

El fundamentalismo fantástico del arte joven de México

A l aproximarse el final del siglo, el arte mexicano contemporáneo muestra un nuevo carácter. Hay una nueva sensibilidad que cada vez con más énfasis se separa del arte de las generaciones anteriores, tanto en la literatura como en la música y en las artes plásticas. Esa nueva sensibilidad compartida por gran parte de los nuevos creadores mexicanos, es visible en esta exposición de once jóvenes artistas. Cada uno obviamente diferente pero todos vinculados, a primera vista, por algo que podríamos llamar "un sentido de lo terrible". Podría decirse que cada uno a su manera explora y lleva a cabo un ritual estético en el que lo terrible se manifiesta en formas muchas veces misteriosas. Los nuevos artistas mexicanos son fieles a aquel principio poético de Rainer María Rilke: "todo ángel es terrible".

Pero son fieles también a un principio estético que se remonta al arte antiguo de su país, el arte estremecedor de los aztecas. Y fue precisamente un alemán, Paul Westheim, quien lo señaló con certeza en uno de sus libros¹: "Las categorías decisivas del arte antiguo de México son lo terrible y lo sublime." Y el mismo autor, en un ensayo sobre las esculturas de las deidades prehispánicas escribió:

Los dioses del México antiguo son encarnaciones de las fuerzas de la naturaleza, como ellas terribles, destructores, demoníacos. Son horripilantes, son grandes, no son bellos. Sus imágenes no pretenden provocar emoción estética sino furor religioso, ese furor religioso que arrastra al hombre hacia la piedra de los sacrificios. [...] El propósito del arte antiguo de México es dar expresión a lo inexplicable, a lo no aprehensible con los sentidos; dar expresión a intuiciones má-

gicas, a concepciones religiosas. Por su naturaleza es arte imaginativo y expresivo.²

Afirmaciones que nos ponen abiertamente ante los ojos el vínculo secreto pero profundo que une a los nuevos artistas con los fundamentos tradicionales del arte mexicano. Es por ese vínculo actualmente activo y creador, entre otras razones, que se puede llamar "fundamentalista" al ímpetu estético de estos nuevos pintores, escultores y fotógrafos. Y yo añadiría el término "fantástico" a este arte "fundamentalista", para enfatizar el carácter imaginativo que caracteriza a esta búsqueda ritual de lo terrible.

De manera directa o indirecta, sublime o llana, muchos de los nuevos pintores buscan en su obra una redefinición de lo mexicano, y por eso algunos han sido llamados "neomexicanistas" por los críticos más sensibles al fenómeno. Pero sólo los artistas más lúcidos se dan cuenta de que la nueva búsqueda artística de lo mexicano es en sus momentos afortunados una búsqueda espiritual y no anecdótica; una búsqueda profunda de los símbolos fundamentales de una sensibilidad compartida y no una enumeración de los símbolos superficiales y estereotipados de lo mexicano. No es un nuevo nacionalismo sino un fundamentalismo; no una estética realista o abstracta sino fantástica. Y me parece que la selección de obra y artistas para esta exposición acierta precisamente en ese punto y por eso es muestra clara del fundamentalismo fantástico que marca al nuevo arte de México.

Pero se trata de una muestra doblemente significativa: permite ver el arte que se está haciendo en México ahora, enfatizando, es cierto, algunas de sus características más reveladoras; y nos muestra a la vez una visión alemana de este arte. Curiosamente, en ambos casos se trata de una vuelta a ciertas

tradiciones, ya que si estos nuevos artistas han elaborado una nueva relación, consciente o inconsciente, con una muy antigua tradición fundamentalista y ritual del arte mexicano, el hecho de poner un énfasis en este aspecto coloca coherentemente a esta selección de artistas y obras dentro de la visión tradicional que, desde el siglo pasado, algunos de los más brillantes alemanes interesados en el arte mexicano han tenido de él. Un producto de este interés es que sea precisamente en el Museo Etnográfico de Berlín, Dahlem, donde se encuentra la más importante colección de arte prehispánico fuera de México. Colección que es el producto de la pasión de muchos investigadores y coleccionistas alemanes de lo mexicano a lo largo de casi dos siglos. Y entre ellos uno que puede ser considerado entre los fundadores de la arqueología en México, Eduard Seler.

