

Capítulo **3**

El arte moderno y posmoderno intelectual en la expresión de las artes visuales mexicanas

Fabiola Guadalupe Gaxiola López

<https://doi.org/10.61728/AE24170031>

Hacia 1914 ya existía prácticamente todo lo que se puede englobar bajo el término amplio de “vanguardia”: el cubismo, el expresionismo, el futurismo y la abstracción en la pintura; el funcionalismo y el rechazo del ornamento en la arquitectura; el abandono de la tonalidad en la música y la ruptura con tradición en la literatura. Según Eric Hobsbawm:

Para entonces, muchos de los que figurarían en casi todas las listas de *modernos* eminentes eran ya personas maduras, prolíficas e incluso célebres como: Henry Matisse y Pablo Picasso. De hecho, las únicas innovaciones formales que se registraron después de 1914 en el mundo del vanguardismo *establecido* parecen reducirse a dos: el *dadaísmo*, que prefiguró el *surrealismo*, en la mitad occidental de Europa, y el *constructivismo* soviético en el este.¹

Aunque no coincido totalmente con la afirmación de Hobsbawm en lo que se refiere, a las innovaciones formales, como si estas ya estuvieran agotadas, pues en el otro lado del mundo, es decir, en México, un movimiento único estaba terminando de gestarse, lo que se dio en denominar *muralismo*. Este tuvo su génesis a finales del Porfiriato, pero no sería hasta la segunda década del siglo XX que alcanzaría los tintes históricos y políticos de la guía de José Vasconcelos, dirigido por el presidente mexicano Álvaro Obregón, ya finalizada la lucha armada de la revolución.

Por otro lado, esas innovaciones coincidieron con el transcurso pleno de la Gran Guerra, aquella que tomaría tintes mundiales con la entrada de Estados Unidos en 1917. Para Hobsbawm, es cuando comienza el “corto” siglo XX. Sin embargo, menciona también que abandonar el pasado resultaba lo suficientemente revolucionario como para hacer que la pugna occidental de una fase de la modernidad contra otra pareciera fuera de lugar o incluso incomprensible, sobre todo cuando el artista moderno solía ser, además, un revolucionario político.²

Aunado a la lista que presenta Hobsbawm, Hauser menciona que fueron tres las corrientes principales en el arte del nuevo siglo, que tienen sus precursores en el periodo precedente: el cubismo, en Cézanne y los neoclásicos; el expresionismo, en Van Gogh y Strindberg; el su-

¹ Eric Hobsbawm (2003), *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica.

² *Ibíd.*, p. 195.

realismo, en Rimbaud y Lautréamont. Agregaría a estos movimientos; a Gauguin junto con Van Gogh, así como a Matisse en el grupo expresionista de los fauistas³ (1905-1915). Esta continuidad de la evolución artística corresponde a una cierta constancia en la historia económica y social en el mismo periodo.

Según Hauser, el arte moderno es fundamentalmente *feo* (en comparación con el impresionismo), que olvida la eufonía (es decir, la combinación agradable), las atractivas formas, los tonos y los colores del impresionismo. Destruye los valores pictóricos en pintura, el sentimiento y las imágenes cuidadosas y coherentes en poesía y la melodía y la tonalidad en música.⁴ Implica una angustiosa huida de todo lo agradable y placentero, de todo lo puramente decorativo y gracioso. Uno de los principales aspectos en el arte moderno, si no es que el más importante, es el control consciente del inconsciente, que sigue siendo el problema de la vida tanto como el del arte vanguardista. La reproducción del acto subjetivo de la percepción en vez del sustrato objetivo del ver es la problemática en donde comienza la historia de la pintura moderna.

Para Kuspit, Paul Gauguin fue el primero en afrontar conscientemente el problema del arte moderno, es decir, el problema de la creación de arte en una sociedad democrática: cómo articular y provocar un sentimiento en un mundo burgués que porfiadamente valora el hecho obvio, en el que de hecho no suele ser ni mucho menos fácil percibirlo y analizarlo, y del que se recela porque suele ser subversivo e impredecible. La tarea fundamental del arte en el mundo moderno era preservar el sentimiento, darle un pequeño espacio para respirar en un mundo real que quería excluirlo.⁵ Una exclusión con referencia a lo que es la creación en masa, en una sociedad⁶ que estaba inmersa en la creciente industrialización. Con el progreso de la técnica, según Hauser, va ligado

³ En referencia a “fauves” (fieras salvajes), a causa de su expresivo colorido y su salvaje e indomable libertad pictórica.

⁴ Arnold Hauser (2005), *Historia social de la literatura y el arte II*, Barcelona, Debate, p. 489.

⁵ Donald Kuspit (2003), *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*, Madrid, Akal, p. 19.

⁶ Para más información sobre este período, ver William McNeil y J. R. McNeil (2010), *Las redes humanas. Una historia global del mundo*, Barcelona, Crítica.

como fenómeno más sorprendente el tránsito de los centros de cultura a grandes ciudades en el sentido moderno; estas constituyen el terreno en el que el nuevo arte tiene sus raíces.⁷

Apostó por completo por la fuerza emocional y el contenido simbólico de la forma y el color. La premisa más importante que observó en la elaboración de sus obras fue el ritmo interior del cuadro, es decir, la ambientación y la armonía del conjunto. Sus cuadros muestran tanto una síntesis entre la materialidad y la abstracción como entre el mundo de la percepción y la fuerza de imaginación artística. Y aunque sus cuadros se basaban en el mundo real, siempre estuvieron sometidos a leyes artísticas interiores. De esta forma liberó la pintura de la mera necesidad de reproducción y preparó el camino para el arte moderno.⁸ La auténtica cuestión en la situación contemporánea no es que continúe habiendo abundancia de obras de arte, sino que el arte fomente por sí mismo un amor a la vida, sea cual sea la forma estilista que pueda adoptar.

