

Homenaje a

Manuel Felguérez

(1928-2020)



Homenaje a
Manuel Felguérez
(1928-2020)

Homenaje a Manuel Felguérez

(1928-2020)



México, 2023



GOBIERNO DE
MÉXICO | CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

EDICIONES
2023



Zacatecas
GOBIERNO DEL ESTADO
2023-2027

INSTITUTO ZACATECO DE
CULTURA
BARCELÓ LÓPEZ VELÁZQUEZ

Portada

Manuel Felguérez, *Me lo dijo Meche*, 2018

236 X 472 cm, Mixto sobre tela

Producción

Georgia Aralú González Pérez

Israel David Piña García

Homenaje a Manuel Felguérez (1928-2020)

Primera edición, 2023

DR © Academia de Artes

DR © Instituto Zacatecano de Cultura

«Ramón López Velarde»

DR © Universidad Autónoma de Zacatecas

«Francisco García Salinas»

ISBN AA: 978-607-8059-48-5

ISBN IZC: 978-607-8743-61-2

ISBN UAZ: 978-607-555-230-9

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, incluido el diseño tipográfico y de portada, por cualquier medio electrónico o mecánico, sin la autorización por escrito de las instituciones editoras

Este proyecto fue apoyado por el programa Ediciones 2023
para publicaciones editoriales

Academia de Artes

Louise Noelle Gras
Académica Secretaria

Adolfo F. Mantilla Osornio
Coordinador Académico

Manuel Marín
Académico Tesorero

Óscar Ismael Velázquez Pineda
Martha Patricia Escalante Maya
Adolfo Frías Rodríguez
Personal administrativo

David Monreal Ávila
Gobernador Constitucional del Estado de Zacatecas

Instituto Zacatecano de Cultura «Ramón López Velarde»

Ma. de Jesús Muñoz Reyes
Directora General

Carlos Martín Vásquez Díaz
*Encargado de la Dirección de
Difusión y Animación*

Diana Maricela Cortés Mendoza
Coordinadora Administrativa

Ubaldo Isai Hernández Sosa
Técnico Presupuestal

Heidy Adriana Cásarez Pérez
Encargada del Área Editorial

Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez

José Luis González Martínez
Director

Héctor Ávila Ovalle
Subdirector

Contenido

Presentación

Louise Noelle Gras

15

Espacio múltiple como lenguaje a partir
del concepto semiótico de Umberto Eco

Manuel Felguérez

25

In memoriam. Algunas notas sobre

Manuel Felguérez y su obra

Rita Eder

45

Manuel Felguérez y *La máquina estética*

Louise Noelle Gras

61

Manuel Felguérez (1928-2020)

Francisco Castro Leñero

65

Felguérez: inteligencia estética

Manuel Marín

71

Manuel Felguérez

Arnaldo Coen

75

Generosidad

Marina Lascaris

79

Mensaje de la directora general del Instituto Zacatecano de Cultura «Ramón López Velarde»

Hablar del legado artístico de Manuel Felguérez es fundamental para comprender el desarrollo del arte a partir de mediados del siglo XX en nuestro país. Junto a otros grandes artistas fue protagonista esencial de un escenario creativo que Octavio Paz percibió de la siguiente manera:

Aquellos muchachos tenían un inmenso apetito, una curiosidad sin límites y un instinto seguro. Rodeados por la incomprensión general pero decididos a restablecer la circulación universal de las ideas y las formas, se atrevieron a abrir las ventanas. El aire del mundo penetró en México.

A escasos meses de haber conmemorado su cuarto aniversario luctuoso, nos emociona profundamente poder reeditar este merecido reconocimiento que algunos de sus amigos más cercanos ofrecen acerca de la vida y obra de uno de los artistas más importantes de Zacatecas. Todos ellos coinciden en opiniones comunes: su gran generosidad y el enorme valor no sólo de su obra sino de sus acciones constantes en bien del desarrollo cultural de nuestra sociedad.

A nombre del Gobierno del Estado, agradezco de forma efusiva a la Academia de Artes la posibilidad de ofrecer desde su tierra natal este material, porque de ese modo podemos ampliar la difusión y conocimiento de su brillante trayectoria.

Ma. de Jesús Muñoz Reyes

Mensaje del director del Museo de Arte

Abstracto Manuel Felguérez

La Academia de Artes tiene la misión de agrupar en un cuerpo colegiado a las más distinguidas personalidades del ámbito de la creación artística, la teoría, la historia y la crítica de arte, con el fin de honrar sus méritos y fomentar la labor individual y conjunta al servicio de la cultura mexicana.

Bajo esta consigna preservan y difunden el valor artístico y cultural de nuestros creadores. *Homenaje a Manuel Felguérez (1928-2020)* forma parte de su valiosa colección de publicaciones que permiten comprender de manera más específica, las propuestas de destacados protagonistas del arte en México.

Rita Eder, Louise Noelle Gras, Francisco Castro Leñero, Manuel Marín, Arnaldo Coen y Marina Lascaris reúnen en este libro valiosos testimonios en torno a la personalidad creativa de su amigo Manuel Felguérez, comparten con nosotros entrañables comentarios y aproximaciones a la labor que el maestro desarrolló durante casi setenta años como artista. Asimismo, integramos en la presente edición el discurso de ingreso a la Academia de Artes de Manuel Felguérez, el 3 de julio de 1975.

En efecto, tal como expresa Castro Leñero, «son muchos los Manuel Felguérez que habrá que ir estudiando con el tiempo, porque así de vasta fue su obra». Precisamente con la lectura de dichos testimonios es posible valorar y dimensionar la enorme aportación de su propuesta al arte universal. Con su reciente partida, quienes estuvimos cerca de él adquirimos la encomienda y el compromiso de difundir y salvaguardar su amplio legado. Por fortuna, en Zacatecas tenemos uno de los mejores instrumentos para ello, el museo que Manuel Felguérez, al lado de su inseparable compañera Mercedes de Oteyza (Meche), estableció hace más de veinticinco años.

No omito agradecer el apoyo y la confianza de la Academia de Artes por ofrecer la posibilidad de compartir desde su tierra natal este compendio de valiosos acercamientos a la vida y obra de Manuel Felguérez. De igual manera, agradezco la siempre valiosa gestión de Meche para conseguirlo y, por supuesto, la de todos los involucrados en esta edición.

José Luis González Martínez

Presentación

Manuel Felguérez fue un artista extraordinario que transitaba sin problema alguno de un preciso grabado a punta seca, a armar un mural con materiales reciclados, o trabajar en el laboratorio de cómputo de la Universidad de Harvard con el proyecto *La máquina estética*. Es justo sobre este último trabajo, de 1975, con el que buscaba la relación entre arte y ciencia cuyo resultado, publicado poco después, se vio plasmado en una serie de pinturas y esculturas. De igual modo, su discurso de ingreso a la Academia de Artes, en ese mismo año, retoma sus reflexiones en torno del novedoso e interesante tema de «El espacio múltiple» que se basa en un código geométrico, para convertirse en una señal visual que permite transmitir un lenguaje plástico. Además, expone un método de trabajo, en once puntos, para explicar así sus recientes trabajos.

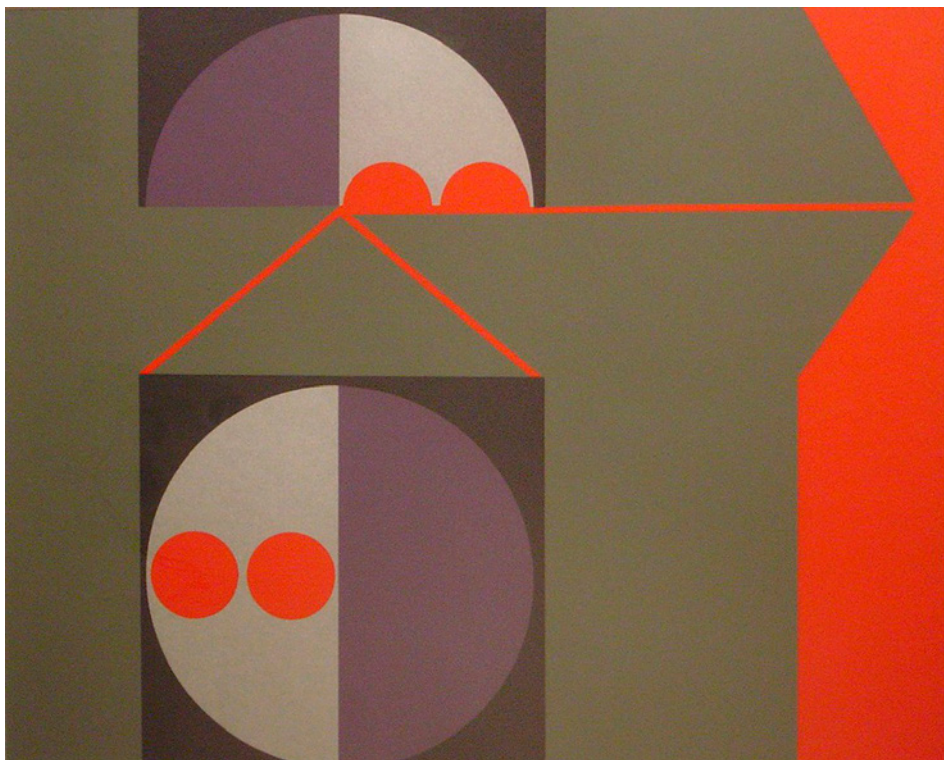
Por ello, resulta de particular interés la reedición de este discurso, al tiempo que se acompaña con los textos redactados por algunos miembros de la Academia de Artes, a manera de un sentido homenaje por su fallecimiento. Francisco Castro Leñero, Rita Eder, Manuel Marín, Marina Lascaris, Arnaldo Coen y yo misma, ofrecimos diversos puntos de vista sobre su fecundo quehacer artístico y sobre

su generosa y grata persona. Puntos de vista y conceptos que convergen en la calidad de la obra y lo novedoso de las aportaciones.

