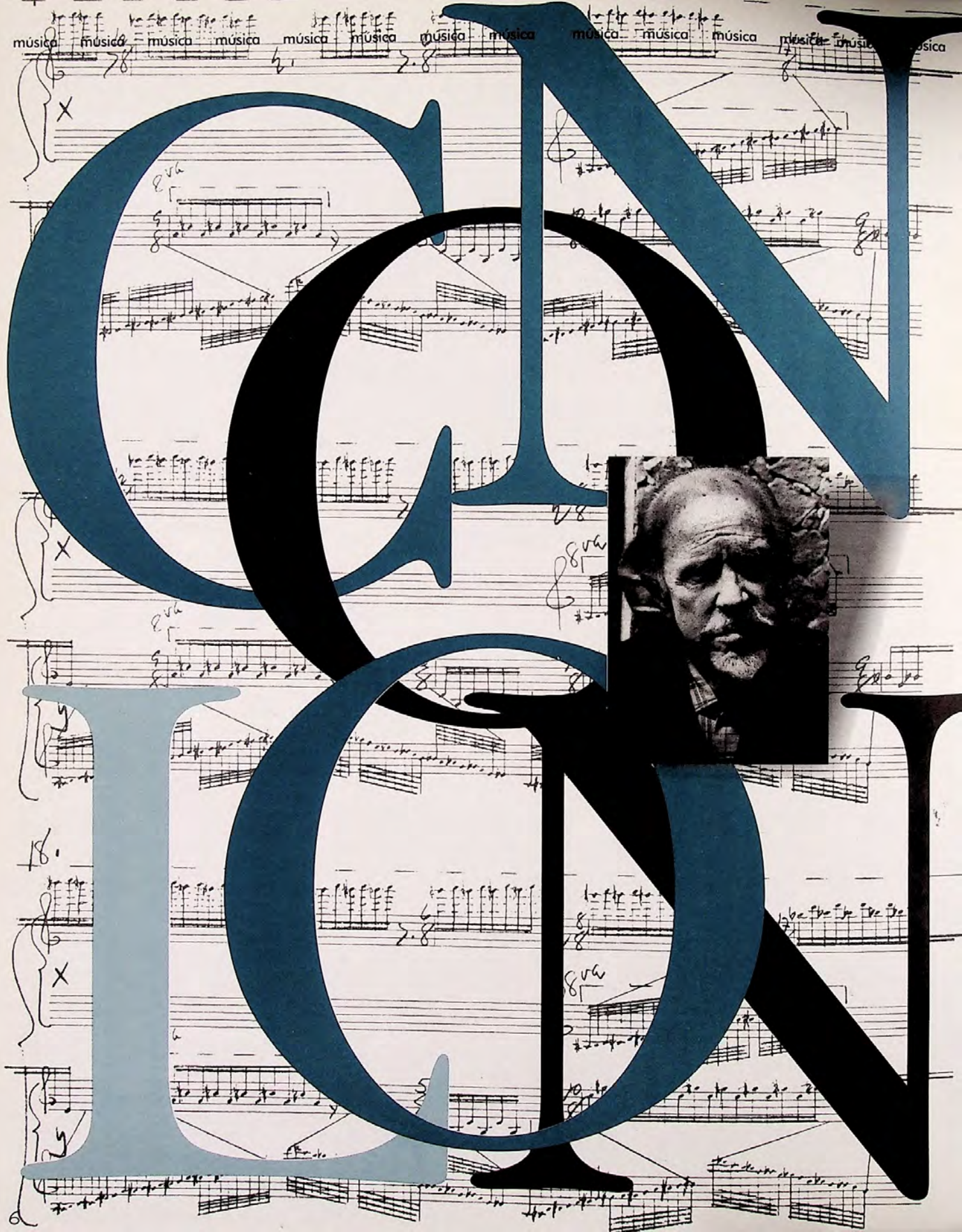
Rojo concibe la pintura como ejercicio intelectual y su trabajo plástico se agrupa en distintas series, cada una más ambiciosa que la anterior, realizadas en periodos bien definidos. Si bien las primeras obras son figurativas, aunque no realistas, la figura ya empieza a ser prescindible en *Presagios*, su primera serie de cuadros.

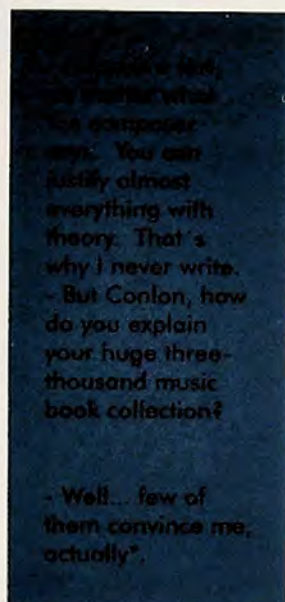
Con más claridad, inicia la construcción de su propia ruta en la serie *Señales*. A partir de ahí marca su línea de trabajo, establece el juego de contrarios y la repetición como método para la creación. En esta época, la década de los sesenta, trabaja con esquemas geométricos básicos, la presencia constante del triángulo caracteriza la obra de esta serie pictórica.

Se encuentran entonces, efectivamente, las señales de lo que serán sus futuras exploraciones; en principio, asumir el reto de partir de estructuras cerradas que presentan, de suyo, dificultad para la expresividad. Así, Rojo construye una plataforma extremadamente rígida para después volar, como él mismo lo ha expresado, con los pies en la tierra.

Negaciones, es el nombre de la serie que lo ocupa durante la primera mitad de la década de los setenta. Ahora, a partir de una estructura plástica basada en la forma de la letra T, se conjugan elementos no geométricos.

Quizá con más libertad, cargado de un deseo lúdico en un terreno no exento de límites y rigor está *Recuerdos*, serie que Rojo trabaja a finales de los años setenta. En México bajo la lluvia, la gran serie de los ochenta, se autoimpone un nuevo y estricto esquema, formado a partir de diagonales, en el que coexisten juegos ópticos de percepción, y una fuerte carga emocional. Más recientemente, en *Escenarios*, Vicente Rojo juega con el color, trabaja códigos en el sentido infinito de las variaciones, porque en él, la repetición constituye un pleno ejercicio de transgresión.





Carlos Sandoval

Escuché la música de Nancarrow por vez primera en su estudio, en la ciudad de México, en 1987. Impactado, al fin escuchaba lo que en ese entonces me parecía inasequible en música: una combinación genialmente lograda de música popular, una buena dosis de abstracción racional, tremenda precisión teórica y gran autonomía. Esta obra es actualmente reconocida en el ámbito de la música contemporánea como una de las más originales del siglo XX.

Pero en este contexto no sólo vemos al compositor, sino también al hombre. Nancarrow será siempre un ejemplo de integridad, de gran calidad humana y de profunda convicción, atributos que son prácticamente inseparables de su obra. En el marco de su música -profundamente relacionada con el jazz y otros géneros tradicionales- se manifiesta el espíritu rebelde e independiente de un compositor en cuya infancia le fue prohibida tácticamente cualquier relación

con la cultura negra. Esta profunda vocación por la autonomía le llevaría después a escoger, por ejemplo, el piano mecánico como la única herramienta capaz de representar su creatividad; a enmarcar su vida en un contexto político preciso, de la izquierda militante (algo que era y sigue siendo una actitud sobresaliente en los Estados Unidos), y a establecer una distancia kilométrica con el Estado. En su obra podemos también escuchar su antioleumidad irremediable, ligada a su carácter agreste, su refinado sentido del humor, del sarcasmo y de la ironía. Conlon era un renegado. Rechazó un elemento muy importante y de gran arraigo en la historia del arte musical en Occidente: la decodificación de una partitura a través de su lectura. A través de este hecho estableció sus reglas. No concibió lo que es humanamente ejecutable, sino se sirvió de un sistema automático de lectura y reproducción (el piano mecánico) para vislumbrar y construir. Las implicaciones son enormes. Con la ayuda de un sistema como éste, pueden rebasarse fácilmente las fronteras de nuestra capacidad perceptiva. Ello le permitió replantearse la función de los elementos musicales en los términos formales y estructurales que caracterizan su obra, por ejemplo: la relación directa de la altura y la dinámica con un resultante tímbrico (en términos constructivos, no acústicos); la caracterización y conducción de las voces vía su carácter textural o su densidad temporal, y no vía su carácter melódico, y los bloques de notas usados como recurso definitorio del ritmo y del timbre y no de la armonía. Suele considerarse a Conlon como el padre de la música electrónica; aun cuando los verdaderos fundadores son Edison, Bell, De Forest y otros. Sus inventos fueron usados después como herramientas para la música electrónica. La misma

regla se aplica en Nancarrow: recordemos que la historia de los instrumentos mecánicos es anterior y en cierto modo independiente de la de los instrumentos electrónicos. Justo cuando el piano mecánico reproductor (cuyo último modelo AMPICO, usado por Nancarrow, fue el pináculo de los instrumentos mecánicos) llegó a parecerse a lo que sería un fonógrafo, se inventó éste. El hecho importante aquí es la concepción filosófica relacionada con y derivada de la música en sí misma. Es esta concepción la que marca un antecedente de la secuencialización informática actual, no el hecho anecdótico del uso de una pianola, que por cierto ya Hans Hass había usado de un modo muy sugerente desde la década de los veinte. Su crítica técnica compositiva es más accesible gracias a estudios de especialistas como K. Gann, J. Tenney, M. Furtst-Heidtmann, Ph. Carlsen y otros, sin embargo, siempre será un misterio el hecho de cómo la imaginación seminal Nancarrowiana derivaba en las estructuras temporales complejas de su obra. En mi opinión, la imaginación de Nancarrow es una mezcla: el resultado de la fantasía del artista y la imaginación del científico. Aparte de su gran maestría musical, hay belleza en sus Estudios, la belleza especial de una solución elegante en física o matemáticas. En la mayor parte de su obra, Nancarrow hizo difusa la frontera entre estas dos estéticas, sin cuidarse por extrapolarlas ni preocuparse por ello. Esta es, en mi opinión, una de sus grandes aportaciones estéticas a la música del siglo XX. Otra contribución importante se relaciona con cierto tipo de extrapolación semiológica que percibo en su obra: por un lado, su música parece estar cimentada en el símbolo, con sus correspondencias analógicas generalmente reconocidas (blues, jazz, flamenco): por otro lado, hay un perfil abstracto y ejeza