La importancia de Gauguin estriba en que fue el primer artista que salió ileso de este conflicto con y en el inconsciente, y por tanto, el primer artista verdaderamente moderno porque comprendió que el arte tenía que decidir deliberadamente ponerse del lado de la vida y cuan difícil era tal decisión. En esta premisa, Kuspit coincide con Kraube en el sentido de que integra estas dos visiones, la de lo material y lo espiritual en el naciente arte moderno.

Este es un aspecto crucial de la condición moderna del arte: en un mundo que insiste en que el arte es accesible y comprensible para todos; un mundo con una concepción democrática del arte, con la expectativa de que apele a las masas mostrándoles la verdad materialista, asegurándoles que no hay misterio, que lo que ven con sus ojos es todo lo que hay que ser consciente; solo aquellos que no niegan ningún sentimiento por extraño e inesperado, por misterioso que sea en origen, pueden percibir lo que es genuino en el arte, la emoción no vista pero profundamente experimentada que comunica.⁹ Aquí entra en juego la percepción en el sentido subjetivo.

⁷ Arnold Hauser, *op. cit.*, pp. 421-422.

⁸ Anna-Carola Kraube (2005), *Historia de la pintura. Del renacimiento a nuestros días*, Alemania, Konemann, pp. 80-81.

⁹ Donald Kuspit, *op. cit.*, p. 25.

La única razón para hacer arte en un mundo materialista en el que el arte mismo tiende a ser materialista es hacer la revolución de experimentar el inconsciente tan conscientemente como sea posible, de experimentar la sensación de la savia que fluye en las profundidades de nuestro ser. Se entiende con esto, que por más objetivamente materialista que pudiese llegar a ser el mundo, hay algo en el interior de cada uno de nosotros que refleje el sentimiento más profundo para poder experimentar la sensibilidad en el arte, independientemente de que sea nuevo, que sorprenda, al tocar las fibras más sensibles del ser humano, más allá de que sea burgués o no. Así pues, testigos de nuestro inconsciente, podemos tener la ilusión de que podemos ser enteramente contruidos.

Finalmente, la modernidad comenzó con el intento de efectuar una integración narcisista del yo, que lo curara de las heridas infringidas por la civilización, mediante la huida de esta, y el grandioso aislamiento de sí misma a fin de restablecer las relaciones íntimas con una naturaleza primordial que pudiera hacer de él un todo primitivo. A decir verdad, la intimidad adopta forma simbólica en el arte, pero en la experiencia es concreta, práctica.

Por otro lado, siguiendo la línea expresionista del arte moderno, la contribución más importante de Henry Matisse fue el fauvismo, esta fue su aportación más importante a la vanguardia y, de un modo paradójico, sigue siendo su obra más vanguardista, porque fue en el fauvismo donde primero aprehendió la idea de la pureza sensible y la expresividad abstracta, más tarde realizada en su práctica idealizadora.

Para él, ser moderno era estar irremediablemente tenso, del mismo modo que lo estaba el cuerpo de la mujer. Inconscientemente Matisse hacia equivalentes la experiencia de la mujer y de la modernidad: el problema de ser moderno planteaba el mismo problema imposible de la relación con la mujer, lo que traía como consecuencia la amenaza de una desintegración explosiva del yo.

Ser vanguardista significa ser crítico con el espectador e incluso opuesto a su modo de existencia, como si la existencia del artista vanguardista fuera inherentemente superior. Como dijo Baudelaire, por más que irónicamente, al comienzo de “El Salón de 1846”, el arte moderno se dirige al burgués y se preocupa por curarlo. Matisse mantiene

esta actitud. El desintegrador estilo moderno es más capaz de sugerir los sentimientos del deseo en conflicto que el integrador estilo tradicional.¹⁰

Por otro lado, el espíritu y la disciplina de la modernidad en la estética se diseñaron claramente en la obra de Baudelaire. Esta se desplegó luego en varios movimientos de vanguardia y finalmente alcanzó su culminación en el café Voltaire de los dadaístas y en el surrealismo. La modernidad estética se caracteriza por actitudes que tienen su eje común en una nueva consciencia del tiempo, expresada en las metáforas de la vanguardia. La vanguardia se ve a sí misma invadiendo territorios desconocidos, exponiéndose al peligro de encuentros inesperados, conquistando un futuro, trazando huellas en un paisaje que todavía nadie ha pisado.¹¹

Es un error la delimitación de las corrientes o movimientos artísticos, en el aspecto de que tienen un inicio y un fin, nacer y morir. La modernidad en las artes visuales, como la posmoderna son movimientos, no escuelas como ya lo decía Luis Cardoza y Aragón. Y por ese motivo convergen de forma simultánea.

Pablo Picasso incursionó de esta forma en el arte, su obra temprana es eminentemente moderna, pero también cultivó el arte posmoderno. Como uno de los creadores del cubismo junto con Georges Braque. La aventura de este movimiento se explica como un experimento en el que el artista trata de alejarse del modelo de la naturaleza, pero sin crear una imagen completamente abstracta. La reflexión sobre la forma de los objetos representados, así como su reducción y alteración, constituye el contenido de los cuadros.

