

MANUEL FELGUÉREZ



El futuro era nuestro



Manuel Felguérez, 1981

Manuel Felguérez. El futuro era nuestro
Primera edición, 2020

Editores: Cuauhtémoc Medina [IIE · MUAC-UNAM], en colaboración con
Pilar García y Ekaterina Álvarez [MUAC-UNAM]

Textos: Lucía I. Alonso Espinosa, Gilberto Borja, Manuel Felguérez, Pilar García,
Amanda de la Garza, Enrique Graue Wiechers, Ramiro Martínez Estrada,
Cuauhtémoc Medina, Ángel Miquel, Daniel Montero, Iván Ruiz,
Alejandro Tello Cristerna

Gestión e investigación iconográfica: Pilar García y Vanessa López García

Investigación: Andrea de Caso

Coordinación editorial: Vanessa López García, Ana Xanic López

Corrección de estilo: Sandra Barba, Elena Coll, Rodrigo Flores,
Vanessa López García, Jaime Soler Frost

Gestión de derechos de autor: Lourdes Padilla Cabrera

Diseño y formación: Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Fotografía: Rogelio Cuéllar, José Luis González M., Javier Hinojosa,
Francisco Kochen, Oliver Santana

Digitalización: Elisa Schmelkes

D.R. © de los textos, sus autores

D.R. © de las imágenes, sus autores

D.R. © 2020 UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria, 04510, Coyoacán, Ciudad de México

MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM

Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, 04510, Coyoacán,
Ciudad de México

www.muac.unam.mx

IIE, Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Maestro Mario de la Cueva,
Ciudad Universitaria, 04510, Coyoacán, Ciudad de México

www.esteticas.unam.mx

© 2020 Fundación Amparo I.A.P., Corregidora 90, colonia Campestre, 01040,
Álvaro Obregón, Ciudad de México

ISBN UNAM: 978-607-30-3673-3

ISBN Fundación Amparo: 978-607-98627-5-6

Queda prohibido, salvo excepción prevista por la ley, la reproducción (electrónica, digital, química, mecánica, óptica, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de esta publicación, incluyendo el diseño de la portada, sin la previa autorización de los titulares de la propiedad intelectual y de la institución editora. Los autores y la institución editora de esta publicación tuvieron cuidado en obtener por escrito el derecho de reproducir todas las imágenes y obras de arte; sin embargo, debido a la naturaleza de este catálogo y a la proveniencia heteróclita de estos documentos gráficos, no siempre fue posible determinar quién es titular de su propiedad intelectual. En caso de no conformidad, sírvase comunicarse con la institución editora.



MANUEL
FELGUÉREZ

El futuro era nuestro



Manuel Felguéz en su estudio, 2005

7	Presentaciones
	Enrique Graue Wiechers
	Gilberto Borja
	Lucía I. Alonso Espinosa y Ramiro Martínez Estrada
	Alejandro Tello Cristerna
15	Nota editorial
	Amanda de la Garza e Iván Ruiz
19	Trayectorias
	Pilar García
41	El espíritu de fiesta. Una conversación con Manuel Felguérez
	Cuauhtémoc Medina
89	Seis décadas: 1959–2019
90	Obra temprana
94	Murales de desecho
108	La máquina del deseo
114	La máquina estética
126	Escultura pública
132	Pintura tardía
147	La Ruptura
	Manuel Felguérez
157	Apuntes burocráticos
	Manuel Felguérez
177	Paseos de Manuel Felguérez por el cine mexicano de los sesenta y setenta
	Ángel Miquel
183	Una suerte de libertad: Manuel Felguérez
	Daniel Montero
192	Lista de ilustraciones
196	Agradecimientos



Manuel Felguérez en el jardín de su casa, 1981

La libertad y la creatividad son la esencia misma del quehacer universitario. Tal vez por eso Manuel Felguérez sostenía que la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) había influido de forma determinante en su vida y obra. Porque, efectivamente, la vida y obra de Manuel Felguérez son expresiones de independencia y autonomía; de libertad e imaginación; de rigor y atrevimiento, y de modernidad y visión.

Su primer contacto con la UNAM fue en 1948 como alumno en la Academia de San Carlos. Su presencia en aulas y talleres le dio la formación inicial para aventurarse en Europa y así explorar y asimilar las nuevas expresiones artísticas que buscaban nuevos derroteros culturales para la reinención de la sociedad cosmopolita de la posguerra.

Dos décadas más tarde, Felguérez, pintor ya indómito y libérrimo, retornó a la vida universitaria en un escenario mucho más complejo y fue uno de los miembros más activos del Comité de Lucha de Artistas e Intelectuales durante el Movimiento Estudiantil de 1968.

El maestro Felguérez participó en el momento más lúdico de esa batalla democrática; lo hizo en forma destacada en los “maratones artísticos”, que tuvieron lugar en la explanada de Ciudad Universitaria a mediados de agosto de ese mismo año y, en forma muy memorable, en la producción colectiva del *Mural efímero*, que los creadores plásticos de vanguardia realizaron en la canaleta que cubría los escombros de la estatua de Miguel Alemán, frente al edificio de la rectoría.

Manuel Felguérez fue también uno de los motores del *Salón Independiente*, que durante 1969 y 1970 tuvo lugar en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), que entonces dirigía Helen Escobedo y que rompió con los moldes de la exposición artística, hasta entonces limitada a unos cuantos recintos y galerías. A partir de entonces, Manuel Felguérez se integró a la plantilla académica de la UNAM y compartió su energía, conocimientos y destrezas en la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas —hoy Facultad de Artes y Diseño—, donde su presencia fue determinante para la redefinición del perfil del egresado y para el impulso de la figura del artista-investigador que puede decirse que él encarnó, antes que nadie, en nuestra casa de estudios.

A mediados de los años setenta, como investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas, Felguérez, pionero, contemporáneo e inquieto, introdujo *La máquina estética* con el uso de

computadoras para su notable obra plástica basada en un proceso combinatorio de formas a las que dio color y vida.

También fue parte del sexteto de escultores universitarios que, en forma colectiva, signaron el primer medio siglo de la autonomía universitaria con la construcción del *Espacio escultórico* (1979), auténtico paradigma de obra de arte público en las Américas y orgullo de nuestra Universidad.

Después de tres décadas de servicio a la UNAM, Manuel Felguérez decidió optar por su jubilación, pero nunca se separó de nuestra casa de estudios; su obra y su legado perviven entre nosotros y sus nexos académicos se mantienen intactos y sobreviven a su separación laboral y a su ya definitiva ausencia.

Desde hace años tengo el privilegio de contar con una serigrafía de Felguérez en mi estudio. Es ahí donde todas las mañanas mi mujer me acompaña a tomar un café antes de salir a la Universidad. Todos los días tengo la satisfacción de ver esa obra, de contemplar su geometría indisputada y estática, y su vívido colorido en armonía. Estas formas de Felguérez me han conducido a pensar que así debe ser la vida: con simetrías indisputadas a la sumisión del orden preestablecido; luminosa y llena de intensidad.

Conocí en persona muy tardíamente a Manuel Felguérez. Lo hice el 7 de diciembre del 2019 durante la inauguración, en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), de la exposición *Trayectorias*, retrospectiva de su invaluable obra que, por desgracia, se transformó en su última exhibición en vida. Fue ahí que conocí a Felguérez y a Mercedes, su mujer. Caminamos juntos la exposición y pacientemente fue explicándola. A veces sólo bastan unos pocos minutos para conocer al ser humano: yo encontré en Manuel Felguérez a un hombre sereno y amable en su trato, amante de su mujer y de la vida, humilde en su grandeza y satisfecho a plenitud con todo lo realizado. De ese encuentro atesoro un recuerdo que me acompañará el resto de mis días.

Sirva este volumen como testimonio de la Universidad Nacional Autónoma de México a la vida y obra de Manuel Felguérez, orgullo de la Universidad de la Nación y de México.

Dr. Enrique Graue Wiechers

Rector

Universidad Nacional Autónoma de México



Manuel Felguéz en su estudio, 1984

El arte contemporáneo permite establecer diálogos actuales que incentivan la cercanía entre creadores e institución. La relación que mantienen los artistas con los museos no es unívoca: algunos lo consideran un espacio ortodoxo y ajeno, mientras que otros se comprometen activamente con sus iniciativas. Desde sus inicios, Manuel Felguérez estableció un vínculo cercano y próspero con el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), en perfecta consonancia al trato que construyó con la UNAM. Sus visiones convergieron alrededor de la voluntad de preservación y de difusión artísticas.

Son conocidos los esfuerzos que Manuel Felguérez y su esposa, Mercedes Oteyza, invirtieron en la lucha por la conservación de piezas varias, aunque eso implicara extraerlas de su entorno original. No es secreto que la pareja buscó salvaguardar el *Mural de hierro* al verlo abandonado y arrinconado. Su propósito no fue solamente rescatar un objeto que creían suyo, sino asegurar la permanencia de una obra que Felguérez consideraba monumento artístico. Recordemos que desde los años sesenta, a través de la elaboración de murales públicos, el pintor y escultor hizo latente su deseo de dar a conocer su producción al mayor número posible de observadores.

Dentro de la variedad que caracteriza al sector museístico, estos recintos se rigen históricamente por las misiones fundamentales de conservación, estudio, exhibición y valorización de la memoria. El programa expositivo de cada institución funge como vitrina de investigaciones inéditas y frecuentemente es motivo de restauraciones de gran alcance. En este sentido, desde su fundación, el MUAC se ha encargado de recuperar obras del maestro mexicano. Las exposiciones *Desafío a la estabilidad* (2014), *Reverberaciones* (2017) y *Trayectorias* (2019-2020) incitaron la rehabilitación de tres obras emblemáticas. En 2014, se desplazó y restauró el *Mural de hierro*, realizado en 1962 para el vestíbulo del Cine Diana en la Ciudad de México.

Víctima de la apatía en un contexto de rápidas mutaciones y relegado a un pequeño pasillo, el polémico mural de metal y desecho encontró, 50 años después de su concepción, un nuevo soporte de presentación y residencia en el museo

De mayor complejidad fue la labor emprendida entre 2016 y 2017 para la reconstrucción de una porción de *Canto al océano*, mural que estuvo originalmente ubicado en el Deportivo Bahía. Reducido a fragmentos roídos, dispares e inconexos, la operación requirió una intervención titánica que fue posible gracias a la labor documental y el trabajo con su autor. Sin embargo, *Canto al océano* no es el único vestigio proveniente del balneario que recuperaría su impronta original en el marco de una muestra universitaria. Actualmente, el *Muro de las formas mecánicas*, la segunda composición del Deportivo Bahía, recibe a los visitantes de *Trayectorias* en la explanada del MUAC. Este mural y su silueta reflejada en el espejo de agua rememoran la época en que la estructura acompañaba a los bañistas en sus días de regocijo y esparcimiento.

En total oposición al efímero oleaje descrito por el Conde de Lautréamont en *Los cantos de Maldoror* (1868) —obra que inspiró el título de *Canto al océano*—, el compromiso social del museo implica la protección de un patrimonio que se quiere perenne y accesible. En una ejemplar colaboración entre el MUAC, el Patronato Fondo de Arte Contemporáneo y la Universidad, se concretizan estos objetivos, que permiten difundir el trabajo de artistas como Manuel Felguérez. Estos esfuerzos no sólo buscan velar por la materialidad de los objetos, sino por facilitar la experiencia misma del arte, para que, como el mismo artista ambicionaba, sea “visto por todos”.

Gilberto Borja
Presidente
Patronato Fondo de Arte Contemporáneo, A.C.



Felguérez posando en su estudio, 1981

En octubre de 1991, a poco más de seis meses de inaugurado, el Museo Amparo presentó en sus instalaciones la muestra *Manuel Felguérez. Selección de obras*. Ya en ese entonces se rendía reconocimiento a uno de los artistas cuyo trabajo permeó la historia del arte en México durante la segunda mitad del siglo XX y las primeras dos décadas del siglo XXI.

Felguérez fue figura fundamental en los periodos que siguieron a los muralistas, manteniendo siempre una independencia creativa que lo caracterizaría hasta sus últimos días. Experimentador incansable y poseedor de una amplia cultura, su obra vinculó la pintura y la escultura, adaptándose siempre al momento que vivía y siendo pionero en la utilización de la tecnología, constante de nuestras vidas.

Su propuesta artística multidisciplinar contribuyó a la integración de nuevos formatos, materiales, texturas y temáticas al panorama de la plástica contemporánea, imprimiendo en cada una de estas vertientes su huella personal y genio creativo. Siempre activo y en constante innovación, su búsqueda conceptual abrió nuevos caminos para la vinculación entre ciencia y arte, así como nuevas propuestas de representación que transitan entre la geometría, lo orgánico, lo industrial y lo onírico. Sin duda, en el arte del siglo XX quedó marcada la impronta de un artista que no cesó de experimentar, de buscar dotar la realidad con nuevos sentidos y de permitir al espectador apreciar, cuestionar y ser transformados por ella, siempre a la luz de las infinitas posibilidades que dota la abstracción.

Pionero de la abstracción en nuestro país, a la par de su faceta como artista, mantuvo siempre un interés por el desarrollo de las artes en México. En este sentido, uno de sus principales aportes fue la creación del Museo de Arte Abstracto Manuel

Felguérez en su natal Zacatecas; inaugurado en 1998, él y su esposa, Mercedes Oteyza, siempre lo han apoyado hasta la fecha.

En 2020, y como homenaje por sus 90 años, el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) tuvo la iniciativa de organizar una exposición que mostrara tres momentos clave de su producción: los murales de desecho, *La máquina estética* y su creación reciente. Congruente con su objetivo de presentar lo más relevante del arte contemporáneo en México, el Museo Amparo se suma a este proyecto, consciente de la importancia de Manuel Felguérez en el panorama cultural de México.

Como todo proyecto de esta naturaleza, la colaboración de personas e instituciones ha sido fundamental para su realización. Deseamos agradecer muy especialmente a Mercedes Oteyza por su infatigable acompañamiento del proceso y su decisión para que la muestra se llevara a cabo, primero en el MUAC y posteriormente en Puebla; a Pilar García, curadora de la exposición, por su dedicación y cuidadoso análisis del trabajo, de la persona y del artista que nos ofrece una mirada íntima y reveladora; a Graciela de la Torre, exdirectora del MUAC, por su visión al frente de la institución para reconocer el trabajo de los artistas esenciales en el recuento de nuestra historia cultural. Finalmente, gracias a todos los coleccionistas por su generosidad al permitir que, a través del préstamo de sus obras, el público pueda apreciar a este gran artista.

Lucía I. Alonso Espinosa
Directora General

Ramiro Martínez Estrada
Director Ejecutivo

Museo Amparo



Mercedes Oteyza y Manuel Felguérez, 2016

Desde su creación en 1998, el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez ha albergado más de 180 exposiciones. De la misma manera, un gran número de artistas han participado en numerosas actividades relacionadas con la conformación del museo y la vida cultural de nuestra entidad. Esto es de gran relevancia, ya que nos remite a analizar y dar testimonio de lo que el propio Manuel Felguérez ha significado para la cultura y las artes en México.

Por ello para hablar de Manuel Felguérez debemos hacerlo no solamente como creador, sino explorar también su faceta humana, en la que se destacó por su solidaridad como amigo y como compañero entre la comunidad artística.

En su quehacer artístico, Felguérez fue siempre coherente con sus ideas, su estilo y su forma de ver el mundo. Pieza central en los movimientos artísticos de su generación, no podemos dejar de mencionar que fue un integrante emblemático de la llamada generación de la Ruptura y en muchos momentos clave dando voz a sus integrantes, notables todos ellos, como un gran defensor de sus postulados, sin dejar de ser una presencia crítica y lúcida, tanto en su propio trabajo como en todas las propuestas de las vanguardias en la segunda mitad del siglo XX, actitud que mantuvo hasta el final de sus días.

Siempre fiel a su convicción de artista y a su visión abstracta, llevó su obra a espacios no convencionales para tener mayor y directo contacto con el público, actitud hasta cierto punto innovadora en México, por compartir postulados y novedades del arte internacional.

Su obra pública es tan diversa que abarca una gran variedad de técnicas. Para la elaboración de sus murales usó materiales de reciclaje tan sencillos como los utilizados en la construcción. También demostró tener facilidad para crear diseños de gran originalidad participando activamente con prestigiados arquitectos en obras emblemáticas para nuestro país como el Museo Nacional

de Antropología, por mencionar sólo uno de ellos. Fue pionero indiscutible en el uso de sistemas de cómputo en las artes plásticas.

Ya con una trayectoria consolidada, a finales de la década de los noventa del siglo pasado se materializa un ambicioso y original proyecto: el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, único en América Latina y sólo comparable con el Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca, España.

La colección permanente del museo se originó con obras que Manuel adquirió a lo largo de su vida, pero principalmente con la donación que muchos de sus amigos artistas, y también de su inseparable compañera Meche Oteyza, lograron reunir un acervo invaluable que generosamente encontró su casa en este recinto zacatecano.

El museo es referente de una corriente artística nacional e internacional y de un movimiento tan importante como el abstraccionismo que alberga ejemplos representativos de esta corriente del siglo XX y muestra a los artistas más importantes de su generación y posteriores, dejando una puerta abierta a las futuras propuestas.

Si la labor artística de Manuel Felguérez ha sido de la importancia ya mencionada, su calidad humana no lo fue menos. Independientemente del reconocimiento que logró y que por ello su misma labor lo llevó a exponer en importantes museos y galerías del mundo, nunca perdió el vínculo con su estado natal, lo cual quedó demostrado con el legado que deja en su museo.

La continua presencia de Manuel y Meche en incontables ocasiones en Zacatecas y su trato gentil y accesible quedarán presentes siempre en la memoria de los zacatecanos, para quienes es un orgullo contar con la figura de un artista y ser humano excepcional: el zacatecano universal Manuel Felguérez.

Alejandro Tello Cristerna
Gobernador
Estado de Zacatecas



Manuel Felguéz durante una visita del equipo del MUAC, 2019

Nota editorial

Esta publicación busca ser, en primera instancia, un homenaje al artista Manuel Felguérez. No sólo a la manera de rememoración de su importancia artística en el panorama nacional, para la Universidad, y, por supuesto, para el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) y el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), sino que es una celebración de lo que su inagotable energía produjo en su prolífica trayectoria. Los contenidos planteados hilvanan momentos clave y, por tanto, definitorios en su pensamiento y producción artística. A través de una entrevista inédita —por virtud de un ejercicio de historia oral— y de un texto de su autoría, recorreremos en primera persona los entresijos no sólo de la vida y obra de Manuel Felguérez, sino de las tensiones que han definido al arte en México en la segunda mitad del siglo XX. La entrevista, realizada por Cuauhtémoc Medina en 2003, ilumina y escudriña una historia que ha sido repetida, pero sobre la cual se ha profundizado poco: la de una generación que creyó en el arte como vanguardia, libertad y experimentación, entre cuyos representantes más destacados estuvo Felguérez.

Este libro nos permite ahondar sobre una trayectoria, el temperamento fiero de una época, el *Zeitgeist*, por medio de las palabras del propio Felguérez, en su carácter de testimonio artístico. Al mismo tiempo, una parte importante de la publicación está compuesta por un recorrido visual comentado por Cuauhtémoc Medina, curador en jefe del MUAC, y por la curadora de la colección del MUAC, Pilar García, cuyo carácter ensayístico nos permite comprender los núcleos de la producción artística de Felguérez a lo largo de seis décadas de trabajo (1959–2019). El itinerario se presenta no a la manera de facetas o periodos, sino de amalgamas e incisiones sobre las temáticas que formaron parte de su compendio y obsesiones artísticas: la escultura, la pintura, lo monumental, lo efímero y la tecnología como un camino para encontrar el centro del equilibrio en el espacio pictórico. Este recorrido se funda en la que fuera su última exposición, *Trayectorias*, curada por Pilar García, donde su vigencia quedó constatada. La negativa del artista a pensarla como una retrospectiva en el sentido clásico denota de manera abierta lo que este libro también recoge: su vigor y energía como una fuerza futura.

Otro aspecto que destaca tanto en la entrevista como en otras contribuciones del libro es su relación con la docencia como un espacio de investigación y formación. Al igual que otros artistas latinoamericanos que marcaron el rumbo de la abstracción a través de diferentes lenguajes y posicionamientos ideológicos, Felguérez también desarrolló su práctica creativa en paralelo con el trabajo académico, de forma sistemática y no como un ejercicio ocasional. Tempranamente fue profesor en la Escuela

Nacional de Artes Plásticas en San Carlos (hoy Facultad de Artes y Diseño) y profesor de escultura en la Universidad Iberoamericana, invitado por Mathias Goeritz. En 1966, Felguérez fue profesor invitado en la Universidad de Cornell, en Nueva York; seguramente se trató de un momento clave en su formación intelectual, pues ahí coincidió, además de con Octavio Paz, con el pintor peruano Fernando de Szyszlo, quien desde años atrás ya era profesor de arte en la misma institución. Posteriormente, Felguérez se convirtió en investigador de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, a partir de 1977 y hasta su jubilación en 1990. El mismo año en que ingresó al Instituto participó en uno de los proyectos colectivos de arte público más complejos de la época: el *Espacio escultórico* de Ciudad Universitaria, donde la Universidad fungió como un laboratorio para la imaginación artística. Sus *Apuntes burocráticos* —una serie de bocetos y apuntes hechos en papelería institucional— marcan esta superposición de temporalidades y sinergias entre su labor docente y su producción artística.

Para los años sesenta, la promesa de un “arte latinoamericano” ya había sido sembrada en el debate europeo de la modernidad, a través de una fuerte tensión entre el lenguaje abstracto y la tradición propia con hondas reminiscencias indígenas. De hecho, éste es uno de los aspectos que enlaza el trabajo de pintores latinoamericanos como Pedro Coronel, Wifredo Lam, Alejandro Obregón, Rufino Tamayo o Fernando de Szyszlo. Sin embargo, Felguérez —aunque formó parte de esta atmósfera artística e intelectual— apuntó sus indagaciones sobre la abstracción hacia un terreno más experimental.

Además de formar parte de una generación que contravino los preceptos nacionalistas del muralismo en México, Felguérez experimentó tempranamente con elementos industriales en formatos monumentales, integró la escultura con la arquitectura y desarrolló una constante búsqueda en la pintura volumétrica. En los años setenta, mientras era profesor de San Carlos y por un interés particular en el geométrismo y el diseño, incorporó el uso de la computadora en la fabricación de diferentes piezas artísticas. En 1975, tras haber obtenido la prestigiosa beca Guggenheim, Felguérez fue comisionado por la propia UNAM para trabajar en un laboratorio de cómputo de la Universidad de Harvard —bajo la asesoría del ingeniero en sistemas Mayer Sasson— con el objetivo de avanzar en su investigación sobre el empleo de la computadora en el diseño artístico. Después de esta comisión, siguieron numerosas colaboraciones con la máxima casa de estudios del país, en donde Felguérez dio una muestra fehaciente de que su creación artística siempre fue resultado de una imperante experimentación.

Esta vocación y este periodo están plasmados en los libros *El espacio múltiple* (1979) y *La máquina estética* (1982). Sobre estas indagaciones se centra el ensayo de Daniel Montero, investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas. Montero enfatiza las búsquedas formales en la obra del artista, cuyo nodo focal no sólo se refleja en la noción de abstracción, sino en encontrar “la relación entre la pintura y la operación de pintar [...] en la tecnología de la pintura” por medio de la relación entre máquina y experiencia estética.

Por último, podemos señalar que, a través de su exhibición y revisión en un museo universitario, *Trayectorias* fue un eslabón más en la colaboración de Felguérez con la Universidad. La muestra y este libro han permitido una relectura de su obra para entender los complejos entramados y las aparentes contradicciones bajo los que desarrolló su trabajo. Lo monumental y lo efímero están presentes en sus colaboraciones con el teatro pánico y la cinematografía de Alejandro Jodorowsky y otros artistas, relación atajada por el escritor Ángel Miquel. De igual manera, sus murales y esculturas públicas, rescatadas para la exposición, recobran la fuente de una intención artística: una obra que busca la “relación dialéctica entre el arte y la sociedad”, que añora la transformación social a partir de la ocupación del espacio por medio de la forma y de la libertad creativa, como también señala Montero.

El lazo entre Manuel Felguérez y la Universidad se mantendrá vivo a través de las obras que forman parte de la colección artística del MUAC (DiGAV-UNAM) y de las investigaciones futuras que puedan desarrollarse sobre su trabajo y su archivo, que fue donado generosamente por el artista y Mercedes Oteyza al MUAC. A través de esta publicación, esperamos hacer un justo homenaje a Felguérez, al tiempo que promovamos interés y asombro en el lector ante una obra de una complejidad y riqueza insoslayables.



Canto al océano (fragmento), 1963 e intervenciones escultóricas en la exposición Manuel Felguérez. Trayectorias en el MUAC, 2019-2020

Trayectorias

En diciembre de 2019, el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM presentó la exposición *Trayectorias* de Manuel Felguérez. Aprovechando las características del amplio espacio expositivo del MUAC, el artista no concibió su muestra como una exhibición retrospectiva tradicional que recorriera cronológicamente los periodos de su producción. La exposición fue concebida para marcar sus 90 años de vida como un recorrido sincrónico de su trabajo desde fines de los años cincuenta hasta el presente.

En una maqueta de la Sala 9 del MUAC, la más grande del museo, Felguérez planteó una visión de conjunto que aprovechaba la dimensión de la sala y la presencia de una de sus obras monumentales más significativas, *Mural de hierro* (1961), para generar una visión sinóptica de su trayectoria artística. La manera en que Felguérez planteó esta celebración de su creatividad respondía a la decisión de conmemorar su cumpleaños cada década con una muestra mayor. Diez años atrás, el artista había tenido una extensa exposición antológica en el Museo del Palacio de Bellas Artes, curada por Jorge Reynoso Pohlenz y Alberto González Torres. Durante la inauguración del MUAC, el artista anunciaba a la prensa, entre broma y verdad, que su intención era festejar sus 100 años, en 2028, con una muestra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Para la curaduría, acompañar esta síntesis que abarcó sesenta años de trayectoria no fue tarea fácil. Mi tarea como curadora, además de redondear la propuesta museográfica de casi un centenar de piezas, consistió en poner énfasis en tres líneas de trabajo que definieron muy particularmente el rumbo de la producción del arte en México: su obra mural temprana, el proyecto pionero de experimentación de Felguérez con el uso de computadoras en los años setenta, *La máquina estética*, y la visión de vigor tardío que representaba su obra monumental reciente. Para vincular un núcleo con otro, incluí piezas que planteamos como bisagra, las cuales permitieron crear un hilo conductor. Esa sinergia puso a la luz una exposición que contenía, en un conjunto sin divisiones, al menos siete componentes:

a) Una modesta representación de su pintura de fines de los años cincuenta, caracterizada por generar una construcción postcubista de planos de óleo detallados con trabajo de pincel y espátula, con un cierto valor material-constructivo y que a su vez implican atisbos de engranes maquínicos.

b) Los murales de Felguérez realizados a principios de los años sesenta, en los que el artista recuperó materiales de desecho para la construcción de obras con estética

industrial. En ellos, Felguérez refleja su relación con el arte de vanguardia dentro de una lógica multidisciplinaria y colaborativa.

c) La colaboración del pintor y escultor en la producción teatral y fílmica de Alejandro Jodorowsky, representada por la reconstrucción en 2017 de *La máquina del deseo*, que protagoniza uno de los principales episodios de la película *La montaña sagrada* (1973).

d) Los proyectos de *El espacio múltiple* y *La máquina estética*, realizados a mediados de los años setenta, en los que Felguérez utilizó la geometría, las matemáticas y la cibernética como dispositivos artísticos y con los investigó las posibilidades que de unir ciencia y arte al dar a la computadora un rol creativo en el diseño de sus obras.

e) Una representación significativa de maquetas de proyectos escultóricos públicos, realizados y no realizados, que Felguérez produjo sobre todo a partir de los años ochenta y que generosamente donó al museo antes de esta muestra.

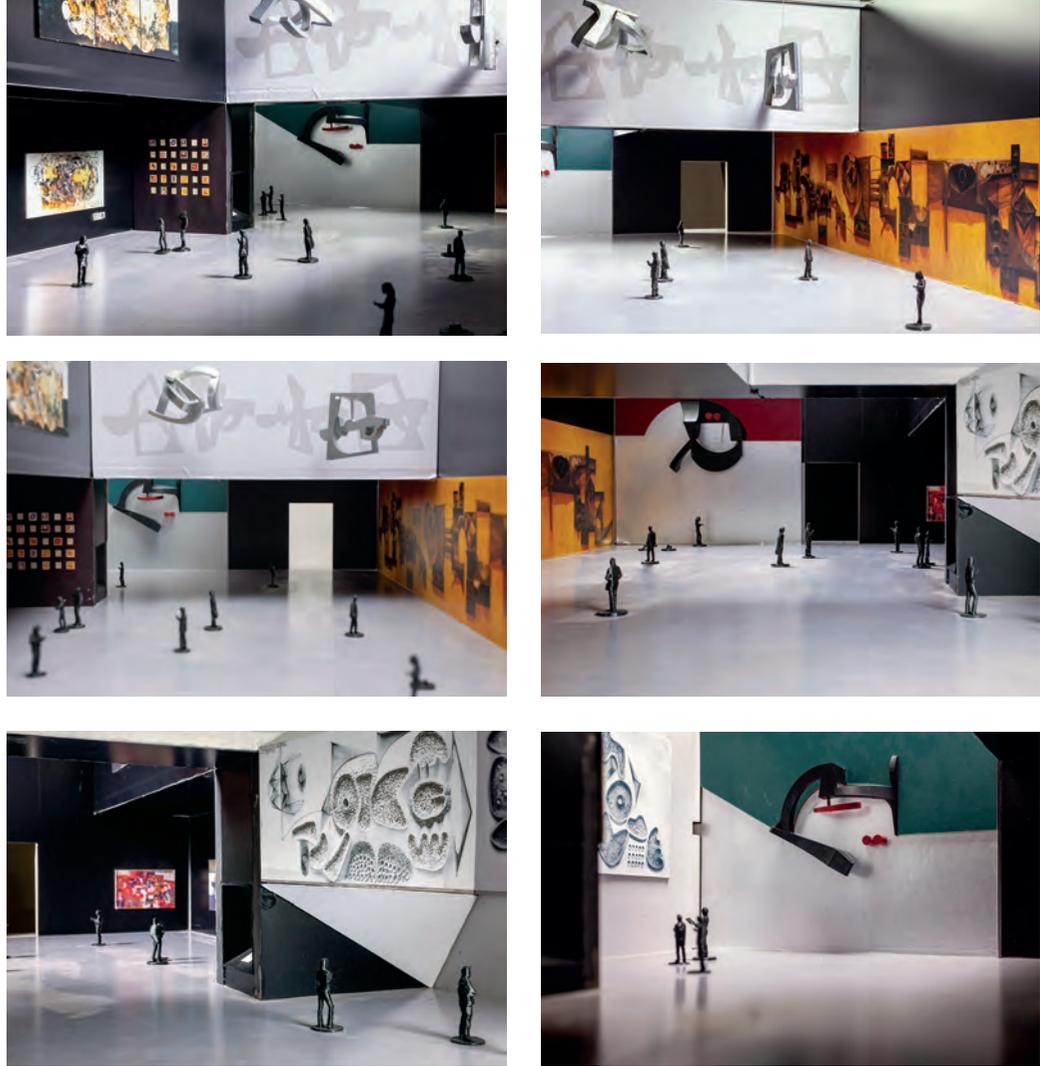
f) Su pintura tardía, de monumental factura, en la que el artista mantuvo una vitalidad y una pulsión creativas. Esta ambiciosa producción pictórica conserva su gusto por el gran formato y el uso de materiales novedosos para sus composiciones abstractas.

g) Una serie de intervenciones escultóricas de gran formato hechas con acero y PVC, que el artista concibió en 2019 para ocupar el espacio de la sala del museo, en una intervención *in situ*.

Que esos varios cuerpos de obra se articularan como engranes de un solo mecanismo no era casualidad: la relación creativa y de constante tensión entre máquina y experiencia estética que estableció el artista sirvieron de hilo conductor en esta exposición. Ambas pulsiones atraviesan su trabajo en obras tempranas —*Inicio de un viaje*, *Pintura No. XV* o *Composición núm. 2* (todas de 1959)—, en murales —*Mural de hierro* (1961) y *La invención destructiva* (1964), construido con engranes— y en piezas posteriores —*La máquina del deseo* (1973), realizada para la película *La montaña sagrada* o el proyecto de *La máquina estética* (que comienza en 1975), así como en los ensamblajes pertenecientes a la serie *Isla San Luis* (1981).

Esta muestra ofreció la oportunidad de colaborar con el artista para rehabilitar el conjunto escultórico *Muro de la formas mecánicas* que, junto con el mural *Canto al océano*, también de reciente recuperación, formaron parte del complejo del Deportivo Bahía y hoy pertenecen a la colección del museo. Estas obras, junto con el vitral realizado para una casa particular y que se exhibió por vez primera en *Trayectorias*, el *Mural de hierro*, emplazado inicialmente en el Cine Diana y que hoy habita en comodato en el MUAC, dan muestra contundente del valor del trabajo mural de Felguérez con materiales de desecho.

El diseño museográfico, propuesto por el artista, planteó que el espacio expositivo se percibiera como un todo. Para ello, preparamos un montaje abierto, sin muros, en un área de 900 m². La visión de Felguérez proveía al público de un espacio de observación similar al concepto del *Theatrum mundi* (teatro del mundo) barroco, en que la obra de arte, tanto literaria como visual, se planteaba como un gran cuadro simbólico del todo. En el caso de *Trayectorias*, la muestra ofrecía al público la visión de



Manuel Felguéz, Maqueta museográfica de la exposición *Trayectorias* en el MUAC, 2018

una carrera de siete décadas en un gran panorama, que luego se expandía en ideas y relatos a medida que el espectador se sumergía en la representación.

Un elemento clave del proyecto fue que Felguéz realizó nueve piezas de sitio específico: cuatro esculturas y cinco óleos. Los dos relieves escultóricos de grandes dimensiones se ubicaron uno en cada extremo de la sala y las esculturas colgantes desafiaron la escala de la sala por su volumen, lo cual permitió que el espectador percibiera el espacio como una obra total y envolvente. Con estas piezas, una vez más Felguéz logró demostrar su extraordinario manejo de la escala, que fue tan importante en sus muchos trabajos de escultura pública. El conjunto de las obras ofreció la posibilidad de que el público se sintiera inmerso en una obra mayor y fuera descubriendo, desde distintos ángulos del recorrido, la suma de su trabajo. El recorrido visualiza las diferentes etapas de su producción, que abarcan distintos soportes y formas, pero que dialogan entre sí y encuentran un sentido armónico en el uso del color y las formas.

A inicios de 2020, entusiasmado por la recepción de su obra, Felguéz se preparaba remodelando su estudio para recibir la décima década de su vida con pinturas de aún mayor formato. Desdichadamente, *Trayectorias* fue la última exposición de su larga y productiva vida. La muestra habrá de transformarse para poder circular en otras sedes, empezando por el Museo Amparo de la ciudad de Puebla.



Vista desde la entrada de la exposición Manuel Felguérez. *Trayectorias* en el MUAC, 2019–2020. Primer plano: *La máquina del deseo*, 1973 (réplica: 2017)





Obra pictórica en la muestra *Manuel Felguérez. Trayectorias* en el MUAC, 2019-2020



Small text block on the left wall, likely providing information about the artworks.





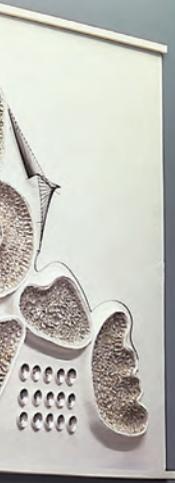
El espacio múltiple, 1973-1975
La máquina estética, 1975-1977

Primer plano: obras de *El espacio múltiple*, 1973-1975, y *La máquina estética*, 1975-1977





Primer plano: relieves y esculturas del proyecto *La máquina estética*, 1975-1977



Page de couverture, ca. 1975
Musée d'Art Moderne
Paris, France
Collection permanente de l'Art



Primer plano: *La energía del punto cero*, 1977



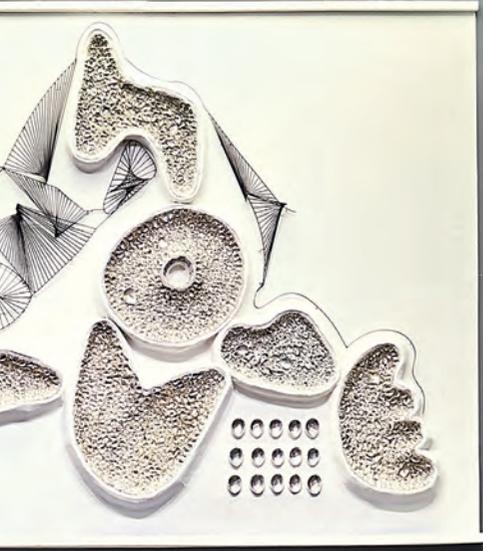


Manuel Felguérez, Maquetas de esculturas, 1996-2015. Al fondo: *Mural de hierro*, 1961



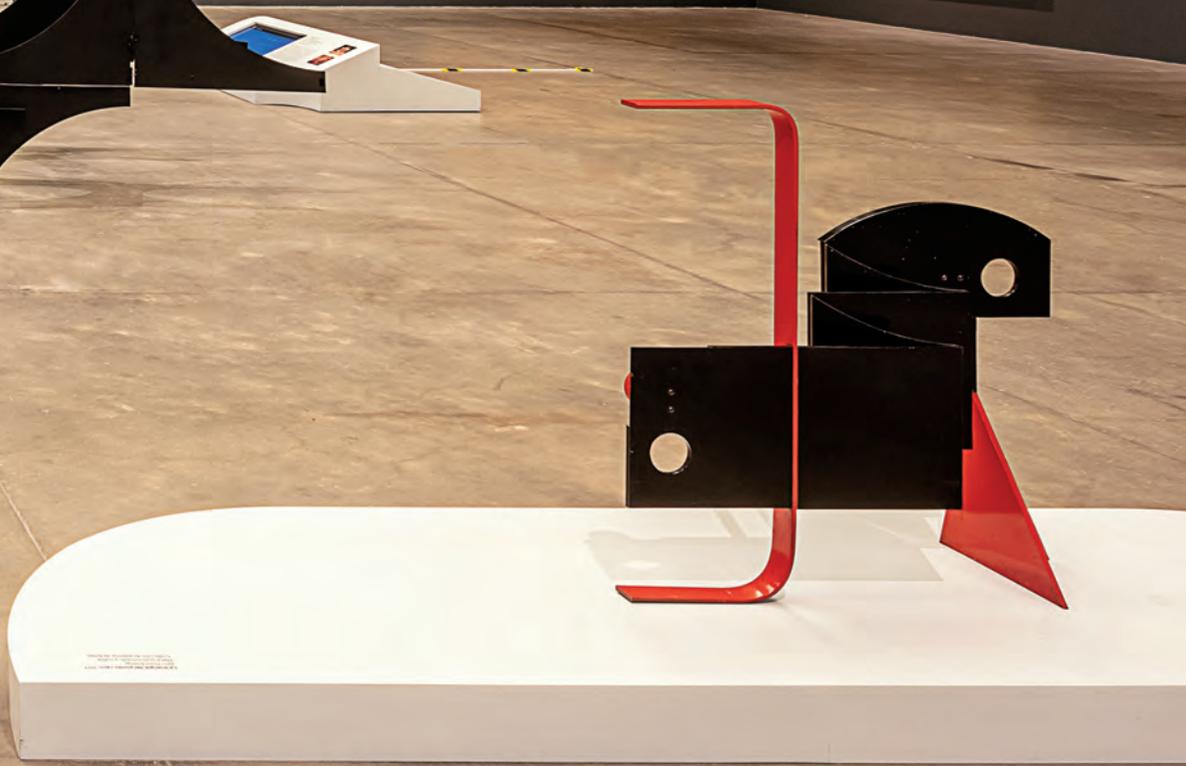
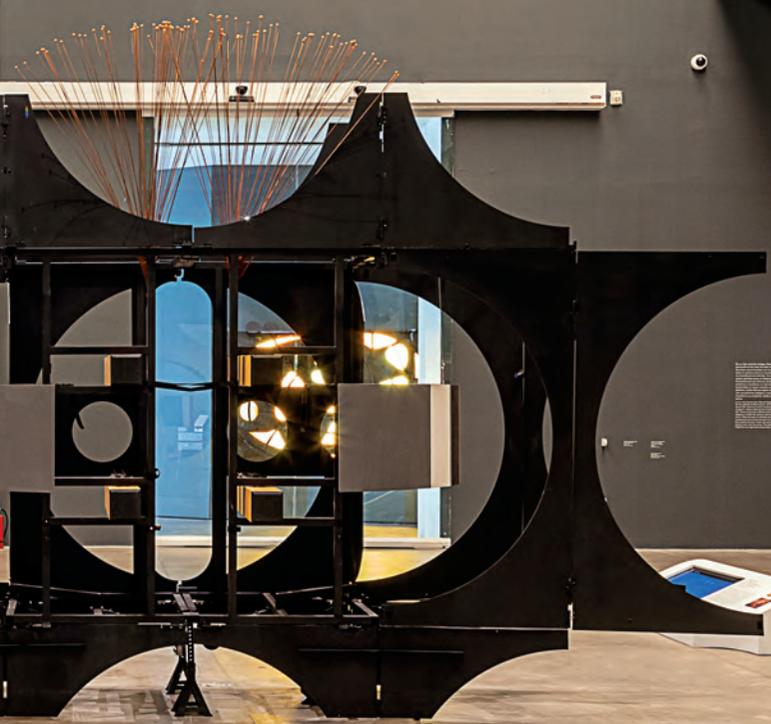
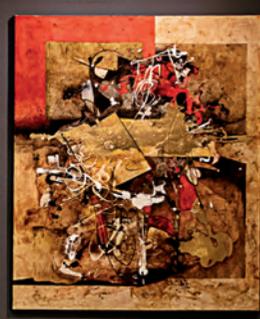


Manuel Felguérez, Maquetas de esculturas, 1996-2015. Al fondo: *Canto al océano* (fragmento), 1963





Vista posterior de la exposición *Manuel Felguérez. Trayectorias* en el MUAC, 2019-2020
Primer plano: *La energía del punto cero*, 1977



Informational text on the wall, likely describing the artwork or the exhibition.

Small informational text on the white pedestal.



Manuel Felguéz, *Muro de las formas mecánicas*, 1963 (restauración bajo la supervisión del artista: 2019)





Manuel Felguéz construyendo modelos de esculturas, 2005

El espíritu de fiesta. Una conversación con Manuel Felguérez

Esta conversación tuvo lugar en septiembre de 2003, en la casa-estudio de Manuel Felguérez, ubicada en la colonia Olivar de los Padres de la Ciudad de México. La entrevista no tenía, originalmente, el propósito de publicarse: fue parte de la investigación preparatoria de la muestra *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968–1997* (2006).

Manuel Felguérez —lo constatará el lector— era un extraordinario conversador y gozaba de intervenir en la construcción del relato histórico. Si bien el diálogo estaba enfocado en cuestiones públicas, en un par de ocasiones Felguérez perfiló detalles de su vida personal. Ciertamente, el relato que brindó de la participación de los artistas en el movimiento estudiantil de 1968 y los apuntes acerca de su trabajo de los años setenta ya han definido parte de la historiografía del periodo. A pesar de ser inédita la transcripción de este diálogo, ha sido utilizada en varias investigaciones. En la edición para esta publicación hemos eliminado repeticiones, aclarado hasta donde ha sido posible y prudente algunos errores, y reducido al mínimo la intervención del entrevistador. Las notas al pie y fechas entre paréntesis en el texto son enteramente responsabilidad del entrevistador y editor.

Cuauhtémoc Medina (CM): ¿Qué estabas haciendo a principios de los años sesenta? ¿Cuál era tu búsqueda en ese momento?

Manuel Felguérez (MF): Tengo que remontarme un poquito más atrás, a finales de los cincuenta. Yo me había formado en París. En esos años empecé a viajar a Nueva York y fue allí donde conocí la pintura española. Hasta entonces no había podido hacerlo porque no teníamos relaciones con España; yo no había ido para allá ni ellos habían venido aquí, y entonces fue en Nueva York donde vi por primera vez al conjunto de los pintores españoles. Incluso había una galería que me expuso a mí también y recuerdo que sólo me expuso escultura, y la señora me decía: “Mira, si puedo decir que eres español, también te expongo pintura”. Iba yo con Lilia Carrillo y ella dijo: “¡No, qué español ni qué nada!”. Yo hubiera dicho que sí con tal de colarme. Lo que quiero decir con esto es que la pintura que estaba haciendo tenía cierta influencia de la pintura española, en especial de Manuel Millares, que era el que más me interesaba, así como de Manuel Rivera, el que hace las mallas y, por supuesto, de Antonio Saura. A todos los llegué a conocer y de todos acabé siendo medio amigo, menos de Millares porque murió. Estar cerca emotivamente de cierto tipo de pintura me llevó, a principios de los sesenta, a pintar en blanco y negro. Ni modo, no hay hijo sin padre, y si me preguntas

cuál fue mi influencia de ese momento, pues fue el blanco y negro con textura, con alambres, con pastas, sin olvidar que al mismo tiempo yo era escultor.

También me entró la idea de que hacer murales era importante, me influyó el muralismo: no en su parte ideológica ni estética, pero sí en su capacidad de hacerme existir dentro de una sociedad. Dije: “Bueno, si sigo con mis exposiciones, primero en Souza, luego en Juan Martín, cada dos años, cada tres años, si nos va bien, llevamos 100 personas. Voy a tardar cincuenta años en que me conozcan mil”. La idea de hacer murales respondía al deseo de comunicación, de estar cerca del público.

Ya ves que alcancé a hacer a lo largo de mi vida más de cuarenta murales. Todos los que he hecho son escultóricos, no pictóricos. Todos tienen relieve, lo que implica que están en el espacio. Siempre me ha llamado la atención el relieve, pero mis relieves son en realidad como pinturas agrandadas. Haz de cuenta que voy a hacer “pinturotas”. Era un pensamiento muy elemental: cualquier pintura, si la agrando 100 veces, la textura tendría 10 o 20 centímetros. Esas pinturas agrandadas tienen desgraciadamente un costo y por eso había que buscar materiales baratos para poder crecer en esas dimensiones.

El primer mural que hice es de 1959 y todavía está muy bien conservado en un edificio de la calle de Campeche. Tratando como siempre de buscar cosas baratas, usé en él, por única vez en mi vida, algo de mosaico veneciano para albercas, porque era relativamente barato. Para la cuestión del volumen, con el mismo arquitecto que diseñó el edificio —que por supuesto era un amigo y por eso me dejó hacer el mural— empecé a buscar sobras de mármoles y de piedras tipo plano que él había usado para los baños, para los pasillos, para los pisos... Tomé una serie de pedazos, de sobras y, al cortarlas, creé una serie de formas que combiné con la superficie lisa de azulejo. Los mosaiquitos venecianos se veían de fondo y sobre ellos mi relieve estaba hecho con mármoles.

Empezaron los sesenta y otro amigo arquitecto, Leopoldo Gout, iba a hacer el Cine Diana. Me arreglé con él para convencer al dueño de hacer un mural. Desde un principio planeamos el muro, que tenía 30 metros de largo por seis de alto, pero había un problema: ¿cómo hacemos un mural sin dinero? Primero que el dueño le meta algo, claro, pero si le dices “esto le va a costar tanto”, te responde que no, que se va a echar para atrás. Entonces había que buscar material. Tenía yo un amigo ingeniero que trabajaba en Aceros Ecatepec y le pregunté si me podía regalar algo de chatarra —porque siempre me ha gustado la maquinaria y ese tipo de cosas— y me dijo que sí. Me regaló un camión entero. Fui y había unos cerros tremendos de chatarra en los patios de Aceros Ecatepec y estuve escogiendo piezas, pedazos, puro desperdicio. Eso lo llevamos al piso del cine donde iba a estar el mural y ahí repartí las piezas que había recogido. Moviendo tantito una y echando otra con un gis y una raya, y cortando aquí y cortando allá, armé el mural en el piso a base de una combinatoria. Fue lo que después se llamó “ensamblajes”. No había un plano previo, sino que se hacía según el material y la misma mano de los obreros que estaban trabajando en el cine: estaban el herrero, encargado de las ventanas y de las estructuras, y los albañiles. Fue así que, en plan económico, se logró el mural.

En esa época —hacia 1961— trabajaba yo como escenógrafo con Alejandro Jodorowsky, que había formado un grupo que llamábamos “Teatro de Vanguardia”, y cuando se hizo el mural, había que inaugurarlo. Era el tiempo de los “efímeros”, de los *happenings*, y Alejandro era una fiera en eso: le gustaba, se entusiasmaba y



Manuel Felguérez, Muro para casa habitación diseñada por el arquitecto Manuel Larrosa, 1963

contagiaba ese entusiasmo al grupo. Todos éramos amigos y fue así que nos organizamos para inaugurar el mural del Cine Diana. Alejandro escribió una especie de poesía sobre el *Mural de hierro*. A partir de ese texto que él leía, tenía a los actores, que hacían como de coro griego. Él decía una palabra y los actores la repetían. Había también un músico, Mike Anzures, un baterista que descubrió que el mural tenía mucha resonancia. Mientras se leía el poema, él con unos palillitos “tocaba” el mural y era todo un espectáculo sonoro. Logramos meter como a mil personas y eso me reafirmó la idea de que debía hacer murales. La perspectiva era tremenda porque un cine tenía un tamaño muy grande, creo que cabían dos mil personas y había dos funciones diarias o cabían mil y había cuatro funciones. El chiste es que cuatro mil personas diarias entraban al cine y no les quedaba otra que ver el mural.

Resultó muy novedoso, siempre se ha tomado como el inicio de otro tipo de muralismo, sobre todo por el material que después se puso de moda gracias al mural de la chatarra. Era también el momento del *arte povera* en Italia; es decir, cobró auge la idea de reciclar materiales de basura para hacer obras de arte. Como te digo, eran desperdicios de obra y de fábrica y también había un fondo de albañilería, un simple aplanado al que se le añadió el color de la chatarra. Traté de hacer un fondo armónico que fuera una especie de color oxidado para hacer un todo, para unir la forma. Me acuerdo de que Mathias Goeritz me dijo: “No, hiciste mal. Debiste haber hecho el fondo blanco y la escultura en negro para que tuviera más impacto”. Posiblemente tenía razón, pero yo siempre he tirado hacia las armonías, entonces no busqué el contraste sino la armonía. Bueno, pues hizo mucho ruido el mural porque los de la Operadora de Teatros, que rentaban el cine, dijeron que era un *mugrero*, que había que quitarlo, y eso terminó ayudando al mural porque causó una gran polémica.

Me acuerdo de que Antonio Rodríguez, quien en ese tiempo era muy de “arte con mensaje”, sugirió un título en contra: “Un mural encadenado”. A tal grado se armó el escándalo que llegó a oídos de Marta Traba en Colombia. Tanto ella como otros amigos, Juan García Ponce y “la China” Mendoza, en fin, cientos de colegas, empezaron a escribir en apoyo al mural. Fue tal la publicidad que se le hizo en prensa, y tanta la gente que intervino a favor, que no les quedó de otra que dejarlo. Entonces sí, tuvo un impacto

social indiscutible y todavía hoy, después de cincuenta años, me encuentro gente que me dice: “¡Ay, no sabe lo que me impactó! Gracias a que vi el mural, yo empecé”.

CM: Déjame hacer un alto aquí para preguntar dos o tres cosas. A ustedes la abstracción europea, o el informalismo, les resultó mucho más nutricional que la abstracción americana, por el modo en que sus pinturas operan como objeto y no pretenden hacer un argumento acerca del plano pictórico ¿Esas distinciones te eran claras en ese momento?

MF: Bueno, estaba la crítica de la Escuela Mexicana, que nos tachaba de ser unos vendidos al imperialismo y de habernos agringado haciendo arte abstracto por ser una “invención de los estadounidenses”. En realidad, en México ni sabíamos que existía la pintura de Estados Unidos, no nos era importante. Estoy hablando de principios de los cuarenta; en ese entonces, aquél era un país que no tenía importancia en el arte. En cambio, la peregrinación a Europa era tradicional entre todos nuestros pintores. Toda nuestra cultura estaba derivada de la cultura europea, incluyendo por supuesto a la Escuela Mexicana, que estuvo influida por los frescos italianos y muy marcada por los viajes de los pintores: que si Ruelas va acá, que si Diego va a París, etcétera. Nuestra cultura mexicana en esa época era voltear hacia Europa, no hacia Estados Unidos.

Entonces es lógico que, cuando tú te empiezas a formar en los cuarenta y crees que necesitas abreviar en el arte de todos los tiempos, se te ocurra pensar en el Louvre, en el Museo Británico y no en la National Gallery de Washington, porque ni sabíamos que existía. Todos nosotros hicimos la peregrinación: Lilia Carrillo, Juan Soriano, Francisco Corzas... Todos, no hay uno solo que no haya ido a Europa. Además nuestros contactos, la gente con la que teníamos que ver aquí intelectualmente, eran Wolfgang Paalen, Mathias Goeritz, Leonora Carrington... Todo el surrealismo, además de los pintores españoles. Nuestra relación mental era con esos pintores europeos que se nos agregaron —o que nosotros nos agregamos a ellos— para crear el movimiento de los cincuenta y sesenta.

Yo me formé en Europa, es decir, lo primero que se me ocurrió fue ir a París. Se hablaba de un tal Pollock, pero no era una influencia. En mi caso, pues ya te digo, los españoles y también los italianos, sobre todo Emilio Vedova, y los franceses, Zao Wou-Ki. Estábamos metidos en ese mundo, más bien en el mundo latino de la abstracción: Francia, Italia... Así fue y todavía en la actualidad se nota la diferencia. Creo que no tenemos un solo caso de un pintor abstracto —entre los 100 que tenemos— que haya mirado hacia la pintura de Estados Unidos. Tiene otras características.

CM: Y, sin embargo, tu encuentro con la pintura de Millares, por ejemplo, ocurre en Nueva York.

MF: Sí.

CM: ¿En ese momento no estabas consciente un poco de esa diferenciación? Me imagino que habrás tenido que toparte con los Pollock y los Rothko.

MF: Sí, pero estamos hablando de finales de los cincuenta, que es cuando yo empiezo a ir a Nueva York ya como artista que va a buscar galería. Claro que los veía a todos y claro que me llegaron a gustar, pero ya no era mi formación, ya estaba yo en

mi propio camino. Me entusiasma mucho la *action painting*, pero no tengo una sola obra en la que haya repetido uno de sus gestos.¹ Obviamente todo está triangulado, porque los europeos sí empezaron a ver mucho a los estadounidenses, de tal manera que no me imagino a Antonio Saura sin Franz Kline, por decirte algo.

