

# Babel

MAYO 2016

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MORELIA

 UDEM  
Universidad de Morelia

No.8

HISTORIA DEL ARTE  
[udemorelia.edu.mx](http://udemorelia.edu.mx)

ISSN: 2395-8677



# Historia del Arte

TU ESPACIO  
universitario

CONSTRUYE la mejor versión de ti  
[udemorelia.edu.mx](http://udemorelia.edu.mx)

Investigación  
Gestión  
Didáctica  
Emprendimiento  
Crítica

en toda su **extensión**

## EDITORIAL

La Facultad de Historia del Arte de la Universidad de Morelia se complace en presentar el octavo número de la Revista Babel; un conjunto de escritos dedicados al conocimiento e investigación del arte y sus creadores, que suponen al mismo tiempo un ejercicio de múltiples miradas respecto al arte y la cultura.

En el presente número, encontraremos textos que bajo un enfoque crítico, abordan la obra de Umberto Eco o bien problematizan sobre las artes escénicas y sus espacios de exhibición. Además de resaltar la representación iconográfica e iconológica de la mujer en la “Revista Moderna”, mostrando una de las distintas aristas desde las que se puede investigar el trabajo creativo de uno de los representantes del simbolismo en México, Julio Ruelas.

La obra de varios creadores y figuras clave en la plástica michoacana como Félix Parra, Felipe Castañeda, Nicolás de la Torre y Enrique Ortega, son también revisadas desde una perspectiva analítica y a la vez se sugiere una reflexión en torno a su presencia en la historia del arte local y su trascendencia en el arte mexicano.

Dentro del contenido también veremos cómo se precisa la relevancia del muralismo y de los acuarelistas a través de la contextualización y estudio de un mural de la década de los años treinta y de un grupo de prestigiosos maestros acuarelistas; buscando legitimarlos en la escena artística de Michoacán.

A nombre de la Universidad de Morelia, la Facultad de Historia del Arte y de nuestros colaboradores, agradecemos a ustedes lectores, porque son el eslabón más importante del proceso de Babel No.8.

## DIRECTORIO

NO. 8 BABEL  
MAYO-AGOSTO 2016

LIC. PEDRO CHÁVEZ VILLA  
Rector

LIC. MA LAURA PÉREZ PINEDA  
Directora General de Formación Universitaria

LIC. REYNA GONZÁLEZ DELGADO  
Secretaría Académica

LIC. GERSON MOLINA GUTIÉRREZ  
Secretaría Administrativa

ALBERTO MORALES FLORES  
Coordinador Editorial

DAVID CANO NARRO  
Corrección de estilo

### CONSEJO EDITORIAL

Héctor Álvarez Contreras  
Catalina Sáenz Gallegos  
María Guadalupe Matus Ramírez  
Irerí Ortiz Silva

### COLABORADORES NO. 8

Gustavo Ogarrio Badillo  
ogarriozappa@yahoo.com.mx

Anahid Baizabal Vásquez  
anahid\_baizabal@uaeh.edu.mx

Mariela Rodríguez Piña  
maripiro8@hotmail.com

Dora María Guízar Vargas  
dorama\_gv@hotmail.com

María Graciela Medina González  
arqgigi@hotmail.com

Valeria Mendoza Loaiza  
valeria.mendlo@gmail.com

Jorge Santiago Herrera Andrade  
acuapin@hotmail.com

Marcela García Delgado  
mgarcia@udemorelia.edu.mx

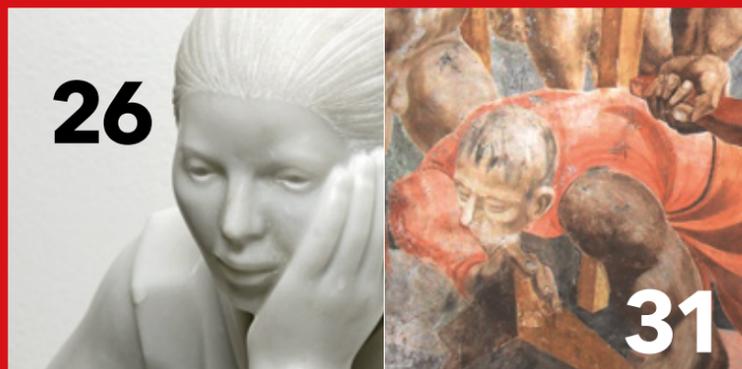
Babel, Año 3, No. 8, Mayo – Agosto 2016, es una publicación cuatrimestral editada por la Universidad de Morelia, Fray Antonio de Lisboa No. 22, C.P. 58230, Morelia, Michoacán, Tel: (443) 317 7771, www.udemorelia.edu.mx, amorales@udemorelia.edu.mx, Editor responsable: Alberto Morales Flores. Reserva de derecho al Uso Exclusivo No. 04-2013-092513385000-102, ISSN: 2395-8677, otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Impreso por Escala Grafica Gdl S de RL de CV, Enrique Gonzalez Martinez No. 428 Col. Guadalajara Centro, CP. 44100, Guadalajara, Jalisco, este número se terminó de imprimir el mes de agosto de 2015 con un tiraje de 1000 ejemplares.

Babel no comparte necesariamente los contenidos expresados en ella; el contenido de los artículos es responsabilidad de su autor.



## CONTENIDO

# BABEL



Umberto Eco: entre la apertura y el apocalipsis

Gustavo Ogarrio Badillo

4

Umbral escénico de la Danza Contemporánea:  
Disposición contra adaptación

Anahid Baizabal Vásquez

8

Félix Parra: pintor de mundos

Mariela Rodríguez Piña

12

La representación femenina en el trabajo de  
Julio Ruelas dentro de la Revista Moderna  
(1898-1911)

Dora María Guízar Vargas

20

Entre el cincel y la piedra: Felipe Castañeda

María Graciela Medina González

26

Acercamiento al mural “La Lucha contra la  
Guerra y el Terror”

Valeria Mendoza Loaiza

31

Precursores de la Acuarela en Michoacán

Jorge Santiago Herrera Andrade

38

Enrique Ortega Espino (México, 1953)  
Ventana Interior

Marcela García Delgado

44

# UMBERTO ECO: ENTRE LA APERTURA Y EL APOCALIPSIS

Gustavo Ogarrío Badillo <sup>1</sup>

## OBRA ABIERTA: APERTURA E INDETERMINACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

En el prólogo a la segunda edición en italiano de su *Obra abierta*, Umberto Eco (1932-2016) consigna su propia “labor de ataque y defensa” provocada por las respuestas a los planteamientos que sustentaban su libro en el momento de la publicación, en 1962. La “*summa* sistemática del concepto de apertura” que Eco había puesto sobre la mesa europea de una “conversación sobre el arte” vanguardista de la época, generó respuestas ásperas y por momentos feroces, quizá porque el escritor italiano se había atrevido a hablar de “otra manera” de la crisis del arte moderno, sin sacralizar su fin en su versión hegeliana, pero sin llegar a celebrar su propio vaciamiento de significados o la pérdida de su materialidad. *Obra abierta* es entendida por el propio Eco como un momento pre-semiótico de su propio proceso de reflexión y el impacto en la conceptualización del arte contemporáneo, en la manera de abordar esa “indeterminación de las poéticas contemporáneas”, va a marcar también el giro semiótico que se va a presentar en toda su obra posterior y, enfáticamente, en su libro más célebre: *Apocalípticos e integrados*.

Pero el libro *Obra abierta* no sólo puede ser comprendido como ese “resabio neorrealista y a lo Croce”, como irónicamente el mismo Eco lo identifica, también fue una respuesta ensayística a ciertas aporías que se planteaban en la década del 50 y comienzos del 60 del siglo XX en el arte contemporáneo, como el supuesto agotamiento de las poéticas clásicas y románticas o como la modificación irreversible del arte moderno en su condicionamiento por la tecnología en la era de la “reproducti-

El artículo es un estudio del impacto y los efectos de los libros *Obra abierta* y *Apocalípticos e integrados* de Umberto Eco, así como de su recepción en Europa y en América Latina. Es una lectura de la manera en que el mismo Eco pudo ver, referir y diseñar el alcance de dos de sus obras más polémicas y convertidas en una contribución tan relevante para la teoría semiótica, la teoría de la cultura y de la política.

The article is a study of the impact and effects of *Open work and Apocalyptic and Integrated* written by Umberto Eco, and its reception in Europe and Latin America. It is a reading of the way that Eco could see, refer and design the scope of two of its most controversial and important contributions to semiotic theory, the theory of culture and politics.

lidad técnica” y de su masificación; un contrapunto que va del análisis de la música instrumental al simbolismo de la poesía francesa del siglo XIX, para culminar en las obras de Franz Kafka y James Joyce como paradigmas en los que ya han desaparecido los rastros de una poética de carácter aristotélico, es decir, el “transcurrir unívoco del tiempo en un espacio homogéneo”: lo que encontramos en Kafka y en Joyce, según Umberto Eco, es una interrogación sobre la experiencia artística de la *apertura*, entendida como el comportamiento mismo del lenguaje “frente a la realidad capitalista”.

Quizá otro de los elementos perturbadores de este libro de Eco fue el uso de algunas teorías de la información de la época y de cierta “semántica americana”, articuladas con el objetivo de llamar la “atención científica” hacia los “problemas de una sociedad de comunicaciones de masas”. En esta última afirmación ya estaba prefigurado el punto de partida de *Apocalípticos e integrados*, libro publicado en 1964 y cuyo prestigio muchas veces se quedaba en el uso del título como un eslo-

gan, prevaleciendo la “oposición entre moralistas apocalípticos y optimistas integrados”. Tal vez como en *Obra abierta*, *Apocalípticos e integrados* tuvo una resonancia tan inquietante en el mundo académico, tanto europeo como latinoamericano, que impidió al mismo tiempo salir de los dos extremos que sugería el título y así empuñar otro contrapunteo menos atávico: la articulación entre cultura y comunicaciones de masas.

Lo cierto es que estos dos libros de Umberto Eco representan una línea de fuga en el pensamiento europeo de la segunda mitad del siglo XX, que “tomaba conciencia de la nueva situación”, cultural y política, situación que tendría su momento de mayor condensación violenta en los movimientos estudiantiles de 1968, re-significando ambas esferas y de paso exigía a las teorías sobre el lenguaje y sobre los mitos modernos una actualización epistemológica que posibilitara acercarse y comprender fenómenos como la cultura popular en sus claves estéticas y en su permanente relación con lo *culto*, los tebeos (historieta o comics) vistos a la

1. Gustavo Ogarrío es profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México, es poeta y escritor, recibió el XXXIV Premio Latinoamericano de Cuento Edmundo Valadés, el XXII Premio Nacional de Cuento Fantástico y Ciencia Ficción y la V Edición del Premio de Crónica Urbana Salvador Novo. Estudió la carrera en Estudios Latinoamericanos, ha publicado en revistas y suplementos como La Jornada Semanal, Tierra Adentro, Archipiélago, Letras del diario Cambio de Michoacán y Acento de La Voz de Michoacán.

luz de los procesos de “desmitificación de la imagen”, la televisión y los mitos contemporáneos que transformaban el sentido mismo de lo sagrado y lo profano, las costumbres y su adaptación al mundo de la industria del espectáculo; en fin, “los medios audiovisuales como hecho estético”.

### APOCALÍPTICOS E INTEGRADOS: LA CULTURA DE MASAS Y SU EFECTO SENTIMENTAL

Umberto Eco define así la relación entre sus dos libros canónicos: “... si este libro (*Apocalípticos e integrados*) me interesa todavía es por otras razones: porque me ha abierto, definitivamente, el camino hacia los estudios semióticos. Con *Opera aperta* había estudiado el lenguaje de las vanguardias; con *Apocalípticos* estudiaba el lenguaje de lo opuesto a ellos (o, como dirán otros, de su fatal complemento). Pero frente a dos fenómenos en apariencia tan diferentes, en los que el lenguaje se emplea de maneras tan diversas, yo tenía necesidad de un marco teórico unificador... En lo que al sentido general del libro se refiere, tal vez lo que lo haga aún legible (en 1977) sea precisamente el aspecto que ha inducido a muchos críticos a preguntarse si yo era apocalíptico o integrado, dando las respuestas más dispares, y todavía no he comprendido si es porque yo era ambiguo, problemático o dialéctico. O si eran ellos quienes no eran ninguna de las tres cosas y tenían necesidad de respuestas categóricas: o blanco o negro, o sí o no, o justo o equivocado. Como si todos ellos estuviesen contaminados por la cultura de masas”.

Más que una dicotomía que se cierra al ser invocada, Umberto Eco parece que satíricamente invita al lector de *Apocalípticos e integrados* a usar el contra-

punteo para registrar la heterogeneidad de fenómenos bajo los cuales se engloban los comportamientos de los que se integran alegremente a la cultura de masas y de los que se resisten apocalípticamente a su embate. Al hacer una defensa estratégica de la cultura de masas, Eco la perfila también como una serie de fenómenos y representaciones con ciertos elementos artísticos, incluso adaptados banalmente, pero que no se agotan en las críticas e imputaciones que la reducen a un comportamiento autoritario y paternalista que cumple solamente con las funciones propias de la “superestructura” del régimen capitalista. Intentando ir más allá del puro estigma sobre la cultura de masas, pero sin bajar la guardia ante sus tentaciones autoritarias y representaciones uniformadoras, Eco explora el campo trans-capitalista y semiótico de la cultura de masas para registrar sus efectos en otros regímenes (como el de la extinta URSS y la China de Mao-Tse-Tung), su papel en el exceso de información que replantea el significado mismo de la democracia, pero también en una compleja apropiación de la “alta” cultura. Afirma Eco: “... no es cierto que los medios de masas sean conservadores desde el punto de vista del estilo y de la cultura. Como constituyentes de nuevos lenguajes, han introducido nuevos modos de hablar, nuevos giros, nuevos esquemas perceptivos (basta pensar en la mecánica de percepción de la imagen, en las nuevas gramáticas del cine, de la transmisión directa, del comic, del estilo periodístico...). Bien o mal, se trata de una renovación estilística que tiene repercusiones en el plano de las artes llamadas superiores”.

Otro pensador italiano, Antonio Gramsci (1891-1937), ya se había detenido a reflexionar sobre los orígenes populares del “superhombre” de Nietzsche, con-

trapuesto a la idea de que esta figura era solamente un producto de la “alta cultura” aristócrata del filósofo alemán “... me parece que se puede afirmar que una gran parte de la sedicente “super-humanidad” nietzschiana tiene como único origen no a Zaratustra sino a *El Conde Montecristo*, de A. Dumas”. Gramsci ya había emprendido su propia crítica al “gusto melodramático” en una sociedad italiana que se encontraba a las puertas de su proceso de masificación, combatía a la “solemnidad exagerada” y al sentimentalismo con el que se promovían en su época el acercamiento a la literatura y, en particular, a la poesía. Gramsci también reconocía cierto potencial de la literatura de folletín, por ejemplo, en su orientación político-social.

En el apartado sobre la estructura del mal gusto en el libro de *Apocalípticos e integrados*, Umberto Eco retoma desde un ángulo semiótico lo que llama el acto de *provocar un efecto sentimental*; la dialéctica entre vanguardia y *Kitsch* genera una confusión emocional y artística, una de las cumbres de esa ambigüedad con la que el arte contemporáneo ha penetrado en la sociedad de masas: la propuesta innovadora de la vanguardia y su “adaptación homologadora” al “mal gusto” provoca que el público de masas disfrute del *Kitsch* bajo la creencia de que está disfrutando de una obra vanguardista.

Lo cierto es, desde que Umberto Eco intervino con estos planteamientos en el debate sobre la significación de la cultura de masas, en el análisis de sus mensajes, así como en la dimensión estética de fenómenos como los comics o la misma popularización de la música “cult”, el campo de producción de sentido de la cultura contemporánea se ha complejizado de tal manera que resulta ya irreversible el hecho de que



nos enfrentamos a fenómenos que desbordan las dicotomías más simplificadoras y las conceptualizaciones mecánicas asignan a las representaciones artísticas un papel secundario, tanto en la política como en la cultura.

### UMBERTO ECO EN AMÉRICA LATINA: NI APOCALÍPTICOS NI INTEGRADOS

Todavía está por escribirse la historia de la recepción de la obra de Umberto Eco en América Latina: las claves de su asimilación casi festiva, las diferentes lecturas que se hacen de la obra del escritor italiano y que se incorporan a las propias conceptualizaciones latinoamericanas sobre la cultura de masas y el despliegue de los medios masivos de comunicación, la matriz cultural de las sociedades latinoamericanas que tiene uno de sus orígenes en la misma Conquista y, concretamente, en la imposición de la letra escrita castellanizada a los pueblos indígenas; todo esto se suma a una tradición cosmopolita de pensamien-

to en América Latina que también se articula en otras líneas que han generado las condiciones para conceptualizar fenómenos como el melodrama y su comportamiento cultural y político, la televisión de tendencia monopólica y el análisis de su campo semiótico; los rasgos colonialistas de personajes como el Pato Donald; las complejas relaciones entre cultura popular y alta cultura; la mitología de los superhéroes y su producción de sentido en la dominación capitalista.

¿Qué papel han jugado los libros y los conceptos semióticos de Umberto Eco en la reflexión latinoamericana sobre nuestros propios procesos culturales y políticos? El mismo escritor italiano, en la tercera edición de *Opera abierta*, consignó la manera en que este libro y su propuesta de *apertura*, entendida como tendencia del arte contemporáneo, fue recibida políticamente en Brasil, en 1968, en el período más represivo de la dictadura militar: “En ciertos países de situación política candente, como en el Brasil de 1968, la llamada a la apertura se leyó en sentido muy am-

plio, como transparente alegoría de un proyecto revolucionario”.

Martin Hopenhayn registró la explosión en América Latina del contrapunteo entre apocalípticos e integrados, en la “multiplicación de opciones para integrarse o marginarse”, esto en un libro que responde directamente al de Umberto Eco y cuyo título es *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina*. Hopenhayn encontraba que desde nuestro subcontinente, en 1994, estaba agotada la lectura dicotómica de la obra de Umberto Eco, mas no el ámbito de reflexión que el pensador italiano había abierto en 1962: darle forma artística al desorden, responder con una estrategia de apertura a situaciones extremas de inestabilidad cultural y política.