La evolución del cubismo se produjo en tres fases. Después del periodo inicial, inspirado en Cézanne, a partir de 1909 se impuso el llamado *cubismo analítico*, Picasso y Braque descompusieron los motivos pictóricos en partículas cada vez más pequeñas, hasta el punto de que era casi imposible reconocer el objeto. Ello dio lugar a un cambio a partir de 1912, momento en que empezó a desarrollarse el *cubismo sintético*. Las composiciones estaban constituidas por formas y superficies de color más grandes, conexas y abstractas, que se podían relacionar

¹⁰ *Ibíd.*, pp. 53-56.

¹¹ Nicolás Casullo (1995), *El debate modernidad, posmodernidad*, Buenos Aires, ediciones El cielo por asalto, pp. 132-133.

con algunos objetos mediante alusiones concretas (como el contorno abombado de una guitarra).¹²

La tercera etapa se dio a partir de 1913, con el juego de las formas que llevó a Picasso a desarrollar nuevos campos en el trabajo artístico: el *collage* y el *assemblage*. Empezó a incorporar elementos de la realidad física a su arte: recortes de periódico, trozos de madera, cartón, chapas, asientos de rejilla o naipes. Por una parte, se trataba de ideas pictóricas nuevas, por otra, los cuadros también eran innovadores desde el punto de vista formal, ya que el *collage* no era una representación del mundo, sino que este se convertía en un elemento físico del arte. Picasso profundizó en este concepto mediante la técnica del *assemblage* (ensamblaje), que le permitía ampliar el plano pictórico a través de objetos tridimensionales: sus obras dejaron de ser cuadros planos para convertirse en objetos plásticos que se desbordaban del marco.

Fue dentro de este contexto en el que el ser humano luchaba consigo mismo, por el significado de los acontecimientos, la identidad y la esperanza. Esta fue la posibilidad negativa implícita, en la nueva relación del yo del mundo. La vida que experimentaban se convirtió en un caos dentro de ella.

Dentro del cubismo hay un caos y este arte sí expresa el “sufrimiento invertido” del mundo moderno. Tanto en su severa y tensa fase analítica de melancolía como en su fase sintética, cuando se sintió más conforme consigo mismo, aunque lejos del optimismo, el cubismo articula la “posibilidad negativa” de la modernidad.

Por otro lado, los estudios del surrealismo reconocen rutinariamente la deuda de este para con el psicoanálisis, evidente en la autodefinición del surrealismo como “automatismo psíquico en estado puro”, es decir “pensamiento no dictado y libre de cualquier control ejercido por la razón, y exento de cualquier preocupación estética o moral”. Lo que es necesario es la liberación del inconsciente, por muy necesaria que parezca en ocasiones, la liberación del inconsciente favorecida por la sociedad.

El surrealismo puede entenderse como un intento de prolongar la autocomprensión del psicoanálisis, de educarlo más completamente

¹² Elke Linda Buchholz y Beate Zimmermann (2005), *Pablo Picasso. Vida y obra*, Barcelona, Konemann, pp. 34-39.

acerca de su significado social, de demostrar, al psicoanálisis mismo tanto como al mundo en sentido amplio, el poder revolucionario de la “enseñanza” de la realidad psicológica por parte del psicoanálisis.¹³ Más allá del nihilismo dadaísta, surge la esperanza del surrealismo por unir la revolución artística con la social. Pero la frustración de esta y las otras vanguardias se produjo, en parte, por el derrumbe de las condiciones sociales que alentaron su nacimiento. Sabemos también que sus experiencias se prolongaron en la historia del arte y en la historia social como reserva utópica, en la que movimientos posteriores, sobre todo en la década de los sesenta,¹⁴ encontraron estímulo para retomar los proyectos emancipadores, renovadores y democráticos de la modernidad.¹⁵

La “actividad paranoico-crítica” de Dalí es un método experimental para hacer manifiesta la surrealidad que está universalmente latente. El surrealismo quiere que la sociedad y no solo el individuo se haga consciente de sus determinismos inconscientes. Para él, la técnica es un mero vehículo para transmitir su inquietante iconografía, basada inicialmente (hacia finales de los años veinte) en los manuales de psiquiatría y en la entonces moderna ciencia del psicoanálisis. Sus imágenes proporcionaron a la pintura un nuevo campo de experimentación.

La concepción moral de la imaginación por parte de los surrealistas la deja bien clara Louis Aragon cuando en *Reto a la pintura* (1930) afirma que la relación nacida de la negación de lo real por lo maravilloso es esencialmente de naturaleza ética, y lo maravilloso es siempre la materialización de un símbolo moral en violenta oposición a la moralidad del mundo del que deriva.

Para Breton, la sociedad, con su moralidad de sentido común, promueve el miserabilismo; el psicoanálisis debe promover el antimiserabilismo de la imaginación. La exaltación de la realidad mediante el disfrute de la libertad es el enemigo de la depreciación de la realidad y la experiencia de esta como miserable.¹⁶

¹³ Donald Kuspit, *op. cit.*, pp. 70-73.

¹⁴ Sinaloa apenas comenzaba su inserción en el mundo de las artes visuales, a partir de 1954.

¹⁵ Néstor García Canclini (2009), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Debate, p. 43.

¹⁶ Donald Kuspit, *op. cit.*, p. 76.