Los primeros que sí tuvieron una relación directa con la pintura estadounidense fueron curiosamente los de otro movimiento que surgió en los sesenta: los *Insiders* o, como les llamaban aquí, los Interioristas, encabezados sobre todo por Arnold Belkin como jefe y protagonista, pues fue él quien formó el grupo y entró en relación con Leonard Baskin, Selden Rodman y los estadounidenses. Ahí sí diría yo que hay más relación, que son más derivativos.

CM: En esos viajes neoyorquinos, ¿qué tanta conciencia tuviste precisamente del desarrollo del arte del ensamble de, digamos, Allan Kaprow?

MF: Sí, bueno, el ensamble sí lo empecé a ver y me empecé a dar cuenta de sus posibilidades. No fueron influencias formales, pero sí de época. Pero si hablamos de ensambles, la influencia mayor inicial era Kurt Schwitters. Aunque en Estados Unidos es donde se lanza el movimiento del ensamble, en realidad es bastante internacional, no propiamente americano.

Creo que fue en 1962 cuando hice una obra con la característica total de ensamble. Se trataba de un panel de doble vista, de 10 por cuatro metros, para la Feria Mundial que se presentaba en Seattle.² Este ensamble estuvo hecho con 94 productos que México producía, los cuales hice pedacitos. El fondo era de madera —con todos los colores de las maderas mexicanas, como la caoba—, luego había otros pedazos que eran como un *collage* con productos mexicanos: cajetillas de cigarros y cigarros metidos en acrílico, laudería, pedazos de violín... En fin, era todo lo que México exportaba, incluso me acuerdo de que había oro y plata: el oro era un centenario con unos alambres, colgado en un agujero.

El mural estaba hecho en dos secciones: para que cupiera, lo llevamos a Seattle en un avión de Petróleos Mexicanos que, por cierto, iba descompuesto. Ahí iba yo trepado llevando mi mural y todos los pisos de tezontle para el pabellón. Ese mural lo hice en la mera época del ensamble, y hubo una tentativa de adquirirlo por parte del Museo de Arte Moderno en Nueva York, pero el gobierno mexicano dijo que no se vendía, así que regresó a México y se perdió, nunca lo he vuelto a ver. El centenario seguro se lo robaron, pero lo demás se debe haber desbaratado quién sabe en qué bodega. Ése era el destino de nuestras grandes obras: nos recibían en Seattle con el mural en el *lobby* como gran pieza, luego regresaba a México y desaparecía.



- 1 Esto era exacto al tiempo de la entrevista. Sin embargo, en su periodo posterior a 2010, Felguérez introdujo en su pintura el chorreado controlado, que históricamente identificamos con la pintura de Jackson Pollock.
- 2 Se trata de *The Century 21 Exposition* (también conocida como la *Seattle World's Fair*) que tuvo lugar del 21 de abril al 21 de octubre de 1962 en Seattle, Washington. México tuvo efectivamente un pabellón donde, según la guía oficial, se presentaban sobre todo artesanías. Puede verse el *Official Souvenir Program. Seattle World's Fair 1962* en: <https://www.state.gov/wp-content/uploads/2019/04/Seattle-Expo-1962-Guidebook.pdf>.

CM: ¿Quién te encargó ese mural? Me llama la atención que te hayan hecho una comisión con ese carácter oficial de representación.

MF: Recuerdo que en ese tiempo el arquitecto que estaba ahí metido era Óscar Urrutia, del equipo de Ramírez Vázquez. Fueron y me escogieron. ¿Por qué? Por lo del Cine Diana, porque así como hubo gente que fue detractora hubo gente a la que le gustó. Se trataba de presentar algo moderno. Claro, me dieron tema. Ramírez Vázquez hizo el pabellón y entre sus arquitectos estaba Óscar Urrutia, que era mi amigo y me propuso. Eso fue el mismo año en que hice el del Deportivo Bahía. Casi todos los murales que hice en esa época fueron destruidos, pero yo nunca protesté ni hice escándalo. Igual se perdió después el del Deportivo. El del Cine Diana no se quitó, pero hicieron ocho salas y perdió su espacio, quedó en un pasillo.

En cuanto al mural del Deportivo Bahía (1963), fue el mismo problema: primero, tener un dueño que quién sabe cómo me localizó o supo de mí... Siempre eran consecuencias del Diana, por que había hecho ruido.

CM: ¿Quién era?

MF: Gelsen Gas, Ángel Sánchez Gas, que en ese momento se dedicaba a la poesía además de ser dueño del Deportivo Bahía. En realidad era hijo del dueño, el administrador. Tenía un entusiasmo tremendo por hacer cosas. Me dijo: “Mira, aquí hay una alberca de 100 metros de largo. La parte de abajo son vestidores de pueritas y la parte de arriba son vestidores de hombres y mujeres, pero tienen un gran muro que da a la alberca”. Ese muro medía cinco metros de alto por 100 de largo, y me dijo: “Quiero hacer ahí un mural, algo que recuerde un poco al mar, que tenga algo que ver con un ambiente marino”. De ahí salió la idea de hacer un mural con conchas de ostión, porque así no les quedaba de otra que acordarse del mar. ¿Cómo fue construido? Igual que siempre: buscando la solución económica y factible. Para 100 metros se me ocurrió hacer módulos, ocho o nueve —no me acuerdo exactamente— con diferentes formas geométricas simples, pero unas con una inclinación para un lado, otras en medio círculo, otras con lunas, otras eran amibas, en fin: una serie de formas geométricas, siempre bajo la teoría, presente desde mis primeros murales, de que el arte es combinatoria, y por supuesto también con la consigna de usar material de bajo costo. Eso es el arte pobre.

Para el Bahía construí esas formas en un plano, haciendo una maqueta. Las ocho o nueve formas que tenía, las repetí por 20 o por 10. Ya que tenía como un rompecabezas, había que ir armando algo que plásticamente funcionara, una estructura, una combinación que estéticamente tuviera principio y fin, y en la que hubiera una continuidad. El volumen en este caso se decidió, o decidí, que fueran concavidades, porque también el uso de la concavidad y convexidad es uno de los elementos básicos dentro de mi orden de la escultura. Para estas concavidades había que hacer las formas en barro, para luego echar yeso y hacer un molde fuerte. Después del yeso metí una varilla para que quedara una cosa que se pudiera levantar, y así estuvo listo el molde. Luego estaban las contras que se pusieron en el piso, una para cada forma. Íbamos diario en un camioncito a localizar el ostión, empezando en las ostionerías y acabando en la Viga. Nos lo regalaban porque para ellos era basura, sólo les dábamos una propina a los muchachos que nos lo juntaban. Ya que teníamos el ostión,

había que echarlo en una tina con cal para que se muriera toda la materia orgánica y se limpiara.

Esas concavidades se colocaban contra el molde, es decir, la cara que se iba a ver contra el molde. Ya que estaba, se le echaba una pasta de cemento y se le ponían varillas. Usábamos un cemento ligero, mezclado con una sustancia plástica para que no pesara. Entonces se hicieron las formas. Cuando salían, tenían la forma contraria, un poco levantadas. No eran muy profundas porque no debían pesar mucho, pues el muro era “hechizo”, era un muro en el que no usamos cimentación, y no tuvimos que gastar más que en perforarlo. A cada una de estas formas que salían le poníamos unas varillas, las cuales metíamos contra el muro como si colgáramos un cuadro. Era como ir colgando cuadros para llenar 100 metros. Tampoco me acuerdo con exactitud, pero deben haber sido cuando menos entre 60 u 80 formas, o quizás hasta más. Es decir, para llenar todo el muro se colgaron como cuadros; ya que estaban colgados, el relieve se unió. Gelsen Gas fue tan generoso que me pagó para comprar 100 conchas de madreperla y 100 de abulón, para tener material más bello, para adornarlo más. Lo rematamos con una serie de juegos geométricos de varilla para acabar de unir todo aquello. Todo fue pintado en color blanco, y tanto el fondo como los materiales eran de un color natural, ya fuera el de las conchas o el fierro oscuro.

Al final de los cinco metros, para separar, había una cornisa de un metro de ancho que corría los 100 metros, y abajo estaban los vestidores de puertas. La cornisa servía como el pie del mural y ahí lo impermeabilizamos y luego lo pintamos de un azul intenso, de tal manera que se llenó de agua y se hizo un espejo de agua a dos y medio o tres metros de altura que volaba del mural. El reflejo del sol en ese color azul provocaba que el muro blanco se viera azuloso, pero además el viento lo movía y el sol provocaba sombras y luces. Era un mural cinético, es decir, había un movimiento constante. Estábamos felices con el resultado, incluso nos sobraron piezas que se usaron para hacer algunas esculturas, como una fuente a la entrada del balneario, entre otras.

Ya que estaba listo el mural, lo siguiente era inaugurarlos, y pues otra vez participé Alejandro, que estuvo todo el tiempo en el proceso. Estaba feliz: se le ocurrió que iba a recitar *Los cantos de Maldoror*, de Lautréamont, e inventó todo un espectáculo en el que entraban los actores del teatro. Conseguimos con Xavier Francis un grupo de ballet y a una muchacha alemana que hacía cine abstracto: aplicando manchitas de tinta china en el celuloide, proyectamos sus cintas contra el mural. Había danza, poesía, vestuario y el personaje principal era Maldoror, interpretado por Alejandro. Bajaba en un helicóptero y se descolgaba hasta una lanchita en el centro de la alberca. Ahí empezaba, en medio de la bruma con hielo seco, recitando el poema con un micrófono.

Pasaban cosas extraordinarias e hicimos publicidad. Pusimos tribunas, de las que se desmontan, e hicimos la publicidad entre amigos. A las seis de la tarde íbamos a hacer el ensayo con el helicóptero que se había rentado para el caso. El helicóptero subió, iba a hacer su primera prueba para bajar; en eso se desplomó y se nos cayó en medio de la alberca. ¡Las aspas volaron por todos lados! Por fortuna no hirieron a nadie y el piloto salió como pudo, pero a las ocho era la inauguración: teníamos tres mil personas ¡y nosotros con el helicóptero roto en medio de la alberca del Bahía! Ése fue otro acontecimiento inolvidable para la gente que lo vio.

Por la espectacularidad, porque eran más de 100 personas actuando y había un *happening*, pasaban cosas. Por ejemplo, los vestidores estaban prendidos y cerrados, y en cada uno de ellos había una pareja y de repente se abrían las puertas y veías un



Manuel Felguérez frente al mural *Canto al océano* del Deportivo Bahía, 1963

espectáculo y luego se cerraban. En fin, para qué te cuento. Ya no tiene que ver con la plástica, sino con la idea de lo efímero. Después hicimos con Alejandro otros, muchos, como unos que nos clausuraron ahí en el teatro que está atrás del Auditorio o el de San Carlos. Te digo todo esto porque en realidad lo que hacíamos en estos grandes espectáculos eran instalaciones y *performances*.

CM: ¿Quiénes eran las personas involucradas en estos espectáculos? La cineasta, ¿quién era?

MF: Soy malo para los nombres y muchos no son gente conocida. No: es penoso porque no dar créditos es muy penoso. Por ejemplo, la cineasta se llamaba Dorotea,³ una muchacha muy guapa. Era novia de Alejandro y se la había traído de Alemania. En cuanto a los actores de Alejandro, pues el grupo era muy grande. El más conocido era tal vez Carlos Ancira y estaba también Héctor Ortega. En realidad eran los ambientes, con Alejandro evidentemente estábamos metidos los de la plástica.

Básicamente, éramos Lilia Carrillo y yo, hicimos más de 30 obras con él. Lilia siempre se encargaba del vestuario y yo de la escenografía; al igual que los murales era de pura cosa barata, porque era una compañía fracasadísima. A los 15 días empeñábamos relojes y no aguantábamos más, pero el entusiasmo que había y las ganas de hacer eran tremendas. Funcionábamos mucho como grupo, no como grupo de planteamientos, sino como grupo de amigos. También Fernando García Ponce hizo varias escenografías. Luego hicimos *La ópera del orden*, en la que cada quien hacía una especie de instalación por llamarla así. Ahí participamos Alberto Gironella, Lilia Carrillo, Vicente Rojo,

•

3 No hemos podido identificar a este personaje.

Fernando García Ponce y yo. Lo mismo cuando hacíamos los efímeros. Por ejemplo, en el efímero de San Carlos había un muchacho al que le decían “el Loco” que se comía una paloma, rompía un piano, las actrices se bañaban en una tina llena de pulpos... En fin, todo tipo de cosas espectaculares. Mi participación esa vez consistió una vez más en hacer un fondo cinético lleno de tortillas viejas pegadas al muro y entonces solté 100 ratas con hambre para que se subieran y empezaran a comerse las tortillas. Digo, ésa es una, nomás te lo cuento así. Hubo otro, o no sé si fue el mismo, con una modelo vestida con varias capas de ropa: durante el espectáculo, con pintura blanca y negra, yo tenía que ir abriendo la ropa, que también era blanca y negra, hasta que ella quedaba desnuda. Era como una pintura en la que ella acababa desnuda, pero pintada, integrada a todos los trapos que volaban. Son cosas de las que me acuerdo porque las hice yo, pero hubo tantas cosas que hicieron otros... Todo el grupo de pintores de *La ópera del orden*, que ya te mencioné, eran en realidad los pintores de la Galería Juan Martín.

Por otro lado estaba la competencia, que a principios de los sesenta era Juan José Gurrola, que era más literario. A Alejandro siempre se le acusaba de que no respetaba las reglas del teatro, sino que deformaba todo e inventaba cosas. No era ortodoxo en su presentación de las obras; Gurrola en cambio era más literario porque estaba más ligado a la Casa del Lago, a Juan García Ponce, que era su gurú. Aunque a su modo también trataba de hacer vanguardia. Entonces eran dos grupos, ambos con la pretensión de llamar la atención, de aportar plástica y un enfoque interdisciplinario. Estaba también muy cercano el antecedente de la Poesía en Voz Alta con Juan Soriano, José Luis Ibáñez y Leonora Carrington haciendo escenografías; en fin, todo lo que promovía Octavio Paz.

CM: ¿Qué tanto era un proceso compartido? ¿Qué tanto lo dirigía Alejandro Jodorowsky?

MF: Era totalmente colectivo. El problema era que siempre para el espectador o el crítico, si hacíamos una obra de Strindberg,⁴ destacaban más a Alejandro que al propio Strindberg, y los pobres plásticos quedábamos al fondo. Es decir, el espectáculo en sí se robaba a las otras artes. Te hablo de esos nombres porque eran los que provocaban el espectáculo, pero siempre era una cosa colectiva.

Empezábamos a ensayar a las 12 de la noche, cuando los actores venían de otros espectáculos en los que trabajaban para ganarse la vida, y terminábamos a las cinco de la mañana. Eran obras que se iban creando en el momento y tardábamos dos o tres meses ensayando. Después nos presentábamos, anunciábamos la inauguración de la obra, llegaban y nos la clausuraban. Algunas veces nos dejaron inaugurar, pero en otras ocasiones incluso nos clausuraban antes. Entonces la censura estaba brutal, nos perseguía. Tú le metías todas las ganas a una obra, todo tu esfuerzo y no sabías siquiera si la ibas a poder presentar. Si llegabas a la inauguración ya te sentías realizado. Siempre era el arte por el arte ahí. Sí, igual que en la pintura, nadie pretendía hacer dinero, nadie.

CM: ¿Y registraban lo que hacían?

•

4 Se refiere a Alejandro Jodorowsky, *El ensueño [de] Augusto Strindberg*, 1967.

MF: No, es decir, Kati Horna tenía bastantes fotos de Alejandro, pero ya se murió. Otras fotografías hicieron foto fija de parte del espectáculo, porque todavía no había video y por supuesto no lo íbamos a filmar. Está perdida la memoria de todos esos efímeros. En 1963, exactamente cuando hice el Bahía, se abrió un concurso de cine⁵ y Lilia y yo le entramos con Gurrola y también con Fernando. Es decir, los grupos no eran enemigos. Había competencia, pero igual jalábamos con unos que con otros. Yo era tan amigo de Gurrola como de Alejandro, o incluso posiblemente más.

CM: ¿Qué clase de motivaciones había en esta actividad? ¿Qué era lo que estaba tratando de criticar?

MF: Mira, te digo que el movimiento —y eso lo he sabido platicando con todos— no era ideológico. No había conciencia de ruptura. Puedes leer a quien sea: tenemos la crítica de Juan García Ponce o la de Octavio Paz, pero no encuentras un solo manifiesto, no encuentras una sola persona que definiera nuestra actitud ética o moral. Tampoco teníamos pretensión de futuro, no registrábamos nada, no tenemos fotos. Ni siquiera tengo la menor idea de dónde están todos mis cuadros de esa época. Los murales nos los destruían. Había conciencia de crear un nuevo mundo, es decir, de irnos a la modernidad, de hacer, de crear público, de hacer otro México diferente, pero sin pensar patrióticamente qué México. Es decir: olvídate de la palabra México. Movernos a una sociedad en que pudiéramos ser libres de hacer lo que se nos pegara la gana y lo demostrábamos con los hechos. Me parecía natural que estábamos en contra, estábamos tratando de hacer algo diferente, en una explosión de individualidad que había estado negada durante muchos años.

CM: Ahora, en retrospectiva, ¿cómo definirías esa moral o esa ética?

MF: Creo que cuando te hablo del individualismo, eso excluye toda posibilidad de que pueda hablar en general. Puedo hablar de mis cosas, pero no definir al grupo porque cada quien tenía su meta. Una de las cosas que sí eran muy importantes era el aspecto lúdico. Todos la pasábamos muy bien y a todos nos encantaban las fiestas. No había contención, había libertad.

El espíritu de fiesta se mantuvo constante desde los ensayos de teatro. En las películas, en la pintura, en las exposiciones, todo era un juego, una diversión, una manera de pasar la vida y de alimentar el cariño y la amistad que se suscitaba dentro del grupo. Dentro de ese individualismo trabajábamos en busca del placer estético y obviamente de placer sexual, según el momento. Sí, era sobre todo una búsqueda de placer; no había lucha social, o por lo menos yo no me di cuenta de que la hubiera. Sí había un rencor contra las sociedades opresivas, por ejemplo, el rencor contra los grupos que nos censuraban. Estamos hablando de antes del 68, que es el momento en que todo esto se transforma, en el sentido de que ya hay pensadores y críticos, y se aclaran muchas cosas. Todo era como la fiesta antes de la tormenta. No creas que era fácil demostrar que el arte abstracto era arte. Para muchos no eran más que



5 Felguérez se refiere al Primer Concurso de Cine Experimental de 1965, organizado por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.

vaciladas. Pero ya en la lucha por tu propia conciencia estética se despierta una fuerza muy grande.

Creo que fue un grupo tremendamente moral. No me refiero a la cuestión de las fiestas y el desmadre, sino a que individualmente no había nadie que traicionara, que robara, que *fantocheara*. No se trató de engañar a nadie, por eso nuestro afán de crear. Claro, para el teatro, debíamos tener espectadores, si no qué hacíamos. Para la pintura igual, teníamos que llevar gente a las exposiciones. Sí, teníamos un afán de incrustarnos en la sociedad, de crear la relación dialéctica entre el arte y la sociedad que nos tocó vivir, pero fue de una manera distinta a como la Escuela Mexicana lo entendía: el realismo, aquello del arte para el pueblo, del arte con mensaje social y del nacionalismo aquí y allá. Lo que había, si tratas de hacer un resumen, fue el nacimiento del pluralismo que tanto se ha buscado. Era tremendamente discriminatorio ante cualquiera que no nos pareciera que valía la pena, pero se trataba del nacimiento de una especie de pluralismo.

Por eso llegó un tiempo en que a este grupo ampliado se le llamaba “la Mafia”. Decían que sólo sus pintores, sus escritores y sus cineastas eran buenos, lo demás no existía. No era una mafia como tal por dos razones: primero, porque no había capos, y, segundo, porque no había castigo: todo sucedía a base de la aceptación y el reconocimiento del otro. Era muy raro que yo aceptara a alguien y se lo presentara a otro amigo, pero había excepciones. Por ejemplo, yo presenté a José Luis Cuevas y a Juan García Ponce; desde el primer día se cayeron pésimo y tuvieron un agarrón total. Durante años estuvieron peleados; sin embargo, evidentemente son parte del mismo grupo y después hasta se hicieron amigos. Eran choques del momento: pesaba más la aceptación y esa aceptación se mantuvo. Ya difícilmente se ven esas dinámicas. Todos absolutamente nos conocíamos y cooperábamos el uno con el otro. No había escritor que no te pidiera que hicieras una ilustración y pues claro que la hacías; los del ballet querían que hicieras una escenografía y la hacías, y tú querías que te escribieran algún texto y lo hacían.

CM: ¿Crees que puedas reconstruir muy brevemente la geografía de este círculo? Dices que no había capos, pero uno tiene la impresión de que sí había líderes.

MF: Sí, naturales. Y también tiene que ver con los campos. Por ejemplo, si hablas de la plástica pura, pues realmente poco se hablaría de Alejandro; en cambio, si hablas del teatro o del espectáculo, se tiene que hablar mucho de él. En cuanto a los pintores, los grupos que había se formaban un poco por las galerías, pero tampoco era algo tan cerrado, porque una galería podía quedar a una cuadra de otra y en los cafés estábamos los mismos. En todos lados estábamos, era muy superficial decir “los pintores de la Galería Juan Martín”, “los pintores de tal otra”, porque las galerías tampoco tenían tendencia. Otra de las acusaciones que eran muy constantes en aquel tiempo se refería a cierto elitismo, y yo creo que sí fuimos profundamente elitistas. En lo personal, yo siempre andaba con mi disculpa leninista de que al pueblo había que elitizarlo y no vulgarizar la cultura.⁶ La idea era la búsqueda de la excelencia, la lucha contra uno

•

6 Probablemente Felguérez alude al proyecto de resolución de Lenin para el Congreso de Prokult de 1920, “La cultura proletaria”, que reivindica como política soviética crear una

mismo para superarse y llegar al máximo. La competencia existió siempre, pero bastante noble, te digo, nadie que le pusiera la zancadilla a alguien, ¡no! Ante el hecho de que a fulano lo invitaran a exponer en Francia, uno decía: “¡Ay, qué bueno!”, porque ya se sabía que el siguiente podía ser uno. Cada vez que alguien lograba algo era como una punta de lanza para introducir al resto, por eso te digo que era muy agradable en ese sentido. No era como en la política, sino que el triunfo del otro casi siempre era muy satisfactorio porque te abría caminos a ti mismo. El hecho de que alguien tuviera éxito nos beneficiaba a todos. Íbamos sumando los éxitos.

En cuanto a la geografía por la que preguntabas, a mí la palabra me remite a lugares o espacios. En ese sentido, la geografía fue básicamente la Ciudad de México. En provincia no pasaba nada: empezaban a pasar cosas, pero casi siempre eran como expansiones del centro. A fin de cuentas todo se dio aquí y, para colmo, todo se dio más o menos en un rumbo y dentro de una clase social. La mayoría de quienes participamos éramos de clase media tirando a bajos ingresos. No había ningún riquillo, ni uno. Bueno, de repente había uno que otro, pero como que eso no era una virtud, sino un defecto. Había también uno que otro de muy bajo punto de partida, pero que se había superado de una forma increíble: era gente que, aunque su origen fuera humilde, ya en el momento eran gente con cultura que había superado sus etapas iniciales. Si ves la vida de Corzas, pues él sí era pobre, pero cuando murió —muy joven—, ya tenía estudio, casa, fama, vendía cuadros, viajaba a Europa, tenía un terreno en Sicilia.

Todos venían de clases humildes, pero ya en ese momento podíamos decir que eran clase media, todos vivían de su trabajo. También es verdad que muchos no podíamos. Ahora es un fenómeno que se da con toda facilidad —vivir de tu principal interés que es el arte—, pero yo qué más quisiera que haber vivido de la pintura cuando era joven. Yo siempre tuve otros trabajos. Ahora, por ejemplo, soy maestro jubilado, me tuve que echar 30 años de dar clase. A eso súmale miles de pequeñas cositas más que hice para poder vivir. Vicente Rojo se echó 40 años trabajando en la Imprenta Madero, haciendo su diseño gráfico todos los días. Fueron muy pocos los que empezaron a poder vivir de lo que hacían, pero sobre todo en el mundo de la abstracción, ninguno, excepto los que eran mantenidos. A Fernando García Ponce, por ejemplo, lo mantenía su hermano, pero de una manera trágica: lo tenía pobrísimo. La lucha económica fue muy fuerte. Los escritores más afortunados trabajaban en el Comité Olímpico o en Difusión Cultural; Octavio Paz, en Relaciones Exteriores. Todo mundo trabajaba en otra cosa; es decir, no éramos, en general, artistas de tiempo completo, éramos gente que nos ganábamos la vida y cuando llegábamos al mundo del arte era el relax, la expansión, el gusto, el placer. Era otra cosa, había cierta distinción.

CM: Precisamente respecto a esta geografía, ¿cuáles eran los lugares en donde se movían?

MF: Obviamente fue en la ahora llamada Zona Rosa. Desde muy al principio había un hotel, un café y una galería que ya no existen, pero que dieron pie a otro café, otra



cultura proletaria con base en lo que “hubo de valioso en más de dos mil años de desarrollo del pensamiento y la cultura humanos” en contra de la “tentativa de inventar una cultura especial propia”, V. I. Lenin, *Obras escogidas*, Moscú, Editorial Progreso, 1975, t. 3, p. 493.



Manuel Felguérez fotografiado trabajando durante el efímero dirigido por Alejandro Jodorowsky en la Academia de San Carlos, 1963

galería y otro hotel, y de repente en la calle de Génova se creó una pequeña zona de galerías. En esa época no existía el metro, no había la saturación de público que hay ahora. Cuando se creó la Galería Antonio Souza, se convirtió en uno de los centros, tenía abajo creo que el Konditori, un café y enfrente un hotel desde el cual uno que otro gringo iba a la galería. En la esquina estaba el Tirolo, donde se reunían los cineastas. Estaba también el factor de que la mayoría de los participantes vivían en la Roma, en la Condesa, en la Juárez, en la Cuauhtémoc. Por lo tanto, todos nos visitábamos a pie. Nadie tenía coche entonces, básicamente todos usábamos el camión y el tranvía. También los críticos del momento, los españoles Margarita Nelken o Crespo de la Serna, Ceferino Palencia, todos vivían en la Cuauhtémoc, quién sabe por qué. Lo mismo con los escritores, también Juan José Arreola vivía en Río de la Plata. Todos estábamos en el rumbo. El centro principal fue ahí, aunque desde luego con algunas extensiones: Reforma, con el Quicos, también había varios cafés llegando a Bellas Artes, que enfrente tenía el Chufas, otro de los grandes cafés en los que nos reuníamos, y Bellas Artes que era importante desde ese tiempo, sobre todo por la música, por la sinfónica y demás.

La mayoría de la generación vivía más bien hacia la Condesa. Es decir, la mayoría de las fiestas eran en la Condesa y en la Roma. En la Juárez, pues vivíamos algunos, como Gironella, Jorge Ibarguengoitia y yo mismo, pero los que no vivían en la Juárez estaban en las otras tres colonias que te digo. Cuando se hizo el primer concurso de cine,⁷ uno de los problemas que teníamos era que había lugares como muy míticos para todo el grupo, por ejemplo, la plaza que ahora se llama de la Cibeles, que era Miravalle. Llegabas a Miravalle y tenías que volver otro día porque ya te la había ganado otro grupo. Ibas al parque México y te los encontrabas; es decir, coincidíamos

•

7 Nuevamente, Felguérez alude al Concurso de Cine Experimental de 1965.



Invitación al “Efímero de San Carlos”, 1963

incluso en los lugares de filmación. Te los ganaban porque todo el mundo andaba contando una historia que siempre se ambientaba en esa zona.

CM: Ciudad Universitaria, el MUCA...⁸ ¿quedaban fuera?

MF: Estaban demasiado lejos. La mayoría no daba clases, entonces estaba lo que era Difusión Cultural. Estaba el MUCA, al que todavía no se le llamaba así. Ya en la época en la que Helen Escobedo fue directora sí era un lugar al que íbamos. San Carlos estaba en otro lado, en el centro, pero no tuvo nada que ver hasta el 68.

CM: Quiero regresar sobre dos o tres cosas que me quedaron en el tintero. Una de ellas tiene que ver con Goeritz y lo que uno llamaría *neodadá*. Entre 1960 y 1961, Goeritz hizo una serie de actos para oponerse a la resurrección de dadá, particularmente la acción en contra el *Homage to New York* de Jean Tinguely en el MoMA.⁹

MF: Me va a encantar corregirte.

CM: Uno tiene la impresión de que Goeritz quería crear una especie de distinción moral entre lo que era mero fanteche y comercialismo y lo que era una relación auténtica con el dadá. Goeritz parecía tener una relación ambigua con esta nueva experimentación. ¿Para ustedes era importante esta referencia hacia dadá?

•

8 El Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM.

9 El artista definió su acción como “una obra de arte autoconstruible y autodestructiva” y fue presentada el 18 de marzo de 1960 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

MF: Yo creo que nunca pensé en dadá. Sin embargo, aquí tengo que recurrir a una anécdota. Yo fui muy amigo de Mathias Goeritz y lo admiré mucho, sobre todo durante una temporada. Primero, cuando hice mi primera exposición, me dio una carta de recomendación que me ayudó, junto con las de otras personas, a conseguir una beca del gobierno francés, entonces ahí queda un agradecimiento al maestro que te recomienda. A mi regreso, en 1956, llegué sin trabajo y me ofreció ser profesor de Artes Plásticas en la Universidad Iberoamericana, cuyo campus, junto con Arquitectura e Historia del Arte, estaba en lo que hoy es el restaurante San Angel Inn. Entonces ahí se formó la Escuela de Artes Plásticas, y Goeritz me habló para que yo fuera su maestro de escultura. Te estoy hablando de 1956, con veintitantos años. Llamó también a José Luis Cuevas para que diera la materia de Dibujo. En fin, hizo su equipo, entonces lo conocí bien como persona. Tenía una serie de cosas que no creo que tengan que ver con el dadá, que eran más bien como de cinismo. Yo daba clase y cada vez que me veía me preguntaba: “¿Cómo va tu clase?”, y yo le respondía: “Pues fíjate que me falta el barro, que no vino la modelo, que las muchachas no sé qué”. Como a la cuarta vez me dijo: “Mira, cada vez que nos volvamos a encontrar, yo te voy a preguntar lo mismo porque soy el director: ‘cómo va tu clase’ y tú me vas a decir: ‘Magnífica, Mathias, no sabes qué bien vamos’. Yo me quedo tranquilo y tú te quedas tranquilo, y así estamos muy contentos”. Y de ahí en adelante, durante cinco años, así lo hicimos.

En cuanto a Tinguely, me gusta mucho la pregunta, porque yo era amigo de Mathias e iba a Nueva York. No sé si el homenaje en Nueva York fue en 1959 o 1961,¹⁰ pero le dije que iba a ir, le pedí permiso y me dijo: “¡Cómo! ¿En qué te vas?”, y le respondí: “Pues me voy en camión”. Yo a Nueva York me iba en camión, en la Greyhound. Entonces dijo: “Ah, voy a tener una exposición en una galería en Nueva York y tengo que mandar una serpiente de madera, ¿me la podrías llevar tú? Yo te pago el pasaje”. Dicho y hecho, aunque tuve un pequeño problema llegando a la frontera: yo venía en un camión mexicano de esos en los que la carga iba arriba; al llegar allá, pues había que meter la serpiente abajo y no cabía de lo largo. Tuve que ir corriendo a comprar un serrucho y cortarla para que cupiera.

Llegué a Nueva York, la entregué, la restauré, lo que sea, pero cuando llegó Mathias me dijo: “Oye, fíjate que estoy en la galería de Tinguely. Va a presentar esto en el Museo de Arte Moderno en Nueva York y resulta que sólo pueden ir 100 personas porque el chiste es que sea para lo más de lo más. Yo tengo dos boletos, te los regalo para que tú vayas”. Yo encantado. Me explicó que se había puesto de acuerdo con Tinguely para lo siguiente: Mathias no entraría, sino que se quedaría en la puerta repartiendo papeles contra Tinguely. Estaba lloviznando y llegó Mathias con una gran gabardina y unas bolsotas; se puso a sacar papeles de china haciendo un manifiesto contra el arte de la basura, diciendo que había que volver al arte de las catedrales.¹¹ En el periódico salió Mathias y salió Tinguely, les fue muy bien a los dos. Si esto lo consideras arte dadaísta, pues puedes considerarlo. Pero, ¿qué pasó como consecuencia? Pues que Mathias regresó a México y le encargaron los vitrales de Catedral y



10 En realidad, fue 1960 como se señaló antes.

11 Los papeles de china son los manifiestos que Goeritz repartió y posteriormente fueron pegados en el MoMA.

los de Cuernavaca, porque había que volver al arte de las catedrales. ¿No es bonita historia?

CM: Es una historia fantástica, pero la pregunta es ¿por qué no fuiste parte de *Los Hartos*?¹²

MF: Primero porque ya fue en los sesenta y me parecía una vacilada, y eso de la vacilada para mí no es dadá. Mathias como alemán y formado en Alemania sí tenía conciencia del dadaísmo; no era su mundo, pero de repente hacer una exposición con ese nombre para justificar que presentaba sus láminas doradas —que son lo más estético y menos dadá que te puedas imaginar, y más con unas velitas que reflejaban— era más bien un acto de invención. No fue un movimiento, fue una exposición, como si ahorita a mí se me ocurre no sé qué vacilada y te digo: “Vamos a hacer una exposición”. No era la postura de Mathias y menos la obra que presentó. A veces sí hacía cosas dadá, como una vez que para la Renault hizo una columna a la que le puso bigotes. Ahí sí podríamos decir que se trató de un acto dadaísta; en vez de ponerle bigotes a la Gioconda, le puso bigotes a una columna totalmente seria. Tenía ese espíritu juguetón, ese espíritu cínico, pero si ves una exposición de Mathias, nunca podrías decir que es un continuador del dadá. Era una persona profundamente estética, acuérdate de todas las manos retorcidas, de la escultura expresionista, de su búsqueda de los grandes bloques con clavos o de su serpiente para *El Eco*, que es el origen del *minimal*, dicen. Toda su trayectoria siempre fue una búsqueda estética. Está también el caso de las Torres de Satélite, que también me consta que cuando regresé de Europa, él había vuelto de Nueva York y con mucho entusiasmo me platicó que le había impactado Nueva York y que tenía como 20 maquetas de torres como las de Satélite como un impacto de su regreso de Nueva York. Por lo tanto, cuando se da la discusión respecto a si son de Barragán o de Goeritz, yo estoy seguro de que la idea fue de Goeritz, absolutamente seguro, la primera maqueta. Claro, la decisión de hacerlas de 80 metros, a escala monumental, fue de Barragán, que era su jefe, pero la forma plástica fue obra de Mathias.

CM: ¿Pero qué diferencia había entre la vacilada de Mathias Goeritz y la participación en estos actos espontáneos de Alejandro Jodorowsky?

MF: Lo de Mathias siempre fue plástico y lo de Alejandro era básicamente literario, muy apoyado en la plástica, pero en la plástica de los cineastas, visual. Sin embargo, no hay un aporte directo a la plástica de Alejandro.

CM: La pregunta iba más en el sentido de que quizá Mathias te trató de invitar a *Los Hartos* y no participaste, y en cambio entrar a lo de Jodorowsky era...



12 *Los Hartos* es un simulacro de neovanguardia que lanzó un manifiesto contra el conjunto de las ideas del arte moderno y que se exhibió en la Galería de Antonio Souza el 30 de noviembre de 1961. Este movimiento, que duró sólo la noche de la inauguración, se presentaba con una serie de definiciones paródicas. Mathias Goeritz como hintelectual, Kati Horna como hobjetivista, Jesús Reyes Ferreira como hembarrador, Pedro Friedeberg como harquitecto, José Luis Cuevas como hilustrador, etc.

MF: Sí, porque con Alejandro era totalmente natural. Él era el primer nombre del teatro de vanguardia, y pues nosotros éramos la vanguardia, entonces unir expresiones de vanguardia tenía una lógica. Te hablo de la vanguardia entendida como se entendieron las vanguardias de los años cincuenta y sesenta, no como se entiende ahora. Era realmente la experimentación en la que podías todavía agregar algo.

CM: Otro punto que me llama la atención es que en un momento parecías sugerir que tu participación como escenógrafo en los efímeros era distinta de lo que era tu trabajo como arte puro. ¿Había una tensión entre esas dos cosas?

MF: Mira, las escenografías con Alejandro en principio no eran como en el caso de las colaboraciones de Picasso con Sergei Diaghilev, eran para mí un campo de experimentación. Por ejemplo, hice una con fotografías ampliadas de ciertos animales y el fondo era un gran *collage* tipo Kurt Schwitters. Esas cosas que no podía hacer en mi obra, meter letras... Para mí era un placer poder jugar, poder experimentar con cosas que después me podían servir o no. Cuando participé en *La lección* de Eugène Ionesco¹³ se me ocurrió que si en realidad el profesor tortura a la alumna, lo mejor era sentarla no en un pupitre, sino en una máquina que torturara, es decir que fuera una silla que implicaba tortura. Al estar construida de fierros y ruedas y todo eso, entonces tendría más sentido. En ese caso sí fue algo que tenía que ver con mi obra. A veces tenía que ver, a veces no. Muchas veces era por necesidad del libreto, de lo que pedía el teatro mismo.

Por ejemplo, cuando hicimos la película de *La montaña sagrada* (1973) había una escena que transcurría en una fábrica de arte. Yo era el creador de la fábrica de arte y ahí lo que hicimos primero fue una máquina con una bola de varillas que entraban con una esponja en la punta construida para meter a una señora adentro, luego una bola de cajas de formas geométricas con agujeros por donde cupieran brazos, caras, pedazos de cuerpo, y por último, una máquina que fue muy complicada porque tenía que empezar siendo chiquita y después iba a ser excitada por una actriz. La máquina tenía que crecer, crecer y crecer en escena. Era una máquina cinética. En fin, es difícil describir todo ese mundo. El mundo visual era mío, pero tenía que hacer lo que Alejandro me pedía en función de las necesidades de la película. En la fábrica de arte, por ejemplo, las formas son más. Pusimos un anuncio como de artista que fotografía desnudos pidiendo personas como extras para desnudarse. Teníamos una cola como de 500, sólo pudimos contratar 100. Entonces los desnudábamos, había que meterlos en las cajas, había que pintarlos porque si era una máquina de una fábrica de arte cinético, entonces todo se tenía que montar en formas fijas pero con pedazos de gente pintada que andaba por ahí haciendo cosas.

Lo peor es que eran trabajos a los que uno les dedicaba días de esfuerzo y trabajo, y decías: “¡Qué belleza!”, pero al final sólo salían un segundo en la película.¹⁴ También



13 Se presentó en el Teatro Rafael Solana en 1961.

14 Esto pareciera haber sido un motivo de tensión real entre artista y director. Jodorowsky también se refiere a que Felguérez no quedó contento por el escaso tiempo en que sus esculturas aparecen en el filme, sin percatarse que sus obras serían vistas por millones de personas. Comunicación personal entre Cuauhtémoc Medina y Alejandro Jodorowsky, 1 de julio de 2017.

en *La montaña sagrada* aparecía un gran coleccionista que tenía que tener cuadros de Picasso, de Miró, de Klee, de Kandinsky... Había que hacer los cuadros y eso te daba la oportunidad de copiar, de hacer fusiles que nunca harías en la vida real. Fernando García Ponce hacía los Van Gogh y yo los Picasso. Para mí fue divertidísimo hacer un Picasso. Quién sabe dónde habrá quedado toda esa obra, porque era buena.

Te digo, claro que el arte viene del arte, y dentro del automatismo, el surrealismo y todo eso pues viene incluido dadá. El *action painting* y toda la abstracción lírica y el manchismo vienen del surrealismo. Claro, los movimientos se van ligando y siempre hay como vueltas para atrás, siempre hay momentos en que te fuiste demasiado lejos, regresas y agarras algo para volver a arrancar.

CM: Me da la impresión de que esa actividad no la has reclamado como parte de tu obra.

MF: Hay cosas en la vida de las que te arrepientes, y en mi caso una de ellas es no haber tenido la mentalidad o la capacidad de documentar todo lo que hice. Si me pides que te enseñe lo que hice con Alejandro, pues no tengo ni una fotito, no tengo forma de mostrártelo. Me encantaría hacer una exposición con todo mi mundo de escenografía y haber hecho maquetas. Todo era improvisado, tan efímero como el nombre que se le puso después. Era un trabajo que de antemano sabíamos que se iba a perder. Por eso cuando José Luis Cuevas dice: "Una cosa muy importante que hice en la vida fue el *Mural efímero*", pues bueno, yo hice 400 escenografías, 400 murales efímeros. No había siquiera el concepto y la definición de lo que era efímero: era algo para un día, para una obra, para el momento. La única respuesta que tenía uno era la reacción de las personas que lo alcanzaban a ver y lo que les queda en la memoria. Nuestro espíritu era absolutamente hacer las cosas por el gusto de hacerlas, no para la posteridad.

CM: Déjame pasar a otra cuestión. Me queda muy claro por la polémica del Cine Diana que los defensores de la Escuela Mexicana vieron tus murales como una perversión. Lo que no sé es si tú veías esos murales como una manera de refutar a los muralistas en sus propios términos, si estabas tratando de arrebatárles ese espacio.

MF: Se trataba de arrebatárles todos los espacios, básicamente los conceptos estéticos de lo que era el arte. El mismo reto que había en los murales lo había en la pintura, nada más que sólo yo y mis amigos veíamos la pintura; aquí, en cambio, lo veía la gente. Era cosa de llevar esa pasión por demostrar la estética del momento y tratar de demoler la suya, de decir: "Eso ya no". Ahí sí había una conciencia y por lo tanto era un enfrentamiento, abrir otras posibilidades.

En mi caso puede que haya tenido que ver el hecho de que me fui a Europa muy joven y traía yo demasiado en la cabeza a Picasso y compañía. Los tenía como mis grandes maestros y eran contemporáneos de nuestros muralistas. Por lo tanto, cuando regresé a México, no me importaban. La consigna no era luchar contra ellos, no era David tirándole hondazos a Goliat; para mí no existían ni habían existido. Me encantaban los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación, me siguen gustando, pero como si fuera a ver una cosa del siglo XIX. Ese movimiento estaba acabado y el arte iba por otros lados, habían respondido a un momento histórico y se habían equivocado. Ahora, intelectualmente sé que no se equivocaron tanto, que el arte político entre

dos guerras tuvo importancia con los fascistas y en el realismo socialista. La pintura nacionalista, apoyada por el Estado, era una tendencia mundial en ese periodo, pero no pienso que haya un solo pintor ruso que valga la pena. A mí como mexicano pues sí me gustaba Rivera, y encuentro cierto chiste en la experimentación de Siqueiros. Ahora acepto ciertas cosas, pero en ese momento qué diablos: qué me importaba Frida Kahlo, una pintorcita que andaba ahí alrededor de Diego. No me importaban.

CM: Ustedes tomaban decisiones muy abruptas acerca de lo que existía y no existía.

MF: Sí, teníamos muy clara esa distinción entre lo que nos importaba y lo que no nos importaba. Por eso no había enfrentamiento. ¿Cómo iba a haber enfrentamiento si no les hacíamos caso, si no existían para nosotros? El principal reto era con uno mismo, te preguntabas cómo ir un poquito más allá, cómo hacer algo que todavía no se había hecho, es decir, la vanguardia. Era como una sustitución de la religión por el arte, y entonces te volvías un fanático del arte. Te fanatizas en el arte, te absorbe, te llena, te complace, te hace sufrir, te hace gozar, pero es el arte como religión, el arte como centro.

CM: ¿Esto tiene que ver con que en aquel momento tú pudieras haber tenido algún tipo de posición política?

MF: Sí, pero en mi caso fue un proceso un poquito tardío. Yo empecé a dar clases muy pronto y muy pronto tuve que enfrentarme a la teoría. Lo que más me entusiasmó en ese momento fueron las ideas estéticas de Marx, pero no hablo de *El capital* ni de la economía, hablo de la estética, que fue mi centro de reflexión y de convicción moral desde un principio. En ese sentido quizá dirías: “Bueno, es un hombre de izquierda”. Pues sí, pero muy relativamente, porque también está Plejánov y yo no era plejanovista. Suena raro decirlo, pero sí, mi formación ideológica en el plan artístico está en Marx.

CM: ¿Cuándo tomas contacto con esos temas?

MF: Más o menos cuando empiezo a dar clases. Debe haber sido a principios de los sesenta.

CM: ¿Tan temprano?

MF: Sí.

CM: Y el que hablaras o pensaras en esos términos, que leyeras a Marx en ese momento, ¿era algo que los demás pudieran percibir?

MF: No, porque siempre lo camuflaba. En esos tiempos hablar de Marx en el periódico podía prestarse a confusiones, porque los de la Escuela Mexicana eran los comunistas y no estaba bien visto que uno se metiera en su campo, lo tomaban como un enfrentamiento ideológico. Yo en lo personal encontré que dentro del pensamiento de izquierda había un señor que era Marx y que en lo referente a la estética me convencía

plenamente: sus reflexiones del arte como una manera de humanizar y de cómo cuando el hombre inventa el arte hace 25 millones de años empieza realmente a hacerse humano. Por eso digo que el arte se vuelve religión, por su capacidad para humanizar.

CM: ¿Y cómo llegaste a esos textos?

MF: Llegué en gran parte por defensa, porque de repente no sé dónde alguien te platicaba y los leías. Además eran tiempos de la guerrilla guatemalteca y tenía un grupo de amigos dentro, de los cuales había un guerrillero guatemalteco que estaba refugiado aquí, tratando de recuperarse de sus heridas antes de volver a la lucha. Con él empezamos a estudiar en conjunto las ideas estéticas de Marx.

CM: ¿No te acuerdas quién era?

MF: No, seguro ya lo mataron, porque era de los bravos. Con algunos arquitectos hicimos un grupito de análisis, y claro, cuando yo llegaba a la escuela a San Carlos, donde todos eran furibundos, me empezaban a atacar porque no hacía arte social y que quién sabe qué. Tenía yo unas contestaciones buenísimas, con las que los ablandé totalmente, ¿no?

CM: ¿No te acuerdas de quiénes más estaban en ese grupo?

MF: Sí, estaba Luis Jasso, un pintor que ya murió.¹⁵ También estaba Farnesio de Bernal, el actor. Era un grupo que teníamos desde jóvenes. Tal vez el compositor “Quinos”, Joaquín Gutiérrez Heras, fuera también parte del grupo.

CM: ¿Tú relación con Luis Cardoza y Aragón no tuvo que ver con esto?

MF: No, nada, lo traté hasta el final, cuando coincidimos en el Instituto de Investigaciones Estéticas, y me caía rete bien, me encantaba escuchar sus anécdotas, pero nunca tuve relación con su mundo. El único que tuvo relación fue Vicente Rojo porque lo editó. A mí creo que nunca me peló: no tengo un solo artículo que Cardoza haya escrito sobre mí, ni para bien ni para mal.

CM: Hablemos ahora sobre el Museo de Arte Moderno, en 1964.

MF: Nuestros grandes conflictos con Bellas Artes ya se habían moderado un poco, estábamos en paz con Bellas Artes. La creación del Museo de Arte Moderno, cuando antes no había nada, nos provocó un entusiasmo total. Por fin íbamos a tener un lugar. El que anduvo atrás de todo era Torres Bodet, había sido embajador de México en Francia, había visto la acción de Malraux y tuvo la idea de hacer cinco museos que debía inaugurar López Mateos como final de su periodo. Entonces se hizo Antropología y tantito después empezó la construcción del Museo de Arte Moderno: fueron simultáneos.

•

15 Felguérez menciona a un “arquitecto y autor” cuyo nombre es irreconocible en la grabación.

El acontecimiento fue llamativo porque acababan de soltar a Siqueiros. Estuvo sentado en la inauguración, estuvo en el presidium junto con el presidente después de lo que había pasado. El otro día apareció por ahí la carta en que muchos pedíamos su liberación. El discurso con que se inauguró el museo fue de Justino Fernández. Me acuerdo porque citó a Pedro Coronel y a mí como personas que estábamos exigiendo el museo. El museo se inauguró como siempre: con una colectiva. ¿Quiénes, en específico, estaban? No lo sé, pero fue con toda la generación.

Muy pronto salió en la prensa una convocatoria que patrocinaba la compañía ESSO, petrolera y de mala fama. Convocaba a un concurso panamericano, en la mayoría de los países latinoamericanos: con los ganadores harían una exposición. Fue un gran escándalo. Está muy documentado en periódicos, hay caricaturas porque se suscitó un tremendo pleito. Ya no era un pleito entre la Escuela Mexicana y la nueva pintura, sino prácticamente entre los mismos pintores, que se dividían un poquito otra vez entre abstractos y figurativos, aunque ya éramos todos los mismos.

CM: No acabo de entender la diferencia, ¿cuál es la distinción entre una batalla entre escuelas y una batalla entre pintores?

MF: En cuanto a la Escuela Mexicana, se trataba de la década de los cincuenta, de todos los escritos, tomas de partido, insultos de unos contra otros, y la acusación de que los nuevos pintores estábamos protegidos y patrocinados por el Departamento de Estado, que nos pasaban dinero. Está en el libro que siempre cita Raquel Tibol y que continúa como un infundio.

CM: ¿El de Shifra Goldman?¹⁶

MF: Sí. Todo ese cuento que ya has leído, que está documentado en ese libro y se cita: que se trataba de acabar con la pintura de contenido social, con el muralismo, porque estaba en contra de Estados Unidos, y entonces ellos daban protección a los abstractos. ¿Por qué a los abstractos? Porque ya estaban apoyando el *action painting*, apoyando la abstracción en todo el continente para que se dejara el muralismo. Ése era uno de los argumentos más usados contra mi generación. Todo este juego contra los abstractos era un cuento porque abstractos, abstractos nada más había cinco o seis, es decir, había una confusión. Por ejemplo, según esto, Cuevas era de los abstractos. Pero era una cosa que se jugaba mentalmente.

En cuanto al salón patrocinado por ESSO,¹⁷ no me acuerdo si había límite de edad. Yo creo que sí o que hubo alguna cosa similar, de tal manera que ya no estaban concursando los pintores de la Escuela Mexicana, del realismo socialista. Éramos nosotros y los pintores que aún dentro de una nueva pintura seguían pensando un poco en el arte para el pueblo y demás. El pleito del salón se originó porque el jurado estaba compuesto por cinco: uno era Justino Fernández, otro Rufino Tamayo, creo que



16 *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change*, Austin, University of Texas Press, 1981.

17 Es el *Salón ESSO* de artistas jóvenes, que en su versión mexicana inauguró el 2 de febrero de 1965 en el Museo de Arte Moderno.

Orozco Romero, Juan García Ponce y no me acuerdo del otro. Ese jurado dio el primer premio de pintura, por unanimidad, a Fernando García Ponce y el segundo a Lilia Carrillo; creo que el primero de escultura fue de Olivier Seguin. Los premios fueron para los abstractos. A la hora de la inauguración hubo varias protestas. Su principal razón era que se había premiado a Fernando García Ponce siendo que su hermano estaba en el jurado.

Lo siguiente ya es el chismerío. Creo que Tibol cuenta que Antonio Rodríguez, que pudo haber estado en el jurado, pero no estuvo, fue con el chisme a Benito Messeguer. Le fue a decir: “Te dieron el premio”; luego resultó que no. Fue la gran ofensa porque él iba creyendo que sí. Esto fue un poco lo que instigó todo. La mujer de Messeguer le aventó un vaso de whisky a Juan García Ponce; Antonio Rodríguez se subió en una base y empezó a echar un discurso de lo más encendido, y después creo que Francisco Icaza y Cuevas se dieron de golpes. Fue un escándalo muy sonado. Hay un artículo de Carlos Monsiváis —siempre hay un artículo de Monsiváis— que es divertidísimo. Hasta hace un poema. Ese gran escándalo rompió la unidad entre los pintores de la misma generación.

CM: ¿Cómo tomaron ustedes ese conflicto?

MF: No pasó nada más que el pleito, pero el ataque general aún tenía reminiscencias de la ideología estética de la Escuela Mexicana, con jóvenes que más o menos seguían una ideología similar, aunque ya pintaban diferente, por ejemplo Mario Orozco Rivera y otros que habían sido discípulos de Siqueiros, cuando todavía estaba vivo, o los que siguieron o quedaban, como Arturo García Bustos. Todo ese grupo estaba muy molesto porque además los premios les daban la razón: la compañía ESSO, pensaban, obviamente estaba patrocinando el arte abstracto. La falsedad es evidente puesto que el jurado era el mejor que pudo conseguir Bellas Artes. ESSO ponía el dinero, pero la organización, la designación del jurado y demás eran completamente de Bellas Artes.

CM: Pero, ¿la división generó rupturas personales o simplemente marcó campos que ya existían?

MF: Yo creo que marcó campos que ya existían, más que nada se evidenciaron. No creo que hubiera rupturas personales porque los que eran amigos seguían en un grupo y los otros también eran amigos entre ellos. No eran amigos nada más de “cómo te va”, estaban dando clases en San Carlos o en La Esmeralda; la mayoría de los maestros todavía eran los viejos y había una ideología general no escrita, pero subyacente.

CM: ¿Crees que el discurso de asociarlos con el imperialismo estadounidense surgió de este evento o es previo?

MF: No, es previo. Pero, para ellos, era como decir, ¿ya ven?

CM. ¿Quién lo formulaba previamente?

MF: Tendrías que ir a la hemeroteca porque era un argumento que usaban mucho. Todavía se menciona; por ejemplo, ya sin tomar partido, lo menciona Tibol. Los

críticos fuertes de esa tendencia eran ella y Antonio Rodríguez. Había otros críticos como Crespo de la Serna y Margarita Nelken, que eran como neutrales. No eran importantes.

CM: En cuanto al círculo de amigos, ¿tomaron esto como algo grave o divertido?

MF: Pues, para nosotros fue divertidísimo. Todo eran chistes, todo eran bromas, no había ofensa. Al final, nos quedó siempre el gusto de haber ganado. Claro, cada quien debe haber reaccionado de diferente manera, pero como yo estaba casado con Lilia Carrillo y era muy amigo de Fernando y de Juan, los premios me parecieron estupendos. Pensé, en plan personal: “¡Qué buen jurado, qué buenos premios!”.

El *Salón ESSO* fue muy importante porque llevó los problemas, lo que pasaba en la pintura, a la gente. Salió mucho en la prensa, con titulares amarillistas como “Gresca en el Museo de Arte Moderno”. Juan declaraba en el periódico que querían que fuera como Caín, que matara a su hermano.