El instrumental semiótico y los “ensayos de historia de la cultura” de Umberto Eco, como él mismo los definía, quizás han contribuido a que ningún análisis estructural de la sociedad contemporánea pueda pasar por alto el campo semiótico de la cultura de masas, la radical ambigüedad de sentido cultural y político de figuras como Superman o el Pato Donald, o el melodrama y sus orígenes artísticos en las poéticas románticas del siglo XIX, o la misma ritualidad del mundo del espectáculo y de su producción de figuras y mensajes, cuyas claves artísticas transforman profundamente, en esa mutación, su sentido original. El mismo Eco termina su reflexión sobre el significado de los “monstruos” cotidianos (desde Frankenstein hasta los vampiros) en la sociedad de masas con un gesto irónico, que bien podía servir para definir su propia estrategia semiótica: “Vampiros y radiaciones, ya no hay razón para tener miedo, podemos reírnos de ellos. Ya lo ves, todo aquí es una máscara”. **R**

# UMBRALES ESCÉNICOS DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA.

Disposición contra adaptación

Anahid Baizabal Vásquez <sup>1</sup>

*En el terreno de la comodidad no hay forma de crear ni de conseguir una presencia total.*  
Eugenio Barba

La historia del arte puede concebirse como una dinámica social constante, donde se verifican todo tipo de estrategias de producción, se desarrollan y acuerdan los conceptos fundamentales de alguna disciplina y se establecen modos de recepción o tareas del usuario dentro de un marco cultural determinado. La danza no es ajena a este proceso y como actividad artística, dispone sus elementos o los adapta según las circunstancias que envuelven la aparición de propuestas.

Dado que la intención del artículo no es profundizar en el proceso histórico de la danza, haremos una revisión general de sus antecedentes, por lo tanto, tenemos que situarnos en el 4,000 a.C. y remontarnos a la ejecución de contactos percutidos con la tierra en espacios abiertos, los movimientos fueron asociados a los fecundidad, estableciendo una relación directa con la superficie de cultivo y la reproducción de la especie humana, representada con caderas pélvicas<sup>2</sup>, las evoluciones de movimiento eran consideradas efectivas para contactar a las deidades, a quienes se les atribuía dominio de los fenómenos naturales; la finalidad era eminentemente práctica y la actividad se vinculaba con el ritual y la magia.



El presente texto es una breve revisión sobre el proceso histórico de la danza, ofrece algunas notas sobre danza contemporánea y plantea la posibilidad de realizar eventos escénicos en espacios no convencionales en México.

The following text is a brief revision of the historical process of dance that touches on contemporary dance and plants the possibility of carrying out theatrical events in non-conventional spaces of Mexico.

1. Anahid Baizabal Vásquez es Licenciada en Danza por la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, realizó estudios de Maestría en Historia del Arte en la Universidad de Morelia S.C., Danza Contemporánea e Historia del Arte son las dos disciplinas que guían su labor como catedrática en el Programa Educativo de Danza de la UAEH.

2. Dubia Hernández y Fernando Jhones, *Historia Universal de la Danza* (México: Universidad Autónoma de Querétaro, 2007), 20.

Con el paso del tiempo, las evoluciones alcanzaron niveles distintos de sofisticación y paulatinamente perdieron su carácter utilitario. En el Medioevo, las danzas campesinas lograron un mayor grado de estilización y sirvieron como complemento de otro tipo de actividades humanas —simbólicas o religiosas—. De este modo, los eventos y las personas que en ellas intervinieron empezaron a permear en el gusto de las clases cortesanas, quienes retomaron de las danzas populares algunos diseños corporales que, en un proceso de cohesión entre las élites, gradualmente fueron integrados a las danzas de la nobleza<sup>3</sup>. De este modo, tuvo lugar un evento trascendental en el proceso histórico de la danza: el traslado del baile del campo abierto al recinto, hecho que exigió la creación de música, vestuario y los decorados originales que sustituyeran artificialmente la experiencia que originalmente ofrecía la naturaleza.

A partir de entonces, la danza se desarrolló en el encierro teatral que, con el paso del tiempo fue sinónimo de estatus y poder adquisitivo, sirvió a los gustos y principios ideológicos de la burguesía y consecuentemente acuñó procesos de enseñanza fincados en esquemas académicos, con pasos complejos y nomenclatura especializada, técnicas de movimiento, géneros dancísticos y distintas propuestas de ejecución, métodos de trabajo con variaciones respecto a las calidades y motores del movimiento, etc. El público, pieza fundamental de este proceso, se volvió espectador pasivo<sup>4</sup>, aislado de la ejecución por el marco teatral, descrito por Zappelli<sup>5</sup>, como aquel umbral entre escenario y sala que enmarca el espacio de representación.

Precisamente uno de estos deslindes es lo que ahora conocemos como danza contemporánea que, ante el agotamiento de los moldes académicos del ballet y la danza folklórica, propuso un regreso al mundo concreto de lo cotidiano a través de la participación ciudadana y el disfrute de los bienes artísticos, formando parte de la cultura de masas.<sup>6</sup>

Desde luego estas formas distintas de la producción en dan-

za no responden únicamente a nociones estilísticas y a su consecuente desgaste, sino que son también condición de los sucesos en la historia de la humanidad y no son ajenos a las actividades artísticas, si las entendemos como procesos histórico-sociales de gran complejidad.

Recordemos que la razón —o el pensar racional— fue la figura principal de la condición de lo moderno. Este proceso —verificable desde diferentes momentos dentro y fuera de la esfera del arte—<sup>7</sup> encuentra desde mediados del Siglo XVI ecos en los modos de la producción artística, pues al asumirse que sólo a través del conocimiento científico serían descubiertos los secretos de la naturaleza, algunos procesos creativos optaron por vertientes racionalistas.<sup>8</sup> De este modo, se asociaron a la actividad artística términos como estilo, técnica y autor, aparecieron las academias y la experimentación como principios rectores para la creación de arte, surgiendo con ello una serie de instituciones y personajes que patrocinaban y daban validez a las propuestas (Teatros, museos, academias, críticos, coleccionistas).

Cuando la segunda guerra mundial llegó a su fin, los ideales en los que había confiado la humanidad entraron en crisis; los avances científicos y tecnológicos que tanto esperaban para la superación de los males colectivos, habían servido como instrumentos de destrucción masiva y, ante este panorama cabía preguntar si debía continuarse con la producción de arte o si era posible sostener en ella los mismos principios ideológicos en su estructura.<sup>9</sup>

Prácticamente en todas las esferas de la producción cultural sobrevinieron cambios a raíz del lanzamiento de las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki; las sedes del arte internacional se mudaron de la Europa destruida para establecerse durante la década siguiente en Estados Unidos de América; el agotamiento de los academicismos llegó al extremo y con ello vinieron nuevos planteamientos desde el arte —unos más transgresores que otros— pero casi todos coincidieron en su interés por lo cotidiano, la reconciliación

3. José Vilar, *Viaje a través de la historia de la danza* (Estados Unidos de América: Palibrio, 2011) APP, cap. 2.

4. Carlos Pérez, *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza* (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2008), 71.

5. Gabrio Zappelli, *Imagen escénica: aproximación didáctica a la escenología, el vestuario y la luz para teatro, televisión y cine* (Costa Rica: Editorial UCR, 2006), 6. <https://books.google.es/books?id=LFKyyti4OY8C&pg=PP1&lpg=PP1&dq=gabrio+zappelli+i-mágen+escénica&source=bl&ots=YUIH3micd3&sig=CdpfvYkXC-vZ-2GiEpEHN3ya2Cc&hl=es&sa=X&ved=0ahUKewiP-djDvsPLAhUC-ND4KHU8bDHkQ6AEITAB#v=onepage&q=gabrio%20zappelli%20imágen%20escénica&f=false>

6. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (España: Lumen, S.A., 1999), 60-61.

7. Por ejemplo, el desplazamiento del sistema geocéntrico por el heliocentrismo (Sistema Copernicano en los Siglos XVI y XVII), el surgimiento de la ciencia moderna donde el pensar implica descubrir que la naturaleza obedece a claves racionales, la constitución de la ciencia como lenguaje especializado que formula y comprueba hipótesis de manera experimental, la confianza desmedida en la ciencia y la tecnología como recurso para aliviar los males de la humanidad, etc.

8. Es también durante el Renacimiento y el interés subyacente por la recuperación histórica del pasado, que surge la necesidad de ordenación estructural que en la pintura se expresa mediante el ejercicio de la composición geométrica y para el caso de la danza, mediante el diseño de piezas que integran argumento y coreografía.

9. Por ejemplo, surgen corrientes de posguerra como la danza, Butoh donde se promueve romper con el ideal de la belleza y los modelos establecidos mediante el uso de estéticas grotescas y de pesadilla.

con el mundo que antes el arte culto rechazaba (sociedades tecnificadas y de consumo), el regreso al carácter lúdico y directo del arte, etc.

En la danza, autores como Martha Graham y Rudolph Von Laban propusieron mediante la creación de su propia filosofía y técnica de movimiento, una revisión respecto a la concepción y ejecución de la danza moderna. En su propuesta tomaron como base el estudio del cuerpo<sup>10</sup> vinculado a la naturaleza arcaica del ser humano y proyectaron la máxima capacidad expresiva a partir de la experimentación interpretativa del bailarín en el espacio.

A casi 70 años de distancia de aquella década de 1950, donde se generó la ruptura paradigmática de la actividad artística, fue necesario trazar la reflexión sobre los procesos de trabajo que implican a la danza en nuestros días: los esquemas de enseñanza que pueden adaptarse a la luz de los medios técnicos que nos ofrece este momento de la historia, revisar los canales de difusión disponibles y las posibilidades de participación reservadas al usuario, en favor de lograr una experiencia profunda que justifique la presencia cultural de una disciplina ancestral como la Danza.

Al respecto pueden revisarse las propuestas que en los años más recientes han destacado en la escena profesional de la danza y preguntar con seriedad sobre la necesidad y fines que los impulsan, las razones de su éxito o fracaso y los alcances respecto a la generación de públicos cautivos o nuevos para, de este modo, esbozar en perspectiva una visión en el mediano plazo que atañe a la disciplina en nuestro país.



10. Jacques Baril, *La danza moderna* (España: Paidós, 1987), 77.

11. Ejemplo de ello son las tendencias expansionistas en las Artes Visuales, como los ambientes y espacios lúdicos, el *happening*, *fluxus* o el *performance art*. En ellas, se diluyen las fronteras disciplinares y se abandonan los espacios oficiales reservados para la exhibición de las piezas, los autores optan por realizar acciones en sitios específicos de las que por lo general se tiene referencia mediante fotografía, bandas sonoras y otros documentos. Bajo este principio, la actividad del arte quiere escapar del consumo material y dejar de ser mercancía, es decir, trata de sacudirse el peso institucional que durante años le sirvió de apoyo.

Actualmente hay propuestas dancísticas que rechazan el recinto convencional del teatro y prefieren espacios alternativos (generalmente urbanos) para llevar a cabo creaciones escénicas. Las implicaciones significativas del hecho se hacen evidentes cuando se les contrasta con las piezas que se desarrollan en el espacio teatral. La siguiente tabla ejemplifica la adaptación de elementos escénicos técnicos, contextuales, formales y de participación del espectador en contra de la disposición de los mismos.

Como puede verse, en un primer nivel deben ser adaptados los elementos técnicos o de ejecución y después los aspectos contextuales cobran relevancia, puesto que visualmente, sustituyen los volúmenes arquitectónicos del entorno a la escenografía de la obra. La intervención de exteriores también pretende activar espacios abandonados o darle un nuevo giro a escenarios alternativos, como museos poco visitados por la comunidad, plazas o pequeños parques y lugares de tránsito que por cotidianeidad olvidamos, como calles y estaciones de transporte público. En estos espacios, la danza se expone al contacto directo con el medio, texturas, luz y cambios climáticos que intervienen de manera directa con la propuesta escénica.

A la luz de estos principios, son la experimentación y la improvisación sobre el espacio real, los elementos capitales de la obra que de paso abonan al cierre de la brecha entre Arte y Vida, premisa fundamental promovida en diferentes circuitos artísticos durante la segunda mitad del siglo XX.<sup>11</sup>

Por último y no menos importante, resulta el cambio de enfoque en el papel que ocupa el público a quien históricamente se le había reservado un sitio de privilegio, cómodo y seguro donde sólo debía contemplar. En contraparte, el espectador deviene usuario en un evento escénico desarrollado en sitios públicos, interactúa con la obra de acuerdo a su experiencia y circunstancias, en este sentido algunas creaciones escénicas son ideadas con el propósito de hacer partícipe al espectador cediéndole protagonismo y favoreciendo el tránsito de un arte contemplativo a una experiencia de comunicación y kinestésica.

Desde luego esta no es una afrenta contra la institución llamada danza y la estructura oficial que la soporta, pues, si bien el uso de espacios alternativos al foro convencional

ofrecen una posibilidad de expansión en la propuesta creativa del hecho escénico, también es cierto que eventos de este corte requieren de la subvención por parte de dependencias públicas y privadas. Normalmente estas presentaciones se muestran al público de forma gratuita y la ganancia para los involucrados se genera a través de festivales conectados con mercados de artes escénicas, que al comprar obras observadas en los mismos, colaboran con las compañías autogestivas que recuperan los costos de producción y mantenimiento en el marco de las ahora llamadas industrias culturales.

ÁREA DE ANÁLISIS	FORO (Disposición)	ALTERNATIVO (Adaptación)
<b>Elementos técnicos</b> (de la ejecución)	La proyección del bailarín debe ser energéticamente al frente o punto número uno del escenario	La focalización del público es comúnmente desde cuatro ángulos, por lo tanto, el ejecutante debe tener las cualidades interpretativas y energéticas para ser observado de forma envolvente y resolver situaciones emergentes.
<b>Elementos contextuales</b> (del espacio)	Simbólico, abstracto, sitio familiar y cómodo para el bailarín.	No delimitado, real, concreto. El bailarín requiere mayor nivel técnico e interpretativo, pues la energía se fuga en un sitio sin muros.
<b>Elementos formales</b> (de la obra)	Idealización, fórmula, enfoque limitado, artificial. La coreografía es creada.	Experimentación, improvisación, interpretación, real. La coreografía es adaptada.
<b>Nivel de participación</b> (usuario-espectador).	Participación subjetiva, adhesión pasiva a la acción, predecible, controlado, invitado a través de diferentes medios.	Participación objetiva, interacción real con los elementos propuestos, impredecible, azaroso, transeúnte.

Entendemos que regularmente los programadores de festivales se valen de becas y apoyos económicos gubernamentales, pero también hay patrocinadores que aportan recursos monetarios o en especie para la operatividad de los mismos. Conforme que estos festivales adquieren renombre, atraen la atención de participantes y público externo que dejará una derrama económica en la región, las actividades culturales si bien no tienen la comercialización de otros eventos masivos, la danza atrae al turismo de forma importante, sobre todo la danza folklórica en el caso de nuestro país.

Si bien los festivales muchas veces son itinerantes o inacce-

sibles para algunos interesados, las relaciones laborales que se generan perduran para proponer nuevas estrategias de colaboración, sobre todo si el foro se dispone para eso y se propicia la comercialización de productos escénicos, talleres y asesorías para el emprendimiento de festivales culturales, que cíclicamente continuarán con la proyección dancística contemporánea.

La propuesta dancística contemporánea pretende abandonar los límites del recinto teatral, alterando con ello aspectos relevantes de la ejecución técnica. Voluntariamente el linóleo o la duela son sustituidos por asfalto, piedra y pavimento; la pieza escénica queda expuesta a la opinión de públicos diversos y ocasionales, dejando ver una postura democrática de la actividad artística. En síntesis, la exigencia al intérprete se vuelve mayor si se requiere de su participación extramuros, y bajo estas circunstancias, el entrenamiento actoral y dancístico serán la clave para expandir la disciplina y vincular con otras formas de conocimiento, en aras de exponer diversos modos de las artes escénicas en formas de colaboración innovadoras.

A lo largo de este artículo pudimos ver, en perspectiva, la complejidad respecto a la discusión sobre los temas asociados a la producción de creaciones escénicas, considerando las posibilidades creativas adaptadas a los elementos técnicos urbanos y a la cadena de relaciones sociales -intérprete, obra, recinto, espectador- que implica esta actividad profesional. De este modo, el esquema elemental de la producción-difusión y consumo de productos culturales requiere ser ampliado conforme a las diferentes gamas de espacios escénicos, al público urbano receptivo del fenómeno dancístico<sup>12</sup> y sus posibles cruces e interacción.

A manera de conclusión, las manifestaciones surgidas en la danza a partir de la segunda mitad del siglo XX y asimiladas en el imaginario colectivo, deben propiciar en el futuro inmediato una profunda reflexión en torno a la disciplina, desde un enfoque global-local acorde con este momento de la historia. En las producciones escénicas contemporáneas, el espacio es concebido como un elemento dinámico que no delimita la proyección visual de la obra y tampoco impone distancia<sup>13</sup> para la apreciación de la danza, el proceso de intercambio de información entre el escenario y la sala deja de ser prioritario, por lo tanto, cuando la danza contemporánea se arriesga a traspasar el umbral escénico, la recepción del espectáculo transmuta de la contemplación a la confrontación con el hecho dancístico. **R**

12. Alberto Dallal, *Estudios sobre el arte coreográfico* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 187.

13. Patrice Pavis, *Diccionario del TEATRO: Dramaturgia, estética, semiología* (España: Paidós, 1996), 171-173.



## Félix Parra: PINTOR DE MUNDOS

Por Mariela Rodríguez Piña<sup>1</sup>

El estudio documenta la trayectoria, vida, contexto y estilo del pintor michoacano Félix Parra. La aproximación a su obra es una mirada simultánea al México y Europa de los siglos XIX y XX. La información plantea la transición entre academia y vanguardia pictórica. Así mismo, busca ampliar el conocimiento de su obra en la historia del arte de Michoacán, planteando una reflexión necesaria para comprender la relevancia del autor de acuerdo al método iconográfico.

The study explains Michoacano painter Felix Parra's style, life, and career path. The approach to his work can be seen as a simultaneous look at the art world in Mexico and Europe in the 19th & 20th century. The study explains the transition of styles from academy to avant guard pictorial, knowledge of his works and contributions to the history of art in Michoacan, and a reflection necessary to understand the authors method and relevancy to iconography.

1. Egresada de la Licenciatura en Historia del Arte en 2009, ha prestado sus servicios como docente en bachillerato y universidad, en escuelas privadas de la ciudad de Morelia desde 2009. Ingresó en 2011 a la Maestría en Historia del Arte, con terminal en Promoción Cultural. Actualmente, desempeña labores teórico-prácticas y administrativas orientadas a la gestión, la curaduría, el mercado, la promoción cultural y la difusión de las manifestaciones artísticas, enfocadas en el arte contemporáneo y la animación sociocultural.

La necesidad de revisar la historia del arte regional, especialmente la michoacana, permite agregar aportaciones particulares y generales al tema, y así recordar lo reciente de nuestra conformación estética e identificar sus aportes a la materia.

