

Introducción

Desde los años sesenta del siglo pasado, la abstracción geométrica ha sido enmarcada como una solución distintiva del arte moderno en América Latina. Críticos e historiadores han conceptualizado distintas categorías para situar al arte de soluciones geométricas como un fenómeno regional. La terminología es amplia y recorre distintos espectros. En cuestiones temporales, por ejemplo, se mueve entre extremos. Las formulaciones van desde la reflexión sobre una geometría americana, que indaga en las culturas originarias del continente, hasta una lectura sobre lo geométrico como índice de una modernidad de avanzada, atada a procesos de industrialización propios del siglo XX. Otras categorías abordan la abstracción geométrica a partir de su carácter comunicativo y relacional (en términos fenomenológicos), resaltan el impulso analítico de sus estructuras o señalan su potencial utópico.

Con el tiempo, esta terminología se ha ampliado. A las categorías propuestas en los años setenta, por críticos como Juan Acha y Damián Bayón, se han sumado otras, como las que más recientemente han concebido académicos como Mari Carmen Ramírez o Gabriel Pérez-Barreiro —sólo por mencionar algunos nombres de una amplia lista de personajes que se han dedicado a este tipo de análisis—. Una obra determinada puede ajustarse a dos o más categorías, ofreciendo una lectura más compleja a partir de distintas conceptualizaciones realizadas en diferentes momentos históricos.

Siguiendo el concepto de *desformalismos* del programa museológico de la XIII Bienal FEMSA, *Nunca fuimos contemporáneos*, la exposición busca sumar a este conjunto de categorías algunas propuestas que se mueven un tanto a contracorriente de conceptualizaciones sobre el arte de soluciones geométricas de los años sesenta y setenta, como pueden ser su representación como índice de racionalidad o utopía. Bajo esta perspectiva, se incluyen en esta muestra algunas piezas realizadas a partir de los años noventa del siglo pasado en las que, aunque cuenten con

soluciones geométricas, sus formas no remiten al optimismo que se experimentó en la región durante los años de la posguerra mundial. Más bien, apuntan a cuestiones problemáticas dentro de la historia reciente.

Estas categorías históricas y actuales son presentadas en esta guía de la exposición y se relacionan con las piezas que conforman *Geometría sin fin* así como algunas obras de la colección permanente del Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez. Así, los contenidos de esta guía pueden ser utilizados para tener una lectura adicional de algunas piezas que forman parte del acervo del museo. El montaje de las piezas de *Geometría sin fin* en la sala temporal, no obstante, no sigue de lleno estos parámetros. Junto al artista Felipe Mujica, se han trazado otro tipo de asociaciones entre las piezas que, en ocasiones, no se ajustan totalmente a dichas categorías. La guía puede proveer cierta información sobre algunas piezas, y algunas conexiones entre ellas, pero la exposición invita al público a pensar otras posibles asociaciones más allá de los contenidos del impreso. La intención de crear una situación compleja, donde se pueden establecer relaciones entre las piezas, se refuerza con la intervención que Mujica realizó específicamente para esta muestra. Su trabajo, producido en colaboración con Juan y Juan Pablo Ruelas del taller de Zarapes Ruelas y los maestros Marcos García López y Lucía Carbajal Aguilar, es parte integral de la exposición además de operar como un recurso museográfico que busca relacionarse activamente con el espacio, las obras y el público.