descodificado (las complejas relaciones politemporales) que puede encontrarse también en la misma pieza. Con esto se rompe el precepto semiológico de que "algo es más diferente, en la medida que es menor su semejanza con lo otro". Es esta extrapolación extrema en la obra de Nancarrow la que perturba a algunas de las más arraigadas mentes creadoras de la música contemporánea, especialmente porque se relaciona con la estética y la cultura. Su obra es llamada *Die Wohltemperierte-Klavier* del siglo XX. La semejanza es clara pero la diferencia con la obra de Bach es más importante: en el caso de nuestro compositor la influencia de la música popular está profundamente vinculada a su concepción primaria de lo que es la música. En el caso de Bach, es más evidente y reconocido el grado superlativo de abstracción, de síntesis, de racionalismo, construcción y elegancia, e incluso devoción religiosa, de los orígenes íntimos de su arte. En Nancarrow no se puede separar fácilmente su capacidad técnica - abstracción y síntesis - de su sentido profundo de pertenencia cultural. En algunos casos su

relación y práctica misma con la música de tradición oral no es sólo un dato - no hay un solo Estudio para Piano Mecánico titulado en algún idioma africano, en hindú o en náhuatl - es un eco: no es la manifestación de una idea sino una filosofía, un sentido, un origen. Esta es otra contribución importante, la relación de este sentido de pertenencia con el de la tecnología; relación que tampoco es filosófica, por cierto: el manifestarse culturalmente de un modo genuino implica un sentido de integración a una colectividad y, por ende cierta definición y práctica políticas; Nancarrow fue consecuente con este hecho. El cómo todas estas aportaciones eran absorbidas, si acaso, por la cultura occidental, es un tema que exige la mayor atención, si se considera la innegable autenticidad de Nancarrow.

En este sentido, el de la autenticidad, hay también otros aspectos que apuntan hacia un futuro promisorio: el trabajo de Nancarrow surge de la selva húmeda, lejos del desierto académico, hiperracional, solemne y autosuficiente que ha caracterizado a mucha de la música contemporánea en su afán de abusar de la tradición escrita como el único medio eficiente para lograr una expresión artística "desarrollada". Sin embargo, a la selva se entra con machete o se vive en ella, y éste es, en mi opinión, uno de los aspectos torales en la obra de Nancarrow. De la misma trenza de Stravinsky, Bartók y Revueltas, pero en otro plano dimensional (contexto en el que también vemos a Xenakis) Nancarrow es uno de los primeros en hacer uso de la tecnología, siempre hermanada con la colonización desde la perspectiva del poder y con un genuino sentido de pertenencia cultural basado en la tradición. En este contexto, veremos cómo la música de Nancarrow adquiere un significado más. Su respuesta a la música nte un

electrónica (en la que por definición se tiene que inventar todo, y en la cual el significado, signum, el origen, origo, y el símbolo, simbolon, no necesariamente están implícitos) es la creación de un sistema cerrado, autocontenido, pero a la vez versátil y autosuficiente. Es justamente un sistema similar a los que se pueden encontrar en las manifestaciones musicales de la tradición oral: no sólo ostenta un sistema teórico implícito (lo que puede reflejarse en el nulo interés que siempre tuvo el compositor por hablar sobre su obra en términos teóricos), sino puede considerarse también un sistema relacionado con la idea de un lenguaje, basado, en su caso, en una idea muy genérica del motivo aplicada tanto a niveles melódicos, temporales, rítmicos y textuales. Caso extraño, para pertenecer a la vanguardia moderna de los cincuenta y claro reflejo de la profunda relación que Nancarrow siempre guardó con su entorno inmediato. La gran accesibilidad de su música, sin importar lo compleja que ésta pueda ser, contradice de modo terminante el siempre mencionado aislamiento de Nancarrow: un aislado es el que desconoce su entorno, no el que es desconocido por éste; precepto que nuestra generación debería quizá acoger seriamente.

El viejo Nancarrow era un Da Vinci del siglo XX, un renacentista que creía en el impulso inefable del hombre para darle vida a su máquina. Una máquina viva.

* "- Un pedo es un pedo, no importa lo que diga el compositor. Tú puedes justificar casi todo con teoría. Por eso no escribo. - Pero Conlon ¿cómo se justifica tu enorme colección de tres mil libros sobre música? - Bueno...en realidad casi ninguno de ellos me convence! " De una plática de Carlos Sandoval con Conlon Nancarrow.



Encuadro, escena, sitio.

Un panorama de la fotografía
quebequense contemporánea.

Raymonde April
Celine Allouche
Richard Baillargeon
Genevieve Cadieux
Michel Campeau
Jean-Francois Cantin
Nathalie Caron
Serge Clément
Sorel Cohen
Donigan Cumming
Lucie Duval
Denis Farley
Yan Giguère
Angela Grauerholz
Nicole Jolicoeur
Holly King
Lucie Lefebvre
Rob Levine
Alain Palément
Roberto Pellegrinuzzi
Sylvie Readman
Eugénie Schinkle
Andrea Szilasi
Serge Tousignant
Curadoras:
Mona Hakim
Sylvain Campeau



[Quercus No. 27 - Centro Histórico]

Inauguración

14/09/01 a 2/12/01
20:00 Hs.



LA GAZETTE

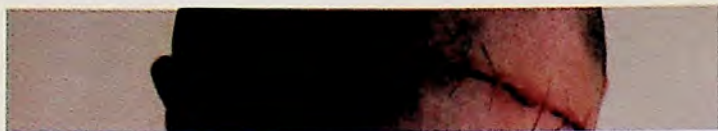


Québec



Québec





Autorretrato no. 9c. Quinto intento de clonar el desorden mental o como filosofar con un martillo. A partir de Gustave Moreau, Prometeo. Impresión digital light jet montada en plexiglas de 1.27 cms. 122 x 154.4 cms.

Poco difundida en México, la obra de Daniel Joseph Martínez ha tenido en cambio una presencia significativa en Europa (Bienal de Venecia, 1993), así como en Estados Unidos (*Whitney Biennial Exhibition*, 1993). Su proyección en el espectador es realmente singular: se enfoca a los conflictos de clase, raza e identidad, con la voluntad de modificar el entorno, estimular la percepción crítica y plantear estructuras flexibles de inclusión social; al mismo tiempo, fundamenta su obra conceptual en un aparato multidisciplinario de referencias tanto artísticas como filosóficas, literarias, religiosas, históricas y políticas. Son constantes en la obra de Daniel J. Martínez la preocupación por desenmascarar los modelos sectorios y los estereotipos raciales y culturales, así como el afán de crítica social. Estas dos características, que se interrelacionan en una denuncia política y social, articulan una reflexión sobre la identidad y su representación a partir de diversas aproximaciones (la violencia, la injusticia, la represión, lo visceral, las fricciones entre subgrupos urbanos). El aspecto provocador de algunas de sus series (en particular *El engaño de la perfección*, 1998-1999, y *Más humano que lo humano*, 1999-2001) pretende confrontar al espectador con una visión lúcida de la relación individuo-poder. Su espacio de acción, pues, "es como una especie de bomba de tiempo": aprovecha el momento y el lugar adecuados, para desatar el debate y la controversia latentes en cualquier situación. Las implicaciones racionales y sensibles que dichas situaciones revelan, suelen manifestarse en la



obra de una manera ambivalente (por ejemplo, la ambigüedad en la figura de la flor superpuesta a la toma de instituciones carcelarias en *El engaño de la perfección*). Esta serie se basa, por un lado, en el género de la naturaleza muerta (Van Dyck, específicamente) al que se incorporan imágenes de la infraestructura penitenciaria estadounidense; y, por otro lado, en los retratos de adolescentes reclusos en cárceles especiales, uniformados, encadenados y sin ninguna perspectiva de readaptación. Para tener acceso a estos reos adolescentes, el autor argumentó el pretexto de darles clases de arte; a cambio, se le permitió retratarlos con ropa civil. Al fotografiarlos de tal manera, en una especie de situación ficticia, Martínez echa a andar un doble juego de

significados y apariencias: tan no puede ser real que existan adolescentes condenados a muerte, como no es real pretender que estos jóvenes sean lo que aparentan ser en las fotografías, es decir, menores de edad libres y educados según la norma. "Tener 13 años y que te digan que has fallado y debes estar encadenado de por vida, no puede ser real: es un simulacro", señala Daniel J. Martínez. Esta doble lectura se convierte en un simulacro del simulacro: el absurdo extremo. Estas fotografías son un reto a la realidad, a aquello que pensamos ser la realidad. También cuestionan el problema de la representación: la imagen, aunque sea documental, es un artificio y corresponde a una construcción teórica; pero es,

La artista y crítica Coco Fusco señala: "Al situar la mayoría de sus acciones fuera del espacio de la galería, invoca el mito de la polis, el espacio público de 'libre expresión', que constituye la imagen idealizada que tiene la democracia de sí misma. No obstante, él se ha propuesto demostrar que tales ideales tienen poca posibilidad de convertirse en una realidad en la vida de la mayoría." Motivado por el desafío y la resistencia a los modelos culturales estereotipados, Martínez cuestiona sin cesar los prejuicios sociales y raciales que han ocasionado estos patrones, a todos los niveles de la experiencia humana en la sociedad estadounidense contemporánea. Al basarse en una estrategia de "terrorismo poético", Daniel Joseph Martínez es precursor de un nuevo giro en el arte chicano, ya que logró superar la recuperación iconográfica que solía practicarse en las décadas de los setenta y ochenta, para extender la intención de denuncia al terreno específico de la transformación política: "Trabajo para entender el espacio público, la estética del terror y los mecanismos del poder dentro de la esfera pública", explica el autor.

ante todo, nuestro vínculo más común con la realidad. Creer sin sentido crítico en lo que vemos nos puede llevar a la intolerancia y la alienación.