Mientras que el arte abstracto derivado del Cubismo se hizo aburrido debido al interminable refinamiento del plano; el arte representacional, derivado del surrealismo, se hizo aburrido por fiarlo todo a un concepto unidimensional, demasiado familiar y poco refinado del inconsciente.¹⁷ Para Breton el arte era una manera de explicar las fuentes y los recursos de la identidad más allá de los dados en el mundo ordinario, que parecen muy inadecuados para una apreciación sensible de las posibilidades del yo. La individualidad llegó a existir únicamente como la negación al derecho de los otros a existir; adoptó una forma solo agresiva, negativa.¹⁸

Max Ernst replanteó la obra de arte visual como el simulado contenido manifiesto de un sueño, es decir, una representación fingida de la realidad interna más que de la externa. Empleó el psicoanálisis para hacer un arte que era a la vez una experiencia de autoanálisis y de análisis social. Sabía que la sociedad y el individuo están inextricablemente imbricados y aún en conflicto; pero también pensaba que el poder de cada uno de estos elementos existía en proporción inversa al poder del otro. El método alucinatorio de Ernst se ha aceptado sin más como medio para el fin de reproducir imágenes irracionales. Las imágenes son latentemente inteligibles, pero el material es absolutamente ininteligible, caótico. Es entonces cuando el arte posmoderno va configurándose. La patología es el enigmático núcleo del surrealismo.

El medio ejemplar de articular la experiencia y el significado de la modernidad. La cuestión es si puede responder a las nuevas condiciones, especialmente a la situación posmoderna de volver críticamente la mirada atrás a la experiencia moderna. La situación posmoderna implica una nueva clase de incertidumbre de la experiencia cargada de ansiedad nuevamente especulativa, el fomento de una mentalidad apocalíptica y un nuevo sentido de la dificultad del yo, no los problemas de mantener el paso con un siglo que se mueve rápidamente y optimista, sino los de sobrevivir y adaptarse a su inseguro final.

Para Hille, el desarrollo artístico posterior a 1945 se puede dividir en dos fases: en un primer momento, surgió el conflicto con la modernidad clásica, y en una segunda etapa, ya en los años setenta, aparecieron

¹⁷ *Ibíd.*, p. 83.

¹⁸ Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 88.

nuevas y radicales formas de expresión, sobre todo por el empleo de nuevos medios. Aunque difiero con la denominación de “modernidad clásica” dado el tipo de arte visual que se creaba, posiblemente porque aún no abandonaba los cánones figurativos por completo, o al menos no había por que abandonarlos del todo.

Esa época de estilos perfectamente identificables y diferenciados basados en postulados tan personales como autónomos tocó a su fin en los años setenta. Los artistas se afanaban en trascender los límites entre los géneros y se veían influidos por ideas supuestamente antagónicas y ajenas; fue cobrando forma una nueva ética artística. A partir de los años sesenta, con el advenimiento de los medios electrónicos, la expansión de las posibilidades artísticas a través de la fotografía y el video revolucionó el concepto mismo de estética, y propició la integración de todas las formas del arte.¹⁹ La concepción del hombre protagonizó una nueva forma de actualización con la exploración del video como nuevo medio de expresión.

Entre lo que se denomina arte visual posmoderno encontramos el expresionismo abstracto de 1945 a 1960, así como el tachismo, el informalismo y el *actionpainting*. El arte concreto que va de 1955 hasta 1975: el *op art*, el *colour-fieldpainting* y el *hardedge*. El realismo y arte de acción de 1958 a 1975, el *pop art* de 1958 a 1965, el realismo fotográfico o hiperrealismo de 1965 a 1975 y la pintura figurativa a partir de 1970.

Finalmente, si pensamos que 1962 marcó el final del expresionismo abstracto, tendríamos entonces muchos estilos que se suceden a una velocidad vertiginosa: el campo de color en pintura, abstracción geométrica, neorrealismo francés, *pop*, *op*, minimalismo, *arte povera*, y luego lo que se llamó Nueva Escultura, que incluye a Richard Serra, Linda Benglis, Richard Tuttle, Eva Hesse, Barry Le Va, y luego el arte conceptual. Después, diez años de muy poco más. Hubo momentos esporádicos como, *pattern and decoration*, pero nadie supuso que esto fuera a generar el tipo de energía estilística estructural del inmenso trastorno de los sesenta. Luego, cerca de los ochenta, surge el neoexpresionismo y parece que se ha encontrado una nueva dirección. Y luego vuelve la sensación de que no hay nada parecido a una dirección histórica.²⁰

¹⁹ Elke Linda Buchholz y Karoline Hille (2008), *La historia del arte*, Barcelona, Blume, pp. 470-471.

²⁰ Arthur C. Danto (1999), *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, pp. 35-36.

Recientemente se ha comenzado a sentir que los últimos 25 años se han establecido como norma (un periodo de enorme productividad experimental en las artes visuales sin ninguna directriz especial que permita establecer exclusiones).

En lo que respecta a las artes visuales en el ámbito nacional, con el colapso y la caída de la *escuela mexicana de pintura*, se abren nuevas temáticas a la mirada del artista visual, temáticas que muy seguramente ya habían sido trabajadas, pero que no habían sido conceptualizadas, ahí entra un rasgo esencial de la modernidad: la institucionalización de los movimientos. A partir de ese momento adquieren legalidad y el reconocimiento público de la población.

Durante los años posteriores al inicio de la revolución mexicana, concretamente en 1915, se habla de modernidad en la plástica mexicana. Pero esta modernidad se remonta a 1890 cuando el Porfiriato se encontraba en el cenit y lo común y cotidiano era apropiarse de la moda francesa. En cuanto a lo pictórico, lo más común²¹ era representar en los lienzos a los héroes que nos dieron patria, en la manifestación del mestizaje del que somos resultado como nación y de un paisajismo eminentemente mexicano de José María Velasco. Posteriormente entraría en la escena de la historia del arte mexicano Saturnino Herrán, con sus lienzos como estandarte del arte moderno en nuestro país; y así como también por debajo del agua y entre líneas, se encontraban indicios de otra vertiente de arte además de la nacionalista (una contracultura), como el manejado en los famosos grabados de José Guadalupe Posada, en los que se rendía homenaje a la *catrina*, la muerte.