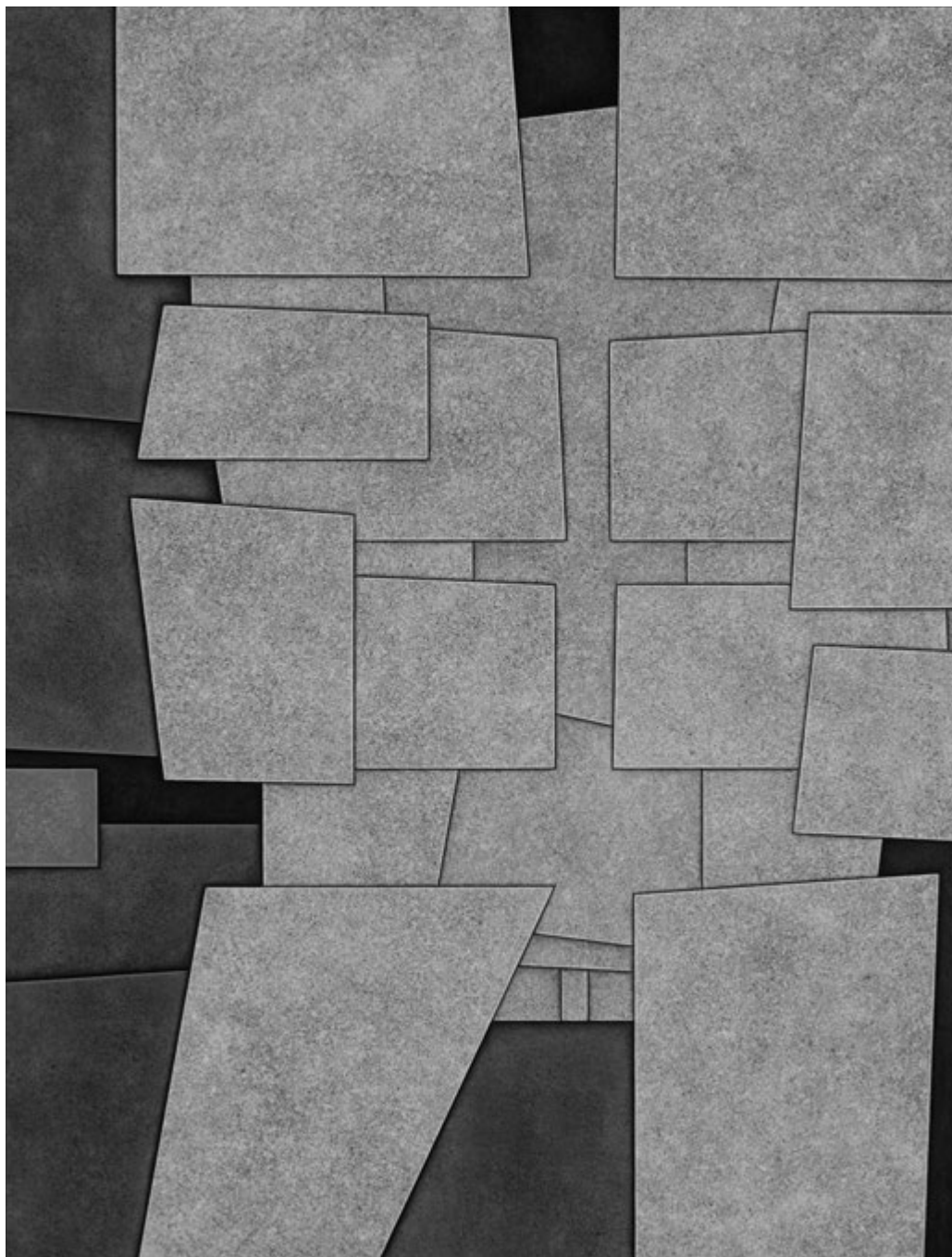
Geometría sin fin

Los primeros ejemplos de arte con soluciones geométricas en América Latina datan de las tres primeras décadas del siglo XX, es decir, desde que surgió el arte moderno de vanguardia en la región. No obstante, este tipo de pintura no-figurativa se popularizó a partir de los años de la posguerra global, en los que Latinoamérica se benefició de las oportunidades económicas que se suscitaron a partir de la Segunda Guerra Mundial, y sus efectos, en Europa. El arte geométrico de los años cincuenta, sesenta y setenta en América Latina —mismo que conforma la mayor parte de piezas en esta exhibición— es visto por muchos académicos como inseparable de la acelerada industrialización y urbanización que experimentaron varios

países y ciudades de la región en esta época. De hecho, muchos materiales utilizados para la producción de las piezas denotan esta transformación: pinturas de base plástica (acrílica) y automotrices, aluminio, y múltiples productos plásticos como el plexiglás. El arte geométrico también es entendido como índice del optimismo de esos años.^I El arte geométrico, desde esta perspectiva, denota cierto carácter cosmopolita presente en algunos centros urbanos de la región así como un internacionalismo y una consciencia global crecientes que permitieron el diálogo de los artistas latinoamericanos con la producción de otras latitudes, como los Estados Unidos, algunos países europeos o Japón.

Sin embargo, este carácter moderno, industrial e internacional de la abstracción geométrica siempre ha tenido como contraparte una especie de anclaje local, americano. Desde los años veinte del siglo pasado, distintos artistas —como Joaquín Torres García— tenían el interés de codificar referentes locales en el lenguaje internacional de la abstracción geométrica. Muchos artistas mencionaron que su producción aunque moderna en apariencia, reflexionaba y actualizaba referentes del pasado, principalmente provenientes de las culturas precolombinas. Considerando esta perspectiva, el arte geométrico de la región parece guardar una contradicción entre lo actual y lo antiguo, como si se viviera en un presente que ve simultáneamente al futuro y al pasado. No obstante, muchos artistas de la región resolvieron esta condición contradictoria argumentando una continuidad cultural, en la que el arte moderno actualiza un legado ancestral.^{II} En sus escritos de los años setenta, Juan Acha y Damián Bayón consideraban esta tendencia como poética, encargada de profundizar en cierto mundo mítico.^{III} Entre los artistas que cabría mencionar en relación a esta perspectiva del arte geométrico se encuen-

- I Gabriel Pérez-Barreiro, “Introduction”, en *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (Austin: The Blanton Museum of Art / Fundación Cisneros, 2007), 13-15.
- II Un caso de este tipo de argumentación se encuentra en el texto de Octavio Paz, “El águila, el jaguar y la Virgen: Introducción a la historia del arte en México”, en *Obras completas, vol. 7, Los privilegios de la vista II: Arte de México*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 23-25. También aparece constantemente en sus textos sobre el pintor Rufino Tamayo.
- III Juan Acha, “Comentarios de la exposición *Plural* en Austin”, en *Plural. Crítica y literatura* 52 (enero de 1976), 80.