Abundan los vínculos entre las series *El engaño de la perfección* y *Más humano que lo humano*, a diferentes niveles. En el sentido de la representación, el cuerpo lesionado es el eje de una meditación sobre la locura y de una búsqueda de la belleza dentro de la abyección misma. Esta paradoja está basada, en *Más humano que lo humano*, en una cita constante de los salmos (metáforas de la pasión, del desollamiento), con la intención de cuestionar la fe ciega y descubrir el horror implícito en el dogma. Asimismo, la dimensión estética de sus fotografías no puede sino confundir: evoca tanto la iconografía religiosa (San Sebastián) como la fotografía científica, médica y criminológica (las autopsias), la mitología (Salomé), la literatura fantástica (Mary Shelley, Edgar Allan Poe), el cine (David Cronenberg, efectos especiales hechos por maquillistas profesionales), el fotoperiodismo (Eddie Adams), la historia del arte (Caravaggio, Gustave Moreau) y la filosofía (Nietzsche). Es explícita la referencia a este filósofo alemán, en particular a su libro *El crepúsculo de los dioses* (1888) que lleva por subtítulo "Cómo filosofar con un martillo": el arma como instrumento de destrucción de las viejas leyes, tradiciones y reglas sociales, de demolición de los falsos ídolos (religión, verdad absoluta, ciencia, filosofía). Como el martillo, "la belleza es un arma en los procesos de transformación", asevera Daniel Joseph Martínez. Mártires de la sociedad suburbana, protagonistas de simulacros, las figuras representadas en ambas series de retratos de flores y adolescentes, y de autorretratos, construyen imágenes delirantes y violentas (siempre se remiten a un hecho brutal, ya sea real o imaginado), que se insertan en las

subrayar la locura (el *desorden mental* de sus subtítulos) oculta detrás de cualquier acto de barbarie, así como su representación y su aceptación en la sociedad. "El arte que propicia diferentes niveles de sentido, provoca la interacción humana y confronta el *status*



daniel joseph martínez

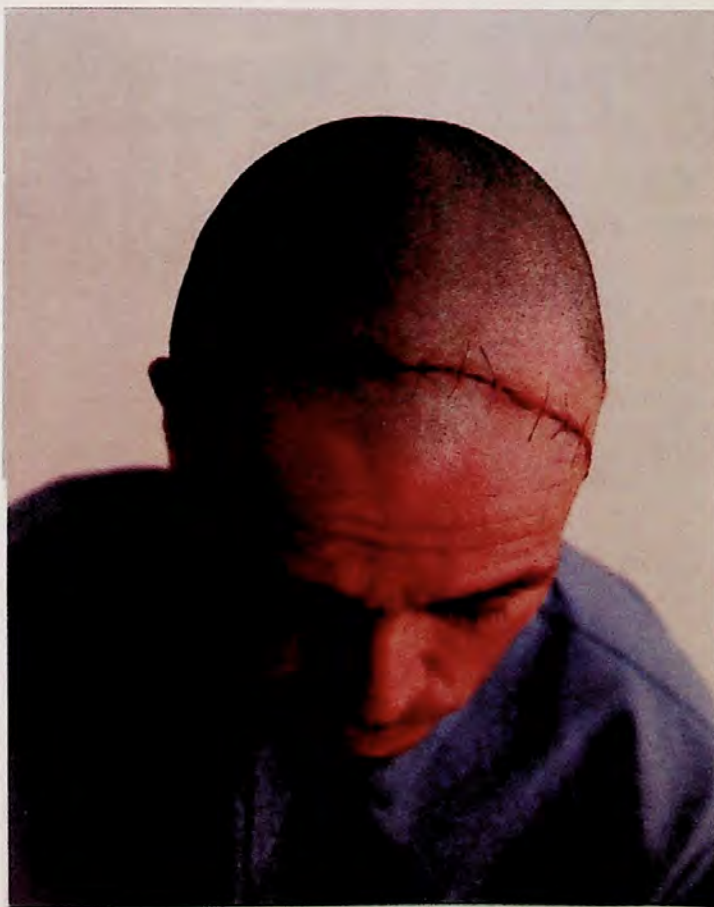
quo. Es un arte que conecta a las personas y que concilia de manera poderosa el arte con la vida", señala Daniel Joseph Martínez.

reivindicaciones políticas del autor. La producción visual entera de Daniel J. Martínez responde siempre a una estrategia ideológica, a una táctica sistemática de repercusiones políticas: "Soy el perfecto soldado, aunque no lastime a nadie", advierte. En su formación confluyen la identidad del chicano, del miembro destacado de la comunidad universitaria californiana, y del artista conceptual proveniente de un grupo social desfavorecido aunque mayoritario.

Martínez nace en una familia muy pobre, segunda generación de mexicanos nacidos en Estados Unidos. Accede a sus derechos como ciudadano al convencerse de que la acción sólo es posible a través de "la expresión informada, la toma de conciencia del espacio social". Adopta, en la estética, estrategias similares a las de la militancia. Es un "terrorista poético", según sus propias palabras, cuya obra se basa en la paradoja entre terrorismo y no violencia.

Al recurrir a imágenes de atrocidades, Martínez intenta

Autorretrato no. 4a. Segundo intento de clonar el desorden mental o como filosofar con un martillo. A partir de Mary Shelley. Impresión digital light jet montada en plexiglas de 1.27 cms. 122 x 154.4 cms.





(en los inicios del cine)

Antonio Arvizu

De la banda de imágenes dibujadas sobre cartón (zoótropo) al rollo de película fotográfica en arrastre (kinetoscopia) se operó el tránsito visual que habría de posibilitar, por fin, el más fiel registro de la danza.

William K. L. Dickson, el genio cinematográfico detrás de Edison, rodó en sus primeros filmes -entre boxeadores, trapecistas y animales acróbatas- los primeros bailes captados por una cámara de vistas; en el mítico estudio, el Back María.

Así, junto con El estornudo de Fred Ott y El beso de May Irving-John Rice (el

último, del suplente de Dickson, Edmond Kuhn) las danzas dotaban al nuevo aparato de una doble facultad: la de reproducir uno de los más ostensibles movimientos humanos y la de dar a presenciar, desde una mirilla voyeurista, el despliegue de una vanguardia estética: la danza moderna.

Si se toma en cuenta que, cuando a la esposa de Kuhn se le ocurre intervenir a mano la cinta donde Anabelle agitaba aquellos largos velos, no sólo se estaba avanzando técnicamente hacia el cine en color sino que se rendía un inopinado tributo a la bailarina más propositiva de su tiempo -Loie Fuller (1862-

1928)-, bastaría entonces únicamente insistir en la importancia señera de su arte para evaluar la modernización que se estaba efectuando para la danza.

Para ello, de mano de la más reputada pionera en la danza, el argumento se habilita por sí solo: "Aquella noche estuvimos todos en un palco para ver bailar a Loie Fuller (...) ¡Qué genio tan extraordinario! (...) Increíble. No puede repetirse ni describirse (...) Era una de las primeras inspiraciones originales de la luz y del color (...) Regresé al hotel admirada y edificada por esta maravillosa artista" (Duncan, 113-114). Es Isadora Duncan

(1877-1927) la que refiere emocionada su encuentro personal, y como público, con aquella bailarina tan relevante para el cine: "cada día me entusiasmaba más su maravilloso arte efímero. Esta criatura extraordinaria se hacía fluida, se convertía en luz, llama y color y terminaba en milagrosas espirales de fuego que se elevaban hacia lo Infinito." (Duncan, 115).

Las imitadoras de la Fuller harían vibrar al nuevo espectáculo fílmico, y aunque en los programas del cinematógrafo Lumière no existan más que vistas incidentales de interés casi turístico, sobre los bailes se

percibirá muy pronto (cuando desde 1896 se envíen operadores Lumière a todo el mundo) la importancia, para el futuro del artefacto, de grabarlos en filmes (v.gr. en México las imágenes de un jarabe tapatio, que aún se conservan, y el Baile de la romería española en el Tivoli del Eliseo).

Por otra parte el kinetoscopio (y sus derivados: vitascopio y kinetófono -que incluía audífono personal-) vio con mayor interés la presentación de tomas sobre bailes. De 75 vistas que se registraron en 1897, 17 eran



relativas a Amy Muller, danzas escocesas (para los que serían los primeros comerciales, para la venta de whiskey), Elsie Jones, Cissy Fitzgerald, danzas de India, Ceilán y Egipto, bailes de carnaval, y sobre todo 2 variantes, las más exitosas: las danzas del vientre (exclusivas para clientes adultos varones) y, muy especialmente, las danzas serpentinadas, que constituirán los intentos más afanosos, "psicoplásticos", por reproducir las fantasmagorías de la Fuller.