Posteriormente surge la *escuela mexicana de pintura* y de forma simultánea nace la denominada *generación de la ruptura*²² que no fue más que una alteración de esta y que tendió a consolidarse aproxima-

²¹ El objetivo del arte, en ese periodo histórico era legitimar a los actores de la “historia de bronce”.

²² Se conoce como “Ruptura” al grupo de artistas que a finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta coincidieron y se unieron en varias exposiciones en las que el arte no figurativo o no nacionalista era privilegiado. Tenían en común también un gusto por la pintura expresionista alemana y un rechazo hacia los nacionalismos que para esa época ya se habían convertido en panfletarios. Participaron en esta generación de Ruptura pintores como Fernando García Ponce, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Enrique Echeverría y José Luis Cuevas, entre otros.

damente a mediados del siglo XX. Sus máximos representantes serán: Manuel Felguérez, Vicente Rojo, José Luis Cuevas y Lilia Carrillo entre otros.

Mientras tanto, en la región noroeste de México, en Sinaloa, otra era la historia. Prácticamente una generación dividía la plástica en aquella época mientras que en el centro de México florecía la vanguardia, para el mismo periodo apenas nacía el muralismo en nuestro tropo de estudio.

La modernidad en el arte mexicano inicia con la Generación de 1915,²³ y actuó plenamente a partir de 1921, cuando se acepta a Vasconcelos como figura guiadora. Resultado de un nacionalismo que trajo consigo la lucha armada iniciada en 1910.

Pero anteriormente a la concepción vasconceliana, se sitúan las escuelas al aire libre y centros populares de pintura y escultura que vivirían a partir de 1913 y hasta 1940, que surgieron en contraposición a la Academia de San Carlos, que aún seguía los preceptos canónicos de Europa. Sus principales promotores fueron Antonio Fabrés, Gerardo Murillo, mejor conocido como el *Dr. Atl*, y Saturnino Herrán. Estos últimos darán pie para sentar el antecedente de lo que después se conocerá como arte nacionalista.

El origen de estas escuelas al aire libre fue el resultado de una huelga de los pintores contra el director Antonio Rivas Mercado, debido a que daba preferencia a los arquitectos que estudiaban en la Academia, así como las razones que ya se citaron inicialmente. El proyecto consistía en sacar a los estudiantes de las aulas para que pintaran *au plein air*, por lo que la escuela de Santa Anita²⁴ fue bautizada con el nombre de Barbizón, aunque los planteamientos de trabajo poco tuvieron que ver con lo que antes practicaron los barbizonianos franceses. El fundador de esta escuela fue Alfredo Ramos Martínez en el año de 1913.

A lo largo de los años que duraron las escuelas y los centros populares de pintura se crearon en Puebla, Michoacán, Cuernavaca, Morelos, Guadalajara y Guerrero. Las propuestas que planteaban eran: pintar la realidad nacional, la representación indígena y pintura costumbrista. Entre los principales actores se encontraban Alfredo Ramos Martínez,

²³ *Historia General de México* (2002), México, El Colegio de México, p. 982.

²⁴ Fue la primera escuela al aire libre, y uno de los antecedentes, de la escuela mexicana de pintura.

Gabriel Fernández Ledesma, Jean Charlot, Lola Cueto, Ramón Cano Manilla y Roberto Montenegro, entre otros.

Por otro lado, pero siguiendo el rubro del arte *nacionalista* como una de las vertientes de la expresión visual mexicana en el siglo XX mexicano, la Revolución es la épica que oculta las fallas de la ética gubernamental, y ni siquiera la modernidad, proceso que se da a pausas, la desplaza antes de los años setenta. Si la modernidad está en todo y es el anhelo motriz, la revolución rige las transformaciones sucesivas como el espacio preferencial del país en lo económico, lo social y lo cultural. El muralismo será el movimiento precursor de las vanguardias en México, pues de él se desprenderán posteriormente otras tendencias que lo negarán como corriente, así como otras simultáneas.

La vinculación del programa temático con el pensamiento vasconcelista, además de marcar una primera etapa dentro del muralismo, trascendió sobre la definición del sentido y del papel del arte dentro del proyecto cultural revolucionario, que en ese momento se relacionaba con la función redentora que el ministro asignaba al arte y a los artistas.²⁵ Esta primera etapa estuvo caracterizada por la estética del modernismo clásico o clasicismo moderno, obedeciendo cánones europeos renacentistas que fueron atendidos fervientemente por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y posteriormente por Ramón Alva de la Canal y Fermín Revueltas. Representando temas como la creación, la alusión a la madre, a la tierra, a la fecundidad y a lo divino.

Durante el mismo periodo, que concierne de 1921 a 1924, se sucede el segundo periodo del muralismo. Ahora se da un vuelco en cuanto a la temática, ya que se tratan los orígenes de la mexicanidad desde la historia política, la cultura y las tradiciones, por lo que se anexan junto con los anteriores de la primera etapa, Jean Charlot y Fernando Leal.