La Academia de Artes, fundada por Decreto Presidencial en 1966, tiene entre sus funciones sustantivas la de promover y divulgar la obra de sus miembros y de su acervo, por lo que en esta oportunidad se congratula de participar en el aludido proyecto editorial con el Gobierno del Estado de Zacatecas, con el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez y con la Universidad Autónoma de Zacatecas «Francisco García Salinas».

Louise Noelle Gras

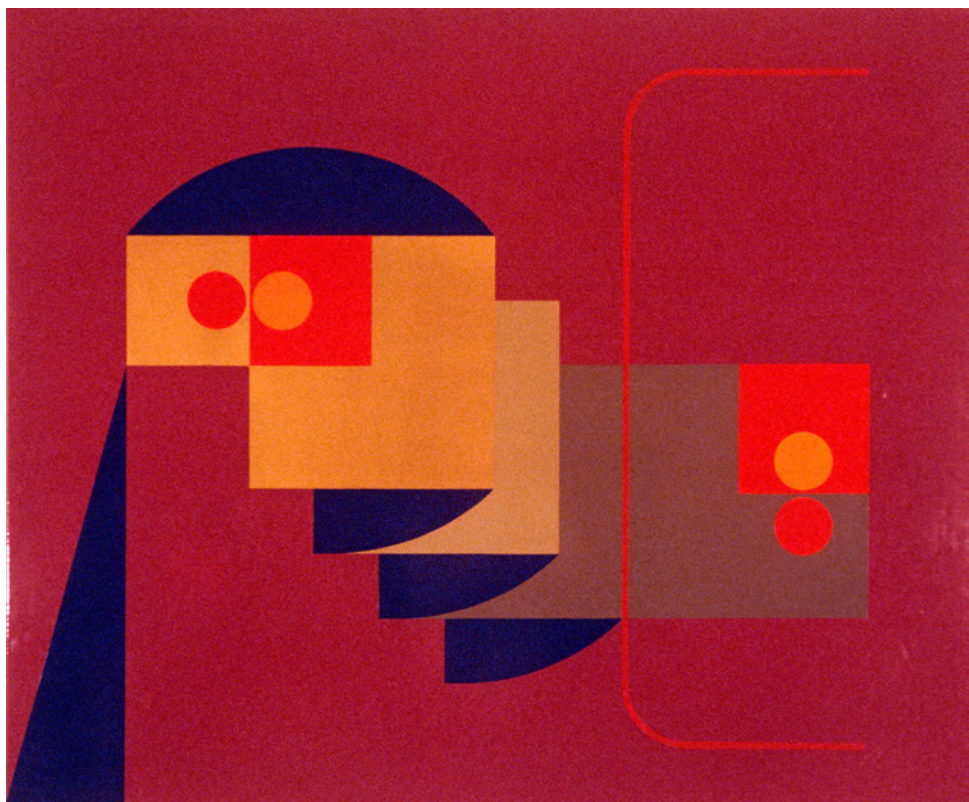
Academia de Artes



La línea expuesta al plano, 1973

Serigrafía, VII/X, 48x57 cm

Colección: MAAMF-INBAL



La energía del punto cero, 1973

Laca sobre tela, 125 x 150 cm

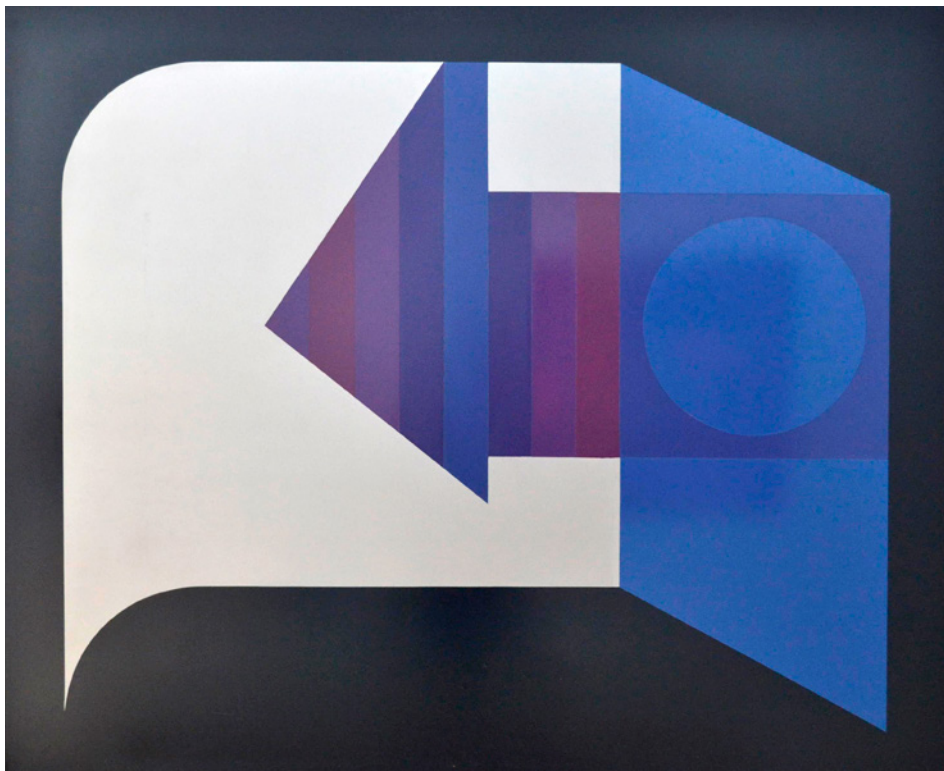
Colección: MAAMF-INBAL



La energía del punto cero, 1973

Cobre y hierro policromado, 90.5 x 107 x 36 cm

Colección: MAAMF-INBAL



Signo convexo, 1973

Laca sobre tela, 125x150 cm

Colección: MAAMF-Legado Manuel Felguérez-Godezac



Límite de una secuencia, 1973

Laca sobre tela, 125x150 cm

Colección: MAAMF-INBAL



El autómata de Hagerlberger, 1973

Acrílico sobre cartón, 30x25 cm

Colección: MAAMF-SHCP/pago en especie



De la serie La Máquina Estética, 1975
Metal laqueado en azul, 30 x 40 x 20 cm
Colección de la Academia de Artes



Manuel Felguérez y Mercedes de Oteyza

Fotografía: Gabriela Flores Delgado

Espacio múltiple como lenguaje a partir del concepto semiótico de Umberto Eco

Manuel Felguérez

Un problema que se nos presenta en nuestro ingreso a la Academia es que tenemos la obligación de hacer un discurso; sin embargo, la mayoría de nosotros somos pintores, escultores, en fin somos artistas. De manera que lo que normalmente en una conferencia siempre es cosa fácil, se complica cuando se trata de definir la ideología que representa la obra de uno mismo. Supongo que todos los que están aquí en alguna ocasión han visto el tipo de obra que hago, por si alguien no lo ha hecho, les mostraré alrededor de quince transparencias para dar una visión de lo que fue mi exposición de *El espacio múltiple*, puesto que la tesis que presento en esta ocasión es un análisis desde el punto de vista ideológico de la significación de dicho tipo de obra. Comenzamos, entonces, sin ningún comentario, sólo pasando la serie de obras; en seguida, daré lectura a esta pequeña introducción.

Mi trabajo lo titulo «El espacio múltiple como lenguaje a partir del concepto semiótico de Umberto Eco». Toda obra

de arte tiene como fin la transmisión de un mensaje y, por ende, debe constituirse bajo un sistema de probabilidades denominado código, el cual es un elemento de orden que posibilita la transmisión de un mensaje.

La obra *El espacio múltiple* no contiene un código, sino que ha sido estructurada como uno. Se trata de un elemento autoordenador de su espacio multidimensional a través del análisis de una vasta obra informal de mi autoría, se eligieron solamente unas cuantas formas geométricas simples y algunas maneras de combinarlas. Así, en el desorden, en el tópico inicial se insertó un sistema de probabilidades para reducir la información.

El espacio múltiple es también una señal visual en la que, para ser posible la transmisión de su mensaje, fue necesario seleccionar ciertos elementos o signos, entre muchos igualmente posibles. Como todo acto de comunicación, su estructura se funda en un código. Es, en esencia, un sistema de reglas sintácticas, un modelo construido en virtud de una serie de operaciones simplificadoras para crear una estructura que unifique en una misma obra elementos tan diferentes entre sí como son la forma, el color, la contextura, las dimensiones y las proporciones. Si en la selección de unidades combinables se procedió de modo puramente sintáctico, semejante operación no tuvo otro objeto que facilitar la función semiótica de la obra.

Aceptemos que este conjunto de obras y colores organizados sintácticamente en el espacio, transmite significados que existen dentro de nuestra civilización, que es a la vez una visión del mundo en nuestra cultura; el significado de un término no puede ser otra cosa que una unidad cultural. La caracterización de un signo sólo es posible entenderla por el significado en un contexto cultural, si se le atribuye en cuanto a significante. Un código comunicativo es un lenguaje y todo lenguaje manifiesta, mediante un reducido número de reglas, la existencia de un gran número de fenómenos, ya que gracias a su combinatoria es pausable la comunicación entre los seres humanos.

La lengua, código verbal, ha sido definida como un código que posee una doble articulación: los monemas o elementos de primera articulación, y los fonemas de que están constituidos, considerados componentes de segunda articulación. En otros lenguajes, como el visual o el icónico, pueden encontrarse una o más articulaciones, incluso sus niveles de comunicación llegan a ser permutables.

Es viable definir la arquitectura como el arte en la articulación de los espacios, su codificación está de acuerdo con aquella donde ya *no se entiende* su geometría. Gracias a una misma esencia geométrica *El espacio múltiple* es comparable a la arquitectura en cuanto al comportamiento general de sus articulaciones. La obra pretende ser un

arte de articular los elementos geométricos simples sobre un plano tridimensional, el cual paralelamente produce otra articulación de tales elementos en el espacio tridimensional. Así como en la arquitectura, sus elementos de primera articulación son los «choremas» (hechor-espacio); los elementos de segunda articulación son los «estochea», pertenecientes a la geometría clásica.

En la pintura y la escultura que se examina, los «choremas» son elementos significantes que basan su significación en un factor de equilibrio determinado por el lugar que ocupa cada uno de los elementos simples que lo conforman en el espacio; mientras que la segunda articulación o «estochea», son formas simples de la geometría clásica (círculo, cuadrado, triángulo). La relación establecida entre la geometría plana y del espacio, objetivo básico en la definición del espacio múltiple, ofrece una tercera articulación entre sus elementos.