Ese año 1897 la bailarina visitaba México, y J. J. Tablada lo registraba así: "Ya admiraréis, lectores, a Loie Fuller (...) ostentando su brava hermosura de amazona (...) su carnal exhuberancia en el brillante poema de la sabia coreografía"(Dallal, 222). Con

todo, aquella artista, no era más una coreógrafa que una escenógrafa (Bozzini); sus danzas precisamente eran pues para el cine y, aquí mismo, su influencia nos dejaría con una Elena Rodríguez o una Chole Vivanco como la versión nacional de la serpentina, que en todo el mundo, vía el cine, se prodigó.

Ya para el fin de siglo en "La voz de México" se afirmaba con censura: "la musa se ha tornado bacante (...) en sus audacias de lubricidad"(De los Reyes, 138).

Conforme arranque el siglo XX se encontrarán atractivos para el cine en el trucaje de obras como las Danzas macabras (Pathé, Francia, 1897) o en el cortometraje de actualidades y documentación, por ejemplo, de las Danzas Kabuki (Shibata-Asano, Japón, 1898) o, finalmente, en la película con pretensiones cultas mediante la canonización (también en un sinnúmero de otras expresiones) del ícono femenino del momento: Salomé.

La mujer fatal, la vampíresca, resueltamente se vinculó con la creciente exhibición de deshabillages (incluido el de Méliès de 1900).

El fuerte impulso de las obras de Wilde-Strauss-Beardsley en torno a este espurio personaje, además del culto pictórico respecto a la danza (por parte de un Degas) tan influyente en Toulouse-Lautrec quien en la etapa finisecular volteara decisivamente hacia los bailes de antro, contribuirán a la consolidación de la bailarina de carácter en el gusto plástico que incluía ya al cine.

Sin embargo, desde una nota de 1896 (El Diario del Hogar), para la exhibición de un programa semanal, apareciendo entre otras vistas, la de Buth Denuis (bailarina), quedaba

consignada la presencia protagónica de la que en realidad sería conocida como Ruth Saint Denis (1877-1968), originalmente bailarina de revista y de comedia musicales, y que tan pronto como desde 1904 concentrará su interés en vindicar para la danza un sentir orientalista (en sus conceptos de "orquesta sincórica" y de "visualización musical").

St. Denis sin proponérselo abriría el camino a la imagen femenina de la danza y del drama eróticos, permitiendo para el cine que las voluptuosidades del "Vaudeville automático" (como se llegó a llamar al cine en 1908), intentara descorporizar a la Lydia Rostow (Reyes, 49) o a la Borelli para su arribo a la pantalla en el marco de ciertas lobregeces muy próximas a la noche de Walpurgis fáustica(Reyes, 99) .

Considérese, si no, el artículo de Carlos González Peña "La conquista del cine" (1912) que reflexionaba: "¿qué nos importa que la bailarina no sea de carne y hueso, si al fin y a la postre baila?", y agregando lamenta, "Yo he visto a (...) la fascinante Lyda Borelli, encarnación viva de Salomé, bailó la danza de los siete velos ante media docena de espectadores (...) pero lo que no he visto, ni veré, acaso, en mis días es un salón de cinematógrafo absolutamente desierto"(El Mundo Ilustrado).

Piénsese, si no, en la importancia de bailarinas como Lola Montez o Mata Hari para el imaginario público en orden a comprender el fenómeno de exotismo tentador que representaría Theda Bara (1890-1955) y sus concupiscentes danzones para el cine.

La "Arab Death" (su nombre en anagrama) debutaba en rol principal con A fool there was (1914) -cinta basada en el

poema de Kipling "The vampire"- pero además protagonizando papeles como Carmen, Camille, Safo, Madam DuBarry, Salomé, Cleopatra o Esmeralda llevando, con debilitado dejo, un sentido de la danza ya sin interés coreográfico; que poco después se percibía como la absurda sofisticación de un baile sentimental, como el de la diva Pina Menichelli.(Garrido, 268).

Y así, cuando llega 1915, dejando de balbucear el cine en virtud de la gramática creada por Griffith, "Fósforo" (pseudónimo de Martín Luis Guzmán para el Semanario de España en Madrid) plasmaba en su columna el artículo "El Cine y la Danza"(Garrido, 194) y advertía: "posee el cine recursos inagotables que no tiene la danza, la cual se limita a los movimientos del cuerpo humano, aun en la forma más elaborada: el ballet (que Noverre ponderaba estimándolo capaz de merecernos hasta el tributo de una lágrima). Las leyes del ritmo y la dificultad de la técnica acortan el vuelo de la danza. El cine no conoce barreras" (...)

Y entonces, para la fundacional cinta Intolerancia de Griffith (1916), se estaba coreografiando por Ruth St. Denis y por Ted Shawn la secuencia de Babilonia. El cine y la danza ya serían otros.





La exposición titulada *Colección personal del Maestro Santiago Carbonell* se presentará en el Museo de Arte Moderno del Edo. de México a partir del mes de Octubre y hasta el mes de Noviembre.

La muestra consta de 34 piezas en las que predomina la figura humana y en algunos momentos toca el paisaje como un remanso a la construcción de figuras y de temas que son recurrentes en su obra.

La iconografía la enriquece con temas como el de Lilith o cuadros como *Stein*, en los que combina de manera atinada el dominio de la pincelada y una historia que se revela al espectador.

Acompaña esta muestra una escultura en bronce, una mujer modelada que parece que ha salido de una tela de Carbonell, quedando en una espera silenciosa a que se cruce nuestra mirada con ella.

Esta exposición quedará itinerando por diferentes museos del país, ahora en el Museo de Arte Moderno del Instituto Mexiquense de Cultura, y en los primeros meses del próximo año en Aguascalientes y San Luis Potosí.

Roberto González.

SANTIAGO CARBONELL

el REINO del PELIGRO y la EXCEPCIÓN

Homenaje a Gilberto Owen

César Cano Basaldúa

- Existe una suposición acerca de los textos que afirma que éstos se configuran como una totalidad a partir de la delimitación dada por un lector en calidad de usuario de ellos. Esta hipótesis remite la forma del texto tanto al complejo de sucesos emanados de la actividad del usuario como a los atributos que lo convierten en ese preciso usuario. Este determinismo inocente omite la distinción debida al texto y al autor (pero también al espectador) en tanto aparecen, en diferentes momentos, destinador (y destinatario) dentro del proceso que los implica. Existen, además, multitud de mínimos interventores que gravan la frecuentación del texto: el editor (su noción sobre la representación física del texto resulta inseparable de la lectura misma), los críticos (su inteligencia orientadora es síntoma de prácticas sociales de reconocimiento y consecración, entre otras cosas), los públicos lectores (generadores de discursos cuyo alcance puede alterar la elaboración del discurso propio ---y que en esa medida funcionan como elites difusoras y posibilitadoras del texto), los negociantes (cuyo consumo del texto, aunque se inscribe en una esfera distinta de la del lenguaje, resulta crucial para el significado que se le asigna), y un extenso etcétera que termina por desmoronar la infeliz pretensión del lector como gran hacedor del texto.
- Si el texto se erige como un complejo conjunto de relaciones, considerar al lector como la mediación constante entre los términos que integran tales relaciones, más allá de las variaciones de los términos mismos,

- es excesivo pero frecuente. Vaya una ilustración por caso. En 1827 Benkendorf, el jefe de la gendarmería de Nicolás I de Rusia, reportaba a su amo que Pushkin, "después de haber hablado conmigo, expresó en el club inglés gran entusiasmo por Vuestra Majestad y obligó a las personas que comían con él a brindar por la salud de Vuestra Majestad. No por eso deja de ser un pícaro redomado, pero si logramos dirigir su pluma y sus palabras, ello será de gran utilidad" (Plejanov). Pese a su redacción, Benkendorf (y Nicolás I) podía reclamar ---si la actividad del lector es definitiva para el armado del texto--- completa legitimidad para sus exigencias: los textos del poeta debían cantar la grandeza del Zar de todas las Rusias, ser políticamente correctos como se estilaba ahora, o su mérito podía serles escamoteado. Mejor todavía: el único mérito de los textos de Alexander Pushkin (y de todo texto para el Benkendorf lector) sólo podía provenir precisamente de celebrar las bondades del gobierno del Zar. La mendacidad de tal lectura es evidente pero sólo por resultar reprochable el interés que la origina. ¿Qué sucedería si le asignáramos a la lectura del censor un noble motivo, digamos la defensa de la patria? Lecturas de este tipo poseen una estructura de implicación: un interés determinado (es decir, existente, concreto, bien identificado) busca vía de tránsito para manifestarse ---pero lo que le importa es su ostensible aparición en tanto interés específico, no la ruta de acceso por la cual transcurre. La discrepancia entre Benkendorf y los defensores de la patria sería por el motivo a defender, no por la defensa misma; ambos acudirían a los rudimentos que fuesen si se prestasen a sus fines. En consecuencia, si Benkendorf pide a los textos de Pushkin loas suficientes al Zar, los defensores de la patria les demandarían apologías encendidas de ella. Su estatuto es idéntico: lectores en construcción y determinación de lo leído. ¿Por qué, entonces, recusar a uno y aplaudir a los otros si sus conductas resultan paralelas? Por la misma razón por la cual patriotas y censores se creen autorizados para manipular los textos: en nombre de una causa superior.
- Si la causa de la causa es causa de lo causado, ¿dónde encontrar la causa última de la enseñanza de la literatura? ¿En dónde se encuentra esa causa superior? Los políticos, al menos, poseen la deleznable excusa inmediata de su voluntad de poder. ¿Cuál es la causa de que los profesores enseñen literatura? ¿los planes y programas de estudio? ¿la formación profesional? ¿una inclinación escritora no confesa? ¿una debilidad redentora incapaz de decir su nombre? ¿o, más sencillamente, el ejercicio de una actividad verificada como oficio de supervivencia? En realidad, todas las respuestas resultan pausibles. Lyotard, en un contraejemplo que no quiere serlo, lo ha dicho mejor: No hay "lenguaje" en general, salvo como objeto de una idea (Lyotard, 10). La literatura es un conjunto de lenguajes cuyo cumplimiento se da a través del sistema de obras a que dan paso. Y si escribir es leer, leer es suponer una indefectible escritura. Las operaciones de la literatura son experiencia, práctica, o no son nada. Exigen un sujeto activo: no se lee ni se escribe en verdad cuando se busca el desahogo o la tranquilidad. Se lee y se escribe con efectividad cuando, en el plano experiencial, el objeto de construcción no es la paz interior ni la sublimación de los impulsos primigenios sino la literatura misma, cuando se aspira a la edificación de la utopía. Y no es sino utópica la elaboración de un sitio del lenguaje (que llamamos obra o texto) cuyo especial carácter es el de no existir sino como acción e interacción discursiva, pero también como una sensibilidad determinada, y cuyo devenir transcurre jalonado de síntomas alusivos a un universo conceptual, a un orbe de conocimientos rectores de la conformación de dicho sitio del lenguaje. Es decir: no existe el lenguaje de la literatura sino distintos lenguajes literarios nacidos de diversas concepciones y cuyo