Para abordar al autor, planteamos la confluencia de tres mundos, que dan lugar a tres maneras de considerar la obra de Félix Parra: la fase académica, la europeizante y por último, sus aportes particulares a la pintura. Esto mediante el análisis iconográfico, al que se irá uniendo, paralelamente, biografía y reflexiones.

Los siglos XIX y XX transcurrieron lentos en las artes plásticas para México. Mucho tuvieron que cambiar las circunstancias sociales para llegar a una propuesta estética con rostro propio, identificable desde el exterior como arte mexicano y así formular estilos dinámicos y temperamentos alternativos a la *serena grandeza* del clasicismo.

Consumada la guerra de independencia, en 1821, apenas se comienza a dibujar el contorno de la nación en la que iba convertirse México. En Michoacán se hacen grandes esfuerzos para consolidar a la entidad como estado de la federación. Ejemplo de ello es su intento por desligarse de lo español, razón por la cual el Congreso de Michoacán decide cambiarle el nombre a la ciudad capital, pasando de Valladolid a Morelia, a modo de tributo al caudillo e insurgente, José María Morelos. Con esto, Morelia comienza una lenta renovación, después de la destrucción y casi abandono provocados por el paso de la guerra.

“Sin embargo, la recuperación total no llegó hasta bien avanzado el siglo XIX y será interrumpida constantemente, tanto por las rencillas militares como por las enfermedades; ejemplo de ello es la epidemia de cólera de 1850, las guerras entre liberales y conservadores (...) En 1852 la población moreliana se estima en 25 mil habitantes”

Así como Michoacán, en el resto del país las circunstancias no eran más optimistas. La guerra con los Estados Unidos de Norteamérica, la intervención francesa, la promulgación de las leyes de Reforma, el Porfiriato y las tentaciones provocadas por los sueños imperialistas y revolucionarios del siglo XIX aquejaban al país.

Félix Parra Hernández nació en la ciudad de Morelia el 20 de noviembre de 1845. Fue hijo de Mariano Ramón Parra y Juliana Hernández. Perteneció a una familia de clase media con condiciones favorables que le permitieron preocuparse por asuntos como la educación artística de su hijo. La juventud de Félix Parra transcurre en un periodo de incertidumbre y transformación en el ámbito político nacional.

En la ciudad de Morelia, la casa de estudios superiores aún estaba en disputa entre Iglesia y Estado, creyendo que la educación es el pilar para la reconstrucción social: “El gobernador Melchor Ocampo procedió a su reapertura el 17 de enero de 1847, dándole el nombre de Primitivo y Nacional Colegio de San Nicolás de Hidalgo: con ello se inició una nueva etapa en la vida de la institución”.<sup>2</sup>

Por decreto se funda la incipiente Academia de Bellas Artes cuya base fueron las Academias de Dibujo y Pintura de 1855, a las cuales acudiría Félix Parra. Como lo marcaba la norma decimonónica, los primeros ejercicios de los alumnos eran bocetos con modelo, retratos, bodegones y naturalezas muertas. Pero desde mediados del siglo XIX se empieza a manifestar cierto rechazo a los modelos de representación pictórica clásicos europeos, lo cual coincide con las nuevas ideas positivistas y liberales que exigen la identidad de una nación, por medio de la búsqueda de símbolos culturales afines.

En 1861, Félix Parra inicia sus estudios formales, en su natal Morelia, en la Escuela de Dibujo y Pintura bajo la dirección del pintor Octavio Herrera, discípulo del catalán Pelegrín Clavé de la Academia de San Carlos. Ese mismo año, el joven Parra obtuvo el primer premio en dibujo, además de una

medalla de plata en recompensa. Ramón Anzorena y Job Carrillo fueron otros de sus instructores en la misma casa de estudios.<sup>3</sup>

Los temas religiosos, de herencia barroca y costumbrista, entran en una etapa de confrontación con los nuevos ideales del país. En las Academias de Arte se comienza a dibujar nuevos rostros y personajes ajenos a los temas clásicos.

Si bien, las propuestas no son radicales, los temas que se retratan en la Academia ya no son exclusivamente religiosos o históricos, aunque, como menciona el historiador, Ramón Sánchez Reyna: “El neoclasicismo entra tarde en Michoacán. Se afianza hasta la primera década del siglo XX. Antes de eso primaba el barroco y la pintura ocasional para las necesidades más básicas, como la obra de Mariano de Jesús Torres”<sup>4</sup>. (Imagen I)

Para los estudiantes jóvenes de provincia la meta más cercana para seguir su formación era la ciudad de México. Por lo tanto, en 1864 Félix Parra ingresa a la Academia de San Carlos en la Ciudad de México, donde desarrolló su vida de estudiante hasta 1878. Allí convive con su paisano uruapense Manuel Ocaranza Hinojosa, vivieron el periodo de transición de la Academia que pasó de un estilo propio de finales del virreinato a la nueva Escuela Nacional de Bellas Artes.

Durante su estancia en la Escuela, Félix Parra realiza algunas obras distinguidas y premiadas como Galileo en la Universidad de Padua demostrando las nuevas teorías astronómicas (1873), Fray Bartolomé de las Casas (1875) y Episodios de la Conquista: La matanza en Cholula (1877). Las aptitudes del pintor se evidencian rápidamente, convirtiéndolo en un personaje distinguido en el medio artístico.



Imagen I. Mariano de Jesús Torres, 1896. Oleo sobre lienzo.

2. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, *Historia*, acceso el 23 de febrero del 2016, <http://www.umich.mx/historia.html>.

3. Zurián de la Fuente y Erandi Rubio, *Félix Parra, Un espejo de fin de siècle*, 1ª ed. (Morelia: Secretaría de Cultura, primera edición, 2013), 128.

4. Ramón Sánchez Reyna, *entrevista*, 23 de febrero del 2016.



Imagen II. Félix Parra Hernández. Galileo en la Universidad de Padua demostrando las nuevas teorías astronómicas, 1873. Óleo sobre lienzo, 166 x 185 cm.

Como primer ejemplo de éste proceso de transformación analicemos la obra Galileo en la Universidad de Padua. (Imagen II)

La obra aborda el tema de la ciencia y el dogma religioso. Galileo (izquierda) y un monje franciscano (derecha) debaten en lo que parece ser una biblioteca, apenas identificable por los claroscuros típicos del barroco. Iluminado por la luz de la razón aparece el científico, argumentando las bases de sus teorías astronómicas; la mirada atenta y aún escéptica del joven monje denotan la actitud de quién cae en cuenta ante un juicio inapelable. El maestro enseña al joven alumno que el mundo tiene más geometrías, además del tradicional modelo euclidiano que se resume en líneas horizontales y verticales, para explicarlo son posibles una infinidad de geometrías a partir de la esfera. Como clave aparece Galileo sosteniendo un compás sobre el globo terráqueo, que igualmente servirá para sugerir los estudios de Galileo sobre los astros.

La analogía es pertinente en cuanto al contexto de la pintura académica de mediados del siglo XIX. Las normas con las que se había regido el arte en las academias son igual o tanto más inamovibles que las creencias religiosas. También la escena es parecida al debate del momento entre liberales y conservadores o entre laicos y católicos.

En otra de las obras, particularmente en la de Fray Bartolomé de las Casas, el pintor moreliano aborda el tema de la religión desde la corriente humanista, al retratar al obispo de Chiapas

y defensor de los derechos indígenas durante la conquista española. La figura del fraile al centro, una mujer indígena clamando consuelo a sus pies y un hombre indígena muerto detrás de ambos, ilustra el sufrimiento del pueblo prehispánico durante la conquista. La destrucción, muerte e intransigencia de los conquistadores es motivo de vergüenza para el fraile español que se aferra a un crucifijo y, mirando al cielo, pide perdón y respuesta ante el brutal comportamiento. Ni místico ni santo ni ídolo; simplemente el gesto humano resaltado en esta obra. (Imagen III)

La escena no aborda la religión directamente, pero cuestiona sus medios para la conversión de los fieles. En cambio, glorifica el pasado prehispánico con sus creencias, arquitectura, ritos y gente. Parra evoca con ello a personajes casi anónimos de la historia de México que cumplieron una misión clave.

“La estructura nacional que llevó a cabo el ilustre grupo de juaristas, la crítica alerta y desde luego liberal, que pedía la creación de una escuela mexicana y la caída del Imperio, fue-

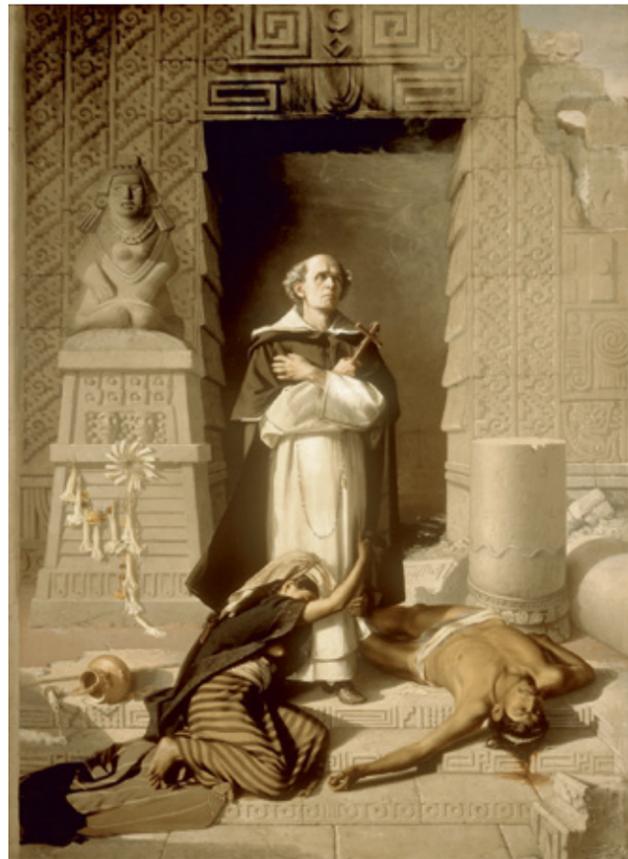


Imagen III. Félix Parra Hernández, Fray Bartolomé de las Casas, 1875. Óleo sobre lienzo, 356 x 263 cm.

ron las causas directas que influyeron para que surgiera en la pintura la temática indígena”<sup>5</sup>

Desde ese momento se puede dibujar una línea gradual que llevará a muchos artistas a trabajar la imagen del indígena, enaltecida o martirizada según el caso; el pasado mexicano, las fisionomías típicas con filtro clasicista se vislumbran como una posibilidad para establecer y pensar la idea de lo originario. Con ello se plantea una especie de academicismo nacional, como respuesta al positivismo europeo y como una búsqueda propia.

También es notable la monumentalidad que adquieren las obras, misma que se transfiere a los grandes formatos en lienzos. La soltura y destreza necesaria animarán al inicio del muralismo mexicano en el siglo XX, el primer movimiento artístico de vanguardia fundado en América Latina y, sin duda, el cohesionador de ideas, técnicas y principios sociales más representativo de la plástica.

La exaltación llega a tal grado de unión, que el canon clásico sería fusionado, dando como resultado apolos mexicas como la escultura a Cuauhtémoc de Miguel Noreña (1887), ubicada en la ciudad de México. Los indios se convierten en protagonistas de una historia nueva, en mitos etiológicos que reúnen el pasado y el modernismo de fin de siglo y que darán lugar al estereotipo del arte mexicano sin antes ofrecer su propia lucha de legitimación.

“Dicen varios periódicos que próximamente se quitarán del Paseo de la Reforma las dos estatuas que se encuentran a la entrada de la calzada y que representan a unos guerreros indios. Se añade que serán sus-



Imagen V. Félix Parra Hernández. Sin título. Finales siglo XIX e inicios del XX. Acuarela sobre papel.

tituidas por dos caballos alados. Ojalá y así sea, para bien de la estética, pero no vayamos a salir con dos jamegos estilo... azteca”<sup>6</sup>

La obra que consagra la carrera de Félix Parra es Episodios de la conquista: La matanza en Cholula (1877), la cual lo hace acreedor a una beca en Europa. A modo de la Grand Tour, conoce las sedes del arte occidental; visita Francia e Italia con la misión de afinar su talento y perfeccionar la técnica académica.

“La estadía en el viejo continente ubicó a Parra en el centro de las renovaciones y las rebeliones que desafiaron las te-

máticas y las modalidades del academicismo tradicional, a partir de la aparición de las corrientes vanguardistas como el realismo, el impresionismo o el nacimiento del simbolismo”<sup>7</sup> (Imagen IV)

Su obra va adquiriendo algunas características sustanciales que se alejan del trabajo que causó el beneplácito de la crítica en México. El cambio en la paleta de colores, el uso de

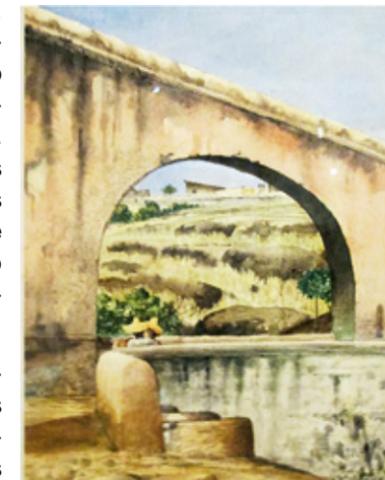


Imagen V. Félix Parra Hernández. Sin título. Finales siglo XIX e inicios del XX. Acuarela sobre papel.

acuarelas, la reducción de los formatos, la pintura de paisajes al aire libre, la técnica de los macchiaioli, antecedentes al impresionismo parisino, pero en su equivalente italiano, Parra se olvida de la pintura de caballete, estudio y modelos, para experimentar los nuevos métodos del artista viajero. (Imagen V)

Las recomendaciones por parte de la Escuela Nacional de Bellas Artes en México fueron las de “perfeccionar los estudios en su arte”<sup>8</sup>. En la medida de lo posible siguió las indicaciones, aunque es innegable la fuerte influencia que tuvieron los primeros ismos europeos en su pintura. A tal grado

5. Ida Rodríguez Prampolini, comp., *La figura del indio en la pintura del siglo XIX: fondo ideológico en La polémica del arte nacional en México, 1850-1910* (México: Fondo de Cultura Económica, 1988), 211.

6. Ida Rodríguez, *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos III, 1879-1902*. Vol. 3, 2ª ed. (México: UNAM, Instituto de investigaciones estéticas, 1997), 390.

7. Ernesto Martínez y Víctor Rodríguez, *Francia e Italia, nuevas formas de mirar a la pintura* (texto en exposición temporal Félix Parra, pintor de academia, Morelia: Museo Regional Michoacano, 23 de febrero de 2016)

8. Lluvia Sepúlveda y Víctor Rodríguez, *Félix Parra: visionario entre siglos*, Capítulos de las enseñanzas de la plástica en México (México: Conaculta, INBA, Museo Nacional del Arte, 2013), 8.



Imagen VI. Félix Parra Hernández, Sólos, 1898. Oleo sobre lienzo, 118 x 216 cms.

que a su regreso a México sólo consigue un encargo oficial, el plafón de la Sala de Cabildos en el Palacio del Ayuntamiento, en 1893; "Lamentablemente el artista no dejó algún escrito sobre el significado o título, pero inferimos que se trata de una alegoría de la construcción de la ciudad de México"<sup>9</sup>. Mural al fresco donde aplica por última vez su repertorio de soluciones técnicas al puro estilo renacentista.

En 1882 Félix Parra es requerido por la Escuela Nacional de Artes para impartir la clase de Dibujo de Ornato y Decoración, la cual dirige hasta 1915. Durante más de tres décadas formó a las generaciones de artistas que serían los protagonistas del arte del siglo XX como Saturnino Herrán, Diego Rivera, José Clemente Orozco y Roberto Montenegro. (Imagen VI)

Durante este periodo se dedica a explorar y revivir los estilos



Imagen VII. Félix Parra Hernández, Sin título. Finales siglo XIX. Acuarela sobre papel. 32 x 9 cm.

que conoció en Europa. De ésta última etapa, ubicada hacia 1913, abundan caligrafías y bocetos florales estilo Art Nouveau; dibujos en carboncillo que evocan a las escenas de trabajadores del realismo francés. (Imagen VII, VIII)



Imagen VIII. Félix Parra Hernández, Sin título. Finales siglo XIX. Acuarela sobre papel. 74.5 x 60.4 cm.

9. Fernando R. Navarrete y Berenice Balboa, *Continúa restauración del salón de cabildos*, El universal, 8 de septiembre del 2010, <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/707334.html>

10. Ernest Gombrich, *Los usos de las imágenes, estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual* (México: Fondo de cultura económica, 2003), 212.



Imagen IX. Félix Parra Hernández Sin título. Inicios siglo XX. Acuarela sobre cartoncillo.

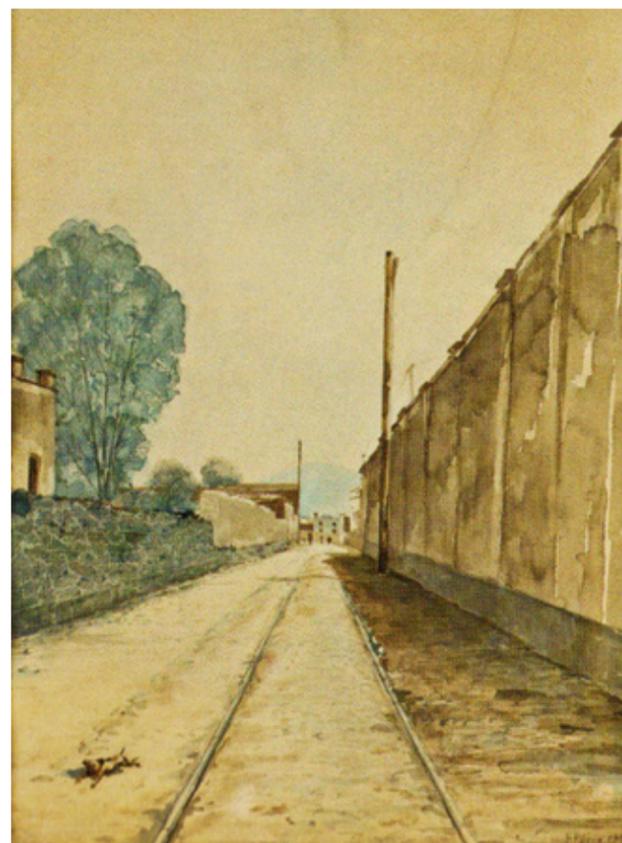


Imagen X. Félix Parra Hernández Sin título. Inicios siglo XX. Acuarela sobre cartoncillo.

11. «Escuela de pintura al aire libre. Episodios dramáticos del arte en México» Exposición temporal Noviembre- Mayo 2014, <http://munal.mx/munal/en/exposicion03.html>.

