



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO
FACULTAD DE BELLAS ARTES
MAESTRÍA EN ARTE

La retícula en el arte. Presencia de redes espaciales en el Geometrismo Mexicano.

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de Maestro en Arte con línea terminal en Arte Contemporáneo y Sociedad

Presenta:

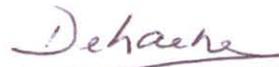
Luisa Fernanda Lloret Ripoll

Dirigido por:

Dra. María Margarita De Haene Rosique

SINODALES

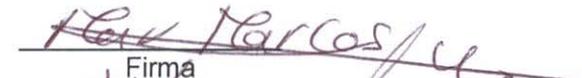
Dra. María Margarita De Haene Rosique
Presidente


Firma

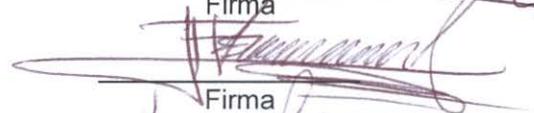
Mtra. Aura Moreno Lagunes
Secretario


Firma

Dra. María del Mar Marcos Carretero
Vocal


Firma

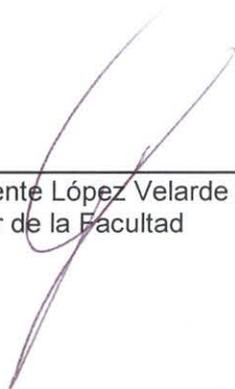
Dr. Rubén Maya Moreno
Suplente


Firma

Mtra. María Antonia Paz Cervera
Suplente


Firma

Dr. Vicente López Velarde Fonseca
Director de la Facultad



Dra. Ma. Guadalupe Flavia Loarca Piña
Directora de Investigación y Posgrado


Firma

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Diciembre, 2014
México

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.

Resumen

La retícula ha sido un tema recurrente en el lenguaje visual de la obra plástica del siglo XX. Su éxito reside como recurso para numerosos artistas de la abstracción moderna, como lenguaje visual de las principales obras de arte moderno y como un emblema de modernidad en el arte.

Aunque la retícula como concepto en teoría del arte ha sido tema de discusión en obras de artistas extranjeros, ha recibido poca atención para abordar la pintura de artistas del geometrismo mexicano. En este trabajo se estudia la presencia de la retícula en una selección de obras europeas y norteamericanas del siglo XX vinculando ideas de los textos de Rosalind Krauss, quien la define como concepto en su ensayo *Retículas* de 1979. Se presenta una investigación acerca del contexto histórico del geometrismo mexicano y la posible influencia que este grupo recibió de las vanguardias europeas. El estudio cierra con un análisis de la retícula y su manifestación como redes espaciales a partir de la obra de artistas pertenecientes al geometrismo mexicano, quienes exploraron sus posibilidades y limitaciones dentro de su lenguaje visual.

(Palabras clave: retícula, lenguaje visual, arte moderno, geometrismo mexicano, vanguardias, redes espaciales).

Summary

The grid has been a recurring topic on the visual language of 20th. Century art. Its success has resided as a resource for modern abstract painters and as visual language of modern art pieces as well as a symbol of modernity in art.

Even though the grid as a concept in art theory has been discussed thoroughly by foreign art critiques and artists, it has received little attention to acknowledge Mexican geometrism artworks. In this study, the grid is analyzed throughout a selection of 20th. Century European and American paintings, linking Rosalind Krauss ideas as she defined the grid in her 1979 text, *Grids*.

A research on Mexican geometrism historical context provides information on how this group was created, who were its members and if they might have been influenced by European vanguards. This study ends with an analysis of the grid and how it is expressed through spatial nets by Mexican geometrism artists, who explored its possibilities and limitations within their visual language.

(Keywords: grid, visual language, modern art, mexican geometrism, vanguards, spatial nets).

Agradecimientos

A la Dra. Margara De Haene le agradezco su apoyo e invaluable aportaciones a lo largo de la elaboraci3n de esta tesis. A cada uno de los lectores: M. en A. Aura Moreno, M. en A. Mar Marcos, M.A.V. María Antonia Paz y Dr. Rubén Maya, muchas gracias por sus valiosas aportaciones y apoyo. A mis maestros, quienes desde diferentes ángulos enriquecieron mi conocimiento y me llevaron a desarrollar nuevas habilidades durante la maestría. A Marypaz, mi compañera de aula, camino y vida. A Lorena Pérez, Beatriz García y Ver3nica Gil, amigas siempre pendientes de mi progreso en estos años de estudio. A mi abuelo, que supo encender desde muy temprana edad y en muy breve tiempo, mi amor por el arte. A mis queridos padres, gracias por tantas enseñanzas, entre ellas, la perseverancia. A Diego e Iñigo les agradezco haber prestado su mamá a este proyecto tan importante. Y por supuesto, a Ado, por creer en lo que hago y apoyarme en todo momento.

Índice general	Página
Resumen	ii
Summary	iii
Agradecimientos	iv
Índice general	v
Introducción	1
I. La retícula y su presencia en el arte moderno	9
1.1 El nuevo espacio plástico	10
1.2 La geometría como alma del objeto	13
1.3 La nueva estructura visual	27
1.4 La retícula en el arte moderno	39
2. Contexto histórico del geometrismo mexicano	68
2.1 La abstracción geométrica en América Latina	69
2.2. La Generación de la Ruptura	74
2.3 Los geométricos abstractos	81
2.3 La búsqueda de foros	84
2.4 Referencias estéticas prehispánicas en el geometrismo mexicano	94
3. Presencia de redes espaciales en el geometrismo mexicano	106
3.1 Fernando García Ponce. La arquitectura de la forma y la geometría en la pintura.	108
3.2 Vicente Rojo. La construcción de series sobre la geometría y la destrucción del orden.	116
3.3 Manuel Felguérez. La búsqueda de mecanismos inherentes al signo icónico de su obra.	132
Conclusiones	146
Literatura citada	153
Índice de imágenes	157

Introducción

La intención de realizar una tesis sobre la retícula en el arte y la relación que ésta mantiene con la presencia de redes espaciales en el movimiento del geometrismo mexicano, partió del interés por conocer y analizar la interpretación del concepto Retícula denominado por Rosalind Krauss, como emblema de la modernidad en las manifestaciones artísticas. En este sentido, se investigó la trascendencia que tuvo en el movimiento artístico conocido como geometrismo mexicano.

De ahí que el propósito de la presente investigación ha sido estudiar la presencia de redes espaciales desde una selección de la obra de artistas pertenecientes al geometrismo mexicano quienes exploraron las posibilidades y las limitaciones de la retícula dentro de su lenguaje visual. Entre los antecedentes que motivaron el estudio de la retícula se encuentra por una parte, el interés por los aspectos formales estructurales que se presentan en el arte moderno y contemporáneo. Por otro lado, surgió la inquietud por conocer y analizar de qué manera se podría interpretar el concepto de retícula en el arte mexicano. Esto condujo a orientar la investigación al periodo del geometrismo mexicano, así como a establecer correspondencias con los movimientos y artistas de las vanguardias artísticas de la segunda mitad del siglo XX que incorporaron la retícula en sus producciones. Un apartado de la tesis se

destinó al análisis de obra, destacando el uso y aplicación de redes espaciales como sistemas de representación.

Con la intención de definir criterios de interpretación así como el andamiaje conceptual que orientó la investigación, se consultaron textos y documentos relativos a la historia del arte, teoría del arte moderno, historia del arte mexicano, así como propuestas de teóricos de estudiosos del tema vinculados con el arte moderno, abstracción, formalismo, así como geometrismo y retícula.

En relación al tema del espacio y los aspectos formales de la composición en la pintura moderna se estudiaron los textos de Pierre Francastel, en particular La destrucción del espacio plástico, donde el autor plantea que al darse cambios políticos, sociales y religiosos, la sociedad del siglo XIX tiene acceso a nuevos espacios geográficos y científicos por lo que el artista busca un nuevo uso del espacio. El autor destaca la desaparición del espacio escenográfico en la pintura moderna, donde un nuevo vocabulario plástico no puede mantenerse siendo el mismo debido a las grandes transformaciones sociales, intelectuales y políticas.

Así mismo, se revisaron los textos de Sandro Bocola, quien en torno al tema, interpreta la vanguardia contemporánea partiendo del trabajo de Georges Seurat y la realidad del orden para dirigirse hacia la mirada de Paul Cézanne sobre el análisis y síntesis de la forma. El autor estudia la pintura moderna y su estructura desde el cubismo hasta el

neoplasticismo analizando a Georges Braque, Pablo Picasso y cómo el cubismo otorga la primacía de la forma en la composición, tema importante para la investigación de este proyecto de tesis. Por otra parte, Bocola analiza la propuesta de Piet Mondrian y su trabajo de reducción de elementos partiendo del valor intrínseco del color dentro de la abstracción post-pictórica así como el valor intrínseco de la forma y del material en el minimalismo.

En relación a las vanguardias artísticas, se consultó a Mario De Micheli quien aborda el nacimiento del arte moderno y la ruptura con los valores decimonónicos revisando diferentes antecedentes históricos e ideológicos que lo generaron. De Micheli plantea cómo el arte moderno no surge como evolución del arte del XIX, sino como una derivación contra los valores de ese siglo. Propone que la ruptura no es meramente estética, sino que las razones que proponen las vanguardias artísticas son de orden ideológico. Revisar los textos de este autor ha sido relevante para conocer el contexto en el que la pintura rechazó a la representación.

En relación a elementos formales y de composición pictórica, se revisaron los planteamientos de Lourdes Cirlot en torno a la pintura abstracta, la forma en que se manifiesta y cómo se resuelven aspectos de la composición en la pintura moderna, al plantear cómo las configuraciones geométricas y la distribución del color son parte de la nueva estética. La autora revisa las nuevas posibilidades que la pintura

moderna abrió y cómo se hace posible transportar al espacio una percepción plástica reproducida en el plano de una pintura. La construcción del espacio como principio de organización, conduce a los artistas abstractos hacia la simplificación de la forma regida por los límites del plano horizontal, vertical y diagonal. Mondrian y el grupo De Stijl estudian diferentes caminos que los lleva al elementalismo, término acuñado por Van Doesburg, que define el uso de la línea diagonal como un elemento compositivo más dinámico que las construcciones horizontales y verticales.

Un texto central para esta investigación han sido los ensayos *Retícula, formato e imagen en el siglo XX* y *Retículas*, en el texto *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (Krauss, 1979), que propone a la retícula como uno de los conceptos fundamentales del arte abstracto. A juicio de la autora, Rosalind Krauss, detrás de los trazos y colores ubicados sobre la superficie del lienzo que comienzan a aparecer a inicios del siglo XX, se detecta la presencia de una retícula. Es decir, una estructura de coordenadas geométricas regidas por la relación entre sus elementos. Con dicha retícula, el arte moderno creó un mundo aparte al mundo de los objetos naturales y se opone a la pintura que hasta el siglo XIX había pretendido reproducir la naturaleza. La autora revisa cómo el arte pictórico se independiza de la interpretación de la realidad y el momento en el que la retícula se convierte en elemento concreto de la obra y el modelo espacial en el arte del siglo XX.

Respecto a esta consideración, Rosalind Krauss apunta cómo la retícula puede ser vista como un mapeo de las cualidades físicas de la superficie dentro de las dimensiones estéticas de la misma, siendo esto posible debido a la dualidad dentro de la naturaleza misma de la retícula (materia y estética).

Si bien la retícula ha sido tema de discusión en obras de artistas extranjeros como Piet Mondrian, Sol LeWitt, Theo Van Doseburg y Agnes Martin, ésta ha recibido poca atención para abordar la pintura de artistas del geometrismo mexicano. En relación al arte en México los textos de Jorge Alberto Manrique, Juan García Ponce, Silvia Cherem y Juan Villoro han sido fundamentales para estudiar el geometrismo mexicano desde sus primeras manifestaciones en la década de los cincuentas. En sus publicaciones, se aborda la obra de los miembros de este movimiento a través de entrevistas, anécdotas y reflexiones. Los autores hacen una extensa descripción del contexto histórico y artístico en el que surge este movimiento en México así como de la escena artística en América Latina durante ese periodo.

Igualmente se consultaron textos y documentos de Teresa del Conde quien revisa la trayectoria de los geometristas mexicanos desde sus inicios considerándolos una presencia significativa en el mosaico del arte actual en México.

Partiendo del supuesto de que existen correspondencias entre las vanguardias europeas y el geometrismo mexicano, la presente investigación se ha orientado al análisis de la retícula como concepto y la manera en que se expresó a través de redes espaciales en el geometrismo mexicano abarcando tres décadas, desde 1970 hasta 1990.

El desarrollo de la investigación se presenta en el siguiente orden:

En el primer capítulo de la tesis se estudia la retícula como concepto y bajo esa mirada se hace un recorrido de su presencia como estructura geométrica en la obra de Paul Cézanne así como de su evolución a la modernidad en las primeras vanguardias artísticas europeas. Las vanguardias artísticas se diferencian en sus postulados teóricos y propuestas estéticas aunque comparten el interés por un cambio recurriendo a la geometría y la abstracción como lenguaje. La interpretación de Pierre Francastel respecto al nuevo espacio pictórico, que surge a principios del siglo XX, es fundamental para comprender la nueva experiencia visual que ya no recurre a la percepción sensorial, formación del conocimiento o en simbolismos heredados, sino a la experiencia sensitiva, cambiando así, la actividad perceptiva y figurativa del espacio pictórico. Así mismo, dentro de este primer capítulo se analiza la presencia de figuras geométricas tales como el cono, el cilindro y la esfera en la obra de Paul Cézanne, para comprobar la estructura interna de cada figura, a través de estos elementos.

A través de las obras cubistas se estudia la importancia de la estructura

interna de cada objeto en la obra así como la interpretación del espacio escenográfico del que habla Francastel. El trabajo de Piet Mondrian es determinante para comprender la construcción del espacio como principio de organización orientado hacia la simplificación de la forma.

La retícula como concepto se analiza a partir de algunas obras de artistas como Jasper Johns, Sol Le Witt, Agnes Martin y Ad Reinhardt quienes usaron la retícula como elemento concreto de su obra y como modelo en el arte del siglo XX.

En el segundo capítulo, se aborda la influencia de las vanguardias europeas en América Latina hacia los años cincuenta, momento en el que se sientan las bases artísticas y teóricas que a través de publicaciones y exposiciones permitirían la aparición de la abstracción geométrica en América Latina.

Hacia la década de los cincuenta, la generación de la ruptura en México, conformada por un grupo de artistas como Gunther Gerszo, Carlos Mérida, Mathias Goeritz, Roger Von Guten, Alberto Gironella, Vlady, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Manuel Felguérez y Vicente Rojo entre otros, fue determinante para comprender las derivas de estilos y propuestas artísticas que conformaron el geometrismo mexicano y la necesidad de reflexionar en torno a la abstracción, rompiendo la relación con la pintura histórica, nacionalista, e ideológica. Debido a que este grupo se opuso a exponer en salas oficiales, se revisó la importancia del surgimiento de nuevos foros y espacios como promotores de lo que se

denominó el nuevo arte mexicano.

En este apartado se analizan las referencias estéticas que algunos geométristas pudieron tomar del arte prehispánico haciendo referencia a algunas características específicas como Rufino Tamayo, Mathias Goeritz Carlos Mérida y Vicente Rojo. Por un lado se estudia el uso de las formas recreadas en las vanguardias europeas, y por otro el arte prehispánico reinterpretado por el artista a través de elementos formales.

En el capítulo tres, se recupera la retícula como concepto, y recurriendo a la forma, la geometría y el color como categorías de análisis, se analiza la obra de Fernando García Ponce, Vicente Rojo y Manuel Felguérez, representantes del movimiento geométrista en México.

En la tesis se considera y estudia hasta qué punto para los geométristas mexicanos, la retícula significó una forma de organización compositiva configurada como un sistema de redes espaciales que sustentan los trazos y colores. En este sentido la tesis analiza la presencia de redes espaciales desde una selección de obra de artistas pertenecientes al geometrismo mexicano quienes exploraron la retícula.

I. La retícula y su presencia en el arte moderno

Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos.

Lourdes Ciriót

Emblema de la abstracción moderna, la retícula ha sido un tema recurrente en el lenguaje visual de la obra plástica en el siglo XX. Su éxito reside desde lo cuantitativo, en ser un recurso formal para un gran número de artistas; desde lo cualitativo en ser el lenguaje de las principales obras de arte moderno y desde lo ideológico en ser un emblema de la modernidad en el arte.

Si bien la retícula ha sido tema de discusión en obras de artistas como Sol LeWitt, Theo Van Doseburg, Ad Reinhardt y Agnes Martin, ésta ha recibido poca atención para abordar la pintura de artistas del geometrismo mexicano. Por lo tanto, el propósito de la presente investigación es estudiar la presencia de la retícula a partir de una selección de la obra de artistas pertenecientes al geometrismo mexicano, quienes exploraron las posibilidades y las limitaciones de la retícula dentro de su lenguaje visual a principios del siglo XX.

En este primer capítulo se abordará la retícula como concepto y bajo esa mirada se hará un recorrido de su presencia como estructura geométrica en la obra de Paul Cézanne, precursor de la abstracción geométrica, así como de su evolución a la modernidad en las primeras vanguardias artísticas. Su estudio respecto a la geometría presente en la estructura

del objeto fue fundamental para los pintores cubistas quienes a su vez, influenciaron a artistas como Piet Mondrian quien abordó el estudio de la retícula como red subyacente de las formas y colores en su obra.

Como parte de lo que ha sido el principal estudio acerca del uso de la retícula en el arte moderno, la crítica de arte Rosalind Krauss, publicó el ensayo *Retículas* (Krauss, 1979) en el que la analiza detalladamente como una nueva presencia en el arte moderno: una articulada red donde se traza una nueva ruta hacia el orden visual, la geometrización, lo antirreal y lo antinatural en el momento en que el arte da la espalda a la representación de lo real. Esta estructura funciona para Krauss como el mito central del modernismo al ser un emblema “de los anhelos modernos en el ámbito de las bellas artes” que no imita, pero determina una estética que no tiene referente ni significado, algo difícil de atender en la pintura figurativa (Krauss, 1979, p. 58).

1.1 El nuevo espacio plástico

De acuerdo a Pierre Francastel, la representación del espacio en el Renacimiento, creaba una ilusión más no imitaba lo real (1976, p.153).

Los artistas se ocupaban de imponer procedimientos a sus contemporáneos que tenían que ver con prácticas técnicas, científicas e imaginativas para acercarse a lo real. El autor afirma que “se trataba de

una construcción intelectual y social y no de descubrimientos concretos y representativos de una realidad” (Francastel, 1976, p.154).

Durante el Renacimiento había la necesidad de plasmar una expresión particular del mundo para un grupo social determinado. El desarrollo de la pintura fue reflejo de las hipótesis sobre el origen del hombre y la naturaleza sometidos a leyes fijas de representación de su espacio físico, geográfico e imaginativo (Stangos, 2004, p. 114). Y aunque con el paso de los siglos, El Greco, Velázquez, Rembrandt y Goya entre otros, abrieron nuevos caminos en la pintura que lejos quedaban ya de un sistema euclideo de representación, continuaron representando un espacio escenográfico. Generaron interés en nuevas técnicas y temas pero no renunciaron a los principios y leyes de la pintura que los precedió. Al darse cambios políticos, sociales y religiosos, la sociedad tiene acceso a nuevos espacios geográficos y científicos y es cuando busca un nuevo uso del espacio.

“...para que una novedad llegue a la conciencia del público, que por definición es menos avanzado que los creadores, es necesario que éstos conserven ciertos aspectos de la tradición; de lo contrario su invención será inaccesible a la muchedumbre. Es la regla absoluta de toda iniciación”
(Francastel, 1976, p.160).

Es así como se ve que el claroscuro del siglo XV a través de la línea y la sombra mantenía a la forma como objeto y es con el Impresionismo cuando se invierten los valores: la forma cede para dar paso a las

manchas de color cuya presencia ordenan el espacio. Con esto, se da la espalda al punto de vista tradicional para generar la posibilidad de proponer un espacio pictórico distinto. El artista del Impresionismo abandona la consideración del objeto como dato fundamental y abre paso a una nueva concepción de su relación con el sujeto y con otros objetos. "un continuo devenir de la materia" (Francastel, 1988, p. 232).

Con este cambio, la experiencia visual ya no se apoya en la representación mimética de lo real sino en el vínculo de la conciencia en relación a la experiencia sensible, modificando la representación pictórica.

Las principales transformaciones en el campo de las ciencias ocurrieron entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX cuando éstas contribuyen a entender las complejas relaciones y estructuras del universo. En este contexto, en el campo del arte se modifican los esquemas de representación de la composición por una nueva representación plástica del espacio. La pintura se ocupa de lo pictórico, la estructura y el espacio bidimensional, es decir, la pintura se vuelca sobre sí misma adquiriendo una autonomía. Cada elemento compositivo y estructural adquiere sentido en relación a lo que la obra expresa.

“La Edad Media tuvo una concepción compartimentada del espacio, que el Renacimiento tuvo una concepción escenográfica y el arte moderno una concepción aprehensiva” (Francastel, 1976, p.171).

1.2 La geometría como el alma del objeto

Cézanne reinterpretó el valor pictórico de la geometría como ordenador del espacio visual cuando propuso interpretar la naturaleza a partir del cilindro, el cono y la esfera colocando este conjunto en perspectiva dirigiendo cada lado de un objeto y de un plano, hacia un punto central. Es decir, el espacio dejó de ser visto como un reflejo de la naturaleza para ser expresado a través de la línea, la forma y el color de múltiples maneras. "Se puede representar un espacio bidimensional y perfectamente significativo; se pueden sugerir las cualidades del espacio por diferentes medios, elección o combinaciones de colores, especulando tanto sobre su valor simbólico como sobre su valor fisiológico" (Francastel, 1988, p. 78). Cézanne, no busca proyectar una visión de una realidad de acuerdo a los valores académicos que proponían un manejo de la luz que implicaba una fuente de iluminación única. La representación del espacio cambia radicalmente de sentido cuando el artista otorga valores pictóricos autónomos a los objetos.

El arte y la geometría tienen puntos de contacto, obvios u ocultos, donde el arte influye en la geometría y viceversa. Se puede ver así, cómo la retícula funciona como soporte de la forma, manifestándose a través del punto, la línea, el plano y el volumen, elementos de toda geometría a

partir de los cuales se representa la naturaleza espacial de los objetos y del espacio (Gestner, 2001, p. 25).

Por lo anterior, para hablar de la retícula y su papel en el arte del siglo XX, se debe necesariamente abordar la obra de Cézanne desde la geometría para después vincular su trabajo con los cubistas, Mondrian y la abstracción geométrica. Se limitará el estudio de la obra de Cézanne a la interacción entre los distintos planos en su pintura, generados por las figuras geométricas.

Amédée Ozenfant, pintor cubista francés, parte de la tendencia purista, pintaba a partir del principio de que toda forma tiene su modo específico de expresión. La larga evolución que lleva desde Ingres y Cézanne hasta el arte purificado de Mondrian ha consistido en una aplicación cada vez más estricta de la regla fundamental antes expuesta. En geometría, un conjunto de líneas rectas y curvas significa un objeto geométrico. En el arte, las líneas que constituyen una figura significan el objeto plástico, así como la experiencia estética que generan.

En este sentido obras de pintores como Paul Cézanne y Juan Gris han definido la relación entre las figuras geométricas y sus propias obras.

“No estaban convirtiendo la pintura en geometría, sino que estaban poniendo la geometría al servicio de la pintura” (Nuere Menéndez, 2002, p. 123) .

Cézanne, al elevar la forma a esquemas geométricos y cuerpos simples lleva a la pintura al “culto de la pura sensación” representando un nuevo sistema espacial que excluye al objeto clásico. Otorga autonomía y maleabilidad al objeto que ya no es representado sino creado mostrándolo como un fragmento de la realidad, en un espacio imaginario (Francastel, 1976, p. 171).

A partir de las reflexiones de Francastel, se comprende cómo Cézanne juega un papel crucial para la pintura moderna. A partir de sus propuestas se derivan las de Picasso, Matisse y los planos de color, la abstracción y Kandinsky. En su obra *Las Grandes Bañistas*, (Fig.1) Cézanne abandona los principios establecidos desde el Renacimiento, donde como se mencionó anteriormente, el propósito era crear un espacio escenográfico por medio de la perspectiva lineal y del claroscuro en una tela.

En esta obra, Cézanne se desvía de esas reglas y comienza por separar su trabajo del uso del efecto de luz y sombra, aplana y fragmenta las formas interpretándolas con pinceladas rectangulares. En ella recurre a la pintura tradicional en términos de composición y tema, pero el contorno negro usado para definir formas es el principio del camino que tomó en relación a la retícula. Las formas se vuelven visibles cuando una línea encierra un área o cuando un aparente cambio en el color o la textura conforma un área diferente de la de su entorno.



Figura 1
Las Grandes Bañistas

Una combinación, un camino entre lo bidimensional y tridimensional que recorre utilizando líneas, colores y planos, como recursos para que difícilmente encontremos líneas continuas dibujadas alrededor de un objeto. A partir de colores intensos y líneas negras y gruesas, Cézanne da profundidad al cuadro y a partir de su propuesta se generan volúmenes y la ilusión de tridimensionalidad, aspectos que aparecen combinados en el espacio del cuadro.

En el paisaje arquitectónico de la obra *Curva de la Calle de Monteroult*, (Fig. 2) se aprecia en qué medida la perspectiva y el uso del color académico son trascendidos; en su lugar emplea pinceladas y planos de color que forman rectángulos, construyendo así una retícula de colores

que componen una estructura. Planos verticales que se mueven hacia el fondo de la escena nos llevan de nuevo a planos bidimensionales. Con líneas construye planos, con planos construye volúmenes.



Figura 2
Curva de la Calle de Monteroult

Como metáfora podemos decir que Cézanne construye sus obras, no las pinta, siendo sus pinceladas, los bloques de la pintura. Mediante el descubrimiento de la compensación de volúmenes, pintores como Cézanne, Renoir y Seurat son capaces de construir profundidad mediante planos escalonados, los cuales podemos apreciar en esta obra

siendo características del trabajo de Cézanne y que fueron llevadas al extremo en los cuadros cubistas.

En la obra *Pinos y Rocas*, (Fig. 3) uno de sus últimos trabajos, Cézanne desarrolla una vista caleidoscópica en la que figuras tridimensionales se construyen a partir del color, como se observa en el diagrama aplicado en la figura 3.

Hay zonas en las que las líneas se pierden, se diluyen con el fondo o simplemente están pintadas por áreas. Estas líneas que desaparecen y se disuelven ponen en evidencia la bidimensionalidad del lienzo.

Podemos observar cómo las rocas y el follaje del primer plano pasan de ser figuras tridimensionales que se rompen en pedazos para fundirse en un plano de color de una o dos dimensiones. Las líneas casi paralelas al horizonte proporcionan extensión y las verticales dan profundidad.

Usando pinceladas cuadradas amarillas, naranjas y azules obtiene una representación del viento. Se trata de un sistema que da prioridad al orden conceptual sobre la percepción sensorial, que ofrece una armonía paralela a la naturaleza pero no una imagen de ella.