común fin es mostrarlas con suficiencia.

- No hay metáforas inocentes. La nuestra (la literatura como una serie de lenguajes que construyen sitios específicos en los que se puede investigar una visión procurada por ellos) tiene como punto convergente la suma de sucesos denominados práctica de la literatura. Desde el sentido común: ¿qué busca o pretende un texto literario? ¿qué el profesor que lo utiliza? Considerar al lenguaje hablado como el lenguaje por excelencia ha conducido a ver al lenguaje escrito como una consecuencia apenas, no siempre deseada y con frecuencia sujeta a enmienda o palinodia por parte del primero. Así, en los textos literarios se espera el reflejo o la reproducción de los hábitos del lenguaje oral; se alaba la cercanía y se repudia la distancia respecto de él. No existe novedad en ello mas tal orientación suele hacer de las maniobras instrumentales su gran preocupación, al grado de diseñar recetas e implantar clichés como un cómodo y conveniente entendimiento. Los textos, de esta suerte, aparecen como no significantes y reducidos en su capacidad de lenguaje pues de ellos importa la escuela, el género o el autor a los que sirven de viñeta. Su vitalidad semántica, cualquiera que ésta sea, se subordina a la inmediatez que los requiere para cubrir un objetivo programático. Y esta es una concepción muy extendida entre los profesores de literatura. El horizonte del texto no aparece sino como una serie de formalidades académicas condenadas a vegetar en el gabinete, cuando la exigencia a cubrir debe ajustarse a las propiedades del texto literario y no éste a las de un desempeño esquemático al interior del aula. La dificultad es de orden intelectual y cultural: quien acude a la literatura por razones no literarias requerirá de aplicar la navaja de Ockham: es el lenguaje, y no la escritura, lo que conduce la experiencia literaria.
- El diseño de un profesor al darnos a leer Muerte sin fin quizá sea hacernos conocer uno de los poemas fundamentales del siglo XX; quizá enfrentarnos a uno de nuestros mayores poetas, José Gorostiza; quizá conducirnos a descubrir otro lenguaje para nombrar a la muerte y a Dios; quizá hacernos saber las virtudes de una estructura poética rigurosa. En amplios términos, cada una de estas posibilidades simples representa el triunfo de un tipo de entendimiento distinto. Habría que añadir la consecuencia en cada caso (de concebir un solo efecto para cada posibilidad) y que sería, también en términos muy vagos, la consecución o el fracaso de la meta establecida a priori. Pero ya sea una u otra la finalidad planteada, sin considerar si se obtuvo o no, la comprensión desde la cual se articula cada una nos ofrece una visión que es siempre otra en función de la competencia del profesor, la oportunidad de la lectura, su localización en el programa, las lecturas previas y el grado de sensibilización que hayan logrado en el estudiante, el contexto académico, el entorno social, la disposición sensible con que se cuenta, etcétera. Como se puede apreciar, las incidencias a que se encuentra expuesto un propósito son sus condiciones de posibilidad. Argüir generalidades ("En la materia de literatura revisaremos algunos de los autores y obras más importantes en los géneros de...") como ejes de sustento, no pasa de ser un mero convencionalismo didactista. El estatuto del saber cambia sin que pueda ejercerse un dominio cierto sobre su estructura básica --que finaliza por no existir. Encontramos entonces textos literarios bajo el peso evidente de una interpretación, la del profesor, en intento de imprimirles un sentido que no sabemos si posean y que tal vez no alcancemos a vislumbrar. El lenguaje literario, un lenguaje literario, como objeto de una idea: para moralizar, para entretener, para violentar, para descalificar, para educar ---para algún objeto inscrito en un orbe otro que el de la literatura.
- ¿Y qué es aquello que se puede columbrar como el mundo de la literatura? Un orden perturbado donde cambio y permanencia

esultan simultáneos: la esfera del lenguaje. La proximidad del instrumento que es el lenguaje hablado tiraniza nuestra relación con la escritura, nos veda el paso a la honda percepción de nosotros en la sutil fábrica del sentido. La pérdida de significado, la insignificancia, es la incapacidad para constituir una cartografía plena donde exista profunda correspondencia entre lo proferido y el profiriente, no adecuación positivista de términos y cosas que es la cancelación del lenguaje. Tanto el lector como diseñador absoluto del texto como el docente (que impone el texto) y el alumno (que sufre el texto sin penetrar en él), son desenlaces de estimaciones e instrumentaciones positivistas bastante difundidas. Más interesante resulta adentrarse en el hecho de que los textos literarios se quieren arte e, indudablemente, aspiran a la erección de una cierta estética que, por serles inherente, los vuelva singularidades insustituibles e irremplazables. De ahí que la problemática contigua sea: ¿qué hacer frente a textos que se quieren únicos cuando lo indispensable es manejar modelos y generalizaciones? Si la junta de lo inefable con su descripción parece obliterada de inicio es por su circunscripción al horizonte ínfimo de un programa. Pasar de la práctica de un lenguaje que se agota en los hechos en los que interviene a uno que es él mismo un hecho y origen de múltiples hechos es la condición de posibilidad del encuentro con nuestro ser en el mundo, con la presencia de los seres en los seres mismos. Esto es: al descubrirnos (y la literatura se aventura a ello) descubrimos (desvelamos) ónticamente al mundo. "Leemos, escribe Gadamer, una obra literaria no por lo que ella pueda ofrecernos como información, sino porque en ella somos continuamente reenviados a la unidad de la forma, que se articula cada vez de manera más diferenciada" (Gadamer, 14).

- No es una hipérbole esperar la literatura manibre para conquistar la revelación de la presencia? Es en los mínimos universos, lo mismo el aula que el hogar o la cantina, donde adquiere cuerpo nuestro entendimiento del mundo. Son ellos los escenarios concretos de nuestro ser de hombres. No se habita el mundo sino es a través del apropiamiento de un escenario preciso: ningún gozo y ninguna desdicha son abstractos. Cuando padecemos el infortunio de no saber cuál es nuestro "lugar" en el mundo es porque enfrentamos un desencuentro bien delimitado con nuestro entorno, aunque no lo sepamos. En tanto espacio de concurrencia, la escuela es ámbito de manifestación y adquisición. Ahí se enlaza el cosmos con nuestros apremios inmediatos y si, parejamente, ahí el abierto orbe deja sentir su influencia, también puede acusar el alcance de nuestras actividades, así no lo parezca. En el dominio de la literatura se resignifican los haceres fundacionales de leer y escribir, y con ellos las destrezas pertinentes para concebir y usufructuar el cosmos. Cuenta José Joaquín Blanco que un compañero ocasional, cierta mañana en los corredores de la preparatoria de San Ildefonso, leía Rayuela de Julio Cortázar como si ahí estuviera escrito todo (Blanco, 256). Se refiere, desde luego, al fervor de un adolescente en la busca de satisfactores para sossegar (o para extremar) sus inquietudes. Sin embargo, la imagen vale para un significado menos evidente: la lectura ávida del joven era también una exploración de sí mismo, y de los demás, en el lúcido espejo ofrecido por el argentino, un encuentro con el mundo que era una invención del sentido, un tropiezo con la dimensión humana que era, por fin, el tamaño del universo inapresable e incomprensible hasta ese momento, una aproximación al paraíso y al infierno tan temidos. La comparación de Blanco es muy certera: su compañero leía pidiendo la completud e intensidad que se le pide al amor en la adolescencia. Ignoro con Blanco qué fue de su compañero; sé, como él sabe, que para ese muchacho el mundo no fue otra vez el mismo después de Cortázar sin importar si volvió o no a leerlo después. Me atrevo a suponer que una lectura así alcanza lo que Goethe consideraba la parte mejor de la humanidad: el estreme-