Francia inquietó profundamente su perspectiva del arte mimético. Las nuevas teorías sobre el color, el instante, la ausencia de la línea, el estudio de la luz y sombra que el impresionismo pone en evidencia, le llevan a ejercitar nuevas leyes de composición que iban más allá de la reproducción. Entre Italia y París, sin duda la segunda residencia, fue el parteaguas en su formación artística.

Siendo maestro no pudo renunciar completamente a las bases que dicta la institución; por eso, sus ejercicios menos intencionados son los que señalan cambios y resistencias de carácter personal. En palabras de Ernst Hans Josef Gombrich, disfruta de "los placeres del aburrimiento"<sup>10</sup> produciendo innumerables dibujos, ejercicios y pinturas miniatura que celebran la modernización de la Ciudad de México. Realiza pequeños paisajes urbanos que revelan el nuevo cableado eléctrico y telegráfico, con lo que antecede a los pintores de las escuelas al aire libre: "Generación que surge a partir del quiebre con la Academia, los cuales encabezaron la huelga de 1911, provocando entre otros resultados... la creación de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita"<sup>11</sup> en 1913. (Imagen IX y X)

Santa Anita, en Iztapalapa; Chimalistac, en San Ángel, y Xochimilco, entre otras escuelas, buscan la cercanía con el pueblo mexicano: sus modelos son personajes cotidianos, paisajes rurales y urbanos, sin mayor intención que revelar la arquitectura popular, la austeridad y soledad de la ciudad en tiempos de la Revolución.

Nuevamente Félix Parra se encuentra en un cruce de caminos. La Escuela Nacional de Bellas Artes se renueva, surgiendo vertientes prolíficas. Es quizá en este momento cuando se despreocupa completamente, revela facetas de su propia experiencia, de la realidad del país, de la inconformidad manifiesta del alumnado por salir de la Academia y las aulas. Los ideales de la Revolución de 1910 se trasladan a lo cultural, artístico y educativo renovando el rostro del siglo.

Quizá es uno de los motivos por los cuales nuestro autor se aleja por completo de la representación histórica. El nerviosismo general durante la Revolución hace más factible la reinención de un mundo que su comprensión. Las enigmáticas escenas nocturnas de Parra muestran, como en el antiguo Galileo, sus observaciones astronómicas, su pasión por la luna, los astros y la noche. (Imagen XI y XII)

En este contexto, Parra propone trabajos que funden el sueño con la realidad, unión incierta de escenas y estilos: por lo



Imagen XI . Félix Parra Hernández Sin título. Inicios siglo XX. Acuarela sobre papel. 17x5 cm.



Imagen XII . Félix Parra Hernández Sin título. Inicios siglo XX. Acuarela sobre papel.

que vivió el resto de su vida como maestro académico de día y pintor de vanguardia de noche. (Imagen XIII, XIV)

Es pertinente mencionar la escuela de Warburg, que desde principios del siglo XX, aborda el estudio del arte en su dimensión histórica. Entre sus pensadores destacados se encuentra Erwin Panofsky y Ernst Gombrich, historiadores del arte que disponen como base fundamental el método iconográfico.

Argumentan que la historia del arte es inherente a la de la historia de las ideas, la sociedad y los objetos culturales. Panofsky en su Método Iconográfico (1939) propone tres niveles de análisis, los cuales se han trabajado paralelamente a la vida, contexto histórico y obras durante este estudio.<sup>12</sup>

El primer nivel de interpretación es el pre iconográfico, familiaridad con los objetos representados; es decir, que puedan ser percibidos e identificados.

El segundo nivel, llamado iconográfico, se refiere a su significado convencional, identificable por según referencias culturales que puedan generar una descripción.

El tercer nivel es la fase iconológica, obedece al significado intrínseco de la representación sumado a su contexto: nación, época, filosofía, avances tecnológicos, religión e infinidad de factores que determinaron el momento de la ejecución, profundiza en ellos para sintetizar e interpretar la obra. “La Escuela de Warburg tiende a vincular el arte, la ciencia y el conocimiento especulativo.”<sup>13</sup>

El arte asume su papel de difusor del momento, el artista es un portavoz. La trayectoria del artista michoacano es oportuna para considerar su papel en la historia de las artes del estado y del país. La cuestión fundamental es su capacidad para simbolizar constantemente las representaciones desde el presente para advertir otras posibilidades.

12. Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, (Madrid: Alianza, 2001), 15-32.

13. Alejandra Val Cubero, Una aproximación metodológica en el análisis de las obras de arte (Madrid: Universidad Carlos III, 2010), Edición en PDF, [www.arteindividuoy sociedad.es/articulos/N22.2/Alejandra\\_Val](http://www.arteindividuoy sociedad.es/articulos/N22.2/Alejandra_Val).



Imagen XIII . Félix Parra Hernández Sin título. Inicios siglo XX. Acuarela sobre papel. 20.5x13 cm.



Imagen XIV . Félix Parra Hernández Sin título. Inicios siglo XX. Acuarela sobre papel. 26x14.5 cm.

14. Ernesto Martínez Bermúdez, entrevista, 24 de febrero 2016.

Félix Parra Hernández fallece en la ciudad de México en 1919. A unos meses de su muerte, sus alumnos organizan una exposición retrospectiva en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Su obra se encuentra actualmente en dos Colecciones: el Fondo Félix Parra del Museo Nacional de Arte, del INBA, que posee 122 obras, entre documentos y bocetos. Dicho museo, en el 2013 retoma su trabajo con la exposición temporal “Félix Parra: visionario entre siglos”. (Imagen XV)

Otra parte de su colección se encuentra en el Museo Regional Michoacano, que cuenta con un acervo de 34 obras. Reunidas ambas colecciones recientemente en la exposición temporal “Félix Parra: Maestro de la Academia” el 23 de febrero del 2016. La cual, según su curador y Director del Museo, Ernesto Martínez Bermúdez, “Llevó más de un año de ardua gestión y planeación, con la idea de mover la obra de Parra en la ciudad y celebrar el 130 Aniversario del Museo Regional Michoacano”.<sup>14</sup>

Tres exposiciones póstumas aún no son suficientes, no se puede reducir el trabajo de Félix Parra a un estilo o a una forma de aproximarse a sus obras, valga el caso para dimensionar la complejidad del arte, de las sociedades y de la personalidad que es irreductible. Es vano tratar introducir una fórmula que describa al artista, porque así como la vida, el arte cambia y vive en la medida en que se le estudie, conozca y reconozca su capacidad para significarnos en la actualidad. **B**

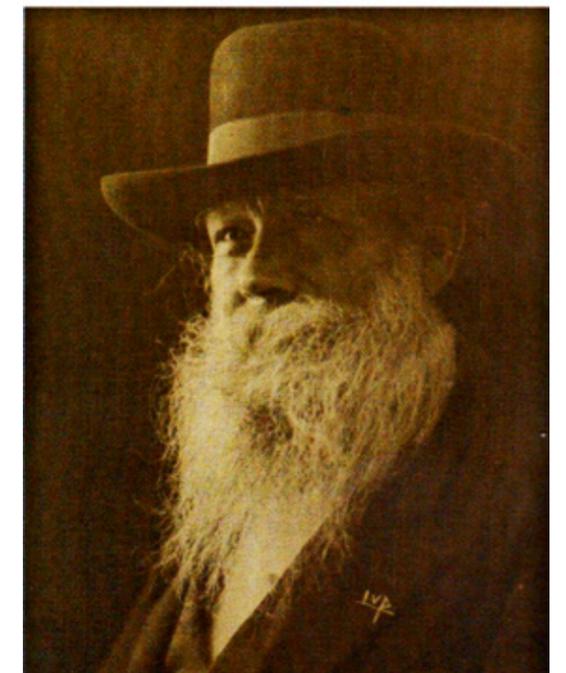


Imagen XV . Retrato de Félix Parra. Inicios siglo XX. Impresión en sepia, papel fotográfico. 30x22 cm.

# LA REPRESENTACIÓN FEMENINA EN EL TRABAJO DE Julio Ruelas DENTRO DE LA *Revista Moderna*

Dora María Guízar Vargas <sup>1</sup>

La obra de Julio Ruelas dentro de la *Revista Moderna* se caracterizó por una peculiar manera de crear y representar imágenes femeninas, ajenas completamente a la tradición del siglo XIX. Es a partir del contexto simbolista, que Ruelas le dio a la mujer de sus dibujos una serie de elementos que la hicieron atemporal y al mismo tiempo contemporánea, dentro de una visión opuesta al ideal femenino de la época.

Julio Ruelas' work in the *Revista moderna* was characterized by a peculiar way of create a female image that resulted completely out of tradition during the XIX century as the way it was common to represent. From the context of the symbolism, in his drawings, Ruelas gave to the woman several elements that made her timeless and at the same time contemporary inside of a vision that was opposite to the female ideal of the time.



1. La autora es licenciada en Historia por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y pasante de la maestría en Historia del Arte por la Universidad de Morelia. Ha participado como ponente en distintos foros y se desempeña como docente en instituciones educativas de nivel medio-superior y superior.



Julio Ruelas, Sókrates, 1902.

La fascinación que provoca en nosotros ciertos artistas, con su particular forma de ver la vida, ha sido siempre una constante, y ante la incapacidad de alcanzar por nuestros propios medios la perfección que conquiste los sentidos y muestre paisajes cotidianos desapercibidos o mantenidos en el inconsciente, nos complacemos al encontrar a quien sin reservas pone en evidencia un mundo restringido únicamente para las almas libres. Esto fue lo que logró la obra del zacatecano Julio Ruelas, quien mediante su trabajo pictórico y gráfico, puso de manifiesto una necesidad profunda: la de romper con los convencionalismos de su contexto, traspasando los límites de lo imaginario, y como quien vuelve de otro mundo ataviado de un cúmulo de seres y estampas, viene a mofarse de las certezas y las virtudes de su tiempo.

La obra de Ruelas envuelta de un halo decadente y modernista fue celebrada efusivamente por un reducido grupo de sus contemporáneos, asiduos lectores de los textos que ilustraron sus dibujos, resurgió después del movimiento revolucionario de 1910 y de su gran impronta social y cultural,

principalmente por la atracción que provocó su trabajo al reflejar, de manera tan peculiar, temáticas como la búsqueda de Dios, el binomio amor-muerte, la sexualidad y la magia, recurrentes en la obra de este simbolista y que hasta la actualidad siguen siendo temas que se apoderan de nuestra calma.

Privilegiado desde su nacimiento, Ruelas disfrutó de las bondades recibidas por aquellos fieles al régimen porfirista, como lo fue su padre, alto funcionario en el gobierno de Díaz, quien llevó a su esposa e hijos, de la apacible vida provincial a la Ciudad de México, metrópoli que pocos años después abrazaría al joven Julio para mostrarle el ambiente bohemio que muchos artistas procuraron y que él reflejaría en sus obras<sup>2</sup>.

Desde pequeño mostró aptitudes destacadas en el dibujo, creó con gran fidelidad temas cotidianos, siempre con cierto tinte irónico, característica festejada por los miembros de su familia, quienes en variadas ocasiones fueron pacientes modelos de sus trabajos. Poco a poco evidenció

2. Teresa del Conde, *Julio Ruelas* (México: IIE-UNAM, 1976), 11-28.



que la intención de su vida era la de dibujar, convirtiéndose, años después, en el lenguaje predilecto de un hombre invariablemente taciturno y ensimismado, que fue ávido orador por medio de la línea y manifestó las más ingeniosas fantasías provenientes de momentos sin tiempo ni espacio. El transcurrir de su infancia y tierna juventud le trajeron como consecuencia, además del conocimiento en el arte del dibujo, el hacerse de amigos que lo recordarían hasta después de su prematura muerte, como quien muy a su manera se mantuvo comprometido con una visión sin ataduras, visión reflejada en su breve pero muy singular obra.

En dos ocasiones vivió en Europa. La primera en 1892, estableciéndose en Alemania para estudiar en la Academia de Karlsruhe, con la intención de empaparse de un mundo que lo atrajo más que lo que vivía en su tierra natal, donde únicamente expondría su trabajo en dos momentos. En una segunda ocasión se instaló en París, por el año 1904, buscando mejorar su ya endeble salud y con la incertidumbre de quien intuye que le queda poco tiempo de vida, presentimiento que se convirtió en realidad, de su último viaje a París nunca regresó a México, lugar del que al parecer únicamente extrañó la alegría que le provocaba la vida familiar. Ambos viajes le dieron los argumentos que se presentarían desde entonces en sus creaciones, tomando de los grandes como Félicien Rops en la plástica y de Goethe y Baudelaire en la literatura, referentes que serían la tónica de sus trabajos<sup>3</sup>.

La precisión y dominio de la técnica, así como su temática, fueron elementos decisivos para asegurar su estancia por segunda ocasión en Europa, becado por el ministro Justo Sierra, quien era allegado al grupo de la *Revista Azul* y posteriormente de la *Revista Moderna*, y siempre manifestó una gran admiración por el trabajo de Ruelas. Como buen partidario del decadentismo, vestido siempre de negro y ensimismado, a pesar de ser asiduo visitante de cantinas y burdeles, Julio Ruelas fue un hombre de pocas palabras, pero estas siempre astutas, irónicas y crueles. Al parecer no se le conoció ninguna relación amorosa, sin embargo, la representación que hace de la figura femenina, cargada de erotismo, dejó testimonio de un conocimiento completo de

la anatomía de la mujer, a la que representó principalmente como un ser sin escrúpulos, visión compartida por muchos de los modernistas<sup>4</sup>. Su afición al tabaco y al alcohol contribuyó a empeorar su condición tuberculosa, llevándolo a la muerte en 1907, pero afortunadamente, no a su trabajo, que sobrevive para causar deleite en quienes admiran su obra, de la que él mismo y en repetidas ocasiones fue uno de los personajes representados.

Su regreso a México después de la primera estancia en Europa y ante la muerte de su madre, a quien dibujaría apaciblemente aguardando el reencuentro con su hijo, vendría a inaugurar el periodo más prolífico de su carrera: su incorporación como uno de los principales ilustradores de la *Revista Moderna*, publicación de las postrimerías del siglo XIX, dedicada a la poesía iberoamericana con tintes modernistas-decadentistas y de gran popularidad entre los grupos intelectuales de aquel entonces, considerada como vocera del movimiento modernista en todo el continente. Esta publicación contó con 96 números distribuidos en 16 tomos, los cuales fueron difundidos en dos épocas, la primera de 1898 a 1903 y la segunda de 1903 a 1911, dirigidos por los escritores Jesús Valenzuela y Amado Nervo.<sup>5</sup>

El trabajo de Ruelas dentro de la mencionada revista, se concentró en la ilustración de las creaciones de diversos poetas, entre los que se encontraron Amado Nervo y José Juan Tablada. La particularidad de su obra dentro de la *Revista Moderna* alcanzó tal aceptación que pudiera considerarse la razón de la popularidad de la publicación, argumentándose que en no pocas ocasiones los textos de la revista se realizaban a partir de sus dibujos<sup>6</sup>.

Al observar en retrospectiva su obra, se puede considerar que Julio Ruelas era, antes que nada, un excepcional dibujante. Si bien es cierto que realizó un destacable trabajo como pintor, este no superó en número ni en dominio su trabajo gráfico, aun así, en su producción hubo variados retratos, pintura de género, paisajes y pintura fantástica, y particularmente la última parte de su vida se dedicó principalmente a la creación de grabados en aguafuerte, donde



Julio Ruelas, Confiteor, 1903 Técnica: tinta a la aguada y gouche Colección Murillo Safa.

fueron determinantes sus estudios y la influencia obtenida de artistas en el extranjero. Como es evidente, para acercarnos al entendimiento del trabajo de este artista y centrarnos en la caracterización y comprensión de la imagen femenina creada por él para la *Revista Moderna*, un recorrido por su biografía resulta necesario.

Las temáticas que abordó dentro de su trabajo no fueron demasiadas, empero, en lo referente a los temas dentro del dibujo fantástico fue bastante prolífico. Nunca abandonó los tópicos cotidianos de la bohemia citadina ni las formas realistas de representación, aunque cabe señalar que la realidad de Ruelas fue muy particular, no la del día a día, captada a simple vista, sino aquella llena de seres que son presas del acecho, la maldad y la tortura.

Esqueletos y calaveras con actitudes humanas, cabezas exentas de cuerpo, serpientes entrelazadas en anatomías femeninas, cuervos, arañas, caballos apocalípticos galopando sobre osamentas, ramificaciones que emanan de esqueletos humanos, todos ellos dieron evidencia del simbolismo<sup>7</sup> en la obra de Ruelas y del que curiosamente este artista formó parte al representarse como un fauno atormentado ante la figura del sátiro. Pareciera que todos estos elementos muchas veces extraordinarios sólo podían exaltar realidades llenas de maldad, sin embargo, no son lo suficientemente contundentes para considerar a este artista proclive a ella ni opositor a la bondad, aunque esta última característica no se aprecie claramente en su obra.

Siempre sensible a la interpretación de los poetas modernistas, su trabajo para la *Revista Moderna* estuvo orientado a la creación de frisos, viñetas, capitulares e ilustraciones a los textos. Muchos de los especialistas que han estudiado detenidamente su obra concluyen que en términos creativos es de un nivel superior en comparación a muchos de los literatos que escribieron en la publicación, sin llegar aquí a corroborar esa conclusión, se puede decir, sin lugar a dudas, que la obra de Ruelas fue excepcional en su tiempo y de gran interés en momentos posteriores, aunque por un largo periodo después de la muerte de este artista se mantuviera en el olvido.

3. Del Conde, Julio Ruelas..., 20.

4. Leonor López Domínguez y Aurelio Asiain, Julio Ruelas, (México: Casa de Bolsa Creml, 1987), 59-63

5. Porfirio Martínez Peñalosa, "Revista moderna", *Galera. Revista de Bibliofilia y arte mexicano*, no.32 (México, 2003), 17-28.

6. Marisela Rodríguez Lobato, *Julio Ruelas... siempre vestido de huraña melancolía. Temática y comentario a la obra ilustrativa de Julio Ruelas en la Revista moderna 1898-1911*, (México: Universidad Iberoamericana, 1998), 39.

7. El simbolismo fue un movimiento que apareció en Francia y otras partes de Europa entre 1880 y los primeros años del siglo XX. Los simbolistas estuvieron fascinados por la mitología de la Antigüedad, intentando escapar del pensamiento racional establecido por la ciencia. Deseaban trascender el mundo de lo visible y lo racional para alcanzar el mundo del pensamiento puro, coqueteando continuamente con los límites del inconsciente. Nathalia Brodskaja, *El simbolismo*, (México, Ed. Numen, 2007), 8.



Julio Ruelas, 1904.