En la segunda etapa, los pintores continuaron el proceso de reinventar la historia y de reivindicar la raza: la conquista siguió considerándose como principio histórico fundador del México actual y el sincretismo cultural y racial como esencia de la mexicanidad;²⁶ es decir, se empezó a cuestionar la hispanofilia de Vasconcelos, pero sin dejar de lado la

²⁵ Alicia Azuela de la Cueva (2005), *Arte y poder*, México, El Colegio de Michoacán, Fondo de Cultura Económica, p. 138.

²⁶ *Ibíd.*, p. 148.

realidad presente del mestizaje con sus pros y sus contras; se empezó a forjar una balanza, no olvidando los orígenes indígenas. Se sintetiza de la siguiente manera: nacionalismo indígena versus criollismo vasconcelista.

Ya en la tercera etapa, que inicia a mediados de 1923 y a finales de 1924, trata problemas de la actualidad y de los sucesos históricos recientes, que inician y van de la mano de David Alfaro Siqueiros, quien logra fundir en una sola figura los sucesos claves: la conquista y la revolución. Pinta una serie de frescos en la escalera del patio chico de la preparatoria. Dando a entender que en el intermedio de la conquista y de la revolución se sufre una serie de sujeción en donde las masas populares son las protagonistas. Estos tres periodos se dan de forma simultánea, de manera coyuntural.

La historiografía de las artes en México ha dado en llamar integración plástica al movimiento encabezado por arquitectos, pintores y escultores que en los años cincuenta del siglo XX tuvieron como objetivo crear un arte como en los grandes momentos de su historia, por lo que varios conceptos sobre la obra de arte fueron discutidos durante más de una década.

En un periodo caracterizado por la modernización industrial del país, dicho movimiento permitió a un grupo de artistas plásticos cuestionar el arte de su momento y transformarlo. La integración plástica permitiría el trabajo interdisciplinario, la armonía de la obra y un arte público adecuado a la modernidad. Destacan dos tendencias: la nacionalista y la que podríamos llamar *abstracta*.

La primera, con una serie de pugnas al interior, pretendía una nueva fase de la escuela mexicana de pintura (el muralismo) sin alejarse de sus postulados básicos. David Alfaro Siqueiros se destaca en la tercera fase del muralismo, un arte al exterior; propone otra actitud frente a los temas y experimenta con nuevos materiales, desarrollando su propuesta de la esculto-pintura, que lleva hasta sus últimas consecuencias en el *Poliforum Cultural Siqueiros* (1972), obra que funde arquitectura, escultura y pintura.²⁷

²⁷ Fabiola Gaxiola López (2008), *Expresión plástica monumental en Culiacán: 1958-2007*, tesis de Licenciatura en Historia, Culiacán, Facultad de Historia-UAS, p. 37.

La otra tendencia estuvo conformada por un grupo heterogéneo de artistas, podríamos decir que se trataba de “un grupo sin grupo” ya que su trabajo no era resultado de una actividad organizada, sino la respuesta aislada e individual de diversos temperamentos. Los caracteriza su rechazo al proyecto nacionalista, en la búsqueda de “una nueva universalidad plástica”. Es el grupo que pone las bases para el cambio de rumbo en la pintura (la ruptura y el geometrismo); destacan Rufino Tamayo y Carlos Mérida. El primero se rehusó a seguir los caminos de la Escuela mexicana de pintura, al tratar de crear un lenguaje que se niega a la narración y a la anécdota; el segundo propuso el concepto de “pintura funcional”, como un arte público desinteresado, creado exclusivamente para el goce emocional del espectador, contrario al mensaje en la obra artística proclamado por el muralismo.²⁸ El periodo de mayor vigencia en cuanto a la *Ruptura*, ocurrió entre los años de 1961 y 1968.

Mientras tanto, alrededor de los años de 1929 hasta 1935, Diego Rivera pinta un tríptico a base de fresco, en donde plasma toda la historia nacional desde los orígenes prehispánicos, pasando por la conquista y narrando la historia contemporánea hasta 1930, obra que lo hizo famoso por mostrar toda una serie de personajes históricos.

La vanguardia tanto en Europa como en México tenía como objetivo reformar la sociedad con base en una revisión crítica de la realidad, por ello se organizaron conceptualmente a través de documentos: como el *manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores* que se promulgó en México en 1924. En México más que vanguardias hubo generaciones, como la juventud rebelde que se apresta a tomar las riendas, y no propiamente vanguardias iluminadas y marginales. Las generaciones jamás fueron marginales: nacían en el centro y buscaban mantenerse ahí.²⁹

Nosotros cambiamos y el mundo de objetos cambia con nosotros. Afirmaciones sobre procesos naturales e históricos que pueden haber sido verdaderos hace un siglo, no lo son ya, pues la realidad está como nosotros en constante movimiento, desarrollo y cambio; es la suma de

²⁸ *Ibíd.*, p. 56.

²⁹ Teresa del Conde (2000), *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México, CONACULTA, pp. 19-22.

fenómenos siempre nuevos, inesperados y casuales, y nunca puede ser considerada como conclusa.³⁰

Dentro de la continuidad de la creación, romper significa volver a empezar, y el verdadero artista se encuentra siempre en los comienzos. La cercanía entre estos pintores se explica no por el estilo sino por el espíritu que los anima. En esos años, la idea de modernidad, inherente al proyecto industrializador del país, reforzó de manera definitiva el espíritu de los artistas, quienes venían en el concepto de nacionalismo propuesto por la *escuela mexicana* un falso espejo de lo que la sociedad requería para enfrentar su devenir histórico. Tanto en los procesos políticos y económicos del momento como en los procesos creativos de la generación, la modernidad significaba abrir los ojos a lo universal y hacerlo propio. La ruptura que buscaban estos artistas les planteaba liberarse de formas cerradas para abrirse a una concepción artística más amplia.