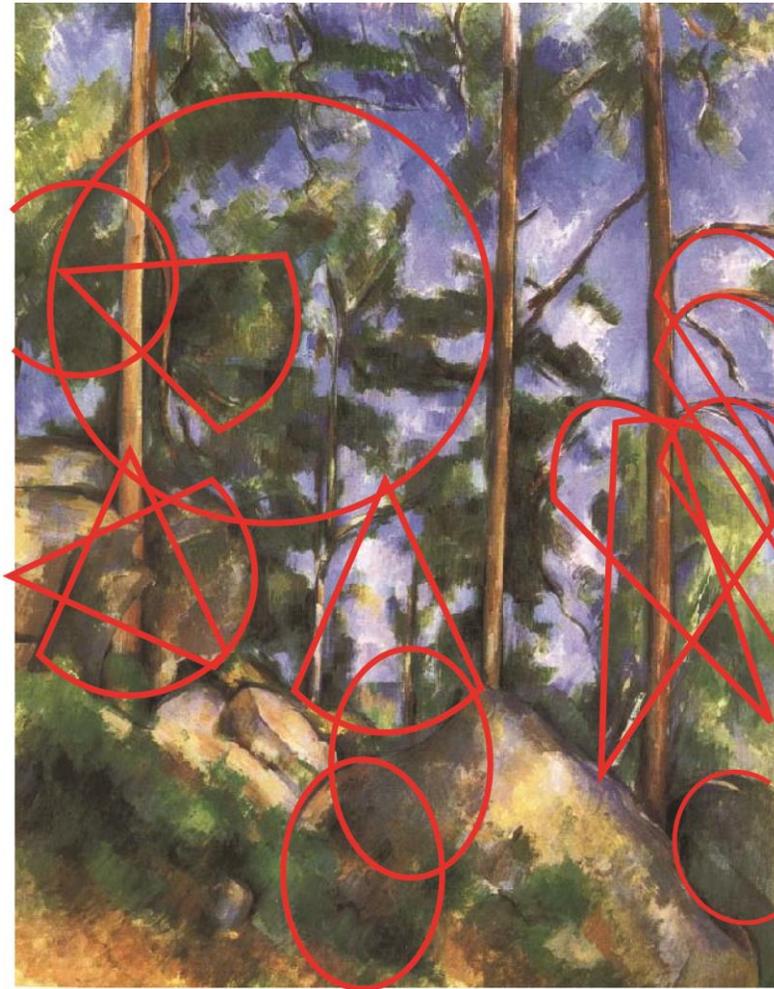


Figura 3
Pinos y Rocas

En este punto, vale la pena citar las palabras de Johannes Itten respecto

a su consideración del color con respecto a las figuras geométricas:

“La forma es también color. Sin color no hay forma, sin forma no hay color. Forma y color son una misma cosa. Los colores del espectro son los más comprensibles. En ellos tienen su origen todo posible color. Visible al que ve o invisible al que no ve. Las formas geométricas, los colores del espectro son los medios de presentación de una obra expresiva más sencillos y sensibles, y por ello más fuertes y delicados” (Itten, 1961, p. 32).

El pintor Émile Bernard publicó una entrevista que hizo a Cézanne en la que habla de la construcción de una visión en la que se crea una óptica y se ve a la naturaleza como nadie la ha visto (Doran, 2001, p. 50) .

Con óptica, se refiere a visión lógica, donde nada debe observarse de manera natural, es decir, de tratar la naturaleza a partir del cilindro, la esfera y del cono con la perspectiva correcta de manera que cada lado y plano de un objeto está dirigido a un punto central, tal como se puede observar en el diagrama sobrepuesto de la figura 4. Cézanne afirmó en la entrevista con Bernard que existe un andamiaje invisible de esferas, conos y cilindros que subyacen en la naturaleza, de ahí que se encuentren figuras geométricas incrustadas en las composiciones del pintor.

Los estudios de *La Montaña Santa Victoria*, (Fig. 4) fueron un tema de experimentación por más de 20 años. En ellos se encuentran en elementos geométricos y diagramas de secciones cónicas que son la clave del uso del espacio y el volumen en la pintura de Cézanne, como se aprecia en el esquema de análisis, así como en el comentario de Cézanne.

“Estoy absolutamente seguro que el contorno realizado espontáneamente no puede jamás ser absoluto ni satisfacer completamente el espíritu. Por el contrario, un contorno establecido por los números o por el compás, y de acuerdo a reglas que puedan satisfacer el espíritu y al mismo tiempo los ojos, es absoluto” (Doran, 2001, p. 52).



Figura 4
La Montaña Santa Victoria

Tal vez con esta afirmación Cézanne buscaba la perfección de las figuras geométricas en sus composiciones, que además acompañaba de color como un todo inseparable:

“El dibujo y el color no son diferentes; a medida que pintamos, dibujamos; cuanto más se armoniza el color más se precisa el dibujo. Cuando el color adquiere su riqueza, la forma está en su plenitud” (Gilson, 1995, p. 57).

Se tiene por un lado la estructura interna de cada figura geométrica, pero a la vez, éstas adquieren consistencia a través del color que poseen. En este sentido se plantea una referencia a las manchas de color que acompañan a las figuras geométricas como capaces de proporcionar la sensación de volumen, profundidad y tridimensionalidad.

En su pintura *La Montaña de Santa Victoria*, (Fig. 4) al compensar volúmenes y variando la distancia entre planos verticales, Cézanne dota a la pintura de profundidad, tensión y ritmo; siempre en estrecha relación con el plano y dotando de bidimensionalidad al lienzo. Las pinceladas de pintura se funden en el espacio consolidando una tercera dimensión, en la que los objetos aparecen ante la mirada para crecer desde la superficie de la pintura, disolviéndose en ella nuevamente. El volumen del espacio y el orden clásico de sus composiciones se logran debido a cómo el artista construye el color armando una retícula de cálidos contra fríos y contrastes excesivos, el color no sólo contribuye en la armonía sino en la estructura. Si se rompiera la imagen, se vería cómo está construida a partir de una geometría compuesta de pinceladas rectangulares.

Como resultado de lo mencionado anteriormente, se puede entender cómo Cézanne intenta reinventar la manera en que se ve la estructura de los objetos mientras los lleva a la abstracción plasmando lo esencial a través de la geometría e individualizando cada uno de los elementos. Con ello, traza un camino de ida y vuelta en el que por un lado construye

una geometría de apariencias visuales sin destruirlas y por otro obtiene esa geometría a partir de las apariencias visuales.

Algunos sucesores de Cézanne, tales como Picasso y Juan Gris, experimentan con la dificultad de reducir la naturaleza a sus elementos geométricos. Juan Gris intenta entender la naturaleza a partir de estos elementos y en lugar de partir de paisajes para llegar a figuras geométricas, decide empezar por cilindros, triángulos y a partir de ahí llegar a la composición estructurada de una pintura. Según sus propias palabras, "no es el cuadro X el que tiene que arreglárselas para corresponder a mi tema, sino el tema X el que se las arregla para corresponder con mi cuadro" (Juan Gris, *Notas sobre mi pintura*, tomado de Daniel Henry Kahnweiler, 1969, p. 138-139).

"El cubismo reducía lo más posible las figuras del mundo físico a las formas básicas que las subyacen", escribió Kahnweiler.

En la pintura cubista se encuentra que por un lado se describe el volumen mediante planos y por otro se reducen las formas de la naturaleza a sus estructuras básicas teniendo como objetivo ofrecer una descripción global de la realidad desde puntos de vista distintos y con diferentes niveles de precisión o abstracción en las representaciones (Kahnweiler, 1969, p. 138).

En la pintura *Paisaje con casas en Ceret*, (Fig. 5) Gris representa simultáneamente los planos vistos desde múltiples perspectivas o vistas, intentando decir lo más posible sobre los objetos representados al

plasmar su esencia por medio de líneas y formas básicas, siendo el espectador quien hace una síntesis de todos estos niveles y puntos de vista.

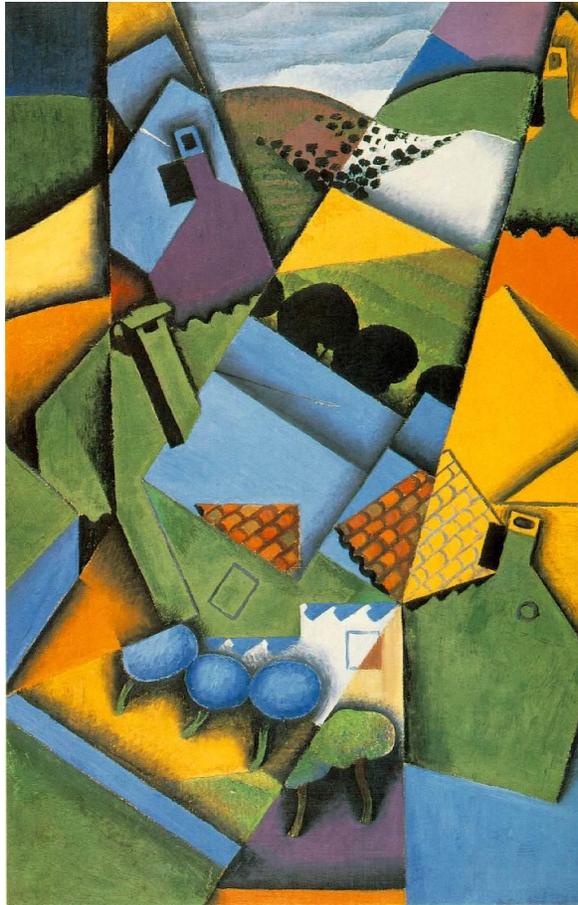


Figura 5
Paisaje con casas en Ceret

Lourdes Cirlot describe el cubismo como la “primer expresión del arte puro” al ser el estilo que rechaza por primera vez la representación como medio auxiliar en la pintura y que a su vez se ocupa de un equilibrio entre

la proporción y posición entre planos, forma y color generando una “composición de relaciones”(Cirlot, 1994 p. 207 y 209).

“Para Juan Gris, la pintura está constituida por dos elementos interrelacionados que al mismo tiempo son independientes. Por un lado, está la “arquitectura” es decir, la composición o subestructura abstracta de una pintura , concebida a base de formas coloreadas planas (formas que le habían inspirado originalmente en sus experimentos geométricos y sus tiras de *papier collé*). Esta “arquitectura coloreada plana” es el medio. El fin, por otra parte, era el aspecto representacional del lienzo o su asunto; éste venía a veces sugerido por la propia arquitectura coloreada y plana, pero en otras ocasiones podría superponerse a ella.” Gris consideraba que “al convertirse la formas abstractas en objetos, de alguna manera se hacían concretas y por lo mismo más poderosas y porque el asunto daba a la pintura una dimensión suplementaria; comparaba a la pintura abstracta con un tejido cuyos hilos estuvieran urdidos en una sola dirección” (Stangos, 1986 p. 61 y 62).

Lo imitativo de las primeras abstracciones se debe a que la pintura sigue recurriendo a la ilusión espacial.

Este es el caso de Fernand Léger quien provenía de los cubistas y con ellos renuncia a la perspectiva más no a la representación de un espacio.

Este es el caso de *Contrastes de Formas*, (Fig. 6) donde representa máquinas o el interior de una fábrica que evocan un espacio compuesto de elementos metálicos en movimiento, prescindiendo de un referente a un entorno conocido por el espectador en la construcción del espacio pictórico.



Figura 6
Contraste de formas

La base estructural de los primeros trabajos de Picasso y Braque de 1910, les permite negar la ilusión de perspectiva propia de la representación naturalista.

Como vemos en la obra *Fox*, (Fig.7) la organización de la superficie no recurre a una retícula como soporte sino más bien como un diseño basado en una retícula para crear una composición por toda la tela.



Figura 7
Fox

1.3 La nueva estructura visual

Cuando en 1910 se generalizó la abstracción, el arte plástico había operado exclusivamente con ayuda de la imitación. Todos los intentos de descripción hacían referencia a la falta de un objeto reconocible. Wilhelm Worringer usa la palabra “abstracción” como definición de una forma meramente geométrica y como término para definir la transformación de las formas de la naturaleza en formas geométricas (Blok, 1999, p. 10) .

De acuerdo Worringer, el proceso de abstraer está unido a una reducción de las formas relevantes de la naturaleza. Piet Mondrian al hablar de

abstraer la naturaleza no se refiere a huir de la realidad sino a buscar alternativas más allá de los referentes humanos para crear en la obra de arte “un monumento a la belleza” como escribe en su carta a H.P. Bremmer el 29 enero 1914 (Blok, 1999, p. 11).

"Lo que constituye la Forma de una obra no son los detalles, es el conjunto. La Forma no está ligada a los elementos, éstos son intercambiables en la mayoría de los casos. La Forma no es la suma de detalles integrantes en el conjunto que constituye la obra, no pertenece al nivel de los elementos y de los contenidos sino al nivel de los principios, es decir, de las estructuras. Se identifica con el esquema de organización que sugiere la conjunción de los elementos, elegidos como significativos no por su conformidad con modelos heteróclitos tomados de fuera, sino en razón de su unión con las leyes propias del esquema organizador" (Francastel, 1988, p. 123) .

En este contexto, la retícula no sólo trasciende como referente de modernidad sino como recurso para eliminar la narrativa a través del uso de redes espaciales que determinan nuevas relaciones entre color, forma y geometría. Su discurso selectivo sustituye la dimensión de lo real por dichas relaciones en un campo estético anterior o posterior a los objetos naturales, tratándose de una transferencia donde nada cambia de lugar ya que la retícula proyecta la superficie de la pintura en sí. El plano físico y estético son uno mismo generando un materialismo sincronizado, delimitado, autónomo y autorreferencial en el espacio del arte.

La perspectiva en la pintura de los siglos XV y XVI era una herramienta a modo de estructura para organizar elementos con la intención de probar cómo la realidad y su representación podrían cubrir un sólo plano y convertirlo en referente de la imagen real.

La aparición de la retícula en el mundo moderno como modelo de relaciones espaciales ha sido analizado por Suzi Gablik en tanto que la nueva gramática del espacio:

“La retícula geométrica que el Renacimiento, con su visión Euclideana, impuso al proceso de representación fue sistemáticamente dismantelada y de-construída por los cubistas: desde entonces, la tendencia en el siglo XX ha sido el usar los elementos de la geometría de manera abstracta, como una “gramática universal” explorando sus relaciones internas” (Gablik, 1977, p. 81).

Como comenta Gilson, “lo que interesa en pintura es el elemento plástico, que sabemos que es geométrico por naturaleza, ¿por qué no presentar este elemento plástico en su perfecta desnudez?”

(Gilson, 1995, p. 123)

A esta determinación se debe una serie de cuadros cuyos únicos títulos son *Composición núm. 1* y *Composición núm. 2*, de Piet Mondrian, en las que los únicos elementos plásticos permitidos son la línea recta y la figura que genera el centro de interés: el ángulo recto formado por dos líneas perpendiculares entre sí, creando formas cuadriláteras tal como las definiría Euclides.

Hasta entonces, el espacio se había concebido como un contenedor albergando objetos que se mostraban simultáneamente. A partir de Mondrian, se presenta la posibilidad de sugerir un espacio a partir de la representación de un detalle. Al hacerlo, se prepara verdaderamente el abandono del punto de vista tradicional. El espectador dejará de contemplar a través del marco un espectáculo ordenado fijando su atención en un punto de detalle que se transformará en el centro de irradiación, por así decirlo, de toda la visión (Francastel, 1976, p. 169).

A partir de 1915, la abstracción es el camino único y definitivo para los suprematistas y constructivistas así como los artistas del Stijl que eligen entre las múltiples posibilidades formales de la abstracción geométrica que más tarde codifican. “La nueva imagen es estética como definición de la relación expresada” (Cirlot, 1994 p. 215).

Por un lado la abstracción se identifica con la geometría mientras que por otro, la expresión de sentimientos personales como parte del papel social y universal del arte, quedaba en segundo plano. El arte es considerado como un trabajo de investigación similar al de la ciencia. En la Bauhaus, artistas como Klee, Kandinsky y Moholy Nagy desarrollan una “gramática pictórica” que estudia el uso de elementos necesarios para la organización del espacio pictórico mediante la observación y comprensión de la función de la forma y el color. Es entonces cuando la autonomía que ofrece la geometría satisface la necesidad de formas que

demuestren esas funciones mientras se alternan y combinan entre ellas (Blok, 1999, p. 76).

La construcción del espacio como principio de organización, conduce a este grupo de artistas hacia la simplificación de la forma regida por los límites del plano horizontal, vertical y diagonal.

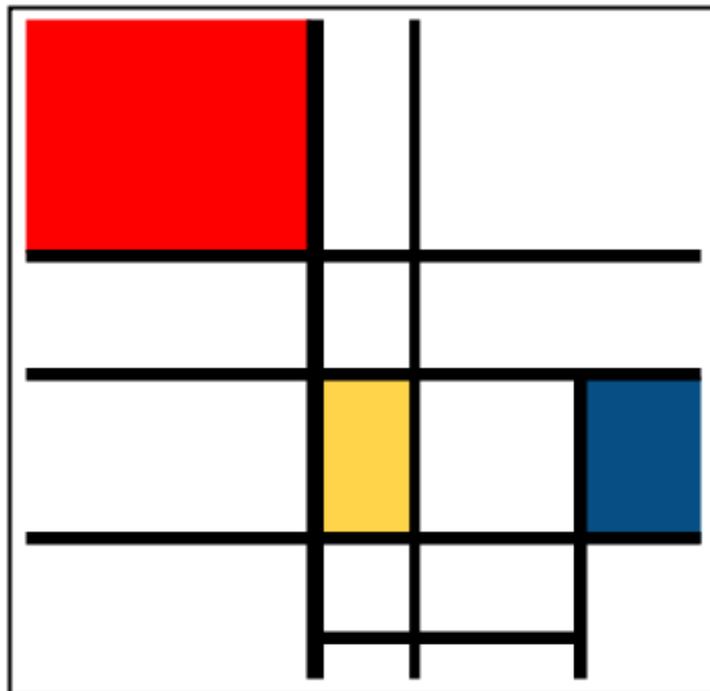


Figura 8
Composición en amarillo, rojo, azul y negro

Mondrian y el grupo De Stijl estudian diferentes caminos para llegar a la “purificación absoluta del vocabulario” que como resultado los lleva al elementalismo, término acuñado por Van Doesburg dentro de los textos de la revista De Stijl de 1926 y que define el uso de la línea diagonal

como el elemento compositivo más dinámico que las construcciones horizontales y verticales (Cirlot, 1994 p.207).

Fiel a su objetivo, Mondrian hace realidad sus ambiciones e ideales a un nivel universal. La estructura idealizada que determina su obra se refleja en la claridad y el carácter normativo de su concepto y en la perfección del equilibrio buscado. Sus ambiciones exhibicionistas se ven realizadas en la osadía de los desplazamientos gravitatorios del cuadro, asimétricos y generadores de tensiones. El carácter único de su exhibición y la dimensión normativa de su estructura idealizada únicamente se pueden reconocer partiendo de la base de la mutua relación” (Bocola, 1999, p. 471).

En este sentido, en la obra de Mondrian, la exhibición y el ideal se unen para generar una unidad pictórica. En *Composición en amarillo, rojo, azul y negro*, (Fig. 8) los elementos geométricos básicos empleados por Mondrian, difieren de aquellos establecidos desde la geometría, siendo más libres en la pintura debido a su interacción con otros elementos y con el color pero más estrictos en la geometría. Los rectángulos no se combinan entre sí, sino que se neutralizan entre la línea, el color y el plano sin permitir la supremacía de ningún elemento.

La pintura moderna recurre a un lenguaje formal que permita a la composición sustentarse en un orden complejo formado por elementos independientes tales como líneas, formas y colores que a su vez inducen, despiertan y sugieren sensaciones. Es a partir de la retícula, que el punto acompaña la composición como un elemento aislado o como parte fundamental en la obra y donde se destaca la línea, se

refuerza el color o se pierde una curva dentro de otra.

La abstracción propone un modelo ideal de las formas geométricas que subyacen a la physis del mundo, a lo que es retícula, que al proyectarse al plano pictórico, propone la autonomía de la forma.

Por otra parte, la distancia entre lo material y lo espiritual fue puesta en evidencia por autores como Mondrian o Malevich, que alejándose de la representación de lo real, se dirigieron hacia el extremo opuesto, el de lo universal, lo no concreto, lo espiritual. Trataron a la retícula como el camino hacia lo universal, para dejar atrás lo concreto. Y es que la retícula da la sensación de ubicarse en lo material, alejado del plano de lo real, pero abre la puerta a la fé, la ilusión, la ficción. Supone ser referente de lo racional, pero por otro lado es artificial y hasta caótica: es rígida pero flexible, es plana pero imita la profundidad, democrática respecto al espacio pero absolutista en su rigidez. Es un contenedor que se contiene a sí misma pero es al mismo tiempo, contenido y forma.

Para Mondrian y de Stijl, la línea recta, el plano y el ángulo son los elementos primarios del arte. Partiendo de ahí, el ángulo recto, consiste en una oposición equivalente pero desigual de líneas verticales y horizontales generando la más pura de las relaciones. La dualidad de elementos opuestos en el medio plástico es necesaria dentro de la composición para Mondrian, quien busca un constante equilibrio expresado por la línea recta y su principal oposición con el ángulo recto. Los métodos de repetición y modificación de retículas usados por

Mondrian en estas obras influyeron en el arte contemporáneo abriendo posibilidades para la experimentación a través de técnicas de imitación y variación dentro de la misma retícula, obteniendo resultados ilimitados de un elemento subyacente.

En “Composición con líneas”, (Fig. 9) Mondrian crea un conjunto armónico armado por líneas horizontales y verticales que llenan la superficie con una densidad casi uniforme.

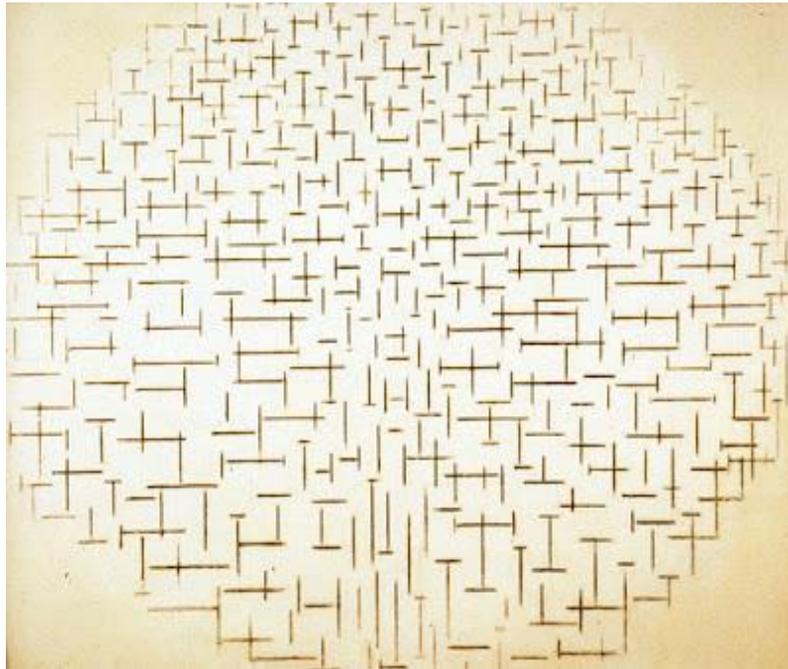


Figura 9
Composición con líneas

Mondrian, “Considera al arte no como la creación de formas elementales, sino de relaciones elementales” y por ello se observa cómo la retícula que soporta esta obra lleva la vista al centro del cuadro, controlando el sentido direccional de la composición. Cada línea puede

arrastrar tras ella y de un modo instintivo a la vista, conduciéndola si se sabe aprovechar su acción, al punto de mayor interés en la obra (Blok, 1999, p. 132).

Este efecto parece lograrse a través de algunas líneas que se tocan o se atraviesan entre sí en zonas donde se agrupan asimétricamente, contrastando, en todos los casos con el fondo blanco. La variación de estas agrupaciones que en principio resultan unidades irregulares, derivan en una textura uniforme descentralizada donde mientras mayor es el grado de densidad de las unidades, menor es su repetición.

Se ve cómo las series de líneas verticales que corren de manera paralela hacia los extremos de izquierda y derecha en el formato, logran un grado de simetría formal y a su vez, el peso de la composición parece balancearse hacia abajo, en la mitad más densa de la superficie, opuesta a la mitad superior, donde la densidad es ligeramente menor.

En las series de *Tableros de Ajedrez*, (Fig. 9) se puede ver cómo la retícula es explícita; de hecho, parece haber sido producida mecánicamente. Sin embargo, la ubicación del color parece ser intuitivo, en el sentido de que la variedad o expresión del juego de color parece ser independiente de la precisión que guarda la relación de las líneas entre sí.

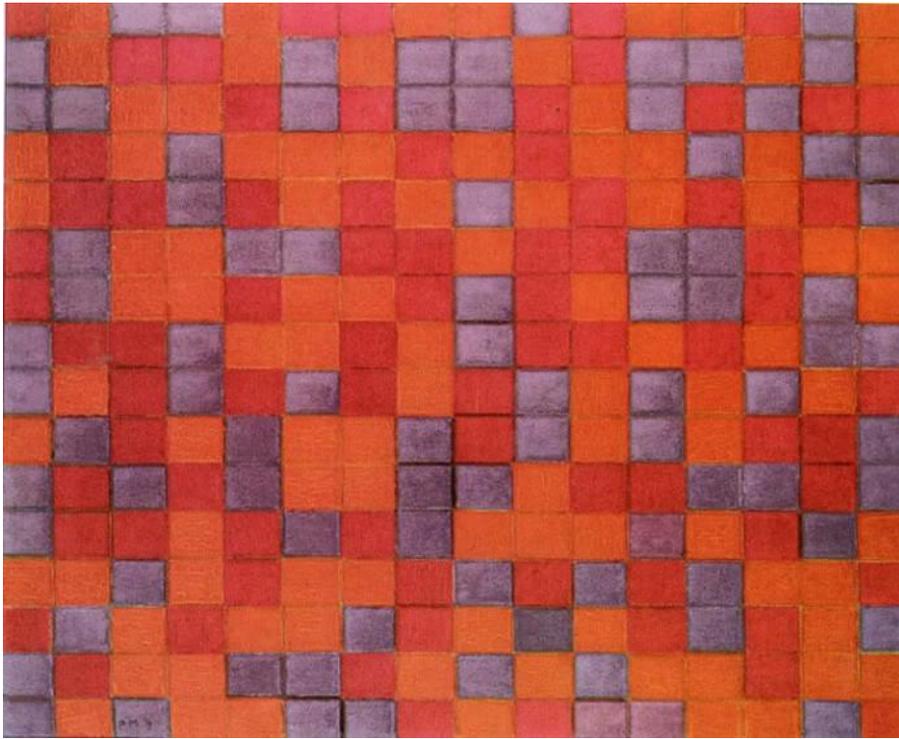


Figura 10
Tablero de ajedrez: Composición con colores oscuros

Las líneas asociadas a los campos de color dan un carácter emotivo a la composición a través del ritmo que generan.

En *Composición en Líneas*, (Fig. 9) se observó que el uso de las líneas de intersección tienen el objetivo de crear densidades variadas para generar volumen. En la serie *Tableros de Ajedrez*, (Fig. 11) el efecto generado es opuesto, ya que para generar un efecto plano, las líneas definen zonas de un mismo color que se conectan horizontal, vertical o en diagonal. Similar a *Composición en Líneas*, (Fig. 9) a mayor densidad de zonas de color, menor su repetición.

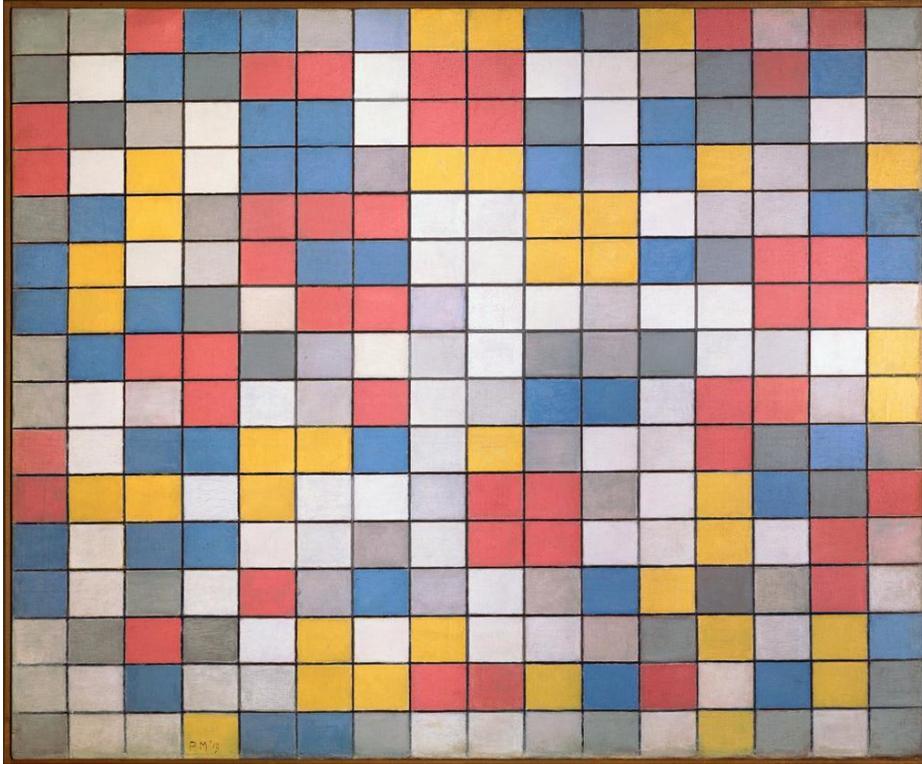


Figura 11
Tablero de ajedrez

Una diferencia importante reside en cómo se relacionan estas obras: *Composición en Líneas*, (Fig. 9) parece ser el resultado de un proceso aditivo, de acumulación. La retícula de las series de *Tableros de Ajedrez*, (Fig. 10 y 11) es más bien un proceso substractivo, donde las líneas son un método para fragmentar la superficie reduciendo el uso de los campos de color.