El pleito fue inesperado, pero provocó que a Jorge Hernández Campos, cuando fue Director de Artes Plásticas, se le ocurriera una idea dizque muy genial. Se trataba de confrontar a los dos grupos que se habían formado un poco como consecuencia de ese salón. No eran grupos formales, pero se veía que había cierto enfrentamiento generacional. Esa *Confrontación 66*¹⁸ salió de una serie de juntas en Bellas Artes. No me acuerdo del número, pero eran como cinco gentes de un partido y cinco del otro, críticos y pintores de cada campo. Antonio Rodríguez estaba entre los críticos en contra y Juan García Ponce a favor, aunque al final Antonio no estuvo porque tenía la mala costumbre de renunciar. Poco a poquito acabó siendo un admirador de toda la pintura generada. Hubo varios conversos.

Cuando empezó la confrontación, pensamos en hacer una especie de juicio sumario para decidir quiénes tenían suficiente calidad y quiénes no, lo cual es muy difícil, pero es lo que hace cualquier jurado. Al final habría una exposición organizada tras una amplia discusión, pintor por pintor. Los pintores que estábamos en el jurado ya estábamos dentro de la exposición, no íbamos a juzgarnos a nosotros mismos. Éramos tres o cuatro. Estaba Icaza, creo que Mario Orozco, no sé, tampoco sé si estuvo Messeguer, pero eran los más grillos de cada bando. Sólo serían pintores menores de cuarenta años: los que tenían más edad, ya que los juzgara la historia. Nosotros íbamos a juzgar a todos los pintores de cada bando que estaban vigentes en ese momento. Cada bando proponía un pintor y entonces se discutía. “No, porque está fusilándose a fulano”, “no, porque no sabe pintar”. Era una discusión estética sobre por qué un pintor valía. “Este aporta en composición fija su color”, todo tipo de estupideces, pero eran para nosotros absolutamente válidas. Uno se jugaba la vida en ello y también las amistades al rechazar a aquellos los que no merecían estar en la exposición. Tampoco me acuerdo del número, si alcanzamos 60 seleccionados o algo así. Aceptamos pintores de los dos bandos.

CM: Me imagino que entraron todos los que te interesaban.

•

18 *Confrontación 66* se inauguró el 28 de abril de 1966 en el Palacio de Bellas Artes.

MF: Mi grupo no era tan grande, básicamente era la Galería Juan Martín, eran dos galerías. No me acuerdo de ningún rechazado porque ya éramos pintores con cierto currículum, habíamos hecho exposiciones internacionales, teníamos algún premio, todos tenían una base. Era suficientemente vasta la exposición porque no habíamos puesto límite, de tal manera que aceptar uno más o uno menos no era tan importante. No era tan rígida de decir: “Sólo vamos a escoger a los 20 mejores pintores de México”.

CM: Pero no escogían obras, sino artistas.

MF: Artistas, y un poco con la idea de encontrar lo más significativo, lo más representativo. Se terminó el jurado, Bellas Artes hizo la invitación, hizo la exposición y como Bellas Artes es muy grande, parece que sobraba bastante terreno arriba, entonces se decidió que también los rechazados, por llamarle de alguna manera, fueran expuestos. De una manera u otra fue una exposición grande y que tuvo mucha importancia porque era como definir la generación.

CM: Porque el Estado mexicano en ese momento estaba renovando, digamos, su catálogo artístico...

MF: La aparición de ese tipo de pintura actual no es un fenómeno mexicano, es un fenómeno absolutamente internacional. Lo mismo pasó en Perú, Colombia, Venezuela, Argentina; pasó en España, Italia, Alemania, en todos los países donde había pintura. Desde principios de siglo es una constante evolución que es pareja en todo el mundo y las excepciones son simplemente los realismos nacionalistas-socialistas. Era imposible que aquí no se diera. ¿Ya te platicué lo de Salas Anzures?

CM: No, pero cuéntame sobre las bienales de fines de los cincuenta.

MF: Pues se hace la *Bienal Panamericana*,¹⁹ todavía dominaba el nacionalismo de las exposiciones. Los invitados, Cândido Portinari y todo el grupo eran de esa tendencia. Se premia a Francisco Goitia. En la segunda ya estamos algunos de nosotros tanto de México como del resto de América. No es un cambio de ideología del Estado, es circunstancial.

Miguel Salas Anzures había sido profesor rural y era también un héroe del nacionalismo pictórico. Por alguna razón viaja y se da cuenta de que no puede seguir con el esquema de apoyo al arte que traían, además sin los grandes muralistas. Hay una bienal en San Pablo y le toca llevar la pintura mexicana. Quién sabe a quién llevó, pero conoció a una muchacha, Myra Landau, grabadora abstracta y ahí se enamora de ella. En la bienal ve que todos los países están mandando cierta modernidad, entonces de una manera absolutamente lógica se da cuenta de que hay que ponernos al día. Para colmo, se casa con Landau y se la trae a México. Entonces, claro, ella empieza a ser amiga de nosotros y en 1959 a mí me compra Salas Anzures, en realidad, el

•

19 La *Bienal Panamericana de Pintura y Grabado de las Américas* fue inaugurada en junio de 1958.

Departamento de Artes Plásticas, supuestamente para el Museo de Arte Moderno, que en aquel momento era Bellas Artes, un cuadro que todavía sigue ahí, un cuadro grandote que siempre ha estado expuesto.

Nuestra relación con Estados Unidos son tres o cuatro o cinco que expusimos en la Unión Panamericana, que también tenía fama de estar vendida a Estados Unidos, pero eran funcionarios de la OEA. En el edificio de la Unión Panamericana que estaba en Washington tenía dos galerías y tenía que exponer pintores latinoamericanos. El director era José Gómez Sicre, quien fue realmente amigo de Cuevas, que pasó un tiempo largo en Washington. Cuevas claro que expuso en la Unión Panamericana, después también Enrique Echeverría, que tuvo beca Guggenheim, luego fuimos juntos Lilia Carrillo y yo en 1959; luego Gironella, que hizo un escándalo porque en la galería de junto pusieron a un pintor desconocido que se apellidaba Chines, que era un artista nacionalista que pintaba personajes con sombrero de charro y todo. Como éramos muy amigos, a Lilia, a Vicente Rojo, a mí y a todos nos pidió que firmáramos un desplegado contra Gómez Sicre, que jamás en la vida nos volvió a dirigir la palabra.

De repente invitaron a Juan García Ponce de jurado a un concurso en Barranquilla, Colombia, y sacó dos o tres premios para México, para Carlos Mérida yo creo. También teníamos amistad con Marta Traba y la nombraron directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, ella también era una peleonera total en contra de la reminiscencia de nacionalismos, y entonces nos invitó a exponer a Vicente Rojo y a mí. Yo aquí en la Galería Souza conocí a Fernando de Szyszlo, y también nos invita a un Instituto de Arte Contemporáneo en Perú. Entonces empezamos la relación por toda América, incluso en Cuba, después de la Revolución estaban contra el muralismo y a quienes nos invitaban eran a nosotros. Fui jurado de la Casa de las Américas muchas veces. Entonces, ¿cómo iba a decir el Estado mexicano: “ustedes no”?

CM: ¿Te entrevistó Shifra Goldman para su libro?

MF: No, yo ni la conocí, ni la traté y cuando salió eso, pues era una enemiga. Con quien estuvo un poco en relación, o mucho, fue con Belkin y el grupo de los Interioristas.

CM: ¿Su argumento te causa especial molestia?

MF: No me causa molestia personal, pero en plan de justicia era ridículo. Era un estribillo. Tú estás haciendo tu lucha muriéndote de hambre —literalmente yo trabajaba manejando camiones de escuela y cosas así—, y dice que te está protegiendo el imperialismo yanqui, que estás pintando así por el imperialismo yanqui. Yo me había formado en Europa y había sido contemporáneo de Kandinsky, de Picasso, había visto todo lo que pasaba allá en los cuarenta y era amigo de algunos surrealistas. Si te dicen que estás pintando así porque te está patrocinando el Departamento de Estado es una ridiculez, pero nunca hubo contestación.

CM: Regresemos a *Confrontación*. ¿Qué es lo que estaba tratando de hacer Jorge Hernández Campos, según tú?

MF: En primer lugar se le ocurrió que si existía este pleito y siempre repercutía en Bellas Artes —por qué invitaba a fulano y no invitaba a sutano—, mejor podía hacer

una cosa plural: que haya gentes de las dos tendencias, que vengan a pelearse y que ellos decidan quién. Así, yo quedo muy bien como funcionario: hago una exposición importante. Se quedó tan contento que veinte años después trató hacer una exposición de recuerdo, *Confrontación 86*.²⁰

Entonces, te digo, nunca he creído que haya sido una apertura por política de Estado. Todos nosotros —ahí tengo varias fotos— nos reuníamos para tirar contra Celestino Gorostiza, no me acuerdo qué pelea era, pero siempre estábamos en pleito tratando de ganar más espacios. Al tomar posesión Celestino Gorostiza como director de Bellas Artes dijo: “El Estado no tomará parte en la lucha de tendencias”. Querían ser neutrales. Su deseo de neutralidad fue lo que abrió las puertas más que una voluntad de renovar cuadros.

CM: Hubo un interés artístico real.

MF: No. No creo que lo hayan tenido.

CM: ¿Nadie del aparato tenía un interés artístico real?

MF: Acababan teniéndolo, pero no creo que de entrada. Como en todos los puestos: si entras de secretario del medio ambiente, pues acabas interesándote, ¿no?

CM: Corrígeme si me equivoco, pero este conflicto de tendencias se convirtió en un asunto más o menos visible en la prensa y en términos del público más general. Paralelamente, tu pintura cambió de una manera muy radical. ¿Hay alguna relación en eso?

MF: Mira mis cambios creo que fueron siempre estéticos, creo que obedecen a motivos estéticos. Empiezas en una cierta incultura, estoy hablando de los cuarenta, y poco a poco vas viendo, y cuando ves a otro un pintor cambia tu ideología. De repente te encanta Picasso y antes no lo pelabas. Antes era Diego Rivera y dices: “Me gusta más Picasso”. Ya te cambió la mente. Este tipo de pintura no la habría yo hecho si no hubiera estado en relación con los pintores españoles. No me había llegado la pintura norteamericana porque toda mi educación fue en Europa; ya que había yo expuesto en Souza, que ya estaba en lo abstracto a fines de los cincuenta, voy a Nueva York con Lilia y, ¿qué encuentro? Veo el *action painting* y me entró la duda, dije: la libertad de la brocha. También me encantó Kline, me encantó Willem de Kooning, a quienes no les había yo dado el golpe: los conocía de revistas, pero cuando está realmente vivo ese arte también te influye, eres joven y andas buscando por todos lados. Entonces dejé lo rígido y empecé a tratar de pintar más suelto. Siempre hice conexión entre mi pintura y mi escultura, los murales corresponden al momento del *arte povera*. El mural del Diana fue con chatarra y lo mismo el Deportivo Bahía. Lo más fácil hubiera sido pintar un mural de vinílica con palmeras, pero no era mi onda. Salió lo de la concha de ostión, pero no se me habrían ocurrido esos materiales si no hubiera visto la fuente de la casa Isidro Fabela. El arte viene del arte: no sales de la nada.



20 *Confrontación 86: visión sincrónica de la pintura mexicana*, exposición realizada en el Museo del Palacio de Bellas Artes de julio a septiembre de 1986.

Después ya se viene el 68. El movimiento también influye: la represión y todo ese tipo de cosas, andas un poco desconcertado de qué estás haciendo. Si lo ves, todo el movimiento que se hizo en Ciudad Universitaria, me tocó, seguramente por grillo, ir a dar al Comité de Lucha de Artistas e Intelectuales, éramos seis o siete integrantes. La cabeza era José Revueltas, también estaba Monsiváis y estaba Guillermo Sheridan. Eran poetas, escritores y yo iba dizque de los pintores. En 1968 se nos ocurrió primero hacer frases para las pancartas en las marchas. Había que hacer una actividad cultural, así que inventamos los domingos culturales en CU, que estaba por supuesto sin clases. Los poetas leían sus libros, llevaban sus libros a vender y todo. ¿Qué hacíamos los pintores? Estaba la escultura de Miguel Alemán que medía como veinte metros de alto con todo y base, forrada, es decir, en una caja de lámina acanalada porque había sido agredida y le acababan de volar la cabeza otra vez. Ahí conseguimos unos andamios y empecé a correr la voz de que íbamos a pintar un mural sobre estas tremendas láminas. Se invitaba abiertamente. ¿A quiénes? Otra vez a los mismos. ¡Vengan a pintar! No se trataba de hacer un mural ideológico, sino que cada quien pintara lo que quisiera en el pedazo que fuera, el tiempo que fuera. Siempre quedabas junto a otro o arriba de otro, era como un mosaico en el que ibas pintando. Llegabas a cualquier hora y todo estaba abierto para todos. Hasta que llegó el Ejército y tomó la universidad. El mural, las láminas, quién sabe dónde quedaron. Ahora tendrían un valor y ya sabríamos quiénes pintaron. Seguro las quemó el ejército, no sé qué hicieron con ellas. Se acabó: fue la represión total.

CM: ¿Tú recuerdas qué pintaste en el mural?

MF: No, pero sé lo que es el año 1968, lo que estaba yo pintando y estaba pintando más o menos, como ese cuadro que está ahí: es una serie que se llamó *La Eva futura* y tenía que ver con un libro de Villiers de l'Isle-Adam, que fue uno de los escritores que admiraban los surrealistas. Era sobre una mujer robot, la pareja ideal, acerca de un científico que construye una mujer ideal, que obviamente era una máquina. Allá en 1966 empecé a meter en la abstracción pequeñas figuritas: era como la máquina que devora al hombre. Había hecho yo todos los murales y todo eran máquinas y le empecé a poner figuritas metidas ahí dentro. Dije: "Ahora voy a hacer al revés". La mujer máquina sigue siendo, pues digamos noventa por ciento abstracto, pero la figura tiene una insinuación de cuerpo y la misma maquinaria siempre la metí por dentro. Eso coincide con el 68 y también en el mural que hago para la Feria de Osaka. Soy el único de los abstractos que tiene figuras, como pedazos de torso o de cuerpo humano, fragmentos, medio ensangrentados. Siempre hay esa tentación tremendista...

CM: ¿Por qué acabaste en el Comité de Lucha de Artistas e Intelectuales y cómo se formó?

MF: Alguien —debe de haber sido primero del grupo de escritores que siempre son amigos entre ellos— ha de haber dicho "pues hace falta incorporar a los pintores" y me habló por teléfono. No sé si fue Óscar Oliva que también trabajaba en Bellas Artes, no sé cómo, pero fui a dar ahí por invitación. Entonces nos reuníamos en la cafetería de la Facultad de Filosofía y Letras, eran horas, porque cada vez que iba a haber marcha,

había que estar inventando e inventando cosas. Yo veía a José, a Pepe Revueltas, que siempre estaba: “Ni comunismo ni imperialismo”. En fin, nunca fue un dogmático de izquierda, al revés: siempre buscaba justificación para la apertura en sus frases mismas. ¿Conoces las declaraciones de Elena Garro en las que nos acusa? Lo curioso fue que al final de repente a Revueltas lo agarran y declara que él es quien organizó todo, se declara jefe del movimiento. Entonces imagínate: estar en su grupo y —yo creo que fue una puntada— él declara: “¿Quiéren saber quién es el jefe? Yo soy”. Casi fue un alarde para fregarlos. Ahí empezó el corredero, todo el mundo a esconderse. Yo no me escondí, escondí a algunos, pero yo no me escondí, porque dije: “Para todos es mucho más importante Carlos Monsiváis que yo. En el momento que agarren a Monsiváis, yo me escondo”. Él era mi escudo.

CM: ¿Tú conocías a Revueltas de antes?

MF: No, lo conocí ahí. Sí lo conocía, debo haber ido a ver una representación, pero así de conocerlo personalmente, hasta ahí. Ni conocía a Sheridan. Sí conocía a Monsiváis y a Óscar Oliva, no me acuerdo quién más estaba.

CM: Además, me imagino, debió haber sido agobiante y compleja la organización de estos domingos culturales, ¿de qué hablaban en el comité? ¿Tenían una especie de argumento más ambicioso?

MF: Casi siempre, es curioso que se me quedó grabado, era la búsqueda de consignas. Como habían poetas y escritores, todo el tiempo debíamos sacar frases y que cada frase implicara una ideología, implicara el movimiento, tratara de aclarar el movimiento. Gran parte del discurso, en ese sentido, salía de ahí.

CM: ¿Qué frases produjeron?

MF: No me acuerdo. Tendría que ver cualquier periódico. Por muchos años me acordaba, pero ya se me borraron.

CM: ¿Podrías identificar incluso a los autores de las frases?

MF: Eran colectivas, pero el que daba la aprobación era Revueltas, decía: “Bueno, esta está buena”. Entonces se escribía y se pasaba a los comités de lucha. Frases que ellos a su vez, a veces, pintaban en pancartas o usaban en sus discursos. Frases contundentes, como: “Sólo el que busca lo imposible lo encuentra”, todo ese tipo de frases claves del 68. Muchas eran importadas de Francia, pero también aquí se inventaban muchas. Eran como haikús, pequeñas frases que implicaran el deseo de transformación. Era más bien ideológica como tratar de darle un sustento ideológico al movimiento para que no se confundiera con las ideas de la izquierda tradicional.

CM: A grandes rasgos, ¿cuáles eran esas posiciones?

MF: Mira, era tal el entusiasmo, tan festivo todo, tan sabroso oponerte abiertamente al gobierno en esa época después de que nadie abría la boca, que aunque no dieras la

cara, era un reto total. Las manifestaciones... iba todo el mundo tan contento, cantando con amigos y abrazados. Una vez más, íbamos a transformar el país.

CM: ¿No obstante la violencia?

MF: No obstante la violencia, pero cuando vino la matanza, cuando vino Tlatelolco, volvieron a callar al movimiento popular. Todos los líderes en la cárcel siguieron hablando, pero todo mundo le sacó. A la cárcel, ahí van a dar unos y otros, eran amigos tuyos. Sabías que eran inocentes, no pretendieron tirar al gobierno. Las peticiones eran bastante elementales: que renuncie el jefe de la policía, que no se qué... Unas bobadas que pudo haber concedido el gobierno con toda tranquilidad sin que pasara nada y hasta habría sido popular.

CM: ¿Qué es lo que esas frases o esa intervención estaban tratando de lograr?

MF: Evidentemente, el intento de Revueltas fue que no se pasara al discurso marxista clásico, que no sonara a demagogia, que fuera moderado, pero al mismo tiempo muy libertario. Ahora, la autogestión, por ejemplo, era una de las ideas que estaban muy al centro.

Cuando se hace el *Salón Independiente*, tampoco fue con la idea de mostrar su cara de oposición al Estado, porque desde un principio todo el grupo de nosotros fue muy internacionalista. Como el enemigo era el nacionalismo, nosotros éramos lo contrario, éramos internacionalistas, tanto porque nuestros amigos no eran nada más mexicanos. Nos sentíamos iguales y los extranjeros que venían e México inmediatamente los adoptábamos como mexicanos: tenían derecho a participar en todas las exposiciones igual que nosotros. Tiene que ver con la adopción de los pintores españoles, con los surrealistas que llegaron, siempre éramos muy amigos de los pintores que venían de otros países y los involucrábamos en nuestros movimientos. Roger von Gunten es igual que Fernando García Ponce; Vicente Rojo llega a los 16 años, ya grande, es catalán; Brian Nissen, Philip Bragar, los que quieras. Todos los consideramos siempre y peleamos para que el nacionalismo no impida ningún movimiento artístico.

Obviamente al juntarnos, los que estábamos en el *Salón*, pues muchos eran extranjeros. Era muy peligroso abrir el *Salón* como una oposición al gobierno. Por ejemplo, Vicente nunca participa abiertamente en el movimiento del 68, aunque por atrás del agua coopera con todo: edita y diseña, lo que quieras, pero no pueden dar la cara contra el gobierno porque siempre estaban jugándose la expulsión, como le pasó a Alejandro Jodorowsky. Entonces el *Salón* no se convocó con razones políticas, se convocó por razones estéticas. Bellas Artes hizo una convocatoria para hacer el *Salón Solar*²¹ para que México mostrara ante el mundo su gran movimiento de pintura. Nos agarramos de esa convocatoria para decir: no participamos, vamos a hacer un *Salón Independiente*. En mi espíritu y en el de muchos de nosotros estaba el “no podemos cooperar con un Estado que hizo Tlatelolco, no podemos contra esa represión y estar colaborando con el Estado”.

•

21 Se refiere a la *Exposición Solar*, la muestra de arte mexicano pensada como evento oficial y central de arte para la Olimpiada Cultural. Llamarla *salón* es muy común entre los artistas contemporáneos a los eventos.

CM: Pero el *Salón Independiente* arranca paralelamente...

MF: A la Olimpiada. La Olimpiada es en octubre. Después de Tlatelolco sale el *Salón*. Nos pusimos de acuerdo, otra vez, un grupo como siempre: “Vamos a hacer un *Salón*. Pues necesitamos cuando menos que sean 40 o 50 personas porque si no, no es un *Salón*”. ¿Cómo los invitábamos? No hubo una carta, sino que cuando iba a exponer fulano, ibas a la exposición, te encontrabas con otro pintor y le decías: “¿Sabes qué? ¿Vas a entrar a Bellas Artes? Vamos a hacer un *Salón Independiente*”. “¡Bueno!”, nos contestaban. Entonces prácticamente cuando ya teníamos un grupo grande, fue improvisado, nadie pintó para el *Salón*, fue lo que cada quien ya tenía y el primer problema fue encontrar rápido un lugar neutro que no fuera un lugar oficial. Encontramos el Isidro Fabela, que nos parecía que no tenía implicación tan oficial. Cada quien llevó lo que tenía, lo colgamos y ya: era el *Salón Independiente*.

CM: Pero el origen del *Salón*, la negativa a participar en la *Exposición Solar*, es previo.

MF: Sí, pero también ya existía la represión. Acuérdate que ya estábamos todos en lucha. Nadie de los extranjeros podía ir a pintar al mural de CU, no podían porque ya había miedo a la represión. Para mí sí fue, absolutamente: “Yo no participo con este gobierno”. Estás en un comité de lucha, ¿cómo te vas a ir a meter otra vez ahí? La Ruta de la Amistad fue bastante antes porque hubo que invitar a los escultores y tenían que hacer maquetas, venir y construirla. En cuanto a mi experiencia, ¿no sé si has visto una esculturota, un como barco, que está en el Museo de Arte Moderno? Ésa me la había encargado el Comité Olímpico y yo había escogido la Villa Olímpica; esa curva iba a estar incrustada en un muro, habría un espejo de agua, unos vidrios, vaya, era todo un proyecto. Se me vino todo este movimiento y dije: hasta aquí llegó esta obra. Lo que he gastado ya me lo pagaron, la dono, es decir, llévensela.

CM: Goeritz te había invitado.

MF: Sí, le dije que sí e hice la escultura. Goeritz era el que dirigía eso, pero el Comité Olímpico era Ramírez Vázquez. Juan García Ponce trabajaba en el Comité Olímpico, todos trabajaban ahí. La estaba yo trabajando, cuando ya sentí que ya no podía entonces dije: ya no le sigo. Por supuesto, no me pagaron nada, pero sí me dieron el anticipo para empezar a construir esto.

CM: ¿Y qué dijo Goeritz?

MF: Pues que lo lamentaba mucho, pero entendió perfecto. Además no hice ruido, no hice escándalo, no lo declaré, nadie sabe que eso se hizo con dinero de la Ruta de la Amistad. Nunca estoy incluido.

CM: Y tampoco has hablado posteriormente de ello.

MF: No.

CM: Es una protesta que se queda silenciosa. ¿No es un poco inútil?

MF: Es inútil, pero te deja tranquilo. Si estás dando la cara con los amigos, es decir: “Tú muy independiente, pero sigues haciendo esto”, o “muy independiente pero vas al *Salón Solar*”. Era un poco por moral. No era una oposición, era simplemente: la cortamos.

CM: ¿Crees que puedas recordar quiénes estaban en la discusión que generó el *Salón Independiente*? ¿A quién se le vino a la cabeza que era imposible participar en la *Exposición Solar*?

MF: Siempre me da pena decirlo: evidentemente la idea fue mía. Obviamente yo lo pensé y cuando me encontré a cualquiera, que seguro fue Vicente Rojo, porque era el más cercano y claro, el que jalaba inmediatamente. Por supuesto, Fernando García Ponce. Por supuesto, Lilia. Entonces el pequeño grupo fue a correr la voz. De repente agarramos a uno raro como Icaza, que había sido del otro equipo y le entró con unas ganas totales, pero ya habíamos sido amigos con él a través de los *Murales de Osaka*.²² Dijimos: “También necesitamos jóvenes”. Entonces invitamos a Sebastian y a Hersúa, también muy jovencitos, y otros que decían: “Vamos a decirle a fulano”. No había control, no hubo lista, nada más que decir: “Sí le entro” y “tal día trae tu cuadro a tal lugar”. Luego empezamos las juntas para organizar la exposición, pero no fue tampoco algo que nació con una declaratoria. Siempre que publicamos en prensa era contra el *Salón Solar*. Era una rebeldía contra Hernández Campos, y él lo sintió muchísimo, porque era como su gran lucimiento.

Bueno, luego ya con el *Salón Independiente* inventamos una serie de reglas que mantuvimos mientras existió, como “estamos contra los concursos”, “estamos contra las bienales”, “estamos contra no sé qué”. Fue un intento de zafarse de todo lo establecido y crear un salón autogestionado. Decíamos: “¿Por qué necesitamos que el Estado nos invite a una exposición? Nosotros la podemos hacer. Podemos invitar a pintores de otros países. Podemos conseguir exposiciones en otros países”. Empezamos a hacer gestiones y ahí fue en donde se quebró el *Salón*, porque obviamente nadie aceptaba a 50 pintores. Decían: “Sí, sí, te acepto pero manden diez”. Entonces, claro, ¿y quiénes diez? Se echó a perder el proyecto. La autogestión, nos dimos cuenta, no era posible.

Ya habíamos hecho los dos salones de Ciudad Universitaria: fueron los importantes porque los preparamos con mucho tiempo, como ese que dijimos: “Vamos a hacer todo en papel y cartón”, que fue para nosotros una maravilla porque todo el mundo tenía espacios enormes para llenar a puro papel, pintura, cartón y todo. Era una exposición sensacional. Nosotros estábamos muy contentos, había mucho espíritu. Después salió una invitación a Guadalajara para pintar un como mercado que le habían dado a Miguel Aldana y que había hecho un Centro de Arte Moderno. Todavía existe, ahora es el Museo Anguiano. Ahí había unos arcos y nos invitaron a pintar un mural efímero. Como la invitación era pagada e invitaron sólo a gente del *Salón*, pero no a todos, causó resentimiento entre los que no fueron invitados. Tuvimos una rebelión en una

22 Es probable que Felguérez invirtiera aquí el orden cronológico de los eventos, pues los *Murales de Osaka* fueron comisionados en 1969 por Fernando Gamboa para la *Exposición Mundial de Osaka* de 1970.

junta. Entonces nos saltaron. ¿Quiénes? Los más jóvenes ¿Quién era la cabeza? Felipe Ehrenberg, muy cuate también, fue el que encabezó el movimiento. Hersúa y un grupo se levantó y dijeron que eso no era justo, que debíamos rehacer el *Salón* y volver a elegir. En esa misma junta, nosotros renunciábamos diciéndoles: “Ustedes sigan el *Salón*, inviten a otras gentes y sigan el *Salón*”, y nos salimos Kazuya Sakai, Vicente Rojo, Brian Nissen, en fin, y ya no supimos que pasó. El *Salón* se acabó, no quisieron seguirlo. También fue un descanso porque no sabes qué trabajo era andar escribiendo cartas, invitando gente y andar controlándolo. La autogestión resulta fatal porque tienes que hacerla tú.

CM: ¿Acaso la predica de Revueltas de la autogestión te caló muy hondo?

MF: Mira, no sé si la predica de Revueltas o el hecho de estar metido en el centro del problema. No nada más era Revueltas: eran las asambleas, lo que dice fulano, lo que dice sutano, el movimiento. Cuando estás metido en un movimiento, te vuelves solidario con el movimiento o renuncias. Habrá sido por edad o lo que sea, pero era un movimiento lúdico, nos divertíamos, jugábamos, hacíamos payasadas y las manifestaciones eran una maravilla. No te voy a contar la historia del movimiento: cuando fuimos a hacer las tienditas de campaña porque íbamos a pasar la noche en el Zócalo, de repente se abren las puertas, salen los tanques y todo mundo a correr como loco. Era el antecedente de los maestros acampando en el Zócalo, era la primera vez que se rompía la solemnidad.

CM: Estar tan metido en el movimiento del 68, ¿no te representó tensiones ni conflictos con otros artistas, escritores...?

MF: No, porque todos, todo el establecimiento cultural, estábamos de acuerdo: escritores, pintores, no había nadie, nadie que dijera: “No, yo estoy con el gobierno”. Nadie más que Elena Garro que viste como le fue, tuvo que salir corriendo.

CM: ¿Te sentías cómodo con la cultura de los estudiantes, con su retórica, sus actitudes?

MF: En todo hay elitismo, tú estás en un grupo y en ese grupo estás contento y te entiendes. Siempre hay cosas que no te gustan, pero no le hace que no te gusten: tú estás en el movimiento y tienes que aguantarlo.

CM: ¿Estabas en CU el día de la toma del ejército?

MF: En CU me tocó ver llegar a los soldados, tener que irme y ahí sí te vas con miedo. En cambio, no fui a Tlatelolco, pero me quedó mucho rencor de Tlatelolco. Yo era divorciado, tenía a mis dos hijas viviendo con la madre en un edificio de Tlatelolco y ella se tuvo que ir fuera de México porque era de Guatemala; yo me traje a las niñas a mi casa. Cuando fui a dejarlas, el departamento tenía cinco perforaciones de metrallera o de bala. Dije: “¡Chin, qué bueno que no estuvieron!”. Ves que rozaste el peligro, tuyo y de tu familia.

CM: ¿Recuerdas haber ido a la Escuela Nacional de Artes Plásticas, a la ENAP, durante el movimiento?

MF: No fui ni una sola vez.

CM: ¿Por qué?

MF: Porque no tenía yo la menor relación con la escuela. Mi paso por la escuela habían sido cuatro meses en 1948, no conocía a nadie, no tenía para qué ir. Había ido una sola vez para un efímero con Jodorowsky, pero yo no tenía relación ni con los maestros ni con el director ni con los alumnos ni con nadie. No era mi mundo.

CM: ¿Qué tantos jóvenes realmente giraban en torno de ustedes? ¿O eran dos cosas totalmente distintas, el Comité y el movimiento?

MF: Aunque había relación por las asambleas o por el contacto de Revueltas con los líderes o los que iban a entregar panfletos, yo no. Todo el juego era dentro del mundo de los pintores que era para lo que me habían llamado. Claro que había miles de ideas de cosas que íbamos a hacer, pero la toma de CU nos quitó el lugar de reunión y luego Tlatelolco. Los que no estaban en la cárcel, corrieron. Entonces ya no hubo coordinación, ya no hubo nada.

CM: ¿Hubo heridos o muertos entre la comunidad artística más cercana a ti?

MF: No.

CM: ¿Hubo gente que tuvo que escapar del país después de Tlatelolco?

MF: Sí, pero no sé quiénes. Sé de muchos que se fueron, pero no de gentes significativas. Bueno, se fue Elena Garro, pero no te puedo decir cinco pintores que se fueron, no.

CM: Pero tú pensabas que, finalmente, Monsiváis era el punto de referencia.

MF: Para mí era mi escudo, sí. Yo decía: “Primero es él porque pues es el famoso, el conocido, el todo. Si cae Carlos, yo me escondo”. Él era tan culpable como yo, habíamos participado en la misma cosa.

CM: A partir del 68, ¿no hay colaboración posible?

MF: Durante una temporada. Lo de Octavio Paz también fue muy ejemplar, cuando renuncia a la India y se viene a México, pues no quería estar cerca del régimen. Siempre era su teoría de no servir al príncipe; era absolutamente reacio a volverse a acercar al gobierno; además desde muy joven entró al servicio exterior y siempre fue prácticamente un empleado del gobierno. Lo nombran embajador en la India, donde realizó una labor extraordinaria porque los intelectuales indios estaban dispersos; cuando llegó Octavio, empezó a invitar a los poetas y a los pintores, a hacer como una casa de cultura de su propia casa y se hace amiguísimo de todos. Yo fui invitado a la India dos

veces a exponer gracias a Octavio. Su renuncia fue muy fuerte, fue la única renuncia fuerte. Luego vino el aperturismo: Echeverría invitando a intelectuales. Ya ves: Carlos Fuentes dijo que estaba totalmente con él.

Me acuerdo que a los principios de los setenta, Tamayo inauguró un mural en el Camino Real y fue Paz. Por supuesto, yo también iba, pero inauguraba Echeverría. Cuando fue Echeverría a inaugurar ese mural, entonces Octavio se escondía: yo creo para que no lo fueran a fotografiar con el Presidente. No quería participar. Se horrorizaba de acercarse al poder y ya viste, poco a poco se fue flexibilizando.

En 1971, Paz iba a dar una plática en la Facultad de Filosofía y Letras, en el Auditorio Che Guevara, y recuerdo una manta enorme que le pusieron en toda la fachada que decía: “Ni Paz ni Guerra”. Guerra era el director, entonces entró, estaba medio hostil el ambiente, y empezó a hablar: gritos y abucheos. No fue recibido como héroe; no lo querían por lo que sea. Bueno pues estaba empezando cuando llega un muchacho corriendo, se sube al escenario sangrando: “¡Compañeros: nos están masacrando en San Cosmel!” y se acabó el acto. Lo último que me acuerdo que Paz, ya de salida, soltó que los problemas políticos se resuelven políticamente, no con sangre. Dijo algo muy contundente al respecto y se dio por terminado el acto.

CM: La anécdota de Paz en Filosofía y Letras es pertinente para examinar este problema: es cierto que el 68 hizo a la clase intelectual cambiar de posición ante el Estado mexicano y efectivamente el aperturismo de Echeverría fue un *intermezzo* en esa relación, pero al mismo tiempo radicalizó a un sector de los estudiantes. ¿Cómo recuerdas el cambio de la Universidad?

MF: Yo creo que se polarizó todo y eran grupos políticos sumamente determinados en que unos no tenían entrada en los otros. Entonces yo ya no tuve contacto directo con la Universidad porque en esa época fue cuando me fui a San Carlos. Necesitaba ganar algo para vivir, pero como pagaban por hora, era muy poquito. Al principio me otorgaron lo que se llama “la plétora”, que eran 38 horas a la semana, y para llegar a San Carlos había que ir en camión, metro, lo que fuera. Era un matada. Te puedo contar todo lo que pasó en San Carlos, pero ya no me metí en el ambiente de CU, no tenía yo contacto.

Obviamente, San Carlos era uno de los bastiones del nuevo izquierdismo pero estaba permeado por el viejo izquierdismo. Ahí no había intelectuales, sino la planta de maestros. Creo que todos habían sido parte del viejo régimen.

CM: ¿Esos maestros del viejo régimen volvieron a recuperar un espacio entre los estudiantes?

MF: Más o menos lo tenían porque eran los maestros, ¿no? Era un ambiente que venía de un izquierdismo viejo, pero a la vez un izquierdismo bohemio. Fiesteros y todos por supuesto con Virgen de Guadalupe y calaveras, digo, el nacionalismo seguía vivo. Los bailes de San Carlos con “el Hotentote”²³ eran todo un ambientazo, metidos en la



23 Se refiere a José Gómez Rosas, conocido como “el Hotentote”, quien organizaba los bailes de máscaras de la Academia en los años cuarenta.

Merced. Proliferaba la marihuana y los fumadores. Los jóvenes estudiantes eran de un izquierdismo ya totalmente trasnochado.

Al fin llegan los setenta y —ésta es otra historia que nadie sabe— en esos tiempos estaba Sakai, que también fue de los que más trabajaron en el *Salón Independiente* y en *Vuelta*.²⁴ Vicente Rojo, Sakai y yo, que éramos amigos, decidimos hacer un movimiento geométrico, porque todos, más Vicente que yo, pero todos, nos acercábamos a la geometría. Hicimos una junta en casa de Manrique y decidimos hacer eso. A la par, yo entré a San Carlos y en el momento de ir transformando el plan de estudios me tuve que colgar de la Bauhaus y de una serie de teorías del color y geometría que me daban un camino fácil de enseñanza.

CM: ¿Y por qué ir con Jorge Alberto Manrique?

MF: Porque era el crítico de nuestra edad, más joven. Es un poco por eliminación: era el que estaba escribiendo sobre nosotros. Es decir: Juan ya tenía avanzada su enfermedad²⁵ y nunca hubiera apoyado un movimiento geometrlista porque nunca se sintió crítico: se sentía escritor que hacía ensayos de arte. Jamás escribió contra nadie, nada más traducía a palabras la impresión de los pintores que le gustaban, igual que escribía de Klossowski o de Musil. Octavio Paz más o menos iba escribiendo de todos, pero tampoco puedes decirle: “Oye, Octavio: vamos a crear un movimiento geometrlista”. Necesitábamos un crítico que fuera capaz de formular teoría y el que nos pareció que era más amigo y más adecuado fue Jorge Alberto.

Cuando después de tres o cuatro años salió la exposición del *Geometrismo mexicano*,²⁶ correspondía también al auge del cinetismo en Europa, con Julio Le Parc, Jesús Rafael Soto y Carlos Cruz-Diez, y la galería Denise René que los impulsaba. Duró como movimiento tres o cuatro años, y se hizo la gran exposición en Bellas Artes, en la que invitamos a otros críticos y buscamos antecedentes, que eran Mathias Goeritz, Carlos Mérida y Gunther Gerzso. Después nos poníamos nosotros: Sakai, Vicente y yo, y luego los jóvenes. Ése fue el esquema de la exposición.

CM: De hecho tu vocabulario geométrico se produjo prácticamente después del 68.

MF: Sí, y creo que el geometrismo en general fue una rebeldía ante lo que había pasado en el 68. Igual que después de las dos guerras mundiales surge el *informalismo* en Europa y el *action painting*, un poco por la guerra. El orden del Tercer Reich o el nacionalismo había sido el causante de los conflictos y la palabra *orden* fue la que se jugaba entre las dos guerras, en la época de los dictadores. Dicho vulgarmente, al carajo con el orden y se busca lo informal. Así sale el gran movimiento de rebeldía contra ese pretendido orden que había fracasado. Para nosotros, el 68 no era un orden, era un desorden monumental, del gobierno, de todo. Todo era un relajó, una



24 Probablemente, Felguérez se confunde aquí con *Plural*, la primera revista de Octavio Paz a inicios de los años setenta.

25 Juan García Ponce, el escritor, sufría parálisis progresiva por esclerosis múltiple.

26 Museo de Arte Moderno, 1976.

cosa difícil. Entonces contra el desorden posiblemente la reacción: vamos a poner orden, un poquito.

CM: ¿Eso lo estás elaborando? ¿Era inconsciente en aquel momento?

MF: Subconsciente. Son cosas que he pensado: creo que tiene lógica. Tampoco creo que los informalistas lo hayan dicho, que Tàpies diga: “No pues Franco no nos quiere, ahora yo voy a hacer informalismo”.

CM: ¿El desorden del 68 o el desorden posterior al 68?

MF: El del momento. Te digo que esto fue en 1970. Lo que fue en 68, después de 68 y lo que había sido el desorden en la enseñanza, por ejemplo. Si hablamos estéticamente yo creo que en este momento estábamos en un momento de desorden.

CM: ¿Y no, también, la confusión ideológica posterior al 68?

MF: Puede ser que sí. Fíjate una cosa curiosa en 1968, puedes ver los desplegados del periódico o los apoyos dentro de los comités de lucha y todos los que estábamos cerca del movimiento estudiantil —para no especificar: Vicente Rojo en los periódicos y todo lo que publicaba Monsiváis, en realidad, todo el grupo—; en cambio las escuelas de arte intentaron revivir el cartel de la gráfica popular. Su lucha era hacer mantas con reminiscencias de lo que fue la pintura social. Todo el mundo le entró, pero la ideología y la producción se separó.

Ese divorcio lo veía porque nosotros teníamos 20 años de estarnos peleando siempre, la esperanza de cambiar a la sociedad, de que México fuera otra cosa, y después no pasó nada. Inmediatamente después, en los setenta, el arte en la calle vuelve. La sociedad mexicana es muy amplia y el grupo de pintores realmente interesado en la plástica creció mucho; las ideas eran muchas y los grupos no eran el grupo monolítico, era una pluralidad absoluta. Creo que todos los grupos de arte en la calle fueron importantes.

CM: ¿Estás diciendo que el conflicto del 68 revivió el arte realista-social ahora como arte de oposición y que era paradójico porque los artistas cercanos al movimiento eran ustedes que habían batallado contra todo aquello?

MF: Sí, y lo percibí más porque yo en 1969 entré a dar clase en la universidad y en los setenta estaba metidísimo en el cambio del plan de estudios.

Raquel Tibol cuenta de repente que la transformación del plan de estudios causó la muerte de Celia Calderón.²⁷ Yo me siento totalmente lejos de ese suicidio, pero ella

•

27 Celia Calderón se suicidó el 9 de octubre de 1969 en su salón de clases en la Academia de San Carlos con un tiro en la cabeza. En marzo de 2008, en una mesa de debate con Felguérez en Zacatecas, Raquel Tibol adujo que la modificación de los planes de estudio en la ENAP acarrearó “a la postre el suicidio de la destacada artista Cecilia Calderón [sic]”. Tibol le espetó: “No te estoy responsabilizando de ello, pero debes tener en cuenta que los cambios siempre traen repercusiones y hay gente hipersensible

lo aplica a toda la transformación que estábamos haciendo en la plástica. Yo estudié mucho, a través de Sánchez Vázquez, las ideas estéticas de Marx²⁸ y tuve que leer a Pléjanov; todo porque en la escuela siempre se trataba de hacer aparecer lo que estábamos tratando de introducir como reaccionario y pro-americano. Era la única forma de discutir en las asambleas. Yo siempre salía con la bandera del marxismo, pero no había teóricos. Entonces les sueltas una cosa de Marx y se quedan callados: ya no te pueden atacar, ya no hablas por voz del imperialismo.

CM: ¿En ningún momento pensaste que era necesario que volviera el arte político?

MF: Sí, pero, ¿cómo te diré? Mi frase de cajón para defenderme era de Lenin: “El arte como un elitismo que educa, que lleva al individuo a ser más humano”, etc. Todo contra una vulgarización de la cultura en todo lo que serían los panfletos y monitos con mensaje.

CM: ¿En qué momento tu pintura adquiere el vocabulario geométrico de los setenta?

MF: La geometría estaba dentro, ya había estado muchos años en la abstracción pura. Para mí fue muy importante tener que crear el nuevo plan de estudios y había ejercicios muy simples como para empezar: “Agarren una tira de cartulina, divídanla en 20, pinten de negro éste, pinten de blanco éste, den veinte pasos en que no se sienta el brinco”. En ese tiempo yo daba composición y básicamente esa composición es geométrica. El orden dentro de un cuadro, la teoría de Rudolf Arnheim y obviamente los ejercicios de la Bauhaus. Yo mismo me vi obligado a ir simplificando mi pintura no en un año, en dos o tres. Luego, se me ocurrió la idea del espacio múltiple, que fue lo que me metió en serio en hacer un cuadro que no tuviera textura y pasarlo a relieve y a escultura. En esta dialéctica entre el maestro y el alumno fui poco a poco llegando a la geometría total, de ahí pasé a la computadora y el arte como combinatoria.

Cuando yo fui a San Carlos, que fui cuatro meses, entraba uno a estudiar pintura con la primaria. Cuando me llamaron a trabajar ahí, entraban de secundaria. Ya con el plan de estudios exigimos la preparatoria.



que acaba como Cecilia [sic]”. Felguérez se defendió diciendo: “De estar pendientes de ese tipo de cosas, las universidades del país tendrían los planes más arcaicos y la sociedad no habría evolucionado”. Curiosamente, en su libro *Ser y ver* de seis años antes, Tibol explicó el suicidio como resultado de la melancolía que Celia Calderón todavía guardaba por la muerte de su “difunto maestro amante”, el pintor Julio Castellanos. Es interesante el carácter folletinesco que tiene esta historia para Tibol: en *Ser y ver* afirmará que la omisión de la artista en una muestra de artistas mujeres de Fernando Gamboa en 1975 como equivalente a haber nuevamente disparado ese revólver en su sien. Véase: Notimex, “En honor al pintor Manuel Felguérez: Arrancan homenajes nacionales”, *Vanguardia*, 16 de marzo 2008, disponible en <https://vanguardia.com.mx/enhonoralpintormanuelfelguerezarrancanhomenajesnacionales-136990.html>. Raquel Tibol, *Ser y ver: mujeres en las artes visuales*, México, Plaza y Janés, 2002, pp. 131-134.

28 Felguérez alude al libro clásico de Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Ediciones Era, 1965.

CM: ¿Quién te llamó a San Carlos?

MF: Me llamó Roberto Garibay que era el director entonces. Yo a la Universidad entré como maestro a la Escuela de Diseño Industrial, que se fundó en 1959. Me llamó Horacio Durán, un diseñador que fundó al escuela, y di una clase que se llamaba Diseño Formal. De ahí me llaman a San Carlos para un curso experimental; un una sola materia con un grupo de voluntarios a los que yo metí a hacer escultura abstracta un poco complicada. Ahí estuve y se les ocurrió ya hablarme para ser maestro regular con la idea de transformar el plan de estudios. Ya se sentían obsoletos porque los maestros y los alumnos estaban fuera del mundo del arte, de las exposiciones, de los concursos, de los salones. Entonces invité a Sakai y metí a Kati Horna en la fotografía, e inventamos un plan de estudios. El problema es que pusimos una serie de clases utópicas como cinetismo y una serie de materias que tenían que ver con la tecnología y con la alta geometría, habíamos inventado tener cine y video,²⁹ toda la modernidad porque se trataba de modernizar. La escuela ya no se iba a llamar de “artes plásticas”, se llamó de “artes visuales” para ampliar el panorama. Cuando ya por fin logramos la aprobación del plan de estudios y pasó el Consejo Universitario, nos encontramos con el problema de a ver quién enseña esto. No había quién se interesara en el arte y a la vez supiera de elementos científicos; se tuvo que hacer una adaptación. Esas materias me tocaban a mí, pero yo no podía dar clases al mismo tiempo en primero, en segundo, en tercero. Entonces inventé que el mismo grupo de primer año pasara a segundo y yo pasaba como el maestro central para dar todas esas materias que nadie podía dar.

Un día, con Federico Silva y otro maestro se nos ocurrió que íbamos a pedir permiso al Consejo Técnico para que de las 38 horas que teníamos nos dieran diez horas de investigación. El Consejo Técnico lo aprobó. Salimos: “¡Ay, pues qué bueno! ¡Vamos a investigar!”. Al día siguiente llego a San Carlos y lo encuentro lleno de mantas. Eran como 20. La que se me quedó grabada era la más grandota que decía: “Maestros investigadores, maestros aviadores”. Nos acusaron de que estábamos ganando tiempo para no hacer nada; el ataque total organizado por los viejos maestros de la escuela y que nos quitan las diez horas. Inesperadamente me llega un comunicado de la Coordinación de Humanidades. Rubén Bonifaz Nuño nos dice: “Una escuela que niega la investigación no es una escuela universitaria, desde ahora ustedes se vienen a la universidad a investigar de tiempo completo”. Imagínate, entonces de repente ya era yo investigador de tiempo completo. Sin obligación de clase, todo mi tiempo para investigación.

Imagínate el placer de ir a San Carlos y decir: “Ya no voy a dar clase, me voy de investigador”, después de ese escandalito. Creo que di clase cuatro o cinco años y ya no seguí en San Carlos. Ahora el problema era: “¿Qué vas a investigar?”. Como estaba metido en el mundo de la geometría y la geometría es matemática, conocí un aparatito nuevo que se llamaba la computadora que manipula números a una velocidad increíble. “Voy a estudiar el uso de la computadora aplicada a la creación artística”. Ése fue el planteamiento y ahí empecé.

•

29 Esta mención del video es probablemente anacrónica.

CM: Si uno lee, por ejemplo, a Marta Traba y al mismo Paz, pareciera que los críticos veían con una desconfianza terrible el arribo de una era tecnológica en el arte. ¿No era un camino peligroso?

MF: No sentí nunca oposición. *El espacio múltiple* lo llevé a que lo viera Octavio y él me escribió el catálogo con todo entusiasmo. Ese rechazo a la tecnología estaba en otros círculos: eran suficientemente cultos como para conocer a Malévich, a Kandinski, a Pevsner y a Naum Gabo y a Mondrian. El que le tiene miedo es porque no tiene la menor idea y porque nunca les ha interesado el desarrollo o del constructivismo, del purismo y del minimalismo.

Para mí no es rara la investigación que hice ni la tecnología por dos razones. Me encantaba la ciencia ficción, incluso en una antología por ahí aparezo como uno de los primeros que escribe ciencia ficción en México, en la *Revista de la Universidad* por ahí de los cincuenta. Es un cuento de un astronauta: han descubierto un cometa, un planeta que tiene vida y sale la nave. Llega a ese planeta y cuando se baja resulta que es un planeta simétrico respecto a éste, con las mismas personas, la misma estructura. El astronauta se va a su casa, pero su casa está en otro planeta. Ésa es la historia en esencia. ¿Ves estos cuadros que estoy diciendo? Y era un robot en última instancia. El uso de la máquina en todos mis murales tiene una geometría inevitable porque todas las ruedas son ruedas y todos los cilindros son cilindros. Es mi gusto por los juguetes mecánicos de niño.

La mecánica en la forma fue algo que siempre estuvo en mí. Siempre he tenido la tentación de lo formal, es decir, de la geometría creada por el humano con la geometría creada por la naturaleza. En este juego a veces tengo la tentación de lo orgánico, a veces tengo tentación de lo maquinal. De repente me voy por un lado y de repente me voy por otro; incluso lo que estoy haciendo actualmente también es resultado de un planteamiento matemático: supe que había la teoría del caos y que gracias a la velocidad de análisis de la computadora, en el caos hay tanto orden como en el orden más ordenado. Trato de crear desórdenes a los que después les encuentro el orden.

CM: Al mismo tiempo la combinatoria era un elemento de los murales.

MF: También aprendí muy pronto que el arte era combinatoria, como una de las esencias.

CM: Pero en el caso de Paz, por ejemplo, este interés por la combinatoria en su poesía estaba planteado como un límite. No era un sistema automático como el tuyo.

MF: El mío tampoco estuvo automatizado nunca, es decir, tenía un escape total. Mi ideal era crear cuadros míos a través de alimentar la computadora con los datos necesarios. Se trataba de crear sólo obra mía, esa obra estaba alimentada por el pasado.

Resulta que los astrónomos observan un cometa durante los 15 días que se acerca a la tierra y con eso pueden determinar sus evoluciones durante 300 o 3 000 millones de años. Yo podía comunicar a la computadora mi comportamiento en la plástica durante 25 años que llevaba de pintor o de escultor y pedirle que me diera posibles combinaciones de obras mías que podría hacer yo durante los próximos 100 o 300 años. A veces, cuando inventaba una forma, me pasaba 15 días haciendo bocetos. Cuando al final del trabajo llego a hacer el ideograma, la idea de un cuadro mío era producida en

15 segundos. ¡Imagínate la ventaja! Resulta que tengo como 4 000 cuadros geométricos resueltos.

Bueno, por eso volví a dejar la geometría, porque ya tengo 4 000; ¿qué caso tiene que siga haciendo otros? Me volvería artesano: hacer otro y otro, y otro. Ya que chiste, ¿no? Pero también está el escape. Primero todo estaba hecho con la alimentación de 25 años que sólo trabajé por intuición y sensibilidad, de tal manera que al pasarlos a la computadora estaban incluidos mis sentimientos en la plástica, mi idea de composición, mi idea de color, todo estaba metido. Se puede predecir el comportamiento en el espacio del cometa, dice la teoría, siempre y cuando nada lo perturbe. Resulta que el cerebro humano es perturbado constantemente. Los 4 000 cuadros que yo hubiera producido en ese momento, si ahorita hago la misma experiencia, saldrían diferentes porque yo ya cambié, ya fui perturbado, y cada vez voy a un museo o a una exposición y veo un cuadro que me emociona. Mientras hice la experimentación con la computadora, lo que hacía es que pedía 100 dibujos, todos chiquititos, para que cupieran en varias páginas, me les quedaba viendo y los calificaba. Decía: “El que más me gusta es este, 10, 9, 8, 7, 6”. Otra vez alimentar a la computadora que aprende y los 100 que salen estaban mucho más cerca de lo que hubiera querido, ¿me explico? Siempre estaba mi sensibilidad presente: esta selección llevaba la emoción en el momento de verlos, y a mí la geometría y el cuadro geométrico me emociona tanto como el más romántico.

Al final de cuentas estás hablando de un automatismo de la máquina. Acuérdate que Octavio fue surrealista y que le encantaba el automatismo. Evidentemente Paz era muy consciente de que en toda la poesía igual que en la música existe un orden y que el orden combinatorio es un orden que te abre caminos, pero controlado siempre por la emoción. Si la combinatoria es tan infinita, te puede dar las cosas más horribles del mundo. No se trata de combinar, sino de combinar de acuerdo con tu estética, tu emoción, tu creencia, tu todo.

CM: Un aspecto que en él contó fue su interés por el estructuralismo y por Lévi-Strauss, quien leyó los mitos como una especie de arte combinatoria estricta. ¿Lo hablaron?

MF: Las conversiones con Octavio no te las puedo repetir porque en primer lugar nunca tuve que dialogar demasiado con él. La maravilla era que siempre te preguntaba, y ese preguntar lo llevaba a interesarse en el otro, pero a final él sacaba conclusiones. Escribí en *Vuelta*³⁰ un artículo, que ya ni me acuerdo como se llamaba, me dijo: “Oye leí tu artículo. Me gusto muchísimo. Por supuesto que no estoy de acuerdo con nada”. Paz no era dogmático, podría haber valores contrarios a él con toda tranquilidad y se metía en otros mundos apasionadamente, independientemente de que antes no los hubiera tocado. Yo digo que a la computadora yo le enseñé, pero ella me enseñó mucho a mí, es decir, toda esta combinatoria. Mi mecanismo trabaja con una sistematización que aprendí en la computadora, que no aprendí, que me contagió.