Por último, la posibilidad de incorporar movimiento a la obra, o sea el factor tiempo, plantea nuevos problemas de codificación con el reconocimiento de geometrías «neoeuclidianas». Hasta donde sabemos, es un código complejo, en una lengua distinta que inclusive puede identificarse con un código «gestáltico», que pretende regir la percepción de las formas elementales.

El espacio múltiple, aunque fundado en un código geométrico, no sólo es eso, pues su sintaxis combinatoria es

típica en este caso de una articulación correspondiente a una ciencia de la construcción. Es una lógica que sirve de base para insertar en ella múltiples elementos significantes, dialécticos y acrónicos para establecer un diálogo entre el autor y el grupo cultural a quien se dirige. Se han mantenido connotaciones estructurales en la denotación de espacios en el nivel de otros códigos en los que existen condiciones extraestructurales, útiles para la significación.

Toda forma denota su función basándose en el sistema de expectativas y hábitos adquiridos; de modo que cualquier forma de función estética es producida y comunicada gracias a que el autor y el destinatario del mensaje, poseen costumbres adquiridas comunes, en este caso una cultura y una educación visual congruentes.

El mensaje puede cumplir una o distintas funciones a la vez: ilustrativa, referencial, emotiva, imperativa o simplemente estética; esta última se produce cuando el mensaje se muestra como autorreflexivo, es decir, cuando pretende atraer la atención del destinatario, en primer lugar, sobre su propia forma, al manifestar formas tan reales como reales son los fenómenos culturales; el objetivo principal de la poética es contestar la siguiente pregunta: ¿qué es lo que hace que un mensaje visual se convierta en obra de arte? La poética indica que el mensaje estético debe, en específico, ser un mensaje altamente informativo y a su

vez estructurarse de una manera ambigua, esto es, que a pesar de ser un mensaje nuevo, inventado, debe contener en sí la cantidad de elementos ya conocidos necesarios para hacerlo verosímil.

Si para cumplir su papel de arte, un objeto debe contener novedad, ser diferente a lo conocido, es decir, ser informativo; debe, sin embargo, estar apoyado en bandas de redundancia suficientes capaces de mantener en suspenso al espectador y provocar que éste sienta el deseo de examinar cómo se encuentra construido el objeto-arte. *El espacio múltiple* es una manera de hacer arte plenamente apoyado en bandas de redundancia. Heredero directo, el constructivismo, nacido en la Rusia prerrevolucionaria, ha llegado hasta nuestros días por medio de la obra personal de algunos iniciadores de movimientos estéticos como el estilo Laohouse y en muy variadas manifestaciones del diseño contemporáneo.

El espacio múltiple inicia como una forma-idea, como un diseño que trata solamente de organizar formas simples sobre una superficie plana, sobre un mismo nivel que, para llegar a ser un objeto-arte, tendrán que agregársele sucesivamente otros niveles lógicos: color, textura, escala, dimensión y los materiales necesarios para su objetivación. Las funciones estéticas deberán cumplirse no sólo en cada nivel superpuesto, sino también en las

articulaciones entre ellos. El resultado será una especie de red, una verdadera estructura que regirá en todos los niveles de organización; de la suma de códigos a diferentes niveles, articulados lógicamente y emotivamente, deberán surgir las condiciones mínimas que darán lugar a que se desencadene un juego de articulaciones sucesivas, o sea, producir un mensaje ambiguo.

Cuando el espectador recibe un mensaje estético, por tanto altamente informativo y ambiguo, se ve obligado a participar de la obra buscando en ella su contenido total, que de inicio no pudo percibir por la dificultad que presenta la aparición simultánea de varios significantes presentes a la vez en un mismo contexto. Si en *El espacio múltiple*, como se ha postulado, se tiene una estructura lógica compuesta por distintos niveles superpuestos, las posibilidades combinatorias que se nos presentan son en la práctica infinitas. En el proceso de bloquear parte de las combinaciones posibles, y aceptar otras como válidas, el autor se verá obligado en cada ocasión a hacer pleno uso de sus facultades sensitivas, puesto que ha permanecido libre en la toma de sus decisiones. Los resultados, producto de ese suceso, tendrán, empero, la garantía de nacer estructurados, y no serán otra cosa que un objeto con características lógico-sensitivas obra de su autor, el que a su vez ha sido determinado por una sociedad y una cultura.

El idealista concepto del arte como creación desaparece para abrir paso a la concepción realista del arte como producción. El artista sólo metodizando la transformación de su obra, puede operar en la realidad a fin de descubrir nuevos aspectos de ella; para lograrlo tuvo que seleccionar información del infinito que constituye la realidad. En seguida, con el propósito de mostrar nuevos aspectos de esa realidad, el arte y la ciencia han tenido que transformarla para conocerla. Cuando el receptor acepta un mensaje altamente informativo como el propuesto, de modo automático adquiere una nueva visión del mundo, y hace pasar su conocimiento anterior al campo de la retórica. Ésta es un depósito de soluciones estilísticas ya adquiridas, ya experimentadas.

Es común en nuestros días la existencia de pseudoartistas que cultivan sintagmas, con un valor estilístico adquirido, y por ello connotan a los ojos del destinatario artisticidad en bloque. Sus propios temas están dibujados o pintados a la manera de Rembrandt o Goya, y en vez de proponer formas nuevas halagan y engañan a un público conservador proponiéndole formas ya experimentadas y cargadas de prestigio, lo que desemboca en la generación de su propio prestigio. El arte al nacer, por su condición de tener que mostrar algo nuevo, es un acto de comunicación entre el autor y los receptores, si éstos llegan a comprenderlo es

porque poseen códigos interpretativos básicamente iguales. Así que son los artistas quienes primero reconocen los valores del arte en la obra del otro.

Un automóvil perfectamente diseñado no puede ser manejado por una persona que desconoce el código de su funcionamiento. En ese sentido, un objeto-arte que nace cumpliendo su función de ser un mensaje altamente informativo no puede ser entendido por el pueblo, pues éste sólo comprende lo conocido. Una pintura que contiene predominantemente elementos conocidos, retóricos, es una simple artesanía; a pesar de que se presente ante el público con la etiqueta de arte que ha renunciado de antemano a serlo.

En una obra de arte existen funciones primarias, que denotan su contenido estético y funciones secundarias simplemente connotadas. Cuando el orden de las funciones está alterado, es decir, que se ha puesto como función primaria, la connotación, sea psicológica, política, folclórica; y como secundaria su función estética, la obra resultante tendrá valores ilustrativos, puede incluso conservar a plenitud su capacidad de mensaje, pero no será arte.

Para aclarar el valor de comunicación de una obra es crucial definir sus códigos connotativos, siempre basándose en alguna convención cultural, patrimonio de un grupo determinado por un ámbito ideológico congruente a ellos. Un objeto que en principio no tenía denotación estética

es posible, gracias a su descontexturación como signo del pasado y su inserción en un nuevo contexto, que colme los nuevos significados, por ejemplo, el caso de Reimei, en que un objeto de un soez elegido como objeto de contemplación —que no es lo mismo que pretender un objeto realizado— ahora repitiendo los códigos formales de cierta obra del pasado, pueda conservar su función estética en otro contexto histórico.

Cuando el arte es aceptado sólo como un sistema de reglas nace la academia y desaparece el arte. Si un Estado por decreto pretende hacer arte para el pueblo, como fue el caso del realismo socialista, el resultado ni le importa al pueblo ni es arte. La imposición de un arte oficial controlado a través de contratos también acaba con el arte y el mensaje estético consiste precisamente en proponer a los destinatarios algo que éstos no esperaban: el verdadero arte debe ser una manera de transformar el curso de la historia y no simplemente de ilustrarla.

Lo cierto es que para que un mensaje visual opere como un acto de comunicación de masas, es preciso que recurra a formas a las que los receptores estén acostumbrados, establecer una gramática del hacer muy limitada, apelar a un simple sistema de reglas retóricas destinadas a dar a quien las ve lo que éste ya esperaba, o sea, una vez más estamos en el caso de la negación del arte. No

hay más que tres modos de resolver la problemática creada por la relación entre información y retórica: primero, la actitud conservadora que consiste en hacer una obra en total aceptación del grupo social a quien está dirigida, aceptando sus normas culturales sin intentar alterarlas, de ahí que el producto quedará reducido a una artesanía. Caer en un ultravanguardismo, es decir, proponer formas tan nuevas que hagan incomprensivo e incommunicativo su mensaje, conduce a la función primordial del arte que es la comunicación estética, pero al no existir, tampoco existe el arte. La única posibilidad válida será establecer un código posible en el que la información sea comprensible por estar apoyada en bandas de redundancia. El arte nace del arte, pero jamás lo repite.

Un nuevo código estético debe permitir formular mensajes que correspondan siempre a grandes necesidades sociales. El arte es un sistema de signos capaz de provocar emociones, estímulos, que, como se ha insistido, sólo pueden ser codificados en la medida en que se apoyan en bandas de redundancia que componen específicas convenciones históricas y sociales: una ideología. Una ideología es válida en tanto se realiza mediante un mensaje que transforme su propio sistema expectativa-retórica, y que por ende conduzca también a una recapitulación de sus expectativas ideológicas. El objeto arte debe contener una calidad

autorreflexiva que lo impulse ante todo a considerar sus códigos, lo que crea un ritmo poético. La obra, al violar su aspecto retórico recobra su originalidad poética.

Cualquier arte que pretenda ser vanguardia utilizará sus códigos de una manera altamente informativa, con el objeto de obligar a replantear la crisis del código y, con ello, poner en crisis la ideología de su etapa anterior, hasta crear un movimiento continuo por el que la información modifica códigos e ideologías, hecho que se traduce en nuevos códigos y nuevas ideologías.