Para Piet Mondrian así como para Theo Van Doesburg, ambos fundadores de The Stijl, se puede ver cómo la dimensión de horizontalidad y el registro de líneas verticales, reciben la más cuidadosa

atención por parte del artista en la búsqueda de una composición balanceada.



Figura 12
Composición VII (las tres gracias)

En Composición VII (Fig. 12) se ve cómo Van Doesburg en la búsqueda de balance, repite siete veces cada color que es representado por rectángulos de diferentes grosores. Todos ellos se alternan vertical y horizontalmente siendo soportados por un fondo negro que acentúa el contraste de las figuras dando la sensación de profundidad hacia en

segundo plano. En este sentido, son los dos únicos cuadrados al centro de la composición los que juegan un papel determinante para crear dicho sentido de profundidad, aunque también de movimiento. Si se visualizaran los trazos previos que Van Doesburg hizo para esta pintura, veríamos cómo las redes que ubican en lugar y forma a los elementos de la composición, son calculadas magistralmente para que se genere ritmo, movimiento y como ya mencionábamos anteriormente, profundidad. Cabe destacar la posición del rectángulo en el extremo inferior derecho, que además de ser el único que rebasa el formato, también contribuye a la tensión generada por el angosto margen negro junto a los rectángulos en el margen derecho del formato y el rectángulo blanco en el margen izquierdo. Este es un ejemplo de cómo la retícula contribuye no sólo en términos de composición sino también para proveer a la obra de diferentes sensaciones y lecturas.

1.4 La retícula en el arte moderno

Krauss afirma que la retícula declara la modernidad del arte moderno, estableciendo el rechazo del modernismo con el pasado, la exclusividad de la visualidad, su silencio, su hostilidad hacia el discurso y la narrativa. Y es que lo que un día la retícula ofreció como una propuesta radical del arte moderno, hoy su uso se problematiza al ser en ocasiones sólo un

recurso vago para algunos artistas contemporáneos, tal como John Elderfield lo señalaba en 1972, durante un debate acerca de la retícula, donde criticaba su uso como un recurso explotado para inaugurar exposiciones (Krauss, 1979, p. 26).

Sin embargo, su uso ha evolucionado a tal punto que en la obra de artistas contemporáneos la retícula lejos de mostrarse como soporte va más allá debido a que al ser una estructura visual anti-narrativa que rechaza una lectura secuencial se convierte en el ritmo interno de la obra.

Rosalind Krauss apunta cómo la retícula puede ser vista como un mapeo de las cualidades físicas de la superficie dentro de las dimensiones estéticas de la misma, siendo esto posible debido a la dualidad dentro de la naturaleza misma de la retícula “matérica y estética”, como representación simbólica de una contradicción (lo matérico/estético) y encarnando la fuerzas xy , (horizontal y vertical), la retícula ha labrado su destino en nuestra cultura. Es reflejo de la modernidad en el sentido de que el hombre moderno muestra una consciencia cambiada.

La nueva imagen, por tanto, no aparece como imagen concreta sino como manifestación de la abstracción a través de la forma, línea y color, siendo un revestimiento, el mapa de una imagen, ya que como señala Douglas Crimp “una retícula sin referente no es otra cosa que un sistema de líneas coordinadas” (Crimp, 1973, p. 112).

Por ello, la retícula, como nuevo recurso de la composición pictórica, aparece en la pintura moderna por medio de la abstracción, que seguida de la forma, color y plano, teje las relaciones entre ellas ofreciendo una nueva arquitectura en el plano y en él, la esencia de una nueva expresión estética.

“El artista realmente moderno siente conscientemente lo abstracto de la emoción de la belleza: reconoce conscientemente que la emoción de la belleza es cósmica, universal. Este reconocimiento consciente trae como resultado la imagen abstracta” (Cirlot, 1994 p. 207) .

Es necesario que reconozcamos un principio fundamental en este análisis tal como el sociólogo inglés Michael Lane, describe “la prioridad lógica del todo sobre de sus partes” (Lane, 1970, p. 14).

¿Cuáles son, entonces, las propiedades características del estructuralismo? En primer lugar, se lo presenta como un método cuyo alcance incluye todos los fenómenos sociales humanos, sin que importe su forma, abarcando así no sólo las ciencias sociales propiamente dichas..., sino también las humanidades... y las bellas artes. Eso es posible gracias a la convicción de que todas las manifestaciones de la actividad social constituyen lenguajes en un sentido formal, ya se trate de las ropas que llevamos, de los libros que se escriben o de los sistemas de parentesco y matrimonio que se practican en cualquier sociedad. De ahí que sus regularidades se puedan reducir al mismo conjunto de reglas abstractas que definen y gobiernan lo que normalmente concebimos como lenguaje (Lane, 1970, p. 13).

Lane asegura que la característica más distintiva del método estructuralista es el énfasis que se le otorga al todo, a la totalidad, pero a través de la compleja red de relaciones que une sus elementos, sin

buscar estructuras en la superficie a nivel de lo visible sino debajo o detrás de una realidad empírica. La aproximación estructuralista abarca la relación entre la estructura formal y el carácter de la retícula. Esta relación da prioridad otorgada al todo sobre sus partes y la organización básica de la retícula horizontal y vertical como la matriz del orden.

A lo largo del siglo XX, la retícula ha contribuido para que cada elemento de la pieza artística, genere un sentido de totalidad y de unidad como se puede ver en la obra de Jasper Johns *Numbers in Color* (Fig. 13) donde cada elemento al repetirse genera al mismo tiempo un patrón y la oportunidad de articularse individualmente. Para algunos artistas como Jasper Johns, la retícula muestra el sentido simbólico que ha tenido para poder ilustrar la simetría, el balance y la equidad del plano horizontal con el vertical.

En los años cincuenta, Jasper Johns comienza a usar números, banderas, bloques de madera, etc. que aunque eran elementos de uso cotidiano, también tenían una cualidad icónica y emblemática gracias a la manera que eran organizados sobre articuladas redes que fueron el soporte de sus pinturas.



Figura 13
Numbers in Color

La obra *Numbers in Color* (Fig. 13), es parte de una de las series en las que trabajó al final de la década usando números del 0 al 9 que siguen un orden numérico aunque aleatorio en términos de color. Johns propone que cada número dicte la disposición de la estructura de la obra a partir de la gama de colores así como de las texturas.

La tendencia del arte plástico en la década de los cincuenta era sublevarse ante la idea de expresar emoción abriendo paso a propuestas más racionales y objetivas, por ello, artistas como Jasper Johns, Robert Rauschenberg y Andy Warhol centraron su producción artística en torno a objetos cotidianos, fotografías y otras formas de reproducción

mecánica y por otro lado hubo otros, como Donald Judd y Dan Flavin que se inspiraron en la estética de las máquinas y la industria. Sin embargo, hubo otro grupo de artistas que buscó expresarse por la pureza y racionalidad de las ideas a partir de redes espaciales y el serialismo. Una de las mayores contribuciones en esta área vino de Sol LeWitt (1928-2007), quien a través de su afán por el uso de la retícula como soporte de sus composiciones, la convirtió en una especie de “matriz generadora” (término acuñado por Haxthausen en su libro *Sol LeWitt: The Well-Tempered Grid*, 2012) de su producción artística.



Figura 14
Bands of Color in Four Directions

Inspirado por el encuentro con la obra del fotógrafo Edward Muybridge, a finales de los años cincuenta, LeWitt comenzó a experimentar con una retícula de estructura suelta en varias de sus obras de 1960, inspirándose en el tema del hombre corriendo de Muybridge (Fig. 15).

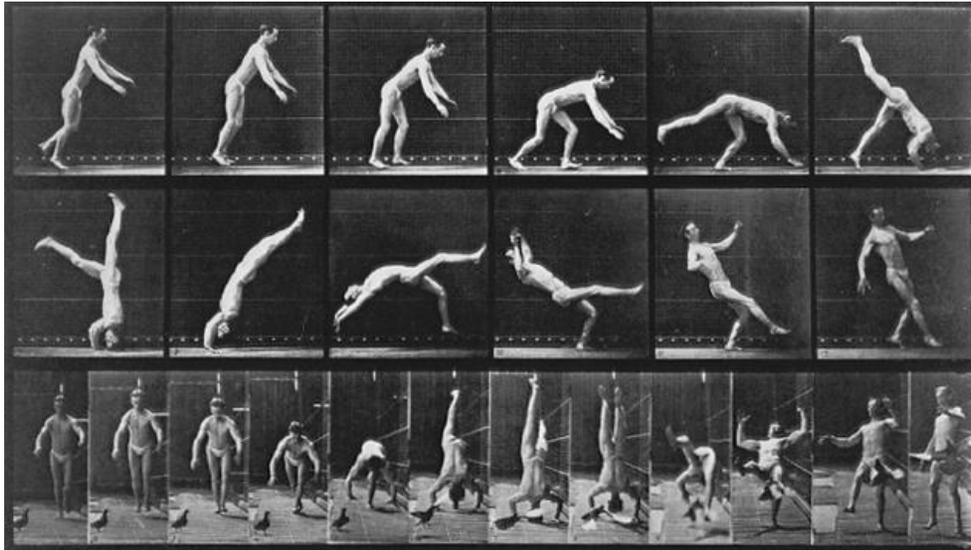


Figura 15
Estudio de Hombre en Movimiento

Poco después LeWitt se alejó de los elementos figurativos hasta llegar a sus primeras estructuras de retículas montadas en dibujos sobre muros, donde es clara la intención de la retícula como principio para una estructura subyacente. Posteriormente, las retículas de sus obras evolucionaron hasta convertirse en el soporte de todo su trabajo, desde sus estructuras tridimensionales hasta sus dibujos, gouaches en papel, fotografías, muebles y murales. El artista encontró gran riqueza en este sistema de carácter formal y lógico desarrollando estructuras complejas

que parten de líneas simples que una vez que apuntan en diferentes direcciones crecen en complejidad y se convierten en el sistema que produce la obra.

Su trabajo es resultado de una serie de reglas que no se aprecian a simple vista. Sólo después de ver detenidamente la distribución de elementos en el trabajo de LeWitt, es cuando emerge la presencia de una idea y estructura derivadas de una retícula subyacente a la cual llamaba “la máquina que hace el trabajo”, mecanismo que dio pie a gran variedad de posibilidades en su producción artística.



Figura 16
Muro Izquierdo: *Wall drawing 630*,
Muro Derecho: *Wall drawing 614*,

La totalidad del espacio recibe un mismo énfasis y debido a una cuidadosa ubicación de las líneas, tanto verticales como horizontales, cada área se mantiene independiente, resultado de un acercamiento sistematizado en la disposición de elementos como se muestra en *Wall Drawing 692*, (Fig. 18).



Figura 17
Wall drawing 289

Hacia fines de los años cuarenta, Jackson Pollock y la escuela de Expresionismo Abstracto de Nueva York (con Mark Rothko, Philip Guston

y Ad Reinhardt) comenzaron a desarrollar su propia forma de pintura posiblemente inspirados en parte de la obra de Mondrian. Esto, en el sentido de la búsqueda del pintor en el dibujo *all-over* (a lo largo de toda la tela) y descentralizado de sus obras no relacionales.



Figura18
Wall drawing 692

Al grupo de Expresionistas Abstractos les interesaba preservar lo llano del bastidor (su superficie) y para estos pintores, la retícula servía para el fin de enfatizar tanto la materialidad de la superficie como el *all-over* en el dibujo. Sus obras sirvieron de estímulo para el expresionismo abstracto de las siguientes generaciones como en la producción de Agnes Martin, así la obra de Mondrian y su pintura no relacional alentó la producción de

artistas como Vilmos Huszar, Jean Arp, Georges Vantongerloo, el mismo Theo van Doesburg, Anni Albers e incluso gran parte de la pintura de Paul Klee.

En la presente investigación, se destaca el trabajo de Agnes Martin por ser una de las artistas del siglo XX que más centró su trabajo en el minucioso estudio de la retícula y su relación con el formato, la línea, el color. Aunque ha sido un recurso ampliamente explorado por artistas de la posguerra, la inspiración de Agnes Martin para incluir la retícula en su obra es muy singular: “La primera vez que hice una retícula, estaba pensando en la inocencia de los árboles y entonces vino a mi mente una retícula y pensé que que representaba la inocencia y fue cuando la pinté y quedé satisfecha. Pensé que ésa es mi visión” (Martin, 1989).

De acuerdo a lo anterior, se puede comprender cómo el trabajo de Mark Rothko influye de manera importante en el estilo de Agnes Martin principalmente durante la década de los años cincuenta, periodo en su obra trabaja espacios sin límites, puros, espirituales y con un depurado estilo geométrico como se muestra en *Rain Study* (Fig. 20).

En este caso, así como en las demás obras de este periodo, las características que las definen son la simplicidad de la forma, el equilibrio y la repetición reticular.



Figura 19
Rain Study

La artista basa su estilo en formatos cuadrados de dos tamaños: lienzos pequeños de 30 cms. y grandes formatos de 180 cms. por lado. En ambos casos, la mirada asimila el registro de los trazos que dejan las tonalidades a través de un movimiento repetido y sistemático dado por la retícula sobre la superficie.

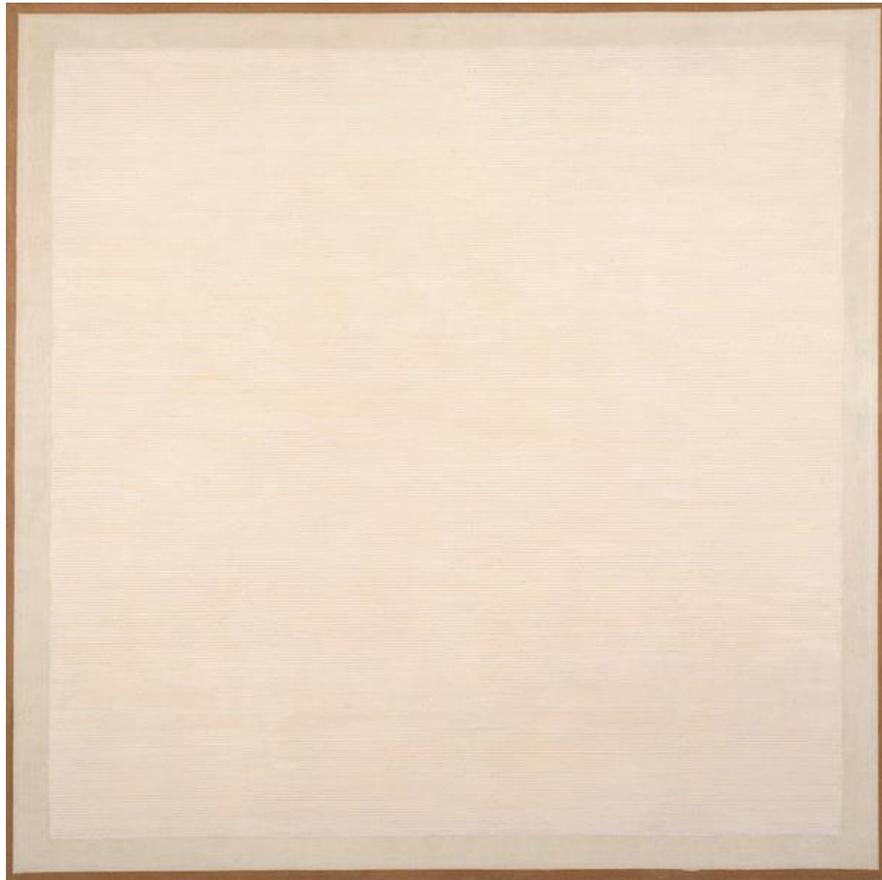


Figura 20
Milk River

El contraste de estas dos dimensiones permite la exploración de la obra desde un enfoque cercano y limitado hasta un formato amplio, libre y abierto que excede el límite de la visión periférica. Ambos casos logran detener la mirada en la armónica composición geométrica que parece fundirse en el plano, en lo matérico del lienzo.

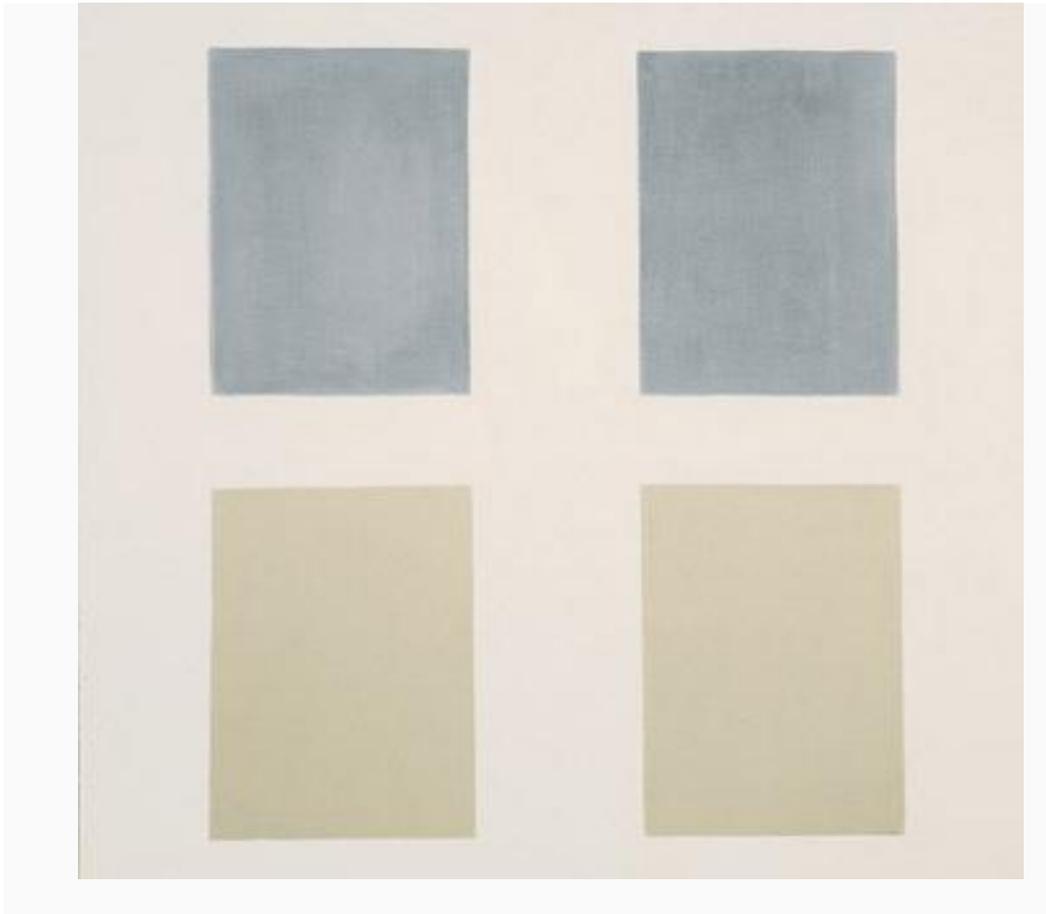


Figura 21
Window

En la obra *Window*, (Fig.21) El trazo ortogonal de la retícula, es decir, los ángulos rectos en el espacio horizontal y vertical del formato, ofrece aperturas rectilíneas en los cuatro lados de la obra que se fusionan en la superficie de la pintura y abren paso a un efecto oscilante de inversión de planos.

En este sentido, es interesante la observación que propone Crimp:

“Si estudiamos la tradición del dibujo y la pintura vemos que ésta se ha centrado en tres funciones: 1) La delineación de una imagen o figura (relativa o no a la representación), 2) La delineación del espacio (perspectiva), y 3) la expresión autográfica “pura” (automatismo). Las líneas de Martin no son ninguna de esas tres cosas. Sus pinturas no contienen imagen o forma excepto las líneas por sí mismas. Podemos referirnos a una imagen reticulada, pero estrictamente hablando, una retícula no es una imagen sino un revestimiento, un mapa de una imagen; una retícula sin referente no es otra cosa que un sistema de líneas coordinadas. Precisamente por ser líneas coordinadas, nos recuerdan la construcción de un espacio ficticio desarrollado por Alberti a través de un bastidor; sin embargo, las líneas de Martin invierten el sistema de perspectiva de Alberti regresando a la retícula a la superficie misma” (Crimp, 1973).

En este sentido, se puede ver cómo en *White Flower*, (Fig. 22), así como en un grupo de obras tales como *Grey Stone II*, (Fig. 23), *Flower in the Wind* (Fig. 24), y *Night Sea*, 1963, (Fig. 25), el formato cuadrado ofrece equilibrio encerrando la textura asimétrica que la retícula, ligeramente irregular, se repite sistemáticamente componiendo ese sistema de líneas coordinadas de las que habla Crimp. Los márgenes establecidos en los cuatro lados parecen tener la función de activar el fino entramado que compone toda la obra. La retícula flota y se transforma en sombra o borroso movimiento de color y es cuando, como menciona Crimp, se ve cómo la retícula regresa a la superficie.

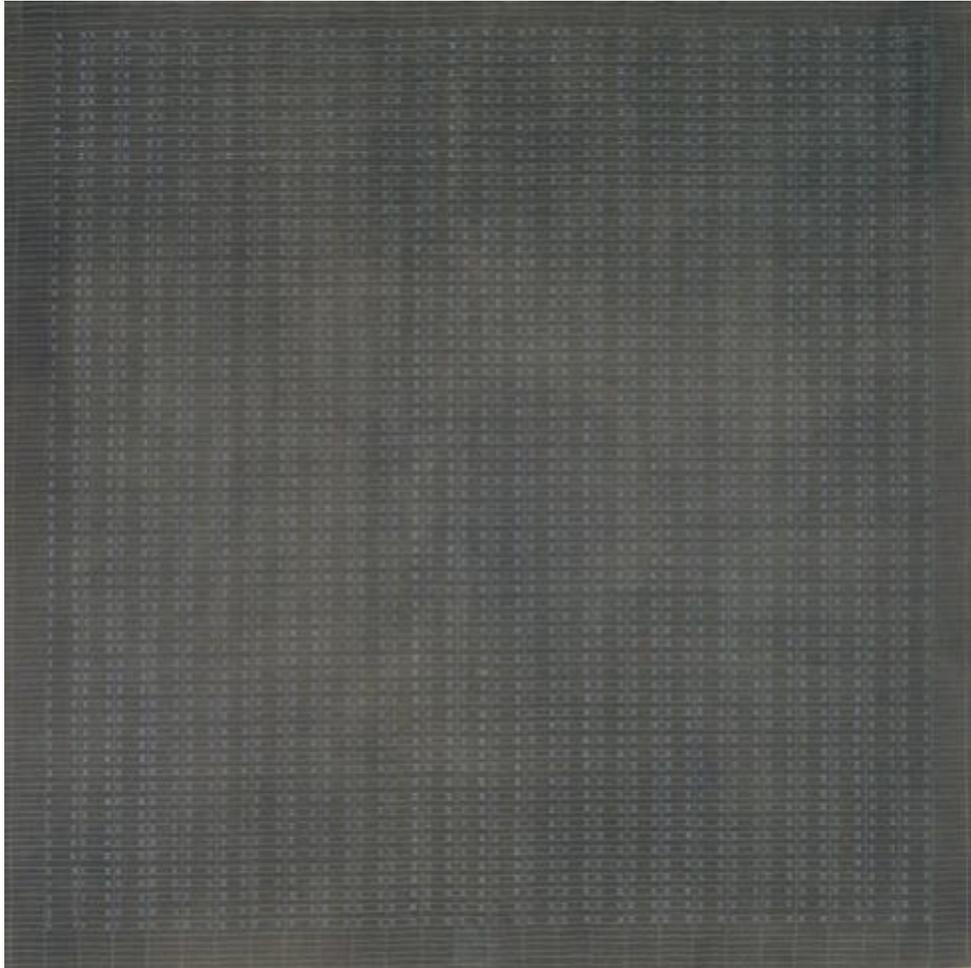
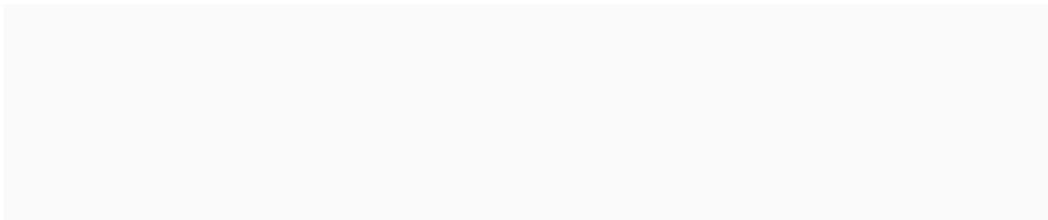