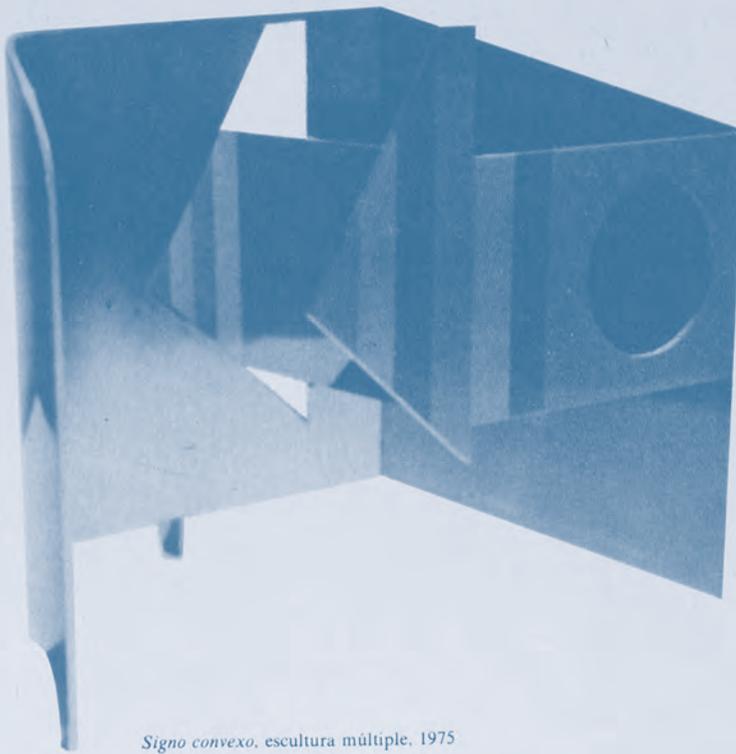
CM: Era un especie de ayuda al sujeto. Lo que me parece interesante es que Rojo pensaba sus *Negaciones* como una negación del yo. Ése era un proyecto contra la subjetividad, contra el gusto.



30 Posiblemente Felguérez se refiere a *Plural*, como ya se explicó en la n. 24.

EL ESPACIO MÚLTIPLE

MANUEL
FELGUERAZ



Signo convexo, escultura múltiple, 1975

Los modelos estructurales son, en este sentido, instrumentos de iniciación mística, para la contemplación de lo absoluto.
Umberto Eco.

Toda obra de arte tiene como fin la transmisión de un mensaje, y por lo tanto debe estar construida bajo un sistema de probabilidades que llamamos código. (El código no es sino un elemento de orden que hace posible la transmisión de un mensaje.)

La obra del Espacio Múltiple no contiene un código sino que ha sido estructurada como un código, elemento autoordenador de su espacio multidimensional. A través del análisis de una vasta obra informal del autor, se eligieron solamente unas cuantas formas geométricas simples y algunas maneras de combinarlas. Así, en el desorden entrópico inicial, se insertó un sistema de probabilidades para reducir la información. El Espacio Múltiple es una señal visual en la que, para hacer posible la transmisión de su mensaje, se hizo necesario seleccionar algunos elementos o signos determinados, entre muchos otros igualmente posibles. Como todo acto de comunicación, su estructura está fundada en un código. El Espacio Múltiple es esencialmente un sistema de reglas sintácticas, un modelo construido en virtud de una serie de operaciones simplificadoras para crear una estructura que unifique, en una misma obra, elementos tan diferentes entre sí como forma, color, texturas, di-

MF: Sí, pero es en sentido contrario sólo aparente porque las *Negaciones* son una bola de rueditas y a las rueditas hay que escogerles color: vuelve a ser una combinatoria, vuelve a ser un mecanismo, un mecanismo estrictamente cerrado. Sobre todo porque Vicente Rojo siempre ha trabajado grandes series: crea un mecanismo estricto que le da el orden a sus cuadros. Vicente es el más ordenado de todos, el más mecánico de todos.

CM: Y en ese contexto, ¿cuál es el rol de Sakai?

MF: Mira, no me acuerdo, porque Sakai venía también del informalismo. Yo lo conocí como informalista total en Argentina, en 1961 o 1962, pintando muy libre y en blanco y negro. Cuando llega a México empieza también a meterse a la geometría, a llegar a una combinatoria de líneas curvas. Se mantiene en un estricto sistema de combinar las curvas, de cómo moverlas en el espacio. Hay quien exagera y se le nota más, ¿pero crees tú que exista una sola poesía que no tenga una estructura? El haikú tiene un sistema rígido, pero son tantos los posibles sistemas que existen que haces una combinatoria de sistemas. Es de Octavio una frase que dice: "Todo mundo se pone la máscara hasta que la máscara llega a ser de verdad". El problema es cuando te atrapa. Cuando ya no te puedes escapar por muy valiosa que sea tu combinatoria o tu sistematización tienes que romper con ella o estás hundido. Yo después de la investigación en 1976 cerré la computadora: no la he vuelto a tocar. Le tengo pánico porque me vuelvo a meter en otro orden gracias al instrumento.

CM: Me da la impresión por tu emoción que ves ese periodo como un momento particularmente definitorio.

MF: Sí, porque era como un psicoanálisis. Leí en Arnheim que el centro de todo cuadro tiene que estar en equilibrio, pero que ese equilibrio no es simetría; tienen que jugar muchos factores. El centro del cuadro es un punto neutro, ahí nada pesa, pero a medida que una forma se aleja del centro tiene más peso porque es como una balanza: entre más lejos tiene más fuerza. Entonces mi primer problema es analizar 25 años con un papel albanene y hacer una estadística. Llegó un momento en que yo sabía mis parámetros: el máximo de círculos en un cuadro, ya no me acuerdo, pero vamos a decir son diez, y el mínimo dos; cuadrados hay un máximo de cinco y un mínimo de tres, etc. Recorté en cartulina cada una de las formas y apliqué la ley de la balanza y pude saber que mi composición giraba a equis velocidad en sentido de las manecillas del reloj o en contra. Quiere decir que si pongo el centro y pongo mis formas con una varilla en un eje central y las suelto, mi composición se cae de un lado, pero se cae a equis velocidad. El cuadro es como una ecuación de cinco factores porque por un lado esta la forma, la forma se cae, pero visualmente tengo que equilibrarla, entonces tengo muchas cosas para equilibrarla, una de ellas es el color y otra es el fondo que no estoy tomando en cuenta. A base de color, de textura, de todos los elementos plásticos vas equilibrando el cuadro, o sea, crear un desequilibrio inicial te sirve para al ir buscando el balance.

CM: ¿Crees que esta incursión en la tecnología venía acompañada de una especie de reflexión sobre la naturaleza humana, la suposición de que habían bases orgánicas estrictas?

MF: Yo creo que a todo el mundo nos pasa: analízate y veras que todo está mezclado. Mi pasión, te digo, eran las máquinas; la otra son los animales. Yo coleccionaba animales vivos, fui cazador de animales vivos, tuve un zoológico en mi casa de niño, o de adolescente, por el cariño se me ocurrió disecarlos, aprendí taxidermia, en los esqueletos también encuentras un orden total. Me dio por la biología, iba yo a ser médico: yo me inscribí a San Carlos³¹ y a Medicina el mismo día. A Medicina fui una semana y a San Carlos cuatro meses, pero traía yo la tentación de la naturaleza y la ciencia, como dos cosas que me atraen.

CM: Es curioso, pero estabas casado con la artista más lírica de todo el grupo, la más informalista ¿había un diálogo implícito ahí?

MF: Mira pintábamos pared con pared. ¡La lata que siempre le daba! “Ya déjalo, ya déjalo”, porque Lilia era picadísima: agarraba una cosita y pintaba con mucha angustia. No era gozosa: era muy minuciosa, angustiosa y absolutamente emocional. Yo venía de la escultura que por razón natural es absolutamente compacta. En la escultura no hay indefinición: entonces mi pintura tendió a rigidizarse desde un principio mientras a ella le sucedió lo contrario. Yo la admiraba mucho porque hacia cosas que... “¿Cómo te atreves?, ¿cómo te sale esto? A mí no me sale”. Nunca busqué igualar las pinturas, aunque a veces hay cuadros de repente que se confundían porque a mí se me antojaba, y de repente ella en un cuadro o en un cartón, ponía una manchita o al revés, yo veía un cuadro y le metía una raya. No hubo contagio, aunque algunas gentes dicen que sí. Tratamos de diferenciarnos. Porque otra cosa que también es importante es que en arte nunca he estado en competencia y menos con Lilia. Siempre me choca eso, que “yo soy el mejor”. En arte o es arte o no es arte, pero no puedes ser “el mejor”. Con Lilia siempre nos llevamos muy bien en el sentido que siguió exponiendo y nunca hubo conflicto.

CM: ¿Su muerte impactó tu trabajo?

MF: Ella entró al hospital cuando se enfermó, más o menos en 1970. Murió en 1974. Aquellos cuatro años corresponden a la época de *El espacio múltiple*, mi época más exageradamente geométrica. No sé si tenga que ver psicológicamente. Al revés: me tuve que meter a dar “la plétora” porque había que pagar el hospital. Era durísimo en ese momento: tenía yo que ir, aparte de la escuela, a verla. Posiblemente busqué un escape en un arte que me exigiera menos tensión: recurrí a una cosa muy sencilla que es mandar a hacer mis cosas. Yo tenía un taller mecánico, a un pintor de coches y tenía a Ignacio Salazar, que era mi ayudante en la escuela. Las telas me las hacía Nacho. El dibujo yo lo hacía chiquito, a escala, escogía yo los colores o las combinaciones de la laca y le decía a Don José, que era el pintor de coches: “El área B con el verde tal”. No tenía tiempo para hacerlo con mis manos. Pasé a los relieves, igual: los tuve que hacer yo en maquetita para llevarlos a un taller en que trabajaban el acrílico para hacer anuncios. La escultura tampoco la hice con mis manos. Tenía un taller mecánico

31 La Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, luego Facultad de Artes y Diseño, conocida con el nombre original de Academia de San Carlos.

de un maestro que daba clases en la escuela y además un herrero. En cambio, para los cuadros que estoy haciendo ahorita no tengo ayudante: yo hago desde tensar la tela. En aquel momento, al no haber tiempo y estar con la preocupación de Lilia y tener que inventar las clases en la escuela, tenía la mente ocupada totalmente, pensaba esas cosas y buscaba quién me las hiciera.

CM: ¿Sabías de las pinturas hechas por encargo a rotulistas de Moholy-Nagy?

MF: Sí, también de Jean Arp, decía en todas sus declaraciones que un artesano que nace siendo hijo de artesano que trabaja eso es mucho mejor que él, que nunca alcanzaría su oficio. Luego me enteré que era lo mismo con todos los escultores. Desde Leonardo, el arte es mental, ¿no? La ejecución manual es una pérdida de tiempo. Que un escultor modele, sí, que haga sus cosas en barro o en yeso, que haga sus maquetas o lo que sea, pero no conozco ninguno que talle mármol con sus manos.

CM: Y este proceso de trabajo industrializado, por llamarlo de alguna manera, ¿cuánto tiempo duró?

MF: *El espacio múltiple* entero. Ya con *La máquina* otra vez me puse a pintar mis cuadritos. De ahí paso a otra serie que se llama la *Superficie imaginaria*, que son iguales, pero más pictóricos. Entonces ya volví otra vez al oficio manual que me gusta mucho.

Para mis murales, contando el del Auditorio Nacional, pues sí contrato taller. Igual la escultura que acabamos de inaugurar: yo hago mi maqueta y voy a vigilar cómo queda, pero ya no uso las manos. Como lo necesito, sigo pintando como loco, porque me gusta.

CM: Este momento de experimentación geométrica y estructural o sistemática fue un territorio más vasto de experimentos artísticos. ¿Quiénes son las gentes con las que te reconoces de alguna manera?

MF: Óscar Olea me ayudó en eso del equilibrio; se lo reconozco al cien por ciento, pero todo el trabajo me tocó a mí. No teníamos dónde correr el programa y él tenía un amigo en el Seguro Social. Cuando empecé, las computadoras eran unos roperos enormes. No había pantallas en México. Yo la primera pantalla que vi fue en la universidad, habían llegado dos, una para el centro de matemáticas y otra para uso general, y además había otra en el Seguro Social. Entonces toda la comunicación con la computadora era con perforaciones y con números: tú echabas a correr el programa y te regresaba sus resultados en números. Yo tenía que reconstruir los números, pasarlos a geometría y era tardadísimo.

Me prestaban una hora a la semana esa pantallita. Tuve que empezar inventando desde cómo dibujar unos círculos horribles llenos de rayitas, pero a veces estaba cargada la máquina y no entraba el programa, era un sufrimiento. En cambio, cuando saqué la beca Guggenheim y llegué a Harvard, el primer día me dan un cubículo con una pantalla grande toda para mí, las 24 horas del día. Puede ser una cosa de destino: si no me la dan esa investigación no hubiese existido.

CM: ¿Entras allá en relación con académicos o artistas que estaban en una dirección similar o no?

MF: Sí, pero más en el MIT que en Harvard. Lo que estaban desarrollando era una maravilla: unos bracitos automáticos para dibujar arquitectura y los mapas. Era impresionante: había unos que les llamaban “los guajolotes”, que no eran los que programaban, sino los que llegaban a adaptar las computadoras: unos muchachos jovencitos, todos despeinados, que sacaban como 4 000 alambres de la computadora. Era impresionante el apoyo de ingeniería que tenían. El esposo de una amiga pintora colombiana que trabajaba en sistemas en una compañía en Nueva York, la American Electric Power, nos apoyó para imprimir las cosas. Fui con Meche a las oficinas en Broadway, un laboratorio de computación maravilloso, les pasamos nuestras tarjetas y frente a nuestros ojos, detrás de un vidrio, había un plóter que empezó a dibujar con una perfección, un dibujo cada once segundos. Una maravilla, y lo publicamos en una revista americana.

CM: ¿Regresaste a México a trabajar con computadoras?

MF: No, traía mis dibujos, pero ya no usé computadora. Prácticamente esto abarca de 1969 a 1975, toda la investigación.

CM: ¿Conoces un libro de Gabriel Zaid que se llama *La máquina de cantar*?³²

MF: No, no lo he leído. Sé que existe, pero no lo he leído.

CM: Porque hay una relación muy cercana, pareciera que fueran dos personas trabajando sobre la misma idea. Propone una máquina para hacer sonetos, partiendo de la base de que hay un número finito de buenos sonetos en español. ¿Tu trabajo te hacía pensar que había un número casi inagotable de posibilidades pictóricas o al contrario?

MF: Me lo platicaron y nunca lo conseguí, me quedé con ganas, pero no lo leí. Yo pensaba o llegué a pensar que el potencial de producción era infinito, pero que fuera infinito no era un valor porque, una vez definido el sistema, se acaba y había que empezar a buscar otro. Yo también pienso que la creación no es individual, que siempre somos muchos buscando lo mismo casualmente en una época. Siempre hay uno que llega primero y cuando llega se acaba esa búsqueda. Cuando yo estaba en París, había muchos que querían hacer Picassos, pero llegó un momento en que Picasso ya no permite que nadie haga Picassos.

CM: ¿Ves el desarrollo del arte como una investigación?

MF: Como una invención, una búsqueda colectiva de algo que esta en el aire y que cuando alguien lo va encontrando cierra los caminos a los demás.

CM: En ese momento, ¿pensabas que lo que estabas haciendo era una especie de paso al futuro y que ustedes eran una vanguardia?

•

32 Gabriel Zaid, *La máquina de cantar*, México, Siglo XXI, 1967.

MF: Sí, pero relativa, porque la vanguardia está en relación con tu medio. Evidentemente yo siempre creí que lo que estaba pasando aquí era vanguardia, pero no puedes decir: “Yo soy tan vanguardia como Mondrian o Malévich en su tiempo”. Era otra época. Yo tenía que inventar aquí, pero lo peor que te podía pasar en la vida era fusilarte a alguien: tenías que inventar.

CM: Curiosamente en ese mismo momento empiezan a surgir en México argumentos que hablaban de la inutilidad de la noción de vanguardia, Octavio Paz en particular.

MF: Sí, el fin de las vanguardias. Se refiere al concepto de vanguardia que nació después de la guerra, estrictamente a eso. En ese sentido, yo creo que todavía todos los movimientos artísticos después de la guerra eran vanguardias.

En la época de la computadora, yo no intentaba hacer vanguardia con la computadora, intentaba abrir un mundo. Entré en contacto con la gran tecnología y todavía lo creo referente a todas las nuevas tendencias —¿cómo le llaman ahora?— del arte contemporáneo. Por ejemplo, de Bill Viola: los personajes pasando, las cascadas, todo y dices: “¡Chin! ¡Qué dineral! ¡Qué apoyo tiene que haber para tecnológicamente lograr eso!”. Pero ya es otro tipo de vanguardia. Cuando hablaban del fin, era de un tipo de vanguardias, no que no sigan existiendo los grandes creadores: negar la vanguardia es negar el arte y el arte es creación.

Yo ahorita soy muy consciente de que puedo pintar muy bien, a lo mejor le gusta mucho a mis amigos, pero sé que ya no voy a llegar a Nueva York a que digan: “¡Ay, mira!”. Ya se pasó mi época, ya no nos hacen caso, ya no importamos, porque ahora traen otras vanguardias, pero dentro de esas vanguardias, he visto cada cosa que me encanta. Creo que el uso de la tecnología va a trazar más el desarrollo artístico de México.

CM: Al mismo tiempo —y corrígeme si es una idea equivocada—, uno tiene la sensación de que el arte de ustedes los geometrístas de los setenta parecían plantearse la visión de que México podía ser un país también tecnológicamente moderno. Lo que tú estabas haciendo, ¿no era una especie de “arte desarrollista”?

MF: Sí, es lo que te decía: hubo cierta frustración generacional porque creímos que íbamos a ser un país moderno, que podíamos. Para que esto funcionara lo que hizo falta fue el apoyo de la sociedad. Cuando voy a Barcelona y veo a Gaudí y *La Sagrada Familia*, que no acabó, la casa de piedra y el parque Güell, todo eso, digo: “¡Qué bruto, qué apoyo tuvo de la sociedad catalana, cómo le mandaron a hacer cosas!”. El *action painting* sin todo el aparato de las galerías, los compradores y los coleccionistas no existiría. El límite no está en la capacidad de hacer, sino en qué tierra lo siembras. En algunos lugares, la modernidad puede llegar a través de transformar, a través del buen gobierno. Por ejemplo, en muchos sentidos, la transformación de España en muy corto tiempo. Aquí el desastre es que había esperanza y yo creo que ahorita ya nadie tiene esperanza.

CM: Por otro lado también uno tiene la sensación de que en los años setenta la creación artística y cultural se desplazó hacia la Universidad o encontró en la Universidad una especie de campo propicio.

MF: Ahí tenemos otro fracaso en la Universidad. Fue muy bonito cuando hicimos el *Espacio escultórico*, que se nos ocurrió a Federico Silva y a mí en un diálogo: “¿Por qué no hacemos un arte colectivo? Vamos a ver quiénes dentro de la Universidad pueden entrar en un proyecto colectivo que tenga como unidad lo geométrico”. Estaba Mathias Goeritz en arquitectura; Helen Escobedo, que había estado muchos años de directora del museo; estaba Silva y yo que somos los que lo habíamos propuesto; y Sebastian que había entrado a dar clase en arquitectura.³³ Ya con el equipo hicimos el planteamiento que llegó por equis caminos al rector, y nos mandaron a ver a Carpizo a la Coordinación de Humanidades.

Fuimos a donde estaban haciendo el Centro Cultural. Caminamos y dijimos: “Aquí en este lugar nos gusta, un lugar fuera de todo”. El rector Guillermo Soberón se entusiasmó mucho. El problema que nos planteamos fue qué forma va a tener, porque tiene que ser una forma colectiva. Pusimos una regla buenísima: cualquier cosa que decidamos tiene que ser por unanimidad. Luego dijimos: conviene, para que sea universitario, tener asesorías, y puesto que vamos a estar en la piedra, vamos a invitar a los geólogos. Nos hacían falta críticos, otra vez vemos a Jorge Alberto Manrique y Joaquín Sánchez Macgrégor, que en ese tiempo funcionaba como crítico. Cardoza ya andaba en la Universidad. Hicimos un grupo, pero que nunca funcionó como grupo. Nos reuníamos y al principio dijimos: “Va a ser interesantísimo porque podemos grabar las discusiones. Va a ser un documento buenísimo: todas las ideas estéticas respecto a cómo debía de ser el espacio”. Hicimos las primeras dos juntas grabadas y decidimos que nunca más porque la decisión tenía que ser unánime y, claro, no nos poníamos de acuerdo. Logramos definir el círculo, que se ve muy fácil, pero era un problema. “¿No se vería más bonito un óvalo porque conviene al espacio, o un hexágono porque cada quien tiene un lado, o que por qué no hacemos seis círculos?”. Todo tipo de cosas. Ganó el círculo porque estaba Cuicuilco, por una idea nacionalista: “Aquí fue la pirámide redonda, aquí vamos a hacer algo circular para tener cierta relación”. Si te contara todas las peleas que tuvimos. Una vez hasta Federico Silva iba con pistola y la puso en la mesa. Unos pleitos con Helen Escobedo, lo que sea. Al final, poco a poquito, nos fuimos poniendo de acuerdo y un día dijo el rector: “Tienen dos meses porque empezamos la obra: presenten la maqueta” y ya nos pusimos de acuerdo. Discutimos como un año, dos veces por semana, porque a todos nos lo pagaba la Universidad, era parte de nuestro trabajo universitario estar metidos en este lío.

Así se hizo el *Espacio escultórico*: se inauguró en 1979. Te digo: otro ejemplo de arte colectivo y arte geométrico y después de premio. Nosotros: “¡Ah, qué bien! Ahora cada quien haga una escultura”. Pues ya cada quien hizo su escultura pagada por la Universidad.

CM: ¿Fueron tú y Silva los que se empeñaron en que fuera colectivo?

MF: Sí, los que iniciamos la idea.

CM: ¿Y era colectivo por necesidad política?

•

33 Felguérez omite mencionar a Hersúa, el sexto miembro del equipo.

MF: No, pero ir a pedirle al rector que me dé una obra es muy penoso. En cambio, los profesores universitarios, los escultores universitarios —entre todos sumaban más de ciento y pico años de docencia, Mathias con veintitantos— le vienen a pedir a usted que los apoye en hacer una obra colectiva para el nuevo Centro Cultural. Quizá por eso tuvo el apoyo.

Luego de eso, Soberón nos creó un laboratorio de arte urbano para que como grupo colegiado empezáramos a trabajar nuevos proyectos. Teníamos nuestro local ahí por Copilco y la directora era Lily Kassner. Empezábamos a hacer proyectos cuando nos cerraron apenas llegó a rectoría Rivera Serrano. Hubiera sido muy bonito un instituto de investigación del arte urbano. Eso era consecuencia del geometrismo, de lo que empezó a principios de los setentas.

CM: Pero si se había logrado hacer este trabajo colectivo, ¿regresar a hacer cada uno su escultura en el parque escultórico atrás de la Biblioteca no era un paso atrás?

MF: No, no fue un paso atrás. No podíamos seguir, el parto había sido tan doloroso que todo mundo quedó asustado, por lo que queríamos trabajar individualmente, pero en arte público. En 1979 cerró la época del geometrismo y todo eso sucedió en la Universidad. La Universidad fue un campo fértil mientras tuvimos apoyo. Después todos ingresaron a la Coordinación y yo fui el único que fue a dar a Estéticas. Luego me arrepentí porque Sebastian siguió haciendo esculturas por todos lados como para cumplir con la Universidad. No sé si sigan cobrando como investigadores, no lo sé. Estaban en la Coordinación y yo me jubilé por falta de tiempo.

Seis décadas: 1959–2019

Obra temprana

Con la excepción de algunas esculturas de mediados de los años cincuenta del siglo XX, Felguérez establecía el punto de partida de su obra consolidada en la pintura y en ensamblajes que realizó a fines de esa década. Cuadros como *En busca de la gaviota* (1959) o *Composición núm. 2* (1959) registran, a la vez, el asombro de Felguérez por la abstracción de la pintura modernista europea y los indicios materiales de que su formación originaria fue la escultura. Los trazos se caracterizan por la rotundidad física del uso del óleo como un medio constructivo, donde el trabajo visible de la espátula, junto con un trabajo intenso del pigmento en forma de mosaico, construye la pintura como una especie de objeto que sobresale de forma visiblemente centrada, por encima de la tela. Esta forma de pintar, basada en la articulación de sectores y formas, guarda una afinidad por el uso de materiales encontrados de sus ensamblajes de la época, en un lenguaje hecho de la combinación de fragmentos que vendrá a desplegarse de modo natural en sus grandes murales hechos de objetos y materiales encontrados de principios de los años sesenta.

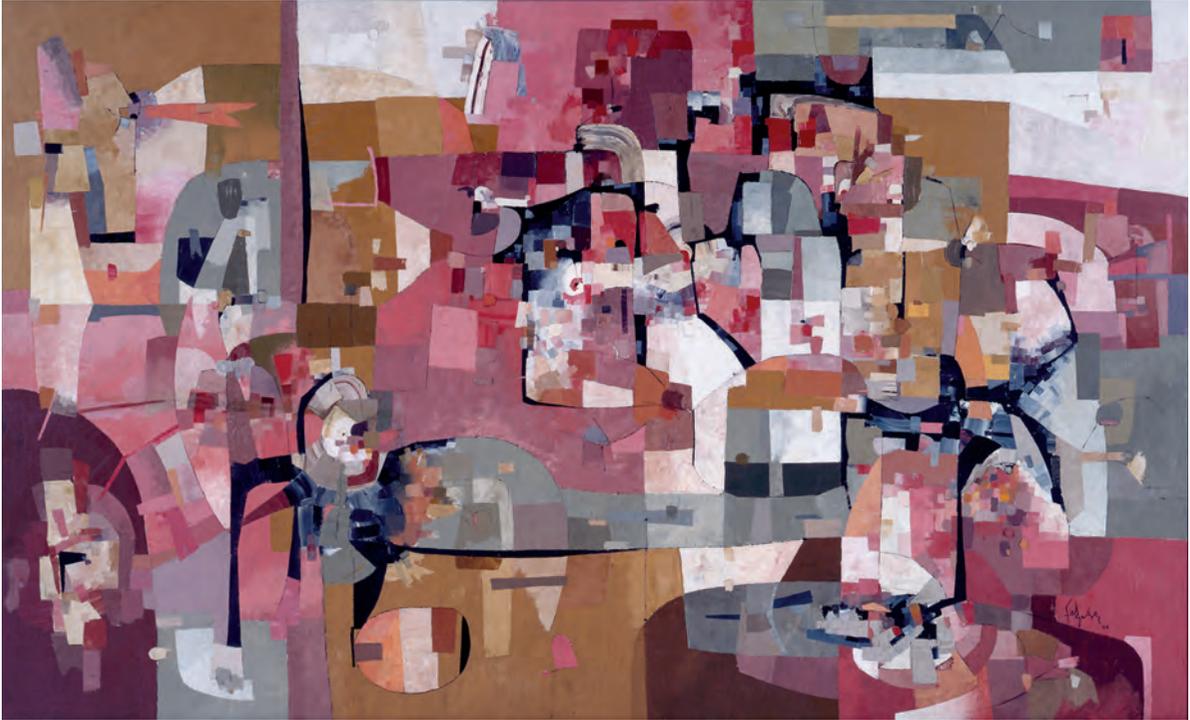
C.M.



Manuel Felguérez, *Inicio de un viaje*, 1959



Manuel Felguérez, *Composición núm. 2*, 1959



Manuel Felguérez, *En busca de la gaviota*, 1959

Murales de desecho

Desde inicios de los años sesenta, Manuel Felguérez se interesó por crear obras que dialogaran con la estética industrial y con la idea de la máquina como materia y proceso. Con este fin, el artista incursionó en el uso de materiales no convencionales como engranes, artefactos mecánicos y basura industrial, elementos que le permitieron desarrollar un estilo propio. También, debido a la falta de presupuesto, optó por utilizar materiales sobrantes de la construcción como pedacera de mármol y mosaico veneciano, madera de cimbra de obra y chatarra.

Este lenguaje plástico se reflejó también en su obra pictórica, la cual, desde la abstracción, se alejó del nacionalismo identificado con una generación anterior a la suya. Su trabajo en esa época modificó el concepto de arte mural, que antes estaba asociado a la narrativa histórica de la Escuela Mexicana de Pintura. Los murales escultóricos de Felguérez custodiaron las nuevas formas de vida en una ciudad moderna y en desarrollo.

P.G.



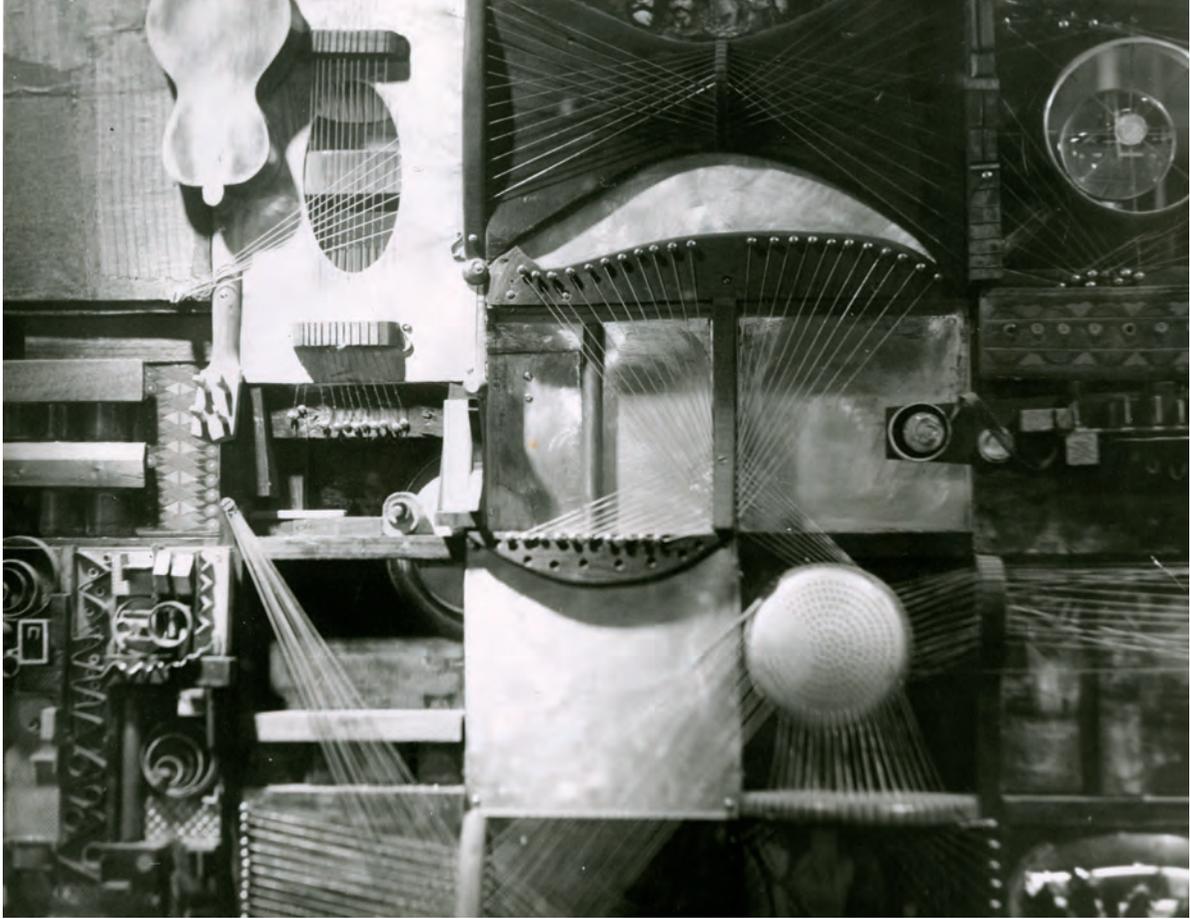
BEFORE *that* TRIP TO THE MOON... visit **MEXICO!** *Now!*

A trip to the Moon is no longer a pipe-dream. Science and technology lead us to expect that it can be accomplished within our own lifetime. But while you wait for that dream to come true, why not visit a land still

mysterious, where the unexpected is fantastically present always?...

A land of gorgeous scenery, interwoven with the beauty of music... A land of colorful living and ancient legend... A land where you can find exactly the climate you desire any day of the year, from snow-capped mountain peaks to tropical forests, from the invigorating pines to the luscious *mango* and *papaya*. A land of coral beaches and hectic, booming cities...

A land where history gradually fades into legend, carefully cherished through immemorial traditions... The visit you have just paid to Mexico's stand in this Exposition has, we are sure, impressed you agreeably and aroused your curiosity. This booklet intends to further your knowledge regarding your neighbor to the South. But nothing can substitute going there. While waiting for that trip to the Moon, why not come next door?... to *Mexico!*



Manuel Felguérez, fragmento del *Mural del Pabellón de México para la Feria de Seattle*, 1962

Ensamble para la Feria de Seattle

Producido en 1962, éste es uno de los primeros ensambles realizados por Manuel Felguérez y fue producto de un encargo oficial. Para *The Century 21 Exposition*, Óscar Urrutia, a nombre del equipo de Pedro Ramírez Vázquez, encargó al artista un mural hecho con 94 productos que fabricaba México. Sobre un fondo de caoba y a manera de *collage*, Felguérez adhirió productos mexicanos —que iban desde centenarios de oro hasta fragmentos de guitarras y cajetillas de cigarros— y unió las partes con alambre o hilo de corte constructivista. Este peculiar objeto modernizaba una producción todavía preindustrial, en una feria futurista que se enfocaba en la propaganda de la tecnología americana y en particular en los avances de los viajes espaciales. La feria negociaba con un Pabellón de México que promovía, según la propaganda oficial, que “antes de ese viaje a la luna, ¡visite México, ahora!”, en una especie de voyerismo tradicional. Según la guía oficial del evento, en el Pabellón de México era posible observar “artesanos de todas partes de la república produciendo sus mercancías de plata, cerámica, piel, lana y vidrio ante los ojos de los visitantes”. Felguérez afirmaba que el MoMA neoyorquino propuso adquirir el ensamble, pero la oficialidad prefirió regresarlo a México a destruirlo.

C.M.

Mural de hierro

En 1961, Manuel Felguéz realizó *Mural de hierro* para el vestíbulo del Cine Diana, ubicado en avenida Paseo de la Reforma. Con sus 28 metros de largo, el mural sorprendió por el atrevido uso de chatarra, considerado entonces material de desperdicio. Sobre un muro chorreado con óxido, Felguéz unió, de manera azarosa, pedazos de vigueta, recortes de placas de acero y tubos galvanizados, elementos que remitían a los ensamblajes de Louise Nevelson y a las tendencias abstractas en boga.

Para la inauguración del cine en enero de 1962, Alejandro Jodorowsky participó con uno de sus efímeros pánicos, *Poema dinámico para un inmóvil de hierro*. El efímero estuvo acompañado con un fondo de música concreta: Mike Salas golpeaba el mural con sus baquetas para convertirlo en un instrumento de percusión. El espectáculo logró borrar los límites entre teatro, poesía, música y obra escultórica al construir una dimensión con visos performáticos. Para la exposición *Desafío a la estabilidad* (2014), el mural se trasladó al MUAC, donde permanece en comodato.

P.G.

1962

CHATARRA Y DESPERDICIO MORAL DE UN MUNDO EN DESCOMPOSICION SE TRANSFORMAN EN UNA OBRA DE ARTE

Por Diana Blanco



testa contra los ómnibus sociales, contra la arquitectura de los oculados hechos científicos, contra todos los sistemas y todos los determinismos.

Rebelión del hombre actual, intelectual, harto de dar vueltas al lado de la nariz de los siglos, ansioso de suprema, verdadera libertad. Así, el artista contemporáneo rompe con el arte suspendido al aparente realismo para crear el arte abstracto y el no figurativo, rebelándose en un mundo metafísico que no tiene formas reconocibles, ni normas, ni conceptos.

Mundo de valores puros, sintéticos en donde ocurren acontecimientos a propia realización.

Pero Alejandro va más allá en su concepción artística. No le basta su propia experiencia subjetiva. A dilatación de esculturas y pinturas modernas, cuyo objeto es para el público un estímulo de la imaginación, creó un espectáculo que induce a entrar en su vivencia creadora. Abrió la puerta del subconsciente y empujó al espectador a participar en una experiencia de aguda percepción.

Para lograr tal objetivo pasó en juego, en su pensamiento, místico de que se han valido los hombres a través de los siglos para lograr el adormecimiento de la mente consciente que les permite salir de sí mismos.

El acto empezó con un principio hipnótico: violenta e ininterrumpida proyección de rayos luminosos atravesando un espacio en tinieblas. Le siguió un acto de percusión silenciosa en los puentes metálicos del mural: ritmo adormecedor, también usado por los primitivos en rituales litúrgicos. Desplazamiento de actores en grupo compacto, totalmente despersonalizados. Asistido con movimiento de automática y emitiendo los bríos del "toque" en modo "r" cadenciosa. Unidad enloquecida, que, una vez conseguida, como una nada que atraviesa el blanco, la brusca irrupción de un elemento extraño a la misma. Resultado: desdramatización en el coral lógico pre-laborado, ex-

que profesa el sentido mágico, es el que trasciende su propia personalidad humana. Entrevistarlo, buscar sus conceptos racionales, teóricos o su actuación de hombre en el mundo, sería empeñarse su personalidad artística.

No cometeremos, pues, el error de preguntarle si los misticos que empleó para la realización de su poemá dinámico, son el producto de una literatura delirante y un profundo estudio de la psique, o bien, afloraron a su conciencia desde el fondo de su arte intuitivo, con la naturalidad con que obra una rana en su pólido.

Dejemos esto intocado, dentro de su acortada de niño ciego, debido de su absurdo y extraño desajuste.

Ellos le dieron vida al mural de Manuel Felguéz "Poema Dinámico Para un Inmóvil de Hierro" de Alejandro Jodorowsky, Bernardo Landa, Raúl Serrán, Álvaro Carroza, Xavier Carrasco, Roberto Ceballos, Xavier Mar, Luis Miranda y Alejandro.

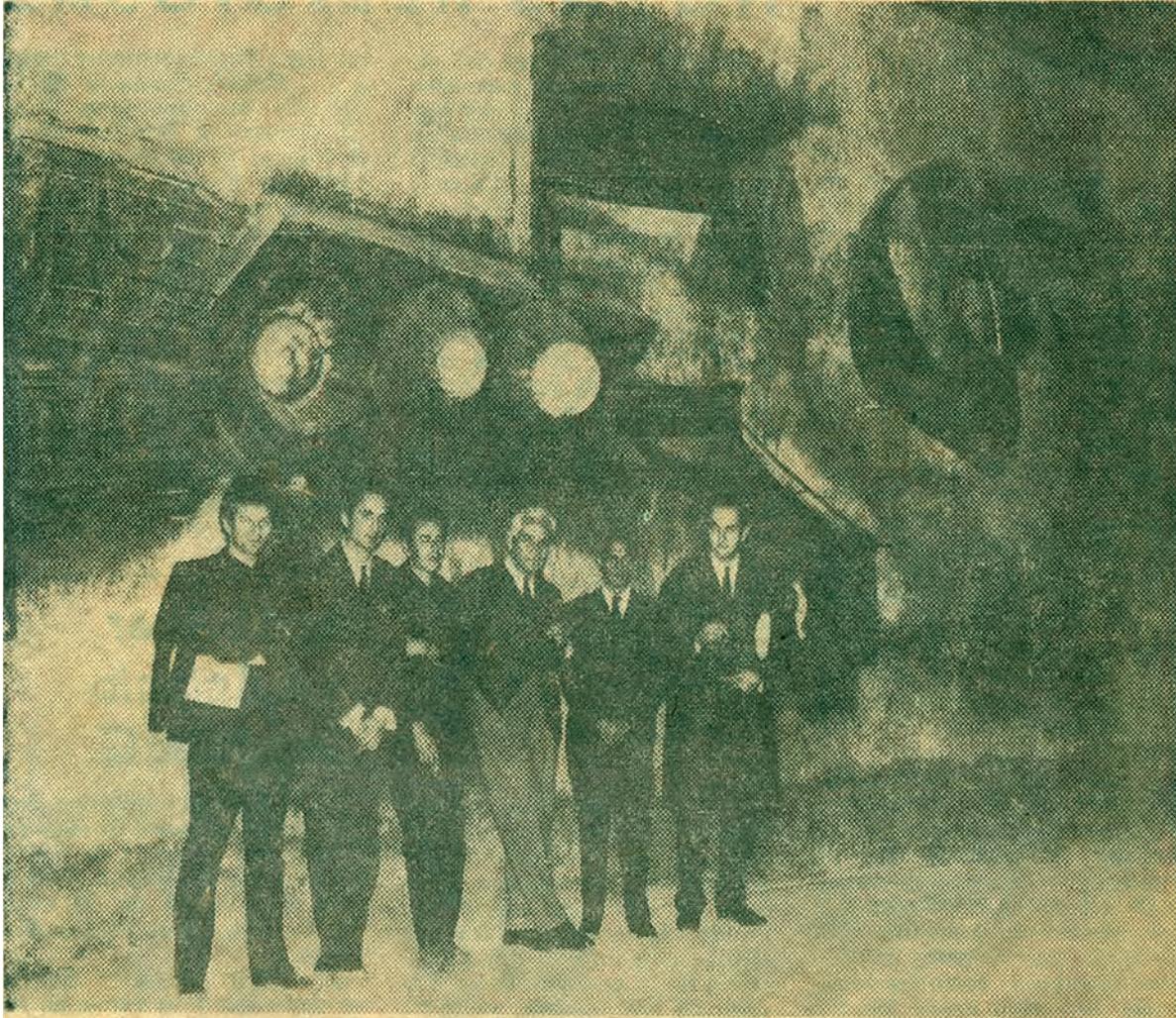
Manuel Felguéz (crédito) crea el mural de hierro y Alejandro Jodorowsky lo interpreta el día de su inauguración con un lenguaje espectacular teatral que le da vida y movimiento.

LA CALLE

Diana Blanco, "Chatarra y desperdicio moral de un mundo en descomposición se transforman en una obra de arte", La Calle, 1962



Mañana Inauguran Mural de Felguérez



ALEXANDRO JODOROWSKY, arquitecto Leopoldo Gout, Manuel Felguérez, Rufino Tamayo, Miguel Salas Anzures y Alberto Gironella, frente al mural de Felguérez, que está en Mississippi y Reforma. (Foto Garza Noble)

Ayer fue el ensayo general de "Poema dinámico para un inmóvil de hierro", que realiza Alexandro Jodorowsky y su grupo como nomenaje al

mural metálico que ha terminado Manuel Felguérez en una construcción de Reforma y Mississippi.

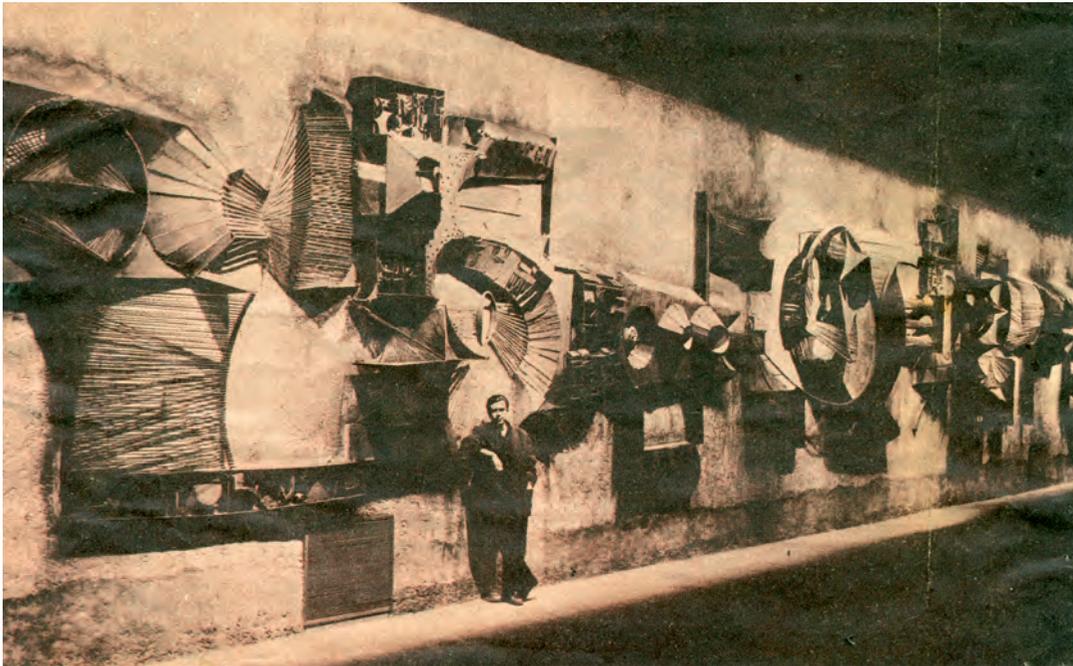
La inauguración de este

mural será mañana viernes, a las 19.00 horas, bajo los auspicios del Museo de Arte Contemporáneo de México, A. C., que dirige el maestro Miguel Salas Anzures.

En el ensayo general estuvo presente el pintor Rufino Tamayo, que calificó de extraordinarios tanto el mural como el espectáculo de Alexandro. Considera que es un esfuerzo admirable y encuentra perfectamente bien integrados el mural y el espectáculo teatral. Asimismo felicitó a Felguérez, a Alexandro y sus actores y a la empresa que había elegido a Manuel Felguérez para la realización del mural que está hecho a base de fragmentos de chatarra de hierro.

"Mañana inauguran mural de Felguérez",
Excélsior, jueves 18 de enero de 1962

El más Extraordinario Mural que se Haya Realizado en el Mundo



EN el nuevo cine Diana, próximo a inaugurarse, se halla un mural del joven artista Manuel Felguérez. Su autor había construido con anterioridad dos murales: uno de mosaicos en un edificio de la calle de Campeche, de 13 metros de largo, y otro de cobre que estuvo en el antiguo cabaré Los Globos. La nueva obra está dividida en tres secciones: dos de 20 metros cuadrados, a los lados de la pantalla a 5 metros de altura, y otra a lo largo del vestíbulo, cubriendo una superficie de aproximadamente 150 metros cuadrados. No se trata de una pintura sino de una combinación de ésta con la arquitectura y la escultura. Para su construcción, Felguérez utilizó chatarra que compraba y escogía él personalmente.

—Su precio —nos dice—, entre \$0.50, \$1.00 y \$1.50 el kilogramo. O \$500.00 tonelada ó \$1,500.00, según lo destruida. Para hacer el vestíbulo usé aproximadamente unas siete toneladas.

—¿Presentaste un proyecto?

—Presenté uno del que me aparté por completo. Inicié el trabajo sin la menor idea preconcebida. Desde luego tenía una concepción general. Los pedazos que iba adquiriendo me sugerían las formas, éste con éste, etcétera.

—¿Los unías ya sobre la pared?

—No. Ayudado por cuatro operarios, herreros y albañiles, hacia pequeñas formas de dos metros cuadrados. Sobre el piso las soldaba y les daba unidad formal. Costó mucho trabajo acostumbrar a los trabajadores a no hacer líneas rectas ni a tratar de esconder la soldadura, ni a disimularla. Hicimos una tarea totalmente al revés de la que estaban acostumbrados a realizar. Texturas curvas y soldaduras a la vista y exageradas. Tardamos tres meses.

—El muro debe ser muy fuerte, ¿no? ¿Se calculó con anterioridad?

—Mira, el muro era un gran aplanado de cemento. Atrás tenía tres grandes trabes y castillos, una cuadrícula de varillas distanciada un metro entre punta y punta. Realmente muy fuerte. Como relleno entre todo eso, usamos ladrillos. Pegaba las formas a las varillas: Después había que unir las entre sí, para completarlas. Usamos grúas y poleas improvisadas.

—Usaste también yeso y cemento, ¿no?

—En efecto. A veces el hierro toca el muro o viceversa. Tenía que integrarlo todo completamente. Oxidé la pared buscando sombras. Pinté el muro y al final puse una

pátina general, lo más natural posible.

—¿Tú planeaste la iluminación?

—Entre el arquitecto y yo. La idea principal fue una integración total del foyer con el mural. Como ves, hay dos columnas que impiden apreciarlo completamente. Pero lo construí de tal manera, que cualquier segmento cuenta por sí solo.

—¿Qué título le vas a poner?

—No tiene título. Para algunos amigos, es una serpiente emplumada. A mí, en lo personal, me recuerda a La Invención Destructiva.

—¿Crees que le guste al público?

—Al público enterado y al semieducado, les puede gustar. Cada día vendrán a la función unas 8,000 personas, lo que representa una extraordinaria difusión.

—¿Te guió en algo el gusto de la Operadora de Teatros?

—Me permitieron una libertad total, se los agradezco infinito. El cine es el primero en su género construido en el Distrito Federal. Va a costar ocho pesos, porque tiene sistema TODD-A-O, bocinas regadas por toda la sala y una superpantalla o algo así, pero esto ya es hablar de otras cosas. — G. S.

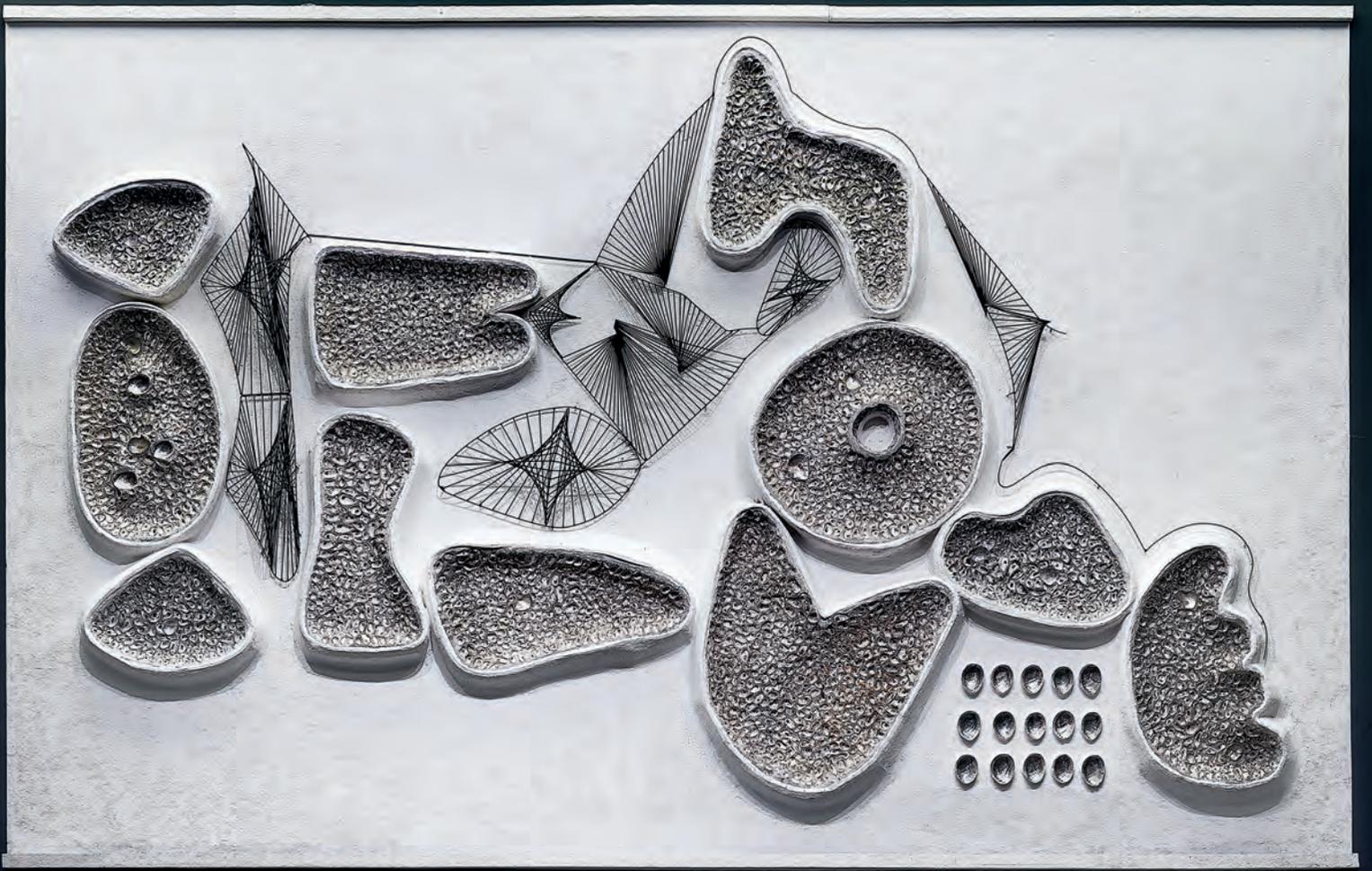
Canto al océano y Muro de las formas mecánicas

En abril de 1963, Manuel Felguérez inauguró un majestuoso mural de 100 metros de largo en el Deportivo Bahía, balneario ubicado en la zona del Peñón de los Baños, cerca del aeropuerto de la Ciudad de México. Por sugerencia de su amigo y colega Gelsen Gas, el artista realizó un homenaje plástico a *Los cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont. El proyecto consistió en crear dos murales: *Canto al océano* y el conjunto escultórico *Muro de las formas mecánicas*. Para el primero recurrió a materiales de desecho orgánico: la mampostería cubría la parte superior de los vestidores, con formas cercanas al imaginario de Jean Arp y relacionadas con el movimiento del agua. Para el segundo utilizó varillas de metal y concreto armado que colocó en una fuente que dividía las dos albercas. El conjunto responde a un momento en el que Felguérez se interesó por el uso de materiales pobres como un medio de experimentación.