Únicamente a través de un profundo análisis del diseño de la obra que se ejecuta, se obtiene la calidad conceptual indispensable para comprender los códigos empleados; de esa comprensión nacerá la posibilidad de transformarlos y producir obras que obliguen a tener una nueva visión del mundo, sin olvidar jamás que en el momento exacto de producir la innovación, ésta se ha convertido ya en una parte de la retórica. Los códigos se comportan como modelos estructurales previamente postulados con una hipótesis teórica, ante infundados inconstantes que han sido deducidas por medio de la observación y análisis de los usos comunicativos.

Con el objeto de trasladar los conceptos generales expuestos a la obra individual, es fundamental hacer las siguientes reflexiones: si se considera que el autor logra contener los

elementos o constantes diferenciales que determinen un estilo personal, y si su obra cuenta también con los ingredientes histórico-retóricos indispensables para hacer posible la transmisión de su mensaje, así como la información elemental que haga de su obra una obra de arte, entonces habrá llegado el momento de objetivizar sus códigos por medio del análisis. Análisis que obligará a introducir variantes que transformen uno o varios niveles lógicos que integran su obra, luciendo una vez más elementos informativos sin perder el estilo que lo caracteriza, conservando algunos de sus elementos retóricos, o sea, aquellos rasgos constantes que diferencian su obra del resto de la producción de sus contemporáneos.

Asimismo, deberá valorarse el modo en que el arte es producido en nuestra sociedad y el tiempo de producción de un objeto-arte. El proceso según el cual un artista presenta la reconstrucción de sus códigos, no es posible que sea mostrado obra por obra, sino por un conjunto de ellas, esto es, una exposición. Cuando creemos y aceptamos que un autor es verdaderamente artista, un productor de objetos-arte, siempre esperamos que su próxima exposición nos sorprenda, que sin dejar de ser él mismo, sin embargo, sea otro. Si el arte, al comunicar su mensaje hace cambiar la ideología del receptor, cuánto más la del autor; si a través del trabajo de un artista ha cambiado su ideología, no

tiene derecho a repetirse. Un artista que se repite es que ha renunciado a hacer arte; no obstante, sabemos que es el camino difícil.

Como meta de la renuncia a hacer arte nace precisamente el éxito, pues al repetirse, al proporcionar siempre sus propios elementos retóricos, al derrotar solamente elementos de artisticidad aceptados, el autor de una obra tiene el creciente número de admiradores que le garantizan éxito en el mercado.

Por definición la burguesía es conservadora en su consumo, eso explica que no acepta la innovación artística como tampoco acepta los cambios sociales; no obstante, a la vez, esa misma burguesía es la que proporciona la élite que ha hecho posible el arte y la revolución. En las artes visuales los estímulos son de modo simultáneo ideologías que comparten el visor y receptor del mensaje. En la dialéctica arte-sociedad si la forma promueve nuevas ideologías, y éstas a su vez provocan nuevas formas, históricamente la máxima posibilidad de hacer arte debería coincidir con aquellos momentos de máxima transformación social. Así aconteció en la Revolución rusa cuando nació el constructivismo, nuevo arte para una nueva sociedad. La revolución, empero, sufrió la implantación dogmática de un nuevo régimen burocratizado, que impidió brutalmente al constructivismo desarrollarse dentro de la sociedad para

la cual había sido realizado. Por esa razón, al desconfiar de las revoluciones políticas, en cuanto a sus resultados estéticos, será crucial refugiarnos en otro enfoque, pues en realidad el factor primordial de la revolución, no de un país sino en nuestra época, ha sido el implantado por la ciencia.

Todo arte que pretenda serlo no puede bajo ninguna circunstancia ignorar este ingrediente básico en la cultura. Nuestro optimismo se apoya en las constataciones realizadas en el arte y la ciencia, dominio de nuestra cultura donde la revolución ha sido más radical (Nungagó, 1920).

El espacio múltiple aspira a ser un arte objetual en armonía con nuestro tiempo, un arte ciencia en cuanto a que sus métodos de análisis y producción siguen los mismos caminos de la ciencia, de ahí que tengan pleno derecho a emplear la tecnología actual para el logro de sus fines. Empecemos por construir un modelo. El modelo es un instrumento del pensamiento útil inevitable, en cuanto que nos permite pensar en cosas que no nos son familiares, en términos que nos son familiares.

A fin de conseguir un código de comportamiento susceptible de ser analizado, se siguió el método descrito a continuación:

a) Seleccionar una serie de obras producida por el autor en su época informalista, obras ejecutadas con intención subjetiva.

b) Considerar que en cada una de ellas existía un fondo y una forma.

c) Separar la forma y el fondo.

d) Tornar la forma y reducir los elementos irregulares que la integraban en elementos geométricos simples y planos, eliminando cualquier posibilidad de perspectiva, puesto que en la obra original ésta había sido negada.

e) Suprimir algunos de los elementos simples que la componían y aceptar otros: se rechazaron los poliedros y los óvalos, se admitieron los círculos, rectángulos y triángulos, fueron aceptadas también las formas resultantes de la combinación de estos últimos.

f) Analizar el perímetro de un fondo común. Símbolo del espacio total.

g) Reducir la forma deformándola y reformándola para que quedara comprendida en un cuadrado menor que el fondo.

h) Dividir octagonalmente el cuadro sólo en una serie limitada de proporciones.

i) Forzar el perímetro de los elementos simples que integran la forma para que coincida con las líneas que dividen el fondo.

j) Tener en cuenta que cada círculo está comprendido dentro de un cuadro. Si el cuadro tuvo necesidad de transformarse en rectángulo, el círculo fue transformado en rectángulo con extremos de medio círculo, nunca en óvalo.

k) Cualquier nueva división de un elemento formal que tenga que realizarse por motivos de construcción, debe sujetarse a una división y progresión aritmética en su espacio, según la siguiente regla; 10 igual 1, más 2, más 3, más 4 ($10 = 1 + 2 + 3 + 4$).

Una vez alcanzado este modelo, integrado por un suficiente número de diseños altamente diferenciados y sujetos a las reglas sintácticas anteriores, perceptibles a simple vista, se procedió a un análisis cibernético del conjunto para encontrar aquellas características no visibles, pero no por ello menos reales que en su conjunto son válidas a la percepción, con la finalidad de determinar el estilo o psicología personal del autor ante la obra. Se analizó la distribución de elementos formales, así como su frecuencia real relativa; la distribución de superficies y la frecuencia que ocupan en un mismo lugar dentro del espacio total de la obra, de igual modo un factor de equilibrio, derivado de la hipótesis según la cual una estructura visual se comporta similar que una estructura física.

La computadora se usó sólo como un instrumento, gracias a ella se obtuvieron múltiples diseños, producto no de la máquina sino del autor, pues en el programa de alimentación se integraron todos los elementos de subjetivación necesarios para hacer que los infinitos nuevos diseños posibles, obtenidos a través de este proceso, se incluyeran

plenamente en la sensibilidad y la psicología del autor ante la forma. Por otra parte, en los diseños conseguidos mediante la computadora, resultan iguales a aquellos con que fue alimentada (diseños lineales) sin pretensión de ser un producto de arte acabado, sino sólo estructuras básicas, sostén de nuevos niveles que en su conjunto establece la posibilidad artística de un objeto, del que a su vez se extraen los datos imprescindibles al proporcionar un nuevo modelo útil para retroalimentar el sistema y provocar nuevos diseños, cada vez más diferenciados y depurados.

Tal y como se ha constatado, para llegar al modelo fue sustancial haber propuesto una estructura y, como en la ciencia, analizarlo de acuerdo con un método estructural para reconocer las relaciones existentes entre las partes que lo constituyen. No olvidemos que la estructura no nace del objeto analizado, sino que es impuesta a éste por quien lo investiga, bajo el supuesto de que esta estructura visual básica contiene en sí los elementos indispensables para convertirse al final del proceso en una obra de arte. En el fondo, las posibilidades están siempre a favor de los que al buscar las relaciones entre los fenómenos se encuentran totalmente convencidos de su existencia.

El espacio múltiple puede valorarse como una estructura, un sistema de símbolos en que, si se ha preservado en los datos obtenidos por la experiencia del autor, es éste

mismo quien ha conservado el poder de manipulación de la estructura para evolucionarla y revolucionarla al introducir en ella variantes que modifiquen no sólo la producción futura, sino a la vez todos los modelos producidos en etapas anteriores. Se trata de un sistema autoproductivo que garantiza la participación constante del autor, quien mantiene siempre su intervención en el proceso, dirigiendo y transformando resultados, de acuerdo con su sensibilidad en relación dialéctica con el momento en que se ejecuta una operación. Esta subjetivación singular es pluralizada por el método y, por tanto, altera todo el sistema.

La forma ha sido apreciada como algo preexistente y, paralelamente, integra una formología general. No se trata de la producción de un objeto, sino de una serie de posibilidades de ser de múltiples objetos. Esta acción corresponde a un pensamiento polivalente, de ahí que se inscriba en la definición del pensamiento serial. Aquí, en el pensamiento serial, no hay escalas constituidas, es decir, estructuras generales que se inserten en un pensamiento particular; en cambio, es como el pensamiento de una computadora, que usando una metodología particular, crea los objetos que precisa, así como la forma elemental para organizarlos (Pierre Bulé).

En *El espacio múltiple* se han examinado las posibilidades entre estímulos y experiencias elegidas para definir

una sintaxis, una estructura, que al comprobar su existencia debe por ello ser puesta en duda, como medio para introducir nuevas posibilidades igualmente válidas, las que a su vez volverán a ponerse en duda. De la aceptación de la estructura como un sistema de transformación, nace el concepto de obra abierta. En el arte, la teoría de la obra abierta no es otra cosa que una poética del pensamiento serial.

El pensamiento serial es una técnica más que una filosofía, y sin embargo la expresa como una visión del mundo útil para reconstruir nuevas realidades estructuradas. La serie no es la negación de la estructura, sino la estructura que se niega a sí misma, pues al reconocer que la realidad es incognoscible, acepta transformarla como único medio de conocerla. *El espacio múltiple* es un constructivismo de la transformación permanente, un instrumento para madurar la realidad; por ser un modelo estructural es al mismo tiempo un instrumento de praxis. Los modelos estructurales son, en este sentido, instrumentos de iniciación mística para la contemplación de lo absoluto.