Figura 22
White Flower



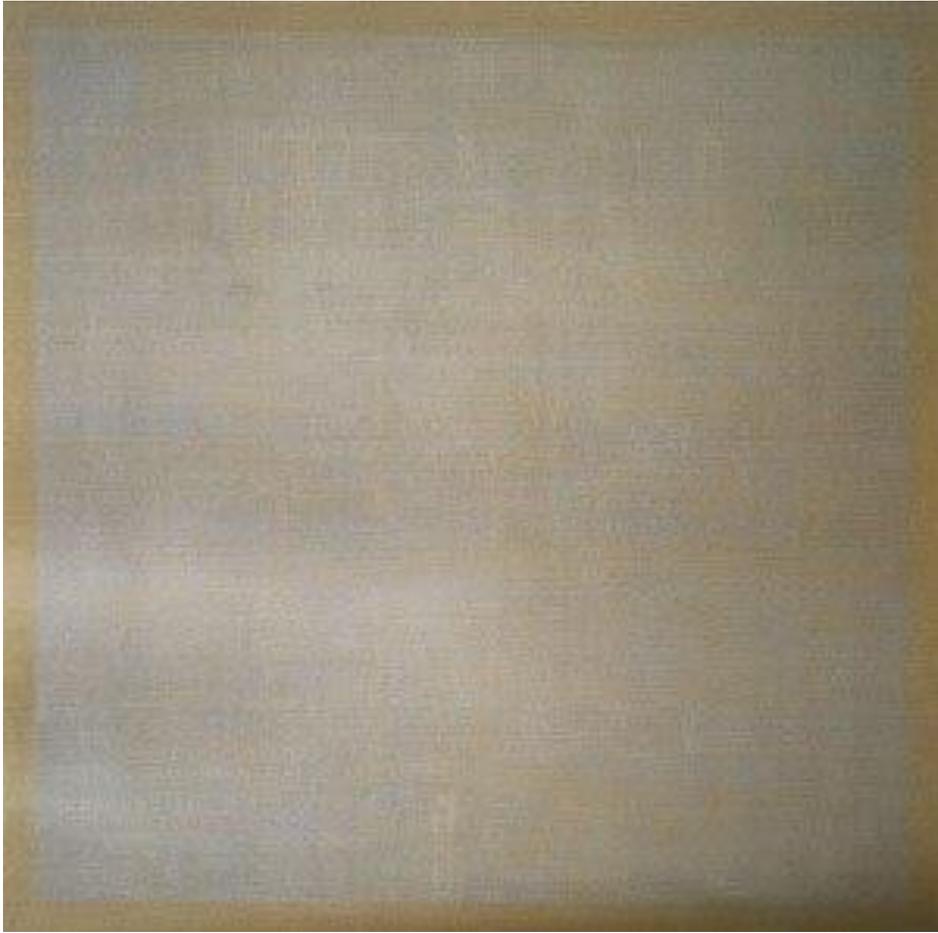


Figura 23
Grey Stone II

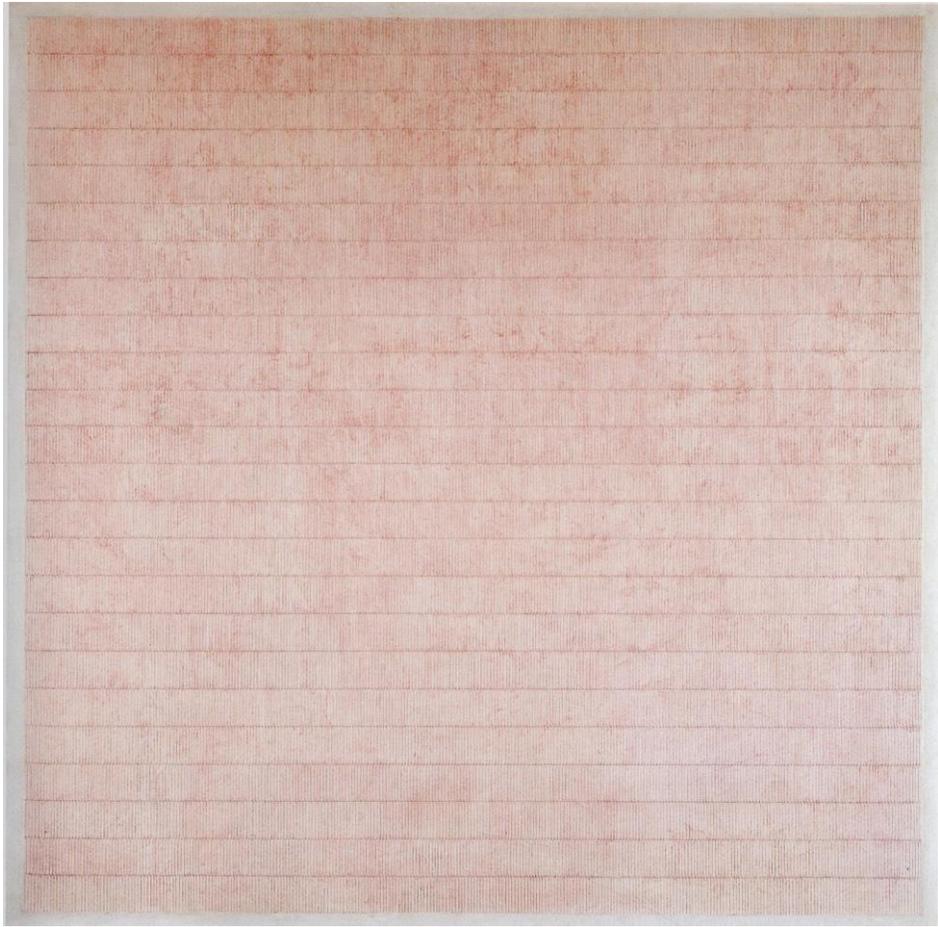


Figura 24
Flower in the Wind

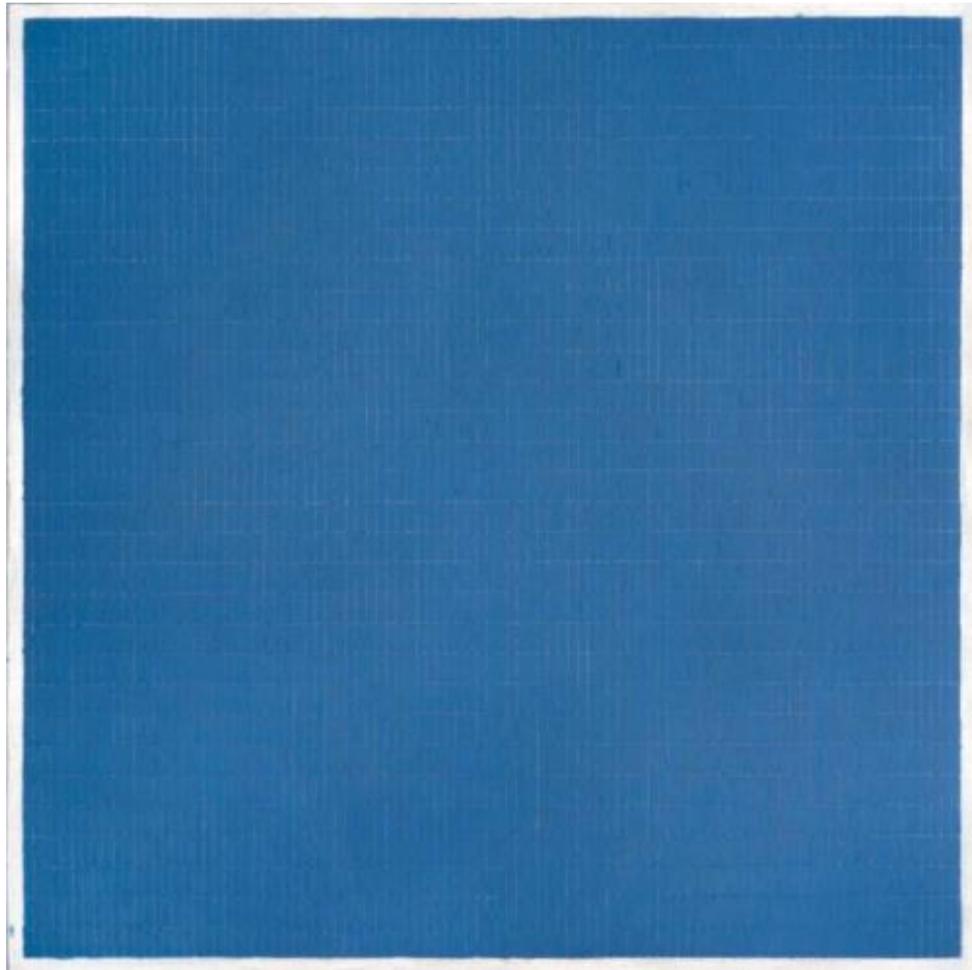


Figura 25
Night Sea

De acuerdo a la misma Agnes Martin, la madurez de su obra llega cuando fusiona la expansión de trazos simples y repetidos hacia grandes formatos junto con el uso de una estructura reticular refinada. Ya sea por medio de incrustaciones, grabados, revestidos, o registrando una ausencia usando el recurso de espacios en negativo, la retícula facilita la búsqueda de la artista por un trabajo completamente abstracto.

Así mismo, este grupo de obras ofrecen una relación interactiva con el espectador ya que por un lado, es inevitable el escrutinio de una mirada cercana que estudia el detalle y por otro, cuando a distancia se experimenta la sensación de nuevos efectos que con el color componen un difuso velo.

En conjunto, la estructura intrínseca y espontánea de líneas paralelas así como de texturas rectilíneas, ofrecen una configuración abstracta que crea una imagen que va más allá de un grupo intrincado pequeñas formas simples. Sin embargo, se puede observar cómo la obra de Martin se desenvuelve dentro una serie de reglas, principios y combinaciones muy estrecha, pero prolíficas.

Tal es el caso de la obra *Pilgrimage*, 1966, (Fig. 26) donde los patrones compuestos de marcas reticuladas, repeticiones de trazos o puntos, fondos cálidos contrastan con retículas de tonos más oscuros. Krauss habla del materialismo de la retícula pero asevera que los artistas no la estudiaban desde ese ángulo, apuntando que Mondrian y Malevich no discutían acerca de pigmentos y grafito sino del Ser, la Mente o el Espíritu.

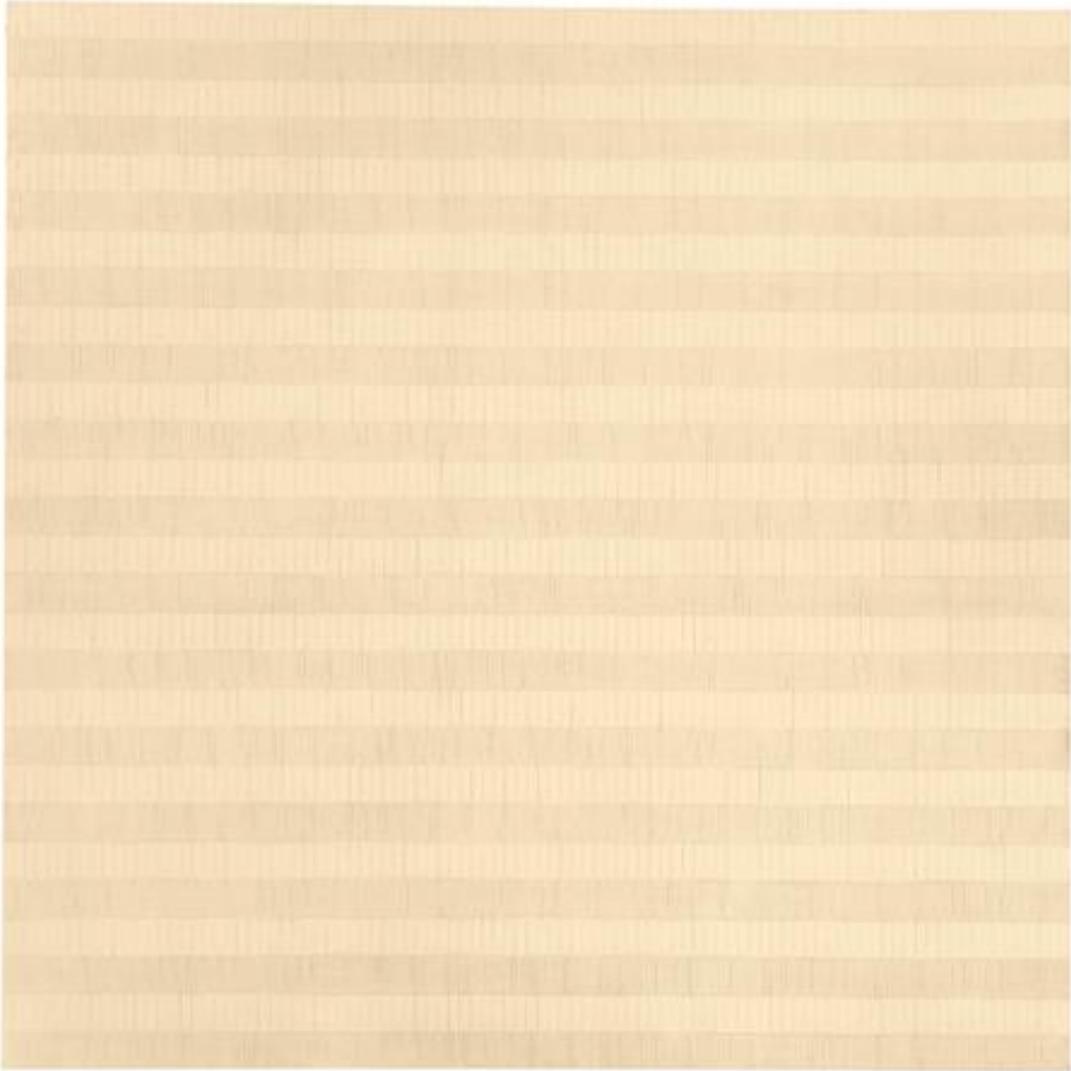


Figura 26
Pilgrimage

“El peculiar poder de la retícula, su supervivencia extraordinariamente prolongada en el especializado espacio del arte moderno, proviene de su capacidad para sobreponerse a esta vergüenza, enmascarándola y revelándola al mismo tiempo. En el espacio cultural del arte moderno, la retícula no sólo actúa como emblema, sino también como mito. Como todos los mitos, no se enfrenta a la paradoja o contradicción disolviendo la paradoja o resolviendo la contradicción, sino revistiéndolas para que parezca (y sólo parezca) que han desaparecido. El poder mítico de la retícula reside en que nos hace creer que nos movemos en el ámbito del materialismo (o de la ciencia, o de la lógica), y al mismo tiempo nos permite dar rienda suelta a nuestra fe (o ilusión, o ficción). La obra de Reinhardt o la de Agnes Martin son ejemplos de este poder. Y una de las fuentes importantes de este poder es que la retícula, como he dicho antes, es tan acusadamente moderna que parece no haber dejado ningún refugio, ninguna estancia visible en la que ocultar los vestigios del siglo XIX” (Krauss, 1979, p. 35).

A este respecto, es inevitable vincular a Agnes Martin y Ad Reinhardt debido a su estrecha relación como colegas y con el tema de la retícula en sus obras. Mientras que el trabajo de Rothko influenció la obra de Martin, el impacto de Reinhardt fue fundamental para la madurez de su trabajo en los sesentas. El profundo interés de Reinhardt en el arte de oriente y su misticismo, lo conduce hasta la evasión de la representación en su pintura, mostrando progresivamente un alejamiento de los objetos y las referencias externas.



Figura 27
Study in Blue

Su trabajo evoluciona desde composiciones con formas geométricas en los años cuarenta, a trabajos en distintas tonalidades del mismo color en la siguiente década (Fig. 27).

Sus llamadas pinturas "negras" en la década de sesenta compuestas por tonalidades de negro, pueden interpretarse como el cuestionamiento de si puede existir algo que sea tan absoluto, incluso en el negro, la negación del color. Reinhardt emplea un acercamiento sistemático, una fórmula reductiva que varía mínimamente entre tonos de negro para retar los límites de la aprensión y la percepción.



Figura 28
Abstract Painting

En lienzos de 150 cms x 150 cms., (Fig. 28) por medio de negros casi indistinguibles que incorporan imágenes icónicas casi invisibles, crea sus pinturas negras las cuales demandan la agudeza de la mirada del espectador para devolverle un estado de meditación o contemplación.

“Nos encontramos con un lenguaje que deriva del mito, la metáfora, la metafísica que han sido necesarios para discutir el abstraccionismo abstracto de los contemporáneos de Martin. Claramente, si debemos contar líneas, medir intervalos, examinar proporciones, no vamos a explorar la psique responsable de ese objeto. Por el contrario, vamos a explorar el objeto por sí mismo” (Crimp, 1973, pp. 58-62).

Mientras el trabajo de Reinhardt demanda una concentración lenta y estable para su apreciación, la obra de Agnes Martin responde a esa influencia con tenues brillos que tras una mirada prolongada generan una sensación indeterminada de livianidad. Ejemplo de este efecto, podemos observar cómo en *The Islands* de 1961, (Fig.29) el finísimo trazo de las líneas casi empata con el tejido de la tela del bastidor y se funde con el brillo del fondo generando un efecto de movimiento entre planos a través de estrechos espacios entre líneas, sistemas de retículas resultado de trayectorias e intersecciones que como andamios generan orden y cohesión en el espacio.

Aunque Martin comparte con Reinhardt la equidad e integridad menos programática inspirada por el pensamiento oriental, la retícula de Agnes Martin parece guiarse más por la intuición e inspiración. Esto se debe quizá al interés de la artista por evocar emociones como felicidad, inocencia y belleza, alejándose del interés conceptual de Reinhardt.

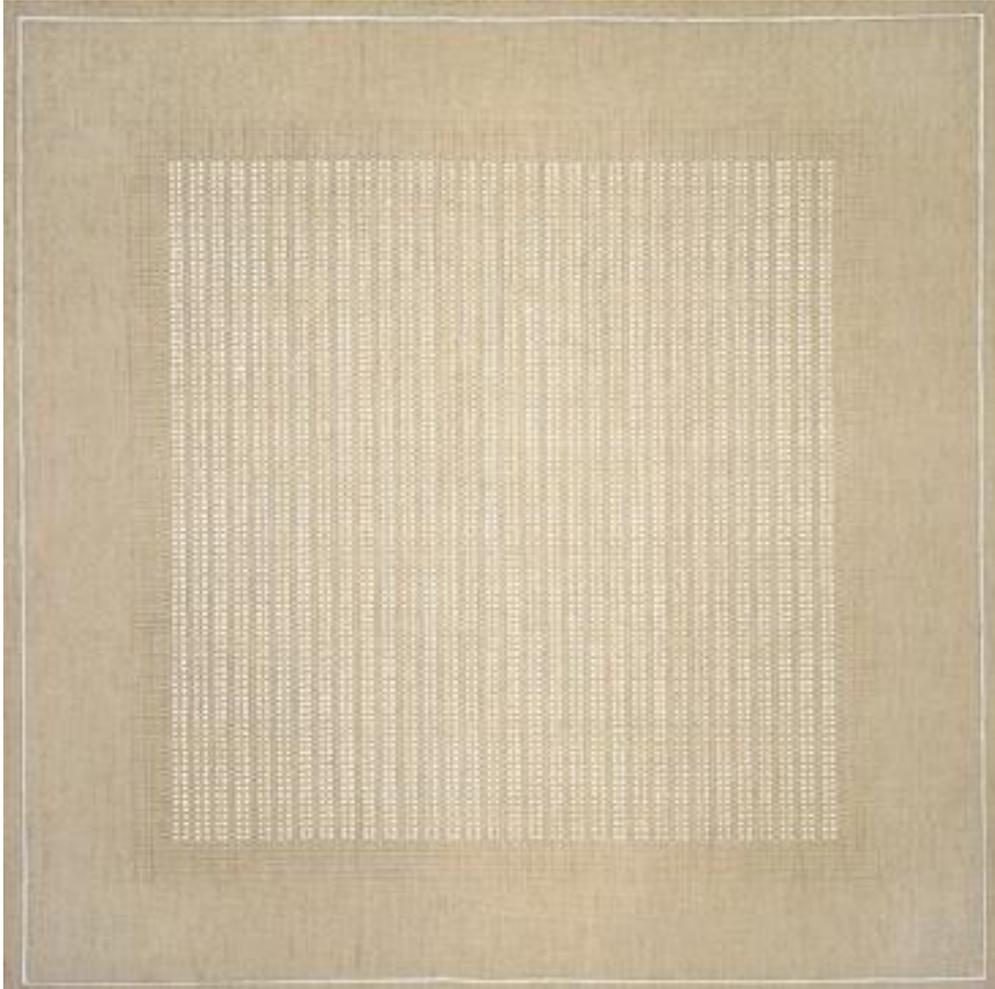


Figura 29
The Islands

Hacia 1967, Martin se aleja de bloques uniformes compuestos por retículas diminutas y fondos etéreos para centrarse en una propuesta que la conduce hacia la reducción.



Figura 30
Trumpet

Ejemplo de este nuevo periodo es *Trumpet* (Fig. 30), con fondo blanco y tonos crema sobre retículas opacas, precisas con largos intersticios que se extienden a través del espacio. La retícula de escasas divisiones internas y mayores espacios, parece más la cartografía de una superficie legible y medible, que una retícula que delimita lo plano, lo profundo, lo matérico.



Figura 31
Untitled No. 15

En *Untitled No.15*, (Fig. 31), ligeros flujos e irregularidades dados en el grosor o densidad de las líneas trazadas a lápiz o los trazos a mano alzada dan ritmo a la retícula de sus últimas obras. Las redes al cubrir fondos difusos y transparentes, contienen un carácter atmosférico en la composición y dotan de un carácter etéreo a la obra.

A través de su proceso artístico, Martin busca como Reinhardt, llegar a la mínima expresión, a una “pintura negra”. Sin embargo, vemos cómo al final de su vida artística la retícula continúa equivaliendo a sistemas y recursos de medición en los que se evoca un sistema de líneas coordinadas que diseccionan la forma y el espacio.

Es notorio cómo las características de estas obras tienen semejanzas con la obra de Mondrian en términos de la composición basada en una estructurada retícula.

La representación espacial deriva en obras donde la repetición y extensión de módulos generados a partir de una retícula, generan en nuevas propuestas que continúan la presencia de una estructura consistente. Así mismo, temas abordados en estas páginas como el interés de Cézanne por la estructura interna de las figuras geométricas, la eliminación de narrativa a través del uso de redes espaciales y la presencia de la retícula en la pintura abstracta del siglo XX, fueron aspectos fundamentales de la abstracción geométrica en Europa y Estados Unidos, que determinaron el desarrollo del geometrismo mexicano del siguiente capítulo.

2. Contexto histórico del geometrismo mexicano

La verdadera obra de arte no es una suma de elementos formales ordenados de la manera más adecuada para que alcancen la expresión o, por lo menos, no es solamente eso. Lo que la hace posible es algo que nace como resultado de esa paciente o instintiva labor de ordenación; es la presencia del espíritu, la capacidad de esas formas para llevarnos a un más allá contenido en ellas mismas y revelárnoslo.

Juan García Ponce

Durante la primera mitad del siglo XX y principalmente en Europa, la esfera del arte es tierra fértil para propuestas y proyectos de transformación artística donde las vanguardias, con fuerte carga teórica, reaccionan al movimiento artístico inmediatamente anterior y se suceden unas a otras. Es el momento en el que se dan tres coincidencias determinantes para esta situación. Por un lado, la fuerza de la abstracción como práctica artística, por otro, el surgimiento de la geometría como estilo y finalmente la intención de las vanguardias en unificar el arte y la vida. Las vanguardias artísticas se diferencian en sus postulados teóricos y propuestas estéticas pero comparten no sólo el interés por un cambio en el arte sino la geometría y la abstracción como lenguaje.

Los artistas geométricos confrontan la emocionalidad de expresionistas y la libertad onírica de los surrealistas proponiendo un nuevo sistema

creativo acorde a los cambios y contexto de la modernidad, siendo sus propuestas artísticas una respuesta a la fe en la razón y la tecnología.

Este capítulo aborda el contexto histórico en el que surge el geometrismo mexicano a finales de los años sesenta en México cuando surge la reflexión en torno a la abstracción e inician caminos en el arte moderno mexicano que plantean un arte que “significa sin representar” (Cardoza y Aragón, 1980, p. 88).

2.1 La abstracción geométrica en América Latina

El siglo XX estuvo marcado por profundos cambios que generaron agitados y profundos debates en torno al proyecto de modernidad y la definición del individuo. En un contexto de apertura a nuevas ideas y sus posibilidades, se suceden propuestas estéticas y artísticas que en mayor o menor medida reflejan la realidad de los posicionamientos filosóficos de la época.

Es un momento histórico en el que el artista se ve influenciado por nuevas teorías científicas, filosóficas, políticas e incluso artísticas; la fenomenología, el marxismo, materialismo, el pensamiento utópico y las teorías de la percepción de la Gestalt definen el marco del pensamiento. Los avances científicos como la teoría de la relatividad de Albert Einstein, las investigaciones físicas de Hermann Minkowski sobre el espacio no

euclidiano y la cuarta dimensión, la geometría proyectiva de August Möbius, así como el momento histórico en el que ascienden los totalitarismos y termina la Segunda Guerra Mundial, son detonadores para que el arte se redefina y tome un papel activo en el mundo. Artistas y teóricos como Le Corbusier y Theo Van Doesburg discuten su postura en la modernidad y establecen las condiciones de pensamiento que dan pie al nacimiento del arte geométrico abstracto. Un ejemplo de ello, es John Dewey quien publica *El arte como experiencia* en el que plantea la relación entre la sensibilidad estética moderna y las prácticas artísticas, la naturaleza y la vida cotidiana, proponiendo que las experiencias estéticas son la manifestación del potencial del individuo para desarrollar una vida más digna e inteligente.

Basada en la razón y trasladando la lógica y la matemática a la esfera del arte, la abstracción geométrica se presenta como una práctica de análisis con un alto grado de experimentación soportado en estructuras como recurso formal para el proceso creativo. Como resultado, los representantes del geometrismo mexicano proponen obras racionales y objetivas basadas en figuras geométricas.

Entre 1930 y 1936, se dan en París tres acontecimientos artísticos que pueden considerarse como antecedentes del abstraccionismo geométrico en América Latina: La fundación de la revista *Cerclé et carré* (Fig. 31) en 1930 por Michel Seuphor y Joaquín Torres-García, el documento *Art Concret* (Fig. 31) de Theo van Doseburg y la creación de la sociedad

Abstraction-Création por Van Doesburg, Jean Arp, y Franz Kupka .

Van Doesburg al afirmar que el arte debe ser universal, sin referente, auto explicativo, simple, mecánico y claro, propone la búsqueda de una nueva realidad objetiva e independiente.

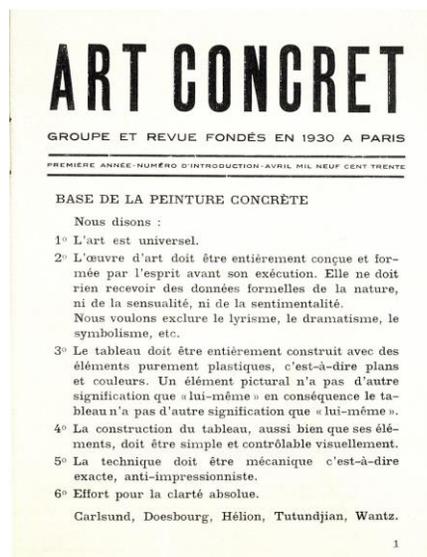


Figura 32

Los artistas abstractos geométricos, influenciados por los avances tecnológicos de la época así como por el método científico basado en la exactitud y la economía de formas, eliminan de las obras la representación y la expresión a través del uso de categorías objetivas, reales y autónomas tales como la geometría y el color. El abstraccionismo geométrico, por tanto, se desarrolla como un método y no como un dogma o estilo artístico. (Barroso Villar, 2005, p. 155)

Con esto, se sientan las bases artísticas y teóricas que a través de publicaciones y exposiciones posibilitaran la emergencia de la abstracción geométrica en América Latina.

Por otra parte, la presencia de representantes de la abstracción geométrica en América Latina es un estímulo para los artistas latinoamericanos. “Alexander Calder, Víctor Vasarely, Mies van der Rohe y Le Corbusier que visitan Brasil, Venezuela y Colombia entre 1950 y 1960 y de Josef Albers quien llega a México en 1940” (Del Conde, 1994, p. 87).

En este ambiente, el artista latinoamericano establece desde la práctica geométrica abstracta un diálogo entre la tradición y la innovación al adoptar los parámetros del lenguaje artístico internacional y encontrando la especificidad de lo propio y lo local.

A finales de la década de los cincuenta Henry Moore viene a México a estudiar la escultura mexicana, específicamente con la figura reclinada del *Chac-Mool*, de la que se inspira para crear en 1928, *West Wind* (Fig. 33),

relieve en piedra de Portland, ubicado en el edificio *St. James*, Londres, frente a un grupo de muros que contienen los *Siete Vientos*, realizados por Eric Gill, A.H. Gerrard and Samuel Rabinovich. Moore afirmó que nunca antes había realizado una escultura en relieve ya que su interés estaba centrado en la escultura primitiva que contenía una riqueza espacial única de 360 grados. En *West Wind*, el artista intentó, tanto como las condiciones se lo permitieron, sugerir una escultura en redondo que se acerca a la propuesta del *Chac Mool* (Manrique, 2000, p. 23).



Figura 33
West Wind

2.2. La Generación de la Ruptura

En su ensayo *La modernidad, un proyecto incompleto* Jürgen Habermas describe cómo en el terreno del arte los primeros signos de modernidad fueron dados por Cézanne y sus investigaciones geométricas. Se puede considerar que la transición a la abstracción en Europa de principios del siglo XX se da con Picasso, quien bajo la influencia de Cézanne, se incorpora a las propuestas del arte moderno con sus obras cubistas.

“La modernidad estética se caracteriza por actitudes que encuentran un centro común en una conciencia cambiada del tiempo. La conciencia del tiempo se expresa mediante metáforas de la vanguardia, la cual se considera como invasora de un territorio desconocido. La vanguardia debe encontrar una dirección en un paisaje por el que nadie parece haberse aventurado todavía” (Habermas, 1968, p. 21).

Bajo esta perspectiva, si la modernidad se rebela en contra de la tradición y rompe paradigmas, ir a la vanguardia e innovar son la naturaleza de la modernidad. Se puede afirmar que aquello que trasciende a la vanguardia, y que sobreviva su momento de modernidad, será lo que al final se convertirá en lo clásico.

El cubismo, junto con otros movimientos de vanguardia en Europa, significaron una ruptura con la representación realista. Diego Rivera, al

introducir el cubismo en México, contribuye con una vanguardia artística que marcó no sólo la modernidad en Europa sino también una nueva ruta hacia la abstracción en el arte mexicano. Su influencia trascendió hasta un grupo de artistas que a mediados del siglo XX en México darían la espalda al muralismo del mismo Diego Rivera, de Orozco y de Siqueiros, pero crearían propuestas estéticas derivadas del cubismo a partir de la geometría y la abstracción.

Hacia 1950, surge en México un movimiento pictórico caracterizado por su apertura a las vanguardias europeas y el interés por las nuevas tendencias de la universalidad de la plástica. Evitando seguir ideologías políticas, se opusieron al nacionalismo, el tema oficial del arte de esa época. Este grupo de artistas que fue denominado por Octavio Paz como *La Generación de la Ruptura* refiriéndose al grupo formado por Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Gunther Gerzso, y Mathias Goeritz quienes por primera vez se alejan de la pintura histórica, nacionalista, e ideológica.