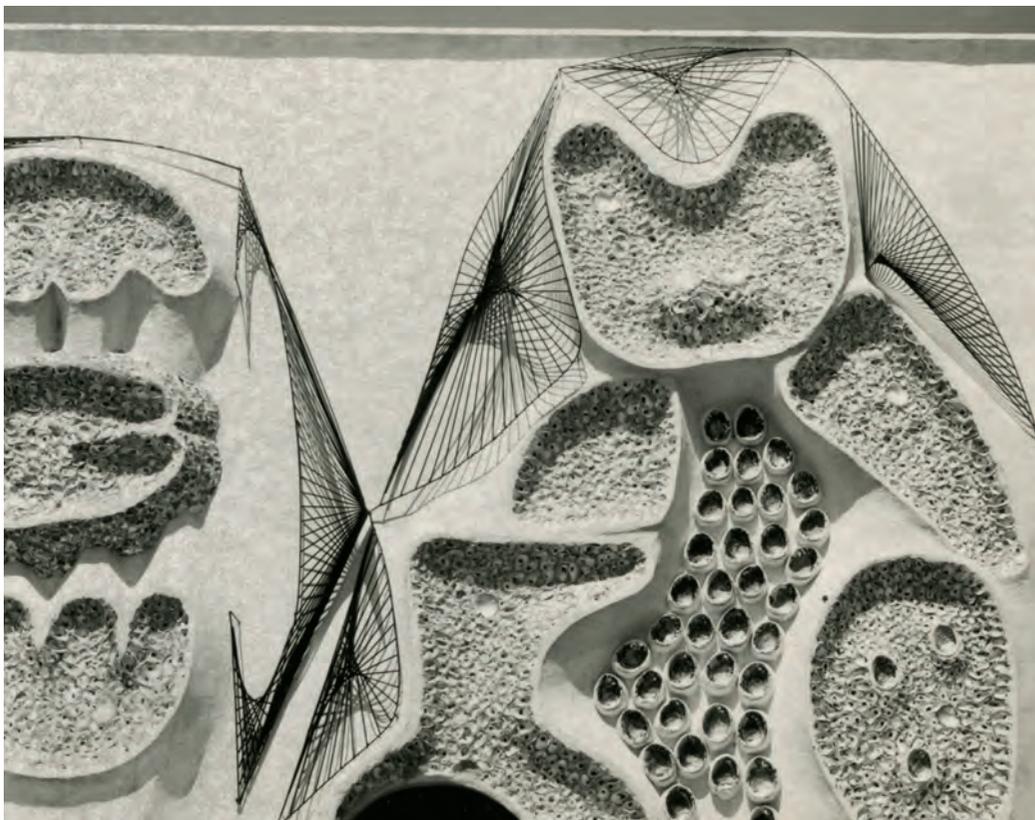
Para la inauguración del mural, Alejandro Jodorowsky montó un sofisticado efímero. Durante el ensayo, tres horas antes de la inauguración, el helicóptero del que descendería Jodorowsky por una cuerda cayó sobre la alberca; esto ocasionó que el motor explotara y las aspas salieran volando. Finalmente, el artefacto descompuesto formó parte de la puesta en escena.

Para *Trayectorias* (2019–2020), el laboratorio de conservación del MUAC, en colaboración con el artista, restauró el *Muro de las formas mecánicas* y lo incorporó a su colección. La pieza se montó en la explanada de entrada al museo en condiciones similares a las de hace 56 años: sobre un espejo de agua y en un espacio público

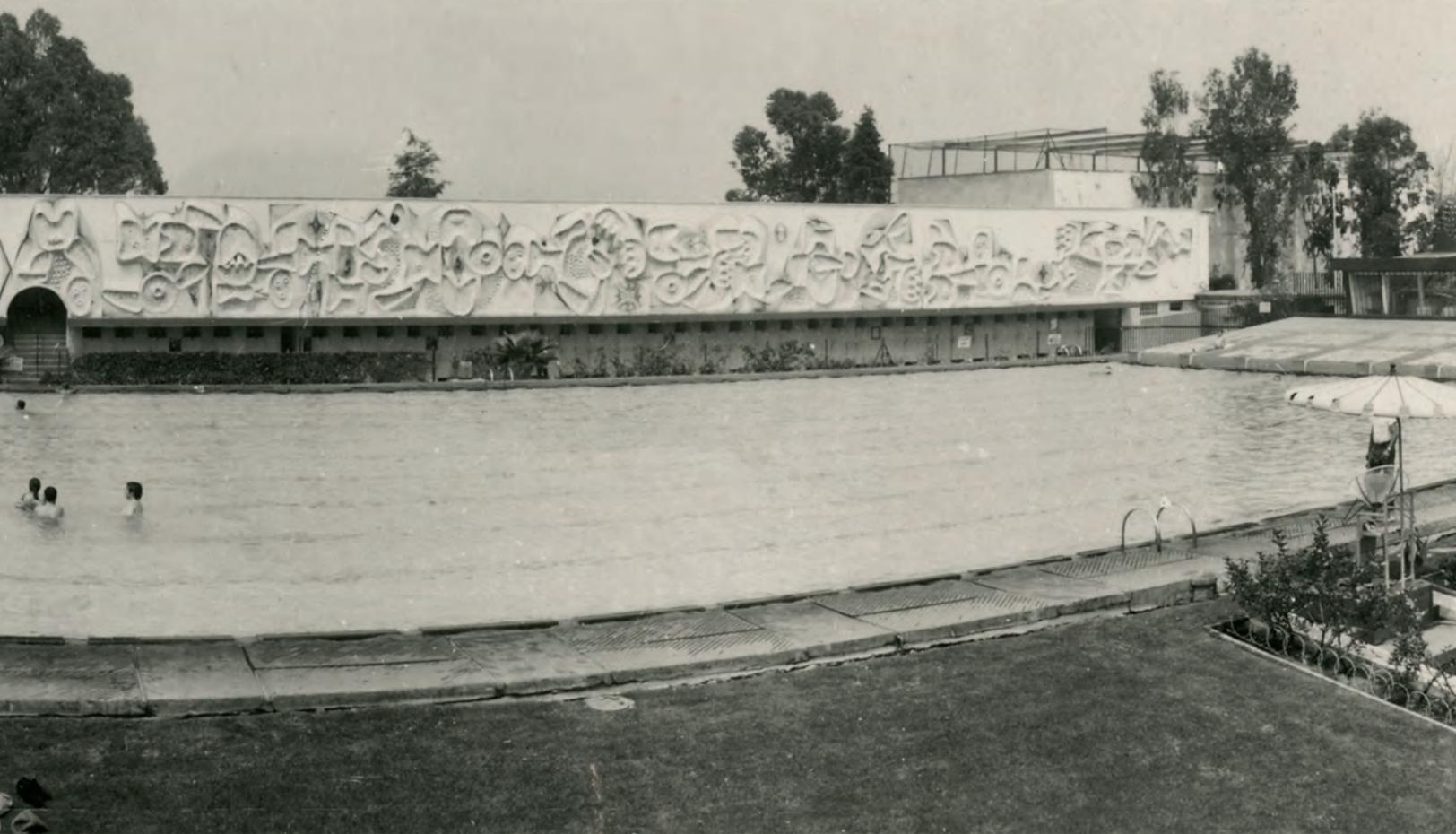
P.G.



Manuel Felguérez, *Canto al océano* (fragmento), 1963 (restauración bajo supervisión del artista: 2017)

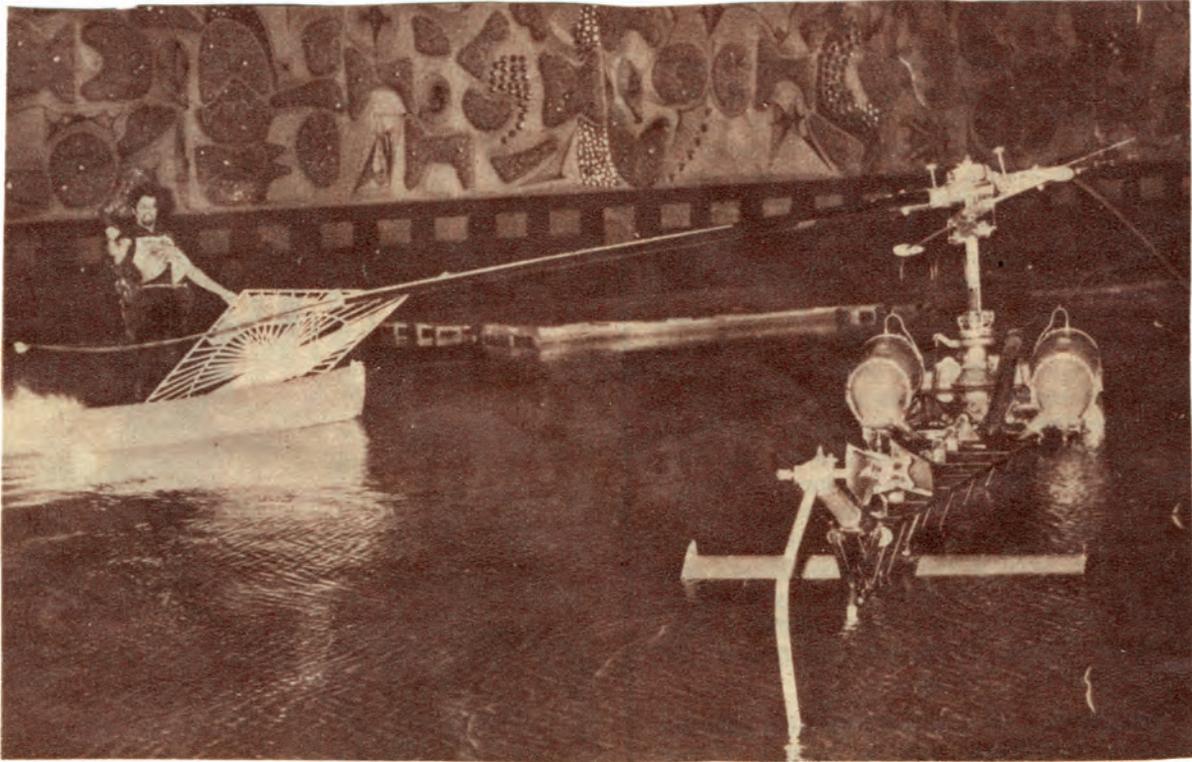


Manuel Felguérez, detalle de *Canto al océano*, 1963



Vista panorámica de *Canto al océano*, 1963

¡POR TODAS LAS DIABLAS!



El Conde de Lautreamont llega en una barca que sigue la ruta poética del poema 9 de Maldoror.

Es Alexandro, director y primer actor, que asombró con el espectáculo en el balneario "Bahía".



Arriba, el mural de Manuel Felguérez. Abajo, las sirenas que Xavier Francis hizo bailar en una co-

reografía especial para "Canto al océano", el fantástico espectáculo presentado en el "Bahía".



Vistas de las obras de Manuel Felguérez en el Deportivo Bahía (destruido), 1963

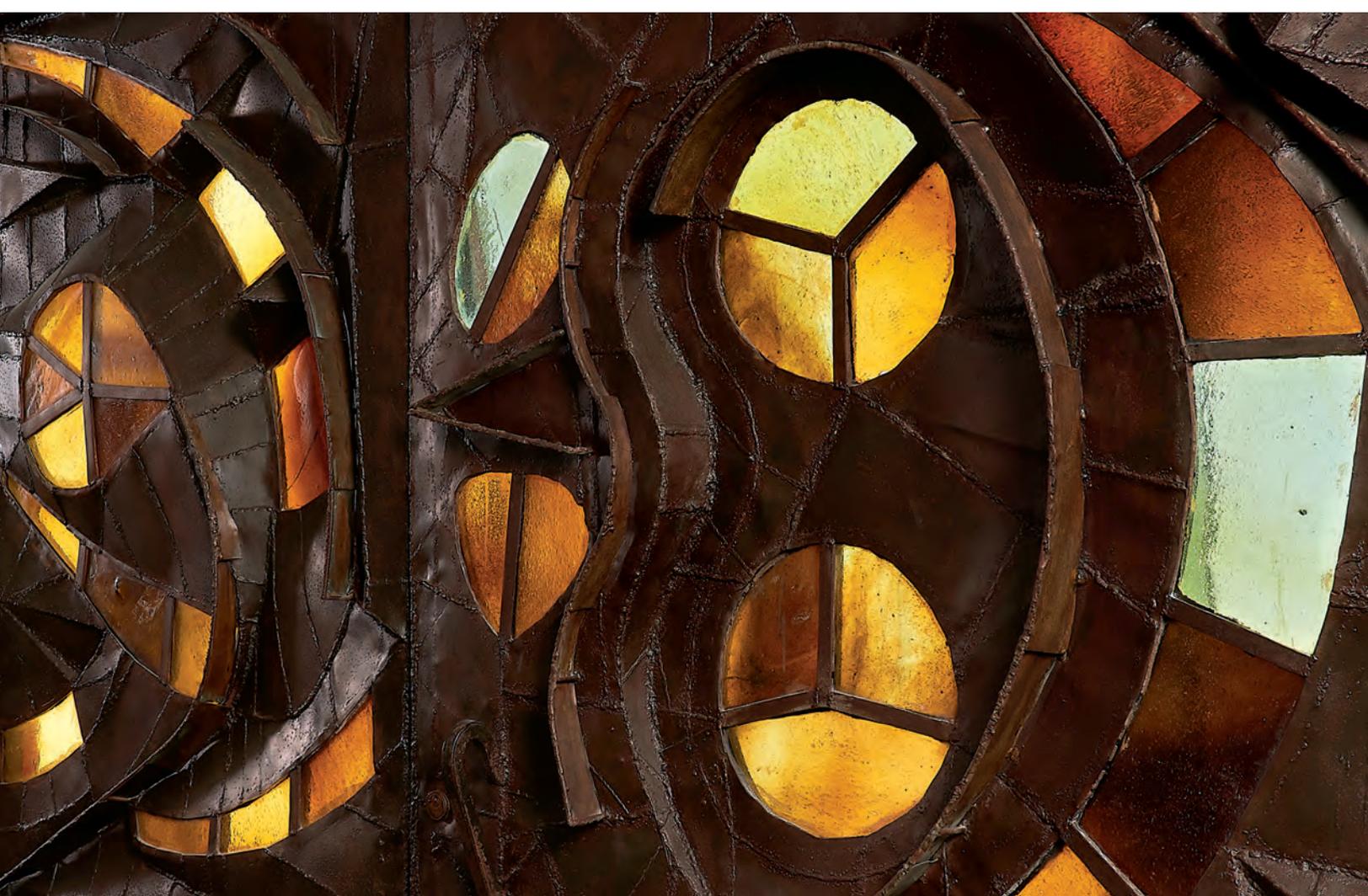
Vitral

Durante la década de los sesenta, Felguérez realizó más de 30 murales en los que empleó de manera recurrente metal y vidrio soplado de carretones. El artista incursionó en el ámbito privado con la creación de murales para espacios domésticos. Este vitral estuvo ubicado hasta entrado el siglo XXI en una casa de la calle Vito Alessio Robles, en la colonia Florida de la Ciudad de México. La pieza fungía como muro divisorio entre la alberca y el interior de la casa, barrera visual que permitía al comitente atender sus negocios mientras su familia podía gozar los espacios exteriores sin interferencia. Además de recurrir a la estética industrial representativa de su etapa temprana —como en los murales de Casa de la Paz—, el artista incorpora la luz como elemento central que aporta contraste, color y ligereza a la estructura. *Trayectorias* fue la primera vez en que esta obra se exhibió en un espacio museístico.

P.G.

Manuel Felguérez, detalle de Sin título [Vitral], ca. 1965. Emplazamiento original en una residencia en la calle Vito Alessio Robles

Manuel Felguérez, detalle de Sin título [Vitral], ca. 1965



La máquina del deseo

Para la película *La montaña sagrada* (Alejandro Jodorowsky, 1973) y a petición del director, Felguérez colaboró en la creación de una fábrica de arte como una sátira a la comercialización del arte. *La máquina del deseo* (1973), de estructura geométrica y articulada por bisagras, es un dispositivo provocador que se relaciona con el interés temprano de Felguérez por la ciencia ficción. La pieza consistió en una máquina que crece ante los estímulos sexuales de una mujer desnuda, quien estimula un falo mecánico que provoca el desdoblamiento del artefacto. Por la falta de recursos, la escena cinematográfica se realizó con ayuda de cuerdas que elevaron la máquina y ayudantes que desplegaron un abanico de plumas cuando ocurría el orgasmo. La escena se acompañaba con un conjunto de cajas diseñadas también por Felguérez, que tenían diferentes formas y orificios para que los actores pudieran sacar brazos, piernas y pechos pintados.

La colaboración artística que establecieron Jodorowsky y Felguérez fue un proceso interdisciplinario que implicó una renovación radical en el campo cultural mexicano. El trabajo de Jodorowsky fue motivo de escándalo y censura. Ciertamente, el sesgo de esas obras, como la mayoría de las representaciones transgresoras de los años sesenta, tiene rasgos patriarcales que chocan con los criterios de representación de género del siglo XXI. En su momento, celebraban una libertad erótica apenas obtenida.

P.G.



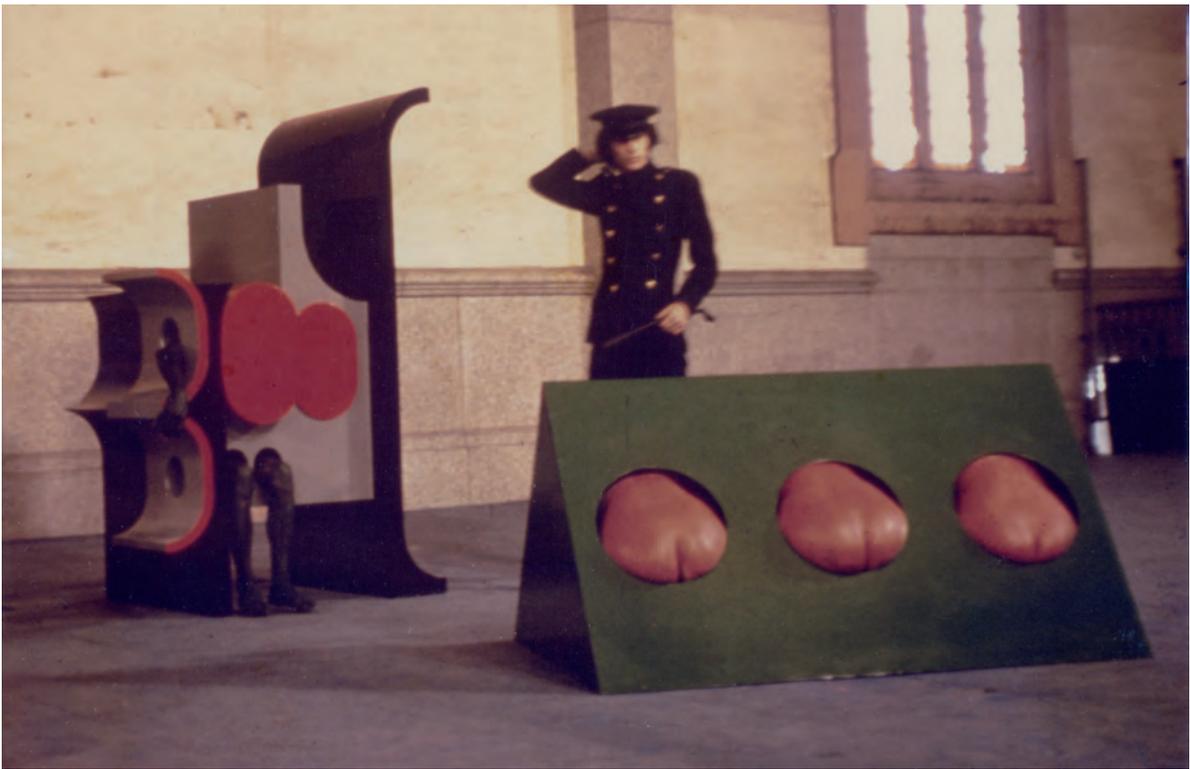
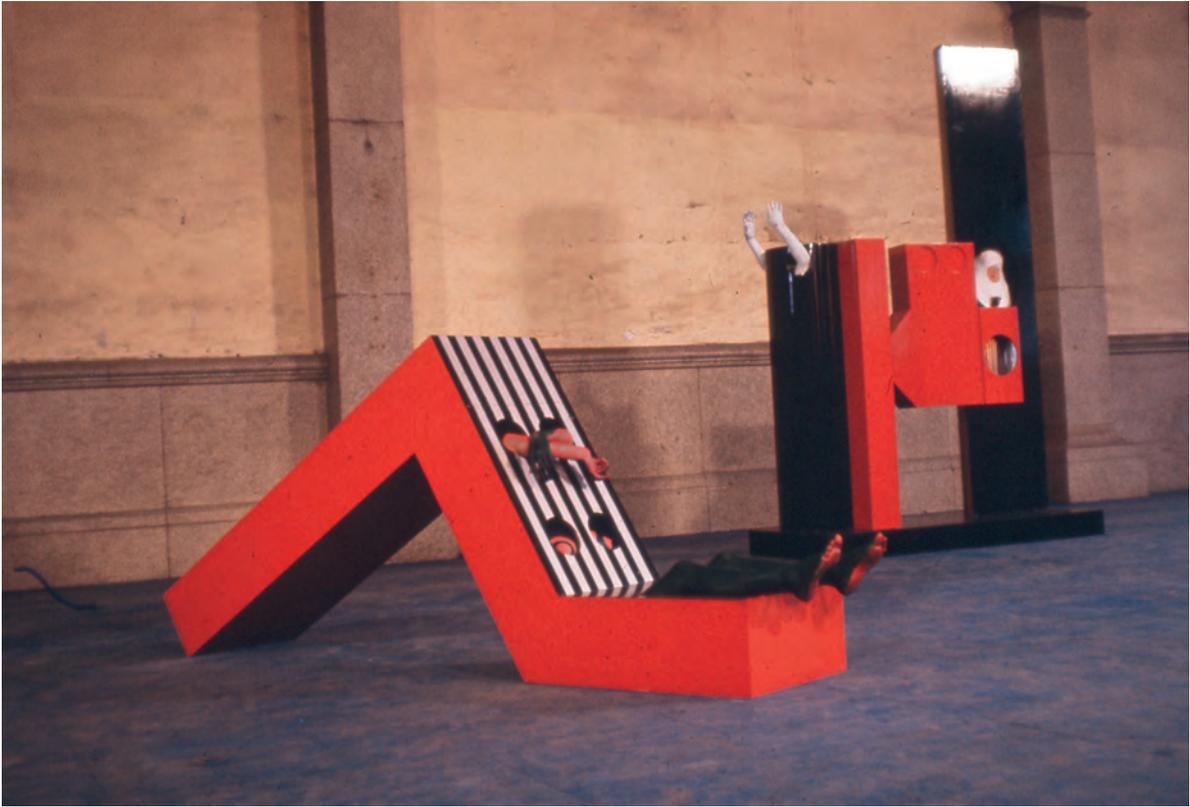


Manuel Felguérez, Modelo para una escultura de la secuencia de "La fábrica de arte" para *La montaña sagrada* de Alejandro Jodorowsky, 1972





Manuel Felguérez, Esculturas de la secuencia de “La fábrica de arte”
para *La montaña sagrada* de Alejandro Jodorowsky, 1973



Manuel Felguérez, Esculturas de la secuencia de “La fábrica de arte”
para *La montaña sagrada* de Alejandro Jodorowsky, 1973

La máquina estética

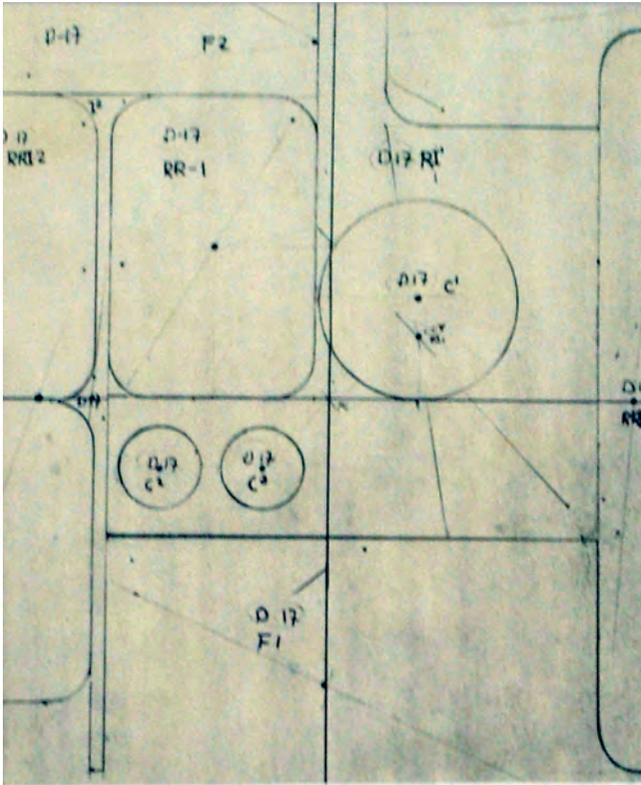
Los proyectos *El espacio múltiple* (1973–1975) y *La máquina estética* (1975–1977) constituyen la fase de mayor experimentalidad del arte de Felguérez. En el primero sistematiza su pintura bajo criterios matemáticos para crear un vocabulario sintético que luego le permitió emprender en *La máquina estética* ser pionero en el desarrollo del arte cibernético.

En 1975, después de obtener la beca Guggenheim, Felguérez desarrolló un proyecto con la Universidad de Harvard que lo convirtió en pionero de la exploración de la inteligencia artificial en México y en la búsqueda del empleo de la computadora como dispositivo de trabajo con fines creativos. En colaboración con el ingeniero en sistemas Mayer Sasson y valiéndose de un complejo laboratorio de computación que proporcionó la American Electric Power, ambos lograron generar un programa basado en la aplicación de la teoría de identificación de sistemas. A partir de la obra pictórica de Felguérez se constituyó un modelo estético —resultado de un estilo desarrollado durante 25 años de trabajo geométrico— en el que establecieron parámetros específicos, formales, métricos y de color para que, de manera aleatoria, la computadora arrojara un extenso número de composiciones posibles. Con lo anterior fue factible producir cientos de piezas en un solo día, que el artista replicó en distintos soportes y formatos. Este experimento deja entrever la conjunción, siempre presente en su obra, entre lo pictórico y escultórico al plantear diferentes soluciones plásticas a una forma específica. Manuel Felguérez comparte con Vicente Rojo y Kazuya Sakai, y escritores como Gabriel Zaid y Ulises Carrión, el interés por adoptar métodos de trabajo seriales y de experimentación estructuralista ligado a las teorías de Claude Lévi-Strauss.

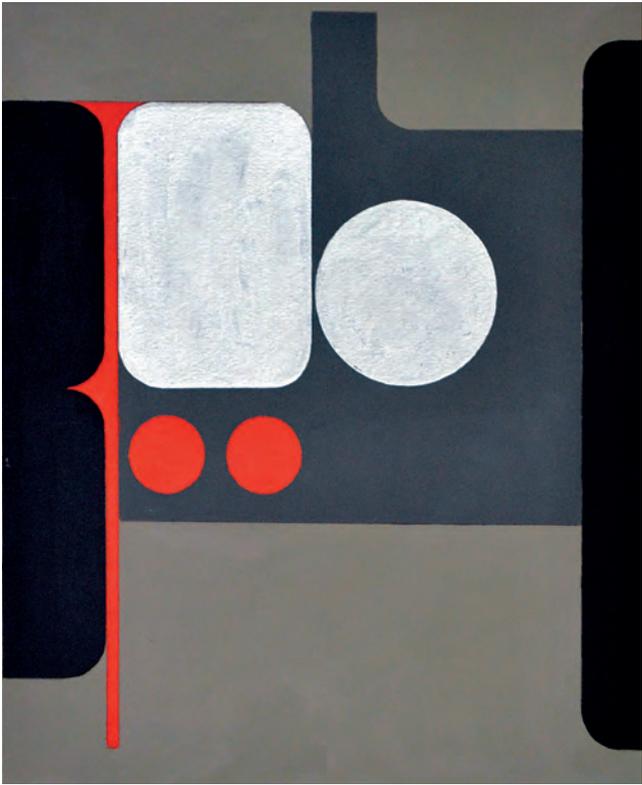
P.G.



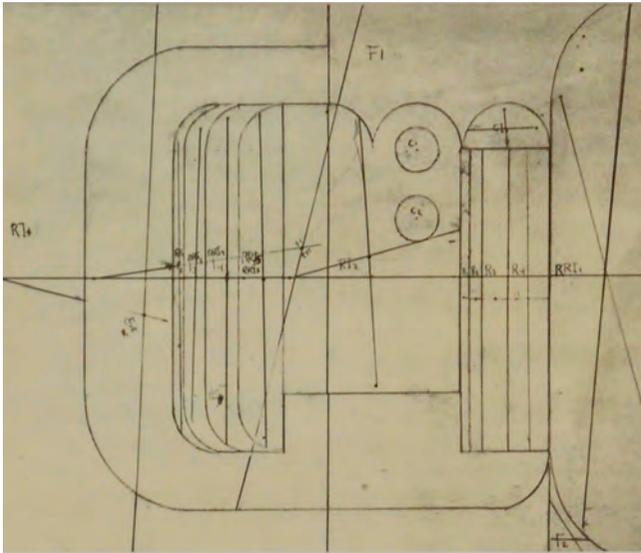
Manuel Felguérez, *Las dos soluciones*, 1975



Manuel Felguérez, *El autómeta de Hagelberger*, 1973



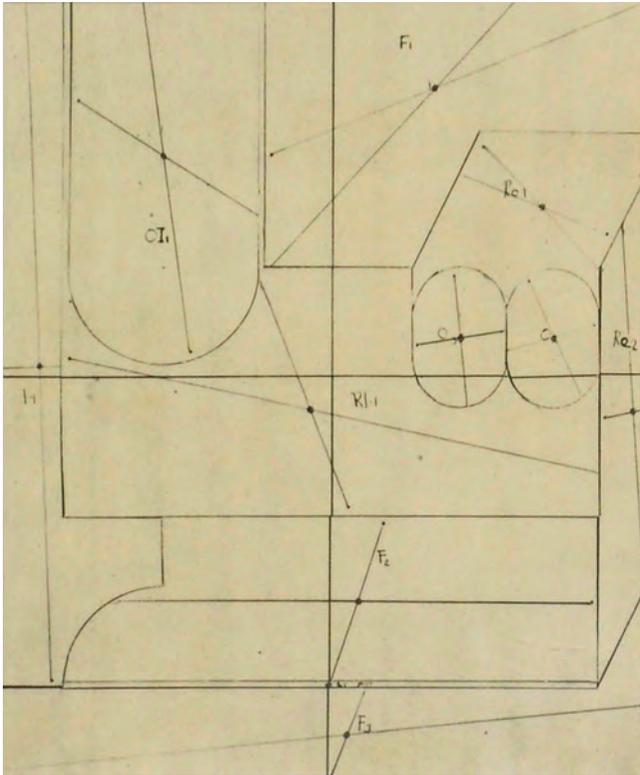
Manuel Felguérez, *El autómeta de Hagelberger*, 1973



Manuel Felguérez, *Elemento que produce la evidencia*, 1973



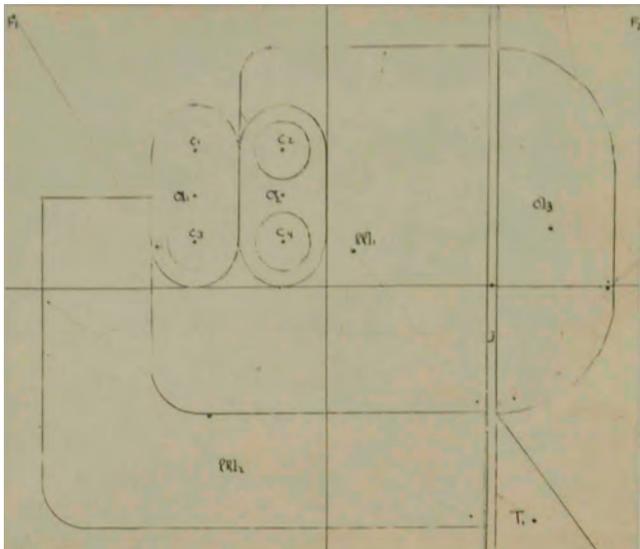
Manuel Felguérez, *Elemento que produce la evidencia*, 1973



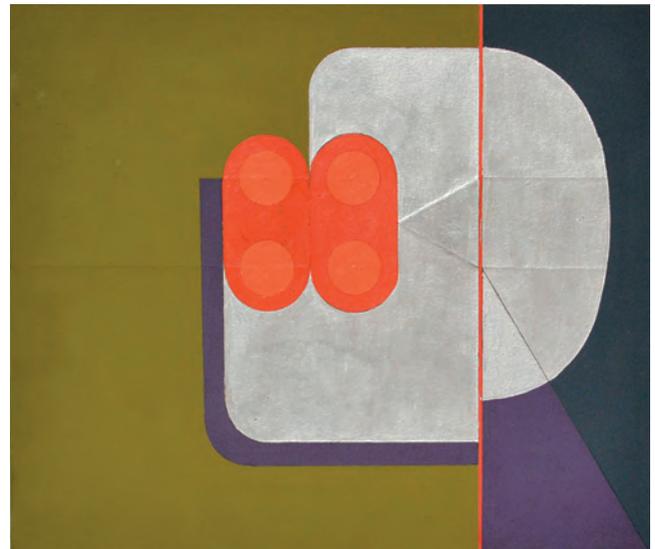
Manuel Felguérez, *El uno universo*, 1973



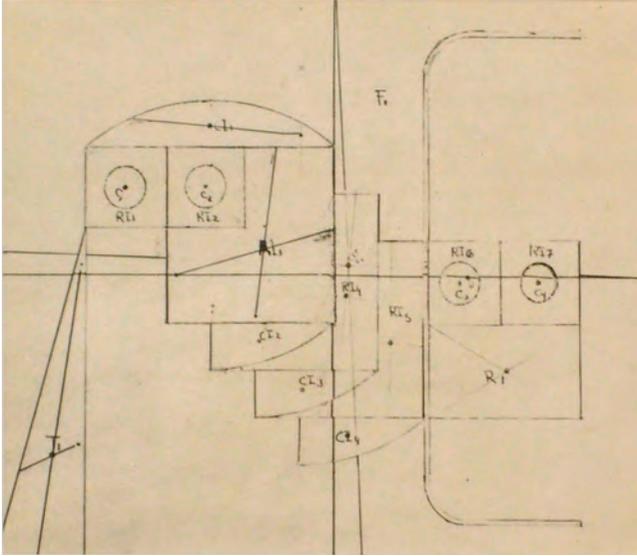
Manuel Felguérez, *El uno universo*, 1973



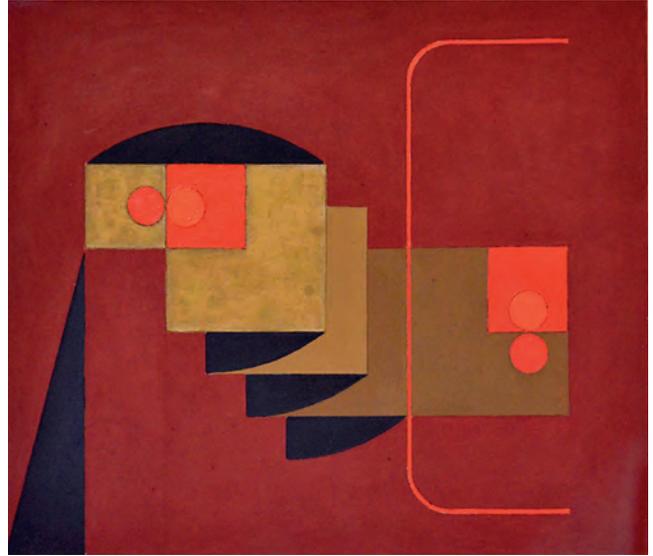
Manuel Felguérez, *Experiencia común*, 1973



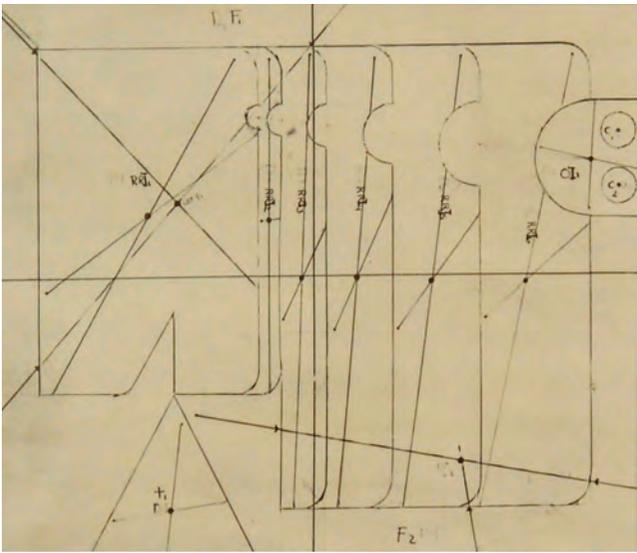
Manuel Felguérez, *Experiencia común*, 1973



Manuel Felguérez, *La energía del punto cero*, 1973



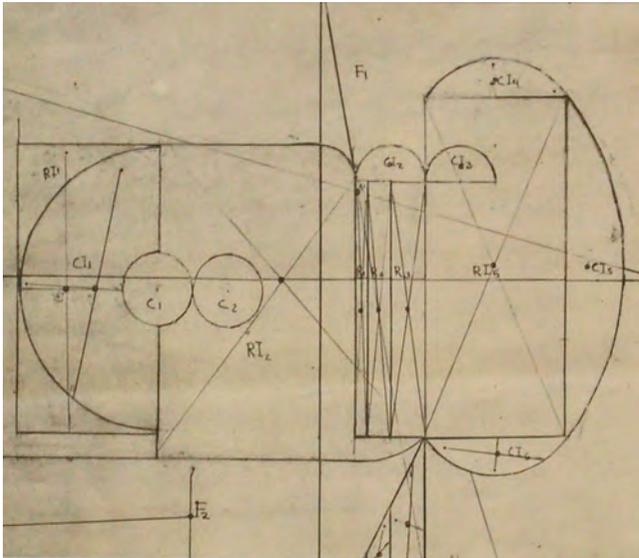
Manuel Felguérez, *La energía del punto cero*, 1973



Manuel Felguérez, *Límite de una secuencia*, 1973



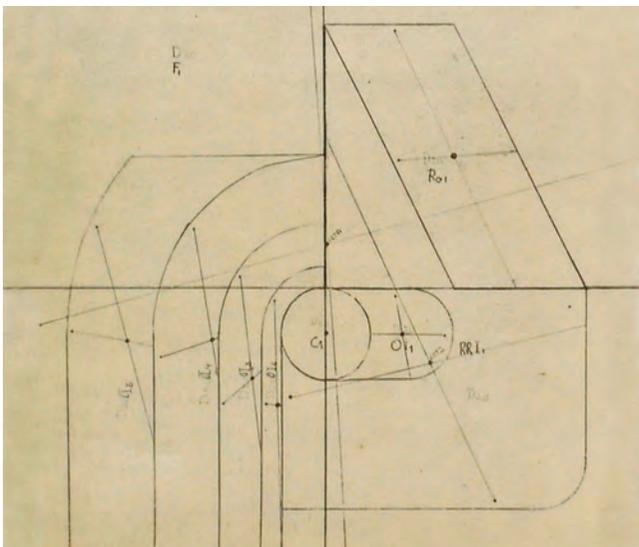
Manuel Felguérez, *Límite de una secuencia*, 1973



Manuel Felguérez, *Motivos transformados*, 1973



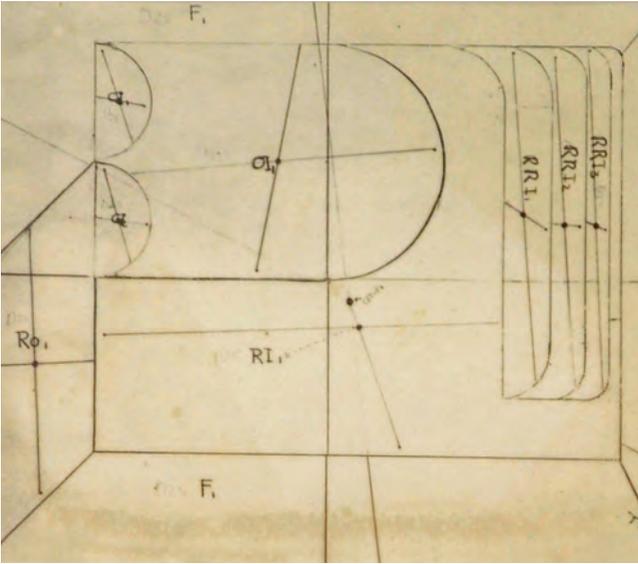
Manuel Felguérez, *Motivos transformados*, 1973



Manuel Felguérez, *Origen de la reducción*, 1973



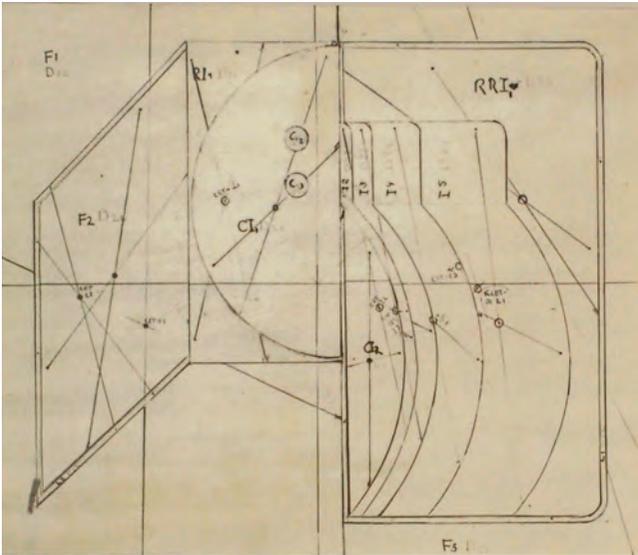
Manuel Felguérez, *Origen de la reducción*, 1973



Manuel Felguérez, *Estímulo B*, 1973



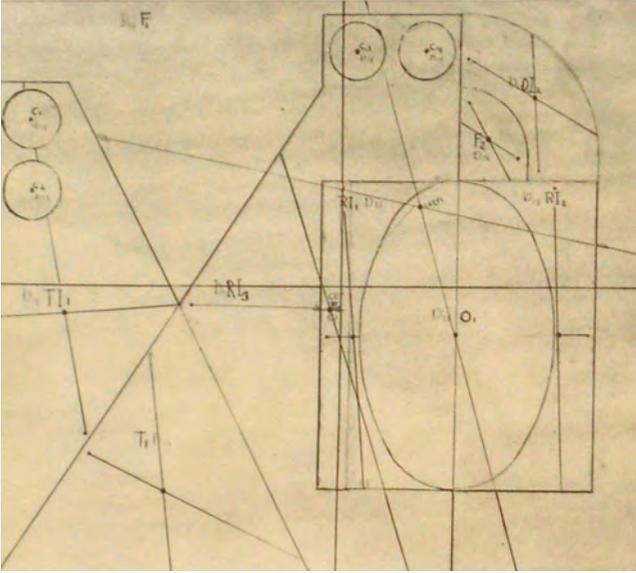
Manuel Felguérez, *Estímulo B*, 1973



Manuel Felguérez, *Homenaje a Lobachevsky*, 1973



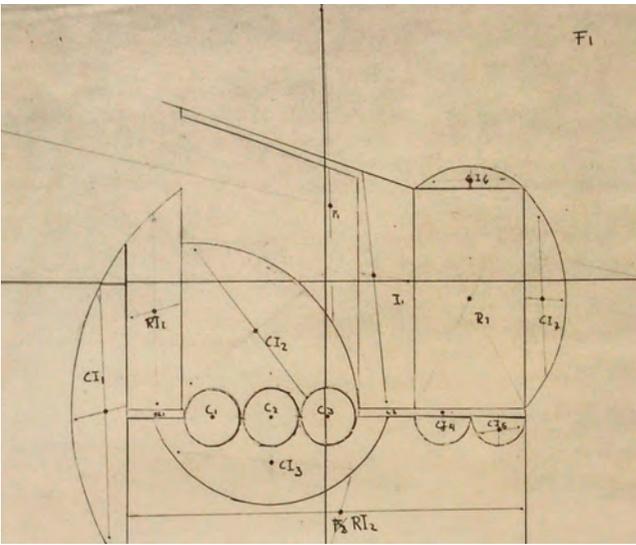
Manuel Felguérez, *Homenaje a Lobachevsky*, 1973



Manuel Felguérez, *El vigía*, 1973



Manuel Felguérez, *El vigía*, 1973



Manuel Felguérez, *Ritmo complejo*, 1973



Manuel Felguérez, *Ritmo complejo*, 1973



Manuel Felguérez, *Interacción lineal*, 1976



Manuel Felguéz, *Monterrey*, 1978



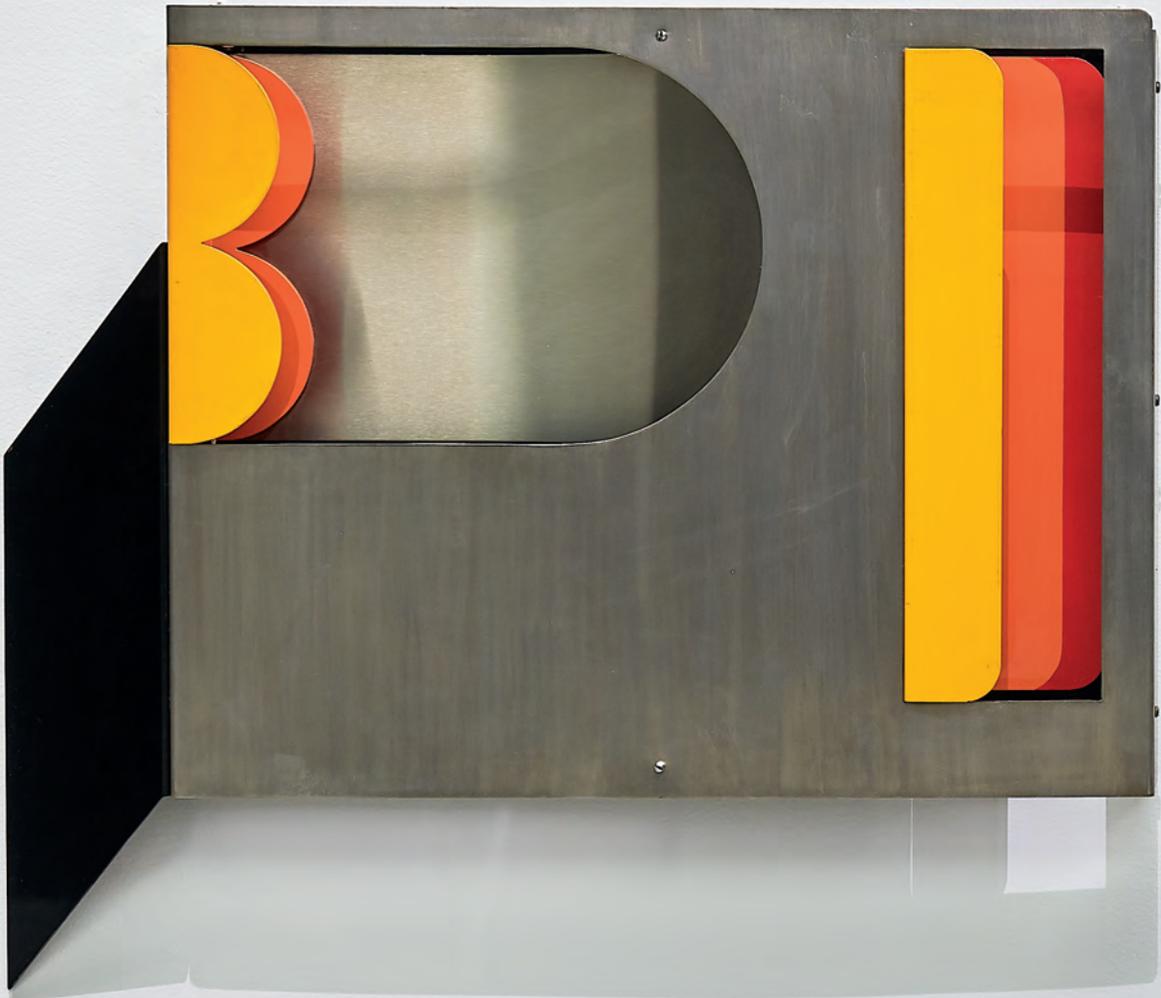
Manuel Felguéz, *Combinación 144-2*, 1976



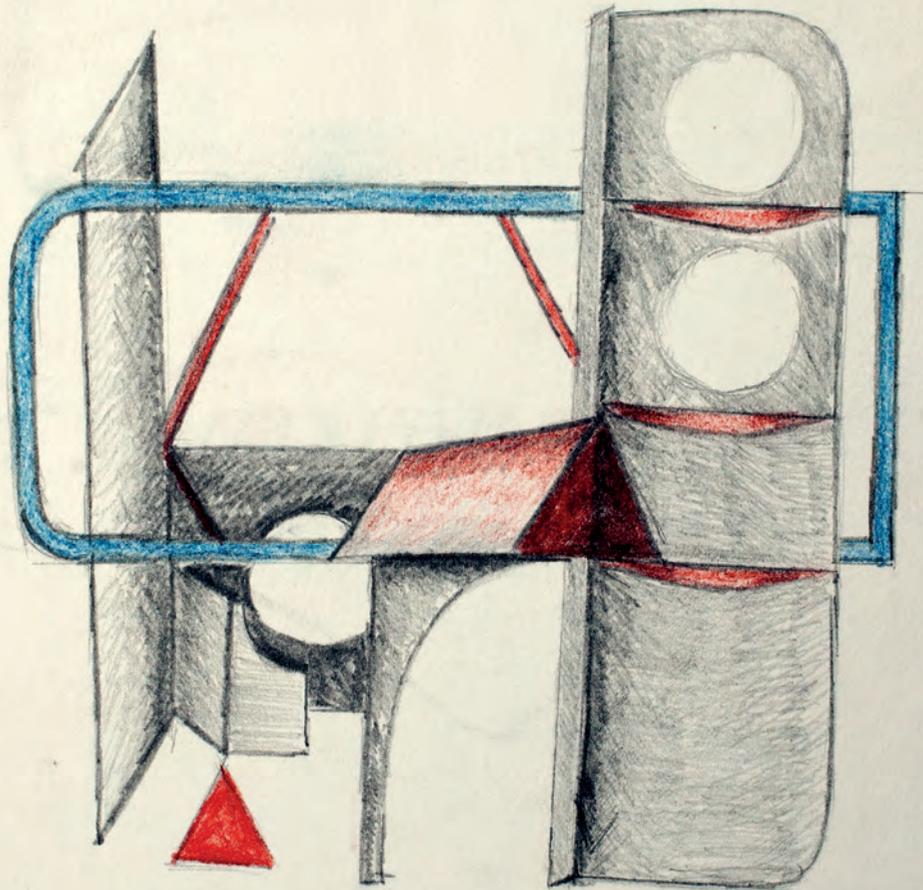
Manuel Felguéz, *Concavidad con flecha*, 1977



Manuel Felguéz, *Signo convexo*, 1973



Manuel Felguérez, *El estímulo B*, ca. 1977



Felguérez

Manuel Felguérez, *La llave de Kepler*, 1979

Escultura pública

Un vasto conjunto de esculturas, que fueron donadas por el artista a la colección del MUAC, ejemplifican el constante interés de Manuel Felguérez por las relaciones de peso, fuerza y tensión que se debaten en las estructuras internas de un cuerpo escultórico, de abstracción geométrica y orgánica, con la idea de resistencia ante el viento. En la concepción de estas piezas subyace su interés por la geometría natural y la geometría matemática, con la idea de hacer esculturas “gigantes” dentro de la tradición constructivista. El artista empezaba fabricando pequeñas maquetas construidas en cartón y pegamento que más tarde se convertían en esculturas de mediano formato, realizadas en acero, madera, bronce o piedra. La intención de Felguérez era que la mayor parte de estas piezas fueran materializadas en dimensiones monumentales y que estuvieran emplazadas en entornos urbanos o espacios arquitectónicos. Por ejemplo, la escultura realizada para Industrias Akra en la ciudad de Monterrey que tiene por título *Teorema lunar* (1978) y que posteriormente se instaló al interior del campus de la Universidad de Monterrey; *Puerta 1808* (2007), que está emplazada en la intersección de Paseo de la Reforma con avenida Juárez en la Ciudad de México; *Líneas cruzadas* (2006) en el Campus Zacatenco del Instituto Politécnico Nacional (IPN) y *Boomerang* (2009) en la Ciudad de las Artes de Querétaro. Desde los inicios de su carrera, Felguérez mostró una particular atracción por las prácticas escultóricas, la cual tuvo como resultado una fuerte presencia en el imaginario de la Ciudad de México. Es posible crear un recorrido con sus esculturas a lo largo de Paseo de la Reforma: inicia en el Auditorio Nacional, continúa con la celosía del patio y de la barda del Museo Nacional de Antropología, pasa por la fuente y la escultura que converge en avenida Juárez y termina con la intervención escultórica que realizó en el patio del edificio de la Secretaría de Educación Pública.

P.G.



Manuel Felguérez, Maqueta escultórica, s.f.



Manuel Felguérez, Maqueta escultórica, s.f.



Manuel Felguérez, Maqueta escultórica, s.f.



Manuel Felguérez, Maqueta escultórica, s.f.



Manuel Felguérez, Maqueta escultórica, s.f.



Manuel Felguérez, *Sin título*, 2015



Manuel Felguérez, *Pandora*, 1989



Manuel Felguérez, *Espiral sin referencia*, 1989



Manuel Felguérez, *Camino a sí mismo*, 1987



Manuel Felguérez, *Búho*, 1996



Manuel Felguérez, Sin título, 2015

Pintura tardía

Manuel Felguérez llegó al final de su vida lleno de energía: a los noventa años estaba empeñado no sólo en seguir inventando, sino en desafiar las expectativas que pudieran atribuirse a una edad avanzada. Incluso al momento de morir, su pintura aspiraba a una gran escala. Sus obras con frecuencia tenían más de dos metros y medio de altura, y entre cuatro y siete de largo. Felguérez proponía la combinación de un fondo estructurado en grandes áreas geométricas, organizadas en ejes verticales y horizontales, y un área central de grandes gestos informalistas. La factura delata que la pintura ha sido producida en una sucesión de fases de trabajo horizontal y vertical, con ayuda de andamios y escaleras, y gestos sobre el suelo hechos a la manera de la *pintura acción* americana. Ese contraste entre el orden de la geometría subyacente en el fondo, y el ataque del grafismo y el chorreado de la pintura, aparecía como una reflexión de los recursos de su trabajo como pintor y su placer por el dominio y la experimentación con el material. La paleta de esas obras de la segunda década del siglo XXI es por demás reconocible: negros y rojos profundos se disputan la atención del ojo frente a la iridiscencia de masas de ocre, grises y dorados. Ocasionalmente, Felguérez combinaba esos enormes lienzos con pequeñas intervenciones escultóricas en relieve, que añadían otro gesto de movimiento al espacio de luz y sombra en cuadros que tenían una escala mural.

C.M.