Discurso de ingreso a la Academia de Artes

3 de julio de 1975

In memoriam
Algunas notas sobre
Manuel Felguérez y su obra

Rita Eder

A la muerte de Manuel Felguérez en marzo de 2020, año de la explosión de la pandemia de covid-19, escribí estas notas que en parte se publicaron en la revista digital *Imágenes* del Instituto de Investigaciones Estéticas, dirigida por Alberto Dallal. La presente contribución, aunque muy cercana a aquella, está armada de manera un poco diferente.

Hemos de extrañarle por su vitalidad y pasión por el arte, su capacidad para articular ideas disimulando su intelecto sofisticado y su trabajo constante detrás de un discurso campechano. La sencillez parecería innata y relacionada con la finalidad de comunicar de manera eficiente, además declara los procesos de transformación por los que había transitado su trabajo. Sus textos y numerosas entrevistas son una fuente indispensable para entender el entorno institucional, intelectual y artístico de su tiempo. Fue pintor, escultor, maestro y cronista de su generación.

La abstracción

Manuel Felguérez perteneció a una generación que renovó, al mediar el siglo XX, el arte en México. En ese proceso, el arte abstracto se presentó como un conjunto de ideas y quehaceres complejos que engloban la técnica y la materialidad. Ambas le sugirieron una amplia gama de pruebas y experimentos e impulsaron su convicción de una constante reinención. Juan García Ponce, en sus trabajos críticos sobre el artista zacatecano, advirtió el amplio espectro y la libertad para trabajar con todo tipo de elementos por parte del escultor, pintor y muralista:

Ha utilizado sucesivamente y en algunas ocasiones simultáneamente chatarra, conchas de ostiones, retacería de productos industriales, residuos de materiales de construcción, vidrios, hilos de plástico. En cada mural, estos materiales conservaban su naturaleza, sus cualidades intrínsecas, pero también iban más allá de ella integrándose a un propósito formal que los obligaba a trascenderlas.¹

Manuel Felguérez creció como artista en París a mediados del siglo XX, estancia que sin embargo fue interrumpida

¹ Juan García Ponce, *Manuel Felguérez*, México, El Equilibrista, 1992, p. 15.

por varios viajes a México. Junto con Jorge Ibargüengoitia, compañero de los *scouts* desde la niñez, hicieron en 1947 un viaje a Europa donde además de tropezarse de frente con la posguerra y ver de cerca las huellas de la destrucción regadas por los caminos, se encantó con los palacios, las iglesias —en particular Notre Dame— y los museos como el Louvre, el Museo Vaticano y la National Gallery de Londres. En este último tuvo la oportunidad de apreciar las obras de JMW Turner (1775-1851). Sus cuadros del puerto de Londres a base de penumbras y estallidos de luz llevaron al joven Felguérez a descubrir el camino de la abstracción. Durante ese periplo por Europa lleno de aventuras, él se decidirá a ser artista después de querer ser médico, estudiar antropología unos meses y probar la taxidermia, algo que nace de su fascinación por los animales y, en su mente, relacionaba con su deseo de ser escultor.²

² Jorge Ibargüengoitia, «Falta de espíritu *scout*», en Jorge Ibargüengoitia, *Material de lectura. El cuento contemporáneo. Número 42*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, en <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/cuento-contemporaneo/13-cuento-contemporaneo-cat/100-042-jorge-ibargueengoitia?start=3>. Además, véase Arturo Reyes Frago, *Dos artistas en pantalón corto. Ibargüengoitia y Felguérez. Scouts*, México, Ediciones La Rana del Instituto Estatal de Cultura de Guanajuato, 2020; y Ana Lucía Ordoñana, «En corto Manuel Felguérez», entrevista para la Dirección General Televisión Educativa, 1 de octubre de 2012, en https://www.youtube.com/watch?v=prCf4DDC_04

Abordará la abstracción en París desde su entrenamiento escultórico. Ahí, en los años inmediatos de la segunda posguerra, el acontecimiento nodal de su tiempo en esa ciudad —a la cual regresó en 1948 después de algunos meses en San Carlos— fue ingresar a «La Grand Chaumière», una academia de artes ubicada en el barrio de Montparnasse, el centro de los círculos artísticos del París vanguardista. De acuerdo con sus propias palabras, éste era en ese entonces: «El lugar más cosmopolita para un artista».³ No obstante, a su llegada a Montparnasse, el barrio estaba empobrecido como toda la ciudad, los edificios dañados y no había mucha comida ni carbón.

La Grande Chaumière no era una academia convencional, fundada a principios del siglo XX invitaba a los artistas a trabajar de una manera más abierta y personal. Ahí conoció a Ossip Zadkine, escultor radicado en la capital francesa desde 1909. Felguérez siempre se declaró cercano a este artista ruso que formaba parte del círculo de la vanguardia parisina. Según sus propios y divertidos relatos, el azar y la suerte le permitieron entrar al taller de Zadkine a los veinte años. Maestro y alumno formaron una buena relación por el enorme interés que el joven

³ Silvia Lemus, «Tratos y retratos. Manuel Felguérez. Parte 1», entrevista para Canal 22, 8 de junio de 2020, en <https://www.youtube.com/watch?v=vRRMtacyzNo>

mostró en su original interpretación del cubismo: «Llegué a Zadkine —solía decir Felguérez— con ideas nacionalistas y él me abrió el mundo del arte contemporáneo». Conocerlo le permitió formarse como escultor y aprender cómo se construye una escultura: la forma es importante, pero la realización exige procesos complicados. Tuvo aquí experiencias que recordará siempre, como entrar al taller de Brancusi, relacionarse con Braque, Alicia Peñalba, Fernando de Szyzlo, Pierre Soulages y estar en contacto con el entorno artístico de posguerra que se aglutinaba después de los años álgidos de la ocupación.⁴

Lo más llamativo y seductor para él sería la idea de un trabajo libre de discursos externos, donde el artista estaría en contacto con los retos que le presentaban hacer pintura. Él lo definió así:

Empieza la lucha con el cuadro, poner y corregir, otra vez y volver a empezar. Cada pincelada, cada puesta de materia es una decisión controlada por la subjetividad. Momento de angustia, no sale y de pronto empieza a salir un puntito de más. Esa molesta precisión absoluta tiene que ver con el color y la textura.⁵

⁴ Silvia Lemus, *op. cit.*

⁵ «Creadores eméritos: Manuel Felguérez», producción de Canal 22, 1999, en <https://www.youtube.com/watch?v=l1XBQqazPJ8>

Felguérez se expresaba de una forma directa sobre la práctica de la abstracción:

El arte abstracto (...) inventa y sujeta al espíritu. Pongo un color que traigo en la cabeza y lo tengo que transformar en materia, no me salió hasta que me salió. Pongo rojo y luego pongo el verde y se ve horrible. Uno busca algo bello, uno es el juez y juzgas con tu sentimiento.⁶

El desecho y el metal

Siempre me fascinaron sus historias de caminante: de Oaxaca a Puerto Escondido y de Innsbruck a Roma. En esas largas travesías a pie, encontraba ideas y pensaba en la posibilidad de nuevos materiales para su trabajo. En la entrevista a raíz de su última exposición en el MUAC en el 2019, curada por Pilar García, el artista explicó que la idea de utilizar chatarra y material de desecho industrial provino de ese viaje de posguerra, donde se tropezaba en los caminos con restos de cañones y tanques, formas mecánicas medio aplastadas y abandonadas ante el pánico y la derrota. Una de las ideas centrales del *Mural de hierro*, quizá su mural

⁶ Silvia Lemus, *op. cit.* También se recomienda «Artes. Manuel Felguérez», entrevista para Canal Once, 8 de diciembre de 2016, en https://www.youtube.com/watch?v=oiyx_3Gam0Q

más conocido y realizado en 1961, fue su rechazo y posterior replanteamiento de la separación de la escultura y la pintura: Felguérez había llegado a la conclusión que podían convivir. Esto era coherente con los trabajos del artista quien había abrazado ambos oficios, los cuales marcaron su manera de hacer pintura u objetos, caracterizados por su capacidad de experimentar con una gran diversidad de ideas y materiales. El muro pintado con delicadeza servía de soporte de piezas posibles de encontrar en un taller mecánico y otros materiales industriales: «Me encantaban los péndulos y las palancas, me gustaba el metal», solía decir. El mural no tenía un mensaje didáctico, no era realista ni pertenecía a un edificio público (se ubicaba en un cine) y tenía un gran tamaño: 28.5x3.85 metros. En opinión de Felguérez «fue una irreverencia que se hizo sentir y generó gran polémica».⁷ La novedad también consistió en que *Mural de hierro* no era exactamente un mural sino que pertenecía a un nuevo género que se denominó «ensamblado». Algo que Jean Dubuffet ya había comenzado a realizar en sus pinturas, a las que agregaba una diversidad de elementos y técnicas, dándoles el nombre de *assemblage*. Ese título tuvo eco después en la exposición «The Art of Assemblage»

⁷ Fabiola Palapa Quijas, «La UNAM negocia la compra de *Mural de hierro* de Felguérez», *La Jornada*, 23 de mayo de 2014, en <https://www.jornada.com.mx/2014/05/23/cultura/a05n1cul>

montada en el MoMA en el otoño de 1961, algunos meses después de la fecha de inauguración de *Mural de hierro*. En ella colaboraron artistas europeos y norteamericanos, entre los que se encontraban Braque y Rauschenberg. La curaduría de esta exposición entendía la idea del ensamblado como un montaje hecho con base en distintas piezas, ya fueran materiales naturales o industriales, los cuales, en principio no eran considerados artísticos. En ese sentido, el artista zacatecano se había adelantado a dicha forma de neovanguardia o al menos estaba en sintonía con los nuevos tiempos.

Hacia inicios de los 1970, el crítico de arte Pierre Restany fundó en Francia el movimiento «Nouveau Realisme» y escribió un manifiesto basado en la idea de otra percepción sobre la realidad que debe haber impactado a Felguérez cuya primera formación en París estaba dominada por un nuevo modo de abstracción que se desarrollaba dentro de los límites de la pintura. Al igual que el arte pop, este movimiento intentaba una crítica al capitalismo y a la sociedad de consumo; pero en vez de exaltar el brillo de aquella sociedad, se trabajaba desde una postura crítica, como fueron los automóviles aglomerados de Arman quien inspiró la idea de aquel «nuevo realismo». El grupo heterogéneo que se formó alrededor de Restany dejará atrás la piedra y la madera, y trabajará sus obras con materiales

como chapa y cemento, usando todo tipo de objetos cotidianos como los colchones, los monopatines o las llantas.