Considerando que el movimiento muralista había caducado, este grupo buscaba valores más cosmopolitas, modernos y abstractos y conforme el movimiento crecía, éste se fue alejando poco a poco del término acuñado por Paz para considerarse más bien como independientes. De este modo, los artistas jóvenes de ese periodo marcaron una línea que rompió no con un pasado artístico sino con los muros, la iconografía de la sociedad y el pueblo así como con aquellos que se habían apoderado del

protagonismo en el arte mexicano. Estos nuevos pintores, individualistas, crearon un ambiente fructífero para polémicas, discusiones y la apertura a nuevas propuestas.

Esta generación no trabajaba en grupos ni sostenían ideas similares, pero obedecían a una consigna: había que dejar a un lado el vocabulario ya gastado del arte de mensaje implícito en el realismo social y vincularse a las tendencias internacionales mostrando su apoyo y descontento en el momento que estaban insertados. (Del Conde, 1994, p. 41)

Durante los años sesentas, el término de *Ruptura* fue el que utilizó Paz, Teresa del Conde y Luis Cardoza y Aragón para hacer referencia a los autores que no seguían los parámetros nacionalistas. En un principio, como parte de ése grupo, Carlos Mérida desarrolló un estilo geométrico abstracto con cierta influencia surrealista. El artista guatemalteco era descendiente de una familia maya, lo que de alguna manera marcó su destino estético, junto con su acercamiento al trabajo de Van Dongen, Picasso y Modigliani mientras viajaba por Europa. Mérida trabajó como ayudante principal de Diego Rivera y posteriormente comenzó a pintar sus propios murales. A los 35 años regresa a Europa y trabaja junto a Kandinsky, Klee y Miró, entre otros. En el mural en mosaico *El ojo del adivino* (Fig. 34) se puede observar cómo a través de formas abstractas, el artista muestra sus mejores cualidades: la integración del arte ancestral de los mayas con el constructivismo de la primera mitad del siglo XX.

Rufino Tamayo, por su parte, definió su estilo sintetizando formas, a partir de líneas y formas geométricas. Sin embargo, ninguno de estos dos pintores ofrecieron verdaderas salidas a la generación de los cincuentas y aunque su obra era válida y actual, no satisfacían las inquietudes de los nuevos abstractos. Ante ellos, se considera que Mérida y Tamayo trascendieron como el valor de un símbolo con gran sentido de ejemplaridad en el sentido de que dotaron al arte mexicano la posibilidad de distinguirse como propio y no como una simple copia de otros países, alcanzando prestigio internacional (Manrique, 2000, p. 25).



Figura 34
El ojo del adivino

Sin embargo, se considera que el manejo de la geometría de Günther Gerszo y Matías Goertiz fue un importante antecedente para la generación siguiente de artistas, los geometristas abstractos. Goertiz llegó a México a finales de la década de los cincuenta con el objetivo de impartir clases de educación visual en la Facultad de Arquitectura de Guadalajara.

Se considera que su uso de la forma trascendió en los geometristas no sólo por el protagonismo de la geometría en sus esculturas sino por la apertura de un importante espacio de expresión, el *Museo Eco*.



Figura 35
Torres II

Más adelante se hablará de la importancia de los museos y galerías para la generación de artistas de la segunda década del siglo veinte que

ocupa este trabajo de investigación. La figura 35, boceto del proyecto de las *Torres de Satélite* (1957-58), realizadas en colaboración con Luis Barragán muestra el interés de Goeritz por las una arquitectura inspirada en la monumentalidad de las pirámides, las catedrales góticas o palacios barrocos a través de la economía de líneas y formas que lo llevaron a un estilo arquitectónico funcionalista. Por su lado, Gunther Górszo, quien pintaba ocasionalmente pero cuyo trabajo principal estaba relacionado con la dirección artística en producciones cinematográficas, decidió finalmente dedicarse exclusivamente a la pintura.

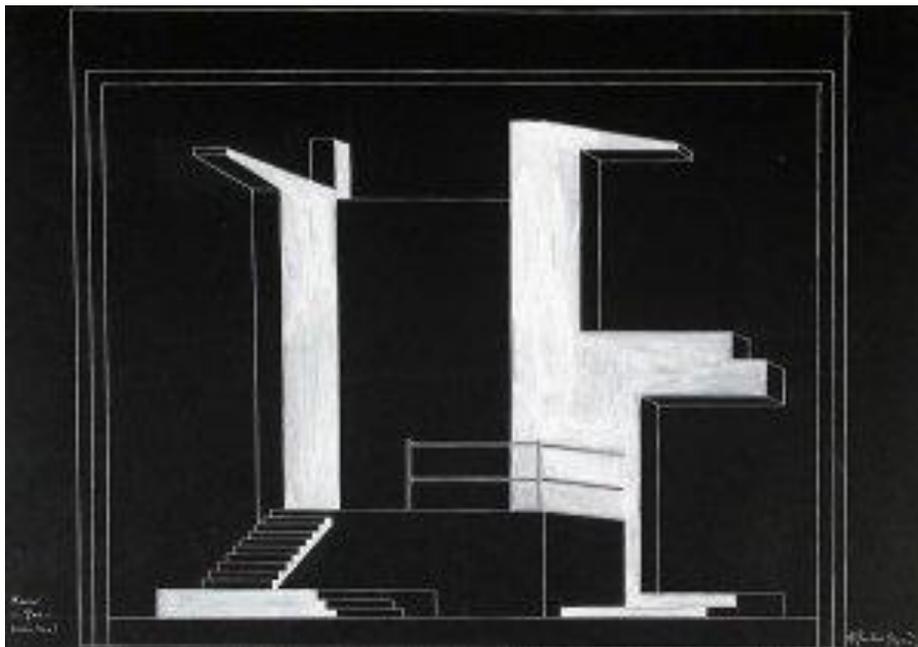


Figura 36
Gas

En *Gas* (fig. 36) se muestra un boceto de la escenografía donde pinta escenarios abiertos tratados como objetos geométricos considerando

este periodo donde surge donde su interés por estilizar líneas y formas debido a la necesidad de cumplir con la síntesis de imagen para escenografías. Después de un viaje a Italia en 1953, desarrolló un estilo abstracto, que con ciertas variantes, se ha caracterizado por combinaciones de coloridas formas geométricas sobrepuestas. En *Paisaje* (Fig. 37), los colores, las líneas y los volúmenes hacen un juego de correspondencias a través de la sucesión de planos, de amplios escenarios traducidos como objetos geométricos.

En la época en que Górszo trabajaba la geometría en su obra, al grupo de artistas de la *Ruptura*, se fueron sumando Manuel Felguérez, José Luis Cuevas, Francisco Toledo, Alberto Gironella y



Figura 37
Paisaje

Vlady entre otros, quienes asimilando códigos universales buscaron un estilo personal de expresión (Del Conde, 2003, p. 47). Obras con estilos tan diversos como el de Gironella, de toques surrealistas o el lenguaje codificado a partir de personajes de la literatura en el trabajo de Cuevas, así como la magia y el color oaxaqueño de Toledo, fueron generando fusiones e intercambios donde a través de la abstracción, se fue mostrando la incorporación del arte prehispánico. Este hecho se considera que fue determinante para dar un estilo único a la pintura y escultura mexicana y que será retomado a lo largo de la presente investigación.

2.3 Los geométricos abstractos

Manuel Felguérez y Lilia Carrillo regresaron de una estancia en Europa atraídos por el arte abstracto mientras Vicente Rojo se alejó por completo de la imagen realista iniciando sus composiciones seriadas. Fernando García Ponce se acercó a las propuestas del expresionismo abstracto americano y la pintura matérica catalana, uniéndolos para conformar su estilo muy personal de arquitecturizar la pintura.

Cabe mencionar que Antoni Tàpies Antonio Saura y Josep Guinovart, bien conocidos en México, fueron extranjeros con fuerte influencia en el

arte de México hasta entrados los años setentas (Del Conde, 2003, p. 106).

A finales de los sesentas se reflexiona cada vez más en torno a la abstracción y se fortalece el estilo de pintores que después de años de experimentación individual son catalogados como la *Abstracción geométrica* o *Geometrismo mexicano*. Juan García Ponce afirma, dentro de *La aparición de lo invisible*, que “nada es menos real que un cuadro realista. La copia fiel de las apariencias sólo se logra en el cuadro mediante una violencia contra el carácter de éste, dentro del espacio” (García Ponce, *La aparición de lo invisible, las formas de la imaginación*. Vicente Rojo en su pintura, 1968, p. 201).

Durante los años siguientes y gracias a nuevos espacios, desde museos y galerías hasta avenidas y parques, la pintura y la escultura generada por este grupo serían el referente de modernidad en México. En esos años, la idea de modernidad, inherente al proyecto de industrialización del país, reforzó de manera definitiva la búsqueda de estos artistas, quienes veían en el concepto de nacionalismo de la escuela mexicana, un falso reflejo de lo que la sociedad realmente requería.

La lucha por nuevos contenidos era el reclamo de estas nuevas formas de expresión. El trabajo de estos artistas se consolidó como un movimiento que definía procesos geométricos y estrechamente vinculado con intereses académicos, artísticos, intelectuales e institucionales que integraba a escritores, historiadores de arte y artistas por igual para crear

un proyecto común.

La pintura de Mathías Goeritz, Gunther Gerzso, Manuel Felguérez y Vicente Rojo es por un lado, resultado de la apertura hacia las vanguardias artísticas internacionales, y por otro a la interpretación estética del arte prehispánico así como de una reflexión sobre la identidad cultural de México.

“Esta generación obedecía a una consigna: había que dejar a un lado el vocabulario ya por entonces gastado del arte de mensaje implícito en el realismo social y vincularse a las tendencias internacionales mostrando su apoyo y descontento en el momento social en el que estaban insertados, esta generación tiene otro antecedente muy importante: Los artistas del exilio español empezaron a ser aceptados y algunos de ellos deciden volverse mexicanistas” (Del Conde, 1991, p. 132).

Este grupo, junto con Kasuya Sakai, perseveró en su búsqueda de crear un arte geométrico en México y se considera que a través de diferentes participaciones en el ámbito educativo y cultural, triunfaron consolidando un movimiento que investigaba y definía procesos geométricos a partir del estudio e intercambio de ideas con académicos, artistas, intelectuales e instituciones. Así es como Felguérez, siendo maestro de diseño industrial en la UNAM y la ENAP actualiza el plan de estudios, asignando más tiempo a los docentes para investigación ya que el artista debía ser visto también como investigador. Junto con Sakai y el escritor Jorge Alberto Manrique, documentan las posturas geométricas de los pintores

del postmuralismo y al mismo tiempo la UNAM publica textos relacionados con el geometrismo como movimiento y sus artistas (Debroise, 2006, p. 41).

Así mismo, la crítica favoreció cada vez más el trabajo de este grupo de artistas geométricos. A partir de la muestra en el *Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)*, llamada *Tendencias del Arte abstracto en México* es cuando Luis Cardoza y Aragón, escritor, novelista, poeta y ensayista guatemalteco, publica el artículo *Sobre Abstraccionismo* y describe cómo en la muestra del *MUCA* se presentan los diferentes caminos del abstraccionismo en el arte moderno y se plantea como un arte que “significa sin representar” (Cardoza y Aragón, 1980, p. 88).

2.3 La búsqueda de foros

Mathias Goeritz conoce a Daniel Mont, empresario dedicado a proyectos con galerías de arte en una exposición de pintura y escultura en la *Galería de Arte Mexicano* y le encarga la construcción de un lugar que albergara el espíritu de vanguardia de algunos actores culturales de la época, con la intención de encontrar algo diferente a lo establecido. Mont otorgó libertad creativa a Mathias Goeritz quien edificó *El Museo Experimental El Eco* (Fig. 37) en la calle de Sullivan de la Ciudad de

México, donde mostró un estilo arquitectónico innovador a partir de la idea de la obra de arte total. El diseño de este espacio permitió que escultura, arquitectura, danza y música interactuaran en una propuesta integral dinámica y abierta. Los artistas podían hacer diferentes usos de los espacios, desde la pintura de muros hasta la representación de diversos espectáculos. El museo fue diseñado como un proyecto en el que la distribución de pasillos, techos y muros llevaban a los visitantes a tener una experiencia emotiva del espacio. Goeritz concibió el edificio como una escultura penetrable creando en los años cincuenta una propuesta para las artes sin precedentes tanto en el contexto del arte mexicano como internacional. Sin embargo, aún había camino que recorrer en relación a la generación de espacios que albergaran y promovieran el trabajo de aquellos pintores, escultores y arquitectos que se oponían a los lineamientos estéticos establecidos por el *Instituto Nacional de Bellas Artes* (en adelante, *INBA*).

Fue a finales de la década de los cincuenta cuando comenzó la batalla contra la *Escuela Mexicana de Pintura*; en ese entonces el *INBA* no aceptaba el arte abstracto ni permitía que se expusiera en las salas oficiales.



Figura 38

Jomi García Ascot, poeta, ensayista, cineasta, crítico de arte y publicista de la época, junto con Juan Martín, galerista y Juan García Ponce, importante crítico de esa generación, abogaron por el arte abstracto desde sus inicios y buscaron a modo de relaciones públicas, la apertura de espacios para su exposición, ya que en un principio, los geométristas abstractos sólo contaban con el *Museo Experimental El Eco* y las galerías que comenzaron a proliferar a partir de la *Galería de Arte Mexicano*.

Manuel Felguérez, en entrevista con Silvia Cherem, asegura que Raquel Tibol, crítica e historiadora de arte, junto con Guillermo González

Camarena, científico, investigador e inventor y Juan O'Gorman, pintor y arquitecto mexicano así como Víctor M. Reyes, director de Artes Plásticas del INBA, acusaban a los abstractos de recurrir a anticuadas formas de arte en las que se escondía la falta de talento y de ser extranjerizantes y colonialistas (Cherem, 2003, p. 138).

Pese a las innumerables intrigas y bloqueos de las instituciones de arte y cultura oficiales, la perseverancia del grupo de artistas rindió frutos. Miguel Salas Anzures, promotor de las artes en el país y fundador de la revista *Artes de México*, así como del *Museo de Arte Moderno*, organizó en 1960 la exposición *Realidad y Abstracción*, que fue rechazada por la mayoría de la Jefatura de Artes Plásticas del *Instituto Nacional de Bellas Artes*. Salas Anzures fue obligado a renunciar en marzo de 1961 después de organizar la participación de ocho pintores con cuarenta obras en la *Bienal de Sao Paulo*. Entre los participantes estuvieron Vicente Rojo, Alberto Gironella, Vlady y Manuel Felguérez. Ello permitió por primera vez la entrada a una exposición colectiva en el extranjero a pintores no figurativos mexicanos. A partir de este acontecimiento, Salas Anzures funda el *Museo Dinámico* (Museo sin muros) respondiendo a la necesidad de crear más espacios para mostrar y vender obra. Surgió entonces la idea de hacer museos efímeros en casas vacías de los arquitectos Oscar Urrutia Tazzer y Manuel Larrosa, amigos de Manuel Felguérez y del mismo Salas Anzures.

En 1964, el presidente Adolfo López Mateos inaugura el *Museo de Arte Moderno* y corta el listón junto con David Alfaro Siqueiros (Fig. 39). Con motivo de la apertura del nuevo espacio dedicado a lo más destacado del arte moderno en México y el mundo, los cuadros de los muralistas se expusieron junto con los abstractos y de esta manera se comienza a reconocer al grupo y la presencia de sus obras.



Figura 39

Las dos exposiciones más representativas del geometrismo mexicano de los años sesenta fueron el *Salón ESSO* en el MAM y *Confrontación 66*, debido a la polémica que suscitaron.

La onceava y última edición del *Salón Esso de Artistas Jóvenes* en América Latina se llevó a cabo en la Ciudad de México, en el *Museo de Arte Moderno* en 1965; mostrando las piezas ganadoras de artistas entre

21 y 40 años surgieron diferencias y discusiones acaloradas entre artistas de dos bandos, los de la *Escuela Mexicana* y los abstractos.

El principal interés de este concurso era que las obras premiadas participarían en el *Salón Interamericano*, en abril de 1965, que tendría lugar en la sede de la *Unión Panamericana* en Washington, lo que significaba una gran oportunidad para la difusión de la obra. El evento dio pie a un escándalo que en principio se inició con la inconformidad del nombramiento del jurado integrado por Rufino Tamayo y Juan García Ponce entre otros y la participación de Mathias Goeritz quien sólo estuvo en el proceso de selección. Posteriormente, al premiar con el primer lugar a Fernando García Ponce (hermano de Juan García Ponce, por *Pintura 1-63* y en segundo lugar a Lilia Carrillo por *Seradis*, hubo protestas e incluso enfrentamientos entre jueces y artistas figurativos que no fueron premiados (Tibol, 1992, p. 24).

Otro salón que creó polémica en la década de los sesenta fue el *Salón de la Confrontación*, cuyo propósito era promover los diferentes géneros artísticos que se practicaban en México. Se trataba de una confrontación que tenía como objetivo hacer un balance de la pintura mexicana contemporánea, por lo que no se entregaron premios, criterio que probablemente se consideró para evitar conflictos similares a los del *Salón ESSO*.

El jurado estuvo conformado por pintores y críticos, entre los que figuraron aquellos que se opusieron al *Instituto Nacional de Bellas Artes*

en los últimos tiempos. Entre ellos estuvieron como artistas miembros del comité, José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Manuel Felguérez y como críticos, Juan García Ponce y Raquel Tibol entre otros. Antonio Rodríguez, miembro del comité como crítico, se indignó ante la presencia de Juan García Ponce, a quien relacionaba con el incidente del *Salón ESSO*.

En 1968, dentro del marco de las Olimpiadas en México, el *Instituto Nacional de Bellas Artes*, convocó a 35 artistas, escultores, grabadores y pintores a participar en la *Exposición Solar*, evento en el que se presentarían las tendencias artísticas del momento en México. Artistas invitados como Rufino Tamayo, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Gunther Gerszo y Manuel Felguérez, mostraron su rechazo a la organización de la exposición argumentando que la muestra no debía estar dividida en secciones, por técnicas o materiales. Así mismo, estaban en desacuerdo con la entrega de premios ya que con ello se fomentaba el espíritu comercial. Al rechazo del evento se sumaba el argumento de que los artistas participantes debían ser invitados personalmente por los organizadores. En este contexto, es en Agosto de 1968 es en la *Galería Pecanins* donde se organiza la primera exposición del *Salón Independiente*, con la consigna de promover libremente el arte, lejos de la curaduría de un Estado represor. La organización y administración correría bajo la responsabilidad de los artistas involucrados y la participación de nuevos integrantes sería sometida a

votación entre los cerca de 30 fundadores, como Bryan Nissen, Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Kasuya Sakai, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Vicente Rojo, Roger Von Guten, y Hersúa. El formato, técnica y tema de las obras serían libres y éstas serían montadas en espacios sin jerarquías. El trabajo de los artistas no sería sometido a concurso ni reconocimientos, rechazando así un sistema de jurados o la comercialización de la obra. *El Salón Independiente* se presentó en Octubre de 1968 en la casa de Isidro Fabela, tan sólo dos semanas después de la matanza de Tlatelolco. Posteriormente, en 1969 y 1970 se organizaron dos salones más en la UNAM y fue después de la tercera edición cuando el grupo se dispersó debido a diferencias y acusaciones entre sus miembros.

Hacia 1976, el *Museo de Arte Moderno* presenta la exhibición *El geometrismo mexicano: Una tendencia actual* bajo la dirección Carlos Mérida, Mathias Goeritz y Gunther Gerzo. Se presentó la obra tanto de pintores, escultores y arquitectos estrechamente vinculados con abstracción geométrica: Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Kasuya Sakai, Helen Escobedo y Teodoro González de León, entre otros. Este grupo incluyó desde un principio a historiadores del arte para crear un proyecto común.

Es así como Juan Acha, señala el geometrismo como

“la propuesta estética que triunfaría ante los conceptos emocionalistas que dominaron la escena del arte en México durante casi medio siglo (1922-1970). Finalmente se abre paso a la objetividad artístico-visual donde también aflora lo idiosincrático” (Acha, 1977, p. 55).

Durante las exposiciones y salones celebrados en la década de los sesentas, se abrió poco a poco el mercado del geometrismo mexicano que como grupo, siempre se mantuvo en contra de la monopolización del arte por parte del Estado y el *Espacio escultórico* sería la consolidación de estos esfuerzos. Hacia 1979, se crea un conjunto escultórico (Fig. 40) basado en la propuesta colectiva de un grupo de artistas integrado por Mathias Goeritz, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Hersúa, Federico Silva, y Sebastián. A manera de cromlech, un anillo de salientes verticales y rectangulares limita las formaciones de suelo volcánico en *Ciudad Universitaria* y el ambiente ecológico que lo rodea.



Figura 40

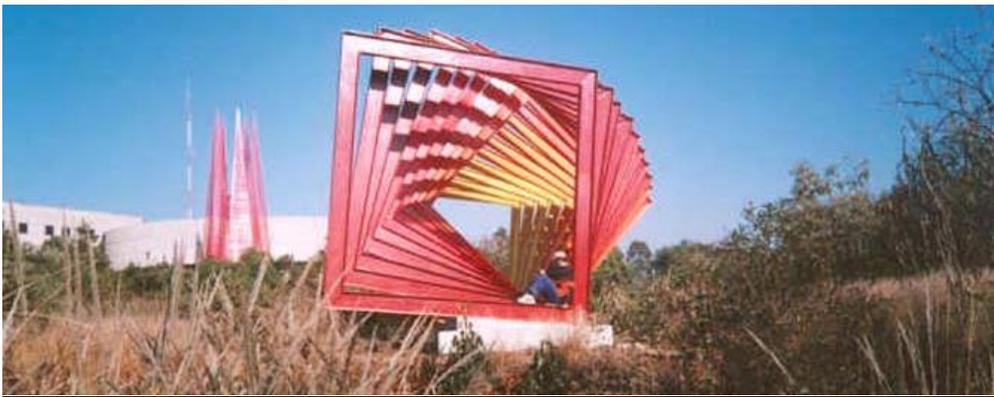


Figura 41

Denominado como *Espacio Escultórico*, se encuentra cerca de esculturas de cada miembro de este grupo de artistas (Fig. 41). El anillo de estructuras de concreto rodeado de formaciones volcánicas sería la producción un espacio artístico que dejaba de concebirse como monumento, sino como un escenario transitable y que de acuerdo a Goeritz, la escultura debía ser tratada como un símbolo originador de la sociedad.

2.4 Referencias estéticas prehispánicas en el geometrismo mexicano

Para abordar la presencia de elementos geométricos característicos de la cultura prehispánica, sería necesario hacer una profunda revisión histórica de otras influencias que los geométricos abstractos adoptaron directa o indirectamente y que dieron identidad a su producción artística. Es difícil hablar de una clara influencia prehispánica en los artista abstractos mexicanos cuando las tradiciones heredadas de las vanguardias, la historia de la pintura mexicana y la búsqueda individual de cada uno de ellos por una propuesta, dejan distante el pasado prehispánico y colonial. Es por ello que en el caso de la presente investigación, únicamente se hará referencia a algunas características dentro de obras específicas, sin pretender abundar en un tema con

amplias posibilidades de exploración.

Dentro de la estética del México prehispánico, hay una gran variedad de estilos pertenecientes a diversos periodos y regiones donde la geometría es un constante juego de formas, espacios, contornos y sombras. Desde las grecas barrocas en Mitla hasta los motivos geométricos en las pirámides de Teotihuacán, se considera que sus líneas y formas han influido en mayor o menor medida la obra de diferentes geometristas abstractos definiendo características que los distinguieron de la abstracción en Europa, Estados Unidos e incluso otros países de Latinoamérica. Estos artistas, que por un lado tomaron como modelo formas recreadas en las vanguardias europeas, siguieron rutas independientes y como ya se señaló anteriormente, lejos de repetir los lineamientos de identidad nacional del muralismo, encontraron en el arte prehispánico elementos formales que reinterpretaron y trasladaron a la modernidad artística mexicana hasta crear de un lenguaje independiente y puramente mexicano.

“En las obras del geometrismo se remitía en ocasiones a referencias nacionales como la geometría de Teotihuacán, la artesanía, el cubismo de Diego Rivera, así como la influencia de la obra de Gunther Gerzso, Carlos Mérida y Mathias Goeritz, precursores del movimiento. Esta búsqueda de “raíces” era también una búsqueda para sustituir como movimiento al muralismo, con lo que el geometrismo recibió las comisiones de arte público de los siguientes años y se convirtió en referente de modernidad visual y sucesor del proyecto mural “ (Fusoni & Acosta, 1977, p. 10).

Rufino Tamayo, modelo e influencia para la generaciones que le siguieron de la pintura mexicana, buscó revelar la síntesis y la pureza del arte prehispánico y el arte popular. *Perro Prehispánico* (Fig. 42) es sólo un ejemplo de ello, donde el tema recurre a lo prehispánico como la permanencia de un pasado que el artista engrandece y construye como modelo.



Figura 42
Perro prehispánico

Carlos Mérida realizó para el *Museo de Antropología* de la Ciudad de México, el vitral realizado con acrílico y madera, *El mundo mágico de los huicholes* (Fig.43), pieza en la que a partir de formas, patrones y gama cromática, refiere al arte Huichol.



Figura 43
El mundo mágico de los Huicholes

En 1949, Mathias Goeritz crea *El animal* (Fig. 44), escultura en piedra delimitada con líneas a modo de zig zag y de ligeras formas orgánicas que se considera como una resignificación moderna de la serpiente *Quetzalcóatl*. Ubicada en *Jardines del Pedregal*, en la Ciudad de México, fue predecesora a *La Serpiente del Eco* (Fig.45), escultura en metal diseñada por el artista para el patio rojo del *Museo Experimental El Eco*. Este patio se diseñó con el objetivo de representar, a través de la plástica, la fusión de culturas. Para lograrlo, se rodeó a *La Serpiente* de obras de Carlos Mérida, Henry Moore y Rufino Tamayo.

Es así como Goeritz muestra la influencia de la arquitectura prehispánica y el arte popular mexicano. Se ha expuesto , en qué sentido, los artistas

geométricos mexicanos recuperan elementos pictóricos formales del arte prehispánico, dotando al estilo de elementos de identidad nacional.



Figura 44
El Animal



Figura 45
La Sepiente del Eco

En este sentido, se aprecia la propuesta de Manuel Felguérez quien desde el principio de su carrera se interesa por los aspectos estructurales y formales del arte prehispánico, tal como lo señaló en entrevista con Silvia Cherem.

“Mi vocación siempre estuvo encaminada hacia el arte; yo me formé como pintor en París, en la *Academia Chaumier* y en la *Academia Colarossi*, comencé a trabajar allá, pero aún así estudié un año en la *Escuela de Antropología*, que estaba en Moneda 13, pues quería tener acceso a las piezas prehispánicas que me atraían mucho” (Felguérez en: Cherem, 2003, p. 187).

En el mural *Tierra Quemada* (Fig. 46), Felguérez buscó inspiración en las zonas arqueológicas de Zacatecas, lo cual lo llevó a romper con el equilibrio de formas rectilíneas para integrarlas a campos de geometría, textura y color.

“Me inspiré en los colores y el clima desértico, también en las piezas arqueológicas de las culturas del Noroeste; además, otras ideas surgieron de La Quemada, una zona arqueológica de Zacatecas que he visitado varias veces. Hace 48 años, el arquitecto Ramírez Vázquez me invitó a realizar una obra importante, considero que el Museo Nacional de Antropología es uno de los más importantes del mundo. También hice parte de la barda perimetral, allí me inspiré en la calavera, como si fuera un tzompantli azteca, pero sólo pude hacer 135 metros. En Antropología mi obra se presenta al lado de Anguiano, Mérida, Tamayo y, más recientemente, Vicente Rojo. Pienso que es un honor que un trabajo mío se exhiba al lado del arte de los pueblos indígenas de México”. (Felguérez en: Cherem, 2003, p. 188)

Es probable que la composición cromática de esta pintura mural, donada por el artista al acervo del Museo Nacional de Antropología, se haya inspirado en el sitio arqueológico *La Quemada*, Zacatecas.