Manuel Felguérez, *La danza de los rojos*, 2019. Registro de estado preliminar de la obra

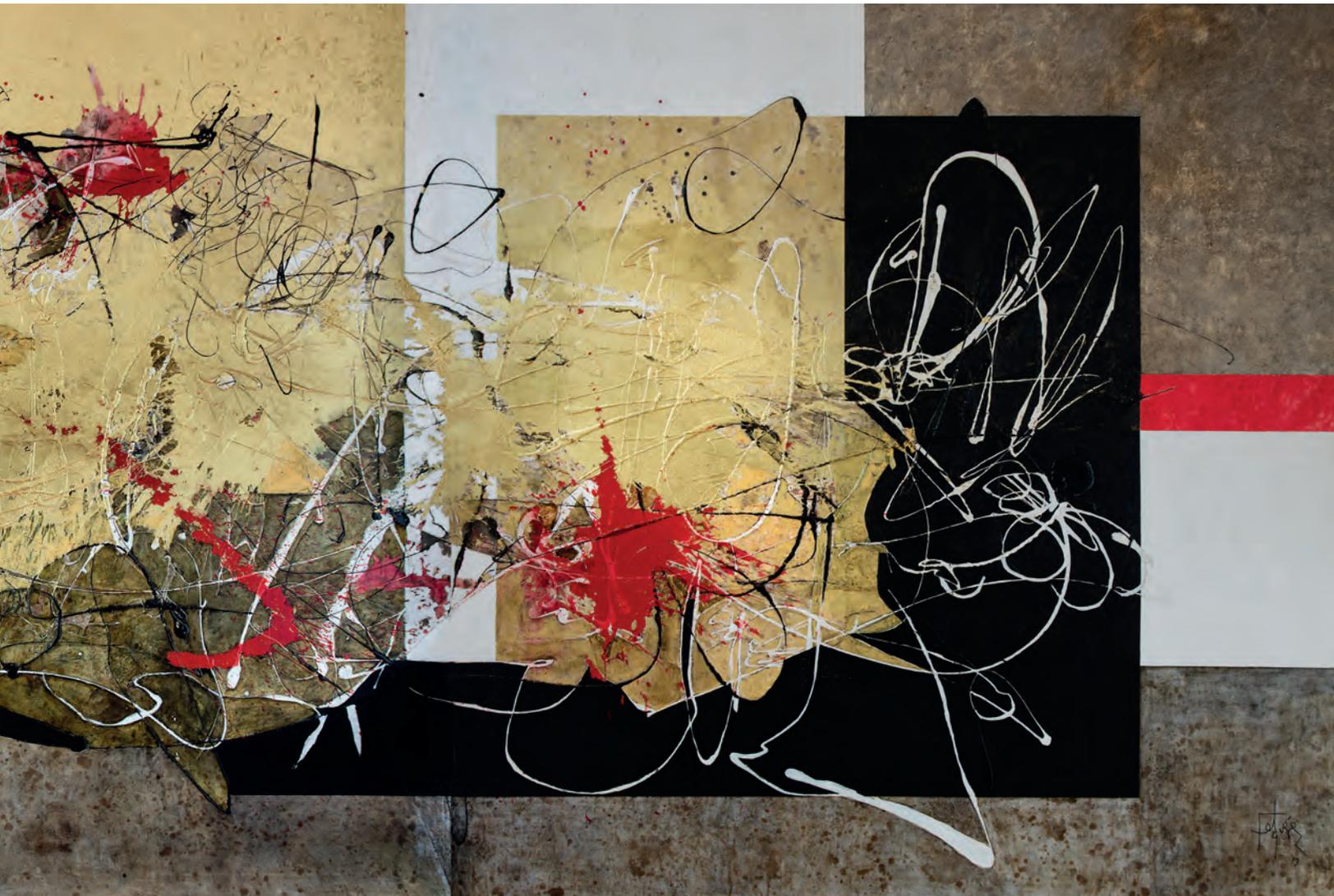


Manuel Felguérez, Sin título, 2018



Manuel Felguérez, Sin título, 2018





Manuel Felguérez, *Trilogía*, 2019





Manuel Felguérez, *Agenda 2030*, 2018

Agenda 2030

En 2018, México regaló a la sede en Nueva York de la ONU una pintura de Manuel Felguérez de grandes dimensiones: *Agenda 2030*. La obra se colocó en el pasillo que conduce al Salón Plenario de la Asamblea General, lugar privilegiado por el que circulan cientos de dignatarios de todo el mundo. El título conmemora la agenda de la ONU para el desarrollo rumbo al año 2030, en la que se propone eliminar la pobreza extrema. El hecho de utilizar un lenguaje abstracto en este contexto defiende la idea de no representar a ninguna región específica. Ideológicamente, Felguérez siempre estuvo en contra de los nacionalismos.

P.G.

Intervenciones *in situ* en el MUAC

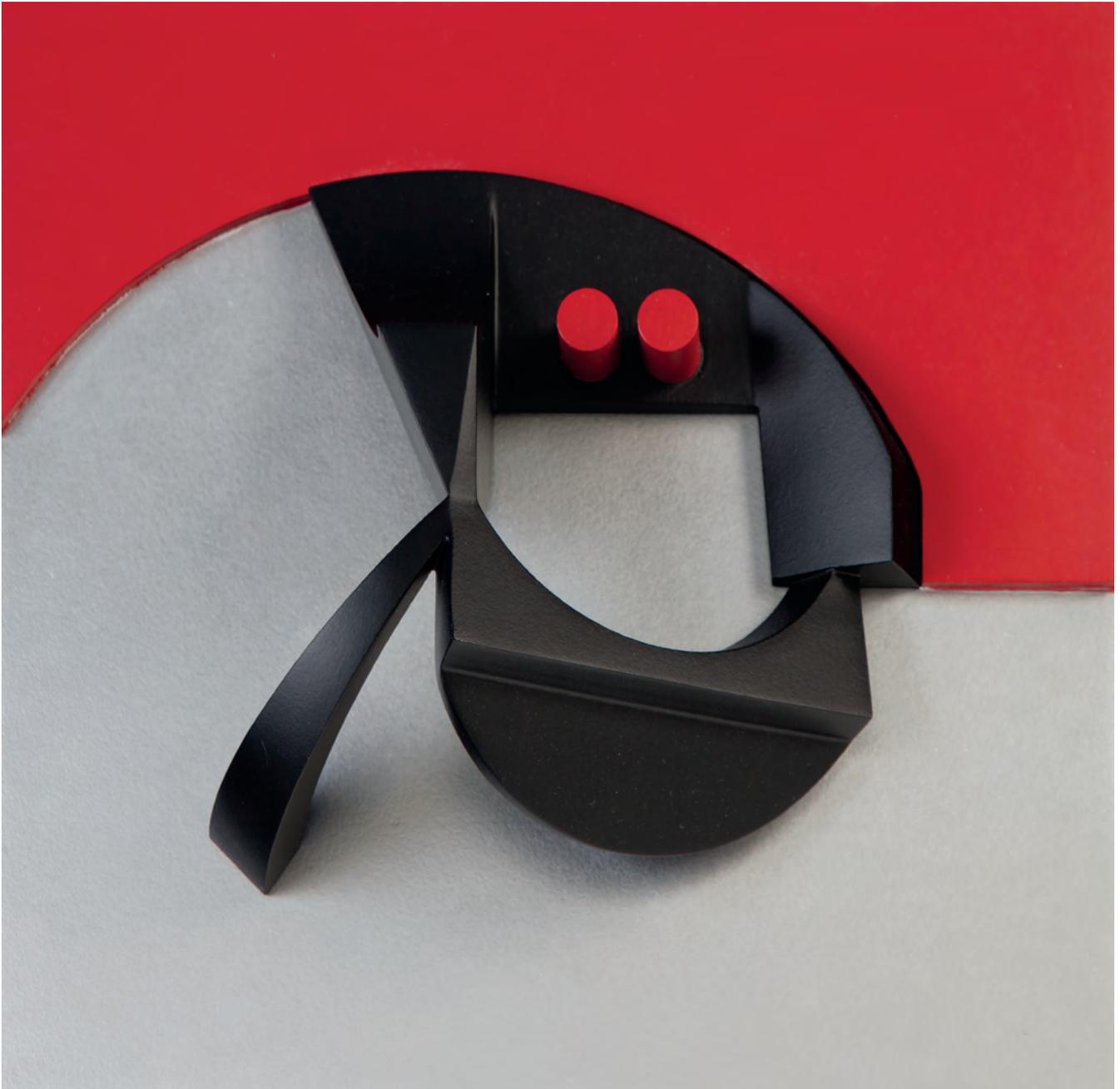
Fascinado por la posibilidad de usar PVC para crear grandes esculturas de una enorme ligereza que se comportaban ante el ojo como si fueran metal pintado, en 2019 el artista empezó a trabajar con grandes relieves y esculturas colgantes que tenían como principal característica desafiar a la vez la fuerza de gravedad y la percepción de escalas del espectador. Aunque esos relieves eran claramente herederos del lenguaje purista de su etapa de *La máquina estética*, por momentos sus esculturas adquieren una apariencia antropomórfica que testimonia el interés constante del artista por el borde que existe en la imaginación moderna entre tecnología y humanidad, y máquina y naturaleza. Estas obras contienen, en su sugerencia futurista, un resabio de su interés temprano en la ciencia ficción.

C.M.





Manuel Felguérez, *Centro del lado oeste*, 2019



Manuel Felguérez, *Centro del lado este*, 2019



Manuel Felguérez en su estudio, 1984

La Ruptura¹

No pretendo hacer un estudio exhaustivo de los acontecimientos, sino narrar sólo aquellos hechos que en lo personal me conciernen, sea por el interés que en mí provocaron o por haber participado personalmente en ellos.

Para evitar caer en una tediosa enumeración de nombres, mencionaré sólo a aquellos pintores o escultores indispensables para la comprensión de este texto.

Mi incorporación al mundo artístico fue en el año de 1948, en el que como estudiante pasé un tiempo por la escuela de San Carlos y como público comencé a asistir a las exposiciones que se presentaban en Bellas Artes o en las pocas galerías que existían en aquel entonces. Después salí algunos años a estudiar fuera del país. Desde 1954, cuando presenté mi primera exposición individual, he participado activamente de la vida cultural en México, formando parte de la generación que le tocó en suerte romper formal e ideológicamente con el predominio dogmático y oficialista de la llamada Escuela Mexicana.

Para organizar este trabajo, puesto que básicamente se trata de una cronología, recurriré al esquema de las décadas. Sin embargo, quiero hacer notar que, en el caso del arte plástico nacional, estas décadas por alguna razón —posiblemente, el fin de la Segunda Guerra Mundial— tenemos que contarlas de manera atípica: de 1936 a 1945, de 1946 a 1955, etc. Así, la Guerra Civil Española, que comienza en 1936, sumada a la Segunda Guerra Mundial, que termina en 1945, forman una unidad de tiempo que determinó en mucho la transformación del arte nacional. El acontecimiento más importante en este sentido fue la llegada a México, primero, de los refugiados españoles y posteriormente la de emigrantes procedentes de varios países europeos en guerra.

Escritores que ejercieron la crítica de arte, pintores que fueron maestros, para todos ellos debe haber sido difícil ganarse la vida con su profesión. Existían pocas editoriales y los tirajes de libros eran muy reducidos, también eran escasas las galerías y muy pobre el mercado nacional de obras de arte.

La guerra tuvo también otras consecuencias: se hizo difícil que vinieran exposiciones del extranjero. Hubo dos excepciones, la surrealista organizada por Paalen en 1940 y la de Picasso presentada por Fernando Gamboa en 1944. También se interrumpió la llegada de libros y revistas de arte. Sin embargo, el prestigio del arte moderno producido en Europa seguía firme. Se consideraba que en Estados Unidos no había artistas plásticos de gran calidad y que el resto de América producía un arte que,



1 Publicado previamente en el catálogo de la exposición *Ruptura 1952-1965*, México, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil/Museo Biblioteca Pape, 1988, pp. 93-102.

en sus mejores casos, era subsidiario de la Escuela Mexicana. Se tenía orgullo de la producción artística nacional. Todo lo anterior, verdad en parte, ocasionó que algunos norteamericanos volvieran la vista a México y propiciaran éxitos de artistas plásticos nacionales, consumiendo sus obras, abriéndoles sus museos o encargándoles la realización de murales en su país. Sin embargo, el gran mercado de los Estados Unidos siguió poniendo sus ojos en Europa y supieron aprovechar las circunstancias para adquirir y llenar sus colecciones con obras de los grandes maestros del arte moderno.

En los “ismos” que se sucedieron en la Europa de la preguerra, el último, el que aún estaba vivo era el surrealismo. Sus seguidores, aparte de sus convicciones estéticas, compartían una ética en franca oposición a los nacionalismos y otros valores similares, a los que culpaban de haber ocasionado la guerra.

Ante el estallido de ésta, decidieron abandonar sus respectivos países y viajar a América. La mayoría fue a Nueva York, pero algunos escogieron venir a México (país prestigiado por su supuesto surrealismo natural), unos de paso y otros para quedarse. El germen que ellos sembraron en este continente fue definitivo para el futuro del arte.

El surrealismo, en cuanto a su presencia objetual, tuvo dos direcciones: el automatismo y el ahora llamado “arte fantástico”. Fue la primera de estas opciones la que encabezaron Gorki y Mata, quienes residían en Nueva York, la que origina la pintura de “acción”. En México fructifica la segunda opción. Es importante para comprender este fenómeno recordar la amistad personal de Breton con Diego Rivera, así como el manifiesto que ellos lanzaron junto con Trotsky.

El régimen de Lázaro Cárdenas se caracteriza por las profundas reformas sociales realizadas, así como por la política internacional que México sostuvo durante estos años difíciles. Para lograr lo anterior, el gobierno tuvo que apoyar sus actos en un fuerte nacionalismo, así como en su franca postura socializante. Estos factores fueron bien comprendidos por los artistas plásticos del momento, quienes entre otras cosas lograron múltiples beneficios que les otorgó el Estado. Así que en los años cuarenta la Escuela Mexicana estaba en plena forma, algunos pintores fueron nombrados productores de arte a sueldo, otros simplemente maestros en las escuelas de arte. Para decorar los edificios públicos, se encargó más que nunca la realización de murales estilo realista socialista. Tiempo después, por la evolución política del país, se borró lo de socialista, para quedarse sólo con el término de “realistas”, que más tarde convertirían en bandera. Fue el tiempo de las agrupaciones de artistas en ligas, sindicatos o talleres, y la mayoría de los miembros de estas organizaciones fueron verdaderos misioneros culturales, militantes que convertían a las escuelas de arte en una especie de “seminarios” en las que recibían niños salidos de primaria y a quienes “catequizaban” inculcándoles una ideología dogmática.

“La pintura mexicana, la que nosotros hacemos, es la mejor del mundo, quien pinte otra cosa es un burgués”, etc. Por supuesto que había excepciones y verdaderos maestros. Baste mencionar a Carlos Orozco Romero.

La incultura que, en el campo de la estética, era consustancial a los funcionarios culturales que manejaban los presupuestos facilitó la prolongación del panorama que, como veremos, llegó hasta mediados de los años cincuenta.

Simultáneamente existían otros muchos artistas, a los que podríamos llamar disidentes, y que en la práctica habían sido excluidos del panorama nacional: Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Agustín Lazo y algunos más. Otros eran aceptados pero se

les consideraba artistas menores, por ejemplo Frida Kahlo, Fito Best,² María Izquierdo, Alfonso Michel o Germán Cueto, por mencionar unos cuantos.

Si sumamos a la lista de los “disidentes” la lista de los “artistas menores”, podemos ver que entre ellos se encuentra la mayoría de los más valiosos artistas plásticos nacionales de su momento.

Los artistas oficiales se amparaban bajo la bandera de la Escuela Mexicana. Si nos referimos a ésta en su aspecto puramente formal, difícilmente encontraríamos una definición que nos aclarara el término “escuela”. Sin embargo, esa invención puramente verbal tuvo la virtud de convertirse en un ideal que caracterizó, para bien o para mal, el arte mexicano durante poco más de veinte años.

A partir de 1946 se presentaron nuevas perspectivas. Los pintores llegados de Europa, ya definitivamente radicados en la ciudad de México, ya figuraban en el panorama artístico local; reaparecieron las publicaciones extranjeras sobre arte, los periódicos publicaron con regularidad secciones de crítica sobre las artes plásticas y comenzaron a abrir nuevas galerías. El Palacio de Bellas Artes se convirtió en el lugar consagratorio donde se presentaban las exposiciones más importantes. Entre éstas, por supuesto, la de Orozco, la de Rivera y la de Siqueiros.

En 1949 murió Orozco, quien conservó siempre una inagotable voluntad de búsqueda, como lo demostró en el mural pintado al final de su vida en el auditorio de la Escuela Nacional de Maestros.

El fin de la guerra permitió de nuevo viajar a Europa. Para los jóvenes artistas mexicanos resultaba indispensable la peregrinación a los lugares originales del arte de Occidente. Algunos decidimos residir temporalmente en Roma o en París, hicimos amistad con artistas de otras naciones y confrontamos con ellos experiencias y teorías, así como la visita constante a museos y catedrales. En fin, estar en contacto cotidiano con el gran arte de todos los tiempos hizo que todos los que pasamos por esta experiencia transformáramos sin excepción nuestra propia manera de concebir el arte.

Mencionaré a Juan Soriano, Pedro Coronel, Lilia Carrillo y yo mismo. Este camino lo siguieron después Francisco Corzas, Fernando García Ponce, Rodolfo Nieto, Francisco Toledo y muchos más.

Todos regresamos a México, pero es indudable que Juan Soriano es el ejemplo más claro de lo anteriormente señalado, pues Soriano, al irse, era pintor conocido en el medio, gozaba de todo un prestigio y tenía un estilo propio y definido.

Era posiblemente el pintor joven más destacado de la Escuela Mexicana. Baste recordar el espléndido retrato de María Asúnsolo. Durante su viaje conoció Grecia y vivió en Roma. Esto hizo cambiar su manera de pintar y muy pronto aparecieron en sus obras nuevos conceptos formales, colorísticos y temáticos. Como en todo artista, la obra de Soriano deja ver las influencias que determinan su transformación: el arte y la mitología clásica y algunos pintores modernos.

En todos los demás pintores que he mencionado, por ser más jóvenes, por estar aún en edad de aprender, por ser desconocidos como artistas, el cambio no fue percibido, pero es indudable que todos sufrimos el mismo proceso. Resulta fácil apreciar la influencia de Picasso y Modigliani en Pedro Coronel, la de Vieira da Silva y Zao Wou-Ki en Lilia Carrillo o la de Zadkine o Arp en mi escultura.

•

2 N. del e.: Se refiere a Adolfo Best Maugard.

El arte es un fenómeno en constante cambio. Viaje o no, el artista recibe diariamente influencias y estímulos, busca nuevas posibilidades a su obra.

Aquí el surrealismo, en su variante de arte fantástico, invadió el medio. Además de la permanente producción que en esa dirección realizaban Frida Kahlo, Leonora Carrington, Remedios Varo, Alice Rahon, Kati y José Horna y Gunther Gerzso, otros muchos pintores, entre los más representativos de la Escuela Mexicana, lo practicaron si no en toda su obra, sí en alguno de sus cuadros. Así, la serie de los rábanos de Diego Rivera; *Nuestra imagen [actual]* y *El diablo en la catedral*, de Siqueiros;³ *El baño de san Juan*, de Julio Castellanos; las caras cuarteadas, de Fito Best; las “alegorías”, de Chávez Morado, de Guerrero Galván y de Anguiano; las esculturas policromadas de Ortiz Monasterio, entre otras, son algunos ejemplos que pueden sumarse a esa tendencia, y demuestran que por lo menos en algún momento se olvidaron de su “realismo”. En esa misma línea merece mención aparte Manuel González Serrano, pintor cuya obra es poco conocida, a pesar de su gran calidad. Este artista logró expresar un originalísimo paisaje mexicano, cargado de implicaciones metafísicas.

En cuanto a las galerías, recuerdo desde siempre a la Galería de Arte Mexicano. Siempre ahí, en el mismo lugar en que se encuentra ahora, en la calle de Milán, junto a la casa de Chucho Reyes. En esta galería se presentaban los artistas más famosos como Rivera y Siqueiros (Tamayo ya se había distanciado), pero también los jóvenes como Chávez Morado o Guillermo Meza.

Otra galería era La Caracalla, de un pintor de ese nombre, situada en la placita que se forma en la esquina de Dolores e Independencia. Su especialidad era exponer a los artistas de Jalisco: González Camarena, Juan Soriano, Orozco Romero, Raúl Anguiano y otros.

La Galería Misrachi, en los altos de la librería central, combinaba la distribución de libros de arte en colectivas de pintura. Su gran aparador frente al Palacio de Bellas Artes era una visita obligada, siempre había un cuadro importante, frecuentemente un Atl o un Siqueiros. Ya para entonces comenzaba a gestarse lo que sería más tarde la Zona Rosa. Por ahí la galería Tussó combinaba el negocio de marcos de dibujo y grabados. La Galería Havre, la galería de Lola Álvarez Bravo que abrió en un moderno local de la calle de Amberes, donde vi una exposición que me impresionó mucho, de otra artista ya olvidada, Machila Armida. Ella hacía lo que ahora se llama “arte objeto”, cajas llenas de imaginación y fantasía. Esta galería la recuerdo con especial cariño por ser donde tuve la oportunidad de exponer por primera vez una escultura y venderla en 1952.

Hubo otras galerías que apenas recuerdo, quizá porque duraron poco tiempo, como un gran espacio cerca del Monumento a la Revolución, donde vi una muestra de Diego Rivera. Hubo otra galería muy grande al principio de Reforma, frente a lo que fueron las Galerías Excelsior. Algunos institutos culturales extranjeros tenían también salas para exponer. De éstos, el más importante era el Instituto Francés de la América Latina, el IFAL, que era bastante visitado por ser ahí mismo donde funcionaba el primer cine-club en que Jomi García Ascot presentaba las películas. Pero posiblemente las más importantes fueron el Salón de la Plástica Mexicana, la galería Prisse y la galería Proteo.

3 N. del e.: Se refiere a *El diablo en la iglesia*, 1947.



Manuel Felguéz retratado frente a una de sus pinturas, 1981

El Salón de la Plástica se había inaugurado en 1949 en un moderno local de la calle de Puebla. Tanto su primera directora, Susana Gamboa, como su sucesora, Carmen Barreda, tuvieron la capacidad necesaria para prestigiar dicha institución. Presentaron exposiciones trascendentes en su momento, como la de Rufino Tamayo, en que vimos por primera vez las *Músicas dormidas*. También en 1955 pudimos ver la exposición de Soriano, recién regresado de Italia, con cuadros como *Adán y Eva*, y *Apolo y las musas*.

La galería Prisse fue organizada por un grupo de pintores en cooperativa. En 1952 rentaron una casa en la calle de Londres. Vlady instaló ahí su estudio y la planta baja se convirtió en la sala de exposición. Fueron Vlady, Echeverría, Héctor Xavier, Gironella y Bartolí. Cuevas fue invitado por ellos para su primera exposición. También fueron los primeros en autonombrarse “pintores independientes”, y el primer grupo que como tal inició la pelea contra el “monopolio” de la Escuela Mexicana.

La Prisse duró poco tiempo, pero al desaparecer nació otra importante galería bajo la dirección de Alberto Gironella (quien siempre ha mantenido su vocación de formar galerías, a su iniciativa se deben más de diez), la galería Proteo, en la calle de Génova. Desde su inicio pretendió abrir sus puertas a todas las tendencias, mezclando artistas jóvenes y viejos, nacionales y extranjeros, tradicionalistas con vanguardistas. El panorama presentado en la colectiva de inauguración da una clara idea de lo dicho: Diego Rivera, Rodríguez Lozano, Gustavo Montoya, Cordelia Urueta, pero también Felipe Orlando, Enrique Echeverría, Gironella, Pedro y Rafael Coronel y otros. Al año siguiente, y ya bajo la dirección de Lucien Parizeau, la galería Proteo inauguró el Primer Salón de Arte Libre en 1955. Fue un importantísimo acontecimiento en el que, además de los ya mencionados, participaron Rufino Tamayo, Mathias Goeritz, y otros muchos demostraron la existencia de las más variadas tendencias. En cuanto al arte público, posiblemente el acontecimiento más importante fue la edificación del Eco, donde Mathias Goeritz, además de la originalidad de su creación, pretendía fundar el Museo de Arte Experimental. Henry Moore alcanzó a crear un gran mural y Carlos Mérida uno pequeño. El Eco fue inaugurado en 1953 y desgraciadamente nunca llegó a ver el fin para el que fue creado.

Otro acontecer igualmente significativo y frustrado fue cuando Carlos Mérida cubrió con diseños en cerámica el edificio de Recursos Hidráulicos en el Paseo de la Reforma, obra del arquitecto Pani. Esa extraordinaria obra, que inauguraba otro concepto del muralismo, fue mandada a destruir aun antes de acabarse, por no “gustarle” a algún alto funcionario. Mérida pronto iniciaría otras obras ejemplares con los relieves en concreto en el Multifamiliar Juárez.

Por supuesto, hay que mencionar los dos murales que realiza Rufino Tamayo en el vestíbulo de Bellas Artes y cuya importancia, además de su propio contenido estético, estuvo en el hecho de ser un encargo oficial para ser colocados en el lugar más significativo del país, artísticamente hablando.

Sobre lo acontecido en las artes plásticas en el periodo reseñado, existen cientos de artículos, ensayos y libros referentes a la Escuela Mexicana. No sucede lo mismo respecto a los artistas “independientes”. A últimas fechas han aparecido algunos libros y artículos útiles para completar la historia del arte mexicano de esta época. Autores como Teresa del Conde, Jorge Alberto Manrique, Rita Eder, Ida Rodríguez Prampolini y Luis Mario Schneider son de lectura indispensable para comprender cuáles fueron los factores que suscitaron el cambio hacia lo que ahora es el arte contemporáneo en México. El arte es un fenómeno evolutivo, a pesar de su pretendida

calidad de ser creación, lo es a partir de un antecedente, una retórica. Encontrar de dónde procede la obra de un artista, del que sea, nos llevaría paso a paso hasta la prehistoria. Así que el hecho de comenzar este análisis a partir de 1935 es, por supuesto, un acto arbitrario.

Como hemos visto, a mediados de los años cincuenta, los artistas que iniciaron el nuevo arte mexicano aún vigente existían ya en cantidad y calidad equiparables a los de la Escuela Mexicana. Incluso, si nos referimos a la actividad cultural desarrollada en exposiciones, conferencias, declaraciones y realizaciones, su actividad era muy superior a la de estos últimos, quienes a su vez habían acaparado en gran medida el apoyo oficial, monumentos y murales, aunque ya para entonces su movimiento se encontraba en decadencia, víctima del mito de los “tres grandes”. No importa quién ni cuándo empleó por primera vez la frase de los tres grandes, pero desde luego fue posterior a 1945, pues la expresión nos llegó a través de la prensa referida a los tres grandes señores vencedores de la guerra: Stalin, Churchill y Roosevelt. El que se oficializaran (oficialización que aún subsiste) los tres grandes significó automáticamente que todos los demás pintores y muralistas eran “chicos”. Fue así como la aceptación de los chicos a serlo, los minimizó ante el gobierno, ante el público y, lo que es peor, ante ellos mismos.

Si combinamos el sentimiento de inferioridad que llevó a ver a Orozco, Rivera y Siqueiros como superiores a todos los demás artistas, con la famosa frase de Siqueiros de que “no hay más ruta que la nuestra”, tendremos la causa de la decadencia y posterior extinción de la Escuela Mexicana. Cientos de metros cuadrados duros en los que se pintaban siempre los mismos temas con las mismas técnicas sin lograr superar a Orozco ni a Rivera. Miles de hojas impresas por el Taller de Gráfica Popular y sólo un grande del grabado: Leopoldo Méndez.

Cierto que en el arte no hay mejor ni peor. Se trata de una actividad humana, de realizar una obra plástica que es o no arte. Ante la dificultad de reconocer lo anterior, ellos se aferraron a la idea de parecerlo por sentirse los únicos y genuinos representantes de la tradición mexicana. No se dieron cuenta de que la tradición a la que se referían había nacido apenas tres o cuatro décadas antes.

Era en el mural precisamente donde había que demostrar el compromiso, aunque se pudieran permitir ciertas libertades en el caballete, sobre todo cuando se aceptaban encargos de retratos; lo mismo pasaba cuando se hacía paisaje, desde los de las Escuelas al Aire Libre hasta los sofisticados del Dr. Atl.

En la gráfica se combinaba el paisaje campesino con el mensaje social, se prefería el grabado en madera o linóleo con una técnica de origen centroeuropeo. La Escuela Mexicana fue el expresionismo de Orozco y Siqueiros y el primitivismo de Rivera. Así visto, todo en conjunto, sería difícil definir dentro de la gran gama de la producción artística de los años veinte, treinta y cuarenta, en qué consistió la “Escuela Mexicana”. Sin embargo, existió y se mantuvo dentro de parámetros mucho más amplios de lo que sus propios seguidores reconocían. Como toda concepción del arte, se trató de una convención adoptada por un grupo dentro de nuestra sociedad.

Como contraste, a los artistas nuevos, a los que habían llegado y a los jóvenes, se nos acusaba de seguidores de modas por el pecado de buscar, como todo el arte moderno, en una tradición más antigua y universal, la de la historia del arte.

Fue posiblemente esa circunstancia la que determinó que el nuevo arte naciera marcado por el signo de la pluralidad. Sus fuentes eran infinitamente más ricas y

variadas. Otra característica que marcó este nuevo arte mexicano fue sin duda el individualismo. Fue una reacción natural al antecedente de agrupaciones fracasadas que se habían mostrado firmes durante muchos años en su unidad de criterios formales e ideológicos. Los pintores, escultores y grabadores buscaban dentro de órdenes temáticos y soluciones plásticas similares, cargadas de un nacionalismo populista. En teoría, querían hacer un arte fácil de entender para el pueblo y con un mensaje político-social. En 1955, el arte mexicano era otro y, sin embargo, las autoridades culturales no se habían dado cuenta. La Escuela Mexicana seguía ejerciendo con prepotencia y contaba para ello con todo el apoyo oficial; es más, era el “arte oficial”.

Desde el principio advertí que presentaría una visión subjetiva de los acontecimientos. Ahora, al repasar estas líneas, me doy cuenta de haber dado un enfoque tal vez demasiado esquemático e incluso caricaturesco. Lo reconozco y el conocimiento de esa época se ha enriquecido con la distancia. Tal vez lo que he dicho no sea más que un intento de comunicar los hechos no como fueron, sino como los veíamos nosotros mientras acontecían.

En 1956, los campos artísticos se habían polarizado. Los artistas con obra de tendencia populista-nacionalista se autodenominaban “realistas” y, para ellos, todos los que no pertenecían a su corriente eran “abstractos”, término al que conferían un significado peyorativo. La verdad, como ya hemos visto, era otra. La aparición de nuevos medios de difusión, como la televisión, los suplementos culturales en los periódicos, las revistas culturales y, sobre todo, muchas nuevas galerías de arte, habían hecho nacer un nuevo público. Ante esto, los pintores de la Escuela Mexicana se dieron cuenta que su importancia disminuía, viendo nacer un mercado que los ignoraba y una crítica que no se ocupaba de ellos. Galerías que no se interesaban en su obra e invitaciones a exponer en el extranjero de las que eran excluidos. Este fenómeno les era incomprensible, por lo que buscaron alguna explicación. O es que en realidad eran malos artistas, lo cual no podían aceptar, o se trataba de una conjura imperialista, de una bien orquestada penetración cultural. Esta segunda explicación los tranquilizó por algún tiempo y fueron muchos los voceros que se encargaron de difundir esta versión. El hecho de ser guardianes de las más rancias tradiciones mexicanas los puso en pie de guerra. Defendían el arte nacional y para ello tenían el apoyo del gobierno y de las más altas instituciones culturales del país. Contaban con voces de gran capacidad polémica como las de los pintores Siqueiros y Juan O’Gorman, o las de los críticos Antonio Rodríguez y Raquel Tibol. También militaban en sus filas otros muchos artistas de escasa cultura, quienes eran los que más se esforzaban en difundir las gastadas consignas. Pero la gran figura del arte mexicano seguía siendo Diego Rivera, era el gran “gurú”, el jefe que marcaba el camino. Todos lo respetaban, todos lo admiraban. Se amparaban en él en medio de la batalla, le pidieron que hablara y Diego Rivera habló, dijo que el mejor pintor del momento era Rufino Tamayo y que el camino a seguir estaba en Juan Soriano. Fue grande la conmoción que causó esta declaración y algunos pensaron que se trataba de una de esas bromas a las que era tan afecto el gran pintor. Pero para la mayoría fue una decepción, el principio del fin, o el fin de los principios.

Los “realistas” se habían apropiado de México (el cual era sólo de ellos), como también lo hicieron de la “izquierda”; únicamente ellos eran progresistas y por lo tanto los “abstractos” resultábamos un grupo vendido al imperialismo yanqui.

Pero, en verdad, ¿existía en México el arte abstracto? Es en el año de 1956 que el arte abstracto nace como corriente en nuestro país y es precisamente este

acontecimiento uno de los factores que hacen importante ese año y que permite considerarlo como el inicio de una nueva situación cultural. Sin embargo, su arranque sería lento, al grado de que cinco años después no existíamos más de cinco o seis artistas a quienes podría aplicarse de una manera ortodoxa ese término.

Otros acontecimientos complementan el cambio del 56; la creación del grupo Poesía en Voz Alta vendría a cambiar para siempre los parámetros de la manera de hacer teatro. Por el carácter interdisciplinario de este medio, pudieron participar en él tanto dramaturgos y actores como músicos y pintores, todos con plena conciencia de iniciar un movimiento de vanguardia en nuestro medio.

Es también el momento del inicio de la carrera de Artes Plásticas, dirigida por Mathias Goeritz en la Universidad Iberoamericana, y de la importante Galería de Antonio Souza, la primera que tuvo un carácter internacional. Ambos acontecimientos muestran como principio común contar para sus actividades con una estricta selección de artistas, lo que significaba a la vez calidad y espíritu de transformación.

Fue así, de una manera natural, que el movimiento cultural independiente, que hasta ese momento había luchado sólo por su derecho de existir, toma conciencia de su valor y pasa a la ofensiva al agruparse por sus criterios estéticos. A través de la acción misma nace una amistad firme entre artistas de las más variadas disciplinas y se inicia esta revolución cultural: "somos mejores y además actuales". Liquidado el problema con la Escuela Mexicana el futuro era nuestro.

Demostrar lo anterior no fue fácil, durante toda una década continuaron las polémicas; las agresiones verbales y aun físicas se dieron con frecuencia. Cuando logramos la simpatía y colaboración de algún funcionario, como el caso de Miguel Salas Anzures, éste fue cesado. También nosotros logramos hacer renunciar a alguno. Contamos con aliados en la prensa así como con los más valiosos escritores jóvenes. Entre éstos, Juan García Ponce, quien por su amor a la pintura, su capacidad de asociar conceptos plásticos y literarios, apoyó desde su inicio nuestro movimiento. Su aportación crítica y polémica resultaría de una importancia definitiva en los futuros acontecimientos.

Octavio Paz se convirtió en la figura aglutinante en los esfuerzos de modernización, renovación y pluralización del arte mexicano.

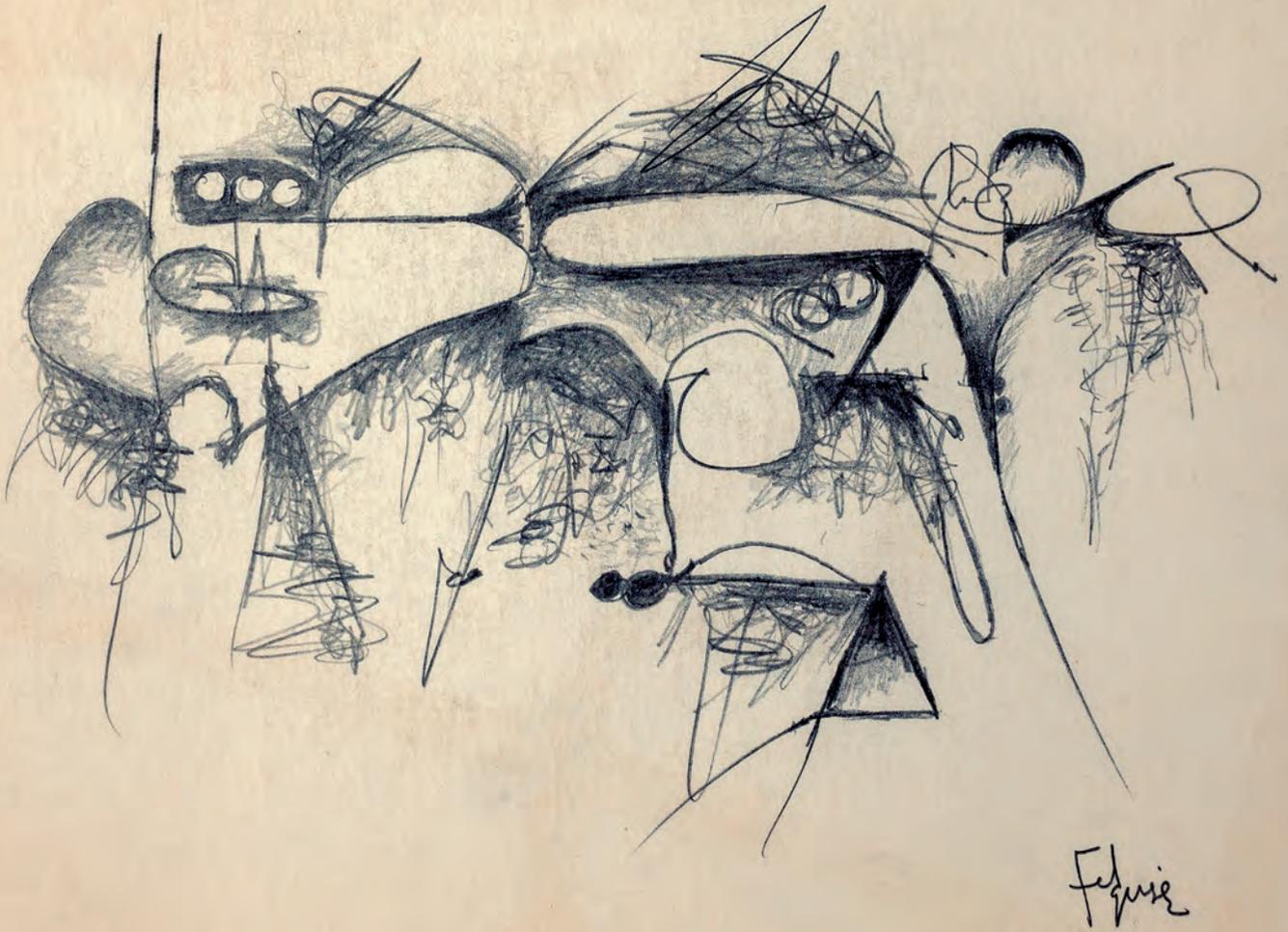
Noviembre de 1987

Cuando Felguérez asistía a las eternas juntas burocráticas que caracterizan la vida institucional mexicana, aliviaba el tedio haciendo garabatos. Estos comentarios a la nada fueron acumulándose en una carpeta. Al momento de concebir este libro, el pintor reaccionó con entusiasmo ante la idea de agruparlos como una especie de artículo. En ese espíritu, estos bocetos, frecuentemente hechos en retazos de papel rasgado, y en una mezcla caótica de bolígrafo, lápiz y plumón, se presentan aquí sin la pretensión de establecer sus dimensiones, fecha o lugar de producción.

C.M.

Manuel Felguérez

Apuntes burocráticos



REUNIÓN DE EXPERTOS
EN PATRIMONIO CULTURAL DE LA HUMANIDAD





FGAMBOA



28 de Febrero



• Homenaje Nacional.

• Cena. Hacienda de los morales

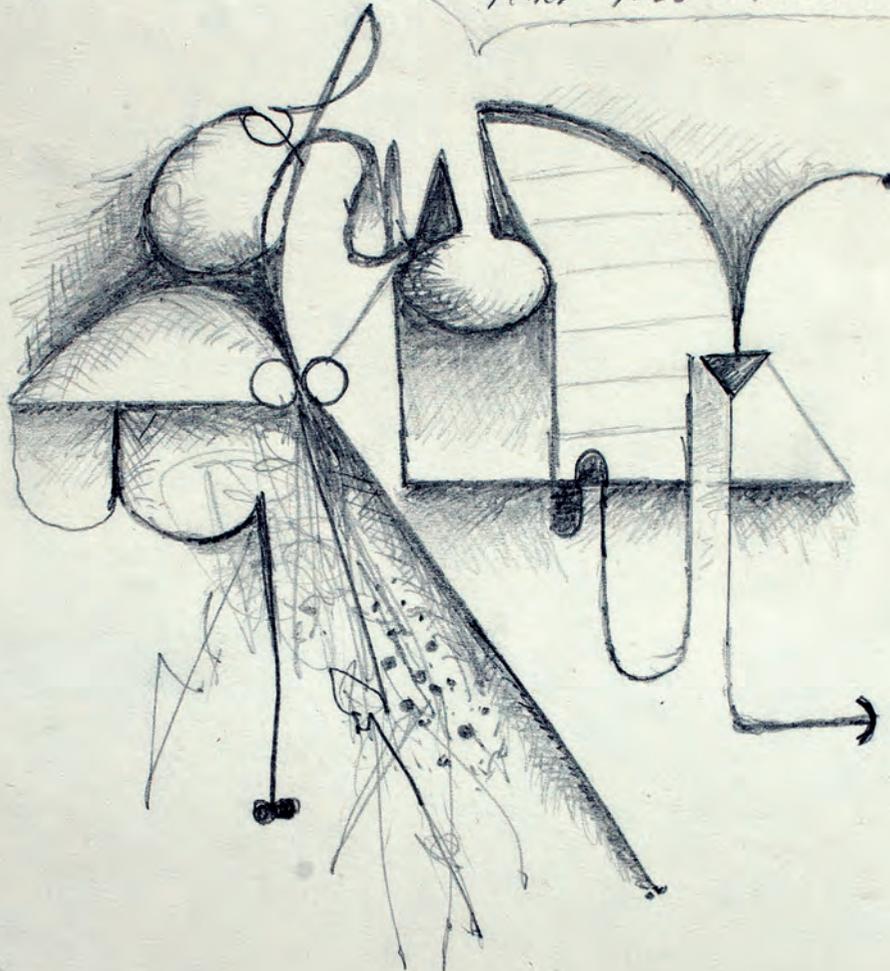
65⁰⁰⁰

una copa y dos de vino - Comida.

70⁰⁰⁰

\$

tener todo vendido el 24



SALON NACIONAL

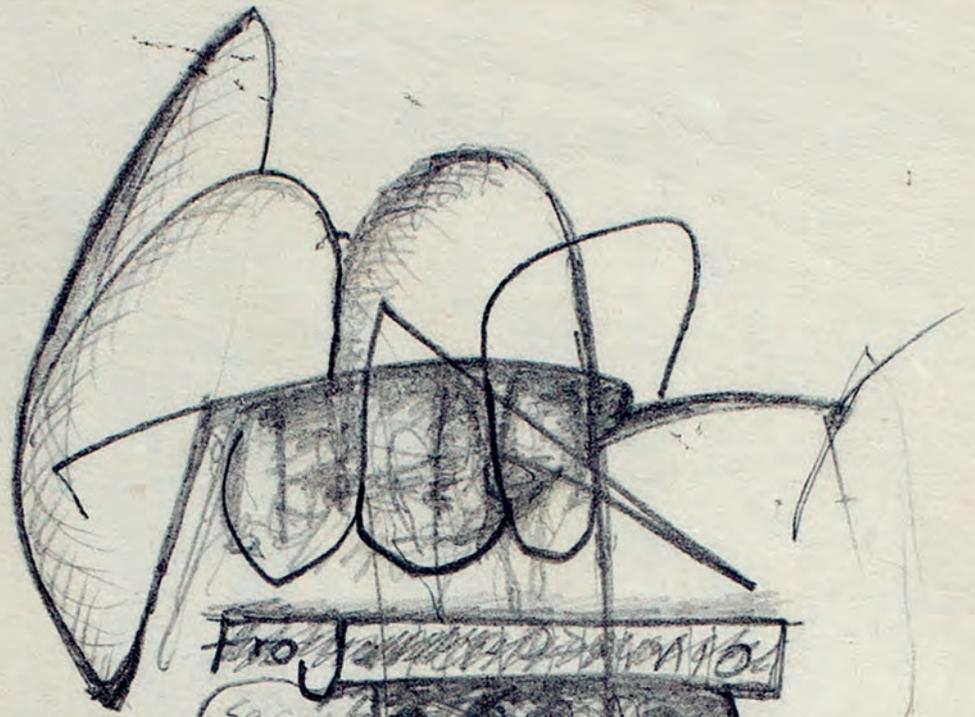
MIERCOLE 25

Junta 12h

talavera.

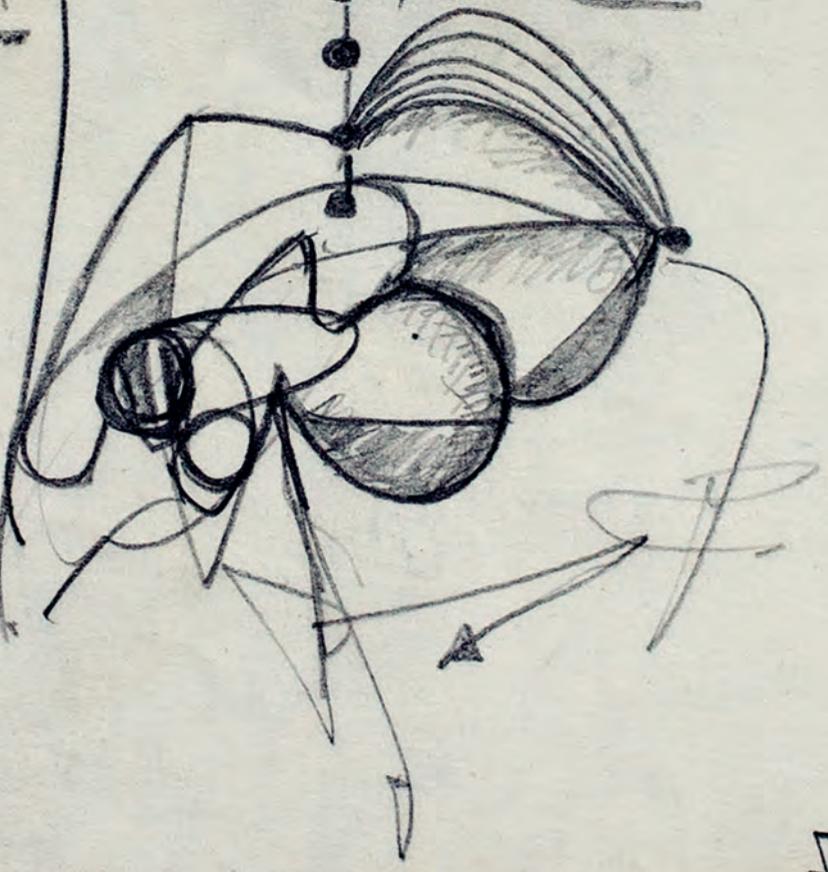
Marta FO
Marta Salis.
Paz Cervantes
Alva Rojo
Berta Cuevas.
Leonor Cortina

Yolanda G. Bilbao
Meche

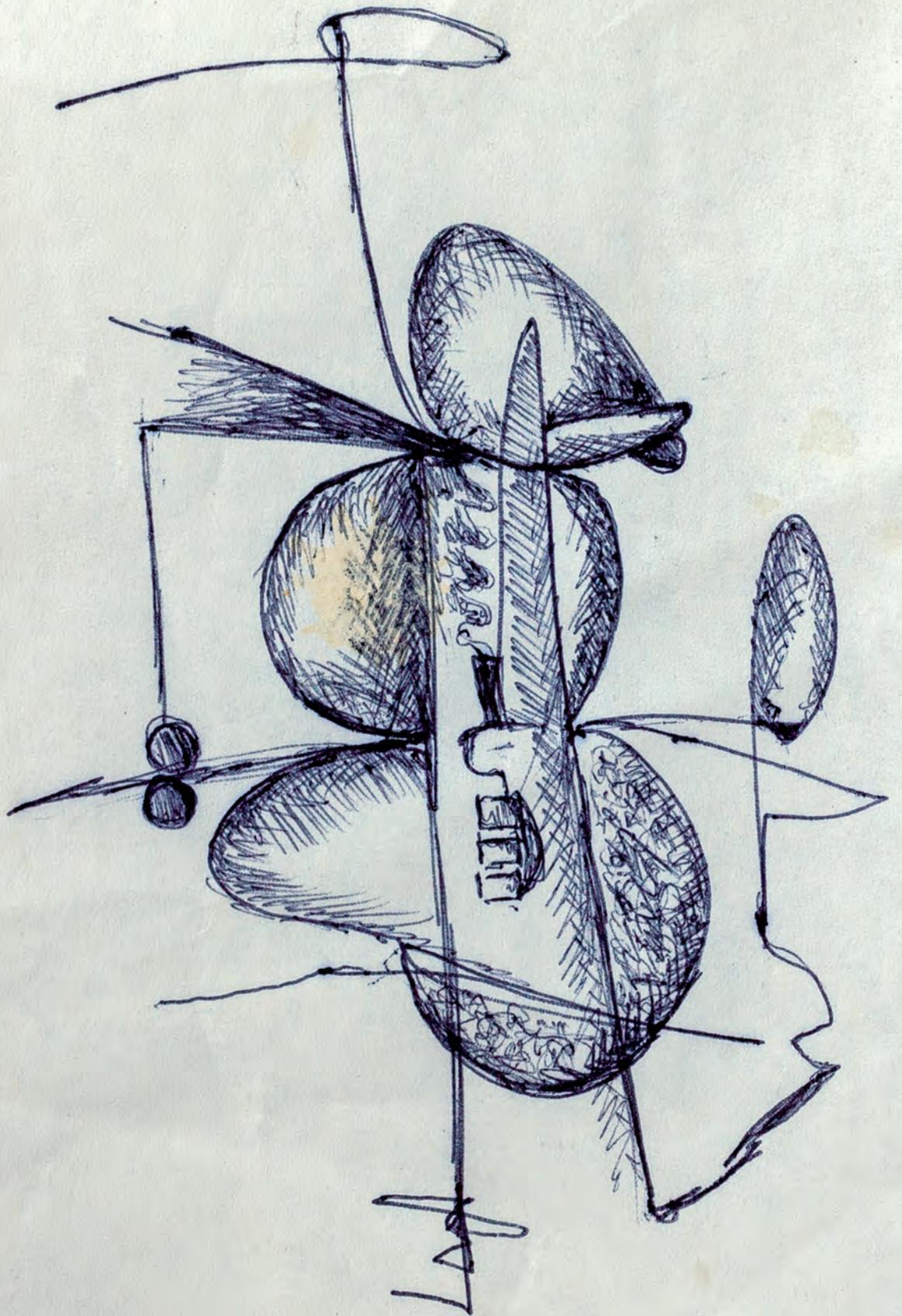


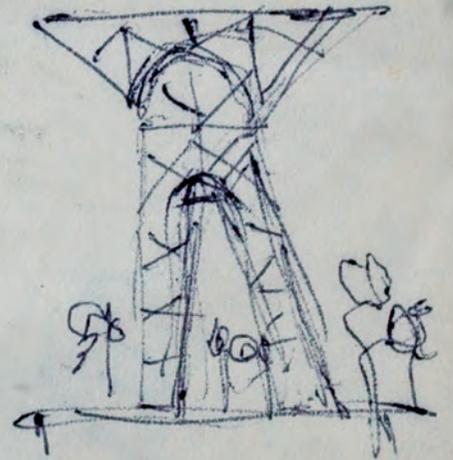
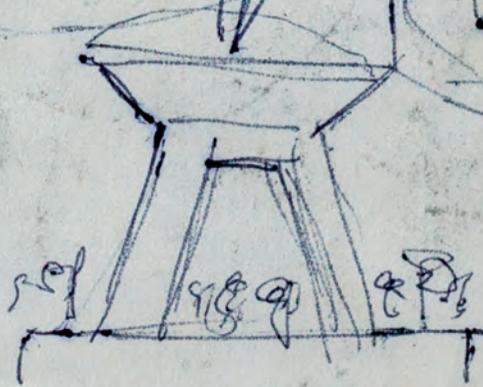
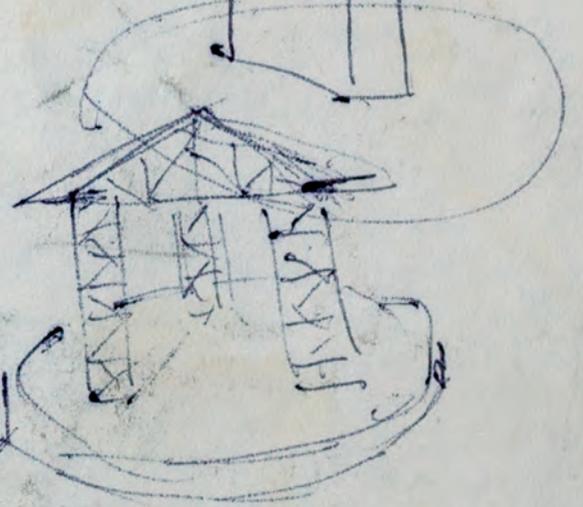
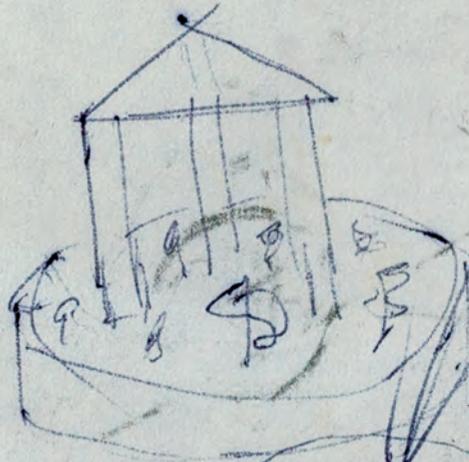
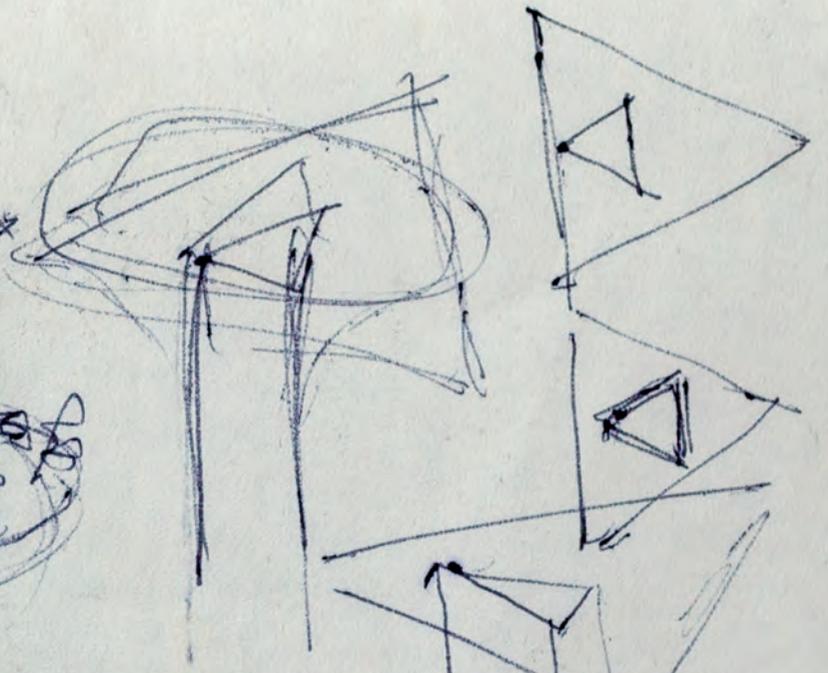
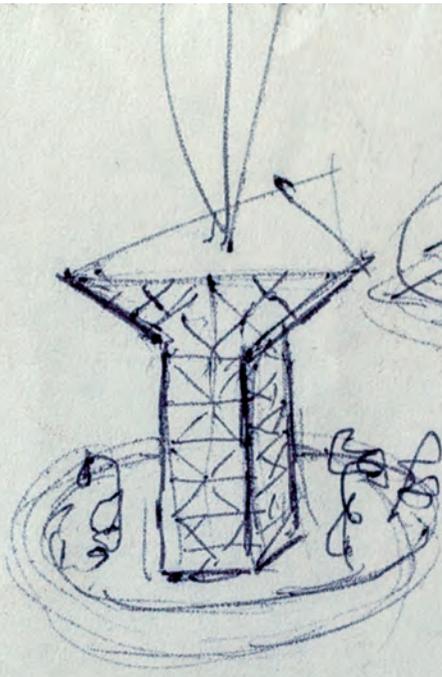
Fro J

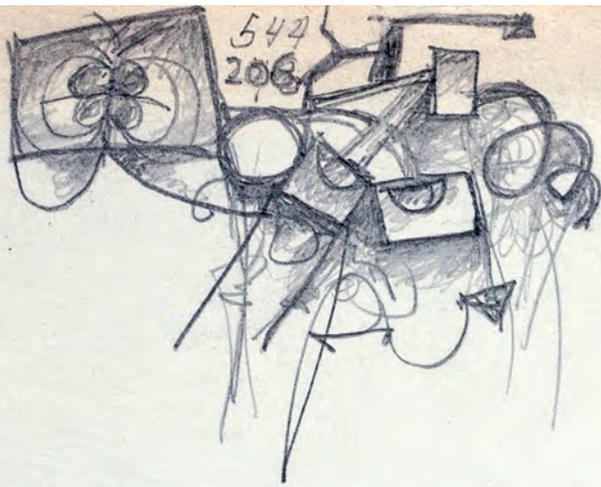
Sec 1/2



Figuier







● LUIS GARCIA GUERRERO

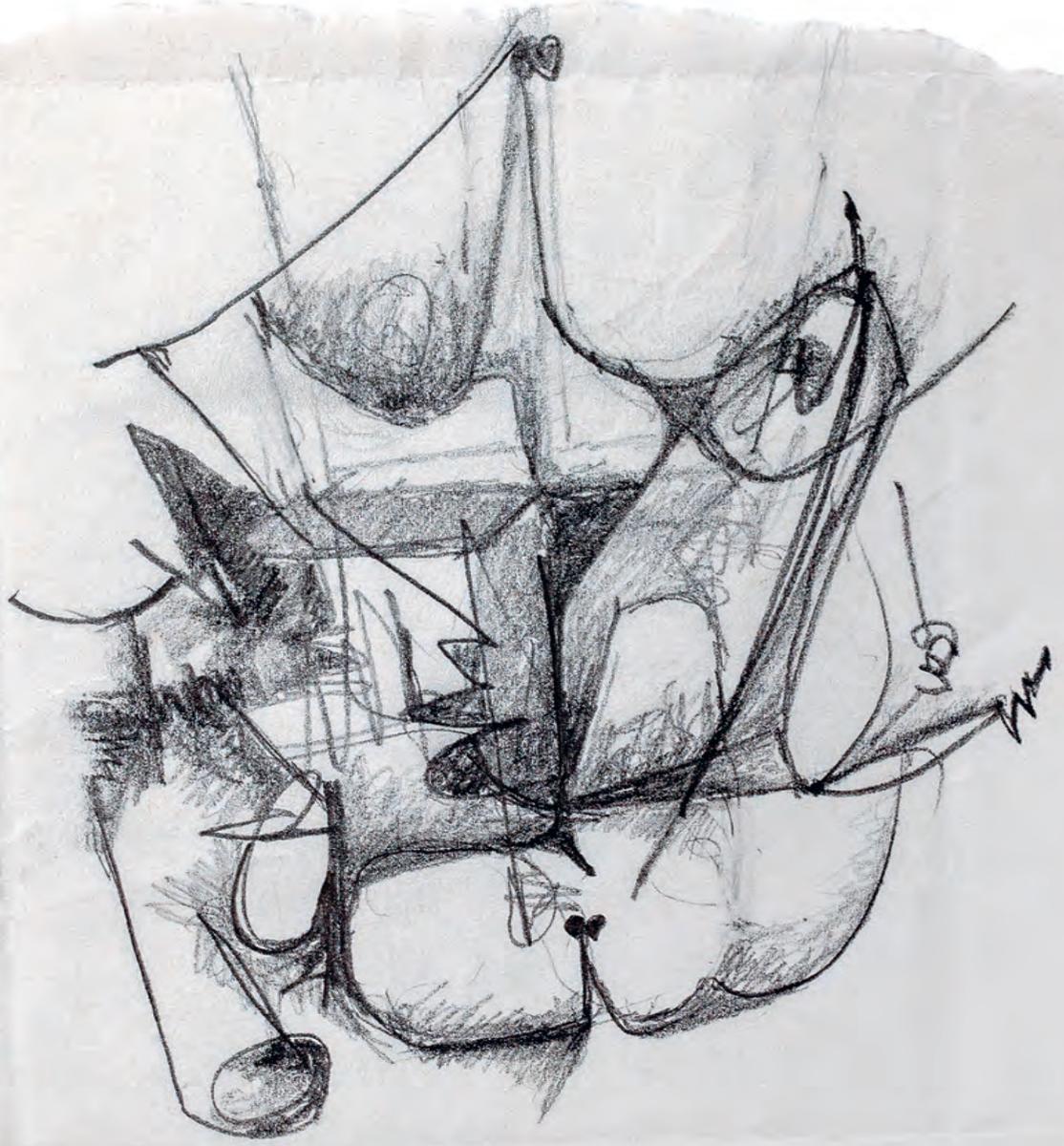
● KATY HORNU.