La citada visión contemporánea de Paul Westheim coincide en muchos puntos con la del novelista del siglo XIX, Karl Postl, quien con el pseudónimo de Charles Seasfield escribió una novela reveladora sobre México llamada *El virrey y los aristócratas*³ en la que dice:

México no es un país hermoso en el sentido que lo podemos imaginar... La naturaleza tiene aquí el carácter del orgullo más salvaje, de la fuerza más horrenda y caprichosa y a la vez de una indolencia indescriptible y desidiosa. Es este país la poesía del hemisferio occidental, el país más poético del mundo. Raramente encuentra una aquellas transiciones apacibles y tranquilas que gusta presentar la naturaleza prosaica de otros países.

Varios años antes, el mismo Alexander von Humboldt había escrito:

Una nación belicosa, que vivía en las montañas, robusta pero sumamente mal favorecida, de acuerdo con los principios euro-

¹ *Ideas fundamentales del arte prehispánico de México*. Ed. Era, México, 1972.

Texto para el catálogo de la exposición *Aktuelle Kunst aus Mexico*, llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno de Frankfurt.

² *Escultura y cerámica del México antiguo*. Ed. Era, México, 1980.

³ *Der Virey und die Aristokraten*, Zurich, 1835.

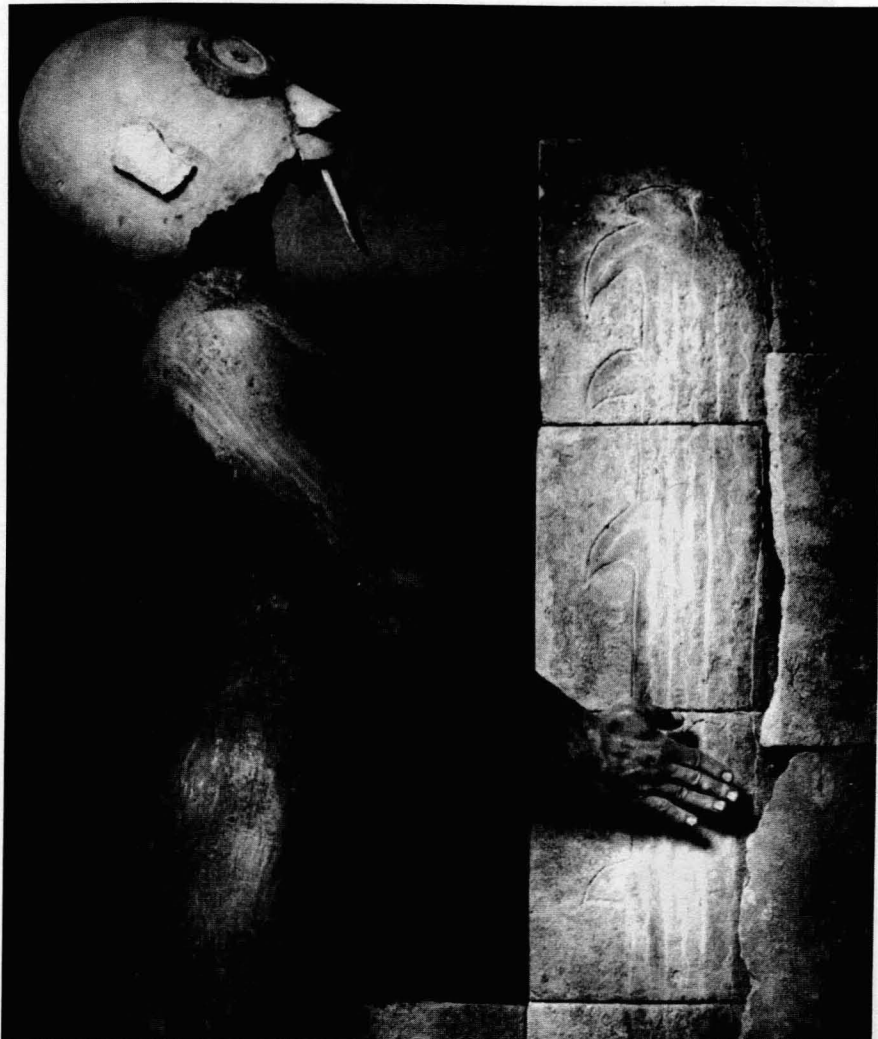
peos de belleza, degradada por el despotismo, acostumbrada a las ceremonias de un culto sanguinario, está poco dispuesta a elevarse al cultivo de las bellas artes. El hábito de pintar, en vez de escribir, la diaria visión de tantas figuras horribles y desproporcionadas, la obligación de conservar las mismas formas sin ningún cambio, son algunas de las diversas circunstancias que debieron contribuir a perpetuar un mal gusto entre los mexicanos.⁴