Figura 46
Tierra Quemada

La trayectoria artística de Vicente Rojo se caracteriza por el uso de elementos arquitectónicos como columnas, pirámides y monumentos en escenarios abstractos. En la obra *México bajo la lluvia 155* (Fig. 47) las redes con las que el artista construye su obra, parten de un juego de grecas que genera la sensación de movimiento y que podría remitir al Quetzalcóatl de Chichén Itzá que con el juego de luz y sombra parece moverse durante el Solsticio de Primavera. En esta misma obra, la paleta de colores se relaciona con el colorido característico del arte prehispánico.



Figura 47
Detalle Greca de mitla

En la serie *México bajo la lluvia*, (Fig. 48) no sólo el uso de color en la mayoría de estas obras tiene una correspondencia con la cultura popular mexicana sino también el movimiento de las grecas de la cultura prehispánica, en particular detalles de la arquitectura de Mitla, (Fig. 47) donde el ritmo, líneas y ángulos, son similares a la obra de Rojo.

La verdadera visión desde la altura le habría llegado a principios de los años cincuenta en el valle de Cholula, cuando Rojo contempló la lluvia desde la loma de Tonantzintla: “estaba formada por dos cortinas de agua que caían separadas, cada una a un extremo del inmenso valle. Era una imagen poderosa y al mismo tiempo delicada, visión insólita que me persiguió durante muchos años.” Este fue el abismado origen de la serie *México bajo la lluvia*. Intuyo que Rojo tuvo en Tonantzintla por primera vez una visión completa de México (Moreno Villarreal, 2012).



Figura 48
México bajo la lluvia 155

De acuerdo con Moreno Villarreal, algunas de las series de Vicente Rojo parecen alcanzar esa visión que se puede observar en *Pirámides* y *Volcanes sobre oscuro*, obra de su serie *Escenarios y Códices* (Fig. 48 y 49). Donde mantiene desde las formas cúbicas y cuadrículadas, hasta las curvas columnas, cilindros y esferas, posiblemente asociadas con las grecas prehispánicas.



Figura 49
Pirámides y Volcanes sobre oscuro

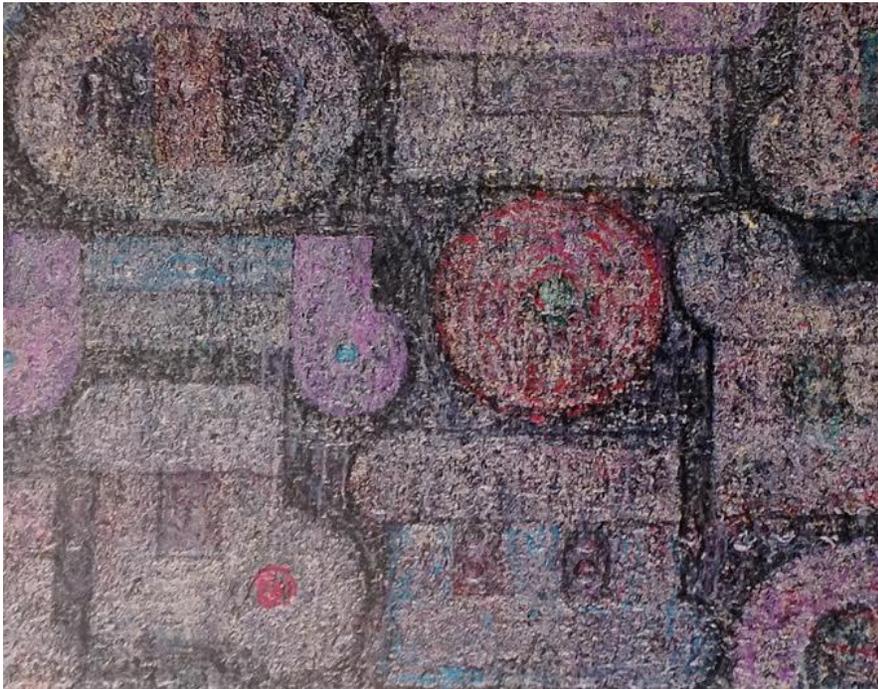


Figura 50
Escenario Barroco 1

El geometrismo mexicano se convirtió en un lenguaje plástico representativo de México por más de treinta años. La percepción de modernidad y desarrollo en la urbes estaba caracterizada por esculturas de estilo geométrico y lo convirtió en popular y digerible para el público general. Esto acabó volviendo transitorias o ilegibles las búsquedas por definir un nuevo tipo de producción artística. Tal es el caso de Hersúa, quien como se mencionó anteriormente trabajó como abstracto dotando a sus esculturas de elementos geométricos aunque posteriormente centró su trabajo en la exploración y el desarrollo de la inestabilidad y transitabilidad en la escultura que lo llevaría finalmente al *performance* y las instalaciones.

Las vanguardias artísticas fueron un factor determinante para que la abstracción, usando la geometría como lenguaje, se convirtiera en práctica artística en Europa. Como un nuevo sistema creativo acorde al contexto de la modernidad, los geométricos abstractos en México generan un estilo propio que surge del intercambio de ideas entre artistas, la influencia del arte prehispánico y la retícula como soporte de la geometría y color de sus obras.

En el capítulo siguiente, se analiza el uso de redes espaciales de una selección de obras de artistas geométricos abstractos, con la intención de aplicar el concepto de retícula como concepto.

3. Presencia de redes espaciales en el geometrismo mexicano

El análisis de los elementos artísticos es un puente hacia la pulsación interior de la obra de arte.
Vasily Kandinsky

La presente investigación ha sido conducida hacia el análisis de la retícula como concepto y la manera en que se expresó a través de redes espaciales en el geometrismo mexicano. Recuperando la retícula como concepto, y considerando la forma, la geometría y el color como categorías de análisis se realizó una selección de obra de artistas representativos del movimiento geometrista que conduce a encontrar sus derivas y resonancias en pintores contemporáneos.

La retícula, como forma esencial de la estética moderna ha sido profundamente explorada por artistas como Fernando García Ponce, Manuel Felguérez, Gunther Gészo y Vicente Rojo estableciendo correspondencias con pintores contemporáneos quienes también han construido sus obras explorando las posibilidades de la retícula.

La retícula por sí misma es un ancla visual, una red sobre la que forma y contenido se sostienen. En el presente capítulo se analiza cómo para los geometristas mexicanos ésta significa una forma de organización más que un fin, al constituir un sistema de redes y puntos articulados sobre la que se extienden trazos y colores.

La retícula por naturaleza representa orden y estabilidad. Es directa y alusiva, cerrada aunque abierta a encontrar referencias y asociaciones, ligada al lenguaje del modernismo. De esta manera, Rosalind Krauss en su ensayo *Retículas* de 1979 describe:

“La retícula reafirma la modernidad del arte moderno de dos maneras distintas. Una de ellas es espacial; la otra, temporal. En el sentido espacial, la retícula declara la autonomía en la esfera del arte. Allanada, geometrizada y ordenada, la retícula es antinatural, antimimética y antirreal. Es la imagen del arte cuando éste vuelve la espalda a la naturaleza. En la monotonía de sus coordenadas la retícula sirve para eliminar la multiplicidad de dimensiones de lo real, reemplazadas por la extensión lateral de una única superficie. Es la omnipresente regularidad de su organización, no el resultado de la imitación, sino de la determinación estética... En la dimensión temporal, la retícula es emblema de la modernidad por ser justamente eso: la forma ubicua en el arte de nuestro siglo” (Krauss, 1979, p. 58 59).

En el presente capítulo se abordarán obras que incorporan la retícula a modo de redes espaciales que de diferentes maneras se extienden a lo largo y ancho prolongándose más allá de los límites del formato. El color y la forma se conectan a través de la persistencia de la retícula en el espacio resultando, en ocasiones, fragmentos de una retícula de mayor tamaño. Es así como los geometristas fijaron coordenadas y retículas que impusieron una nueva estética o alternativa de proyección plástica en México y que generó puentes y diálogos con las generaciones que los sucedieron.

En el ensayo *La Nueva Pintura Mexicana* escrito por Juan García Ponce en la revista *Siempre!*, el autor señala

“Despojada de todos sus recursos técnicos, reducida a su última condición, la pintura se convierte en el medio de transcendencia para llegar a la última verdad. Este propósito no está lejos del de la mayoría de nuestros pintores abstractos. Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Lilia Carrillo, Vicente Rojo, han intentado e intentan liberar el color y la forma de su relación con la naturaleza para crear un orden propio en el que el juego de fuerzas encuentre un equilibrio natural y se convierta en armonía” (García Ponce, 1976, p. 29).

Se considera que la pintura de los geometristas abstractos es el resultado de una preocupación fundamental por el sentido del espacio en su relación con el color y la forma. Las coordenadas geométricas gobernadas únicamente por la relación entre sus elementos, son redes espaciales de las que se valen para extender trazos y colores, rompiendo estructuras y generando una nueva propuesta pictórica en México.

3.1 Fernando García Ponce. La arquitectura de la forma y la geometría en la pintura

La obra de Fernando García Ponce se abordará haciendo una lectura de dos de sus pinturas donde se considera que la estructura, la geometría y la paleta de color reflejan la búsqueda del artista por una composición espacial que no sólo parece reflejar la influencia de su formación como

arquitecto sino también la integración de elementos expresionistas, lo que caracteriza su producción pictórica.

Fernando García Ponce nace en 1933 y muere en la ciudad de México en 1987. En Mérida, su ciudad natal, estudia arquitectura, disciplina a la que dedica obras con un marcado estilo funcionalista. Sin embargo, su verdadera vocación fue la pintura, iniciándose durante un par de años en el taller de Enrique Clement para seguir con la experimentación pictórica de manera autodidacta durante el resto de su carrera artística. Su obra se caracteriza por el manejo de una paleta reducida de color que estructura composiciones geométricas con ciertos rasgos expresionistas.

Su obra propone un diálogo entre el collage, la arquitectura y la pintura a través de planos y colores de intensa expresividad, formas angulosas y figuras geométricas. Así como la arquitectura parte de un proceso constructivo, la pintura y el collage en la producción de García Ponce muestran una tendencia similar, ya que el artista construye la obra a través del montaje de distintas superficies y materiales. A partir de una estructura compositiva de redes espaciales, introduce cambios de ritmo con formas, curvas ambiguas y pinceladas libres. En estos elementos compositivos se encuentra una referencia a la planeación de la arquitectura que sugiere a la ciudad como tema.

“Ver algo como arte requiere algo más de lo que el ojo no puede percibir, una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte, un trabajo de sentido mediatizado por la inmersión de un sistema de referencias múltiples y complejas, una cultura, una atmósfera teórica” (Danto, 1991, p. 113).

De acuerdo a lo anterior, para comprender el sentido de la obra de García Ponce, es necesario situarse en un contexto en el que la creación artística se presenta como una transformación de imágenes existentes, que generan estructuras y matrices distintas.

En los años setentas García Ponce experimenta con el collage, técnica recurrente que caracterizará su obra. Las posibilidades que encuentra con el collage se irán configurando en un lenguaje propio. García Ponce utiliza tanto fragmentos de imágenes y palabras que incorpora a la pieza amplificada a partir de materiales como madera y vidrio.

A finales de los setentas y como Robert Rauschenberg lo hiciera en años anteriores, García Ponce introduce inscripciones y textos tomados de periódicos como es el caso de su obra *Sin título* de 1985 (Fig. 51).

Un elemento constante en sus obras, es el acento en la composición estructural, eje que articula cada uno de sus trabajos. En la obra citada (Fig. 50), dos planos blancos forman un eje asimétrico que opera como guía para ubicar los demás elementos de la obra.

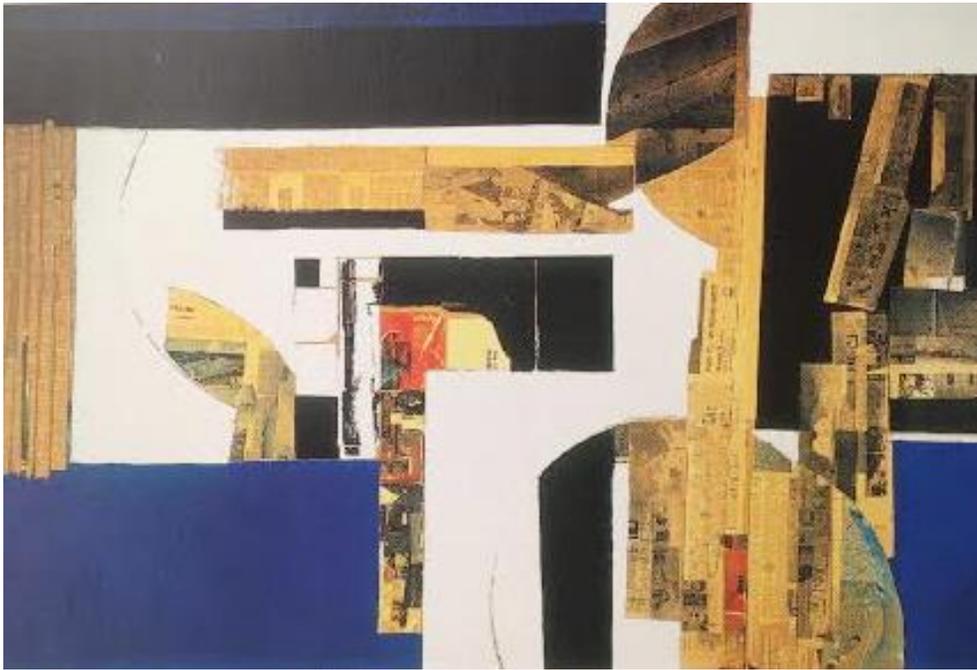


Figura 51
Sin título

Las redes espaciales de las que García Ponce se sirve permiten el diálogo entre elementos cercanos entre sí, al igual que genera relaciones con las estructuras sobre las que están dispuestos en el plano completo de la obra. Haciendo una lectura de izquierda a derecha, se observa cómo varias finas tiras de periódico están pegadas una junto a la otra sin pretender enmarcarse dentro de un rectángulo, ya que la ligera disparidad de tamaño entre ellas, rompe la línea horizontal del bloque azul inferior. En la obra de García Ponce, y en este ejemplo en particular, vemos cómo parece no haber un uso rígido de la geometría; el artista parece buscar la liberación de ángulos estrictos y líneas rectas para darle un sentido más libre a la ubicación de formas en el espacio. Sin embargo, su pintura conserva un orden estructural soportado por las

redes que no se ven a simple vista y que sirven para ofrecer una lectura ya sea por secciones o en conjunto. En la parte central de esta obra, García Ponce crea planos de color con periódico o con la pintura sobre el lienzo y desarticula figuras geométricas específicas delimitando el medio círculo por un pedazo de periódico y una línea intermitente. Es así como hacia la mitad de la composición se encuentra un trozo de papel periódico en tonos rojos, color que García Ponce aparece en la mayor parte de sus trabajos, que entra al camino generado por el plano blanco. Marcando una transición entre las líneas y ángulos rectos de la mitad izquierda de la obra, una combinación de formas rectas y curvas se desplazan hacia el lado derecho en un plano de azules oscuros que enmarcan formas verticales inclinadas. A partir del uso de papel periódico se generan nuevos planos de color que se segmentan, se empalman y sobreponen; los elementos geométricos y las texturas forman una retícula en sí.

El artista, a través del contraste de formas, texturas, colores y planos sustituye la precisión de líneas, ángulos y curvas por la expansión de la pintura y el collage sobre la superficie truncando la forma y geometría para mostrar vistas parciales que recorren esta composición.

De acuerdo a Rosalind Krauss, la retícula supone ser referente de lo racional, siendo por otro lado artificial y hasta caótica: es rígida pero flexible, es plana pero imita la profundidad, democrática respecto al espacio pero absolutista en su rigidez. Es un contenedor que se contiene

a sí misma pero es al mismo tiempo, contenido y forma (Krauss, 1979, p. 26).

Es así como en *Sin título* (Fig. 51), las formas están lejos de perseguir estrictos ángulos y curvas precisas, García Ponce parece hacer una resignificación de las retículas de Piet Mondrian. Aunque la búsqueda de ambos artistas es distinta, se sugiere que ambos recurrieron al soporte de redes para estructurar sus trabajos y que si los comparamos, vemos el uso de esas retículas centrífugas, de las que habla Rosalind Krauss cuando describe las figuras que rebasan del formato, así como de la ruta que siguen hacia el centro de la obra (Krauss, 1979, p. 33).

En palabras de Fernando García Ponce,

"Elegí la abstracción porque considero que el color y la forma son suficientes para hacer pintura... Conforme el tiempo ha ido transcurriendo, cada vez me encuentro más firme en mi elección de eliminar todo lo figurativo, más cómodo para expresar todo tipo de ideas, de sentimientos, de sensaciones, de emociones, de recuerdos e inclusive para protestar contra una situación de la que discrepo" (García Ponce, 2003, p. 42).

Es así como se observa que en la pintura de Fernando García Ponce se elimina de manera radical la referencia de lo natural a favor de la racionalidad y la objetividad. La pintura pierde su carácter de ventana y otorga el protagonismo al lienzo, que es el soporte de las relaciones espaciales, del color y la forma manifestadas a través de la plástica.



Figura 52
Línea recta y punto

En *Línea recta y punto* (Fig. 52), un cuidadoso y equilibrado juego de espacios y colores se esparce en rojos, azules, blancos, amarillos y escasos ocre que delimitan formas y crean puentes con diferentes grupos de planos y texturas. Así, el artista una vez más manipula el espacio haciéndolo moldeable y divisible. El contraste de colores cálidos y fríos se integran con la materialidad de los elementos que componen el

collage y las texturas del centro. Nuevamente nos encontramos con una estructura dada por grandes planos color que se extienden de manera vertical en el formato desplegando planos lisos que ocupan grandes zonas de la superficie. La obra se estructura sobre un tono casi blanco que se ubica en el centro del formato para ser el puente entre los planos de color y complejas combinatorias de collage, pintura y texturas. García Ponce rompe la superficie para integrar formas de ángulos ambiguos y pinceladas libres dentro de una composición geométrica dada por los planos azul, amarillo, ocre y rojo del fondo. El autor compensa pesos y contrapesos, diversas perspectivas de planos que encierran nuevos planos hacia el centro de la obra donde cada uno de ellos puede ser visto como un universo independiente de redes o como parte de una gran red espacial que compone la obra.

Se puede observar que la obra de García Ponce no es una suma de elementos formales ordenados de manera apropiada para alcanzar la máxima expresividad la geometría la forma y el color. Es el resultado de un trabajo premeditado de composición espacial que propone diversas interpretaciones al mismo tiempo que motiva espacios imaginarios.

Si imaginar es una nueva manera de mostrar el mundo para hacer ver lo que es verdaderamente esencial, entonces la creación artística se justifica como una transfiguración del mundo presentado mediante una realidad exaltada, tal como ocurre en el arte abstracto. La renuncia de

García Ponce a la representación figurativa de los objetos, ofrece una mirada hacia lo imaginario, donde la forma y el color en el espacio capturan la esencia de lo invisible.

De acuerdo a Gastón Bachelard:

“ Se pretende que la imaginación sea la facultad de crear imágenes. Ahora bien, ella es más bien la facultad de deformar imágenes dadas por la percepción, sobre todo es la facultad de liberarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es imagen sino imaginario. El valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola imaginaria. Gracias a lo imaginario, la imaginación es esencialmente abierta, evasiva. En el psiquismo humano, ella es la experiencia misma de la apertura, la experiencia misma de la novedad” (Bachelard, 1957, p. 128).

3.2 Vicente Rojo. La construcción de series sobre la geometría y la destrucción del orden.

Vicente Rojo forma parte de la generación de diseñadores que crearon la imprenta Madero en los años 50. En 1949 llegó a México, donde estudió pintura y tipografía, realizando durante más de cincuenta años una extensa obra como diseñador gráfico, pintor y escultor. En 1964, el artista abandona la pintura figurativa expresionista y se acerca a la geometría como recurso pictórico. A partir de la exposición de su obra temprana

"Iconos, mitos, geometrías y destrucción de algunos órdenes" tanto la geometría como la destrucción del orden se convierten en la constante estructural que define su obra. La búsqueda de una estructura que en ocasiones destruye puede tener su origen en los recuerdos de su infancia.

"La primera imagen que tengo muy presente, el primer recuerdo de mi vida, es la imagen de la reacción que hubo en Barcelona frente al alzamiento militar de Franco. Yo lo veía todo a través de la ventana de mi casa. Por entre los edificios y de cuanto podía observar desde allí se me aparece una imagen muy poderosa, muy nítida plásticamente: los camiones que pasaban con gentes gritando o cantando mientras enarbolaban armas y banderas. Empiezo a ver el mundo a partir de esta doble imagen que tiene, como la miro en aquel momento, el sentido de la fiesta y la tragedia. Recuerdo el sol, los colores de todas las cosas, la euforia de la gente, y al mismo tiempo, en el instante, surge la presencia trágica de las armas [...] Los tonos dominantes eran amarillos, rojos, morados. La conciencia de la fiesta y la tragedia a normado todo mi trabajo" (Rojo, 2010, p. 15) .

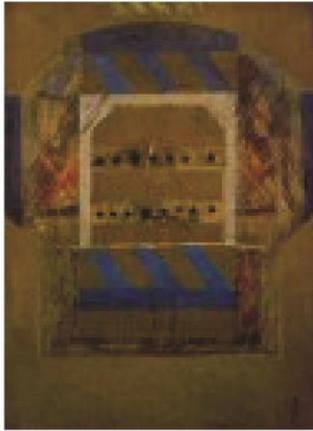
A este respecto, la obra de Rojo cuenta con un elemento icónico que se repite a lo largo de la serie a la que corresponde. Tal es el caso de triángulos en la serie *Señales*, de la "T" en *Negaciones* (1971-1974), puntos y líneas en *Recuerdos* (1976-1979) y diversas formas arquitectónicas en *Escenarios* (1989-2007). A partir de ese recurso, el elemento que se repite, parte el andamiaje geométrico de su obra, generando una sucesión de formas que se sitúan entre el plano cromático y el compositivo.

Como renovador de la forma y del color, realiza variantes de un mismo tema en cada una de sus series por lo que el artista evoluciona a través de ciclos. Desde 1965, su pintura se ha desarrollado como un trabajo organizado en el que en ocasiones, las series se realizan al mismo tiempo, dotadas de sutiles variaciones que las enriquecen compositivamente.

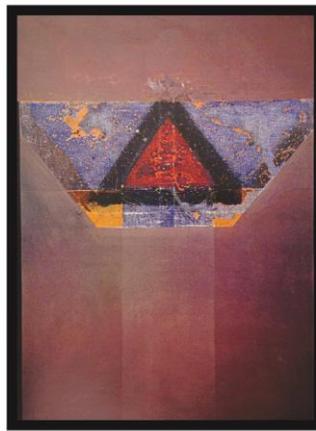
El artista afirma que trabaja con quince lienzos simultáneamente, en lo que llama un “trabajo en rotación”; pinta formas estáticas, definidas y geométricas a partir de figuras cúbicas y cuadrículas que a su vez contrastan con formas curvas como columnas, cilindros y esferas (García Ponce, 1968, pp. 178-179).

La pintura de Rojo en sus diferentes esquemas evolutivos como *Señales*, *Negaciones*, *Recuerdos*, *México bajo la lluvia* y *Escenarios*, propone escenarios que evocan una realidad alternativa dotada de significaciones con relatos narrados a partir de la geometría.

Serie Señales, 1966-1972



La gran marca, 1966



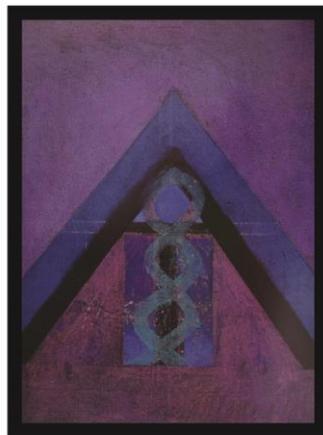
Señal con perfil negro, 1969



Señal 2, 1966



Señal florida, (detalle) 1968



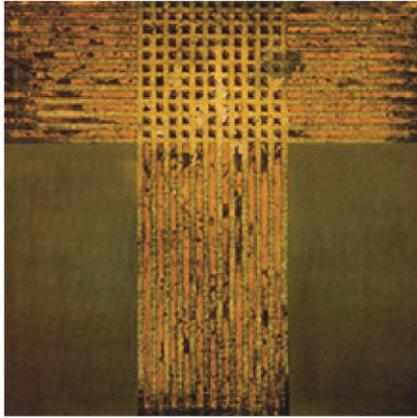
Señal con marco oscuro, 1970



Señal antigua No. 10, 1967

Figura 53

Serie Negaciones, 1971-1974



Negación 801, 1972



Negación 1 A, 1973



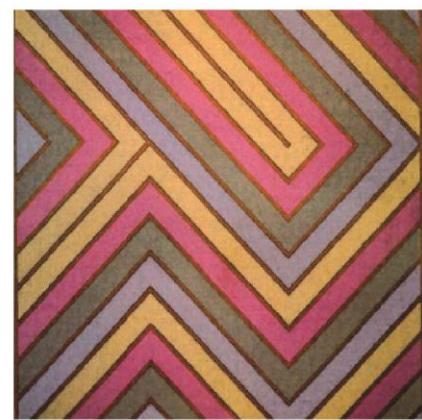
Negación 47, 1974



Negación 1353, 1973



Negación 37, 1974



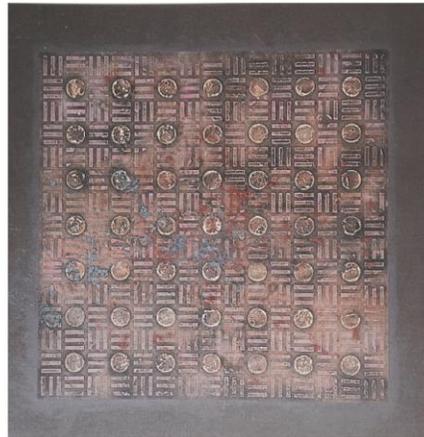
Negación 16, 1973

Figura 54

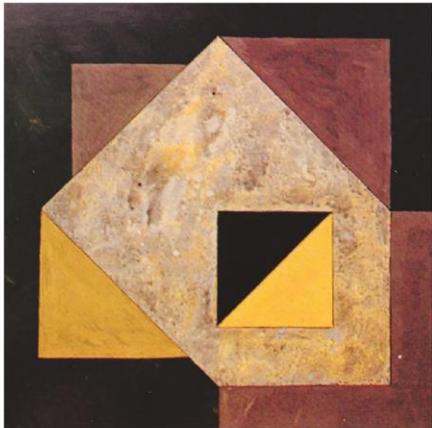
Serie *Recuerdos*, 1976-1979



Recuerdo 1426, 1979



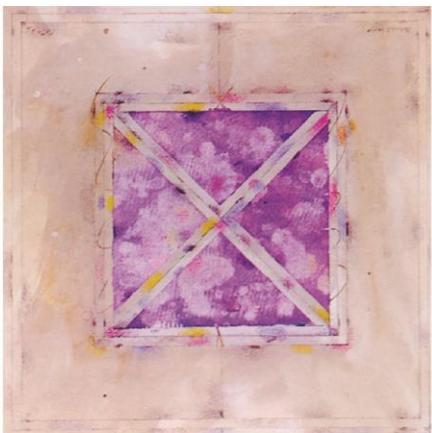
Recuerdo 1411, 1978



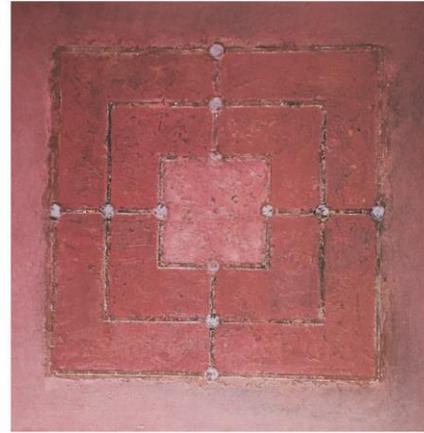
Acorde C, 1982



Recuerdo 1412, 1978



Recuerdo 1, 1976



Recuerdo 105, 1976

Figura 55

Serie *México bajo la lluvia*, 1980-1989



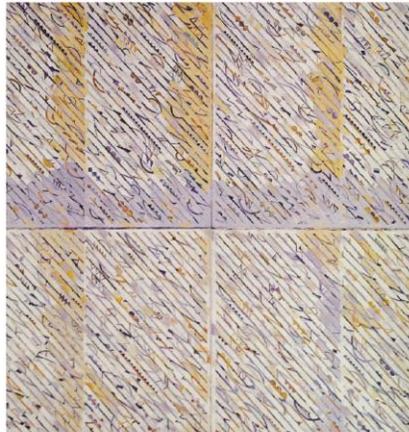
México bajo la lluvia 146, 1983



México bajo la lluvia 1, 1981



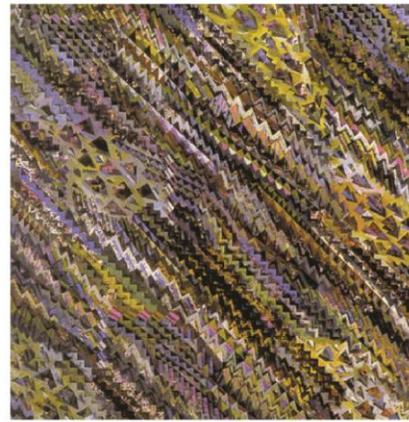
México bajo la lluvia del Ajusco, 1989



México bajo la lluvia 201 A, 1980



México bajo la lluvia 143, 1983



México bajo la lluvia 192, 1980

Figura 56

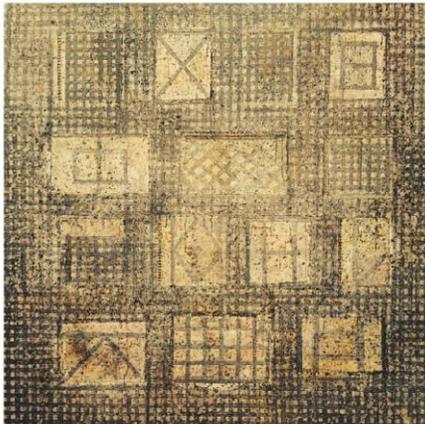
Serie Escenarios, 1989-2007



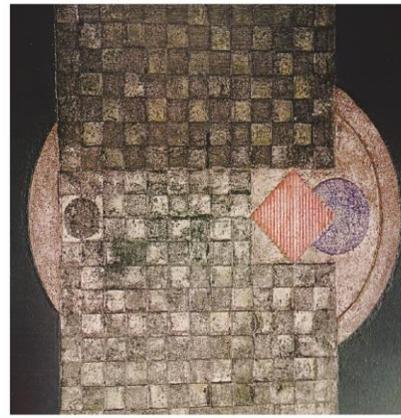
Escenario Primitivo 2, 2005



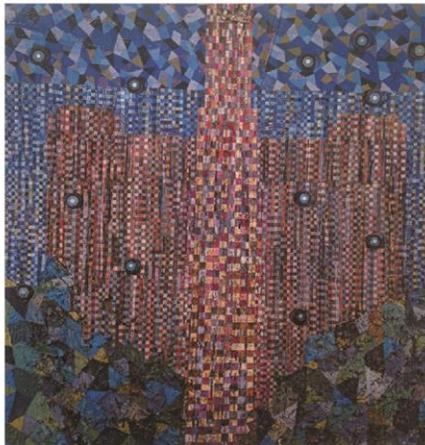
Escenario Primitivo 140, 1996



Catorce códices y espejo enterrados, 1997



Escenario Primitivo 106, 2006



Paseo de San Juan (Vuelo nocturno 2), 1989



Paseo de San Juan (Fiesta mayor), 1992

Figura 57

Lelia Driben, en el documental *La Doble Memoria* señala:

“Vicente necesita probarse caos en las formas que componen el cuadro como espejo contrastado con lo que es el orden para volver a la pintura” (Driben, *La doble memoria*, 2000).