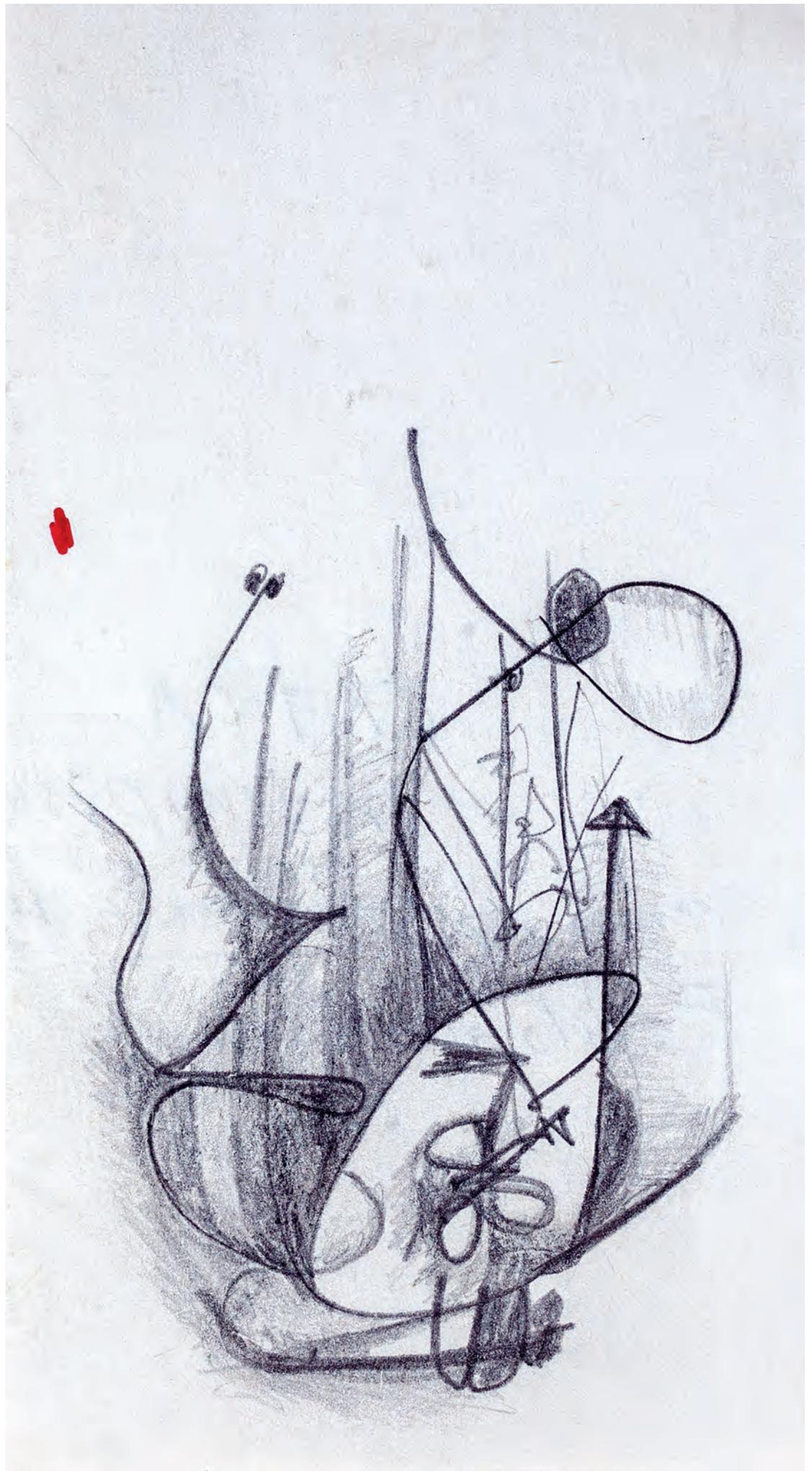
13



10-5
100-15

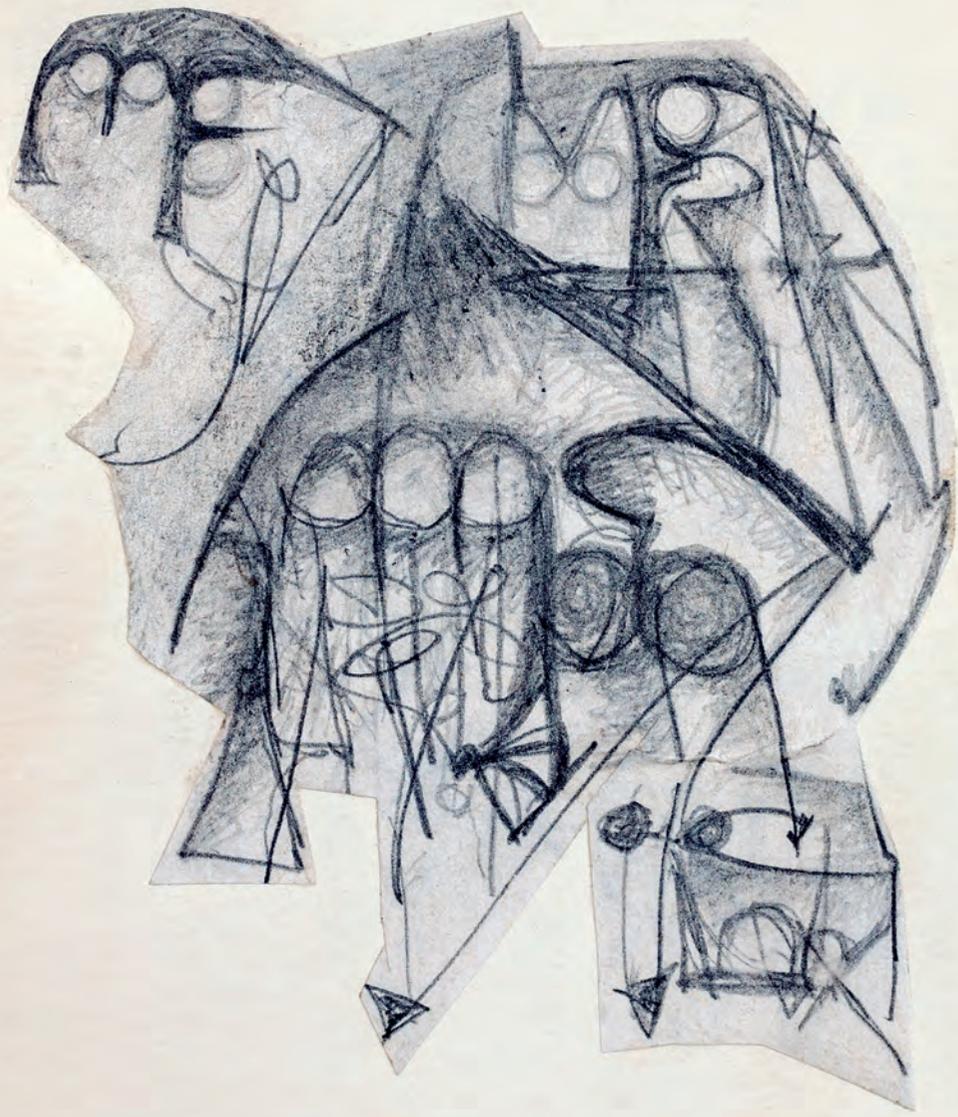




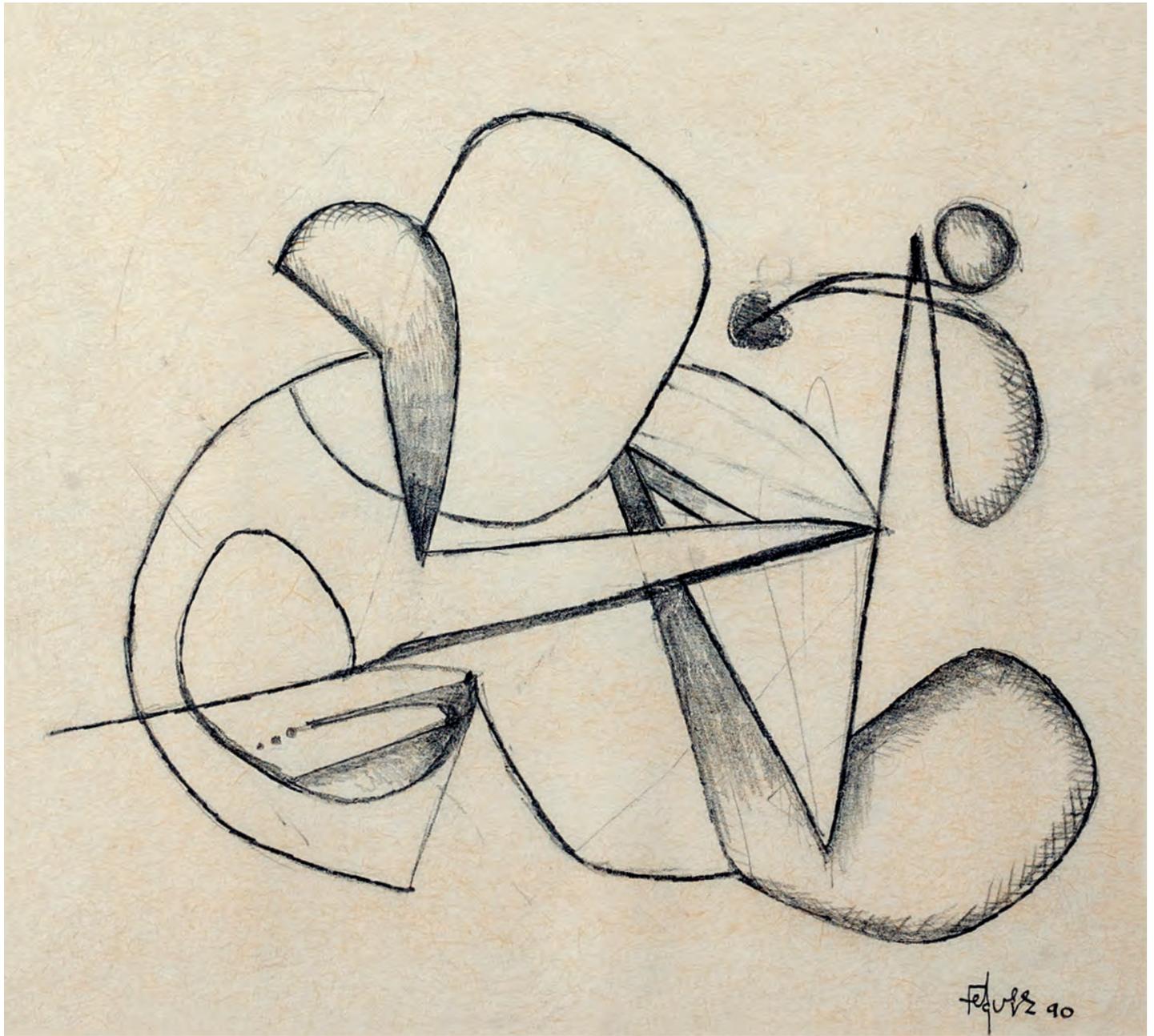


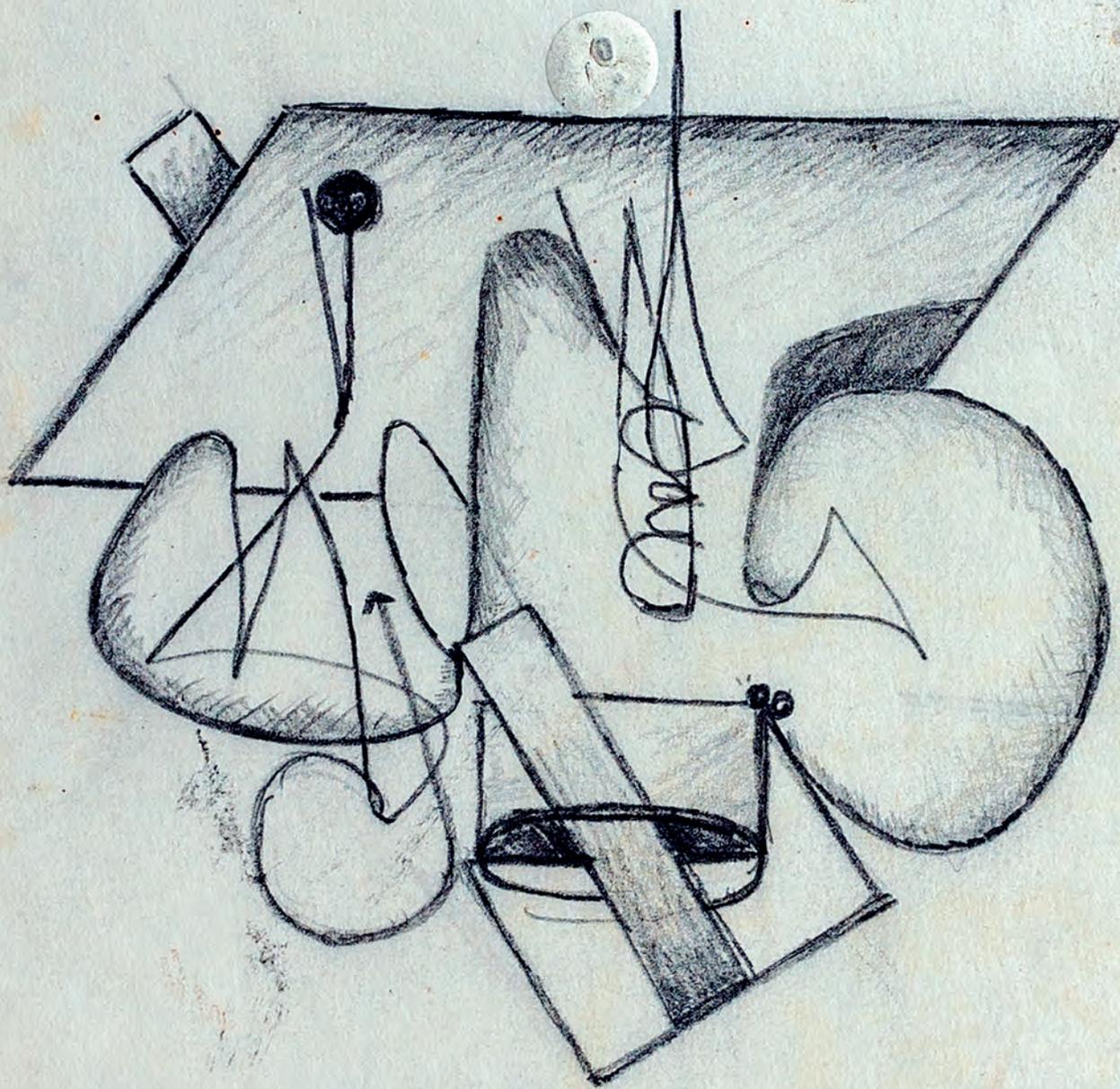


Felguera

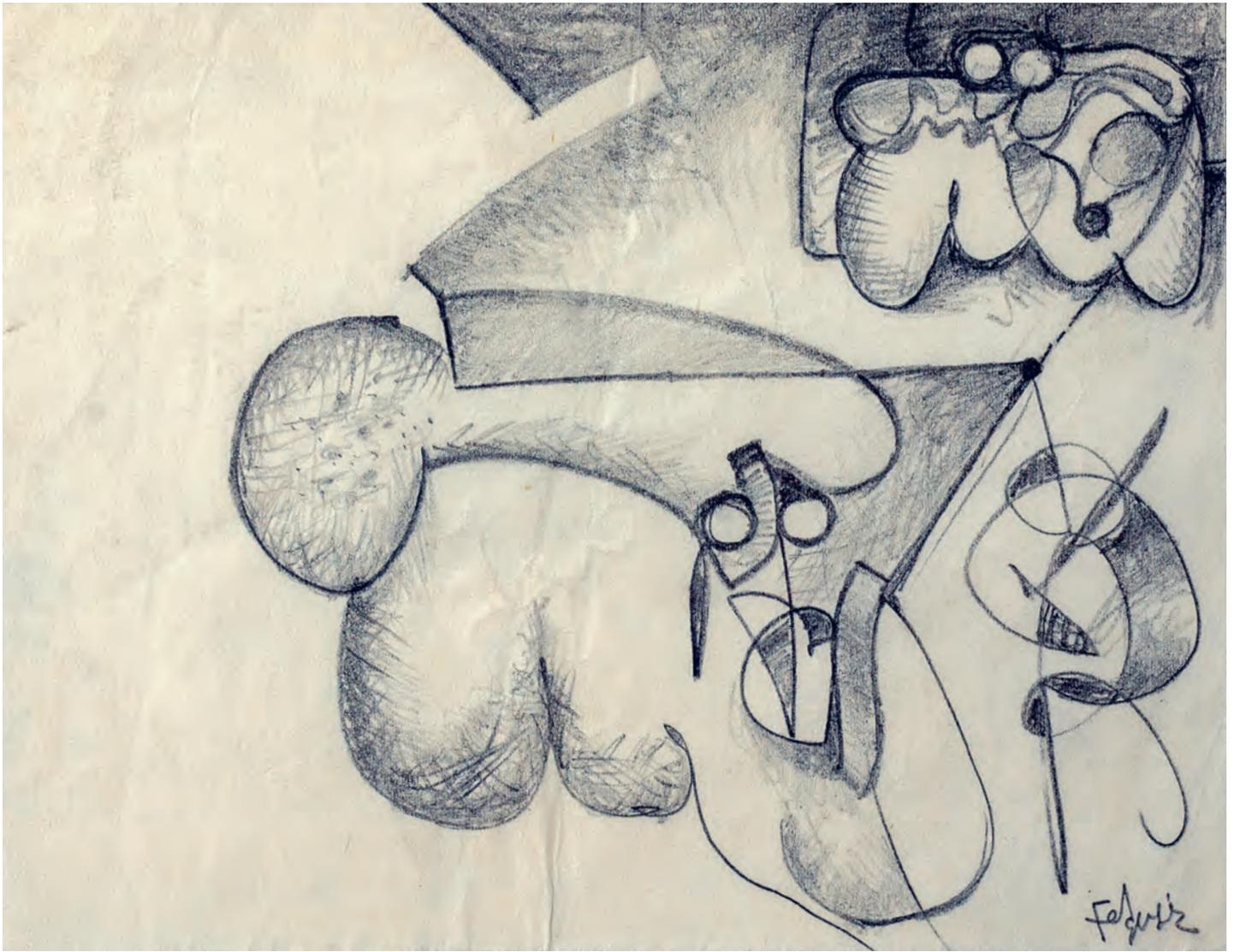


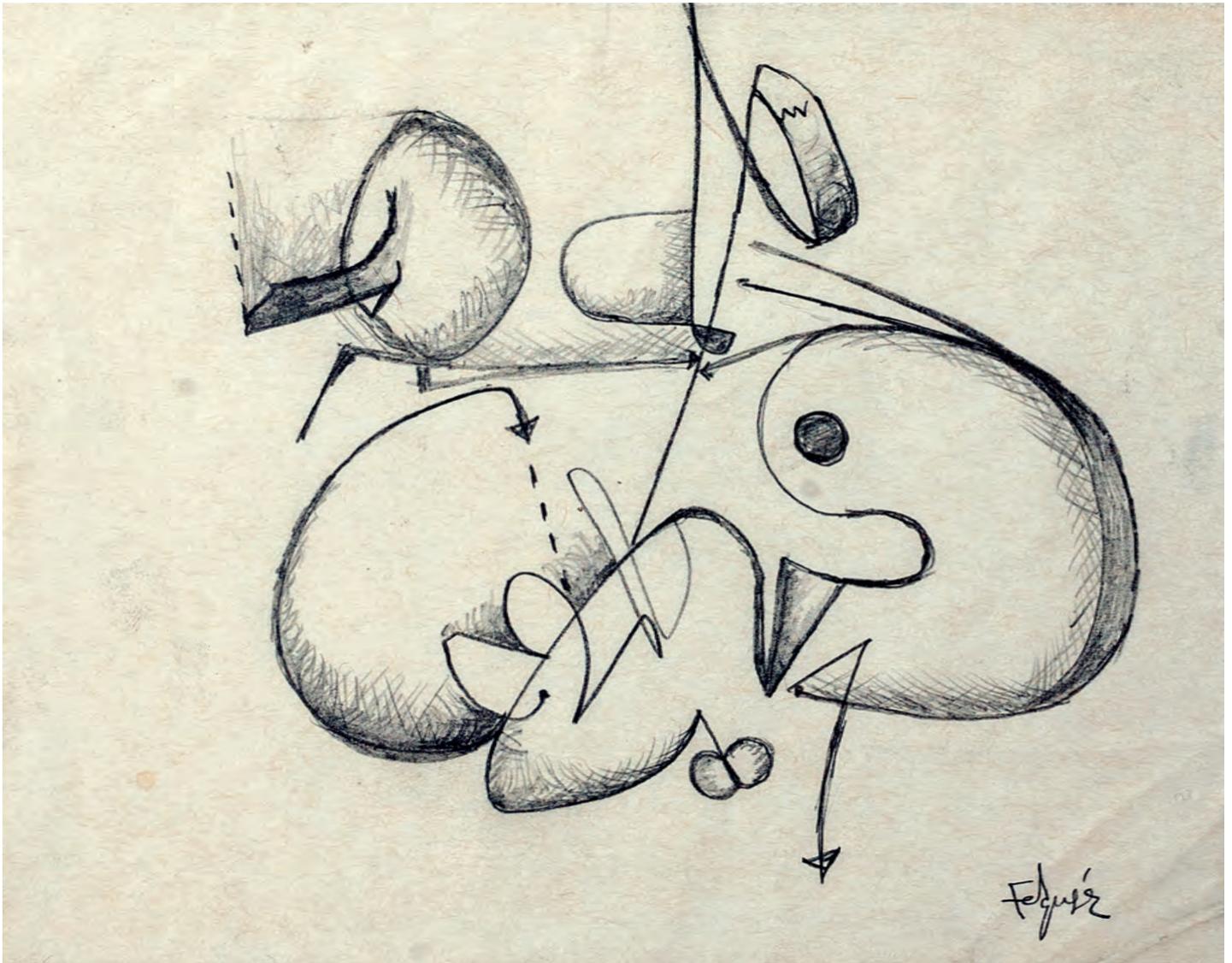
Felguérez

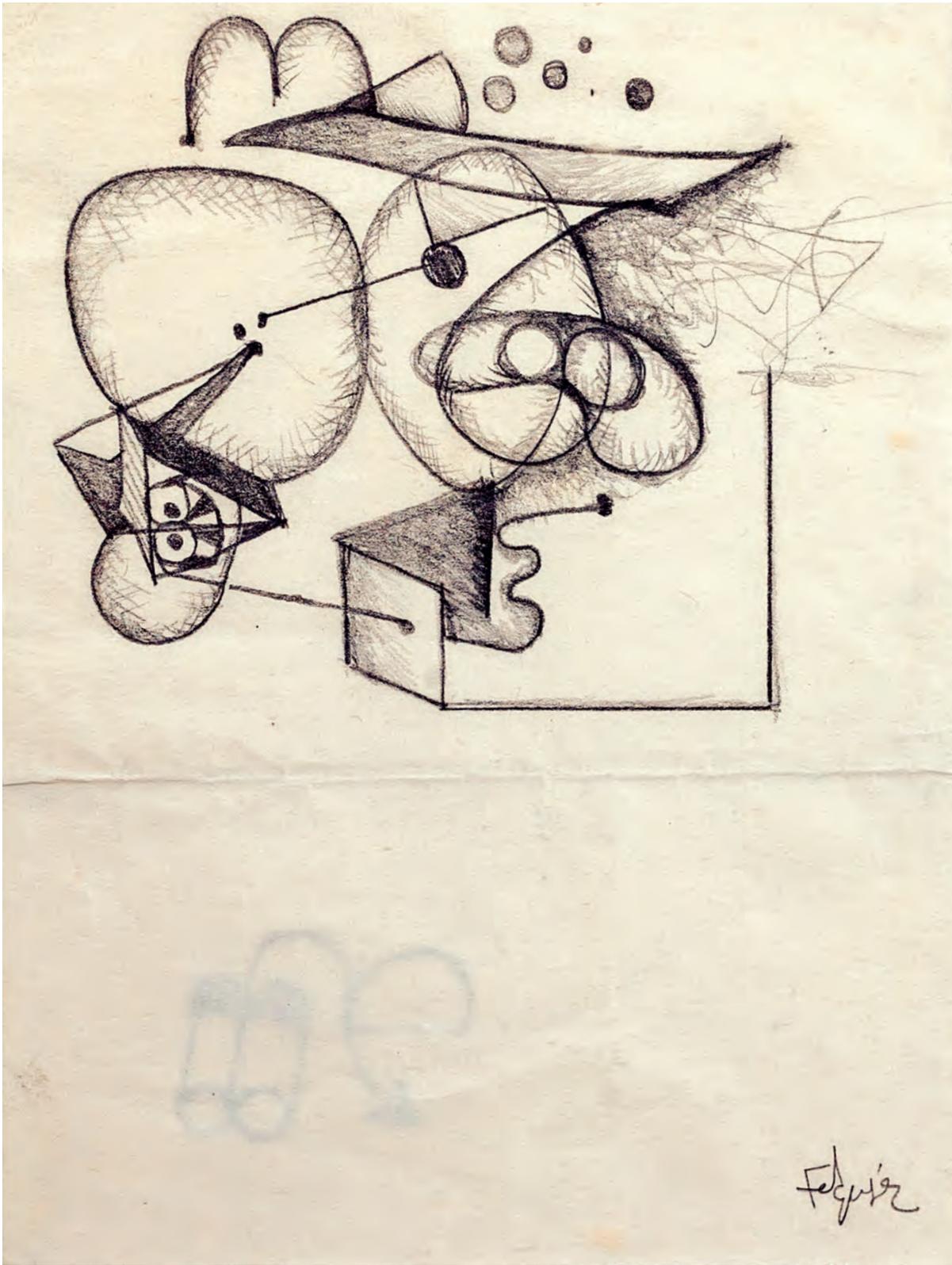


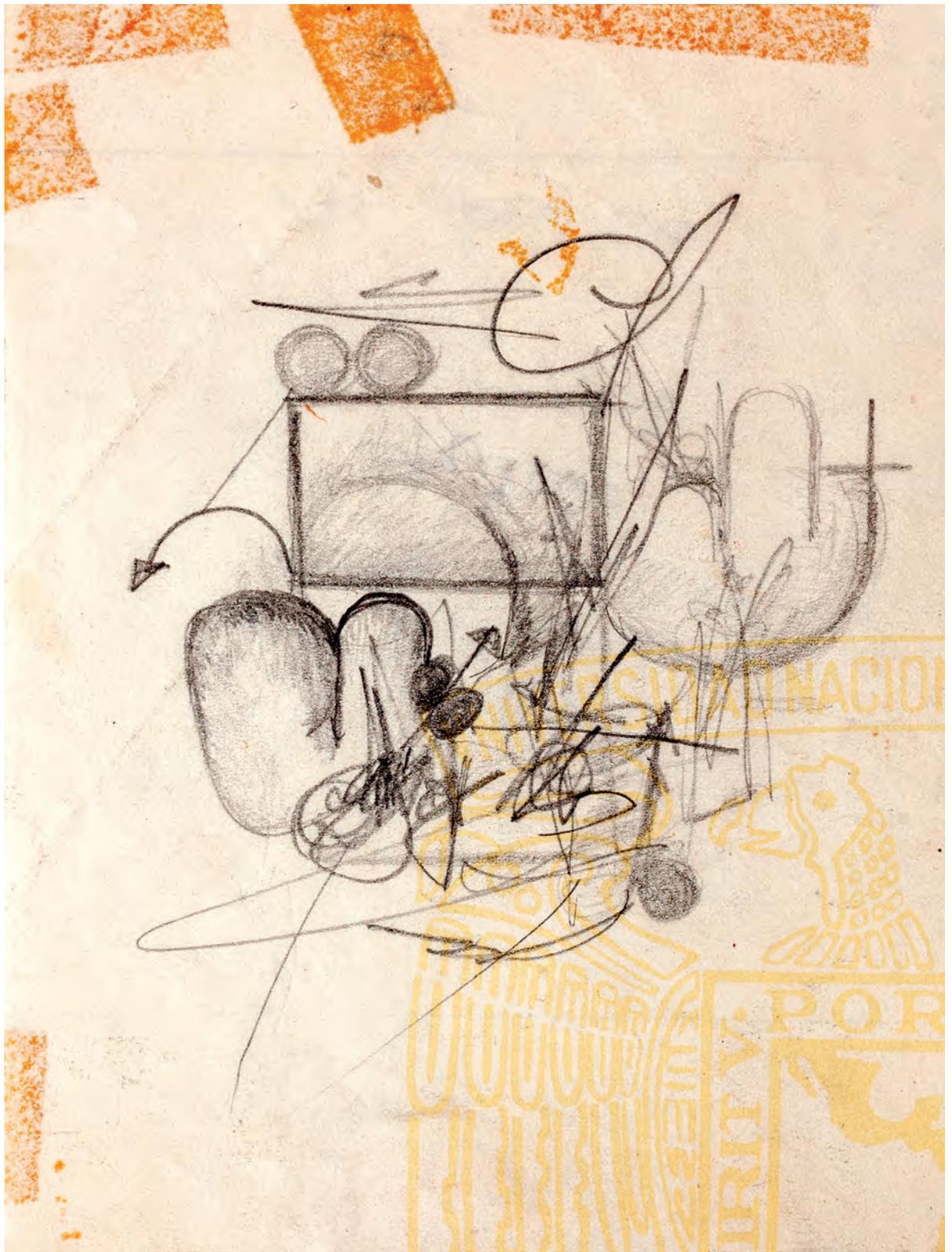


Felgué











Manuel Felguérez fabricando un modelo de escultura de cartón, 2016

Paseos de Manuel Felguérez por el cine mexicano de los sesenta y setenta

Según ha contado Manuel Felguérez, sus relaciones de colaboración con el polifacético artista Alejandro Jodorowsky iniciaron en 1959, cuando participó como escenógrafo en obras teatrales de vanguardia promovidas por el chileno. Se trataba de puestas en escena de autores como Beckett, Ionesco, Adamov, Arrabal y Strindberg, realizadas con bajísimo presupuesto y en las que el pintor se enfrentaba con el reto crear atmósferas atractivas con materiales muy pobres;¹ testimonios documentales del montaje de *La sonata de los espectros* de Strindberg muestran, por ejemplo, una escenografía compuesta por huacales encimados y hojas de papel periódico que forman altos muebles y biombos con patrones geométricos.²

Jodorowsky dejó en 1962 el teatro de vanguardia para incursionar en una nueva modalidad escénica, a la que llamó *efímeros pánicos*. Eran piezas cortas en las que los intérpretes, que no necesariamente eran actores profesionales, improvisaban acciones irrepetibles en las que los diálogos y el orden argumental tradicionales eran sustituidos por gestos simbólicos y bailes al ritmo de música de rock interpretada en vivo.³ En una de esas representaciones, Jodorowsky recordó haber puesto a Lilia Carrillo “comiéndose un pollo con mole, y a Felguérez, vestido de nazi, haciendo un cuadro abstracto



- 1 Véase Pilar García y Manuel Felguérez, “La pulsión de crear: una conversación”, en *Manuel Felguérez. Trayectorias*, México, MUAC, 2019, p. 12. En el mismo lugar recordaba el artista que el vestuario de esas obras lo hacía Lilia Carrillo, su pareja entonces, con quien iba “a la Merced a comprar trapos o a ver qué nos regalaban. Nuestra creación siempre tuvo que ver con lo pobre”.
- 2 Fotografías incluidas en el documental de Angélica García, *Teatro pánico. Alejandro Jodorowsky en México*, México, Citru/Canal 23, 2005, 8:23-10:04 (disponible en www.youtube.com/watch?v=TKAFrNGYL-A). La obra fue clausurada el mismo día de su estreno. En el documental se ven también fotografías de los ensayos de *La ópera del orden* (1962), primera propuesta del teatro pánico de Jodorowsky, con un escenario dividido en cuatro secciones que hicieron Alberto Gironella, Lilia Carrillo, Vicente Rojo y Felguérez (11:24-13:04); la obra no pudo representarse debido a la inclusión de elementos iconográficos supuestamente anticatólicos en la sección de Gironella.
- 3 Una pieza de 12 minutos, filmada en París en 1965, puede verse en www.youtube.com/watch?v=IS8TnAn8Ams.

con las tripas de un pollo”.⁴ El grupo improvisó efímeros en las inauguraciones de dos obras mayores de Felguérez, *Mural de hierro*, de 30 metros lineales de chatarra metálica colocados en el vestíbulo del Cine Diana (1961) y *Canto al océano*, de 100 metros lineales fabricado con conchas de ostión y cemento en el Deportivo Bahía (1963).⁵

Todos esos trabajos ocurrieron en un contexto de ruptura cultural que favorecía los proyectos interdisciplinarios y en el que los artistas manifestaban un espíritu rebelde, lúdico y cosmopolita que contradecía explícitamente al nacionalismo predominante, cuyos representantes emblemáticos eran la Escuela Mexicana de Pintura y la industria cinematográfica de la Época de Oro.⁶ Uno de los momentos importantes de esa ruptura se dio en el Primer Concurso de Cine Experimental, convocado en 1964 y al que se presentaron doce películas de directores jóvenes, en las que no pudo sino manifestarse el mismo impulso hacia la colaboración entre cineastas, escritores, directores de teatro, actores, músicos y artistas plásticos que se había dado en las obras de Jodorowsky. *Tajimara* (Juan José Gurrola, 1965) no fue la excepción: en los créditos se consignaba que la escenografía había estado a cargo de los pintores Fernando García Ponce y Manuel Felguérez.⁷

Tajimara cuenta las historias de dos parejas que, por distintos motivos, encuentran imposible el afianzamiento a largo plazo de sus relaciones. El acento en el contenido emocional de lo narrado lleva a que buena parte de la fotografía en blanco y negro de Antonio Reynoso y Rafael Corkidi se enfoque en los expresivos rostros de los intérpretes, en planos cerrados que relegan a un segundo término los ambientes en que los personajes se desenvuelven. Aun así, están bien resueltos los interiores de los departamentos y los estudios de artistas que se muestran, con enmarañados conjuntos de piezas arqueológicas, textiles indígenas, carteles, fotografías, esculturas, cuadros, piezas de cerámica y plantas. Donde se revela una mayor intervención de los escenógrafos es, desde luego, en la casa de los incestuosos pintores Julia y Carlos, en la que además pueden verse pinturas de García Ponce en los muros del salón donde hacen concurridas fiestas y, en el taller, que muestra una pequeña



- 4 Testimonio recogido en Angélica García, *op. cit.*, 15:50-16:02. Por cierto, las palabras del chileno se acompañan de una escena documental (no un efímero pánico) en la que Felguérez visita a Carrillo, quien pinta un cuadro.
- 5 La pieza representada cuando se inauguró *Canto al océano* incluyó la recitación de un poema de Lautréamont por Jodorowsky, “parejas haciendo lo que quisieran, a la vista del público” en habitaciones del balneario e incluso un helicóptero que cayó accidentalmente a la alberca en uno de los ensayos y que dejaron ahí para el evento. Pilar García y Manuel Felguérez, *op. cit.*, p. 13.
- 6 Pueden consultarse acercamientos de distintos autores a este periodo en Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina (eds.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, México, UNAM/Turner, 2007, catálogo de la exposición.
- 7 La película se presentó con otras cuatro obras bajo el título común de *Amor, amor, amor*, y después fue estrenada comercialmente, con *Un alma pura* (Juan Ibáñez, 1965), como *Los bienamados*. Sobre el concurso, véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Gobierno del Estado de Jalisco/Conaculta/Imcine, 1994, t. 12, pp. 153-180.

escultura. Esta pieza de forma irregular, blanca (quizá de cemento) y de unos setenta centímetros de alto, que se muestra en la sección central superior de la imagen durante alrededor de un minuto (30:20–31:15), recuerda a esculturas contemporáneas de Felguérez como las del *Muro de las formas mecánicas* (1963) del Deportivo Bahía. A pesar de contar entre sus filas con escenógrafos de la calidad de Manuel Fontanals y Gunther Gerzso, el cine de la Época de Oro rara vez ofreció representaciones creíbles de artistas contemporáneos de clase media intelectual y sus ambientes, como ocurre en *Tajimara*. Por cierto, en distintas escenas, junto a extras entre quienes estaban el autor del cuento adaptado Juan García Ponce, la pintora Lilia Carrillo y los escritores Tomás Segovia, Juan Vicente Melo y Carlos Monsiváis, se asoman varias veces las figuras de los escenógrafos.

También aparece Felguérez, con José Luis Cuevas, Mario Orozco Rivera y otros artistas, como uno de los autores del *Mural efímero* hecho en Ciudad Universitaria en 1968, en el documental del mismo título filmado por Raúl Kamffer. Y su presencia en otras exposiciones individuales o colectivas, así como en sus intervenciones urbanas o en recintos privados (sólo en los años sesenta hizo 30 murales), son registradas en el documental *Salón Independiente* (Rafael Castanedo, Felipe Cazals y Arturo Ripstein, 1969), en diversas emisiones del noticiero *Cine Verdad* de Manuel Barbachano Ponce y seguramente en algunas de las películas caseras en formatos de 8 o súper 8 milímetros que proliferaron a partir de los años setenta.⁸ Al reconocer que los jóvenes cineastas estaban inmersos en procesos conflictivos similares a los de los artistas plásticos que confrontaban a la poderosa Escuela Mexicana de Pintura, en 1969 Felguérez colaboró solidariamente con los fundadores del grupo Cine Independiente que, integrado por los realizadores Arturo Ripstein, Felipe Cazals y Rafael Castanedo, y los escritores Pedro Miret y Tomás Pérez Turrent, fue otro de los indicios de la ruptura de la nueva generación con la vieja industria cinematográfica.⁹

Pero las más interesantes aportaciones de Felguérez al cine de este periodo se dieron en *La montaña sagrada* (Alejandro Jodorowsky, 1973). La película trata, en esencia, de la búsqueda de realización espiritual que emprende un personaje lleno de vicios, guiado por un maestro. Como no puede realizar por sí solo el ascenso a la montaña que promete su liberación, el maestro lo reúne con otros siete personajes, quienes también intentan liberarse de sus propias ataduras. En la presentación de uno de ellos, el millonario Klen, se dan las intervenciones de Felguérez para la cinta.

Klen tiene una fábrica de arte que ofrece, entre otros productos, esculturas de las que asoman manos, brazos, nalgas y sexos de hombres y mujeres desnudos. Esas piezas híbridas de colores, con unas partes de carne y otras metálicas, obedecen, de acuerdo con lo afirmado por Jodorowsky, a una idea suya según la cual “en el futuro el

•

8 Sobre este asunto véanse Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México (1970-1989)*, México, Filmoteca de la UNAM, 2012, pp. 121-189, y los textos para el catálogo de la exposición *Cineplástica. El film sobre arte en México, 1960-1975*, Museo de Arte Moderno, México, s/f.

9 Emilio García Riera, *op. cit.*, t. 14, pp. 199 y 339; como ocurrió con Vicente Rojo, Gabriel Ramírez, Francisco Icaza y otros pintores, esa solidaridad solía manifestarse en la donación de obra para recabar, con su venta, fondos para las producciones.

hombre y la máquina se van a unir como un solo ser”.¹⁰ El atractivo conjunto (se ve una docena de obras en la cinta) debe entonces atribuirse a una nueva colaboración entre el director chileno y Felguérez. A éste la experiencia parece haberle servido para llevar a la dimensión espacial sus búsquedas geométricas contemporáneas (como las de *El autómata de Hagelberger* y otras obras bidimensionales de 1973) y para explorar por primera vez en su carrera la construcción de piezas cinéticas animadas por seres vivos. Tal vez convendría agregar que esas esculturas despiertan en los personajes el deseo de interactuar con ellas (las tocan, las acarician), lo que establece un obvio cruce con las intenciones de Jodorowsky en la descripción del erótico Klen.

Esa relación entre las esculturas y la interacción que suscitan es aun más pertinente en *La máquina del deseo* (en inglés, *The Love Machine*), otro de los productos cinéticos de la fábrica. Pariente cercana de aparatos de la ciencia ficción cinematográfica como la supercomputadora HAL 9000 de *2001: odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968) y el órgano musical procurador de placer de *Barbarella* (Roger Vadim, 1968), la pieza es una estructura metálica cúbica y gris, que se transforma ante los estímulos que le producen los espectadores que logran relacionarse con ella. En la película, un hombre fracasa al intentar excitarla, pero después una mujer desnuda le produce un “orgasmo electrónico”, manifestado en un desdoblamiento de coloridas partes antes ocultas, la emisión de ruidos y la eyaculación, a través de una manguera, de un viscoso líquido café. Al desplegarse, la pieza, que en su estado anterior medía alrededor de dos metros por lado, crece tanto en sentido horizontal como vertical y en profundidad a más del doble de su tamaño. Y el acto de amor da lugar al nacimiento de un pequeño cubo, mecido por la máquina-madre en el plano final de la secuencia.¹¹

Las obras escultóricas de Felguérez para esta cinta incorporaron cuerpos desnudos, uno de los motivos permanentes de Jodorowsky en el cine y, antes, en el teatro.¹² Pero tanto esos como los demás desnudos (totales) masculinos y femeninos que aparecen en *La montaña sagrada* tenían una función opuesta a los desnudos (parciales) únicamente femeninos que, desde mediados de los años cincuenta, el cine mexicano encontró útiles para comercializar melodramas con mujeres fatales, maridos seducibles, esposas sufrientes y finales moralizantes.¹³ Porque los desnudos



10 Audiocomentario del director a la *La montaña sagrada*, Nueva York, ABKCO Films, 2007, edición en DVD.

11 Felguérez recordó: “La idea era construir una máquina que empezara siendo un cubo y que, a través de las caricias que recibía con un falo de plástico, fuera creciendo. Como no teníamos motores para lograrlo, los mismos ayudantes de escenografía formaban parte del aparato [...] Un grupo como de seis o siete hombres fuertes empezaron a hacer todos los movimientos a mano. Así logramos pasar de una maquinita que aumentaba su tamaño hasta echar brazos [...] Todos los movimientos de la muchacha sí fueron de Alejandro [...] Todo dirigido por él, pero partía de la máquina”. Pilar García y Manuel Felguérez, *op. cit.*, pp. 17-18.

12 Véase por ejemplo la imagen publicitaria de *Zaratustra (aventura metafísica)*, obra puesta en el Teatro de la Danza en 1970 con todo el elenco desnudo, reproducida en Diego Moldes, *Alejandro Jodorowsky*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 19.

13 Junto con la filmación a colores, el alargamiento de las pantallas en los cines y otras innovaciones, los desnudos femeninos se incorporaron a los recursos de la industria para

en *La montaña sagrada* y demás obras de Jodorowsky (que incluyen a niños, enanos, obesos, mutilados...) se orientaban al propósito, de filiación surrealista, de sacudir visual y emocionalmente al público para, al sacarlo de su zona de comodidad, invitarlo a reflexionar y ampliar su conciencia. Al margen de que ese propósito se cumpliera o no, *La montaña sagrada* aportó, vista en perspectiva, una notable ampliación en la libertad para representar el cuerpo en el cine de ficción; un aporte que, por cierto, no tuvo secuelas pronto y que tampoco pudo ser apreciado en su momento en México, ya que la película se terminó en Estados Unidos y cuando se estrenó en nuestro país, con dos años de retraso y en salas alternativas, se le cortaron muchas escenas, entre ellas seguramente las que contenían desnudos, por órdenes gubernamentales.¹⁴

Hubo otras importantes consecuencias de la filmación de *La montaña sagrada*. Antes de que concluyera, el gobierno “invitó” a Jodorowsky a abandonar México. Esta orden significaba no sólo la imposición de una censura *de facto* sobre la obra, sino también, y principalmente, una no muy velada amenaza contra la integridad física del cineasta, extrapolable a otros artistas que se atrevieran a realizar obras de carácter tan provocador como esa cinta. De acuerdo con Felguérez, el acontecimiento dio lugar a que los integrantes de su generación buscaran en adelante vías creativas que evitaran un enfrentamiento directo con el Estado, temerosos de que amenazas similares pudieran cernirse sobre ellos y que se repitiera, sobre todo con los extranjeros, “el horrible destino de Alejandro”.¹⁵ Rotas por la misma circunstancia sus relaciones de colaboración con el chileno, el suceso también ocasionó el alejamiento de Felguérez del mundo del cine.



enfrentar la pérdida de público ocasionada por el surgimiento de la televisión; véase Emilio García Riera, *op. cit.*, pp. 7-20.

14 Según Diego Moldes, la censura obligó a suprimir cuarenta minutos (*op. cit.*, p. 305); de acuerdo con Emilio García Riera, la exhibición en México tuvo 21 minutos menos que a su estreno en el Festival de Cannes y en “malas copias en 16 mm, con imágenes deslavadas, de feos colores y en continuo desafoque” (*op. cit.*, t. 16, p. 32).

15 Pilar García y Manuel Felguérez, *op. cit.*, p. 22.

CRONONAUTA



REVISTA DE CIENCIA-FICCION Y FANTASIA
\$10.00 MONEDA NACIONAL

Portada de Crononauta. Revista de Ciencia Ficción y Fantasía, núm. 2, 1964

Una suerte de libertad: Manuel Felguérez

Dos de las entrevistas más interesantes que se le hicieron a Manuel Felguérez¹ ocurrieron al comienzo y al final de su trayectoria artística: la primera, muy temprana, fue de Elena Poniatowska en 1959 para la *Revista de la Universidad*;² la segunda, una de las últimas que concedió antes de su muerte en 2020,³ la hizo Pilar García para la exposición *Trayectorias* en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) que se llevó a cabo entre diciembre de 2019 y marzo de 2020. Separadas en el tiempo por sesenta años, poseen un aspecto en común: la necesidad por parte de las entrevistadoras de evaluar la obra de Felguérez desde cierta militancia política y un compromiso social. Sin embargo, es claro que las referencias de García y Poniatowska no son las mismas. La primera estaba pensando, entre otras cuestiones, en la interdisciplinariedad del artista, su participación en el movimiento del 68 y el desarrollo de su obra hasta el presente. La segunda, no obstante, pensaba en el artista joven y abstracto, y en la separación que ya anunciaba la generación de la Ruptura respecto a la Escuela Mexicana de Pintura.

Poniatowska fue, además, abiertamente crítica con el trabajo de Felguérez y dio a entender cierta afinidad por la pintura realista mexicana. Entró en un debate con el zacatecano acerca de la pertinencia del arte abstracto en el contexto mexicano de finales de los cincuenta, luego de las discusiones que se habían suscitado acerca de la Bienal Interamericana del 58, las provocaciones de Cuevas⁴ y una serie de polém-



- 1 A lo largo de su trayectoria, Manuel Felguérez ofreció una gran cantidad de entrevistas sobre su trabajo. Además de las que refiero en este mismo texto, se pueden encontrar: Omar García, “Entrevista/Manuel Felguérez/‘Cada pincelada es una decisión’”, *Reforma*, 14 de marzo de 2003, p. 3; Silvia Cherem, “Entrevista/Manuel Felguérez/Contrapesos en tensión”, *Reforma*, p. 6; Pilar Jiménez, “Entrevista con Manuel Felguérez. Privilegios de la madurez”, *Revista de la Universidad*, núm. 94, 2011, pp. 52-56; Silvia Cherem, “Contrapesos en Tensión. Homenaje a Manuel Felguérez”, *Protocolo*, 9 de junio de 2020, partes de la I a la V.
- 2 Elena Poniatowska, “Aventuras y posiciones de Manuel Felguérez”, *Revista de la Universidad*, julio de 1959, pp. 11-13.
- 3 Pilar García, “La pulsión de crear: una conversación”, *Manuel Felguérez. Trayectorias*, México, MUAC, UNAM, 2019, pp. 10-36.
- 4 Algunos de los textos que aparecieron en esas fechas fueron publicados con el nombre de José Luis Cuevas, pero fueron escritos por José Gómez Sicre. Para revisar en detalle, se

micas con los defensores de la Escuela como Antonio Rodríguez. Fue muy insistente en la pregunta por la pertinencia del arte abstracto cuando no era comprendido por un gran público, en si tenía “sentido”, si no era más que una forma de “escapismo” y “cosa falsa”; a lo que el artista respondió que la incomprensión del arte moderno⁵ se debía a una “falta de educación”, que la historia de la pintura había demostrado que “por pequeños pasos tiene que llegarse hasta el arte abstracto contemporáneo” y que esa pintura moderna debía reflejar el mundo interior, en tanto es lo único que “puede demostrarnos que tenemos algo en común” y —tal vez más importante— que el verdadero artista es libre y no debería ceñirse a ningún precepto partidista. Para Felguérez, en 1959, la única posibilidad para un arte libre es el abstracto por ser la única manifestación contemporánea verdadera que puede expresarse en un lenguaje universal.