Haciendo a un lado la parte de prejuicio decimonónico de Humboldt, vemos que tanto las visiones de Postl como de Westheim, del propio Humboldt y la de esta exposición coinciden en enfatizar el lado terrible, intenso, poético con crueldad, que muestran los mexicanos en sus representaciones y en su naturaleza. Un punto de vista que no por casualidad coincide también con el interés de André Breton y los surrealistas en la fuerza expresiva del arte primitivo, africano y mesoamericano, y muy concretamente su interés en México y sus artistas. Es conocido, por ejemplo, que la valoración contemporánea de la pintura de Frida Kahlo, con su aspecto terriblemente doloroso y al mismo tiempo *naif*, primitivo, comenzó con Breton en los años cincuenta. Tampoco es casualidad que sea precisamente Frida Kahlo una de las artistas del pasado reciente que más interesa a los jóvenes artistas mexicanos actualmente.

Es decir que, con esta exposición, se cierra una especie de círculo de tradiciones en el que los jóvenes artistas vuelven su mirada hacia muy atrás y muy adentro de la naturaleza de su arte, buscando los fundamentos primitivos y rituales de él; y por otra parte, una mirada alemana resalta, elige, señala el carácter ritual y terrible de ese arte como uno de sus rasgos sobresalientes, si no es que el fundamental. Esta exposición es así una espiral de miradas y de búsquedas.

Los once artistas que integran esta muestra pertenecen al cada vez más numeroso grupo de jóvenes que han dado una vitalidad insospechada al arte mexicano de hoy. Ni éstos ni los demás forman en realidad un movimiento homogéneo estéticamente. Son más bien una multiplicidad de voces muy singulares con ciertos rasgos comunes que poco a poco se van definiendo con mayor claridad. Lo primero que los distinguió, como es lógico, es su diferencia con las generaciones anteriores. Y si la dinámica del joven arte mexicano continúa así, muy pronto este "Fundamentalismo Fantásti-

⁴ *Researches concerning the institutions and Monuments of the ancient inhabitants of America*, trad. H. M. Williams, Londres, 1814, p. 166.



Gerardo Suter, *Tlaloc*, 1991

co" podría conformar el tercer gran movimiento estético de este siglo en México⁵.

El primero fue "El Nacionalismo", que surgió en los años veinte y fue dominante en toda la primera mitad del siglo. Es importante hacer notar que, en México, las artes plásticas han marcado siempre a las demás artes y han ido adelante en la manifestación de cada nueva época estética del país. Es un hecho que casi todo lo nuevo, artísticamente hablando, y lo que se convierte a la larga en una época artística de México, se manifiesta primero y con más fuerza en la pintura. Así, el nacionalismo pictórico, que tuvo su expresión más fuerte y conocida en la pintura mural, impregnó a todas las artes, desde la danza hasta el cine, pasando por la novela y la música. Uno de los protagonistas de esa época, el fotógrafo Gabriel Figueroa, habla de una mística nacionalista que

⁵ He explorado esta hipótesis en: Ruy-Sánchez, Alberto, "New forms for a Century's End", en *Through the Path of Echoes: Contemporary Art in Mexico*, ICI, New York, 1990, y en el prólogo al libro *New moments in mexican art / Nuevos momentos del arte mexicano*, Parallel Project, New York y México, 1990.

a todos los animaba. Los nombres bien conocidos de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, tenían sus equivalentes en la música con Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, José Moncayo; en la danza con Guillermina Bravo, José Limón, Anna Sokolow; en la novela con Martín Luis Guzmán, Mauricio Magdaleno, Mariano Azuela.