Organizadas en series, sus obras se comunican entre sí, se responden cromática y estructuralmente y se remiten unas a otras como “una geometría de ecos” (Bachelard, 1957, p. 171).

La primera de las series, *Señales* (Fig. 53), realizada entre 1965 y 1970, comenzó sobre la base de desarrollar formas muy simples, como triángulos o círculos que Rojo enriqueció con textura y color. En estas obras, la geometría se sostiene gracias a una retícula latente que marca el orden, que guía la mirada y quizá también al pintor. Respecto a la estrecha relación de la obra con la geometría, Vicente Rojo afirma:

“A mi me gustaría que la geometría no se notara -afirmaba Vicente Rojo en 1969-. Para mí, la geometría vale como una estructura interior. Como una estructura que debe armar un cuadro y que existe en todos los grandes cuadros, incluso de pintores que aparentemente no son geómetras; es decir, siempre hay un rigor, una construcción, que yo trato de conseguir por medio de la geometría. En mi caso, parece un poco obvio, un poco directo y esa es una de las cosas que trato también de eliminar, aunque no puedo evitar plasmar mis vivencias personales en la geometría en mis obras” (Vázquez Montalbán, 2003).

La segunda serie, *Negaciones* (Fig. 54), nace con un propósito diferente. Por un lado, el de reinventarse como artista y por otro, siendo que cada obra esta realizada con una técnica e intención distinta, niega a la anterior y a la siguiente.

Es así como al dejar atrás el uso perseverante del triángulo, y pasar al uso de la forma *T*, *Negaciones* se convierte en una serie de más de cien cuadros, dibujos y serigrafías. Después del carácter hermético de la forma y el espacio en la serie *Señales*, el recurso de la forma *T* ofrece amplias posibilidades de experimentación visual que llevaron al artista en el futuro a partir de redes espaciales muy rígidas, con una tela estrictamente cuadrada que sin embargo, le permitió una gran libertad expresiva. Sostenidos por una retícula, líneas, puntos, rombos, triángulos, cuadrados, rectángulos y círculos son combinados con rigor y equilibrio para enriquecer la expresión de la forma *T*, siempre al centro de la composición. Ésta, a modo de figura abstracta se adelgaza o se expande sobre diferentes texturas.

En la serie *Recuerdos* (Fig. 55) y bajo la influencia de Paul Klee y Antonio Tápies, el artista ha construido su propia abstracción geométrica alimentándola de recuerdos y vivencias personales. En las series, cada obra es una pintura acabada, autónoma. En conjunto con las demás se crea una red de relaciones entre el uso del espacio, la forma y el color

que se reiteran, se repiten en las sencillas redes espaciales donde se soportan.

“Vicente Rojo parece basar su teoría en el libro *Rashomon* de los años veinte donde toda la historia es susceptible de ser contada desde diferentes lados. Algo similar pasa con Vicente en sus series donde quiere contar lo mismo desde ángulos muy distintos. Al hacerlo, encuentra que lo mismo es opuesto a la proyección original y que las series son diferentes relatos que cuentan una misma historia” (Monsiváis, *La doble memoria*, 2000).

Vicente Rojo es un artista que analiza la forma y su obras responden a un profundo trabajo de investigación visual, donde se relacionan en una secuencia y no necesariamente entre series.

Rosalind Krauss señala que si la retícula aparece en el panorama artístico como una innovación, muy pronto sólo ha de repetirse. Es decir, que quienes rompen estructuras y generan un nuevo estilo, no saldrán de una estructura a la cual le introducirán sólo variaciones. Dentro de esas variaciones a las que Krauss se refiere, Vicente Rojo parece proteger sus palabras dentro de la red de sus trazos y al mismo tiempo convoca al espectador a internarse en sí mismo. El artista no traza retículas de índole geométrica y regular, sino que a partir de la libertad espontánea que va generando el impulso de la línea, ésta se enreda y prolonga sin interrupción a lo largo y ancho del lienzo.

“Ante la obra de Vicente Rojo, yo he tratado vanamente de explicarme y definir el sentido último de sus cuadros, buscando quizá una justificación para mi propia pasión por ellos. La pintura de Vicente Rojo tiene esa difícil característica de las obras ciertamente importantes: a primera vista parece entregarse al espectador casi con demasiada facilidad. Tanto sus cuadros figurativos como sus posteriores creaciones abstractas parecen hablarnos un lenguaje plástico directo, inmediato. En ellos, el color, las formas, tienen una calidad evidente, afirman con sorprendente claridad un oficio seguro y paciente, nos ponen de inmediato ante la realidad de una pintura que antes que nada lo es verdaderamente. Pero estas obras nos enfrentan también a la realidad de un proceso no meramente formal, sino sobre todo interior; nos hablan de un camino cuya trayectoria es indispensable aclarar” (García Ponce, 2003, p. 42).

La policromía mexicana, sostenida por cuadros, rectángulos, trapecios y volúmenes geométricos en las obras de la serie *México bajo la Lluvia* (Fig. 56), generan composiciones basadas en líneas que descienden en diagonal a través del cuadro recreando la línea diagonal de la caída del agua. Esta serie, dedicada al análisis estricto de formas compuestas a partir de cambios cromáticos, adquiere ritmos constantes, que van ocupando la superficie enredando la línea fuera de toda regularidad y abriendo paso a infinidad de líneas con direcciones desiguales. Las formas se sostienen sobre redes espaciales que como se observa en *Bajo la lluvia del Ajusco*, generan vibraciones como las de las cortinas de agua. Vista a través de los prismas de la lluvia, la ciudad desaparece detrás de una cortina de colores que se sobreponen y tiñen el agua. Las

lluvias de esta series son naranjas amarillas, azules, verdes, grises rojas, azules y blancas. La caída de las gotas prismáticas y triangulares, es un entramado de geometrías que se mueve por el efecto de los colores y sus fragmentaciones.



Bajo la lluvia del Ajusco
Figura 57

La composición basada en una fina retícula de líneas entrecruzadas se traduce en un firme trazo geométrico, que en realidad se deconstruye. Este efecto se produce debido a la irregularidad de los trazos en contraste con la apariencia uniforme donde líneas convergentes se

pierden. El colorido es suave, pero Rojo combina tonos fríos, pastel y cálidos con un equilibrio sorprendente.

Si bien la geometría es la base de la obra de Rojo, es a partir de ella desde donde parece haber un propósito de extenderse sin jerarquías por todo el espacio que ofrece la tela, creando orden y luego introduciendo el caos.

Escenarios, serie iniciada hacia finales de los ochenta y producida durante largas estancias del artista en Barcelona, recobra la estructura básica de *Recuerdos*, con los puntos que marcan o entraman la tela, y que se sitúa como una ampliación de la serie preliminar. Los elementos geométricos que intervienen y trastornan los planos cromáticos, organizados en líneas como los puntos de *Recuerdos*, se soportan ahora sobre redes espaciales bajo formas y geometrías que evocan perfiles arquitectónicos, que se refieren a construcciones, pirámides, volcanes, capiteles de columnas y cúpulas, que aunque depurados, resultan más explícitos. En *Escenarios*, la gama cromática es opaca y la forma así como los elementos geométricos de esta serie, se comprimen ordenados por secciones. Se considera que tanto los círculos y las líneas de *Recuerdos* como los puntos y los ángulos de *Escenarios*, sugieren un espacio clausurado, un "paisaje" tumultuoso descubierto a través de la ventana e interpretados sobre redes espaciales que prueban su rigidez así como su versatilidad.

En *Volcán para niños* (Fig. 58), de la serie *Escenarios*, el pintor no se fija en un centro, no da inicio ni fin a ningún punto del recorrido, sino que es la totalidad del desplazamiento, el camino, el transcurso, lo que le interesa poner de relieve. Al parecer, no se pretende reflejar un espacio medido al milímetro por el control de la mente y expresado en una secuencia rítmica, sino que trata de ubicar el centro de interés o un punto de énfasis dentro de la composición. Hasta el más mínimo trazo en la superficie crea relaciones con lo que le rodea.



Volcán para niños
Figura 58

“Hay una red en prácticamente todas sus obras, establecida, todo son redes, todo son retículas ¿qué hace con esas redes? Ahí es donde entra la música, lo imprevisible, la imaginación” (Blanco, Alberto *La Doble Memoria*, Vicente Rojo, 2000).

En este sentido, la autonomía de la estética de las redes espaciales permiten a la obra ser una especie de arte programado que a su vez abre la puerta al azar; esas líneas sin código se convierten en trazos que, contemplados en conjunto, presentan un ritmo homogéneo. Vicente Rojo abre nuevos caminos y enriquece a la pintura innovando al generar puntos de apoyo que soportan la imagen que en cada serie se agota ante nuevas posibilidades.

“La obra toda de Vicente Rojo -lo mismo en el terreno de la pintura que en el las artes gráficas, el diseño, la edición y la tipografía- se ciñe a un orden geométrico en busca de la clave que habrá de revelar la forma de ese laberinto que conforman nuestro días, nuestros pasos, nuestros temores, ambiciones, amores y sufrimientos sobre la faz de la Tierra” (Blanco, *La doble memoria*, 2000).

El artista usa redes espaciales donde ubica formas geométricas y hace de ellas su lenguaje. A través de someterlas a extensivas pruebas visuales, los cuadrados, triángulos y círculos configuran el alfabeto de su obra.

3.3 Manuel Felguérez. La búsqueda de mecanismos inherentes al signo icónico de su obra.

Manuel Felguérez comienza su carrera artística explorando la escultura figurativa pero desarrollando un estilo poco convencional. Influenciado por las búsquedas artísticas de mediados del siglo XX y como joven discípulo de Ossip Zadkine, artista ruso vanguardista que practicó el rigor geométrico en sus obras cubistas, Felguérez estudia el uso de las líneas y volúmenes que más tarde lo llevan a trabajar de lleno con la geometría. A través de una lógica rigurosa en la disposición de formas y figuras geométricas, desarrolla diferentes sistemas de redes espaciales de acuerdo a las necesidades de uno de sus periodos artísticos. Aunque sus pinturas de los años cincuenta ya son abstractas, existen con ciertas tendencias figurativas, forman parte de composiciones que integran poco a poco la geometría a su obra que hacia 1960 comienza a realizar murales-escultura abstractos. Es decir, sus composiciones van pasando de formas orgánicas hacia una geometría sobre redes espaciales que cada vez son más rigurosas y más simétricas, en las que ya se observa el interés del artista por una composición sistemática. Para la década de los setentas, la exploración de las posibilidades geométricas junto con el uso de una paleta de cafés, grises y azules pardos contrastados con naranjas brillantes, lo llevan a composiciones que integran formas rectilíneas, figuras geométricas y líneas que dividen el espacio sobre

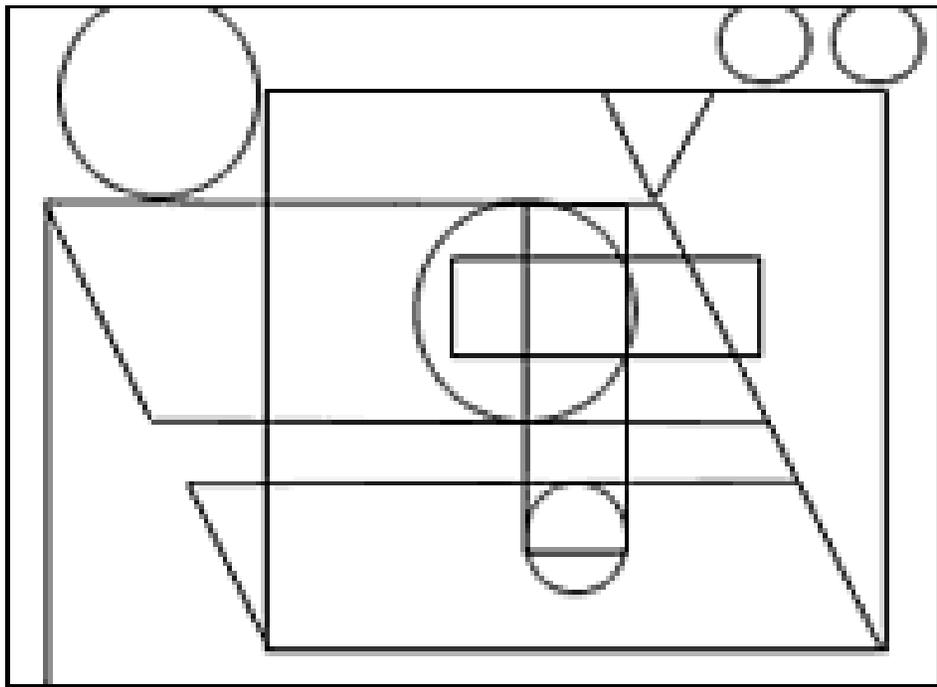
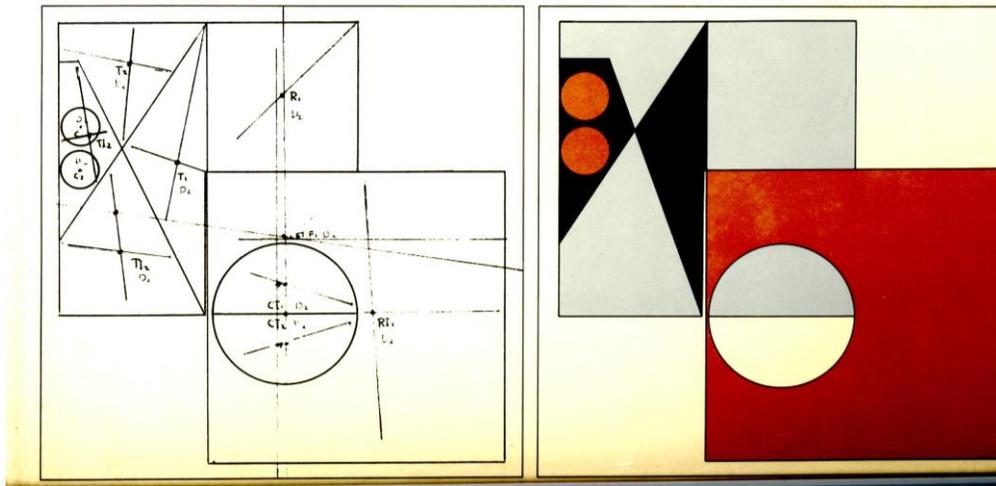
redes espaciales claramente sistematizadas. A partir de su interés por explorar nuevas posibilidades creativas, desarrolla un proyecto innovador al investigar el diseño usando la computadora como herramienta. Felguérez consideraba que si como artista disponía de ciertos elementos formales, es decir, diferentes formas geométricas diseñadas por él, una computadora podría ser programada para generar matemáticamente estructuras sobre las cuales estarían soportadas sus obras. Como investigador de la Universidad Nacional Autónoma de México, hace un análisis de su obra pictórica y escultórica de los últimos 25 años y descubre que cuenta con elementos formales que se repiten y que se ubican de manera similar en las diferentes composiciones. A través de un proceso de simplificación de esos elementos formales, Felguérez logra definir un alfabeto plástico propio que resulta en una unidad estilística que identificaría su obra. Resultado de ese meticuloso proceso surge el recurso para los diseños de la colección *Espacio Múltiple* presentada en el Museo de Arte Moderno entre 1973 y 1974 (Servidio, 2012, p. 82).

En la Universidad de Harvard, gracias a una beca otorgada por la *Fundación Guggenheim*, el artista continúa con su investigación y al considerar la geometría como parte de las matemáticas, hace uso de ella simplificando su alfabeto plástico hacia formas geométricas simples. Con el apoyo de programadores computacionales y matemáticos, desarrolla un nuevo programa al que llama *La máquina estética* y con ella diseña

gran número de variables a partir de un número limitado de elementos formales.

El primer paso fue partir de la *Teoría del factor de equilibrio* la cual está basada en que todo cuadro tiene un centro donde las formas son más ligeras y a medida que se alejan del centro son más pesadas (Arnheim, 2005, p. 284). El artista coloca un alfiler imaginario en el centro del formato para que el cuadro se inclinara hacia el lado visualmente más pesado. Con el uso de programas estadísticos, Felguérez y sus colaboradores detectaron que era más común que sus cuadros giraran a la derecha.

Durante la siguiente etapa, logra que *La máquina estética* genere estructuras para ubicar formas y trazos geométricos que el artista diseña. A partir de un proceso que tarda tan sólo once segundos, obtiene estructuras y diseños impresos en plotter (Fig. 59) basados únicamente en datos provenientes del alfabeto plástico del artista.



Ideogramas
Figura 59

“Felguérez no acepta en su totalidad la respuesta de la computadora... el color no estará sujeto a programación... intenta, a través de su intervención en la modificación de los diseños y en la aplicación subjetiva del color, resguardar la importancia del artista sin cuya intervención la máquina no logrará estetizarse” (Constantino, 2012).

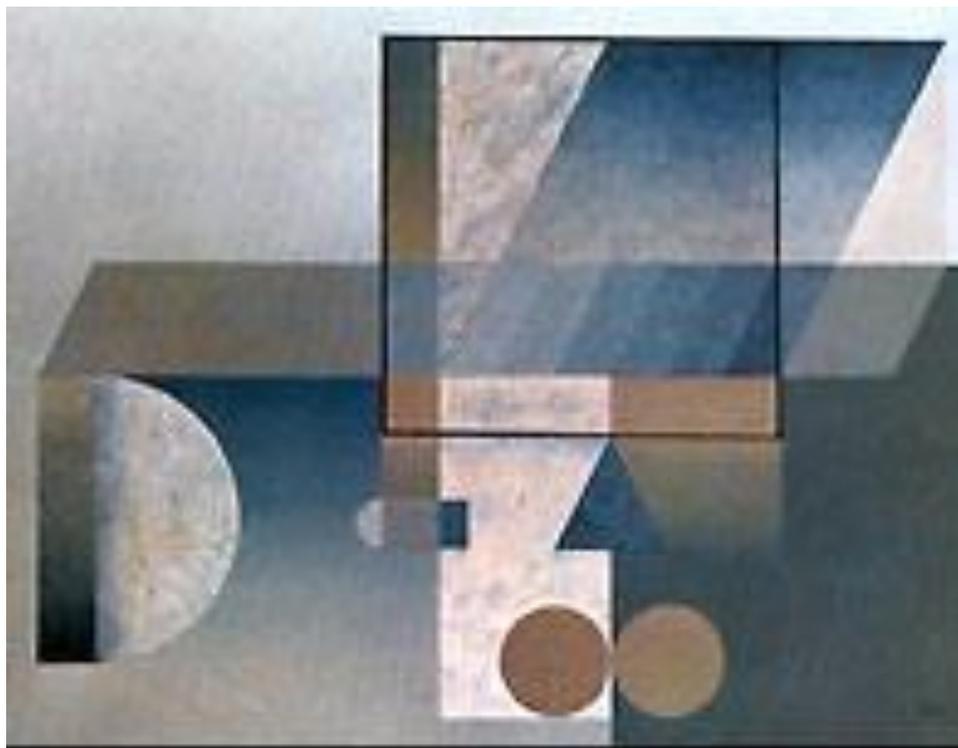
Para el artista, la computadora era una herramienta de cálculo matemático que generaba diversas de estructuras como punto de partida para su obra. La serie *El Espacio Múltiple*, es un claro ejemplo de cómo Manuel Felguérez construye la propuesta estética a partir de la aplicación matemática.



La máquina estética, pintura 3
Figura 60

En *La máquina estética, Pintura 3* (Fig. 60), el espacio está integrado por formas de color plano, sin textura, luz o sombra que rodean una forma romboide ubicado en la parte superior derecha de mayor peso visual por su tamaño y tono azul oscuro. Equilibrando el peso del plano inferior con

formas de menor dimensión en tonos de grises y cafés pardos, se encuentran dos círculos blancos que al contrastar sobre un tono oscuro de gris son el énfasis de la obra. Por su grado de oscuridad o claridad, las formas se ubican en planos negativos o positivos mientras líneas horizontales y verticales se mantienen paralelas y las líneas diagonales alteran visualmente el equilibrio, creando tensión, movimiento y la ilusión de la profundidad en el plano. Es así como Felguérez, aplicando el método científico y simulaciones matemáticas genera diseños que después convierte en obras y por medio de colores cálidos y fríos, tonos oscuros contrastados con claros, planos lisos y degradados así como las líneas diagonales, muestra cómo el ideograma es la red espacial sobre la que soporta la plástica de su obra. Como se observa en las obras de esta serie, *La máquina estética* ofrece gran variedad de posibilidades para crear nuevas obras pictóricas, y sin embargo, Felguérez siente que “sus dibujos salían hechos con regla” (Eder, 2009) ya que lo que le interesa es apreciar la imperfección de los trazos naturales que parten del pincel y la pintura para poder identificar una obra a partir de esos rasgos.



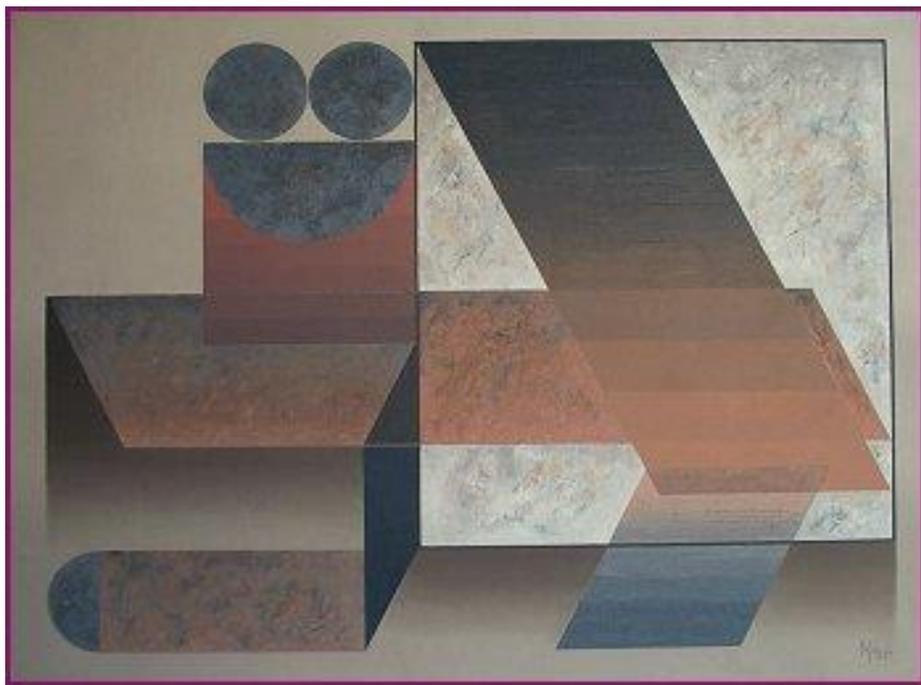
Libra
Figura 61



Luna de polos
Figura 62



Reflejo de un blanco
Figura 63



Frecuencia de factores aislados
Figura 64



Transferencia gris
Figura 65



Nociones circulares
Figura 66

“Por técnica, Felguérez entiende la metamorfosis que convierte los materiales vírgenes en una composición acabada” (Del Conde, Felguérez, 2000, pp. 251-262).

Aún siendo precursor de la incorporación de la máquina y de la búsqueda racional y calculada de las combinaciones pictóricas creativas desde los setenta y dejando un legado sorprendente en su búsqueda compositiva, el artista hace a un lado los cálculos de multiplicadas obras aleatorias, para, de acuerdo a sus palabras, “ensuciarme las manos, torcer alambres y hacer mezclas de color” (Felguérez, 2002).

Manuel Felguérez por más de cincuenta años explora las posibilidades plásticas de la forma, geometría y color permite apreciar las múltiples posibilidades que ofrecen la redes espaciales como mecanismos inherentes al signo icónico de su obra.

A partir de los años ochenta se abren más espacios artísticos tanto por parte del gobierno como de particulares y el arte se descentraliza, llegando a ciudades como Monterrey, Guadalajara y Oaxaca. A partir de entonces, existe mayor oportunidad para el pintor contemporáneo de salir al extranjero por medio de becas y abrirse caminos a nuevas formas de ver y hacer arte.



Figura 67

La importancia de la propuesta de los geometristas mexicanos trasciende hoy a la obra de pintores más recientes de manera que si la forma, geometría y color sobre redes espaciales fueron agentes activos desde los años cincuentas con los primeros geometristas, hoy el uso de esos elementos tiene resonancia en la obra de artistas como Francisco y

Miguel Castro Leñero, Jorge Robelo, Francisco de Santiago Silva, Carlos Olachea y José González Veites, entre otros.

Trasciende el trabajo de jóvenes pintores mexicanos quienes a lo largo de las décadas de los 50 y 60 y guiados por el ejemplo de Rufino Tamayo y Juan Soriano, se alimentaron de las vanguardias europeas para generar diversas vertientes de la abstracción.

Fernando García Ponce, Vicente Rojo y Manuel Felguérez son artistas cuya búsqueda se consideró determinante para la presente investigación y junto con ellos, Gliberto Aceves Navarro, Lilia Carrillo, Arnaldo Coen, José Luis Cuevas, Enrique Echeverría, Alberto Gironella. Roger Von Guten, Rodolfo Nieto, Brian Nissen, Tomás Parra, Gabriel Ramírez, Kasuya Sakai, y Francisco Toledo formaron parte de una generación que trabajaron la forma, el color y la geometría de la plástica mexicana hacia el arte universal.