Como se mencionó, uno de los temas recurrentes dentro del trabajo gráfico de la *Revista Moderna* fue la representación de mujeres. Muchas de estas ilustraciones fueron realizadas por Julio Ruelas, ya fuera partiendo del texto poético que requería ser ilustrado o motivando la creación del trabajo literario a través de la ilustración previa, en cualquiera de los dos casos, se logró un complemento profundo que le valió la popularidad de la revista y el renombre a Julio Ruelas, como principal ilustrador de la misma.

Las mujeres fatales o vampiro fueron un tema que se repitió con diferentes características dentro de su trabajo, como ilustrador en la mencionada revista, el cual no fue visto con extrañeza, pues en el círculo de escritores que simpatizaban con las propuestas del decadentismo, el modernismo y el propio simbolismo de fines del siglo XIX tuvieron este estereotipo femenino como inspiración, particularidad reafirmada por el desinterés que les causaba lo convencional del mundo exterior al que veían con hostilidad y rechazo<sup>8</sup>.

Las mujeres representadas por Julio Ruelas, dentro de la mencionada revista, pueden ser organizadas en dos grupos, las mujeres que peculiarmente eran representadas como víctimas de terribles y diversas circunstancias y en un mayor número como seres perversos y agresivos que se valen de sus atributos para someter a los hombres (a las que se les ha nombrado mujeres fatales), temática aborda-

da también por la literatura modernista, de la que como se ha dicho Julio Ruelas no escapó.

La mujer fatal dibujada por Ruelas dentro de la *Revista Moderna* coincidió con la imagen creada por la literatura europea, siendo desarrollada por los simbolistas, entre los que se encontraban Baudelaire, Rimbaud, Verlaine y Mallarmé. Se representó a una mujer bella, inteligente y al mismo tiempo cruel, lo que la convirtió en un ser invencible y enemiga de los hombres a los que consideraba sus víctimas. Su gran capacidad de dominio, una incitación natural a la maldad, así como una frialdad impenetrable, aunada a una fuerte sexualidad, fueron las características de las mujeres creadas por el dibujante zacatecano que ilustraron y motivaron los poemas de la mencionada revista.

El atractivo de la mujer fatal fue una especie de “belleza maldita” cargada de elementos como el dolor, la corrupción y la muerte personificados en una mujer rebelde<sup>9</sup>, los cuales fueron temidos, pero al mismo tiempo causaron fascinación en los poetas y artistas de este periodo.

Estas mujeres son dueñas de un ánimo inconstante, chantaje emocionalmente al varón convirtiéndolo en un ser sin voluntad propia. Mujeres lánguidas, pálidas, pero al mismo tiempo voraces y encantadoras. Aunque la construcción de esta imagen femenina fue en gran medida europea, poco a poco se fue construyendo una más propia de tierras americanas, sin embargo, el misterio, la seducción y la transgresión a la moral imperante fueron constantes en sus representaciones.

De una “belleza siniestra”<sup>10</sup> la mujer representada por Ruelas, debe ser entendida siempre en su contexto, como un producto de su tiempo, lo que permite concebirla como relatora de lo que ocurría a finales del siglo XIX y principios del XX, periodo en el que también grupos de mujeres comenzaron a exigir sus derechos en Europa y posteriormente en América.

Como es evidente, la construcción de esta imagen femenina tiene una carga importante de misoginia<sup>11</sup> donde pareciera que estos elementos que embelesan a los hombres, son también un recurso para su rechazo e invalidación en el mundo fuera del arte y la literatura.

8. Asiain, Julio Ruelas..., 67. Rodríguez Lobato, *Julio Ruelas...*, 78-80.

9. Rodríguez Lobato, *Julio Ruelas...*, 82.

10. María Valeria, Matos Pérez, “Belleza siniestra: la mujer fatal en la obra de Julio Ruelas”, *Tramas*, no. 39 (México. 2013), 265-280.

11. Matos... Belleza, 269.



Esperanza, 1902, tinta sobre papel. Cat. 49

Julio Ruelas, Esperanza, 1902.

La taciturna forma de vida de Ruelas, volcada al estudio del dibujo y el grabado, fue constante hasta sus últimos años de vida, los cuales pasó en Europa, y aunque fue terriblemente afectado por la habitual tuberculosis, estigma en muchos de los artistas de aquellos tiempos, esta nunca diezmó su afición por la bohemia, las mujeres y el alcohol, hasta el día de su muerte, tragedia llorada por sus amigos y al mismo tiempo sufrida por los fundadores y colaboradores de la *Revista Moderna* que en México seguía publicando sus dibujos.

A partir de lo anterior se puede argumentar que el trabajo gráfico de Julio Ruelas dentro de la *Revista Moderna* fue innovador para el contexto nacional de su época. Sintetizó algunas de las corrientes estilísticas extranjeras que lo rodearon, creando con ello un mundo fantástico, eje impor-

tante de la mencionada publicación. De igual manera, este “artista maldito” respondió con sus dibujos a los intereses de un periodo en el que la mujer seguía siendo motivo de desvelo y no únicamente en el plano del amor no correspondido, sino por el temor al poder que en distintos ámbitos, imaginarios y reales podía llegar a ejercer.

A manera de conclusión se puede decir, que si bien es cierto que la obra de Julio Ruelas es un tema muchas veces abordado dentro de la propia Historia del arte mexicano, sigue siendo pertinente rescatar otras posibilidades de análisis y con ello contribuir al entendimiento de su singular trabajo, creaciones de quien sin ser uno de los artistas predilectos del Porfiriato, traspasaron su temporalidad para seguir deleitando y motivando a nuevas investigaciones. **B**

# ENTRE EL CINCEL Y LA PIEDRA: Felipe Castañeda

Por María Graciela Medina González <sup>1</sup>

“Me baña y entusiasma el polvo del mármol y me olvido del tiempo, sólo trabajo, cincelo, golpeo y me absorbo en ese delicioso para mí quehacer artístico escultórico...”<sup>2</sup>

En Michoacán un estado con gran variedad cultural y gran riqueza natural, que hacen de él, una amplia gama de tradiciones y costumbres. Se complica precisar cuando inicia el trabajo escultórico en Michoacán, puesto que desde antes de la conquista se realizaban tallas en diferentes materiales, posteriormente los canteros realizaron trabajos muy ligados a la arquitectura, aunque pocas veces se les dio un reconocimiento individual <sup>3</sup>; estos adquirieron el dominio de su oficio, de tal manera que pudieron experimentar, con otro tipo de materiales, generando un interés en la producción de la escultura artística.

El apogeo artístico de esta entidad se da bajo el mandato del gobierno del General Lázaro Cárdenas del Río, quien impulsó y apoyó al gremio artístico. “Podemos apreciar una de las manifestaciones más claras de la participación de los artistas en el plano educativo en los esfuerzos de embellecimiento urbano en todo el estado de Michoacán. Cuando el general Cár-



Las esculturas de Felipe Castañeda nos hablan de la mujer mexicana orgullosa de sus raíces, la luz que las baña, la posición en la que talla es la misma mujer robusta, flexible y regordeta de sus recuerdos. La última palabra la tiene el mármol, quien le dicta que hacer, en que se convertirá. Su trabajo contiene todo el pensamiento del artista, es un homenaje a la belleza del cuerpo, que siempre quiso expresar.

Felipe Castañeda's sculptures talk about the Mexican woman, proud of her heritage. The way the light shines on the sculpture, the position in which the strong woman is shaped, flexible and plump from his memories. The marble determines what this piece will become. His work summarizes the thoughts from the artist, it's a homage of the beauty of the body, he always wanted to explain.

1. María Graciela Medina es licenciada en arquitectura graduada de la Universidad Vasco de Quiroga, candidata a Maestra en Historia del Arte por la Universidad de Morelia. Actualmente se desempeña como Gerente General de la Voz de Michoacán.

denas era gobernador...”<sup>4</sup> Este invitó a trabajar a un grupo de artistas, entre ellos pintores, grabadores, escultores, quienes realizaron sus obras en las ciudades más importantes del estado.

Uno de los maestros, que vino a trabajar en escultura, fue Guillermo Ruiz, quien fuera maestro fundador de la Escuela Mexicana de Escultura y Talla Directa de la ciudad de México. Agustín Arteaga considera, en su texto *Guillermo Ruiz: Estoicismo y Heroicidad*<sup>5</sup>, que la producción más importante de Guillermo Ruiz y de otros escultores, como Federico Canessi, Carlos Bracho, Juan Cruz Reyes y Francisco Zúñiga, se realiza en Michoacán, tanto en propiedades particulares como en espacios públicos.

Uno de los impulsores de la escultura en el estado fue, sin duda, el maestro Alfredo Zalce, y aunque no ha sido el único, es uno de los más reconocidos dentro del gremio de escultores y pintores, a nivel nacional. Artistas como Manuel Pérez Coronado, Jesús Escalera, Efraín Vargas, Juan Torres, Feliciano Béjar, Felipe Castañeda, José Luis Padilla Renata, los hermanos Marín, por mencionar sólo algunos, han contribuido al desarrollo de la escultura en Michoacán.

Resulta interesante saber que la escultura, como una de las bellas artes, ha sido poco estudiada por la crítica

de arte mexicana; acerca de esto habla en la revista digital *Cenidiap*, María Teresa Favela Fierro, investigadora de esta misma:

“...Ya desde 1922 la escultura sufrió el olvido por parte del gobierno, sus representantes culturales durante mucho tiempo. Como es sabido, el estado no impulsó ni promovió de la misma forma la escultura que la pintura y el grabado...”<sup>6</sup>

Por lo que ha sufrido una crisis de análisis, reflejado en las últimas décadas. Quizás también, por falta de un movimiento precursor ideológico.

Sin embargo, esto no ha sido un impedimento para que artistas locales logren el reconocimiento a nivel nacional e incluso internacional, como el escultor de talla, que se ha desarrollado en estas últimas décadas, Felipe Castañeda; autor michoacano, nacido en la Palma de Jesús Municipio de Venustiano Carranza, el 16 de diciembre de 1933; cuya obra es desconocida para muchos, a pesar de que se expone de manera permanente en la ciudad de Morelia. Escultor que ha logrado sobresalir, a nivel internacional, con su trabajo. Sobre él no abundan escritos; sólo se cuenta con algunos artículos, entrevistas, que recogen muy poco de



su obra y de su vida.

Su infancia fue feliz como cualquier niño de campo, rodeado de sus siete hermanos, sus padres Cresenciano Castañeda y Virginia Jaramillo se dedicaban atender a sus hijos y llevar el pan a la mesa para tan numerosa familia; no sobraba nada, pero

tampoco le faltó nunca que comer, quizás fue aquí donde comenzó su oficio de escultor al comenzar lleno de creatividad a tallar sus propios juguetes.<sup>7</sup>

Los artistas de los años cincuenta luchaban por romper con el movimiento del muralismo y de la Escuela Mexicana; algunos artistas como: Pedro Coronel, Rodolfo Nieto, José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Manuel Felguerez, por mencionar algunos, vivían una época de euforia por exaltar un arte con carácter propio. En estos momentos, llega Castañeda a la ciudad de México, en plena juventud y con múltiples carencias. Se inscribe en la escuela de artes y oficios “La Esmeralda”. Llama su atención el anciano, que trabajaba con un trozo de madera; se acerca a él y es invitado a colaborar en su taller, se trata del maestro escultor José L. Ruiz, con quien trabajó durante su estancia en esta institución. El maestro Ruiz, en estos momentos trabajaba con Zúñiga; más tarde Felipe se inte-

2. Antunez, Ignacio Flores. *El juicio de los artistas.* (México Distrito Federal: Producciones Tiempos Modernos, 1983.),204.

3. Solano Chávez,Ivonne. *Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa.*(CONACULTA/INBA,2010.),47.

4. Solano Chávez,Ivonne. *Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa* (CONACULTA/INBA,2010.),51.

5. . Solano Chávez,Ivonne. *Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa.* (México D.F.,CONACULTA/INBA,2010),39.

6. Favela, María Teresa Fierro; Revista Digital *Cenidiap* mes Julio a Septiembre.(México D.F. 2004), <http://www.cenidiap.net>



graría al taller del maestro Alfredo Juz Jimeno.<sup>8</sup>

En los sesenta consagra su vida a estudiar y a trabajar, momento en que se relaciona con los grandes maestros, como Francisco Zúñiga, quien también era admirador y moldeaba la figura femenina; Castañeda retoma la admiración por la mujer, recuerda aquella matrona de su tierra, fuerte, de rasgos sensuales, que lo vio crecer, de alguna manera reencarna sus propias raíces provincianas y las reinterpreta, como lo menciona la reconocida crítica de arte Berta Teracena:

“Castañeda recoge el amor por las formas del pueblo. Se trata de un artista con el don innato de la forma y el volumen a quien no le será difícil superar sus primeras etapas, para realizar formas de extrema pureza”.<sup>9</sup>

Sus primeras esculturas no fueron

nada fáciles, en un inicio logró perfeccionar la técnica del modelado de barro, plastilina y yeso; sin embargo, su interés estaba en el mármol, el ónix y la cantera. Aún recuerda que su primera piedra le sangró las manos, la falta de experiencia y práctica le hicieron difícil esculpir su primera pieza, se dio cuenta era más difícil de lo que creía. Poco a poco fue esculpiendo y vendiendo de una en una. En la actualidad es un escultor completo, lo mismo modela y funde el bronce, que talla una figura en la piedra. Cada día sus esculturas logran mayor calidad.

Admirador del realismo romántico francés, de Maillol y de Rodin, estudioso de la escultura grecorromana y helénica; no podía dejar de admirar a Miguel Ángel. A pesar que estuvo bajo la influencia de grandes maestros, supo desprenderse de estilos ajenos y logró desnudar sus figuras que se convertirán en el vocabulario de toda su obra; con un sello propio de pureza de claridad, de una elemental pesadez. Planos, líneas que nos dan como resultado mujeres saludables, unas alegres, otras melancólicas, en actitud meditativa, dan idea de fuerza, plenitud. Sus desnudos son síntesis de múltiples puntos de vista del cuerpo, reunidos en una visión coherente, armoniosamente poética.

A lo largo de la vida de los artistas podemos observar cómo la obra creativa se va transformando, pasa por diferentes etapas, muchas de éstas están ligadas a los hechos importantes, alegres, tristes, y a lo cotidiano de sus vidas. Marcan en la obra todas sus vivencias y va cambiando, en muchos casos, madurando, por decirlo de al-

guna forma.

Estas virtudes se observan en la obra de Castañeda. Él llega a la ciudad siendo muy joven, queda influenciado por sus maestros y por el trabajo que en ese momento se realizaba en diferentes partes de la ciudad. A diferencia de otros artistas, como los del movimiento del muralismo, nunca se interesa por la jerga política de su época. Los temas de su obra son principalmente la contemplación de la mujer y a lo largo de su vida se pueden ver etapas diferentes.

Se puede decir que en la primera etapa de creación, cuando empieza poco a poco a transformar las primeras piedras en figuras femeninas, las mujeres que él conoció de niño, las matronas de su pueblo, frondosas, llenitas, de mirada serena y apacible, un tanto tristes, resignadas, de rasgos un tanto autóctonos; él las talla como las recuerda con sus vestidos largos, blusas amplias, su ropa de pueblo, cubiertas con su rebozo, su cabello peinado tradicionalmente; en sus ropas representa la caída natural de las telas, clara influencia de sus maestros: Zúñiga y Ruiz.

Poco a poco, las telas de los vestidos y los velos serán distintos; las caídas de las telas son planos geométricos, con volumetría los cuerpos serán más perfectos, muslos turgentes, senos erectos y cinturas onduladas, pies firmes, evidencia del conocimiento profundo de la anatomía femenina.

En la cúspide de su carrera las mujeres están totalmente desnudas, la plenitud, la monumentalidad y la solidez de las figuras remiten a la convergencia

de lo figurativo, de lo geométrico y lo sensual, en una unidad armónica, que anunció la grandeza de su nueva concepción plástica.

Ignacio Flores- Antúnez dice de la obra de Felipe Castañeda:

“La dialéctica de las formas, de las líneas y de todo lo que conforma la belleza corporal de una mujer constituyen para Felipe Castañeda el punto de partida para llegar a un fin que es, exteriormente, petrificar la estética femenina en todo lo apreciable de su presencia y, esencialmente en lo espiritual que de ella se desprende, aunando a ello emociones y sensaciones originadas en su gracia.”<sup>10</sup>

La luz que las baña, la posición en que las talla nos hablan de una nueva mujer, porque en esencia, en su primera etapa no se observa evolución alguna es la misma mujer robusta, flexible y regordeta. Se ve un dominio cada vez mayor de los volúmenes. Sus ropajes nos hablan de la mujer mexicana, orgullosa de sus raíces. El maestro no hace una obra basándose directamente en su modelo; no obstante, busca un recuerdo que plasme su visión en su boceto perfeccionándolo una y otra vez hasta que la última palabra la tiene el mármol, quien le dicta qué hacer, en qué se convertirá. Su trabajo contiene todo el pensamiento del artista, es un homenaje a la belleza del cuerpo, que siempre quiso expresar.

Alfonso de Neuvillate se expresa así de la obra del maestro:

“Castañeda parte de ir simplificando la forma, hasta llegar a una síntesis formal en donde lo esencial es



el todo con su elocuencia significativa a partir del signo: significante y signo, el valor primero y último de la obra de arte. Y el arte de Castañeda responde a esa interrogante, además del misterio y del torrente maravilloso que es poder estructurar, yuxtaponiéndolos, los elementos para la construcción de lo que va a ser permanente.”<sup>11</sup>

Castañeda es un artista de origen humilde, logró sobresalir gracias a su constante preparación, que hasta hoy día no cesa, y ese tesón de disciplina para sus obras; además de que nunca olvida los dictados de sus cánones estéticos. Hombre exigente consigo mismo, paciente, cuidadoso, que se esfuerza por hacer siempre lo mejor.

La obra escultórica de Castañeda tiene su auge en 1970, la última mitad del siglo XX y principios del siglo XXI.



Los coleccionistas han encontrado en su trabajo a un tallador nato que capta la esencia de su cultura y una especial forma de expresar la madurez adquirida por el trabajo de los quehaceres diarios, vemos posturas relajadas naturales de la vida cotidiana, los sentimientos de melancolía, abnegación de la mujer mexicana, es de vital importancia para él la figura materna y tiene para ella un total respeto en su lenguaje artístico, porque contemplando sus esculturas a la madre siempre la muestra con una vestimenta digna de una madre, en un lenguaje emblemáticamente Castañeda.

Su obra ha sido expuesta, publicada y elogiada en México, Canadá, Europa, Israel y Estados Unidos; en este último país realizó varias exposiciones, dando como resultado que su obra fuera muy cotizada en todo el territorio estadounidense.