La sensibilidad nacionalista fue predominante hasta el final de los años cincuenta, cuando una nueva generación de artistas surgió con fuerza y dio un nuevo carácter a la cultura mexicana. Como es costumbre, primero se definieron en contra de la sensibilidad anterior y fueron conocidos como los pintores de "La Ruptura". Al arte figurativo y de carácter social de los nacionalistas, los nuevos pintores mexicanos de entonces opusieron un arte claramente abstracto, o un arte figurativo más bien paródico o antirrealista. La idea de vanguardia volvió a ser importante. Y ser un artista de vanguardia implicaba ser crítico ante los valores establecidos en el mundo, y en el mundo del arte especialmente. Si los muralistas estaban vinculados a la estética del Realismo Socialista soviético, los pintores de "La Ruptura"

Nahum B. Zenil, *Retrato de boda*, 1991. Mixta/papel, 72 x 52 cm



reivindicarían los principios de la vanguardia constructivista rusa de principios de siglo, cuyo arte abstracto fuera ahogado por el dogma del Realismo Socialista. Si los nacionalistas daban obvia prioridad a lo mexicano en el arte, los nuevos pintores serían cosmopolitas. Si los nacionalistas veían al arte como un medio de expresión de la realidad social y de la historia nacional, los neovanguardistas lo verían como un lenguaje en sí mismo, un universo de formas relativamente autónomas, un "arte combinatoria" cuya fuerza creativa cuestiona implícitamente a las formas estereotipadas y conformistas de la realidad. Por eso la idea de "juego" se convierte en algo primordial de esa época: jugar es introducir un principio lúdico, y por lo tanto irónico, en un mundo que se toma a sí mismo demasiado en serio. El arte es visto entonces como una forma de juego. El acto estético por excelencia en la época es el *Happening*: combinación de teatro y carnaval, pintura y juego. Uno de los *happenings* más célebres de los años sesenta en México fue uno en el que los pintores de "La Ruptura" y sus amigos llevaron a cabo los funerales simbólicos del Realismo, lo que equivalía a enterrar a Siqueiros, Rivera y Orozco con todos sus seguidores, todos sus valores sociales y sus figuras heroicas.

Hacia mediados de los años ochenta comenzó a ser visible una nueva concepción del arte joven en México: a la nueva generación ya no le importó ser "comprometida con la sociedad y la historia patria", con el pasado indígena y la difusión muralística del heroísmo nacional, como lo eran los nacionalistas de la primera mitad del siglo. Pero tampoco le interesó ser de vanguardia, hacer de su arte una crítica implícita al conformismo del *establishment*, burlarse de los valores reconocidos, crear formas nuevas y audaces con un lenguaje formal radi-

Fernando Leal, *Pareja*, 1991. Oléo/lino. 15 X 35 cm



calmente nuevo, ya sea abstracto o figurativo, como interesó a muchos de los pintores de "La Ruptura".

Adolfo Riestra fue quien abrió la puerta para que entraran los nuevos aires creativos. Él fue, sin saberlo, quien sembró las más fértiles semillas del Fundamentalismo Fantástico. Sus esculturas de barro, fuertes y al mismo tiempo delicadas, exploraron el pasado escultórico antiguo de México sin copiarlo, ni siquiera parodiarlo. Lo que hizo Riestra fue más radical: reinventó una cultura antigua. Nos creó unos ancestros cuyo espíritu primitivo, lleno de espiritualidad y de inocencia, vemos en sus esculturas. Explorador sensual del barro, Riestra colocó antes de morir muy prematuramente la piedra angular de la nueva generación. Tiene razón el poeta Hugo Gola, que escribió sobre este escultor: "La muerte, que truncó esta vida, no podrá sin embargo dispersar la energía que estas obras condensan. Seguramente esa energía se transmutará en otros, en el arte sucede muchas veces así. Una gran obra no sólo es en sí misma; es además un sustento para las obras nuevas que vendrán."⁶

Así, de una manera mucho más teatral, en el sentido más antiguo del teatro que es el rito, el fotógrafo Gerardo Suter pone en escena literalmente a seres también "antiguos" pero contemporáneos, ancestros recién invitados pero que nos dan con intensidad la sensa-

⁶ Hugo Gola, "Homenaje a Adolfo Riestra", en *Poesía y Poética*, número 1, primavera 1990, Universidad Iberoamericana, México.