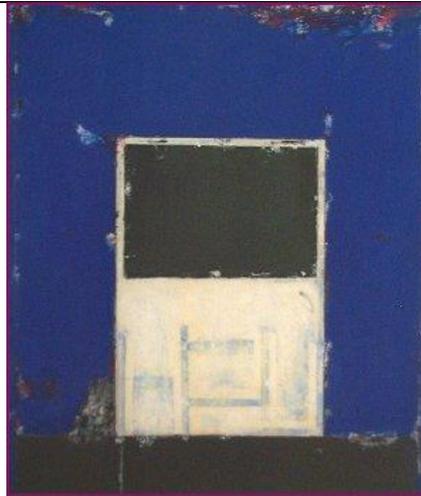
Vicente Rojo
Carta a Silvestre Revueltas, 2009



Miguel Castro Leñero
Nueva luna, 1997.

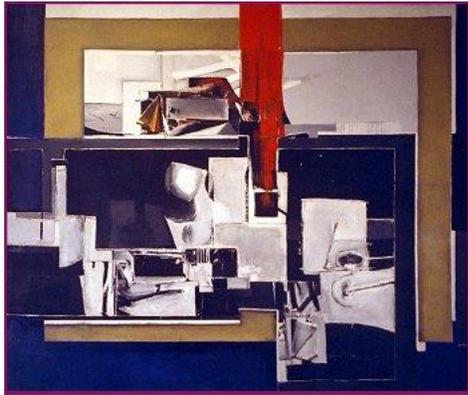


Fernando García Ponce
Sin título, 1968.



José González Veites
El país de tus ojos para Daniela Cardinale, 1998.

Figura 69



Fernando García Ponce
Sin título, 1969



Carlos Olachea
Mestizaje No. 1, 1980



Manuel Felguérez
La tierra sola, 1966



Miguel Angel Alamilla
Sonido interior, 1968

Figura 69

Conclusiones

Realizar una tesis que considera la retícula como concepto, condujo al análisis de la presencia de la retícula en el geometrismo mexicano a partir de una selección de la obra de artistas representativos del movimiento, Fernando García Ponce, Vicente Rojo y Manuel Felguérez, quienes exploraron la retícula como recurso formal traduciéndolo a redes espaciales que sustentan su lenguaje pictórico.

A partir del análisis de la retícula por artistas de las vanguardias europeas, se logró establecer criterios que permitieron estudiar su aplicación en el geometrismo mexicano, encontrando la presencia de redes espaciales como soporte de composición formal.

Por otra parte, el geometrismo mexicano, rechazando las propuestas de la escuela nacionalista se relacionó con las propuestas internacionales del arte, las cuales fueron determinantes para una nueva apertura del lenguaje pictórico y permitieron el despliegue del arte en México. Durante la investigación se profundizó en la relación de las expresiones del geometrismo mexicano con los rasgos tomados de culturas prehispánicas y con aspectos formales tales como el color, la forma y la geometría.

La evolución pictórica que lleva de Cézanne hacia la estética completamente purificada de Mondrian, al cubismo y posteriormente a la pintura abstracta del siglo XX, consistió en una aplicación cada vez más

estricta de la geometría, la forma y el color. Paul Cézanne y Juan Gris, influencias definitivas en el arte abstracto, definieron la relación entre las figuras geométricas y sus propias obras, llevando la geometría al servicio de la pintura. Por ello, la intención de Cézanne de interpretar la naturaleza y construir partiendo de figuras geométricas, fue fundamental para el artista del siglo XX.

A partir del estudio de la geometría, la forma y el color el artista se interesó más en el fragmento que en las totalidades; es decir, el espacio dejó de ser un reflejo de la naturaleza para ser expresado a través de la línea, la forma y el color. Sus obras fueron determinantes para establecer una nueva estética donde la construcción del espacio como principio de organización, condujo hacia la simplificación de la forma.

Primero en Europa y después en Estado Unidos, la retícula no sólo trascendió como referente de modernidad sino como un efectivo recurso para eliminar la narrativa determinando nuevas relaciones entre color, forma y geometría. La retícula trazó una nueva ruta del orden pictórico, convirtiéndose en el soporte para representar la naturaleza espacial de los objetos y del espacio.

La ausencia de un tema y de un orden jerárquico, llevaron a Cézanne a encontrar una gran riqueza en un sistema donde estructuras complejas que parten de líneas y formas simples, se convierten en el sistema que va fundamentando la obra. Ya sea por medio de incrustaciones, grabados, o registrando una ausencia usando el recurso de espacios en

negativo, la retícula promueve así la búsqueda del artista moderno por un lenguaje pictórico abstracto.

Durante la primera mitad del siglo XX el ambiente artístico e intelectual promovió propuestas y proyectos de transformación. Las vanguardias, reaccionaban al movimiento artístico inmediatamente anterior y se fueron sucediendo unas a otras. Es el momento en el que se dan tres coincidencias determinantes para esta situación. Por un lado, la fuerza de la abstracción como práctica artística, por otro, el surgimiento de la geometría como estilo y finalmente la intención de las vanguardias por unificar el arte y la vida.

La presencia de la retícula en el arte moderno, trasciende a México donde genera nuevas interpretaciones en un grupo de artistas que al investigar procesos geométricos junto con la interpretación estética del arte prehispánico, consolidan el geometrismo mexicano.

Desde las grecas en Mitla hasta los motivos geométricos en las pirámides de Teotihuacán, el uso de la línea y la forma han sido características definitivas que distinguieron a este grupo de la abstracción en Europa, Estados Unidos e incluso Latinoamérica. En algunos casos, los geometristas reinterpretaron el arte prehispánico y lo llevaron a la modernidad artística ya sea en la arquitectura prehispánica o en el arte popular mexicano y debido a ello, enriquecieron sus obras creando un lenguaje independiente y puramente mexicano sobre redes espaciales, la geometría, la forma y el color.

En este sentido se analizaron obras que incorporaron la retícula a modo de redes espaciales extendiéndose de diferentes maneras más allá de los límites del formato. El color y la forma se conectan a través de la presencia de la retícula en el espacio resultando, en ocasiones, fragmentos de una retícula de mayor tamaño. Es así como los geometristas, en particular, García Ponce, Rojo y Felguérez fijaron redes espaciales que impusieron una nueva estética en México generando correspondencias con las generaciones que los sucedieron.

Fernando García Ponce fue abordado desde la arquitectura y la estructura trasladada a la pintura, mientras que Vicente Rojo fue analizado a partir de su trabajo en series. Finalmente, se consideró fundamental investigar a Manuel Felguérez durante el periodo en que se dedicó al diseño por medio de computadoras que generaron una diversidad de redes espaciales que soportaron sus obras.

La obra de Vicente Rojo reúne elementos arquitectónicos como columnas, pirámides y monumentos en escenarios abstractos. Las redes espaciales con las que el artista construyó la serie México bajo la lluvia, parte de un juego de grecas que generan una sensación de movimiento y remiten al Quetzalcóatl de Chichén Itzá que con el juego de luz y sombra se mueve durante el Solsticio de Primavera. Se pudo observar cómo, junto con la vibrante policromía característica de México, cuadros, rectángulos, trapecios y volúmenes geométricos generan composiciones

basadas en una retícula de líneas entrecruzadas que soportan un firme trazo geométrico.

Si bien la geometría es la base de la obra de Rojo, es a partir de redes espaciales donde ubica formas geométricas y hace de ellas su lenguaje. A través de someterlas a extensivas pruebas visuales dentro de cada una de las pinturas que integran sus series, los cuadrados, triángulos y círculos configuran el alfabeto de su obra.

Fernando García Ponce, a través del contraste de formas, texturas, colores y planos compone con pintura y el collage sin buscar la precisión de líneas, ángulos y curvas pero dejando expuestas vistas parciales donde la forma y geometría recorren algunas de sus composiciones. García Ponce presenta en su obra una utilización de la retícula que permite un juego entre lo rígido, lo flexible y lo profundo.

La presencia de redes espaciales en la obra de García Ponce generan relaciones entre estructuras que incorporan distintos recursos como el collage, el uso de texturas y contrastes de color.

Las redes espaciales mantienen un orden y jerarquía entre elementos y colores, ofreciendo una lectura ya sea por secciones o en conjunto. La renuncia de García Ponce hacia la representación figurativa de los objetos, ofrece una mirada hacia lo imaginario, donde la forma y el color en el espacio capturan la esencia de la relación entre la pintura moderna y la retícula.

La propuesta estética que Manuel Felguérez construye en Espacio Múltiple, a partir de la aplicación matemática generada por un programa de computación y por el uso de la computadora, muestra la importancia y el interés del artista en las redes espaciales como mecanismos subyacentes en su obra. Por medio de una computadora, Felguérez generó una variedad de redes formadas por líneas y figuras geométricas que se repiten entre las composiciones. La presencia de estos elementos distribuidos de diferentes formas en cada composición, no sólo definió un estilo para “Espacio Múltiple”, sino que la serie fue construida a partir de redes espaciales generadas por la mano del artista y por un recurso muy poco común en los años cincuentas, la computadora. Es así como el artista expandió las posibilidades plásticas de la forma, geometría y color probando la versatilidad de la retícula.

Se considera que la pintura de los geométristas abstractos ha resultado en una preocupación por el sentido del espacio en su relación con el color y la forma y junto con la geometría se han valido de redes espaciales para extender trazos y colores, rompiendo estructuras y generando una nueva propuesta pictórica en México.

En este sentido el resultado de la investigación ofrece una perspectiva distinta para abordar el tema tanto de la retícula como del geometrismo mexicano.

A partir del estudio del uso de la retícula por los artistas de las primeras vanguardias artísticas y la correspondencia que se estableció con las

redes espaciales del geometrismo mexicano, se identificaron algunas resonancias en la pintura contemporánea en México.

En este sentido, de la tesis se desprenden interrogantes y se dibujan trayectorias por investigar, como sería el estudio de las derivas de las redes espaciales en la obra de artistas que producen actualmente como Francisco y Miguel Castro Leñero, Jorge Robelo, Federico Silva, Irma Palacios y José González Veites entre otros.

Literatura citada

- Acha, Juan. 1977 *El geometrismo mexicano*. Vuelta 3: 55-56.
- Arnheim, Rudolph. 2005 *Arte y Percepción visual*. Alianza. Madrid.
- Bachelard, Gastón. 1957 *Poética del Espacio*. Fondo de Cultura Económica de Argentina. Argentina.
- Barroso Villar, Juan. 2005 *Tema, iconografía y forma en las vanguardias artísticas*. Ed. Castrillón. Asturias, España.
- Bernard, Émile. 1904-1906 *Memories of Paul Cézanne*. Mercure de France. Francia
- Blanco, Alberto. 1997 *Vicente Rojo, El corazón y el Laberinto*. Revista Vuelta 8: 250.
- Blok, Cor. 1999 *Historia del Arte Abstracto 1900-1960*. Cátedra. Madrid
- Bocola, Sandro. 1999 *El arte de la modernidad*. Del Serbal. Barcelona
- Cardoza y Aragón, Luis 1980 *Círculos Concéntricos*. UNAM, Ed. México
- Cardoza y Aragón, Luis. 1980 *Sobre Abstraccionismo*. En: *Círculos Concéntricos*, 86-105. UNAM, Ed. México
- Cirlot, Lourdes. 2011 *Primeras vanguardias artísticas*. Labor. Madrid.
- Cherem, Silvia. 2003 *Trazos y Revelaciones*. Fondo de Cultura Económica. México
- Constantino, María. 2012 *Composiciones básicas de Manuel Felguérez*. Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM, Ed. México
- Crimp, Douglas. 1973 *Agnes Martin: numero, missura, rapporto*. En: N. Y. Letter. Ed. Art International. Nueva York
- Eder, Rita. 2009 *Pintura y artes visuales en América Latina en los siglo XX y XXI*. En: A. Lemperiere, *Enciclopedia Larousse dedicada a América Latina* p. 348 Universidad de la Sorbona. Francia.
- Danto, Arthur. 1991 *Qué es el Arte*. Paidós. Barcelona.

- Danto, Arthur. 1991 *The Transfiguration of the Common place*. H. U. Press, Ed. New York.
- De Micheli, Mario. 1966 *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza.Madrid.
- Debroise, Olivier. 2006 *La Era de la Discrepancia*. UNAM, Ed. México
- Del Conde, Teresa. 2003 *Una visita guiada*. Plaza Janes. México
- Del Conde, Teresa. 1996 *Vicente Rojo. Unas Visiones*.
<http://www.letraslibres.com/autores/teresa-del-conde>
- Del Conde, Teresa. 2000 *Felguérez, los bordes de una trayectoria*.
Revista de Investigaciones Estéticas de la UNAM p. 251-262.
UNAM, Ed. México.
- Del Conde, Teresa. 1994 *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*. Attame, Ed. México.
- Del Conde, Teresa 1991 *La Aparición de la Ruptura*. En: G. J. Juan Coronel Rivera, *Un Siglo de Arte Mexicano*, p. 315. INBA. México.
- Doran, Michael. 2001 *Conversations with Cézanne*. M. Doran, Ed., & J. L. Cochran. University of California Press. Los Angeles.
- Driben, Lelia. 2000 *Vicente Rojo, La Doble Memoria*. Conaculta.
- Driben, Lelia. 2012 *La Generación de la Ruptura y sus Antecedentes*.
Fondo de Cultura Económica. México.
- Fusoni, Ana y Acosta, Marco Antonio. 1977 *Artistas, críticos de arte y galerías enjuician el arte mexicano*. *Arte noticias*: 40 p.10-12.
- Francastel, Pierre. 1988 *La Realidad Figurativa*. Paidós. Barcelona.
- Francastel, Pierre. 1976 *Sociología del Arte*. Alianza Emecé. Barcelona
- Gablík, Suzi. 1977 *Progress in Art*. Rizzoli International Publications.
New York
- García Ponce, Juan. 1998 *De viejos y nuevos amores*. Planeta. México.
- García Ponce, Juan. 2003 *Geometría y Compasión*. Planeta. México.

- García Ponce, Juan. 1968 *La aparición de lo invisible, las formas de la imaginación. Vicente Rojo en su pintura*. Siglo XXI. México.
- García Ponce, Juan. *La Nueva Pintura Mexicana*.
<http://www.colegionacional.org.mx/sacscms/xstatic/colegionacional>
 Última consulta:10 de octubre de 2013.
- Gestner, Karl. 2001 *Visual Language*. Hatje Cantz. New York
- Gilson, Étienne.1995 *Pintura y Realidad*. Eunsa. Navarra
- Itten, Johannes. 1961 *El Arte del Color*. Bouret, Ed. Paris.
- Habermas, Jürgen.1968 *La modernidad, un proyecto incompleto*. Foster, Hal. Kairós. México.
- Kahnweiler, Daniel Henry.1969 *Juan Gris, his life and work*. Harry N. Abrams. Paris.
- Kandinsky, Vasily.1974 *Punto y línea sobre plano*. Seix Barral. Barcelona.
- Krauss, Rosalind. 1979 *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza. Madrid.
- Conaculta (Productor). 2000 *La Doble Memoria, Vicente Rojo* .DVD. Conaculta. México.
- Lane, Michael. 1970 *Introduction to Structuralism*. Basic Books. New York.
- Manrique, Jorge Alberto. 2000 *Arte y Artistas Mexicanos del Siglo XX*. Conaculta. México
- Campbell, Samuel. 1989 *Entrevista a Agnes Martin*.
<http://www.diaart.org/exhibitions/introduction/18>
 Última consulta:1ero. de agosto de 2012
- Moore, Henry.1955 *Sculpture in Open Air: A Talk by Henry Moore on his Sculptures*. <http://www.bbc.co.uk/archive/programme/>
- Moreno Villarreal, Jaime. 2012 *Vicente Rojo desde el mirador*.
<http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/vicente-rojo-desde-el-mirador> Última consulta: 20 de septiembre de 2012.

- Nuere Menéndez, Silvia. 2002 *El Lenguaje geométrico en la pintura*.
Universidad Complutense de Madrid. Madrid
- Servidio, Fabianna. 2012 *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*. Miño y Dávila. Buenos Aires.
- Stangos, Nikos. 2004 *Conceptos de Arte Moderno*. Alianza. Madrid.
- Rojo, Vicente. 2010 *Puntos Suspensivos*. ERA. México.
- Rojo, Vicente. 2000 *Vicente Rojo la doble memoria*. CONACULTA,
FONCA. México
- Tibol, Raquel. 1992 *Confrontaciones. Crónica y recuento*.
<http://confabulario.eluniversal.com.mx/raquel-tibol-nueve-decadas/> Última consulta: 22 de octubre de 2013.
- Vázquez Montalbán, Manuel. 2003 *Vicente Rojo: memoria y geometría*.
<http://www.jornada.unam.mx/2003/05/14/012a1pol.php?printver=1>
Última consulta: 12 de septiembre de 2013.
- Zavala y Alonso Manuel. 2002 *Entrevista a Manuel Felguérez*.
<http://www.museocjv.com/manuel%20Felguerezlamaquina.htm>
Última consulta: 3 de noviembre de 2013.

Índice de imágenes

- Figura 1 Cézanne, Paul
Las Grandes Bañistas
210 x 251 cms.
Óleo sobre tela
1998
Museo de Arte de Filadelfia
- Figura 2 Cézanne, Paul
Curva de la Calle de Monteroult
81 x 65 cm
Óleo sobre tela
1898
Museo de Arte Moderno de Nueva York
- Figura 3 Cézanne, Paul
Pinos y Rocas
81.3 x 65.4 cms
Óleo sobre tela
1897

Colección de Lillie P. Bliss
- Figura 4 Cézanne, Paul
La Montaña Santa Victoria
73 x 92 cm
Óleo sobre tela
1885
Fundación Barnes
- Figura 5 Gris, Juan
Paisaje con casas en Ceret
100 x 65 cm
Óleo sobre tela
1913
Galería Theo, Madrid
- Figura 6 Léger, Fernand
Contraste de formas
1912
Óleo sobre tela
- Figura 7 Braque, Georges
Fox
Óleo sobre tela
1911
Art Institute of Chicago
- Figura 8 Mondrian, Piet

- Composición en amarillo, rojo, azul y negro*
59.5 x 59.5 cm,
Óleo sobre tela
1921
Gemeentemuseum, La Haya
- Figura 9 Mondrian, Piet
Composición con líneas
59.5 x 59.5 cm
Óleo sobre tela
1917
Gemeentemuseum, La Haya
- Figura 10 Mondrian, Piet
Tablero de ajedrez: Composición con colores oscuros
59.5 x 59.5 cm,
Óleo sobre tela
1919
Gemeentemuseum, La Haya
- Figura 11 Mondrian, Piet
Tablero de ajedrez
59.5 x 59.5 cm,
Óleo sobre tela
1919
- Figura 12 Gemeentemuseum, La Haya
Theo Van Doesburg
Composición VII (las tres gracias)
1917
- Figura 13 Jasper Johns
Numbers in Color
168.9 x 125.7
Encausto y periódico sobre tela
1958–59
Albright Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York
- Figura 14 Sol LeWitt
Bands of Color in Four Directions
1991
- Figura 15 Edward Muybridge

Estudio de Hombre en Movimiento,
1832
- Figura 16 Sol LeWitt

Muro Izquierdo: *Wall drawing 630*
1990
Muro Derecho: *Wall drawing 614*
1980
- Figura 17 Sol LeWitt

Wall drawing 289
1976

- Figura 18 Sol LeWitt
Wall drawing 696
1991
- Figura 19 Agnes Martin
Rain Study
180 x 180
óleo sobre tela
1960
- Figura 20 Agnes Martin
Milk River
180 x 180
óleo sobre tela
1963
- Figura 21 Agnes Martin
Window
96 x 96 cm
óleo sobre tela
1957
- Figura 22 Agnes Martin
White Flower
182.6 x 182.9 cm
óleo sobre tela
1960
- Figura 23 Agnes Martin
Grey Stone
182.6 x 182.9 cm
óleo sobre tela
1961
- Figura 24 Agnes Martin
Flower in the wind
182.6 x 182.9 cm
óleo sobre tela
1963
- Figura 25 Agnes Martin
Night Sea
183 x 183 cm
óleo sobre tela
1963
Saatchi Collection, Londres
- Figura 26 Agnes Martin
Pilgrimage
182.6 x 182.9 cm
óleo sobre tela
1966
- Figura 27 Ad Reinhardt
Study in Blue
152.4 x 152.4 cm
óleo sobre tela

- 1962
- Figura 28 Ad Reinhardt
Abstract Painting
152.4 x 152.4 cm
óleo sobre tela
1963
- Figura 29 Agnes Martin
The Islands
183 x 183
acrílico y grafito sobre tela
1961
- Figura 30 Agnes Martin
Trumpet
183 x 183
acrílico y grafito sobre tela
1967
- Figura 31 Agnes Martin
Untitled No. 15
183 x 183
acrílico y grafito sobre tela
1980
- Figura 32 Imágenes de portadas publicaciones
Art Concret, Cerclé le Carret y Estructura
- Figura 33 Henry Moore
West Wind
Piedra de Portland
1928-29
- Figura 34 Carlos Mérida
El ojo del adivino
90.7 x 105.2
óleo y acrílico sobre tela
1965
- Figura 35 Mathias Goeritz
Torres II
Acrílico sobre tela
1972
- Figura 36 Gunther Gerszo
Gas
Tinta china y lápiz sobre papel
1950
- Figura 37 Gunther Gerszo
Paisaje
37 x 81
óleo sobre masonite
1955

- Figura 38 Patio interior del Museo Experimental El Eco
- Figura 39 Inauguración del Museo de Arte Moderno
- Figura 40 Vista aérea del Espacio Escultórico en Ciudad Universitaria
- Figura 41 Espacio Escultórico en Ciudad Universitaria
- Figura 42 Rufino Tamayo
Perro prehispánico
87.5 x 68
litografía
1990
- Figura 43 Carlos Mérida
El mundo mágico de los huicholes
acrílico y madera
1964
- Figura 44 Mathias Goeritz
El animal
1949
- Figura 45 Mathias Goeritz
La Serpiente del Eco
1953
- Figura 46 Manuel Felguérez
Tierra Quemada
2006
- Figura 47 Detalle greca de Templo del Palacio, Mitla
Siglo XVII
- Figura 48 Vicente Rojo
México bajo la lluvia 155
140 x 140
Acrílico sobre tela
1984
- Figura 49 Vicente Rojo
Pirámides y volcanes sobre oscuro
140 x 140
Mixta sobre tela
1991
- Figura 50 Vicente Rojo
Escenario barroco1
100 x 100
Mixta sobre tela
1994
- Figura 51 Fernando García Ponce
Sin título
200 x 320
Mixta sobre tela
1985
- Figura 52 Fernando García Ponce

Línea recta y punto
 200 x 320
 Mixta sobre tela
 1985

Figura 53 Vicente Rojo
Serie Señales

<i>La gran marca</i> 106 x 76 Óleo sobre tela 1969	<i>Señal con perfil negro</i> 140 x 100 Óleo sobre tela 1970
<i>Señal 2</i> 100 x 80 Óleo sobre tela 1966	<i>Señal florida</i> 160 x 440 (detalle de tríptico) Óleo sobre tela 1968
<i>Señal con marco oscuro</i> 180 x 130 Óleo sobre tela 1970	<i>Señal antigua No. 10</i> 100 x 140 Óleo sobre tela 1967

Figura 54 Vicente Rojo
Serie Negaciones

<i>Negación 801</i> 80 x 80 Óleo sobre tela 1974	<i>Negación 1 A</i> 110 x 110 Óleo sobre tela 1973
<i>Negación 47</i> 110 x 110 Óleo sobre tela 1974	<i>Negación 1353</i> 110 x 110 Óleo sobre tela 1973 (segunda versión, 1979)
<i>Negación 37</i> 110 x 110 Óleo sobre tela 1974	<i>Negación 16</i> 110 x 110 Óleo sobre tela 1973

Figura 55

Vicente Rojo
Serie Recuerdos

<i>Recuerdo 1426</i> 140 x 140 Mixta sobre tela 1979	<i>Recuerdo 1411</i> 140 x 140 Mixta sobre tela 1978
<i>Acorde C</i> 32 x 32 Gouache sobre papel 1982	<i>Recuerdo 1412</i> 140 x 140 Mixta sobre tela 1978
<i>Recuerdo 1</i> 24 x 24 Gouache sobre papel 1976	<i>Recuerdo 105</i> 110 x 110 Mixta sobre tela 1976

Figura 56

Vicente Rojo
Serie México bajo la lluvia

<i>México bajo la lluvia 146</i> 140 x 140 Acrílico sobre tela 1983	<i>México bajo la lluvia 1</i> 140 x 140 Acrílico sobre tela 1981
<i>México bajo la lluvia del Ajusco</i> 140 x 140 Acrílico sobre tela 1989	<i>México bajo la lluvia 201 A</i> 200 x 200 Acrílico sobre tela 1980
<i>México bajo la lluvia 143</i> 140 x 140 Acrílico sobre tela 1983	<i>México bajo la lluvia 192</i> 190 x 190 Acrílico sobre tela 1980

Figura 57

Vicente Rojo
Escenarios

<i>Escenario primitivo 2</i> 130 x 130 Mixta sobre tela 2005	<i>Escenario primitivo 140</i> 140 x 140 Mixta sobre tela 1996
<i>Catorce códices y espejo enterrados</i> 130 x 130 Mixta sobre tela 1997	<i>Escenario primitivo 106</i> 100 x 100 Mixta sobre tela 2006
<i>Paseo de San Juan (Vuelo nocturno 2)</i> 140 x 140 Mixta sobre tela 1989	<i>Paseo de San Juan (Fiesta mayor)</i> 50 x 50 Mixta sobre masonite 1992

Figura 57 Vicente Rojo
México bajo la lluvia del Ajusco
100 x 100
Mixta sobre tela
1989

Figura 58 Vicente Rojo
Volcán encendido A1
54 x 40
Aguafuerte, aguatinta y azúcar
2001

Figura 59 Manuel Felguérez
Ideograma
Impresión de tinta sobre papel
1977

Figura 60 Manuel Felguérez
La máquina estética, pintura 3
140 x 180
Óleo sobre tela
1976

Figura 61 Manuel Felguérez
Libra
196 x 171
Óleo sobre tela
1977

Figura 62 Manuel Felguérez
Luna de polos
170 x 147
Óleo sobre tela
1979

Figura 63 Manuel Felguérez

Reflejo de un blanco
 120 x 155
 Óleo sobre tela
 1979

Figura 64 Manuel Felguérez
Frecuencia de factores aislados
 120 x 155
 Óleo sobre tela
 1979

Figura 65 Manuel Felguérez
Transferencia gris
 140 x 180
 Óleo sobre tela
 1976

Figura 66 Manuel Felguérez
Nociones circulares
 190 x 160
 Óleo sobre tela
 1977

Figura 67

Vicente Rojo <i>Señal antigua en forma de letra,</i> 100 x 140 Óleo sobre tela 2005	José gonzalez veites <i>Sin título,</i> 1992. 140 x 140 Óleo sobre tela 1996
Fernando García Ponce <i>Sin título,</i> 180x200 1969.	Francisco Castro Leñero <i>Estructura necesaria,</i> 210x300 Acrílico sobre tela 1987

Figura 68

Vicente Rojo <i>Carta a Silvestre Revueltas,</i> Detalle 180 x 180 Mixta sobre tela 2009	Miguel Castro Leñero <i>Nueva luna,</i> Detalle 130 x 300 Óleo sobre tela 1997
Fernando García Ponce <i>Sin título,</i> 240x240 Óleo sobre tela 1968.	José González Veites <i>El país de tus ojos para Daniela</i> <i>Cardinale,</i> 130x150 Óleo sobre lino 1998.

Figura 69

Fernando García Ponce <i>Sin título,</i> 85x160 Óleo, acrílico y collage sobre tela 1969.	Carlos Olachea <i>Mestizaje No. 1,</i> 120x150 Acrílico sobre tela 1980
---	---

Manuel Felguérez <i>La tierra sola</i> 115x100 Óleo sobre tela 1966.	Miguel Ángel Alamilla <i>Sonido interior</i> 136x185 Óleo sobre tela 1998.
--	--