Su creatividad lo ha llevado a participar en subastas de casas afamadas, como Christie's en Nueva York y Morton de la Ciudad de México. Siempre para gran deleite de aquellos que han tenido la suerte de disfrutar, admirar y aprender de su obra escultórica. **B**

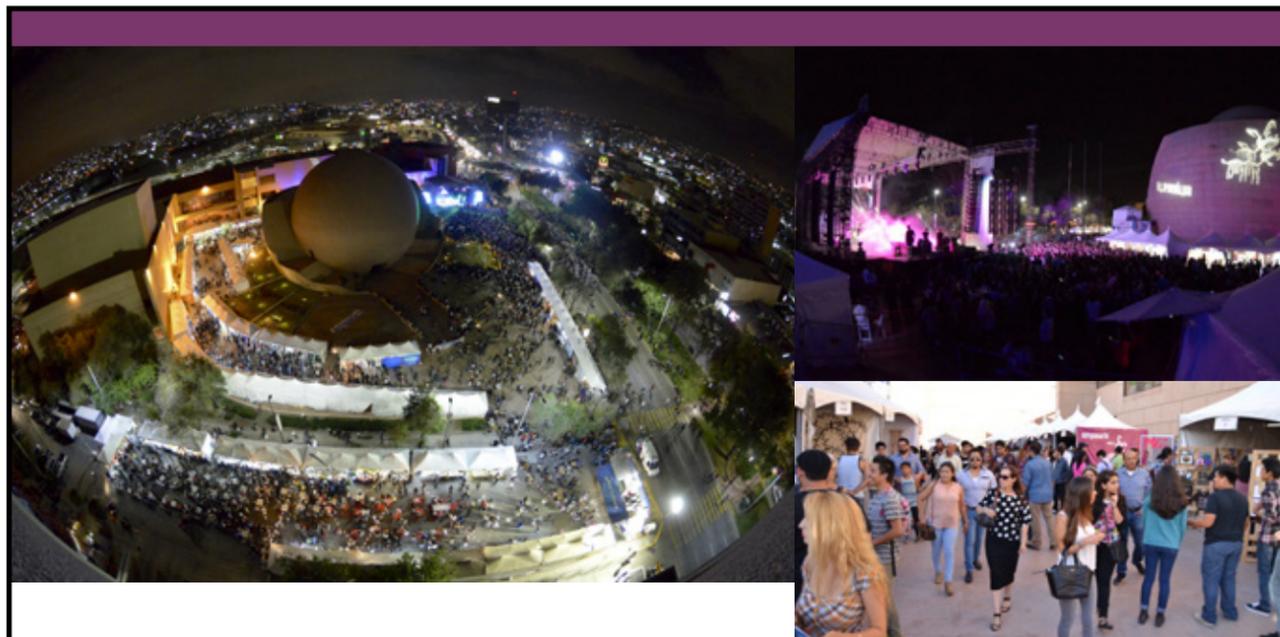
7. Felipe Castañeda entrevista por María Graciela Medina González. 20 de febrero de 2013. Realizada en el taller del maestro, ubicado en la Calzada Fray Antonio de San Miguel, Morelia, Michoacán.

8. Antúnez, Ignacio Flores. *El Juicio...*, 196.

9. Antúnez, Ignacio Flores. *El Juicio...*, 212.

10. Neuvillate, Alfonso de, CASTAÑEDA. (Catalogo personal del autor), s.f.: 60.

11. Neuvillate, CASTAÑEDA...s/n



## entijuanarte 2016

festival cultural

### Michoacán llega a entijuanarte

El Festival Cultural entijuanarte nació en el año 2005 con el objetivo principal de promover el arte y la cultura tijuanaense, así como el de otros estados de la República, a través de una plataforma de desarrollo y proyección artística, al crear un espacio óptimo para el acercamiento entre el artista y el público, donde más de un millón de asistentes se han dado cita durante estos once años.

Centrándose en la exposición, difusión y promoción de propuestas de arte actual, entijuanarte cada año lanza una convocatoria dirigida a creadores plásticos, escénicos, visuales y multidisciplinarios tanto a nivel local, regional, nacional e internacional, llegando a participar más de 3,500 artistas a lo largo de doce ediciones. Las categorías que se incluyen en la convocatoria de participación, van desde pintura, escultura, fotografía, dibujo, grabado, performance, instalación, artes aplicadas en diseño textil, arte objeto, teatro, cine, video documental, música, danza contemporá-

nea y literatura. Como resultado final de este año fue la recepción de más de 500 propuestas creativas de todas latitudes del país y del extranjero.

La décima segunda edición contará con la gran presencia de Michoacán como Estado Invitado, trayendo una nutrida oferta artística destacando la riqueza cultural que produce esta región. Además de la diversidad creativa que se hará presente con la participación de artistas no sólo de Tijuana, sino también aquellos provenientes de otras partes del país y el mundo, como es el caso de Argentina, España, Chile, Colombia, Brasil y Estados Unidos.

Los días 07, 08 y 09 de octubre se llevará a cabo la edición número doce de entijuanarte en la sede que se ha mantenido ininterrumpidamente durante estos años: El Centro Cultural Tijuana. Los invitamos a que sean parte de las actividades de entijuanarte 2016, a través de la página oficial [www.entijuanarte.org](http://www.entijuanarte.org) y nuestras redes sociales de Entijuanarte Festival Cultural.

Copyright (c) 2016 Archives of American Art



Jules Langsner, Philip Guston, and Reuben Kadish with the mural *Inquisition* in Mexico, circa 1934.

[http://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/jules\\_langsner-philip-guston-and-reuben-kadish-mural-inquisition-mexico-11860](http://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/jules_langsner-philip-guston-and-reuben-kadish-mural-inquisition-mexico-11860)

## ACERCAMIENTO AL MURAL “LA LUCHA CONTRA LA GUERRA Y EL TERROR”

L.H.A. Valeria Mendoza Loaiza.<sup>1</sup>

1. La autora es licenciada en Historia del Arte y estudiante de la Maestría en Historia del Arte de la Universidad de Morelia. Participó como operaria del Taller de Restauración de Realidad Asistida del Centro INAH Michoacán y trabajó en la intervención de restauración del mural “La Lucha Contra la Guerra y el Terror” del Museo Regional Michoacano. Se ha desempeñado en la docencia a nivel medio superior y superior en la Facultad de Medios Interactivos, Facultad de Historia del Arte y Turismo Cultural de la Universidad de Morelia.

El presente artículo ofrece un panorama del Muralismo en México, así como los estudios realizados en torno al tema en el estado de Michoacán, abordando las temáticas, características de las obras y sus autores.

Se centrará particularmente en el estudio del mural “La Lucha Contra Guerra y el Terror” de los autores Philip Guston, Reuben Kadish y Jules Langsner, que está ubicado en Morelia en el Museo Regional Michoacano. Se abordan las características de este mural, así como las problemáticas que ha presentado a lo largo de su historia (su desaparición, proceso de rescate y restauración).

The present article shows an overview of the mexican muralism, as well as the studies performed about it in the State of Michoacan, discussing the topics, characteristics of the works and their authors.

It will particularly focus in the study of the mural “The Struggle Against War and Terror”, from the authors Philip Guston, Reuben Kadish and Jules Langsner, which is located in the Museo Regional Michoacano in the city of Morelia. It will discuss the characteristics of this mural, as well as the problematic presented during their history (their disappearance, rescue process and restoration).

## EL MURALISMO EN MÉXICO Y SU INFLUENCIA

El movimiento muralista que se desarrolló en México en las primeras décadas del siglo XX, fue un movimiento plástico que no sólo tocó las fibras artísticas y sociales de nuestro país, sino transformó la percepción del arte mexicano dentro y fuera de él. Desde ese momento, la pintura y las artes plásticas nacionales habrían de pertenecer al mundo del arte. A propósito, Teresa del Conde expresa:

Durante las décadas que siguieron a su aparición, la pintura muralista mexicana conoció un prestigio, difusión e incidencia en otros países como ningún otro movimiento americano había alcanzado antes. Han corrido ríos de tinta sobre el Muralismo mexicano que produjo una serie de obras maestras estudiadas por especialistas de todo

el mundo. Por sus características iconográficas y por sus resoluciones formales un buen número de conjuntos murales quedan inscritos por derecho propio en la historia universal del arte.<sup>2</sup>

La pintura mural es una tradición pictórica que distingue al arte mexicano y le otorga un lugar importante en la historia del arte universal.

Para la década de los treinta el muralismo ya era un movimiento consolidado y su influencia llegó hasta Estados Unidos, así como a diversas partes de Latinoamérica. En el gobierno norteamericano se despertó un notable interés por los movimientos artísticos que se gestaban en México, por tal motivo, en octubre de 1930 se realizó la exposición Art

in Mexico, que se exhibió en las salas del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (MOMA), la exposición incluía arte prehispánico mexicano, arte virreinal y arte contemporáneo, con obra de Rufino Tamayo, Diego Rivera, José Clemente Orozco y Manuel Rodríguez Lozano -entre otros-, lo que elevó la calidad plástica de los artistas mexicanos en el ámbito internacional<sup>3</sup>.

Este acercamiento a la pintura mexicana por parte de los Estados Unidos, culminaría con la estancia de José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera —en diversos momentos— en el país vecino, para trabajar en varios proyectos patrocinados por universidades, gobierno e importantes personajes de la política de esos momentos, como fue el caso de Nelson Rockefeller.

Leticia Álvarez en la tesis titulada *The Influence of the Mexican Muralists in the United States. From the New Deal to the Abstract Expressionism* explica que una de las grandes conexiones entre el arte mexicano y el norteamericano es la similitud entre las situaciones históricas que se vivían, pues para la época de apogeo del muralismo, Estados Unidos estaba atravesando la Gran Depresión (1929-1943), por lo que hubo gran aceptación de los temas sociales de la historia mexicana —desigualdad, pobreza, segregación, marginación, hambre, violencia, etc.— que conectó con la situación norteamericana de aquellos años.

Inspirados por el ambiente plástico que se vivía y el contacto con los artistas mexicanos, llegaron a nuestro país personajes como el fotógrafo Edward Weston o el pintor y muralista Pablo O’Higgins, quienes alcanzaron un lugar muy importante en la historia del arte mexicano. Dentro de esta variedad de pintores extranjeros que trabajaron en México, hubo un grupo muy nutrido de artistas que realizaron obras en Michoacán y dejaron parte de su legado en los muros de la capital del estado; destacan las hermanas Marion y Grace Greenwood, Ryah Ludins, Reuben Kadish, Philip Guston (Goldstein)<sup>4</sup> y Jules Langsner<sup>5</sup>, siendo la obra de los tres últimos la que ha despertado el interés de esta investigación

gracias a su historia y sobre todo al impacto generado sobre la temática del mural en el público michoacano.

## EL MURALISMO EN MICHOACÁN

El muralismo ha sido profundamente investigado por ser el símbolo de la vanguardia artística mexicana —si se habla del arte mexicano en general—, pero resulta ser un tema con pocos años de investigación en el estado de Michoacán y en particular en la ciudad de Morelia —ello sin tomar en cuenta los trabajos en torno a la obra de Alfredo Zalce, máximo representante de este movimiento en el estado—. Ante esta realidad, podemos comprender que la investigación detallada de este tipo de obras en Michoacán sea escasa o apenas comience a resonar en los estudios de arte locales.

El mural llamado “La lucha contra la Guerra y el Terror” ubicado en el Museo Regional Michoacano de la ciudad de Morelia, ha despertado mucho interés en la última década, gracias a la escultora Leah Poller, quien recalcó a las autoridades del museo sobre la importancia de los creadores del mural para el arte norteamericano<sup>6</sup>. Quienes se han mostrado particularmente interesados en la pintura mural son los investigadores estadounidenses, así como las fundaciones, galerías y familiares de los autores de la obra. En el entorno local los estudios comenzaron a realizarse hasta la primera década del siglo XXI, debido a la aportación de la escultora y los recientes estudios del Doctor Eugenio Mercado López, ex director del Museo Regional, quien en sus investigaciones ha abordado el contexto del mural, así como las biografías de los artistas, sus influencias, el contacto con los muralistas mexicanos y los motivos que los trajeron a Michoacán para realizar su trabajo artístico.

Si bien la obra es conocida en el ámbito local como “La Inquisición”, posiblemente por los elementos que en ella se presentan, el argumento va más allá de ser sólo un tema religioso, pues aborda de igual manera asuntos universa-

3. Leticia Alvarez. *The Influence of the Mexican Muralists in the United States. From the New Deal to the Abstract Expressionism*. Tesis de Maestría. Politécnico de Virginia, EUA, 2006.

4. El artista cambió su apellido al regresar a Estados Unidos, Goldstein es el apellido original y con el cual está firmado el mural del Museo Regional. <http://www.theartstory.org/artist-guston-philip.htm>

5. Velarde Cruz, Sofía Irene. *Entre Historias y Murales Las Obras Ejecutadas en Morelia*. (Morelia, Michoacán: Instituto Michoacano de Cultura, 2002), 63-69.

6. OPR Web. 12 de Marzo de 2012. <http://www.prweb.com/releases/2012/3/prweb9273193.htm>.

7. ACI. *The Struggle Against War And Terror*. Prod. International Art & Cultural Interaction. 28 de Abril de 2011.

Nota: Ku Klux Klan en adelante KKK.

2. Teresa Del Conde y Enrique Franco Calvo, *Historia Mínima del Arte Mexicano en el Siglo XX*. Foro Virtual de Cultura Mexicana Artes e Historia y Manuel Zavala y Alonzo, <http://www.arts-history.mx/artmex/index.html>

les como: la violencia, la guerra y el racismo, identificables en varios elementos de la obra, la suástica nazi, los símbolos socialistas o figuras humanas alusivas al Ku Klux Klan<sup>7</sup> (KKK). A diferencia del muralismo mexicano caracterizado por abordar temáticas históricas de carácter regional —en la mayoría de los casos— al observar esta obra es evidente notar una temática distinta a la presentada en el común de los murales realizados en la época, además, incorpora asuntos que social o culturalmente atañen a un parámetro mucho más amplio, debido a la visión de los artistas extranjeros.

En el caso del mural “La Lucha Contra la Guerra y el Terror”, se han develado muchos datos que han permitido su estudio, aunque aún se continúe trabajando sobre este tema. Sabemos que este grupo de artistas extranjeros llegaron a trabajar al estado alrededor de 1933, pues el entonces Rector de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, el Lic. Gustavo Corona, impulsó la creación de diversas obras y propició la llegada de artistas de varios países, dándoles los espacios para plasmar sus creaciones. Como es el caso del mural “Paisaje y economía de Michoacán” de Marion Greenwood localizado en el patio principal del Colegio de San Nicolás de Hidalgo; además de los murales “Hombres y Máquinas” de Grace Greenwood, el ya desaparecido “Industria Moderna” de la pintora Ryah Ludins<sup>8</sup> y la obra que nos ocupa de Guston, Kadish y Langsner, obras ubicadas en el Museo Regional Michoacano, espacio que en ese momento era la sede de la Rectoría de la Universidad Michoacana<sup>9</sup>.

### “La Lucha Contra la Guerra y el Terror”

Este mural consta de tres paneles, con un aproximado de veinte personajes, que componen las diversas escenas de la obra. El panel central —abarca todo el muro— se divide en dos escenas que interactúan: en la parte superior se observa un paisaje rocoso y árido con diversas formas arquitectónicas, las cuales enmarcan a los diferentes personajes. Escaleras, palos, fragmentos de columnas, dagas, libros, flagelos, entre otros elementos se encuentran ubicados en



el espacio, y son utilizados por los personajes como armas con la función de amedrentar o de someterse unos a otros. Otras figuras identificables en esta parte del mural son una cruz (presumiblemente alusiva a la religión católica), una suástica (elemento relacionado con el nazismo), así como una hoz, una bandera roja y un mazo (símbolos del socialismo). En la parte baja del panel, se encuentran diversos instrumentos de tortura, desde mazos y látigos, hasta aparatos más complejos que involucran la electricidad, se identifican tres personajes —entre ellos una mujer— atados de pies y manos con los rostros cubiertos siendo sometidos, aparentemente, por los personajes mostrados en la parte superior.

Las otras dos escenas están distribuidas de tal forma que parecen estar apartadas de la acción central, sin dejar de pertenecer a la temática del mural: el panel superior —delimitado por el pasillo del segundo nivel— presenta a tres personajes, de los cuales uno de ellos es un cuerpo sin vida descendido de una horca por otra figura masculina, mientras una mujer los observa. El panel inferior delimitado por el pasillo del primer nivel, es una de las zonas menos conservadas del mural; actualmente las imágenes presentadas en esta sección son casi ilegibles, debido a los daños que presenta el muro y con ello se ha perdido gran parte de las pinturas, también están en riesgo de desaparecer las firmas de los autores.

El tema que se presenta en esta obra no tiene relación alguna con los argumentos que comúnmente se trabajan en el muralismo —el nacionalismo, la historia, las tradiciones locales, la ciencia y los avances tecnológicos, entre otros temas que trataban de representar la realidad de México en esos años y los intereses políticos del gobierno o de sus autores—, pero esto también obedece a las circunstancias propias de los artistas que en esta obra plasman una situación de la historia universal y de su país, convulsa en ese momento por la amenaza Nazi, o la xenofobia e intolerancia racial, reflejados ambos a través de elementos como la suástica Nazi y los dos encapuchados del KKK.

La presencia de estos personajes responde a la crítica realizada por los artistas, partiendo del periodo en que este mural fue pintado (entre 1934 y 1935) cuando ya se vislumbraba la posibilidad de otra guerra mundial. En Estados Unidos se vivía un clima de violencia racial muy fuerte liderado por el por el KKK; menciona el doctor Eugenio Mercado que Guston había tenido un enfrentamiento mientras trabajaba en una fábrica en los Estados Unidos y cuya huelga el Ku Klux Klan había ayudado a disolver<sup>10</sup>.

Es evidente que uno de los temas con más interés por parte de los autores es la situación racial, aspecto que afectaba directamente a ambos artistas, tanto Guston como Kadish que eran de origen judío —uno de los grupos raciales más

afectados en este periodo histórico—, su preocupación y su percepción sobre estos acontecimientos internacionales se hacen presentes en la obra a través de los personajes y sus actitudes: rostros llenos de odio, el anonimato de los personajes del KKK, las víctimas también anónimas, a quienes no se puede reconocer por tener los rostros cubiertos, grandes cuerpos abarcan los muros siendo sometidos, torturados y violentados, la gran cabeza decapitada del panel inferior, el cuerpo yacente del hombre ahorcado, son parte de la denuncia de los autores respecto al momento en el que vivían.