Fernando Leal, *Uroboros*, 1991. Oléo/lino. 18 X 36 cms.



Nahum B. Zenil, Mamá Nina, 1988, mixta/ papel, 56 x 37 cm.



ción de una autenticidad desgarradora. Autenticidad que no es obviamente la de su pasado sino la de esa terrible profundidad espiritual que despliegan y que no puede sino conmovernos. Ecos de muy antiguos sacrificios humanos parecen derramar su sangre sobre esta obra y volver sagrados los espacios que en ella se crean. El teatro sagrado de Suter tiene rasgos de un relato iconográfico sobre los orígenes mitológicos de la vida y la muerte; su obra ritual es sin duda creación de una mitología: pero cuenta una historia paradójicamente no narrativa, una historia de intensidades puras.

Pero así como las figuras de Suter parecen asumir un carácter más de signos que de personas, las figuras del fotógrafo Pedro Olvera parecen asumir un carácter de fragmentos: hombres y mujeres como muñecas rotas, partes de un todo en gran parte indescifrable, aparentemente caótico, indudablemente ritual. De otra manera, surge el eco de los sacrificios humanos antiguos, de las emasculaciones rituales, de las plegarias hacia lo terrible que rebasa a los hombres. El cuerpo es parte del ritual mayor que nos está vedado contemplar. La teatralidad de la obra fotográfica de Rubén Ortiz nos saca aún más del escenario antiguo, con ecos prehispánicos, para adentrarnos en el escenario popular de las calles del México contemporáneo. Los objetos del Kitsch florecen mezclando su burda inocencia con el éxtasis ritual de las devotas habitantes cristianas de las calles mexicanizadas del sur de los Estados Unidos. Colores chillantes en los muros, iconos de vírgenes cristianas, atuendos con ecos folclóricos, son los ingredientes de esta versión ritual de lo mexicano. En la fotografía de Laura González, el escenario sigue siendo ritual pero su centro es el cuerpo, ya no la calle, ni la piedra prehispánica de los sacrificios, sino el cuerpo como ofrenda para hacer brotar el corazón, o en su defecto, un conjunto de objetos rituales, como una tradicional ofrenda para día de muertos, que puede ser presentada como un cuerpo con partes desmembrables, casi mutilables. Su obra parece afirmar la fugacidad que tiene la unidad del cuerpo, como quien quisiera gritar: esto que nos contiene no nos contiene.

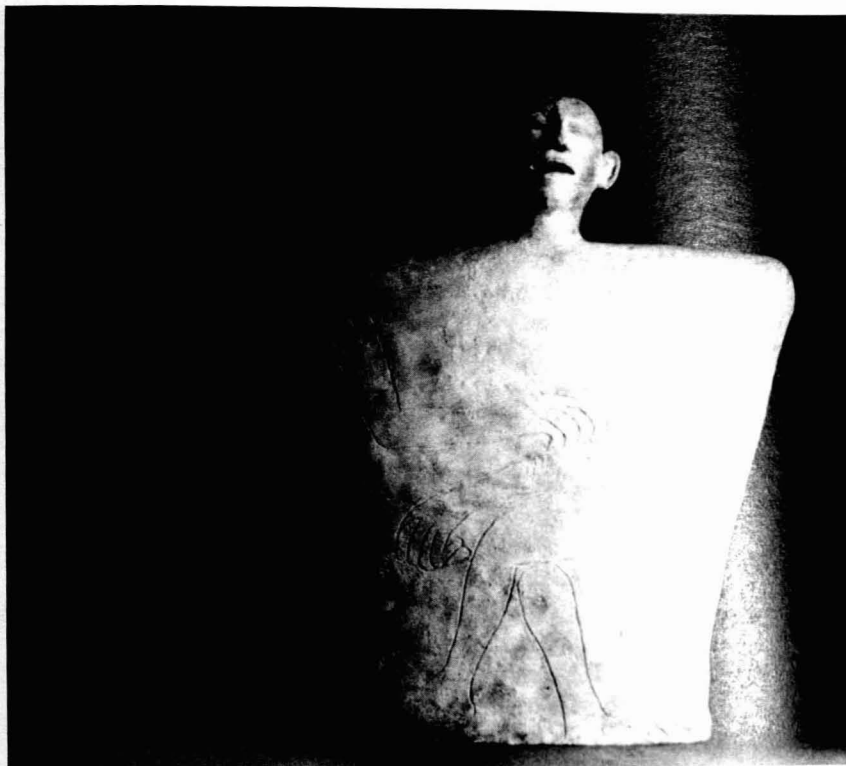
Las obras de Silvia Gruner, autora de instalaciones, son menos dramáticas que las de los fotógrafos recién mencionados, pero se vinculan con ellos en la creación de espacios evidentemente rituales. Salvo que, paradójicamente puesto que son tridimensionales, las obras de Gruner parecen enfatizar más el tiempo en el que se sitúan que el espacio en el que se despliegan: son objetos que están ahí para el sacrificio, lo que vemos no es el ritual mismo sino un antes o un después de él. Así, el sacrificio mismo, el acto ritual, se carga