El *Mural de hierro* marcó la genealogía de la experimentación con la materialidad en otros de sus trabajos como *Canto al océano* (1963), un mural de cien metros —hoy desaparecido— que en realidad es lo opuesto a lo industrial y a los materiales de desecho, por tener algo que era biológico y poético y, de modo simultáneo, pesado y sólido. El mural estaba hecho a base de miles de conchas de ostión, nácar y abulón. Las piezas estaban unidas por muchos kilos de alambrón sobre varias toneladas de cemento.⁸

Sus dos murales (tanto *Canto al océano* como *Mural de hierro*) fueron acompañados de dos «efímeros pánicos», un género inventado por Alejandro Jodorowsky, artista con el que Felguérez haría primero escenografías. Esta experiencia reforzó su exploración con la materialidad, «una experiencia plástica», diría, puesto que Jodorowsky no se interesaba en reproducir los escenarios de las obras sino justamente una interpretación plástica de las mismas. Juntos pondrán obras de Ionesco y de Jean Tardieu. Sin embargo, ambos salieron del teatro de vanguardia para hacer «Teatro Pánico»

⁸ El mural *Canto al océano* desapareció con el balneario. Aunque medía mas de cien metros, de éste sólo permanece un pedazo de 5x8 metros, rescatado y restaurado por el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC).

y «Efímeros pánicos». Ello implicó abandonar la sala teatral para hacer acciones escénicas o *happenings*. Entre los efímeros pánicos, testimonio del trabajo en conjunto, está *Poema dinámico para un inmóvil de hierro* que acompañó la inauguración del mural del cine Diana.⁹

El trabajo en metal continuó y también el gran tamaño de sus murales. Poco tiempo después el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez le encargó una enorme pieza para la parte superior del Museo de Antropología. Felguérez diseñó una celosía como solución para dar luz y transparencia a las salas interiores y fungir como un factor ornamental. Para realizarla tomó como referencia Uxmal y, a partir de sus formas, diseñó una serpiente dinámica y continua en aluminio. Su gusto por el metal estaría presente en diversas obras años después, como puede observarse en su proyecto *Crisálida: de la deconstrucción a la construcción* (2015). Este trabajo consistió en desestructurar un auto Volkswagen, que era conocido como el Bocho o Beetle, y transformarlo en un insecto, por medio de materiales mecánicos y chatarra. *Crisálida* le instó a redefinirse: «Me considero un artista objetual: hago, construyo objetos. No soy conceptual, soy

⁹ Angélica García Gómez, «Manuel Felguérez y Alejandro Jodorowsky», en Rita Eder (ed.), *Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México 1952-1967*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, p. 103.

material porque trabajo la materia».¹⁰ Esto en respuesta a quienes intentaban adherirlo a un movimiento que en efecto no le era cercano puesto que todo su desarrollo fue a partir de distintos modos o tipos de abstracción, donde la materialidad llevaba a reinventar las formas de trabajar en pintura y escultura, ya sea pequeña o monumental.

En 2016, el artista tuvo una exposición en la que hizo una aproximación refinada y distinta a *Crisálida*. Las pinturas y esculturas en metal son un buen ejemplo de su trabajo por oposiciones, momentos donde fusiona su saber de la escultura en metal con la pintura. Sobre las pinturas de esa exposición Alberto Dallal observó el proceso de construcción de la imagen:

Escenario liso que se va llenando de planos y líneas rectas, de grumos y pequeñas manchas, colores y tonos, caminos sobresalidos, sobresaltados que, mediante un ritmo incesante a veces muy apresurado (porque el artista no deja de pensar) se van cubriendo o sencillamente marcando, cargando de un aparente caos o masa de «ansias» o estallidos, manchas, explosiones, gotas o corpúsculos informes.¹¹

¹⁰ Sonia Ávila, «Felguérez ensambla crisálida automotriz», *Excélsior*, 1 de junio de 2014, en <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/06/01/962602#imagen-2>

¹¹ Alberto Dallal, «Metálica: pinturas y esculturas de Manuel Felguérez, 2014-2016», *Imágenes*, 2016, en <http://www.revistaimagenes>.

Encuentros con la máquina

Conocí a Felguérez en 1977 a raíz de una entrevista que resultó en un artículo sobre *La máquina estética*. El artista definió esta máquina como una especie de prototipo de inteligencia artificial, la cual era capaz de procesar códigos y así establecer una relación entre la computadora y el artista, no obstante será la máquina la encargada de tomar las decisiones sensibles. Felguérez tenía la ambición de integrar la diversidad de lenguajes abstractos a su trabajo, incluidas las formas orgánicas y los elementos mecánicos. Al mismo tiempo descubrió en el constructivismo la posibilidad de generar una matriz para reinventar la imagen a partir de elementos geométricos. De cada obra emergía una nueva idea, producto de la combinación de formas donde veía infinitas posibilidades. En sus propias palabras:

El círculo y el cuadrado pueden combinarse, sin perder su condición bidimensional y romper el plano, en un cuadrado de esquinas redondeadas. Los rectángulos derivan del cuadrado como los óvalos del círculo. El triángulo es un tercer elemento cuya importancia real está en introducir la

esteticas.unam.mx/metallica_pinturas_y_esculturas_de_manuel_felguerez

línea diagonal y con ésta la forma ambigua, pues triángulo, rombo y trapecio implican una fuga.¹²

La máquina estética también fue transformada por Felguérez en un libro donde narra la investigación que hizo en conjunto con el ingeniero colombiano Mayer Sasson. La idea en la que ambos colaboraron fue intentar programar una computadora por medio de cálculos matemáticos y con éstos obtener todas las posibles combinaciones de las formas geométricas utilizadas por el artista:

Entonces, comunicando datos que yo había trabajado por años y mi sensibilidad en la manera de crear, logré establecer un sistema para que un *plotter* dibujara perfectamente la idea de una pintura o una escultura cada once segundos; de ahí realicé unas pinturas y esculturas normalmente en pequeño formato.¹³

Durante la conversación me impresionó su forma de hablar: siempre directo e informal sin pretensiones ni innecesarias impostaciones; hablaba del arte como un proceso

¹² Manuel Felguérez, «Origen y desarrollo del espacio múltiple», *Revista de la Universidad de México*, febrero de 1974, en , <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/4d5e784d-6f90-4c46-8ee8-7487dbf2e79e/manuel-felguerez-espacio-múltiple>

¹³ Ana Lucía Ordoñana, *op. cit.*

y reparaba en los asuntos prácticos donde intervenían los usos de la materialidad y cuánto podía hacer con esa exploración de materiales duros como el hierro o aquellos más frágiles como las conchas de mar. Siempre había humor en la conversación y una forma analítica de explicar su trabajo. Tras la sencillez era claro que leía mucho e identificaba su lugar en el campo artístico mexicano y en el internacional. Su discurso teórico subrayaba el binomio artista-científico que necesita la imaginación para hacer algo que nadie ha hecho. Para Juan García Ponce este conjunto de obras aglutinado bajo el título *El espacio múltiple*, exposición que dio a conocer en 1973 y que de hecho fue un preámbulo al proyecto de *La máquina estética*, se presentaba como

una deslumbrante fábrica de signos que no señalan hacia ningún lado más que hacia sí mismos, una obra desplegada «como una multiplicidad de variaciones» que finalmente «ataca y disuelve la noción de obra única, cerrada», para poner en su lugar un puro sistema de relaciones que se apoyan y reflejan entre sí sin ningún centro, pero al hacerlo también ataca y disuelve la noción de autor.¹⁴

¹⁴ Juan García Ponce, «El Espacio Múltiple», *Revista de la Universidad de México*, febrero de 1974, en <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/4d5e784d-6f90-4c46-8ee8-7487dbf2e79e/manuel-felguerez-espacio-multiple>

Zacatecas

Manuel Felguérez fue una figura primordial para el movimiento abstracto en México y, a su manera, contribuyó desde el discurso y sus numerosas entrevistas en la prensa a la historia del arte en México. Estas cualidades hicieron de él un buen cronista de su generación. A ese grupo de artistas se ha rendido homenaje en el Museo de Arte Abstracto de Zacatecas, fundado por el propio Felguérez. Aquí el público puede apreciar en una sala de novecientos metros las grandes pinturas que Fernando Gamboa llevó a la Feria Universal de Japón que tuvo lugar en Osaka en 1970.¹⁵ La apertura de este museo en Zacatecas implicó un regreso después de sesenta años al lugar donde nació. Zacatecas fue un lugar algo prohibido para él, ya que su madre le decía «no vuelvas porque te van a matar». Esta frase se convirtió en un recuerdo de infancia en el que el artista se veía enfrentando a balazos a los agraristas y a las fuerzas leales a la Hacienda de San Agustín, de la cual emigró con su familia a la Ciudad de México cuando todavía era un niño de ocho años. Felguérez regresó a su

¹⁵ Jánea Estrada, «Manuel Felguérez 90 años de pasión por el arte», video columna para *La Jornada Zacatecas TV*, 8 junio de 2020, en https://www.youtube.com/watch?v=44Ta7KhPdLc&feature=emb_logo

tierra natal para dejar su legado de más de cien pinturas. Ese museo es una adaptación de un edificio del siglo XIX, que anteriormente fue cárcel y antes seminario. Como asentó en varias ocasiones, fue una osadía montar un museo de arte abstracto en provincia, pero «lo que yo tengo es arte abstracto». En cierto modo es coherente con su fidelidad a la abstracción a la que se acercó desde distintas perspectivas y logró su meta: reinventarse y compartir este proyecto con los artistas que emprendieron ese camino con él.