- cimiento. Cabe añadir la conmoción: la lectura, en sus momentos mejores, es la tremación de nuestro íntegro ser.
- La lectura, entonces, encierra uno de los actos capitales del sujeto: leer es hacer hablar (Gadamer, 8). Este acto, lograr hablar el ser, desvelar la presencia, es uno de los actos de lenguaje más altos: el diálogo. El dialogar se da si se consigue nos hable el entorno. Intercambiar términos con otros es una forma débil en demasía del diálogo por constituir el agostamiento de la plenitud del lenguaje. Hay entero diálogo cuando se alcanza a aprehender del otro, y de lo otro, y nos sabemos ---es decir: nos conocemos y nos percibimos--- a través de esa aprehensión. Si no es parte de la explicación de un guía o de un profesor; si no se inserta dentro de un mero consumo --y el consumo "no guarda razón directa con la necesidad, se estimula con lo superfluo" nos recuerda Valeriano Bozal--; si aspira a elemental una disposición vital distinta del flâneur (el que curioseaba libremente) y del dilettante (el que se divierte, el que dispersa su atención); si confuta los esquemas lógicos que intentan manipularla a partir de supuestos distantes; si, finalmente y para no extendernos más, cuestiona o duda del orden estipulado como válido o sospecha que su máscara es la de un principio demencial remoto, la literatura entonces (pero no nada más por esto) consta de atributos que, Jorge Cuesta dixit, la vuelven el reino del peligro y la excepción.
 - En La insoportable levedad del ser, Milan Kundera asienta que detrás de toda fe, política o religiosa, se esconde el Génesis, del cual se desprende que la factura del mundo es correcta, que el ser es bueno; a esta concepción, nos dice, se le denomina acuerdo categórico con el ser. No obstante, en el mundo existen actos vergonzantes, como defecar, los cuales parecen contradecir la idea de un mundo irreprochable. El problema es que si el mundo es bueno, si opera el acuerdo categórico con el ser, defecar no debe ser un acto bochornoso (y no debemos cerrar la puerta del baño al hacerlo); pero siendo como es un acto embarazoso, constituye prueba de que el acuerdo categórico no opera en la realidad si no es a través de una maniobra que le ahorre toda dificultad: eliminar de su punto de vista todo lo que en la existencia humana resulte esencialmente inaceptable. En estética, prosigue Kundera, este ideal se denomina Kitsch (Kundera, 245-279). Y es el Kitsch un riesgo formidable no privativo del arte pero que en literatura genera hábitos capaces de suplantarla. En su Ensayo de una estética de lo cursi, Carlos Díaz Dufoo Jr. ya avizora que la cursilería (Kitsch en alemán significa cursi) no es sólo una claudicación sino una verdadera sustitución. En lugar del mejor arte, aquel que menos inconvenientes tenga; en vez de las más exigentes obras, aquellas que presten una utilidad inmediata. En nuestros días esta discusión ha dado paso a la distinción entre la literatura ligth y la literatura heavy. Las rebeliones domesticadas resultan mucho más agradables y llevaderas (se las puede metabolizar sin mucho desgaste) que las insurrecciones que cuestionan nuestras seguridades. Es mejor leer Santa de Federico Gamboa, mediatizado su texto por los mitos cinematográficos y televisivos de la prostituta en papel de musa, que enfrentar autores como Guillermo J. Fadanelli y su novela Estopa, pertenecientes a la autodenominada literatura basura; leer a Rimbaud está bien pero no aceptar la condición humana del poeta de Una temporada en el infierno. El programa del kitsch no sólo propone una sensibilidad económica que se ahorra las crisis y los conflictos sino que, además, suprime la buena escritura en aras de la paz moral y social. No que una obra esté mal escrita sino, sobre todo, sea emblemática del orden y la armonía buscados por toda conciencia culpable; que desaliente y desarticule la reflexión y el examen críticos; que proponga seguridades y asideros de fácil acceso (aunque esto signifique la degradación y aun tergiversación de los objetos que toca); que no desoriente ni fuerce a nuestra atención para atender asuntos insolu --

bles (por ejemplo los infortunios de un pueblo como los descritos por Kundera en La Insoportable levedad del ser), etcétera. El kitsch es una disposición sentimental tendiente a neutralizar o cancelar todo aquello considerado como problemático. Por eso simplifica y condena a la literatura con mal comportamiento, digamos Los de abajo, de Mariano Azuela, que sólo puede ser una estampa de la novela de la revolución y nunca el monumento epónimo de la injusticia y la desigualdad sociales. Es natural si consideramos el kitsch se origina como una fórmula del mercado cultural para garantizar el consumo de obras a las que basta una breve ojeada --- y con ella pretendemos agotar su significado--- pues otras en multitud impaciente nos aguardan. La novedad como eje de un vértigo en creciente aceleración se justifica por la vía de las vulgarizaciones: las ediciones abreviadas o de bolsillo (con las frecuentes erratas del caso) son privilegiadas por encima de las ediciones críticas. De igual forma se busca propiciar una actitud frívola, que nuestro paso sea fugaz y ligero en la lectura, sin complicaciones, pues es preferible un consumidor que un espectador. Optar, pues, por la levedad, la evasión y la enajenación, que por el peso, el compromiso y la responsabilidad. En su versión más zafia, el placer, no la comprensión.

- Entre los procelosos negocios tácitos en la enseñanza de la literatura yace este: ¿cómo impedir la atenuación de los significados de las obras literarias si no se los advierte? Sobre todo por causa de una mutación en la sensibilidad occidental del tipo de la impuesta por el kitsch: como paradigma de nuestras conductas informa los valores que las regulan. Si la resultante se redujera a profesores cuya inclinación por Emma Godoy o Laura Esquivel los conduce a atormentar a sus alumnos con su lectura, se podrían implementar acciones para proscribir su literatura. ¿Pero como obstruir el paso de un modelo de la sensibilidad a otro cuando tal conversión cuenta con instrumentos tan veloces y eficaces como los mass media? Es aún más intrincado si el mecanismo de función del kitsch es la reiteración de contenidos con mínimas transformaciones, que no lo son en realidad, para así conseguir una homologación donde la supuesta novedad no es sino la universalización de lo agradable como forma superior de la sensibilidad. Si la urgencia de resistir, y la resistencia efectiva, se presenta en los planos teórico e instrumental, no es suficiente, sin embargo. Es menester construir un metahorizonte epistemológico para la educación, que comprenda al horizonte epistemológico actual, donde si bien los presupuestos políticos (como los democráticos, por ejemplo) tengan cabida, por igual se evalúe el que la literatura no se dirige a las mayorías, si bien es cierto que puede transfigurar su vida, como tampoco constituye una fuente para la decencia y las buenas costumbres. Mientras persistamos en cánones donde literatura sea igual o semejante a "cultura en general", proseguremos habitando las fotografías fijas de teorías e instrumentaciones impedidas para mudar en existencia viva lo que hasta ahora es, mayoritariamente, letra muerta.

BIBLIOGRAFÍA

- Blincoe, José Joaquín. *Crónicas de la poesía mexicana*. Editorial Kailash, México, 1991.
 Bozal, Valeriano. *Neceidad de la mente*. Vicio Madrid, 1999.
 Díaz Dufoo Jr. Carlos. *Ensayo de una estética de lo cursi*. Epigramas - Unión Literaria, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, México, 2004.
 Esquivel, Laura. *Los de abajo*. Auzo, Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México, número 11, enero-marzo de 1995.
 Kundera, Milan. *La insoportable levedad del ser*. RBA, Barcelona, 1999.
 Linares, José Antonio. *La literatura*. Espasa, Barcelona, 2004.
 Milner, Carlos. *Ensayo de una estética de lo cursi*. Epigramas - Unión Literaria, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, México, 2004.

Toda referencia al mundo real, al mundo exterior, siempre es posible abstraerla desde una perspectiva crítica y diferente. Una mente creativa es la que encuentra opciones, formas distintas de ver el mundo. Crear es ser vidente, es mirar donde otros no han mirado y ver lo que nadie ha visto. Repetir es fácil, lo difícil es innovar. Igual que no nos conformamos con poseer lo que poseemos, tampoco nos basta conocer la realidad, siempre una ambigua insatisfacción -magnánima y mezquina- nos impide reposar. El espíritu humano, intoxicado de cotidianidad, soporta muy poco su monótona existencia y vive empeñado en modificarla. Conociendo las cosas, sospechamos lo que pueden ser, y así inventamos distintas posibilidades. El trabajo creativo consiste precisamente en eso, en pensar diferentes versiones de un mismo modelo, de un mismo asunto. Proyectados desde lo que somos, alteramos nuestro entorno y construimos lo que queremos ser. Crear es inventar variantes, innovaciones y saltar a lo desconocido. Al descubrir, imaginar y materializar nuevas posibilidades los artistas, como los científicos, trascienden la propia realidad y expanden su mundo objetivo. En el arte en general-actividad creativa por excelencia- pero particularmente en el arte abstracto, rige un principio esencialmente intuitivo donde las ideas evolucionan de manera natural acordes a un sistema autogenerativo que crea sus propias leyes. Cultivar en estos tiempos racionalistas el abstraccionismo de cualquier matiz puede conducir a un falso

romanticismo, retórico y dogmático, y por lo tanto ridículo. Esta actitud me parece que proviene de una anticuada concepción heroica que aún tiene se tiene del artista. También se puede caer en un monótono academicismo o en el más insulso de los decorativismos, producto de la natural tendencia al refinamiento esteticista. Estos criterios -a veces tan celebrados por críticos, galeristas y público en general- me parecen definitivamente reprochables, pero más aún si forman parte del criterio del artista. Con respecto a la pintura abstracta, yo procuro asumir una actitud mucho más escéptica y desprejuiciada, o con sentido del humor, ya que dudo de la capacidad de esta tendencia para representar aquello que es difícilmente cognoscible -me parecen buscar un acercamiento más lúcido, más libre y más directo. Sólo desde esta perspectiva es que me interesa seguir con las estrategias y rasgos formales propios de esta corriente que desde mediados de siglo ha generado tan importantes propuestas. Los artistas reunidos en la exposición de serigrafías de la colección del Museo de Arte Contemporáneo Alvar T. Carrillo Gil, que estará en la Galería Universitaria de Arte Contemporáneo de la Universidad Autónoma de Querétaro en Noviembre, se caracterizan por haber buscado alternativas al arte figurativo que retenía a la mente en la esfera conceptual. Todos ellos desarrollaron un sentimiento original, espontáneo y moderno que subvirtió las formas, el color, la línea y el espacio pictórico. Cada uno, a su manera, justifica la razón de ser del arte abstracto, que es la confirmación del ser por medio del acto de pintar. Sus

obras y pensamiento son hoy fundamento del abstraccionismo.