A pesar de que esta obra aborda temas de interés y de fuerte contenido social e histórico para todo el mundo, el mural fue cubierto hacia la década de los cuarenta, desapareciendo del edificio durante varios años. Fue hasta 1975, con los trabajos de remodelación del espacio arquitectónico, cuando surgió a la vista de nueva cuenta<sup>11</sup>. Existen muchas dudas acerca de los motivos que llevaron a tapar por completo el mural, la explicación del doctor Mercado es la siguiente:

“...durante la administración del Lic. Antonio Arriaga el frente del museo, en la década de los años cuarenta, el mural se cubrió con una manta montada sobre un bastidor y posteriormente pintada, aparentemente para ganar un área de exposición o bien para protegerla de grupos radicales”.<sup>12</sup>



8. Comisarenko Mirkin, Dina. IBERO Publicaciones Revista Electrónica. diciembre de 2013. [http://revistas.ibero.mx/articulo\\_detalle.php?id\\_volumen=4&id\\_articulo=105&id\\_seccion=17&active=1&pagina=134](http://revistas.ibero.mx/articulo_detalle.php?id_volumen=4&id_articulo=105&id_seccion=17&active=1&pagina=134)

9. Mercado López, Eugenio. *La Inquisición, un mural del Museo Regional Michoacano*, Editado por Carlos Peregrina Sánchez. Morelia 460 (H. Ayuntamiento de Morelia), n° 3 (Septiembre- Octubre 2001): 62

10. Mercado López, Eugenio, *El Arte Mundial y el México Post-revolucionario, La Lucha Contra la Guerra y el Fascismo en un Mural Olvidado* (2012):78

11. Ceballos Garibay, Héctor. *La Inquisición: Un Mural Censurado en Morelia. Uruapan*, 22 de Noviembre de 2005. <http://hectorceballos.mx/textos/esteticos/08.pdf>

12. Mercado López, *La Inquisición, un mural del Museo Regional Michoacano...*62.



Es probable que los motivos para cubrir el mural no sólo se basaron en protegerlo de estos “grupos radicales”, sino posiblemente la temática de este mural no haya sido comprendida, el público moreliano no se familiarizó con ella, al grado de confundir a los personajes del KKK con inquisidores, lo que pudo haber fomentado el desagrado y por lo tanto, se haya tomado la decisión de tapar el mural.

Después de 1975 y su redescubrimiento, el mural fue sometido a una restauración en la que se dio mantenimiento, intentando recuperar lo dañado por las décadas que permaneció cubierto, pero no se realizó ningún estudio profundo sobre él, siendo abandonado hasta los primeros años del siglo XXI, cuando el doctor Mercado inició las investigaciones.

Hacia finales de 2011 el mural presentó un problema muy serio de humedad en el panel inferior, lo cual provocó el desprendimiento de la pintura, perdiéndose gran parte de la

imagen. Como una medida de emergencia el Centro INAH Michoacán junto con las autoridades del museo decidieron intervenir la obra para su rescate y se procedió a realizar la restauración.

Una vez detenido el proceso mayor de daños, el personal de la Sección de Restauración del INAH Michoacán —encargados del proceso— determinaron continuar el trabajo en el resto del mural que no estaba tan dañado, pero requería mantenimiento, limpieza y fijación, así como resanes nuevos y la reintegración de color en las partes que lo demandaban.

Este proceso de restauración se realizó más por una situación de emergencia —ante la pérdida de una de las partes del mural— que por una verdadera intención de rescate y valoración de la obra, la continuidad de la restauración fue afectada por motivos presupuestarios a nivel gubernamental.



### Los autores

Philip Guston perteneció al Federal Art Project of the Works Progress Administration (WPA) un proyecto lanzado por Franklin Roosevelt, en el que se contrató a varios artistas de todas las disciplinas para la realización de obras que contrarrestaran los problemas causados por la Gran Depresión; en este espacio coincidieron muchos de los artistas norteamericanos más importantes de la segunda mitad del siglo XX, entre ellos se encontraban: Willem de Kooning, Lee Krasner, Mark Rothko, Arshile Gorky, Thomas Hart Benton, Stuart Davis y Jackson Pollock (con quien Guston tenía amistad)<sup>13</sup>. La importancia de ambos artistas radica, en que, además de ser parte del proyecto muralista estadounidense, se convirtieron en representantes signifi-

cativos del arte en su país: Guston en el Expresionismo Abstracto y Kadish en escultura contemporánea.

A la situación de renombre de los artistas, hay que sumarle el trabajo pictórico realizado en el mural, técnica con la que se permitieron experimentar con los materiales y las formas, haciendo esgrafiados sobre el aplanado del muro para delimitar las imágenes, pero no siempre funcionó, pues al observar la obra, muchas veces las líneas no coinciden con la pintura. Durante el proceso de restauración surgieron muchas dudas sobre el tipo de preparación de la técnica y su ejecución, elementos que se siguen investigando y son necesarios conocer para efectos de una mejor conservación del mural<sup>14</sup>.

### Conclusiones

Poder mirar una obra artística de una manera integral, comprendiendo su historia, su ejecución y a sus autores, permite tener una visión mayor de aquello que observamos, pues ayuda a apropiarnos de la obra y ello favorece a su conservación. Hablar del mural “La Lucha Contra la Guerra y el Terror”, y hacer este pequeño recorrido por su historia para tratar de dilucidar sus temas y compartir sus procesos, es una puerta abierta a la obra, una posibilidad para poner en claro la importancia de obras como ésta, con un valor mayor al de sólo insertarse en la historia del arte de la localidad, pues hace referencia a temas universales sobre momentos históricos de la humanidad.

13. Wolf, Justin. *The Art Story, Modern Art Insight*. The Art Story Foundation. 28 de Febrero de 2016. <http://www.theartstory.org/org-wpa.htm>.

14. Esto se pudo observar durante el periodo en el que la autora del texto estuvo trabajando en la ejecución de la restauración y limpieza del mural.

# PRECURSORES DE LA ACUARELA EN MICHOACÁN

Jorge Santiago Herrera Andrade <sup>1</sup>

1. Jorge Santiago Herrera Andrade es egresado de la primera generación de la escuela de arquitectura de la Universidad Vasco de Quiroga. También cuenta con la maestría en historia del arte de la Universidad de Morelia y actual director de la Carrera de Arquitectura de la Universidad Vasco de Quiroga.

Pertenece al grupo de artistas del Jardín de las Rosas en Morelia, Michoacán y es miembro fundador de la asociación Michoacana de Acuarelistas A.C. (AMAAC).

**E**l arte de la acuarela en Michoacán, actualmente tiene un impulso extraordinario. Desde hace décadas están sobresaliendo en esta técnica destacados artistas del género. Por tanto es menester realizar un recorrido histórico para dar razón y observar las distintas etapas y cómo fue el arribo a Michoacán de la acuarela y los personajes involucrados. Reconocer los incipientes trabajos y posteriormente los primeros acuarelistas michoacanos del siglo XIX y mediados del XX, hasta llegar a los actuales acuarelistas en Michoacán, además ver cómo estos a sus vez han continuado con la difusión y la enseñanza del bello y mágico arte de la acuarela.

Primero debemos entender qué es la acuarela y las características básicas de esta técnica pictórica.

Las acuarelas son pigmentos finamente molidos y aglutinados en goma arábiga que se obtiene de las acacias (Colin 1992)<sup>2</sup>. La presentación comercial se encuentra, en pastillas sólidas o en tubos en forma cremosa. Como su nombre lo indica es necesario diluir en su elemento primordial que es el agua. El soporte básicamente es el papel especial para acuarela, tomando en cuenta que para una mayor calidad es recomendable los constituidos 100% de algodón. Así mismo, los pinceles utilizados deben ser especiales para esta técnica y para lograr que los trabajos puedan ser de calidad. Por otro lado, dentro de la aplicación, podemos

La acuarela logró posicionarse como una forma pictórica de una riqueza peculiar. En México llegó a manos del Italiano Claudio Linati, con obras que reflejaban las costumbres mexicanas de 1826.

Michoacán posicionó grandes acuarelistas como Félix Parra y más adelante a Joaquín Martínez Navarrete, el Padre Agüero y Nicolás de la Torre, quienes siguen influenciando a los acuarelistas actuales de México.

Watercolor positioned itself as a pictorial form of a peculiar beauty. In México it came at the hands of Italian Claudio Linati with works reflecting the Mexican customs in 1826.

Michoacán positioned great watercolor painters as Felix Parra and later Joaquín Martínez Navarrete, Father Agüero y Nicolás de la Torre, who still influencing current watercolor painters of Mexico.

observar técnicas para lograr una diferente expresividad, como son; en húmedo, semi-húmedo y en seco. Pero la riqueza primordial de la acuarela se encuentra en la luz o brillos y en su transparencia.

La historia del arte, en cuanto al aspecto pictórico se refiere, está ligada a la pintura con base acuosa, hasta antes que se trabajara la técnica del óleo. Ejemplo de esto son las pinturas rupestres o las de los egipcios en el Siglo II a.C. decorando tumbas, templos y rollos de papiro. Los cretenses, etruscos y romanos también practicaron la pintura llamada al fresco (Acuarelistas 2012)<sup>3</sup>. Pero en el sentido más moderno, fueron los chinos y después los ja-

poneses quienes utilizaron la acuarela en el siglo VIII para decorar la seda y la pintura sobre el papel de arroz. En el medievo (siglos V-XV) se utilizó para decorar manuscritos y libros litúrgicos elaborados generalmente por monjes, con pigmentos solubles al agua (Historia s.f.)<sup>4</sup>.

En el renacimiento (siglos XV-XVI) la acuarela y los frescos fueron relegados por los maestros flamencos, como consecuencia de la aparición de la pintura al óleo. Sin embargo, Alberto Dürero, pintor y grabador alemán del siglo XVI, pinta 86 acuarelas (José M. 1992)<sup>5</sup>.

Se realizaron trabajos en el Siglo XVII con tinta y lavados, además de láminas

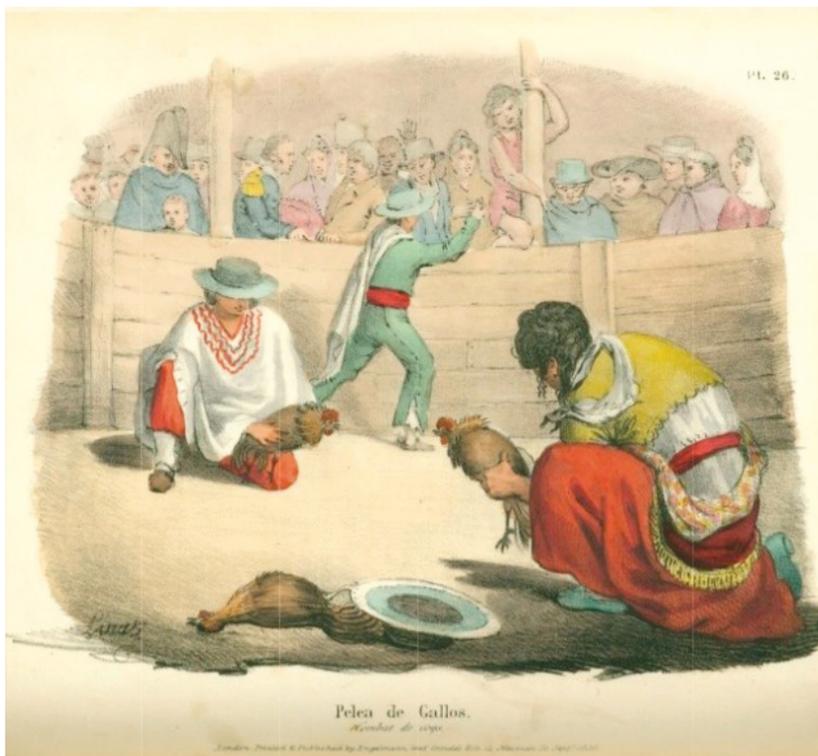
2. Colin, Hayes. *Guía Completa de Pinturas y Dibujo, Técnicas y Materiales*. (Tursen S.A. Hernan Blume Ediciones, 1992).

3. Acuarelistas, Sociedad Mexicana de. *Arte Visual Contemporáneo*. 17 de Julio de 2012. <http://artevisualcontemporaneo.com/manifiesto1.html>

4. Historia, de la Acuarela. xtec. s.f. <http://www.xtec.cat/acuarelas/historia.html>

5. José M., Parramon Vilasaló. *Pintando Flores a la Acuarela*. (Barcelona: Parramon Ediciones S.A., 1992).

6. Acuarelistas, Sociedad Mexicana de. *Arte Visual Contemporáneo*. 17 de Julio de 2012. <http://artevisualcontemporaneo.com/manifiesto1.html>



Pelea de Gallos- Claudio Linati. 1826<sup>9</sup>

monocromáticas (Acuarelistas 2012)<sup>6</sup>. No fue hasta el Siglo XVIII que los ingleses, con papel de mejor calidad, logran las llamadas "Laminas Inglesas". Paul Sandby (1725-1809), es considerado como "El Padre de la Acuarela Inglesa", a quien se le puede reconocer el llevar la acuarela a un lugar, en el medio del arte, a la par de importancia que tenía la pintura al óleo.

En México, la "Academia de San Carlos" se fundó en 1781. Un año antes, James Whatman produjo papeles especiales para acuarelistas (Acuarelistas 2012)<sup>7</sup>. Y en 1804 se forma la primera asociación en apoyo a la acuarela, la

"British Society of Painter in Watercolours". Uno de los más destacados acuarelistas de esta época fue Joseph Mallord William Turner (1175-1851), considerado un pintor "romántico". Y es bajo esa tesitura romántica como son contratados los primeros maestros de la Academia de San Carlos, llegados de Europa. Es en San Carlos donde se fue gestando el movimiento acuarelista en México y ligado a este, en Michoacán.

Como ya se había mencionado en el párrafo anterior, en 1781 se funda en México la "Academia de las tres nobles artes de San Carlos": arquitectura,

pintura y escultura de la Nueva España. Posteriormente se expidió la cedula real, el 18 de noviembre de 1784, para constituir la "Real Academia de San Carlos de la Nueva España" que ha sido centro medular de la creación artística en América, particularmente en los siglos XVIII y XIX, al constituirse como semillero de grandes talentos en el mundo del arte. (La Academia 2010)<sup>8</sup>

México acoge durante el siglo XIX las formas clásicas como símbolo de Nación Independiente. En San Carlos las primeras décadas dieron clases destacados artistas, entre ellos el Italiano Claudio Linati (1790-1832) quien estableció la litografía en nuestro país en 1826, y manejo la acuarela con estampas que reflejan algunas costumbres y tradiciones mexicanas. Sin embargo, la academia de San Carlos se reorganiza hasta 1847, pues con la guerra de independencia (1810-1821) había sufrido una lamentable decadencia, en el profesorado, la producción y la economía. Esta nueva etapa trajo consigo nuevos maestros y una postura básicamente académica y romántica. Entre ellos, encontramos a quien fue el maestro de pintura, Pelegrín Clavé, Eugenio Landesio, quien tuvo, entre otros discípulos, a José María Velasco, Salvador Murillo y Félix Parra.

Este último, nació en Morelia, Michoacán en 1845, estudio en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo con el maestro en pintura, Octaviano Herrera. Se traslada posteriormente a la academia de San Carlos en la Ciudad de México para continuar sus estudios, donde fue también alumno del maestro Santiago



Felix Parra en su Estudio. Fotografía. Autor: Anónimo. Tomada de la Exposición "Félix Parra" en el Museo Regional de Michoacán<sup>10</sup>

Rebull y José Salomé Pina. Parra radica 5 años en Europa y a su regreso en 1882 asume la dirección de la Academia de San Carlos. Es precisamente en Europa donde tiene contacto con el auge de las academias inglesas, españolas y francesas de acuarela; haciéndose un aficionado entusiasta por la técnica, y contagiando a los alumnos de la Academia la práctica de la acuarela, tal como lo hicieron, sus maestros Clavé y Landesio junto con él.

Aunque la mayor parte de su trabajo lo desarrolla en la Ciudad de México, en Michoacán se mantiene un acervo importante en el Museo Regional de Michoacán, con pinturas al óleo y a la acuarela de este "visionario entre siglos", como se le denominó a la exposición en su honor que se efectuó el 21 de noviembre del 2014, en el Museo Nacional de Arte (MUNAL), donde parte de la presentación citaba textualmente:

"...adquisición que el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA) hiciera del fondo Félix Parra en 2008 y su adjudicación al MUNAL, al tiempo que presentara documentos relativos a la vida y la docencia de Parra, así como el desarrollo de óleos y acuarelas que, en una fase tardía, realizó bajo una modalidad ecléctica y una temática cambiante, como producto de la asimilación de los modernismos Internacionales entre los siglos XIX y XX..."

El 23 de febrero de 2016 se inaugura la exposición de Félix Parra, como parte de los festejos del 130 aniversario del Museo Regional de Michoacán, donde destacan 14 acuarelas, la mayoría del acervo cultural del MUNAL.

7. Acuarelistas, Sociedad Mexicana de. Arte Visual Contemporaneo. 17 de Julio de 2012. <http://artevisualcontemporaneo.com/manifiesto1.html>

8. La Academia, de San Carlos. «Secretaría de Cultura.» Secretaría de Cultura. 04 de Noviembre de 2010. <http://cultura.gob.mx/noticias/museos-galerias>

9. Claudio, Linati. «Pelea de Gallos.» 40 siglos de arte mexicano. Ciudad de México, 1826.

10. Anónimo. «Félix Parra en su estudio.» Museo Regional del Estado de Michoacán. Exposición de Félix Parra. Morelia, 2016.



Félix Parra. Sin Título. Tomada de la Exposición "Félix Parra" en el Museo Regional de Michoacán <sup>11</sup>

Félix Parra, muere en la Ciudad de México en el año de 1919, un año después de la muerte de Parra nacería en la ciudad de Morelia, Michoacán, uno de los grandes acuarelistas de México: Joaquín Martínez Navarrete y dos años después, también en la ciudad de Morelia, nace Nicolás de la Torre.

Trabajaron la acuarela simultáneamente; Martínez Navarrete en la Ciudad de México y Nicolás de la Torre en Morelia, Michoacán. Cada uno con su manera personal de manejar su aplicación.

Martínez Navarrete, explora temas de: flores, bodegones, paisajes, pero lo caracterizaron los temas urbanos de la Ciudad de México; logrando atmósferas de suaves esfumados, en papel húmedo, alcanzando la sutileza de las

distintas tonalidades, dando la profundidad y al primer plano la jerarquía requerida. Sin dejar de apreciar el excelente dibujo que aplicaba a sus trabajos; como los realizados por encargo para "Sistema Colectivo de Transporte de la Ciudad de México".