En una de sus últimas entrevistas antes de su aun temprana muerte a los 91 años de edad, en la medida que seguía trabajando y siempre pensando en nuevas formas y colores, nuevos estímulos y materiales, Felguérez afirmarí­a:

La trascendencia o la inmortalidad no son aspectos que me preocupan, si me interesa tener repuesta. Me gusta estar en relación con la sociedad. Cada obra es una secuencia y una transformación, estoy seguro que seguiré buscando. Amanezco con la obra que voy a hacer, pasión u obsesión, ella está viva y es constante. He cumplido con todo lo que he querido hacer, he usado mi tiempo plenamente.

Manuel Felguérez y *La máquina estética*

Louise Noelle Gras

Juan García Ponce, en su libro *Nueve pintores mexicanos*, escribió en 1968: «La obra de Manuel Felguérez cubre ya un vasto espacio en la realidad plástica mexicana (...) pintor y escultor abstracto casi desde sus primeras obras». Se puede decir que las palabras del crítico de arte fueron premonitorias ante la larga y fructífera carrera que tendría el artista zacatecano, quien fue explorando «las infinitas posibilidades de los medios de expresión propios de su oficio».

De este modo, no es de extrañar que unos años después, en 1975, con una Beca Guggenheim y como profesor invitado en la Universidad de Harvard y en colaboración con Mayer Sasson, se diera a la tarea de trabajar en un laboratorio de cómputo con el proyecto *La máquina estética*. En ese momento su propuesta era la de buscar una relación entre arte y ciencia a través de una serie de premisas que se ejecutaron numéricamente. Los resultados se publicaron en un libro homónimo, donde también se incluyeron una serie de pinturas y esculturas que habían derivado de este ejercicio. El propio Felguérez escribió, las

obras habían sido «realizadas posteriormente y aspiran a demostrar el éxito de nuestra empresa».

Algunas de esas obras pasaron poco después a formar parte del acervo de la Academia de Artes, en particular ocho esculturas de pequeño formato, serie Máquina Estética, 30x40x20 centímetros, realizadas en metal laqueado en varios colores en 1976. Por ende, a manera de homenaje, me propongo hacer referencia a estas obras y aquilatar así la fortuna de que sean parte de dicha colección.

En un acercamiento a los más de doscientos dibujos que arrojó la computadora, comprendemos que éstos hayan sido fuente de inspiración para muchas obras posteriores, donde círculos, triángulos y rectángulos pasaron a formar parte de su lenguaje plástico. Los resultados publicados en 1983 por el Instituto de Investigaciones Estéticas en el libro *La máquina estética* (UNAM, 1983) destacan con claridad que se trata de «Dibujos de computadora, basados en un análisis estético espacial de Manuel Felguérez, usado por Mayer Sasson para crear diseños aplicando la teoría de identificación de sistemas» (Computer drawing based upon a esthetic spatial analysis by Manuel Felguérez, used by Mayer Sasson to create designs applying system identification theory).

En las obras bidimensionales del artista, los cuerpos geométricos se destacaron a base de colores planos, con el rojo presente en la mayoría de los casos. Por su parte, las

esculturas fueron pintadas de un solo color, para dejar que la expresión geométrica tridimensional prevaleciera. Podemos agregar que esta idea predominó en él a lo largo de su carrera ya que, si bien su pintura evolucionó hacia formas más libres de tonos más cálidos, su escultura conservó una constante geométrica en cuerpos casi siempre monocromáticos. Es el caso de las 12 obras de gran formato, colocadas en junio de 2010 en torno a la antigua Glorieta de la Palma, sobre Paseo de la Reforma en la Ciudad de México, como parte de la exposición *Ciudad en movimiento* para celebrar sus ochenta años. Allí, cada pieza se ofrecía con un tinte específico, dejando la expresión plástica al metal y sus formas.

Referente a las ocho esculturas que resguarda la Academia de Artes y el tema del color, en principio, son dos en blanco, dos en bermejo, y una de cada una en azul, rojo, ocre y amarillo; posteriormente, al analizarlas resulta evidente el origen de su expresión, pues retoma los resultados de los trabajos en Harvard. Pese a la propuesta «mecanicista» del programa original del artista, comprendemos que su creatividad se impuso para entregarnos piezas con una expresividad propia dentro de su riqueza plástica. Efectivamente, la multiplicidad y abundancia de diseños está en aparente contradicción con la pureza de las sencillas formas geométricas de tonos sobrios, que permiten con ello un fuerte impacto visual.

Cabe agregar que dicha institución se precia de tener otras obras contemporáneas de este artífice, como *Origen de la reducción* o *La energía del punto cero*, de 1977, en las que las formas son más complejas y aparecen los metales sin pintura, en ciertos casos el cobre. No es de extrañar que, por esa época, en 1980 y bajo el nombre de *La llave de Kepler*, surgió entre la roca volcánica del Centro Cultural Universitario de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) una pieza en acero pintado, con el mismo lenguaje formal, pero de dimensiones mayores, como parte del Espacio Escultórico.

La colección de obras de la Academia de Artes expuesta en el Museo Nacional de San Carlos durante el primer cuatrimestre de 2023, posibilita, de nuevo, estudiar de cerca un momento vital en la obra del artista. Es un periodo en que ciencia y tecnología ocupan un sitio esencial en su pensamiento, pero cuyos resultados son a todas luces de gran valor estético y comprobar que «para modelar una forma, para pintar un cuadro, se necesita tener oficio (...) [donde] el proceso de creación artística, exige a quien lo pretende, la invención de una técnica personal y única para realizar sus obras». ¹⁶ Manuel Felguérez logró con creces este propósito.

¹⁶ Manuel Felguérez y Mayer Sasson, *La máquina estética*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 11.

Manuel Felguérez (1928-2020)

Francisco Castro Leñero

A Meche de Oteyza

Fue en 1982, durante una cena para celebrar la entrega de premios de la primera bienal de pintura Rufino Tamayo, en Oaxaca que nos conocimos Irma Palacios (primer lugar); Miguel, mi hermano (tercer lugar); y yo mismo (mención honorífica). Manuel Felguérez había sido parte del jurado junto con Tamayo y Teresa del Conde, entre otros. Durante la cena Meche Felguérez intuyó lo que sería una larga y cercana amistad, a la semana siguiente, recibíamos una invitación para comer en su casa junto con mis hermanos, Alberto, José y Miguel, el invitado estrella sería Juan García Ponce. El flechazo fue instantáneo y desde entonces, Meche, Manuel y Juan prodigaron su amistad cercanía y ejemplo.

Así fue como Juan García Ponce, Manuel y Meche Felguérez se convirtieron en nuestros amigos y consejeros.

Una de las costumbres que inauguramos, era reunirnos para revisar el desarrollo de nuestros proyectos y trabajos. Manuel Felguérez con su gran experiencia docente comentaba sobre las obras siempre a partir de comprender los intereses particulares de cada uno, propiciando la oportunidad de un mejor entendimiento en el nivel personal, lo que favorecía una mayor confianza en lo que hacíamos.

Manuel Felguérez era ya por supuesto una figura fundamental en las Artes Plásticas de nuestro país, era su calidad humana lo que borraba barreras y nos permitía contar con su amistad y camaradería. Parte de la generación de «ruptura» junto a Fernando García Ponce, Vicente Rojo, Roger von Gunten, Lilia Carrillo, Arnaldo Cohen, entre otros, Manuel destacaba por una inquietud particularmente intensa, pintor, escultor, muralista abstracto, accionista con Jodorowsky, maestro. Junto a su brillante generación produjo con su trabajo y presencia un cambio que, para las siguientes, resultó fundamental al convertirse en modelos y referencias.

México crecía y con nuestra generación en los 1980, hubo necesidad de incorporar al diálogo a los nuevos artistas, aparecían los Salones y concursos, etcétera. Cuántas veces Manuel Felguérez participó como jurado y consejero. Hombre atento y enterado del desarrollo de

las Artes Plásticas tanto en México como fuera, tenía un conocimiento y una forma de comunicarlo que resultaba indispensable atender ante cualquier iniciativa en la órbita cultural. Manuel Felguérez, nunca dejó de aportar para todo lo que contribuyera a la transformación y mejora del desarrollo de las Artes en el país.

A la par de su crecimiento como artista con exposiciones y obras en continua evolución, Manuel Felguérez colaboró en la construcción de los grandes proyectos nacionales, por ejemplo, el Salón Independiente en 1966. A principios de los 1980 con el colectivo de artistas ideó el espacio escultórico en la UNAM. Lo recuerdo en la década de 1990 en la planeación del Centro Nacional de las Artes, más tarde en la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Conaculta, así como del Fonca, proponiendo mecanismos para garantizar la transparencia y justicia en las decisiones en el apoyo a los proyectos de los artistas. Luego, nuevamente sirviendo como jurado en muchas ocasiones. Y qué decir de la creación del Museo de Arte Abstracto de Zacatecas, así como tantos y tantos proyectos e iniciativas más que ayudó a conformar.

Asimismo, tenía tiempo de escuchar y orientar las propuestas de sus amigos, fue en su casa que planeamos en 1983 diversos artistas de mi generación, la exposición *Trastiempo. Nueva pintura mexicana* que se presentó

en el Museo de Arte Moderno, bajo la dirección de Helen Escobedo. Lo que parecía un caos en ese inicio por la diversidad del grupo llegó finalmente a buen término, confirmando la razón de Manuel para convocarnos y apoyarnos.

Sin duda Manuel Felguérez era ambicioso no sólo en su obra sino en las estrategias de su propio desarrollo, apoyado siempre por Meche, su mujer, mantuvo una presencia en los espacios culturales de mayor importancia en el país; desde luego en Zacatecas con la creación del Museo de Arte Abstracto, el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, el museo del Palacio de Bellas Artes. Recientemente el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, exposición homenaje y reconocimiento en sus noventa años de vida. Su constante productividad y larga trayectoria le permitieron ser un artista familiar y conocido entre múltiples generaciones. Ello explica la extraordinaria reacción que ante su fallecimiento ha externado una infinidad de personas que lo consideraba cercano.