Al superar las barreras racionales, romper con dogmatismos y prejuicios, estos 13 maestros del arte abstracto nos revelan al fenómeno de la creación artística ya no como tradición o búsqueda de la belleza, sino como auténtica expresión de libertad.

Jean Arp (Estrasburgo, 1887-Basilea, 1966), escultor, pintor y poeta. Fue miembro fundador del movimiento dadaísta en Zürich en 1916. Estuvo en las famosas reuniones del cabaret Voltaire y quizá sea el más abstracto de aquellos artistas. Es conocido por sus relieves y collages, pero sobre todo por sus esculturas abstractas que evocan poética y delicadamente las formas naturales. Como sus contemporáneos Brancusi y Mondrian -que es el héroe de la abstracción- simplificó al límite las formas del arte abstracto.

Giacomo Balla (Turín, 1871-Roma, 1958) junto con Boccioni, Carrà y Severini firmó el manifiesto futurista publicado en marzo de 1910 y es una de las principales figuras de este movimiento de corta vida y al que después abandonaría para retornar a la figura. Su obra buscaba reflejar el dinamismo del mundo moderno.

Sonia Delaunay (Ucrania, 1885-París, 1979) llegó a París en 1906 después de estudiar en San Peterburgo y en Alemania. En 1909 se casó con el crítico Wilhelm Uhde (amigo de Picasso) pero se divorció de él para casarse con el pintor Robert Delaunay con quien hizo varios diseños de vestuario para el Ballet Ruso. Su pintura de fuertes

contrastes fue influida por Gauguin y los fauvistas y reacciona a la monotonía cromática y analítica del cubismo, acercándose al futurismo italiano y al orfismo, que puede definirse brevemente como una tendencia hacia la pintura abstracta. Guillaume Apollinaire fue quien bautizó con ese nombre a dicho movimiento en la exposición de la "Section d'Or" de octubre de 1912 al emplear la expresión "cubismo órfico" para definir a un grupo de pintores entre los que destacan Robert Delaunay, Fernand Léger, Francis Picabia y Frank Kupka. Robert y Sonia Delaunay crearon obras basadas en los efectos que produce el contraste de los colores puros. Paralelamente a su carrera de pintora, Sonia Delaunay tuvo una importante influencia en diseños textiles internacionales.

Albert Gleizes (París, 1881-Aviñón, 1953) trabajó como diseñador antes de dedicarse a la pintura. Después de hacer una importante defensa teórica del cubismo original, rompió con dicho movimiento para concentrarse con toda su fuerza en el tema de la naturaleza.

Auguste Herbin (Quiévy, Francia-1882 París, 1960.) Tiene influencias de Cézanne y de Van Gogh. Por un tiempo intentó encontrarse a sí mismo a través del Cubismo. En 1906 expone en el Salón de los Independientes y es fundador del movimiento parisino Abstracción-Creación. A partir de la liberación progresiva de la forma y el color, Herbin desarrolló una pintura geométrica basada en el potencial expresivo de los colores puros.

Paul Klee (Münchenbuchsee, Suiza-1879 Muralto, Suiza, 1940). Es un pintor y artista

13 maestros del arte abstracto

Toda referencia al mundo real, al mundo exterior, siempre es posible abstraerla desde una perspectiva crítica y diferente. Una mente creativa es la que encuentra opciones, formas distintas de ver el mundo. Crear es ser vidente, es mirar donde otros no han mirado y ver lo que nadie ha visto. Repetir es fácil, lo difícil es innovar.

Igual que no nos conformamos con poseer lo que poseemos, tampoco nos basta conocer la realidad, siempre una ambigua insatisfacción -magnánima y mezquina- nos impide reposar. El espíritu humano, intoxicado de cotidianidad, soporta muy poco su monótona existencia y vive empeñado en modificarla.

Conociendo las cosas, sospechamos lo que pueden ser, y así inventamos distintas posibilidades. El trabajo creativo consiste precisamente en eso, en pensar diferentes versiones de un mismo modelo, de un mismo asunto. Proyectados desde lo que somos, alteramos nuestro entorno y construimos lo que queremos ser. Crear es inventar variantes, innovaciones y saltar a lo desconocido. Al descubrir, imaginar y materializar nuevas posibilidades los artistas, como los científicos, trascienden la propia realidad y expanden su mundo objetivo.

En el arte en general-actividad creativa por excelencia- pero particularmente en el arte abstracto, rige un principio esencialmente intuitivo donde las ideas evolucionan de manera natural acordes a un sistema autogenerativo que crea sus propias leyes. Cultivar en estos tiempos racionalistas el abstraccionismo de cualquier matiz puede conducir a un falso

romanticismo, retórico y dogmático, y por lo tanto ridículo. Esta actitud me parece que proviene de una anticuada concepción heroica que aún tiene se tiene del artista. También se puede caer en un monótono academicismo o en el más insulso de los decorativismos, producto de la natural tendencia al refinamiento esteticista. Estos criterios -a veces tan celebrados por críticos, galeristas y público en general- me parecen definitivamente reprochables, pero más aún si forman parte del criterio del artista. Con respecto a la pintura abstracta, yo procuro asumir una actitud mucho más escéptica y desprejuiciada, o con sentido del humor, ya que dudo de la capacidad de esta tendencia para representar aquello que es difícilmente cognoscible y creo conveniente buscar un acercamiento más lúcido, más libre y más directo. Sólo desde esta perspectiva es que me interesa seguir con las estrategias y rasgos formales propios de esta corriente que desde mediados de siglo ha generado tan importantes propuestas.

Los artistas reunidos en la exposición de serigrafías de la colección del Museo de Arte Contemporáneo Alvar T. Carrillo Gil, que estará en la Galería Universitaria de Arte Contemporáneo de la Universidad Autónoma de Querétaro en Noviembre, se caracterizan por haber buscado alternativas al arte figurativo que retenía a la mente en la esfera conceptual. Todos ellos desarrollaron un sentimiento original, espontáneo y moderno que subvirtió las formas, el color, la línea y el espacio pictórico. Cada uno, a su manera, justifica la razón de ser del arte abstracto, que es la confirmación del ser por medio del acto de pintar. Sus

obras y pensamiento son hoy fundamento del abstraccionismo.

Al superar las barreras racionales, romper con dogmatismos y prejuicios, estos 13 maestros del arte abstracto nos revelan al fenómeno de la creación artística ya no como tradición o búsqueda de la belleza, sino como auténtica expresión de libertad.

Jean Arp (Estrasburgo, 1887-Basilea, 1966), escultor, pintor y poeta. Fue miembro fundador del movimiento dadaísta en Zürich en 1916. Estuvo en las famosas reuniones del cabaret Voltaire y quizá sea el más abstracto de aquellos artistas. Es conocido por sus relieves y collages, pero sobre todo por sus esculturas abstractas que evocan poética y delicadamente las formas naturales. Como sus contemporáneos Brancusi y Mondrian -que es el héroe de la abstracción- simplificó al límite las formas del arte abstracto.

Giacomo Balla (Turín, 1871-Roma, 1958) junto con Boccioni, Carrá y Severini firmó el manifiesto futurista publicado en marzo de 1910 y es una de las principales figuras de este movimiento de corta vida y al que después abandonaría para retornar a la figura. Su obra buscaba reflejar el dinamismo del mundo moderno.

Sonia Delaunay (Ucrania, 1885-París, 1979) llegó a París en 1906 después de estudiar en San Peterburgo y en Alemania. En 1909 se casó con el crítico Wilhelm Uhde (amigo de Picasso) pero se divorció de él para casarse con el pintor Robert Delaunay con quien hizo varios diseños de vestuario para el Ballet Ruso. Su pintura de fuertes

contrastes fue influida por Gauguin y los fauvistas y reacciona a la monotonía cromática y analítica del cubismo, acercándose al futurismo italiano y al orfismo, que puede definirse brevemente como una tendencia hacia la pintura abstracta. Guillaume Apollinaire fue quien bautizó con ese nombre a dicho movimiento en la exposición de la "Section d'Or" de octubre de 1912 al emplear la expresión "cubismo órfico" para definir a un grupo de pintores entre los que destacan Robert Delaunay, Fernand Léger, Francis Picabia y Frank Kupka. Robert y Sonia Delaunay crearon obras basadas en los efectos que produce el contraste de los colores puros. Paralelamente a su carrera de pintora, Sonia Delaunay tuvo una importante influencia en diseños textiles internacionales.