aún más de misterio. No sabemos cómo se hace, en qué consiste, si se mutila, se reza, se sangra, se recibe un rayo o se derrama su energía. Pero sí vemos con qué se hace, cuáles son los objetos del rito. Y sabemos que nuestra interpretación con certeza se equivoca: el misterio nos rebasa. Una figura prehispánica sentada con mueca terrible sobre alambres que se cruzan es constancia de nuestras limitaciones humanas: es puerta sensible hacia otras dimensiones de la vida, terribles tal vez.

Nahum B. Zenil en el dibujo y Julio Galán en la pintura, cada uno obviamente de muy diferente manera, han explorado a fondo una de las más importantes dimensiones del Fundamentalismo Fantástico, al establecer como centro de energía de sus obras un "Yo" que en las generaciones anteriores estaba relativamente mal visto. Se trata precisamente de un "yo adolorido" que no era válido si no era histórico y social dentro del nacionalismo de los años treinta; y que no cabía muy bien dentro de la vanguardia formal de los pintores de "La Ruptura". No es casualidad que tanto Zenil como Galán, y sobre todo abiertamente el primero, revaloren a Frida Kahlo, que había sido vista con cierto desprecio como "intimista" por los pintores nacionalistas, y que había sido descalificada como "realista" durante "La Ruptura", cuando justamente se acuñó el término de "los fridos" para calificar despectivamente a los pintores realistas que todavía había en los años sesenta. Surge de nuevo Frida revalorizada, como un icono religioso que permite a los autores expresar su "Yo en pena".

Una obra de Fernando Leal, "La búsqueda de lo absoluto", donde nos presenta la viola-

ción de un bebé, lo vincula sin remedio con la búsqueda ritual de lo terrible en el "Fundamentalismo Fantástico". El ritual que nos muestra es el más terrible de todos, el más despiadado y el que con mayor efectividad toca los límites de la sensibilidad. Pero la búsqueda de Leal en realidad va mucho más allá puesto que penetra en los fundamentos del arte mismo y de la pintura. Su patria es la pintura, el pasado que se inventa y que inventa para nosotros es el de la pintura occidental, con su historia múltiple y rica. Los ancestros que nos regala son eminentemente plásticos. Es por eso el más pintor y plásticamente el más cosmopolita de los jóvenes pintores fundamentalistas mexicanos. Pero si Leal retoma la tradición occidental, Sergio Hernández retoma como nadie la herencia mexicana reciente (herencia mexicana impregnada de Klee y Dubuffet y tantos otros), donde colorido, motivos, extravagancia local, imaginación, se unen en una de las obras más atractivas de los Fundamentalistas Fantásticos: tal vez entre todas la más llena precisamente de fantasía. Si la palabra que podría guiar a Leal es la plasticidad y a Hernández la fantasía, la que sin duda guía a Nestor Quiñones, uno de los más jóvenes y más radicales fundamentalistas, es espiritualidad. Su obra está llena de misterio, precisamente porque parece penetrar certeramente en los misterios de la vida. Explorador de lo que está más allá de lo que tocamos, en su pintura, collages, objetos, etcétera, se adivina un fuerte sentido de trascendencia. Y es esta búsqueda uno de los rasgos fuertes de esta nueva sensibilidad cultural de México que los Fundamentalistas Fantásticos comienzan a expresar. ◇



Adolfo Riestra. Torso estriado rosa, 1989. Bronce. 85,5 x 70 x 18 cms.