Si bien el año de 1968 marcó un hito en la historia de la humanidad, no será solo por la lucha a favor de los movimientos estudiantiles, sino que también lo hará porque marca el inicio de la posmodernidad en el arte³¹. Recordemos que ningún acontecimiento o hecho histórico es independiente, sino que los procesos son simultáneos y a veces yuxtapuestos. Por esa razón este periodo, con la denominada crisis del 68 tiene como antecedente a la generación de la ruptura, aquella que renegaba de los magnánimos murales creados por los tres grandes (Rivera, Orozco y Siqueiros).

Por lo tanto, es preciso acotar que la posmodernidad en la expresión visual mexicana tuvo como padres: el neorrealismo de los años cincuenta, integrado por Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Pedro Friedeberg, Zalatiel Vargas, entre otros. El informalismo lírico, el expresionismo abstracto, el interiorismo y el imaginismo, dentro del cual se encuentra el realismo fantástico, en donde Remedios Varo estuvo inmersa.

Otro grupo fue el Salón independiente del 68, integrado por José Luis Cuevas, Leonora Carrington, entre otros. El Movimiento pánico

³⁰ Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 480.

³¹ Para más información ver Arthur C. Danto, *op. cit.*

(una forma de *pop art*), el geometrismo integrado por el *op art*, el arte cinético, una especie de movimiento virtual, todos ellos formando los grupos o colectivos de artistas. Sebastián con sus caleidociclos formó parte de las Sectas pitagóricas; finalmente con *la máquina estética* de Manuel Felguérez se da a conocer uno de los últimos manifiestos³² que el arte moderno mexicano conoció. Concluyendo, todos estos grupos actuaron como una especie de lo que se denomina *efecto bisagra*, pues es así como se da cuenta de una coyuntura en los procesos históricos, para dar pie a lo que posteriormente será el arte visual posmoderno.

El informalismo lírico³³ mexicano será unas de las manifestaciones antecedentes del arte visual posmoderno en México, ya que se mantendrá con vida y perdurará desde la década de 1960, la década de 1970 y la década de 1980, y será un antecedente porque hasta los años ochenta los debates sobre la modernidad y posmodernidad inician en el campo del arte.

Visto lo anterior, es que las premisas de la estética posmoderna en México son:

- a. La revisión de la estética del arte mexicano.
- b. La crítica y revisión al nacionalismo en el arte.
- c. La crítica a la normatividad y a los manifiestos del arte.
- d. Los análisis sobre los conceptos *originalidad* y *unicidad*.
- e. Los análisis sobre el apropiacionismo.³⁴

Ya desde 1972, con el proyecto del *Poliforum cultural Siqueiros*, se denota una pintura abstracta posmoderna dados los contrastes suaves y los contrastes violentos en su obra en el uso del color y su poliangularidad

³² Uno de los postulados del arte posmoderno, es que desaparecen los manifiestos o metarelatos.

³³ El informalismo es un término que unifica en su misma impresión a unos autores preocupados por explorar la materia, incorporando el valor de la textura, abordando tanto las posibilidades expresivas de los “graffiti” como el “grattage” o la pintura de acción.

³⁴ Aparición de la imagen “apropiada”, o sea, el “apropiarse” de imágenes con significado e identidad establecidos y otorgarles nueva significación e identidad. Cuando una imagen pudo ser objeto de apropiación se admitió inmediatamente que no podía haber una unidad estilística perceptible entre esas imágenes de las que se apropia el arte.

con su esculto-pintura, en donde el mismo David Alfaro Siqueiros³⁵ afirma que la composición óptica es relevante en la composición plástica.

Tal pareciera que no tenemos un estilo identificable, apunta Danto, que no hay nada que se adapte a la posmodernidad. Pero eso es lo que caracteriza a las artes visuales desde el fin de la modernidad, como un periodo que es definido por una suerte de unidad estilística, o al menos un tipo de unidad estilística que puede ser elevada a criterio³⁶ y usada como base para desarrollar una capacidad de reconocimiento, y no hay en consecuencia una posible directriz.

La década de los setenta fue una época en la que debió de parecer que la historia había perdido su rumbo porque no había aparecido nada semejante a una dirección discernible. Luego, cerca de los ochenta, surge el neoexpresionismo y parece que se ha encontrado una nueva dirección.

Es dentro de este contexto que en 1989, con *Coloquio*, exposición en la Ciudad de México, se lleva a cabo una exposición de arte visual posmoderno, en donde Esther Acevedo, Blanca González y Eloísa Uribe son las críticas y curadoras de la obra que habrá de presentarse, pero lamentablemente con una posición neoconservadora de la posmodernidad. Entre los expositores destacan: Adolfo Riestra, Arturo Rivera, Lenin Rojo, Roberto Cortázar, Alberto Castro Leñero, Manuel Ahumada, Javier Marín, Carla Rippey, Julio Galán (ensalza la travestidad, la parodia y el arte popular), Marco Antonio Vargas, Dulce María Núñez,³⁷ entre otros.

Pocos años después con la exposición *Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano 1992-1993*, con la curaduría a cargo de Teresa del Conde, explica las formas de la cita en pintura y su comparación con las fuentes, pero no nos explica su funcionamiento en semiología, ni el hipertexto. Las fórmulas en esta exposición son: la paráfrasis, la influencia, el préstamo, la apropiación, las variaciones, las

³⁵ El más intelectualizado de los tres grandes.