Las preguntas de García, en cambio, se formularon con el propósito de tratar de comprender la genealogía del arte contemporáneo mexicano desde la década de los cincuenta, aderezadas con la coyuntura actual en la que se cuestiona la representación heteronormada y patriarcal de las mujeres y la necesidad de pensar que todo arte, en tanto arte, puede ser entendido desde una dimensión política. En la entrevista de García, la perspectiva de Felguérez es similar a los puntos que expresó en la de Poniatowska. También parece que el artista no advierte —o no le importa— el enfoque de género, al cual intenta llevarlo la entrevistadora. Por ejemplo, a las preguntas sobre la representación de las mujeres en las películas de Jodorowsky en las que colaboró Felguérez, éste no responde, y en cambio cuenta las anécdotas de las “encueradas” que aparecían en esas películas como algo completamente “transgresor y liberador”, no como una “violencia sobre el cuerpo femenino”, como refiere García. Respecto a las posibles operaciones políticas en su obra, las respuestas que Felguérez ofrece se relacionan con la libertad de la creación, e insiste en que el lenguaje de un cuadro abstracto siempre es universal (le interesa el arte que no indique ninguna particularidad local), pese a que García le recuerda —con razón— que las posturas del arte durante la Guerra Fría siempre estuvieron marcadas por planteamientos ideológicos.

En esta entrevista también se matiza su participación en los acontecimientos del 68. No porque Felguérez no hubiera participado en ellos activamente (como lo hizo en el Comité de Lucha de Artistas e Intelectuales), ni porque lo que estaba en juego en ese momento no fueran asuntos fundamentales respecto a las libertades individuales y de expresión, sino porque el propio Felguérez sugiere que todo parte de la amistad y el “relajo” y, más importante aún, de la creación artística sin partido. No se trataba de una acción directa. Generaba un disturbio en esas reuniones y acciones plásticas porque no podía hacer confrontaciones abiertas contra el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), pues muchos de sus amigos eran extranjeros y corrían el riesgo



puede consultar Édgar Hernández, “Gómez Sicre, el inventor de Cuevas”, *Excélsior*, 6 de julio de 2016.

- 5 Vale la pena señalar que en toda la entrevista parece que la idea de “arte moderno” es sinónimo de “arte abstracto”. Lo que se introduce con esta distinción es, sin lugar a dudas, un debate por cuál es entonces el arte moderno en México y si el arte de la Escuela podría ser caracterizado de ese modo.

de ser expulsados del país, como le ocurrió a Jodorowsky. De hecho, uno de los componentes fundamentales de la entrevista es que Felguérez comprende las relaciones internacionales como una forma de liberación ante las posturas más localistas y cerradas.

Ahora bien, la tensión entre las entrevistas de Poniatowska y García permite ver con claridad que durante 60 años Felguérez fue consecuente con unos principios artísticos sustentados en la libertad creadora y que todas sus acciones se dirigieron básicamente a lo mismo: pensar cómo la obra de arte podía entenderse como un ente en sí mismo, libre de cualquier predeterminación, y desde esa libertad expandirse dentro de los límites del acto creativo. En ese acto se puede comprender —y tal vez provocar— cierta transformación social. Es, además, en la obra de arte donde reside la potencia de las identidades, tanto de los sujetos como las nacionales, y no como algo impuesto sino necesario.⁶ Resistir a la predeterminación ideológica y optar por una libertad en las tensiones entre espacio, forma y método de trabajo para llegar a la autonomía artística es lo que sustenta a su vez otro par de ideas fundamentales: las de creación y comunicación como una sensibilidad compartida.

Las entrevistas apuntan de este modo a cierta comprensión del trabajo de Felguérez que está más allá de lo que él entendía por arte —una potencia transformadora en tanto arte en sí misma—. En lo que sigue me gustaría, precisamente, apuntar a la concepción del arte de Felguérez como libertad, una concepción atravesada por nociones de investigación, máquina y estilo que fue muy novedosa para el arte mexicano en los sesenta y setenta, y que mantuvo a lo largo de su trayectoria. En particular, me interesan tres proyectos, *La Eva futura*, *El espacio múltiple* y *La máquina estética*, no porque la obra en conjunto no sea de mi interés, sino porque esas series son especialmente ilustrativas de la idea de libertad a la que me refiero.

El argumento que sostendré es que su interés por la ciencia ficción, que se hace explícito en la serie *La Eva futura* (1966), y la pregunta por la condición tecnológica del arte (un asunto que implica dejar de pensar en la relación interior-exterior-identidad del arte para pensar en la de superficie-exterioridad-diferencia), posibilitan una suerte de autoconciencia en su producción que lo lleva a investigar la naturaleza del espacio y de la materialidad, investigación que ya se anunciaba en sus murales de chatarra de la primera mitad de los sesenta. Una conciencia entendida como libertad del autor, de las formas, del gesto, incluso de la identidad nacional. Así, la máquina no sería un tema más, sino lo que permite la articulación en su concepción del arte.



6 Manuel Felguérez indicó claramente el problema de la identidad en un artículo que publicó para la revista *Artes Visuales*. En él afirma que “el artista participa de su sociedad dialéctica y diacrónicamente; al subjetivar un objeto, hace que éste hable y muestre su existir, y el existir de un artista culto en su cotidianidad es muy similar en cualquier parte del mundo. El arte tiene un carácter internacional; la diferencia que se hace en uno o en otro país no depende de su fuente retórica, pues quien no acepta el arte universal como su propia herencia no podrá realizarse como artista. Latinoamérica no es una raza sino el resultado de un mestizaje. Nuestra cultura no puede depender de una sola raza e ignorar el resto de lo que somos. Ser un individuo con sensibilidad e inteligencia diferente lo hará inevitablemente producir un objeto-arte diferente”, Manuel Felguérez, “La necesaria pluralidad del arte latinoamericano”, *Artes Visuales*, núm. 10, abril-junio de 1976, p. 50.

La máquina no es sólo un tema: entre el androide y el estilo

Hacia 1966, Manuel Felguérez comienza a pintar una serie llamada *La Eva futura*, basada en su lectura de la novela homónima escrita por Auguste Villiers de l'Isle-Adam en 1886. Esa novela cuenta la historia de lord Ewald, quien sufre al enamorarse de una mujer hermosa que no es muy inteligente. Ante ello, su amigo, Thomas Edison, crea un androide con las características ideales para Ewald, una mujer que se ajusta a sus deseos. El libro, además de ser pionero en la literatura de ciencia ficción, utiliza la palabra androide para referirse a un ser mecánico con características humanas.

Los cuadros que Felguérez realiza a partir de ese libro sugieren figuras femeninas, torsos y piernas siendo sometidos por una especie de estructura representada en planos de color. En efecto, los cuadros son muy sugerentes porque puede verse un contraste importante entre figura y fondo. La operación semifigurativa de esas obras (que luego va a repetir en su mural para la Feria de Osaka en 1969, en el que también se ven esos torsos femeninos androides entre los bloques de color) es crucial porque, a diferencia de su producción de comienzos de los sesenta, en la que fondo y figura no son tan fácilmente reconocibles, en éstos se hace explícita una estructura, un patrón. Es una serie que opera como puente entre los trabajos de principios de los años sesenta y las obras de *El espacio múltiple* de 1973.

Desde mi perspectiva, esa serie ilustra un sometimiento del cuerpo femenino, pero también muestra qué anima los cuerpos de la pintura (las formas) en un sentido más general. El vínculo entre la figura y las estructuras de color es un punto clave en el trabajo de Felguérez; a partir de este momento se puede pensar que su pintura no es “solamente” abstracta en un sentido expresivo, informal, sino que expone un problema mayor: cuál es la relación entre la pintura y la operación de pintar, es decir, la tecnología de la pintura o, en un sentido más amplio, la tecnología en el arte. *La Eva futura* es un momento autorreflexivo en el trabajo de Felguérez; le permite ver que es posible pensar al ser humano, con sus particularidades, como productor de cierta tecnología estética que, como en el libro de Villiers de l'Isle-Adam, puede ser animada en una tensión entre conciencia e inconsciencia.

La cercanía que siempre tuvo Felguérez con la ciencia ficción y con la máquina —lo decía recurrentemente—⁷ hace necesario pensar que *La máquina del deseo*, construida para *La montaña sagrada* de Jodorowky en 1973, involucró también la fantasía de Felguérez y no sólo la del cineasta. Esta segunda máquina es, por ponerlo en otros términos, la rearticulación de aquella que anunciaba en *La Eva futura* —el cuadro como máquina—, pero esta vez la mujer se ha liberado de la estructura abstracta para, en cambio, seducir al aparato y provocar su movimiento, su erección. Es el mismo principio que genera la serie de *El espacio múltiple* de 1973, y después *La máquina estética* de 1975; es probable que estos proyectos permitan entender con mayor claridad lo que quiero decir.

El espacio múltiple es una serie de pinturas y esculturas que Felguérez produjo tras haber identificado patrones en sus pinturas previas:



7 Manuel Felguérez siempre tuvo una relación particular con las máquinas y con la ciencia ficción. En la entrevista con Pilar García lo señala con claridad y además comenta que escribió cuentos que pertenecen a ese género. Curiosamente Poniatowska también hace alusión a ello en su entrevista.

La tarea inicial fue “descubrir”, a través de una visión retrospectiva de mi propia obra informal, cuáles eran las constantes existentes en ella. Encontré que, a pesar de su aparente libertad y de su gran diversidad, producto de diez años de trabajo, contenían unos cuantos elementos formales que se repetían, así como una manera similar de componerlos. Cada pintura o escultura era diferente, y sin embargo todas podían reducirse a unas cuantas formas geométricas simples, combinadas de acuerdo a una intención de equilibrio.

Al geometrizar lo informal, encontré que en estas obras había una “manera” que, habiendo sido expresada con intención automática, contenía sin embargo una estructura visual, reflejo de una estructura interior de mi propia manera de hacer.⁸

Lo que Felguérez hizo en *El espacio múltiple* no sólo fue una “geometrización”⁹ de su obra “informal”. Al encontrar ese patrón, y luego combinar con una intención de equilibrio, identificó una predeterminación general de su obra, que funcionaba como una suerte de programa para ejecutar obras futuras. De nuevo, la tensión entre conciencia e inconciencia se hace visible, pero esta vez de un modo completamente intencional, a partir de un análisis de las formas en sus obras previas.

La noción de “estructura visual” propuesta por Felguérez es crucial porque está vinculada con otra: el estilo. Las obras que produce en *El espacio múltiple* son una



- 8 Manuel Felguérez, *El espacio múltiple*, México, Coordinación de Humanidades, UNAM, 1979, p. 16
- 9 Lo que se llamó “geometrismo” fue descrito por Jorge Alberto Manrique como resultado de la rebelión de una serie de artistas que compartían el mismo ímpetu de libertad en contra de la Escuela Mexicana de Pintura desde los cincuenta. Para Manrique, lo que tienen en común los “geometristas” es que “desconfiaban sin embargo de que la sola irrupción de lo individual fuera bastante para justificar una obra. Nunca aceptaron que el grito personal, que el puro volcar del tan traído y llevado ‘mundo interior’ hacia fuera alcanzara a constituirse en un hecho válido. Por ese camino empezaron a trabajar en el otro extremo del fenómeno artístico, ya no el de la creación, el de la relación artista-obra, sino el de la percepción, el de la relación obra-espectador. El mensaje mismo, la obra como significante autosuficiente [...], la obra como hecho significante entre otros objetos de la realidad, que tiene que aventurar su propia fortuna, su capacidad de ser y estar, de ser aprehendida”. Jorge Alberto Manrique, “Los geometrismos mexicanos en su circunstancia”, *El geometrismo mexicano*, México, IIE, UNAM, 1976. Al respecto, Cuauhtémoc Medina caracteriza el término “geometrismo” como una “invención”. Para Medina, “no obstante su diseminación, la noción del geometrismo mexicano” tuvo un costo muy elevado: “La reducción de una multitud de posibilidades artísticas experimentales a una cuestión de ‘estilo’ acabó por borrar la memoria del espíritu experimental de muchos de los ejercicios de la época. En lugar de poner énfasis en la búsqueda de interactividad del objeto artístico, el cuestionamiento de las tensiones entre arte y cultura, o las diversas fenomenologías planteadas por los artistas, la crítica de la época inclinó al público a concentrarse en un ‘rasgo común’ de estilo geométrico, que le permitía adscribir este arte a la búsqueda de obras acordes con la modernización de las urbes. Ello acabó volviendo ilegibles, transitorias o insustanciales las búsquedas por definir un nuevo tipo de producción artística”. Cuauhtémoc Medina, “Sistemas (más allá del llamado ‘geometrismo mexicano’)”, *La era de la discrepancia*, México, Turner/UNAM, 2004, p. 125.

manifestación de la relación entre lo que ve el artista hacia afuera y hacia adentro, como si la mirada pudiera ser codificada y, más importante aún, individualizarse en una forma de arte. La noción de estilo es importante porque Felguérez estaba pensando cómo el arte es una forma que es producto de esa visión. Sin embargo, no hay que entender su noción de estilo de manera convencional, en realidad es una tecnología, una suerte de máquina de individualización del mundo.

Podemos definir el estilo como el conjunto de reglas que determinan la forma como una obra debe de ser realizada. En principio, un estilo establece los materiales, el oficio y el tema empleados en la elaboración de un objeto. El estilo ordena las deformaciones que sufre una forma natural para adaptar su apariencia real a otra realidad que sólo existe en el mundo del arte. La belleza de una forma depende, en gran parte, de la fidelidad que guarda con las reglas que marcan un estilo.¹⁰

Así, el estilo permite la operación de separar la obra del mundo natural y del sujeto, y la arroja a un mundo singular: el del arte. Lo que se debe comprender es que el estilo es lo que provoca ese momento de libertad en que la obra ya no depende de nada más y entra entonces a un espacio autónomo. Es por este motivo que *La máquina estética*, un proyecto derivado de *El espacio múltiple*, lleva a sus últimas consecuencias los resultados de estas exploraciones.

La máquina estética es quizá uno de los proyectos más conocidos de Felguérez. Hacia 1975, luego de *El espacio múltiple*, se propuso automatizar el proceso para generar los patrones que usaría en sus pinturas a través de una computadora.¹¹ Lo interesante es que la máquina obtenía los datos de los patrones que él mismo había identificado —con la potencia para crear una cantidad indeterminada de obras—. En esta serie, el estilo era el programa que alimentaba los datos. Al hacer esto, las obras se distanciaban aún más del sujeto. A pesar de que Felguérez insistía en que seguían siendo suyas porque partían de los patrones de sus trabajos previos, en realidad se estaba alejando cada vez más de la “estructura visual” de origen, lo que ponía en evidencia que el artista ya no era necesario para la obra de arte. Si en *El espacio múltiple* aún había ciertos visos del sujeto, en *La máquina estética* el proceso es delegado por completo a la tecnología. Es como si *La Eva futura* ya no estuviera al servicio de su “amo” y lograra una libertad absoluta a partir de los datos que le permitieron existir en primer lugar.¹²



10 Manuel Felguérez y Mayer Sasson, *La máquina estética*, México, UNAM, 1982, p. 15.

11 El trabajo se realizó en la Universidad de Harvard gracias a una beca Guggenheim, con la colaboración del ingeniero de sistemas Mayer Sasson. Es significativo que Sasson estuviera casado con una pintora geométrica, la colombiana Fanny Sanin.

12 Ese asunto ha dado para una innumerable cantidad de películas y libros de ciencia ficción tanto occidentales como orientales durante los siglos XX y XXI. Son particularmente notables en ese sentido las películas *Blade Runner* (1982) —basada en la novela *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Philip K. Dick (1968)— y *Ghost in the Shell* (1995), a partir del manga homónimo de 1989.

Por eso, después de *La máquina estética*, Felguérez regresa a la pintura más expresiva en lugar de continuar por ese camino¹³ en que las formas se empezaban a salir del control del sujeto para entrar a un orden tecnológico autónomo, en un arte que era producto de un elemento extraartístico.

El espacio hacia adentro y hacia afuera

Dos de las interpretaciones más interesantes sobre *El espacio múltiple* son las de Octavio Paz y Juan García Ponce. La primera apareció en el catálogo de la exposición que se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno en 1973,¹⁴ y la segunda en la *Revista de la Universidad* ese mismo año.¹⁵ Lo fundamental en ambas es que piensan de manera compleja la relación entre pintura y escultura. Los procesos creativos que hacen posible que una obra de arte se concrete en tal o cual medio no dependen exclusivamente del medio en sí, sino de las concepciones que tiene el artista del espacio. A pesar de su brevedad, los dos textos comprenden la obra de Felguérez en un sentido amplio y consideran a *El espacio múltiple* como una síntesis de todo su trabajo anterior.

Paz considera *El espacio múltiple* como un punto de inflexión en la obra de Felguérez y afirma que esa serie va mucho más allá de los murales de metal que realizó en la década de los sesenta, aunque en ellos ya se podía entrever una necesidad de síntesis entre escultura, pintura y espacio arquitectónico. La observación es importante porque, para Paz, estos murales son parte de las primeras exploraciones que hace para llevar la forma a un espacio social que pretende que se reconfigure por la presencia de estas obras. Más aún, como adelanté, Paz interpreta *El espacio múltiple* como un desarrollo de la obra previa de Felguérez, en la que se “pasa del espacio público del



- 13 Felguérez recuerda: “Empezaron a echar andar nuestro programa, no en pantalla, sino en un rollo de papel con una pluma con tinta china que dibujaba. Este aparato comenzó a dibujar ideas de cuadros míos, uno cada once segundos. De esta manera yo tenía una producción infinita. La máquina era aleatoria. Los movimientos eran casuales, como la lotería, porque se dejaba libre cierta parte de la computadora para que jugara como quisiera, así que cada cosa que producía era diferente. ¿Cómo podía yo asegurar que eran obras mías? Porque las ocho formas que usaba yo las puse, no podían salir algo diferente; además, yo asigné la velocidad de giro [...] Después pensé en hacer una línea muy larga, de 100 metros, y meterla como si fuera cardiograma. Como eran siete u ocho formas, tenía el *do, re, mi, fa, sol, la, si...* Si cada una tenía color, se podían llevar a pentagrama. Pura imaginación. También inventé una máquina para combinar colores. Cuando la terminé, me informaron que había salido un programa sueco que podía combinar hasta 23 mil colores. Esa aparición fue lo que me sacó de la computadora. Pensé que si seguía en lo mismo, iba a convertirme en un gran técnico en computación, pero a mí lo que me gustaba era ensuciarme las manos, y el aguarrás. Sobre todo, la aventura que significa hacer un cuadro o una escultura: empiezas en blanco, sabes dónde empiezas, pero no dónde vas a acabar. Es una aventura; eso me hizo falta con la computadora”, en *Traectorias*, *op. cit.*, p. 27.
- 14 Octavio Paz, “El espacio múltiple de Manuel Felguérez”, *Los privilegios de la vista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 372-375.
- 15 Juan García Ponce, “Manuel Felguérez. Espacio múltiple”, *Revista de la Universidad*, febrero de 1974.

muro al espacio multiplicador de espacios”: primero hay una exploración bidimensional, luego se vuelven relieves y por último saltan a la escultura en una metamorfosis que no se limita a las formas, sino que se extiende a la “construcción visual”. Según Paz, esa operación fue una crítica a su trabajo previo como muralista-escultor que “logra una nueva síntesis de su doble vocación, la especulativa y la social” a partir de una especie de conceptualismo que tiende a lo “visual y a lo táctil”. Precisamente, el trabajo en serie de Felguérez es, para el intelectual, la evidencia de la multiplicidad del espacio que se despliega a partir de las tensiones entre forma y color.

Por otro lado, Juan García Ponce describe *El espacio múltiple* como una pérdida de centro y de unidad tanto de la obra como del autor, que sólo se puede encontrar en el seno de la repetición:

Lo que la repetición nos muestra, haciendo cada obra igual en su diferencia y destruyendo la naturaleza cerrada de su supuesta identidad única, es que no hay centro: hay una multiplicidad mediante la cual el espacio se hace visible a través del movimiento que lo configura. Entonces, el signo que cada obra crea, al repetirlo y multiplicarlo, es obligado por el artista a mostrar no sólo que no señala hacia ningún lado más que a sí mismo, sino que no tiene, además, ningún significado más allá del que le entrega su propia aparición en el espacio que él afirma y que lo afirma como signo, o sea: que carece de interioridad, que sólo está formado por la exterioridad que lo muestra y que dentro de esa exterioridad no hay nada. Pero que al desplegarse en el espacio que hace posible, al repetirse y multiplicarse el signo hace posible también el movimiento del espacio: la sucesión que forma la relatividad: un pura superficie sin fondo, como la obra de Manuel Felguérez.¹⁶

Las lecturas de Paz y García Ponce sugieren varios puntos esenciales para comprender el punto de inflexión que es *El espacio múltiple*. Más importante todavía es la noción de libertad que ya se atribuye al proyecto.

En primer lugar, que hay una transformación de la comprensión del arte en Felguérez: ya no intenta expresar nada, concibe el arte como la tensión entre espacio y forma. Esa tensión es una investigación sobre el comportamiento del espacio que sólo es posible a través de la serialización, que pone en duda la interioridad de la obra y la unicidad autorial. Además, se manifiesta que la liberación radical del arte no está en la liberación del artista por medio de su expresión, ni en la revolución a través del arte, sino en la consideración del espacio como “múltiple”, es decir, en la evidencia de que la identidad está disgregada y que no puede ser posible sin lo otro, mostrando el espacio en el que ocurre toda esa operación.



16 *Idem*. Es importante advertir, como lo hacen Cuauhtémoc Medina y Octavio Mercado, que en ese momento hubo una gran influencia del estructuralismo en las formas de comprender el arte. Como se puede ver, en el lenguaje de Paz y García Ponce hay una necesidad de entender la obra de arte bajo esa lógica. Es particularmente importante la relación que sostuvo Felguérez con Óscar Olea. Para más detalles, se puede consultar Cuauhtémoc Medina, “Sistemas (más allá del geometrismo mexicano)”, *op. cit.*, y Octavio Mercado, *La máquina estética de Manuel Felguérez*, México, UNAM, 2007. Tesis para obtener el grado de maestro en Historia del Arte.

A partir de esos apuntes, conviene examinar qué es entonces la libertad artística y cómo comprenderla a partir de las operaciones de los proyectos de Felguérez que he descrito. Como se puede entrever, la libertad del arte no sería otra cosa que la libertad de la forma, que garantiza la libertad del sujeto creador. Pero ésta no se logra sin antes comprender precisamente qué sería una forma artística, cómo se produce y cuál es su relación con otras formas y con el espacio. No es que la libertad de la forma sea impuesta, porque eso sería un contrasentido; es la forma misma la que permite el despliegue de esta noción de libertad. Es únicamente desde esta perspectiva que se puede entender el arte de Felguérez como político. Más relevante aún: desde estas ideas se puede comprender que las formas del arte tienen una potencia liberadora, algo que mantuvo el zacatecano a lo largo de su vida.

Lista de ilustraciones

- p. 1** Manuel Felguérez, 1981. Plata sobre gelatina. © Javier Hinojosa.
- p. 4** Manuel Felguérez en su estudio, 2005. Plata sobre gelatina. © Rogelio Cuéllar.
- p. 6** Manuel Felguérez en el jardín de su casa en la colonia Olivar de los Padres, Ciudad de México, 1981. Plata sobre gelatina. © Javier Hinojosa.
- p. 8** Manuel Felguérez en su estudio, 1984. Plata sobre gelatina. © Rogelio Cuéllar.
- p. 10** Manuel Felguérez posando en su estudio, 1981. Plata sobre gelatina. © Javier Hinojosa.
- p. 12** Mercedes Oteyza y Manuel Felguérez, 2016. Fotografía. © Francisco Kochen.
- p. 14** Manuel Felguérez durante una visita del equipo del MUAC, 2019. Fotografía. © MUAC (DiGAV, UNAM).
- p. 18** *Canto al océano* (fragmento), 1963, Colección MUAC (DiGAV, UNAM) e intervenciones escultóricas en la exposición *Manuel Felguérez. Trayectorias* en el MUAC, 2019-2020. Fotografía: Javier Hinojosa. © MUAC (DiGAV, UNAM).
- p. 21** Manuel Felguérez, Maqueta museográfica de la exposición *Trayectorias* en el MUAC, 2018. Fotografía: Javier Hinojosa. © MUAC (DiGAV, UNAM).
- pp. 22-23** Vista desde la entrada de la exposición *Manuel Felguérez. Trayectorias* en la Sala 9 del MUAC, 2019-2020. Primer plano: *La máquina del deseo*, 1973 (réplica: 2017). Colección Manuel Felguérez y Galería Páramo. Fotografía: Javier Hinojosa. © MUAC (DiGAV, UNAM).
- pp. 24-25** Obra pictórica en la muestra *Manuel Felguérez. Trayectorias* en el MUAC, 2019-2020. Colecciones: Museo de Arte Moderno, INBAL-Secretaría de Cultura y Colecciones particulares. Fotografía: Javier Hinojosa. © MUAC (DiGAV, UNAM).
- pp. 26-27** Primer plano: obras de *El espacio múltiple*, 1973-1975, y *La máquina estética*, 1975-1977. Colección Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, Zacatecas. Fotografía: Oliver Santana. © MUAC (DiGAV, UNAM).
- pp. 28-29** Primer plano: relieves y esculturas del proyecto *La máquina estética*, 1975-1977. Colección Academia de Artes y Colección MUAC (DiGAV, UNAM). Fotografía: Oliver Santana. © MUAC (DiGAV, UNAM).
- pp. 30-31** Primer plano: *La energía del punto cero*, 1977. Colección Academia de Artes. Fotografía: Javier Hinojosa. © MUAC (DiGAV, UNAM).
- pp. 32-33** Manuel Felguérez, Maquetas de esculturas, 1996-2015. Colección MUAC (DiGAV, UNAM). Al fondo: *Mural de hierro*, 1961. Colección particular en comodato al MUAC (DiGAV, UNAM). Fotografía: Oliver Santana. © MUAC (DiGAV, UNAM).
- pp. 34-35** Manuel Felguérez, Maquetas de esculturas, 1996-2015. Colección MUAC (DiGAV, UNAM). Al fondo: *Canto al océano* (fragmento), 1963. Colección MUAC (DiGAV, UNAM). Fotografía: Oliver Santana. © MUAC (DiGAV, UNAM).
- pp. 36-37** Vista posterior de la exposición *Manuel Felguérez. Trayectorias* en el MUAC, 2019-2020. Primer plano: *La energía del punto cero*, 1977. Fotografía: Javier Hinojosa. © MUAC (DiGAV, UNAM).
- pp. 38-39** Manuel Felguérez, *Muro de las formas mecánicas*, 1963 (restauración bajo la supervisión del artista: 2019). Metal y ferrocemento, 220 x 1200 cm. Colección MUAC (DiGAV, UNAM). Donación Ángel y Mario Sánchez y Gas 2016. Fotografía: Javier Hinojosa. © MUAC (DiGAV, UNAM).
- p. 40** Manuel Felguérez construyendo modelos de esculturas, 2005. Plata sobre gelatina. © Rogelio Cuéllar.
- p. 43** Manuel Felguérez, Muro para casa habitación diseñada por el arquitecto Manuel Larrosa, ubicada en la calle de Félix Parra, Mixcoac, Ciudad de México, 1963. Ensamblaje de materiales de construcción: tabique, concreto, madera de cimbra, piedra y varilla. 250 x 600 cm. Archivo Manuel Felguérez.
- p. 48** Manuel Felguérez frente al mural *Canto al océano* del Deportivo Bahía, 1963. Archivo Manuel Felguérez.
- p. 53** Manuel Felguérez fotografiado trabajando durante el efímero dirigido por Alejandro Jodorowsky en la Academia de San Carlos, 1963. En: Alejandro Jodorowsky, *Teatro Pánico*, México, Ediciones Era (Alacena), 1965.
- p. 54** Invitación al “Efímero de San Carlos”, 1963. Archivo Manuel Felguérez.
- p. 81** Manuel Felguérez, “El espacio múltiple”, *Plural, Crítica y Literatura*. Revista mensual de *Excelsior*, vol. V, núm. 54, marzo de 1976. Biblioteca Justino Fernández, IIE, UNAM.
- p. 91** Manuel Felguérez, *Inicio de un viaje*, 1959. Óleo sobre tela, 60.5 x 30 cm. Colección particular. Fotografía: Francisco Kochen.
- p. 92** Manuel Felguérez, *Composición núm. 2*, 1959. Óleo sobre tela, 35 x 60 cm. Colección particular. Fotografía: Francisco Kochen.

- p. 93** Manuel Felguéz, *En busca de la gaviota*, 1959. Óleo sobre tela, 200 × 325 cm. Acervo Museo de Arte Moderno, INBAL – Secretaría de Cultura. Fotografía: Francisco Kochen.
- p. 94** Publicidad del Pabellón de México, Feria de Seattle, 1962. Folleto guía de la exposición. *Century 21 Exposition Before That Trip to the Moon—Visit Mexico!: Now*, 1962, México–Eco Publicistas. Archivo digital cortesía de The Seattle Public Library [spl_c21_2817321].
- p. 95** Manuel Felguéz, Fragmento del *Mural del Pabellón de México para la Feria de Seattle*, 1962. Werner Lenggenhager (1899-1988), *Mexico Pavilion; Partial view of a large screen which depicts the industrial and natural products of Mexico; Designer Manuel Felguéz; Mexican artist*, 1962. Fotografía, 8 × 10". Archivo digital cortesía de The Seattle Public Library [spl_wl_exp_00719].
- p. 96** Diana Blanco, “Chatarra y desperdicio moral de un mundo en descomposición se transforman en una obra de arte”, *La Calle*, 1962. Archivo Manuel Felguéz.
- p. 97** Manuel Felguéz, sección central del *Mural de hierro*, 1961. Ensamblaje de chatarra de metal adosado a muro, 380 × 2845 × 63 cm. Colección particular en comodato en el MUAC (DiGAV, UNAM). Originalmente emplazado en el Cine Diana, Ciudad de México. Fotografía: Javier Hinojosa © MUAC (DiGAV, UNAM).
- p. 98** “Mañana inauguran mural de Felguéz”, *Excélsior*, jueves 18 de enero de 1962. Archivo Manuel Felguéz.
- p. 99** “El más extraordinario mural que se haya realizado en el mundo”, *México en la Cultura*, suplemento del diario *Novedades*, 4 de febrero de 1962. Archivo Manuel Felguéz.
- p. 101 y portada** Manuel Felguéz, *Canto al océano* (fragmento), mural originalmente emplazado en el Deportivo Bahía, Peñón de los Baños, Ciudad de México, 1963 (restauración bajo supervisión del artista: 2017). Conchas de ostión, abulón, madreperla y alambón sobre cemento armado, 500 × 800 cm. Colección MUAC (DiGAV, UNAM). Donación Ángel y Mario Sánchez y Gas, 2016. Esta pieza fue restaurada gracias al apoyo de FEMSA. Fotografía: Javier Hinojosa © MUAC (DiGAV, UNAM).
- p. 102** Manuel Felguéz, detalle de *Canto al océano*, mural Deportivo Bahía, Peñón de los Baños, 1963. Archivo Manuel Felguéz.
- pp. 102-103** Vista panorámica de *Canto al océano*, mural Deportivo Bahía, Peñón de los Baños, 1963. Archivo Manuel Felguéz.
- p. 104** José Hugo Cardona, “Desde las Diablas”, *El Universal*, 6 de abril de 1963. Archivo Manuel Felguéz.
- p. 105** Vistas de las obras de Manuel Felguéz en el Deportivo Bahía (destruido), Peñón de los Baños, 1963. Archivo Manuel Felguéz.
- p. 107 (arriba)** Manuel Felguéz, detalle de Sin título [Vital], ca. 1965. Emplazamiento original en una residencia en la calle Vito Alessio Robles de la Ciudad de México. Archivo Manuel Felguéz.
- p. 107 (abajo)** Manuel Felguéz, detalle de Sin título [Vital], ca. 1965. Metal y vidrio de carretones, 170 × 920 cm. Colección Edith Soto.
- p. 109** Manuel Felguéz, *La máquina del deseo*, 1973. Fotogramas de la película *La montaña sagrada*, 1973. Director: Alejandro Jodorowsky. Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Filmoteca.
- pp. 110-111** Manuel Felguéz, Modelo para una escultura de la secuencia de “La fábrica de arte” para *La montaña sagrada* de Alejandro Jodorowsky, 1973. Acrílico sobre aglomerado de madera, 32 × 15 × 15 cm. Colección particular. Fotografía: Javier Hinojosa © MUAC (DiGAV, UNAM).
- pp. 112-113** Manuel Felguéz, Esculturas de la secuencia de “La fábrica de arte” para *La montaña sagrada* de Alejandro Jodorowsky, 1973. Archivo Manuel Felguéz.
- p. 115** Manuel Felguéz, *Las dos soluciones*, 1975. Acrílico sobre cartón, 36 × 30 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguéz – SHCP – Pago en especie. Fotografía: Oliver Santana © MUAC (DiGAV, UNAM).
- p. 116 (arriba, izquierda)** Manuel Felguéz, *El autómeta de Hagelberger*, 1973. Tinta sobre papel, 30 × 29 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguéz – SHCP – Pago en especie. Fotografía: José Luis González M.
- p. 116 (arriba, derecha)** Manuel Felguéz, *El autómeta de Hagelberger*, 1973. Acrílico sobre cartón, 36 × 30 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguéz – SHCP – Pago en especie. Fotografía: José Luis González M.
- p. 116 (abajo, izquierda)** Manuel Felguéz, *Elemento que produce la evidencia*, 1973. Tinta sobre papel, 29 × 30 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguéz – SHCP – Pago en especie. Fotografía: José Luis González M.
- p. 116 (abajo, derecha)** Manuel Felguéz, *Elemento que produce la evidencia*, 1973. Acrílico sobre cartón, 30 × 36 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguéz – SHCP – Pago en especie. Fotografía: José Luis González M.
- p. 117 (arriba, izquierda)** Manuel Felguéz, *El uno universo*, 1973. Tinta sobre papel, 30 × 29 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguéz – SHCP – Pago en especie. Fotografía: José Luis González M.
- p. 117 (arriba, derecha)** Manuel Felguéz, *El uno universo*, 1973. Acrílico sobre cartón, 36 × 30 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguéz – SHCP – Pago en especie. Fotografía: José Luis González M.
- p. 117 (abajo, izquierda)** Manuel Felguéz, *Experiencia común*, 1973. Tinta sobre papel, 20 × 30 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguéz – SHCP – Pago en especie. Fotografía: José Luis González M.

p. 117 (abajo, derecha) Manuel Felguérez, *Experiencia común*, 1973. Acrílico sobre cartón, 30 × 36 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie. Fotografía: José Luis González M.

p. 118 (arriba, izquierda) Manuel Felguérez, *La energía del punto cero*, 1973. Tinta sobre papel, 29 × 30 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie. Fotografía: José Luis González M.

p. 118 (arriba, derecha) Manuel Felguérez, *La energía del punto cero*, 1973. Acrílico sobre cartón, 30 × 36 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie. Fotografía: José Luis González M.

p. 118 (abajo, izquierda) Manuel Felguérez, *Límite de una secuencia*, 1973. Tinta sobre papel, 29 × 30 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie. Fotografía: José Luis González M.

p. 118 (abajo, derecha) Manuel Felguérez, *Límite de una secuencia*, 1973. Acrílico sobre cartón, 30 × 36 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie. Fotografía: José Luis González M.

p. 119 (arriba, izquierda) Manuel Felguérez, *Motivos transformados*, 1973. Tinta sobre papel, 29 × 30 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie. Fotografía: José Luis González M.

p. 119 (arriba, derecha) Manuel Felguérez, *Motivos transformados*, 1973. Acrílico sobre cartón, 30 × 36 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie. Fotografía: José Luis González M.

p. 119 (abajo, izquierda) Manuel Felguérez, *Origen de la reducción*, 1973. Tinta sobre papel, 29 × 30 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie. Fotografía: José Luis González M.

p. 119 (abajo, derecha) Manuel Felguérez, *Origen de la reducción*, 1973. Acrílico sobre cartón, 30 × 36 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie. Fotografía: José Luis González M.

p. 120 (arriba, izquierda) Manuel Felguérez, *Estímulo B*, 1973. Tinta sobre papel, 30 × 29 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie. Fotografía: José Luis González M.

p. 120 (arriba, derecha) Manuel Felguérez, *Estímulo B*, 1973. Acrílico sobre cartón, 30 × 36 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie. Fotografía: José Luis González M.

p. 120 (abajo, izquierda) Manuel Felguérez, *Homenaje a Lobachevsky*, 1973. Tinta sobre papel, 29 × 30 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie. Fotografía: José Luis González M.

p. 120 (abajo, derecha) Manuel Felguérez, *Homenaje a Lobachevsky*, 1973. Acrílico sobre cartón, 30 × 36 cm.

Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie. Fotografía: José Luis González M.

p. 121 (arriba, izquierda) Manuel Felguérez, *El vigía*, 1973. Tinta sobre papel, 29 × 30 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie. Fotografía: José Luis González M.

p. 121 (arriba, derecha) Manuel Felguérez, *El vigía*, 1973. Acrílico sobre cartón, 30 × 36 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie. Fotografía: José Luis González M.

p. 121 (abajo, izquierda) Manuel Felguérez, *Ritmo complejo*, 1973. Tinta sobre papel, 29 × 30 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie. Fotografía: José Luis González M.

p. 121 (abajo, derecha) Manuel Felguérez, *Ritmo complejo*, 1973. Acrílico sobre cartón, 30 × 36 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie. Fotografía: José Luis González M.

p. 122 Manuel Felguérez, *Interacción lineal*, 1976. Hierro policromado, 30.5 × 41 × 10.5 cm. Colección MUAC (DiGAV, UNAM). Donación del artista, 2018. Archivo Manuel Felguérez.

p. 123 (arriba, izquierda) Manuel Felguérez, *Monterrey*, 1978. Hierro policromado (ed. 1/8), 43 × 49 × 37 cm. Colección MUAC (DiGAV, UNAM). Donación del artista, 2018. Archivo Manuel Felguérez.

p. 123 (arriba, derecha) Manuel Felguérez, *Combinación 144-2*, 1976. Acero inoxidable policromado, 43.5 × 42 × 46.5 cm. Colección MUAC (DiGAV, UNAM). Donación del artista, 2018. Archivo Manuel Felguérez.

p. 123 (abajo, izquierda) Manuel Felguérez, *Concavidad con flecha*, 1977. Hierro cromado, 30.5 × 41 × 17 cm. Donación del artista, 2018. Archivo Manuel Felguérez.

p. 123 (abajo, derecha) Manuel Felguérez, *Signo convexo*, 1973. Hierro policromado, 25 × 31.5 × 29 cm. Colección MUAC (DiGAV, UNAM). Donación del artista, 2018. Archivo Manuel Felguérez.

p. 124 Manuel Felguérez, *El estímulo B*, ca. 1977. Metal policromado, 55 × 60 × 7 cm. Colección Academia de Artes. Fotografía: Oliver Santana © MUAC (DiGAV, UNAM).

p. 125 Manuel Felguérez, *La llave de Kepler*, 1979. Dibujo preparatorio para la escultura ubicada en Ciudad Universitaria, Ciudad de México. Fotografía: Javier Hinojosa © MUAC (DiGAV, UNAM).

p. 127 Manuel Felguérez, Maqueta escultórica, s.f. Acrílico sobre cartón, madera e hilo, 19 × 16 × 15 cm. Colección particular. Fotografía: Javier Hinojosa © MUAC (DiGAV, UNAM).

p. 128 (arriba, izquierda) Manuel Felguérez, Maqueta escultórica, s.f. Acrílico sobre cartón, 23 × 20 × 15 cm. Colección particular. Fotografía: Javier Hinojosa © MUAC (DiGAV, UNAM).

- p. 128 (arriba, derecha)** Manuel Felguérez, Maqueta escultórica, s.f. Acrílico sobre cartón, madera e hilo, 23 × 20 × 20 cm. Colección particular. Fotografía: Javier Hinojosa © MUAC (DiGAV, UNAM).
- p. 128 (abajo, izquierda)** Manuel Felguérez, Maqueta escultórica, s.f. Acrílico sobre cartón, 10 × 7 × 7 cm. Colección particular. Fotografía: Javier Hinojosa © MUAC (DiGAV, UNAM).
- p. 128 (abajo, derecha)** Manuel Felguérez, Maqueta escultórica, s.f. Acrílico sobre cartón, 17 × 23 × 12 cm. Colección particular. Fotografía: Javier Hinojosa © MUAC (DiGAV, UNAM).
- p. 129 (arriba, izquierda)** Manuel Felguérez, Sin título, 2015. Madera pintada y óleo, 62 × 44 × 43 cm. Colección © MUAC (DiGAV, UNAM). Donación del artista 2018. Fotografía: Francisco Kochen.
- p. 129 (arriba, derecha)** Manuel Felguérez, *Pandora*, 1989. Hierro policromado, 34.5 × 31 × 28 cm. Colección © MUAC (DiGAV, UNAM). Donación del artista 2018. Fotografía: Francisco Kochen.
- p. 129 (abajo, izquierda)** Manuel Felguérez, *Espiral sin referencia*, 1989. Hierro policromado (ed. 1/3), 64 × 61 × 49 cm. Colección © MUAC (DiGAV, UNAM). Donación del artista 2018. Fotografía: Francisco Kochen.
- p. 129 (abajo, derecha)** Manuel Felguérez, *Camino a sí mismo*, 1987. Hierro policromado, 50 × 48 × 33 cm. Colección © MUAC (DiGAV, UNAM). Donación del artista 2018. Fotografía: Francisco Kochen.
- p. 130** Manuel Felguérez, *Búho*, 1996. Bronce, 25 × 35 × 26 cm. Colección © MUAC (DiGAV, UNAM). Donación del artista 2018. Fotografía: Francisco Kochen.
- p. 131** Manuel Felguérez, Sin título, 2015. Madera pintada y óleo, 66 × 50 × 41 cm. Colección particular. Fotografía: Francisco Kochen.
- p. 133** Vista del estudio de Manuel Felguérez. Al fondo, un fragmento de *Me dijo Meche*, 2018. Óleo, acrílico y PVC sobre tela, 236 × 472 cm. Colección particular. Fotografía: Francisco Kochen.
- pp. 134-135** Manuel Felguérez, *La danza de los rojos*, 2019. Registro de estado preliminar de la obra. Óleo y acrílico sobre tela, 236 × 472 cm (díptico). Colección particular. Fotografía: Francisco Kochen.
- p. 136** Manuel Felguérez, Sin título, 2018. Óleo y acrílico sobre tela, 300 × 250 cm. Colección particular. Fotografía: Francisco Kochen.
- p. 137** Manuel Felguérez, Sin título, 2018. Óleo y acrílico sobre tela, 300 × 250 cm. Colección particular. Fotografía: Francisco Kochen.
- pp. 138-139** Manuel Felguérez, *Trilogía*, 2019. Óleo y acrílico sobre tela, 243 × 730 cm (tríptico). Colección particular. Fotografía: Francisco Kochen.
- p. 140** Manuel Felguérez trabajando en su estudio en el mural *Agenda 2030* para la sede de la Organización de Naciones Unidas, Nueva York, 2018. Archivo Manuel Felguérez.
- p. 141** Manuel Felguérez, *Agenda 2030*, 2018. Óleo y acrílico sobre tela, 200 × 500 cm. Sede de la Organización de las Naciones Unidas, Nueva York. Fotografía cortesía de: Misión Permanente de México ante la Organización de las Naciones Unidas (ONU), Secretaría de Relaciones Exteriores.
- p. 143 (arriba)** Manuel Felguérez, *Coléoptère*, 2019. Pintura, acero y PVC, 255 × 400 × 180 cm. Colección particular. Fotografía: Oliver Santana © MUAC (DiGAV, UNAM).
- p. 143 (abajo)** Manuel Felguérez, *Libélula*, 2019. Pintura, acero y PVC, 255 × 400 × 180 cm. Colección particular. Fotografía: Oliver Santana © MUAC (DiGAV, UNAM).
- p. 144** Manuel Felguérez, *Centro del lado oeste*, 2019. Acrílico y PVC, 900 × 1100 × 100 cm. Colección particular. Fotografía: Francisco Kochen.
- p. 145** Manuel Felguérez, *Centro del lado este*, 2019. Acrílico y PVC, 1040 × 1120 × 100 cm. Colección particular. Fotografía: Francisco Kochen.
- p. 146** Manuel Felguérez en su estudio, 1984. Plata sobre gelatina. © Rogelio Cuéllar.
- p. 151** Manuel Felguérez retratado frente a una de sus pinturas, 1981. Plata sobre gelatina. © Javier Hinojosa.
- pp. 157-175** Manuel Felguérez, Apuntes, s.f. Tinta, grafito y lápices de color sobre papel, medidas variables. Colección particular. Fotografía: Javier Hinojosa © MUAC (DiGAV, UNAM).
- p. 176** Manuel Felguérez fabricando un modelo de escultura de cartón, 2016. Fotografía. © Francisco Kochen.
- p. 182** Portada de *Crononauta. Revista de Ciencia Ficción y Fantasía*, núm. 2, 1964, dirigida por Alejandro Jodorowsky. Colección particular.
- p. 200** Felguérez en su estudio, 2005. Plata sobre gelatina. © Rogelio Cuéllar.

Agradecimientos

El Museo Amparo, el Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde” del Gobierno del Estado de Zacatecas y la UNAM a través del Museo Universitario Arte Contemporáneo y el Instituto de Investigaciones Estéticas, agradecen el generoso apoyo de:

Lucía I. Alonso Espinosa, Juan Álvarez Castillo, Luis Arnal Simón, Nahúm Calleros Carriles, Dolores Cobielles, Juan Ramón de la Fuente, Carmen Gaitán, Christian Tonatiuh González Jiménez, José Luis González, Alejandro Jodorowsky, Francisco Kochen, Adolfo Mantilla, Juan Meliá, Pascale Montandon Jodorowsky, Louise Noelle, Enrique Nuño, Lourdes Padilla, Natalia Pollak, Anel Pérez, Edith Soto, Alejandro León Suárez, Ana Torres Genovés, Hugo Villa Smythe.

Academia de Artes, Acervo Museo de Arte Moderno INBAL-Secretaría de Cultura, Galería Páramo, Misión Permanente de México ante la Organización de las Naciones Unidas (ONU), Museo Arte Abstracto Manuel Felguérez, Secretaría de Relaciones Exteriores.

Agradecemos especialmente a Mercedes Oteyza de Felguérez y familia por su apoyo y entusiasmo.

Directorios

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers

Secretario General

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

Secretario Administrativo

Dr. Luis Álvarez-Icaza Longoria

Secretario de Desarrollo Institucional

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa

Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria

Lic. Raúl Arsenio Aguilar Tamayo

Abogado General

Dr. Alfredo Sánchez Castañeda

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

Coordinador

Dr. Jorge Volpi Escalante

DIRECCIÓN GENERAL DE ARTES VISUALES (DiGAV)

Directora general

Amanda de la Garza Mata

Asistente ejecutiva

Angélica Hernández

Coordinación de proyectos museológicos

Claudia Barrón

Asesoría de iniciativas internacionales

Patricia Sloane

Planeación y estadística

Guadalupe Vázquez

Curador adjunto

Jaime González Solís

**MUSEO UNIVERSITARIO ARTE
CONTEMPORÁNEO (MUAC)**

SUBDIRECCIÓN CURATORIAL

Curador en jefe

Cuauhtémoc Medina

Curadoras adjuntas

Alejandra Labastida

Virginia Roy Luzarraga

Asistente de coordinación curatorial

Ana Sampietro Brosa

Colección artística

Pilar García

Asistente curatorial

Andrea de Caso

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN ARKHEIA

Curadora

Sol Henaro

Investigación

Elva Peniche

Biblioteca

Catalina Aguilar

César González

Julietta Sánchez

SUBDIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN

Ekaterina Álvarez

Asistente ejecutiva

Beatriz Angulo

Comunicación digital

Ana Cristina Sol

Difusión y medios

Francisco Domínguez

Identidad gráfica

Andrea Bernal

Prensa

Eduardo Lomas

Publicaciones**Editorial**

Ana Xanic López

Identidad verbal

Vanessa López García

SUBDIRECCIÓN DE CONSERVACIÓN Y REGISTRO

Julia Molinar

Colecciones en tránsito

Elizabeth Herrera

Asistente

Mariana Arenas

Registro y control de obra

Juan Cortés

Asistentes

Alfredo Cuevas

Manuel Magaña

Técnico

Cruz Lira

Restauración

Claudio Hernández

Asistente

Mónica Nuñez

SUBDIRECCIÓN DE EXHIBICIÓN

Joel Aguilar

Asistente ejecutiva

Edith Ocampo

Diseño y producción

Cecilia Pardo

Museografía

Rafael Milla

Triana Jiménez

Museógrafos

Enrique Castillo

Javier Lira

Víctor Vidal

Alberto Villaruel

Informática y medios audiovisuales

Salvador Ávila

Técnicos

Antonio Barruelos

Edgar Carbo

Mario Hernández

Alberto Mercado

SUBDIRECCIÓN DE PROGRAMAS PÚBLICOS

Julio García Murillo

Programa académico**Cátedras**

Isabella Contreras

Seminarios

Alejandra Monroy

Programa pedagógico

Beatriz Servín

Comunidades

Miriam Barrón

Vinculación artística

Natalia Millán

Mediación

Adán González

Adrián Martínez

Aidee Vidal

Cursos y talleres

Fabiola Fragoso

Auditorio

Mauricio Cueva

SUBDIRECCIÓN DE VINCULACIÓN

Gabriela Fong

Asistente ejecutiva

Guadalupe Campos

Coordinación de procuración

Teresa de la Concha

Alianzas estratégicas

Carolina Condés

Rebeca Richter

Comercialización

Alexandra Peeters

Juan Carlos Rojas

José de Jesús Vázquez

Amigos del MUAC

David Montes de Oca

UNIDAD ADMINISTRATIVA

Pedro Colio

Bienes y suministros

Mirella de la Rosa

Mantenimiento

Roberto Arreortua

Mantenimiento y seguridad

Maribel Sánchez

Asistente

Mauricio Galván

Personal

Antonio Espinosa de los Monteros

Presupuesto

Diana Molina

Ingresos extraordinarios

Luis Ángel González

Servicios generales

Germán González

Servicios

Daniel Avilés

COORDINACIÓN DE PLANEACIÓN FINANCIERA

Daniel Correa

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**Director**

Dr. Iván Ruiz

Secretaria Académica

Dra. Riánsares Lozano de la Pola

**PATRONATO FONDO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO, A.C.**

Presidente

Gilberto Borja Suárez

Vicepresidente

Arturo Talavera Autrique

Secretaria

Marta M. Mejía

Tesorera

Maribel González de Danel

Alfonso de Angoitia Noriega

María Teresa Borja de Rodríguez

Nicolás Carracedo Ocejo

Juan Ignacio Casanueva Pérez

Raymundo del Castillo González

Moisés Cosío Espinosa

María de las Nieves Fernández González

José Ramiro Garza Vargas

Andrés Gómez Martínez

Miguel Granados Cervera

Alfredo Harp Helú

Aimée Labarrere Álvarez

Eugenio Madero Pinson

Gabriela Ortiz de Garza

Lulú Ramos Cárdenas de Creel

Jesús Rodríguez Dávalos

Patronos honorarios

Patrick Charpenel Corvera

Gerardo Estrada Rodríguez

Licio Antonio Minvielle Lagos

José Ignacio Rubio Hidalgo

Presidente honorario

Rector | UNAM

Enrique Luis Graue Wiechers

Representante | UNAM

María Teresa Uriarte Castañeda

**CAPÍTULO COLECCIÓN DE DISEÑO MODERNO
Y CONTEMPORÁNEO MEXICANO**

Titular

Alonso de Garay Montero

Alejandro Legorreta González

Coordinadora ejecutiva

Graciela de la Torre

MUSEO AMPARO

Directora general

Lucía I. Alonso Espinosa

Director ejecutivo

Ramiro Martínez Estrada

Administración

Martha Laura Espinosa Félix

Colecciones

Carolina Rojas Bermúdez

Interpretación y difusión

Silvia Rodríguez Molina

Mantenimiento general

Agustín Reyero Muñoz

Mantenimiento de instalaciones

Héctor Manuel González Castillo

Museografía

Andrés Reyes González

**INSTITUTO ZACATECANO DE CULTURA
“RAMÓN LÓPEZ VELARDE”**

Gobernador del estado de Zacatecas

Alejandro Tello Cisterna

Director general

Alfonso Vázquez Sosa

Coordinador administrativo

Pablo Torres Corpus

Secretario técnico

Alan Ulises Bazavilvazo Gómez

Director de difusión y animación cultural

Carlos Martín Vásquez Díaz

Director del Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez

Víctor Hugo Becerra Femat



Felguérez en su estudio, 2005

MANUEL FELGUÉREZ. EL FUTURO ERA NUESTRO

Se terminó de formar el 15 de noviembre de 2020 en Periferia Taller Gráfico. Diseñado por Cristina Paoli. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Circular.

“No había conciencia de ruptura. Puedes leer a quien sea: tenemos la crítica de Juan García Ponce o la de Octavio Paz, pero no encuentras un solo manifiesto, no encuentras una sola persona que definiera nuestra actitud ética o moral. Tampoco teníamos pretensión de futuro, no registrábamos nada, no tenemos fotos. Ni siquiera tengo la menor idea de dónde están todos mis cuadros de esa época. Los murales nos los destruían. Había conciencia de crear un nuevo mundo, es decir, de irnos a la modernidad, de hacer, de crear público, de hacer otro México diferente, pero sin pensar patrióticamente qué México. Es decir: olvídate de la palabra México. Movernos a una sociedad en que pudiéramos ser libres de hacer lo que se nos pegara la gana y lo demostrábamos con los hechos.”

Manuel Felguérez

Colaboraciones de Pilar García, Cuauhtémoc Medina, Ángel Miquel, Daniel Montero y el propio Manuel Felguérez.