Son muchos los Manuel Felguérez que habrá que ir estudiando con el tiempo, porque así de vasta fue su obra, pintor no sólo de espacios múltiples, también lo fue de múltiples etapas y lenguajes, pareciera que nada le fue

ajeno dentro de la abstracción y como todo auténtico artista asumió el reto de ampliar su ejercicio creativo tanto como fuera posible. Quizá los pesos y contrapesos, inevitables a considerar en sus construcciones arquitectónicas y esculturas, dieron el sentido de equilibrio que liberó sus composiciones, haciéndolas cada vez más audaces y renovadas, como lo podemos comprobar en las últimas pinturas de 2019, en la citada exposición en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM. Pinturas de dimensiones casi murales y de las que pequeñas esculturas penden frente al lienzo para completar y dialogar con la intención puramente bidimensional de la superficie pintada.

Su temprano viaje de juventud a una Europa de la posguerra, devastada por los feroces nacionalismos, le dejó clara su posición en la vida: defender la libertad y la universalidad del arte. Para Manuel Felguérez ser un artista abstracto, fue una elección y una misión. Su oposición a las premisas de un arte nacionalista dominante en aquellos tiempos, así lo demuestran. Afortunadamente no estuvo solo. Aquellos jóvenes de la posguerra reconectaron las prácticas artísticas a las preocupaciones de su tiempo, se les denominó *generación de la ruptura*, Manuel desconfiaba de este calificativo. Lo menciono nuevamente por la importancia que tuvo para nuestra generación y

las futuras, y no está de más reiterarlo: nos hemos desarrollado hasta ahora con instituciones culturales que han tenido como base el respeto a la libertad de creación más allá de los gobiernos en turno, nos ha parecido natural; fue, sin embargo, la voluntad y lucidez de este grupo de creadores a los que perteneció Manuel Felguérez quienes lo hicieron posible, es nuestra herencia y de nosotros depende mantenerla y expandirla.

Manuel Felguérez cumplió con creces todos los retos que enfrentó, creímos que era eterno. En un sentido lo era, sigue vivo en los trazos y volúmenes de sus obras, en su Museo de Arte Abstracto de Zacatecas, en sus intervenciones urbanas y sobre todo en nuestra memoria y nuestro corazón.

Ciudad de México, junio 2020

Felguérez: inteligencia estética

Manuel Marín

1. Apenas habrá un estilo en la segunda mitad del siglo XX tan poco entendido como el minimalismo, de él recordamos su economía olvidando su sentido. Manuel Felguérez no es minimalista, pero sustenta *su sentido* en proyectos importantes.

2. Más allá de su filiación abstracta, Felguérez resuena con otros movimientos artísticos donde la abstracción es asumida como «soporte» de conceptos, articulados en ella solamente. Tal el caso de la escultura con chatarra o con artefactos mecánicos; se interesó en *arte povera* y efímero, llegó al *performance* y a las instalaciones. Todo ello le permitió el estudio del espacio *contenido* que ordenó bajo el sentido de una *Máquina*, que absurda, se despliega formalmente en reflejo temporal y deriva en presencias múltiples, dependientes.

3. Felguérez «abstrae su abstracción» en una geometría mínima y estable, dejando el trabajo de la mano a la gráfica de una máquina inteligente que mediante un

programa artificial, aporta un universo; esquemas de un orden relativo, índice de una permutabilidad infinita.

Es por tanto un mundo restringido a la mayor simplicidad y economía que describirá la totalidad de una estructura finita de cosas presentadas sólo en su geometría. Felguérez no intenta consumir todo el espacio que propone en lo que mira, sino que atiende solamente a sus relaciones invisibles.

4. Entre los dos proyectos que desarrolla bajo estos principios, Felguérez, escribe un libro producto de su paso por el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Reflexión sobre el programa que «produce» obras de «arte». Inteligencia artificial estética.

5. *El espacio múltiple* entiende que el espacio no existe más que como relación entre todo lo que se articula geométricamente. Geometría no visible sino visual. Aquella que construye lo que vemos al pensarla.

Reduce el espacio a la multiplicidad de diagramas que presentan el mismo esquema por medio de una profundidad patente en la lectura. Relación de lo visto como arreglo del universo de las partes. Esquema que armaría el espacio de dicha construcción y de la opuesta.

6. Partiendo de la multiplicidad de un espacio singular, *La máquina estética* alude al programa que concibe «la creación» en el paso de un objeto artístico a otro, guardando la substancia de su Figura universal.

La función de lo múltiple es el Espacio; la función de la Estética, lo singular.

7. Felguérez no trabaja aquí la máquina absurda de Tinguely ni la máquina de desechos de César, ni el cubo en construcción de Sol Lewitt. Es la concepción minimalista que permite ver, en el todo, la singularidad de una Idea, que invisible, observamos sin concepto.

Manuel Felguérez

Arnoldo Coen

Cuando Louise Noelle Gras comentó que iba a hacer una publicación en homenaje a Manuel Felguérez y nos invitó para que participara el que así lo deseara, me hizo viajar en el tiempo. ¿Qué puedo decir de Manuel que no se haya dicho ya? Un amigo, un compañero, un colega, un hermano. Alguien con quien conviví y viví muchas experiencias.

Lo recuerdo cuando yo era muy joven y estaba en la búsqueda constante de la experiencia estética, de la vanguardia, del quehacer artístico (aún sigo en la búsqueda, aunque tal vez ya no tan joven), en ese entonces Manuel era uno de los pintores abstractos más reconocidos en México, tanto en su escultura como en su pintura. Tuve el privilegio no sólo de conocerlo, sino de entablar una muy buena amistad, fuimos parte de la misma galería: la de Juan Martín, junto con otros pintores que siempre he admirado, como lo admiro a él, entre ellos Lilia Carrillo, Vicente Rojo, Francisco Corzas, Fernando García Ponce, Alberto Gironella y otros más.

Manuel tenía una personalidad amable y generosa, pero muy influyente y determinante. Supo seleccionar a sus amigos, compartir, debatir, confrontarlos y apoyarlos siempre. Nuestras reuniones versaban sobre la situación imperante en México; sobre el cambio necesario de la práctica artística, el abstraccionismo, el informalismo, la nueva figuración, así como del agotamiento temático y formal de la Escuela Mexicana de Pintura. Estas tertulias nos nutrían, nos enriquecían en la búsqueda por encontrar un lenguaje diferente, por encontrar una forma nueva de expresarnos. Fuimos parte de una generación que cambió la tradición del arte mexicano para hacerlo nuestro, de todos.

Manuel me recuerda esa época de mi vida, donde la creatividad era el aglutinante entre nosotros. Fuimos cómplices durante nuestra coincidencia en la Galería Juan Martín, en el Salón Esso, en el Salón Independiente, en Confrontación 66, con los Murales de Osaka y más. Las fiestas, reuniones y encuentros con escritores, cineastas, músicos y directores de teatro fueron de una riqueza inigualable. Durante la creación de su maravilloso museo, tuvo el acierto de dedicar una sala especial para montar los Murales de Osaka que son motivo de asombro y admiración para visitantes extranjeros y nacionales.

Felguérez, un vanguardista, un innovador que exploró e investigó fuentes, herramientas y formas diversas para

lograr su proyecto artístico. Lo evoco y lo veo trabajar con desechos de materiales para crear esculturas, lo veo jugar con piezas puestas de tal manera que parecieran aleatorias, pero siempre con resultados perfectamente estructurados. Se apropió de lo abstracto y lo inasible para hacerlo corpóreo en su obra. Supo encontrar la reducción de las formas en la pintura, alimentar una computadora con ellas de manera sistemática o aleatoria; generar pinturas metálicas; cambiar su gama cromática cada vez de fría a cálida y viceversa. Supo sumar las formas, las atmósferas, la materia, la línea, el accidente, el color.

Para él, «la obra te conmueve o te provoca, pero algo debe transmitirte», y tras toda una vida dedicada al arte, se confirma su objetivo. Su obra conmueve a México y al mundo con abstracciones, colores y metales que se funden con emociones, con estimulaciones sensoriales.

Como dije, ¿qué puedo decir de Felguérez que no se haya dicho ya? Sólo quiero compartir un escrito que me gusta mucho sobre él de Lourdes Sosa:

Manuel Felguérez, espléndido pintor mexicano. Un vanguardista que exploró la dinámica y la diversificación de imágenes geométricas y abstractas que representan un concepto, real o irreal en un contexto abstracto. Profundizó en la relación entre línea, plano, espacio, textura y

color en la abstracción para llegar a una obra equilibrada, poética y emotiva.

Felguérez representa el cambio de una época y un medio. Fue uno de los precursores de la estética no figurativa en México, uno de los miembros fundadores de la *generación de la ruptura*, del Salón Independiente y de la producción plástica a través de medios digitales. Su obra evolucionó con gran acierto de la abstracción geométrica a la abstracción lírica, en composiciones que conmueven y provocan. La obra de Felguérez es vasta y diversa, pintura, escultura, gráfica, murales, investigación es un diálogo entre el espacio y las posibilidades creativas.

Manuel nos dejó un legado cultural muy importante, nos dejó, junto con su esposa Mercedes de Oteyza, un espléndido museo que alberga su obra y la mejor colección representativa del arte abstracto en México.

Manuel Felguérez siempre se mantuvo activo. Supo ser libre y crear, crear, crear, hasta el final de sus días.

Generosidad

Marina Lascaris

Cuando pienso en Manuel Felguerez, la primera imagen que me viene a la mente es la generosidad.

No tuve la oportunidad de conocer a Manuel tanto como me hubiera gustado, pero los encuentros que tuvimos me marcaron profundamente.

Manuel era un hombre bondadoso y lleno de entusiasmo. Un maestro en todo el sentido de la palabra. Desde joven encontró su propósito en la vida y ayudaba a los jóvenes artistas a encontrar el suyo. Era un hombre desbordado de energía que junto con la inspiración, pudo crear una obra muy amplia y de calidad excepcional.

Testimonio de la importancia de Manuel como hombre y como artista es su espléndido Museo de Arte Abstracto en Zacatecas.

Son personas como Manuel, las que dejan una impronta de su paso por la vida.

Homenaje a Manuel Felguérez (1928-2020)

2023

Impresión

Editorial Los Reyes

Tzinal 4, casa 4

Lomas de Padierna

Tlalpan, 14240

Ciudad de México

Setecientos cincuenta ejemplares más sobrantes