³⁶ Arthur C. Danto, *op. cit.*, p. 34.

³⁷ Para más información ver: Hannah Virginia Bermúdez Groves (2007), en su tesis: *Empleo del método iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky en la obra La corte celestial de Dulce María Núñez y La corte de Andrea Mantegna*, México, UNAM.

citas y las glosas. Además, queda sin explicar y sin mostrar obras desde el punto de donde opera la deconstrucción.

Dentro de la cita e interpretación estilística están Helio Montiel y Oscar Ratto, neoexpresionista el primero y transvanguandista el segundo. Por otro lado, dentro de la cita pictórica y la cita textual (se reconoce la fuente) también se encuentra Oscar Ratto y Alberto Vargas, que toman como antecedente a Alberto Gironella (neopop, neodadá y neorrealismo). Otros de los expositores son Rafael Cauduro, Xavier Esqueda, Belkin, los hermanos José y Alberto Castro Leñero, Nahum Zenil, entre otros.

Finalmente, una tercera exposición en el 2006, nombraba *La era de la discrepancia*, intenta hacer un recuento de la cultura y el arte nacional. No está demás mencionar que la curaduría estuvo a cargo de los críticos de la exposición del primer catálogo, la de 1989, por lo tanto, no se explica el fenómeno de la apropiación y la cita en la obra de arte y de la semiología. Entre los expositores se encuentran: Rubén Ortiz (neoexpresionismo), Mónica Castillo (cita a Marcel Duchamp de *Maleta de viaje* y aborda además el problema de la identidad), Adolfo Patiño (utiliza el cuerpo como autobiografía,³⁸ influido por el accionismo vienés y una marcada individualidad), Javier de la Garza aborda los ideales, lo *kitsch* y la cultura popular. También están presentes de nuevo como expositores, Julio Galán, Nahum Zenil, Carla Rippey y el fotógrafo posmoderno, Gerardo Suter.

Por otro lado, y para casi concluir, en este rápido recorrido de creadores visuales posmodernos no está de más mencionar que Gabriel Orozco³⁹ es quizá el creador visual más polémico, ya que se encuentra entre los diez artistas más importantes e influyentes del mundo.

No se puede hablar de Orozco como un artista que utiliza su *background* mexicano como recurso fundamental en su exploración visual y conceptual; más bien, debe entenderse como un artista que hace uso de los recursos de su propia cultura como un elemento más de un bagaje que incluye los muchos y diferentes recursos culturales que ha ido in-

³⁸ Esta referencia se aprecia en las obras de Rosa María Robles y Teresa Margolles en el ámbito de las artes visuales posmodernas sinaloenses.

³⁹ Nació en Xalapa, Veracruz en el año de 1962, creció en la Ciudad de México y estudio en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

corporando en sus viajes y estancias en otros países. La obra de Orozco debe ser analizada fundamentalmente como una prolongación del proyecto de Marcel Duchamp para la deconstrucción del objeto artístico, sobre todo el objeto escultórico.⁴⁰

Finalmente, algunos de los artistas son Neomexicanistas, es decir, crean un arte paródico, de crítica y de burla, con emblemas como el corazón sangrante, imágenes de corte popular, exvoto de corte, imágenes religiosas y la censura con la típica cinta negra.

En el fin del arte visual moderno o, mejor dicho, la transición al inicio del arte visual posmoderno mexicano podemos citar:

- a. La reflexión a la identidad nacional heredada por el arte de la escuela mexicana de pintura.
- b. La contaminación del arte popular y alta cultura.
- c. Entrecruzamiento del lenguaje.
- d. Cuestionamiento de la normatividad estética de la modernidad.

Así mismo la paleta del artista posmoderno obedece a los colores del consumismo, los pasteles/colores: es el *kitsch* posmoderno, así como lo pixeleado como abstracción.

⁴⁰ Miguel González Virgen (2010), “El arte como filosofía de lo contemporáneo. Gabriel Orozco”, en *Código 06140*, revista de arte, arquitectura, diseño, música y moda, núm. 54, diciembre 2009-enero 2010, pp. 17-18.

Bibliografía

- Azueta de la Cueva, Alicia (2005), *Arte y poder*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Buchholz, Elke Linda y Beate Zimmermann (2005), *Pablo Picasso. Vida y obra*, Barcelona, Konemann.
- Casullo, Nicolás (1995), *El debate modernidad, posmodernidad*, Buenos Aires, El cielo por Asalto.
- Danto, C. Arthur (1999), *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós.
- Del Conde, Teresa et al. (2000), *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México, CONACULTA.
- García Canclini, Néstor (2009), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la posmodernidad*, México, Grijalbo.
- Gaxiola López, Fabiola Guadalupe (2008), *Expresión plástica monumental en Culiacán: 1958-2007*, tesis de Licenciada en Historia, Culiacán, Sinaloa, Facultad de Historia-UAS.
- González Virgen, Miguel (2010), "El arte como filosofía de lo contemporáneo. Gabriel Orozco", en *Código 06140, revista de arte, arquitectura, diseño, música y moda*, núm. 54, diciembre 2009-enero 2010, pp. 17-18.
- Hauser, Arnold (1998), *Historia social de la literatura y el arte*, tomo I y II, México, Debate.
- Historia general de México* (2002), México, El Colegio de México.
- Hobsbawm, Eric (2003), *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica.
- Kraube, Anna-Carola (2005), *Historia de la pintura. Del renacimiento a nuestros días*, Alemania, Konemann.
- Kuspit, Donald (2003), *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*, Madrid, Akal.