Por otro lado, Nicolás de la Torre desarrolla su trabajo casi todo en un solo formato. Partiendo de un buen trazo y con el cuidado en la limpieza y transparencia, deja obras con delicadas zonas de luz, que le dan un brillo especial. Pinta a Morelia y sus edificios históricos, además de algunos rincones del estado; siempre con la ortodoxia de la técnica y sus peculiares luces; logrando los aspectos del ambiente urbano del momento histórico en que se pintó.

Tanto Nicolás de la Torre como Martínez Navarrete, han logrado acuarelas magistrales de las Catedrales, la de Ciudad de México por Navarrete; la de Morelia por de la Torre.

Martínez Navarrete (1920-1990) estudia pintura en la Academia de San Carlos. Entre sus maestros encontramos a Benjamín Coria, Luis Sahagún, Francisco Goitia y Pastor Velázquez. Este último fue maestro de muchos destacados acuarelistas de la segunda mitad del siglo XX: Edgardo Coghlan, Manuel Arrieta, Demetrio LLordén, Alfredo Guatí Rojo, Rafael López Muñoz y Joaquín Martínez Navarrete.

El michoacano Martínez Navarrete explora el campo de la acuarela a partir de 1950, y su gran trayectoria le hace merecer el título de "Cronista Pictórico de la Ciudad". Pues su obra acuarelistica con la temática de la ciudad de México es muy amplia, con trabajos como: "La Gran Ciudad", 1970; "Acuarelas de México", 1972; "Pictorial Imagen of México Today", 1976; entre otras. Su obra ha sido valorada y conocida en diferentes partes del mundo: "... en Inglaterra, Holanda, Bélgica, Rusia, Perú, Cuba, Chile, Canadá y Estados Unidos.", como se hace mención en la presentación del trabajo de la "Historia de la Construcción del Metro", carpeta de litografías. Obtuvo premios como el del Banco de México, Instituto de Arte de Puebla y el de la Exposición Solar en Bellas Artes.

En 1964, fue cofundador de la "Sociedad Mexicana de Acuarelistas" encabezada por Guatí Rojo, quien también fundó el "Museo Nacional de la Acuarela" y fue jurado en el primer "Salón de la Acuarela de Michoacán" en 1993,



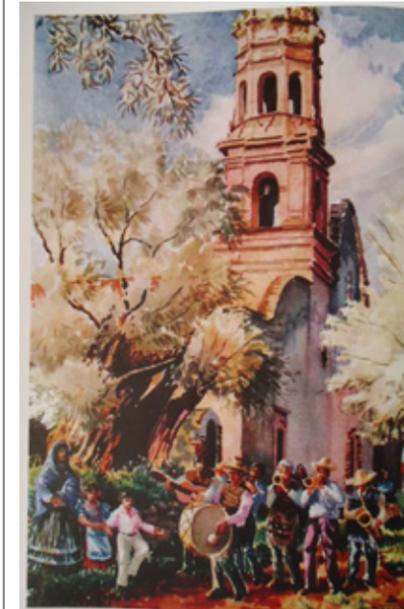
Construcción del Metro – Joaquín Martínez Navarrete. Acuarela. Fotografía tomada de la litografía original <sup>12</sup>

creado éste por el gran acuarelista michoacano Nicolás de la Torre.

Joaquín Martínez Navarrete, expone en el seminario de Morelia, invitado por el Padre Miguel Agüero, quien fue su amigo y aprendiz. Expone también en el Museo Regional de Michoacán, y como dice el maestro Eugenio Altamirano "El si nos marcó a Muchos" (Eugenio 2016)<sup>13</sup>, dentro de esta exposición denominada "Acuarelas de la Ciudad de México". También es importante hacer mención sobre la serie de acuarelas encargada por el "Sistema de Transporte Colectivo de la Ciudad de México" para la construcción del

metro, la cual consta de un gran número acuarelas que se encuentran como parte del acervo cultural y artístico de dicho sistema de transporte.

El tercer acuarelista michoacano destacado, y como se mencionó anteriormente contemporáneo de Martínez Navarrete, es Nicolás de la Torre Calderón, quien es sin duda el máximo impulsor de la acuarela en Michoacán. Porque su formación se da dentro de la capital michoacana, Morelia, y su trabajo artístico, la mayoría, se realizó dentro de su estado natal. Ha sido maestro de varios acuarelistas destacados actuales como son el maestro Eugenio Al-



Día de fiesta – Nicolás de la Torre. Acuarela Tomada del libro, "Del mar a la montaña, paisajes y poemas de Michoacán", Nicolás de la Torre <sup>14</sup>

tamirano y José Magaña Huerta (quien también se formó con el padre Miguel Agüero). Es fundador de los "Salones de la Acuarela de Michoacán" y ganador en el año 2012 del "Premio Estatal de las Artes Eréndira".

Por los tanto, se agradece a Nicolás de la Torre por el gran impulso que dio a la acuarela en Michoacán y a su destacado alumno Eugenio Altamirano; a Martínez Navarrete por su gran maestría en el manejo de la acuarela, así como a su discípulo el Padre Miguel Agüero; y a Félix Parra por ser el primer gran acuarelista de Michoacán y además ser un "visionario entre siglos".

11. Félix, Parra. «Sin título.» MUNAL. Museo Regional de Michoacán. Morelia, 2016.

12. Joaquín, Martínez Navarrete. Construcción del Metro. Ciudad de México.

11. Félix, Parra. «Sin título.» MUNAL. Museo Regional de Michoacán. Morelia, 2016.

12. Joaquín, Martínez Navarrete. Construcción del Metro. Ciudad de México.

13. Eugenio, Altamirano, entrevista de Jorge Santiago Herrera Andrade. La Acuarela en Michoacan (1 de Julio de 2012).

14. Nicolás, de la Torre Calderón. «Día de Fiesta.» Del mar a la montaña, paisajes y poemas de Michoacán. Tzintzuntzan , 2011.

# ENRIQUE ORTEGA ESPINO

(México, 1953)

## VENTANA INTERIOR

Marcela García Delgado <sup>1</sup>

El artículo es un acercamiento a la obra de Enrique Ortega, para quien la pintura es uno de los elementos más importantes de su vida. En ella nos muestra su pasión por ésta; el trazo, la línea, el color, la textura, la forma y el signo son un todo. Los materiales y los instrumentos empleados en su proceso creativo denotan su constante transformación. Sabiendo llevar del campo pictórico al teórico, complementando su formación a través de la docencia. Permitiendo así dejar una impronta en las generaciones de artistas locales y siendo un referente en la plástica mexicana contemporánea.

The article is an approach to the work of Enrique Ortega, for whom painting is one of the most important elements of his life. And it shows us his passion for it; stroke, line, color, texture, shape and sign are a whole. Materials and instruments used in their creative process, showing its constant transformation. Knowing carry the pictorial field theory, complementing their training through teaching. Thus allowing making a mark on generations of local artists and being a benchmark in contemporary Mexican art.

La pintura como todas las artes posee un lenguaje, es una expresión pictórica que descansa en la forma, el color, el espacio, la textura, la singularidad; cuando un pintor cuida y se esmera en la forma y con el color hace poesía, los trazos delicados o agresivos que evocan poseen ritmo, por lo tanto, se crea una expresión que trae a la memoria a la poesía.

El trabajo delicado y constante del maestro Enrique Ortega es poético, mediante sus trazos y texturas en su pintura, genera un lenguaje acabado que sublima la mirada.

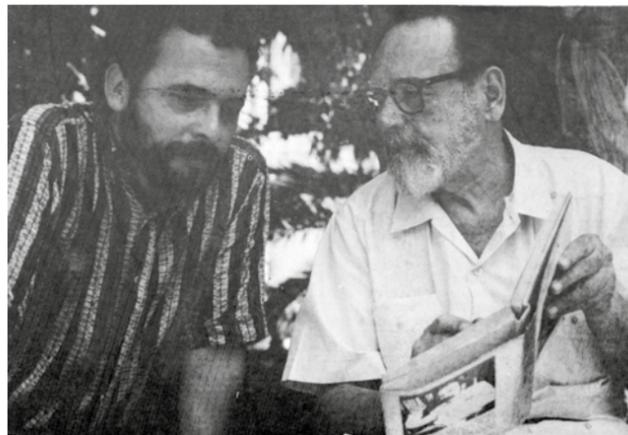
### Sobre el artista.

Enrique Ortega Espino es originario del Distrito Federal, hoy Ciudad de México; desde los tres años radicó en Jiquilpan, Michoacán. Inició sus estudios en la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, donde tuvo como



Enrique Ortega. Reunión, 2010. Óleo/lino; 30 X 30 cm.

1. Marcela García Delgado es licenciada en Historia del Arte y candidata a Maestra en Historia de Arte por la Universidad de Morelia. Es docente a nivel medio superior del Centro de Educación Artística "Miguel Bernal Jiménez", el Conservatorio de las Rosas y a nivel superior de la Universidad de Morelia.



profesor al maestro Alfredo Zalce. Continúo su formación en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, del INBA. Finalmente los caminos de la plástica y la formación académica le otorgaron el grado de Licenciado en Artes Visuales por la Universidad de Guadalajara.

En 1977, con tan sólo 24 años de edad, inició su trayectoria participando por primera vez en una exposición colectiva en la Ciudad de México. A la fecha cuenta con más de cuarenta exposiciones colectivas e individuales. Parte importante del acervo pictórico de Ortega se ha hecho presente en exposiciones al interior del Estado de Michoacán. Su obra se ha expuesto en Los Ángeles, California; San Antonio, Texas; Miami, Florida y la Habana, Cuba.

Su producción artística se ha podido apreciar en los diferentes espacios culturales como el Centro Cultural Clavijero, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, Museo de Arte Contemporáneo “Alfredo Zalce” de Morelia, Amnistía Internacional, Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba y Casa de las Américas de La Habana, Cuba. Su obra forma parte de colecciones particulares en Estados Unidos de Norteamérica, Venezuela, Chile, México y Colombia.

Junto a Francisco Rodríguez, Luis Palomares, Felipe Castañeda, Jesús Escalera, Juan Torres, José Luis Soto y Rafael Flores, forma parte de un grupo de artistas insignes de la plástica en Michoacán; una generación en donde la presencia y vigencia van de la mano de constantes cambios y renovación plástica. En su obra queda de manifiesto las reminiscencias técnicas de la escuela oaxaqueña de pintura. Su obra se gesta y coincide, como bien lo señalan algunos autores,

con el periodo neomexicanista, pasando por las referencias visuales creadas por los pintores abstractos americanos.<sup>2</sup>

### Sobre su obra.

Enrique Ortega es un artista completo, además de dedicarse a su labor creativa, tiene un gran compromiso social y busca complementar y compartir su quehacer artístico en la docencia. Su labor en las aulas lleva más de 30 años, en los cuales ha colaborado en las principales instituciones formadoras, lo mismo de artistas plásticos, como de teóricos e historiadores del arte. En el Centro de Educación Artística “Miguel Bernal Jiménez” del Instituto Nacional de las Bellas Artes, fue maestro de al menos 25 generaciones; en 1996 se integra a la Licenciatura de Historia del Arte de la Universidad de Morelia como profesor titular de las materias de Introducción a la pintura, Introducción a la escultura, Técnicas artísticas, Fundamentos de las formas artísticas, así como Arte Moderno y Contemporáneo Mexicano. Actualmente es profesor titular en la Licenciatura en Artes Visuales de la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana y asesor del Taller de Proyectos.

Es muy evidente la influencia que ejercen sobre su obra Rufino Tamayo, Juan Soriano o de Antoni Tàpies, como la que se vislumbra sobre la obra de los jóvenes artistas michoacanos, en donde se puede constatar la escuela del maestro Ortega; tanto en la técnica y como en la inspiración; en los casos de Jorge Alberto Ortega, Janitzio Rangel y Carolina Ortega, por mencionar algunos.

Ha asesorado talleres de artes plásticas, también ha incurrido en el área de la gestión y promoción cultural, pasando por la práctica museográfica, como lo constata el trabajo realizado para la exposición “Arturo Rivera, Sombra y Mirada” en el Centro Cultural Clavijero en 2009. Todo esto nos lleva a valorarlo como un creador, amante de su quehacer artístico y un gran promotor de la cultura a nivel estatal, nacional y muy recientemente en el extranjero.

Comprometido con su labor como académico ha impartido varias conferencias en las principales instituciones educativas y centros culturales del Estado de Michoacán; se ha destacado como jurado calificador de varios concursos artísticos, como en el XIII Encuentro Estatal de Pintura y Estampa “Efraín Vargas” y la participación en la Octava Bienal Nacional de Pintura y Grabado “Alfredo Zalce”.



Enrique Ortega. Luna Negra, 2011. Mixta/tela, 80 x 100 cm.

2. Archivo personal del artista.

Fue miembro de la Comisión de Planeación del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico de Michoacán, formó parte del Comité Seleccionador de la Convocatoria "Plástica Michoacán Contemporánea" de la Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán (SECUM). Integrante de la Comisión Dictaminadora del Área de Artes Visuales y miembro de la Comisión Académica Dictaminadora para el Concurso de Oposición en la Escuela Popular de las Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Su prestigio como creador, le valió obtener el reconocimiento como Becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes en la categoría "Creadores con Trayectoria en Pintura" en dos ocasiones (1994 y 2011); obtuvo la preseña "José Tocavén Lavín" al Mérito en las Artes Plásticas (1996), y obtuvo el Premio de Adquisición y mención honorífica en el Encuentro Estatal de Paisaje, Morelia, Michoacán (1988 y 1990). En 1990 le fue otorgado el premio de adquisición en la V Bienal Nacional "Rufino Tamayo", una de las bienales de mayor prestigio en el país. Una década más tarde recibió mención honorífica en la I Bienal del Pacífico "Paul Gauguin" (1999), así como la primera mención honorífica en la III Bienal de Pintura y Grabado "Alfredo Zalce" en el 2001.

Su actividad pictórica es una y otra vez reconocida por diversos medios impresos. Enrique Ortega ha provocado con sus pinceladas, brochazos, espatulados, empastes y texturas, ser fuente de inspiración, lo mismo para artistas que para cronistas, poetas, periodistas y filósofos; entre ellos podemos encontrar textos críticos de Gustavo Ogarrio, presencia en la poesía de Neftalí Coria y Eliseo Diego, en los comentarios de periodistas como Demetrio Olivo o Netzahualcōyotl Ávalos; así como en textos del Dr. Víctor Manuel Pineda y el escritor Raúl Mejía, por citar algunos. Su obra es sin duda un referente para la historia del arte mexicano, textos que lo constatan son *17 miradas al mundo*<sup>3</sup>, *Escultores Mexicanos del S.XX*<sup>4</sup>, *Pintores Michoacanos Contemporáneos: colores y trazos*<sup>5</sup>, *Ojo Latino, la mirada de un Continente*<sup>6</sup>, entre otros.

Tanto el autor como su obra contienen elementos abstractos, dejando a la vista que el artista indaga constantemente bajo la premisa de la experimentación plástica. En su obra "Reunión", se puede observar una profunda sensibilidad ar-

tística que provoca en el espectador emoción, asombro y sorpresa; es una obra que logra cautivar por las formas, colores, ricas texturas. En esta obra que es del 2010, Ortega nos reúne en torno a su mancha, al gesto, a las formas, al color y a las texturas sobre todo. Nos atrapa con esas texturas táctiles características de sus composiciones, además de su carácter pictórico en una composición abierta.

Y si bien no es posible encasillar su trabajo en una tendencia pictórica, sí se puede observar que va de la pintura expresionista a la abstracción, sin necesariamente perderse en ésta.

La obra de Ortega es sin duda el mejor ejemplo de la abstracción, como lo muestra en la obra titulada "Luna Negra", donde nuevamente nos invita al desafío y nos traslada a ese otro mundo, el suyo y nos hace salir por sus ventanas, invitándonos a reunirnos en la luna y con la luna. Esa luna que una y otra vez, observamos en su obra, en esta obra del 2011 una luna que ha sido cubierta por el resplandor del sol. Luna Negra, es una composición abierta, donde de nueva cuenta las texturas, los colores, las formas, la estructura, el ritmo y los signos, se conjuntan y hacen la poética expresiva de la obra.

Sin lugar a dudas al maestro le debemos que la plástica michoacana figure dentro de la plástica mexicana contemporánea. Su obra ha sido expuesta y forma parte de colecciones en México y en el extranjero. Actualmente el maestro reside en los Estados Unidos de Norteamérica, en donde muestra en su obra reciente la evolución de su incesante experimentación plástica. Su "Yo" interno es de un mundo diferente, un mundo donde lo ordinario se transforma ante sus recursos plásticos y su forma de percibir; como lo dijo Eliseo Diego, al referirse a la obra expuesta en la Ciudad de la Habana: "el señor de este Otro Mundo se llama Enrique Ortega"<sup>7</sup>.

Bajo estas premisas teóricas y contextuales, se puede observar que la creación pictórica, gráfica y escultórica de Enrique Ortega, es un punto de referencia que sigue haciéndose presente en la plástica, a través de las nuevas generaciones de artistas plásticos, dejando como legado el carácter abstracto, donde materia, textura, color y signo forman parte de su lenguaje pictórico.

3. Virginia Alcántara Méndez. *17 miradas al mundo*. (México, Instituto Politécnico Nacional, 1996).

4. Lili, Kassner. *Escultores Mexicanos del S.XX*. (México, CONACULTA, UNAM, 2014).

5. Instituto Michoacano de Cultura, *Pintores Michoacanos Contemporáneos: colores y trazos*. (México, Universidad Vasco de Quiroga, 2000).

6. Skira. *Ojo Latino, la mirada de un Continente*. (Milano, Italia, Diseñado en Santiago de Chile, Chile, 2008).

7. Eliseo, Diego. Enrique Ortega, *El Centavo*, (170, 1993), 7.

**UDEM**<sup>MR</sup>  
Universidad de Morelia



## LICENCIATURAS



### SALUD

Cultura Física y Deporte  
Ciencias de la Nutrición  
Psicología



### HUMANIDADES

Historia del Arte  
Periodismo  
Turismo Cultural



### NEGOCIOS

Administración  
Negocios Internacionales



### TECNOLOGÍA Y DISEÑO

Medios Interactivos  
Ingeniería en Videojuegos



**CONSTRUYE**  
la mejor versión de ti

udemorelia.edu.mx

TU ESPACIO UNIVERSITARIO



# entijuanarte 2016

festival cultural

¡Te esperamos!

07, 08 y 09

de Octubre del 2016

Estado Invitado Michoacán



Más información en  
nuestras redes sociales

    entijuanarte

[www.entijuanarte.org](http://www.entijuanarte.org)



CULTURA



TOYOTA  
Tijuana



Secretaría  
de Cultura

Gobierno del Estado de Michoacán