Albert Gleizes (París, 1881-Aviñón, 1953) trabajó como diseñador antes de dedicarse a la pintura. Después de hacer una importante defensa teórica del cubismo original, rompió con dicho movimiento para concentrarse con toda su fuerza en el tema de la naturaleza.

Auguste Herbin (Quiévy, Francia-1882-París, 1960.) Tiene influencias de Cézanne y de Van Gogh. Por un tiempo intentó encontrarse a sí mismo a través del Cubismo. En 1906 expone en el Salón de los Independientes y es fundador del movimiento parisino Abstracción-Creación. A partir de la liberación progresiva de la forma y el color, Herbin desarrolló una pintura geométrica basada en el potencial expresivo de los colores puros.

Paul Klee (Münchenbuchsee, Suiza-1879-Muralto, Suiza, 1940). Es un pintor y artista

gráfico difícil de clasificar. La línea y el color predominan en su obra llena de alusiones poéticas, sueños infantiles y música, quizá porque creció en una familia de músicos y él mismo era violinista. Sus trabajos lo vinculan al arte primitivo, al arte Bizantino, al cubismo y al surrealismo en una sofisticada combinación satírica y delicada con elementos que revelan influencias de Goya y Ensor, a quienes Klee admiraba. Al igual que en Chagall, en Klee influyeron las ideas sobre el color de Robert Delaunay. Fue profesor de arte en la Bauhaus de Weimar y entabló relación con Kandinsky, Jawelensky y Feininger, con los que formó el grupo "El jinete azul" que mucho contribuyó al desarrollo del arte abstracto. La mayoría de sus obras de arte son delicadas piezas en pequeña escala, llenas de inocencia y a la vez de intención. Frecuentemente incorporaba letras y números en sus pinturas, creando un complejo lenguaje de símbolos y signos surgidos del inconsciente y dando como resultado una interesante fusión poética entre realidad y abstracción.

Franz Kupka (Opoceno, Checoslovaquia- 1871 Puteaux, Francia, 1957). Trabajó en París como ilustrador. Siempre le interesaron mucho el espiritismo y el ocultismo. Llegó a creer que los colores y las formas abstractas poseían una especial fuerza espiritual. Su interés por representar el movimiento lo vincula a los futuristas. Junto con Malevich, Mondrian y Kandinsky pertenece a la importante generación de pintores que entre 1910 y 1913 dio origen al arte abstracto.

Fernand Léger (Argentan, Francia, 1881- Giverny, Francia, 1955). Estuvo empeñado durante toda su vida en crear un "arte del pueblo". Es notoria su fascinación por la tecnología y las máquinas. Es un pintor que ligó la industria con el arte. En su período cubista

sus tubulares y curvilíneas abstracciones contrastaron con las formas rectilíneas características de esa corriente.

Alberto Magnelli (Florencia, 1888- 1971) vivió en París desde 1931 y trabajó con Léger, Picasso, Gris y otros artistas modernistas. Es uno de los creadores que más influencia ha tenido en los pintores abstractos europeos. Su trabajo fue exhibido en las notables Bienales de Venecia.

Francis Picabia (París 1879 - 1959). Fue pintor, dibujante y poeta. Estudió en la Escuela de Bellas Artes y en la Escuela de Artes Decorativas de París. Estuvo bajo la influencia de los cubistas y fue amigo cercano de Apollinaire y Duchamp. Cuestionaba constantemente con un especial y a veces absurdo humor los valores aceptados, pero sin llegar a adoptar posiciones radicales o dogmáticas. Produjo notables collages y obras surrealistas.

Pierre Soulages (Aveyron, Francia, 1919-). Para este artista el efecto visual era el elemento más importante de la pintura y cualquier ilusión de formas reconocibles en su obra es completamente involuntaria. Su informalismo se expresa con una gran tensión que nos sugiere fuertes emociones, como la pérdida, la esperanza o la frustración. Soulage pertenece a un grupo de artistas cuyo estilo recibió el nombre de tachismo. Sus composiciones abstractas son poderosas, dinámicas, espontáneas y gestuales.

Sophie Tauber Arp (Davos, Suiza, 1889- 1943, Zürich, Suiza) estudió en Múnich y en Hamburgo arte decorativo. Fue miembro del grupo Avant-garde de artesanos y artistas en Zürich. Estudió danza y las nuevas teorías de movimiento de Laban. Se unió al grupo de dadaístas en el cabaret Voltaire. En 1918 continuó su interés por el teatro y por el diseño y su pintura se

tornó cada vez más abstracta y geométrica. Durante la Segunda Guerra Mundial se trasladó a Grasse y compartió su casa con Sonia Delaunay. Regresó a Suiza en 1942 y un año después moriría en un accidente debido a una falla en el sistema de calefacción en un hotel de Zürich.

Theo Van Doesburg (Utrecht, Holanda, 1883-1931, Davos, Suiza) fue pintor, decorador, poeta y teórico del arte. Originalmente se inició en el teatro, pero entre 1900 y 1916 se dedicó a pintar obras postimpresionistas y fauvistas. En 1917 empezó a abstraer. Fue el líder del movimiento de Stijl, o neoplasticismo, caracterizado en la obra de los pintores Piet Mondrian, el propio Theo Van Doesburg y el arquitecto Gerrit Rietveld. Van Doesburg murió a la edad de 48 años y con él moriría el espíritu motor del neoplasticismo.

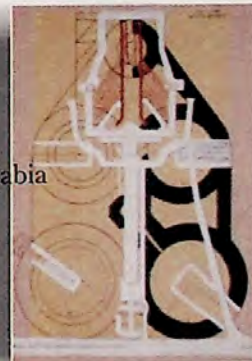
Jordi Boldó



j. balla



p. klee



f. picabia



s. delaunay



s. tauber

agenda

agenda

agenda

agenda



e v e n t o s

universidad autónoma
de querétaro

FERIA DEL LIBRO UNIVERSITARIO
17 a 20 de Octubre
Patio Barroco
16 de Septiembre 57. Centro

dirección de comunicación y
difusión cultural uaq

EXPOSICIÓN PICTÓRICA
"Rojo-Felguérez. Geometrías orgánicas"
Hasta 14 Octubre

EXPOSICIÓN PICTÓRICA
"Campos". Gabriela Gutiérrez
19 Octubre, 20:00 horas a 11 Noviembre
Lunes a domingo 10:00 a 14:00 y 16:00 a 20:00
horas. Galería Universitaria Arte Contemporánea

EXPOSICIÓN GRÁFICA
"14 maestros del Arte Abstracto"
Colección Museo Alvar Carrillo Gil
16 Noviembre a 9 Diciembre
Lunes a domingo 10:00 a 14:00 y 16:00 a 20:00
horas. Galería Universitaria Arte Contemporánea
Patio Barroco
16 de Septiembre 57. Centro

CINE CLUB
15 a 26 Octubre
19 a 30 Noviembre
Coordinación de Difusión Artística
Tel. 212 51 82, 224 08 98

facultad de bellas artes

EXPOSICIÓN DE GRABADO
Ana Berta Waldez
Galería de la Imagen
Hidalgo s/n. C.U.

EXPOSICIÓN PICTÓRICA
"Homenaje a Chávez Morado"
11 Octubre a 6 Febrero 2002

CONCIERTOS
Carlos Sánchez, canto
Eduardo Rojas, piano
4 Octubre. 20:00 hrs.
Coro del Colegio Nacional Rafael Hernández
de la Universidad Nacional de la Plata,
Argentina
17 Octubre 20:00 hrs.
Auditorio Esperanza Cabrera
Juárez y Pino Suárez. Centro
Tel. 212 05 70

museo regional de querétaro

CURSOS
Otras caras de la muerte
Conferencias: Antropología física, arqueología,
etnología
Talleres colaterales (Papel picado de Día de
Muertos)

EXPOSICIÓN
"Historia de la Filatelia en México"

CONCIERTOS. "Domingos...Música"

7 Octubre. Cuarteto de jazz
14 Octubre. Los niños y la música
21 Octubre. Dúo Hernández-Moncayo
28 Octubre. Quinteto de metales
12:00 hrs.

CINE CLUB
Martes 20:30 hrs.
Corregidora 3. Centro.
Tel. 212 20 31

museo de la ciudad

EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA
"Encuadre, escena, sitio". Artistas de Quebec
1980-2000
Hasta el 2 de Diciembre
Martes a domingo 11:00 a 19:00 hrs.
Guerrero 27. Centro
Tel. 224 37 56

CURSO
"Introducción al cine". Gabriel Horner
Septiembre-Noviembre
Martes 19:00 a 21:30 hrs.

"Diplomado en Estética"
Septiembre 2001 a Agosto 2002
Jueves 19:00 a 22:00 hrs.

museo de arte de querétaro

EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA
"Presencias". Gilda Roel.
Hasta 21 Octubre

EXPOSICIÓN PICTÓRICA
"Espejismos del tiempo". Eugenia Pérez del Toro

Hasta 29 Octubre
Allende 13. Centro
Tel 212 35 23

escuela de laudería

BIENAL INTERNACIONAL DE LAUDERÍA
12 a 16 Noviembre
15:00 a 18:00 hrs.
Pasteur 25. Centro
Tel 212 22 99, 224 01 21

centro estatal de formación
artística y cultural

"Taller regional de narrativa". Guillermo
Samperio
Hasta 19 Enero 2002
Tel 214 23 01

la cartelera

"La catrina me pela los dientes". Erik de Luna
Jueves, Viernes y Sábado 21:00 hrs.
Allende 27. Centro
Tel 224 35 88