Gunther Gerzso, *Tlacuilo II*, 1979. Acrílico sobre tela, 116.8 x 89.5 cm. Colección FEMSA.

tran: Gunther Gerzso, Fernando de Szyszlo, Pedro Coronal, Mathias Goeritz y Fanny Sanín.

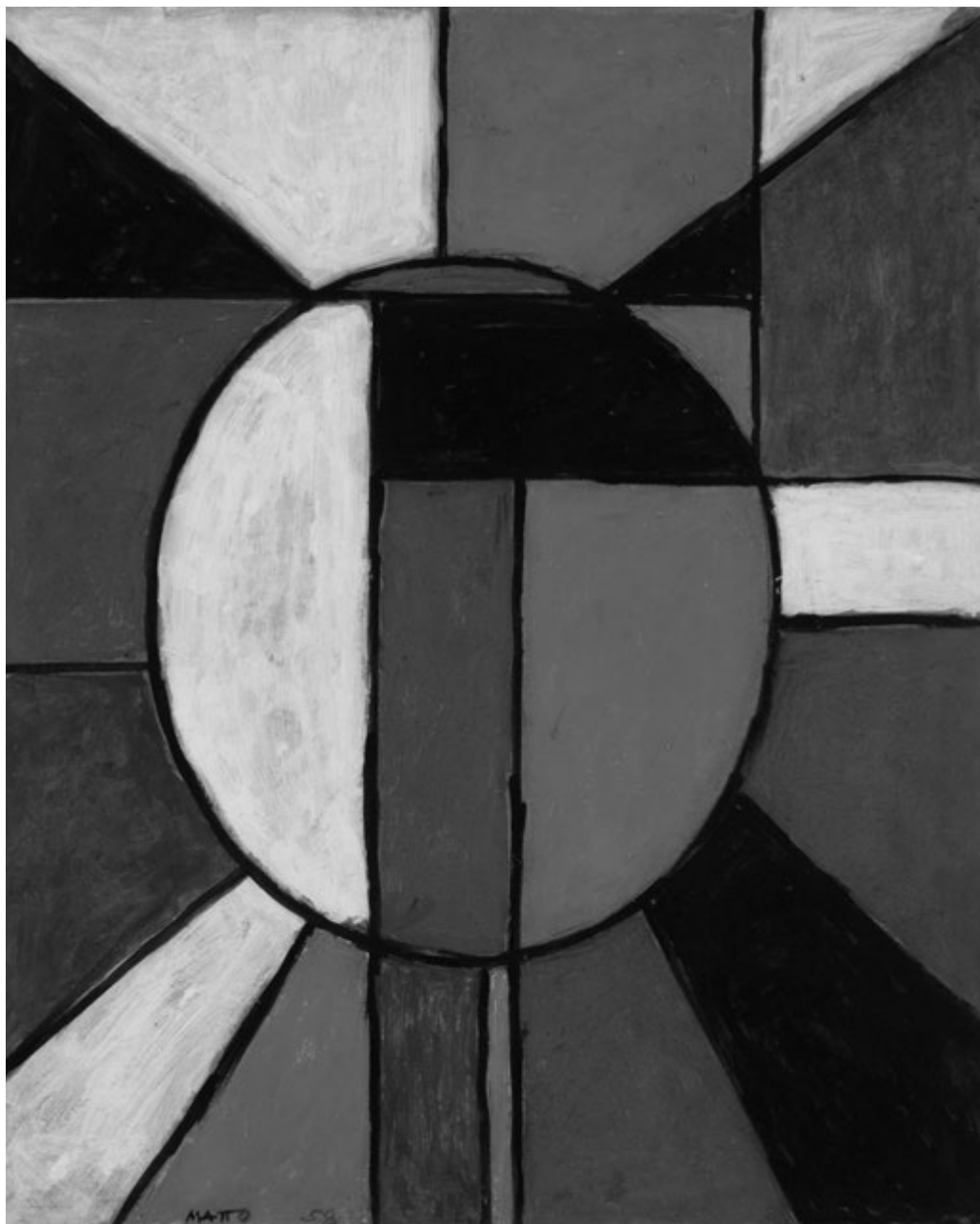
Este sentido mítico no se limitó sólo a establecer vínculos con el pasado. La geometría también funcionó para proyectarlo hacia la actualidad. Mediante este tipo de abstracción, las cosmovisiones del pasado buscaban ser actualizadas para propagar una “visión integral del mundo que la época moderna ya había perdido”. Esto se haría mediante la “estructura formal de la obra, basada en principios racionales universales e imbuida de simbolismo cósmico”.^{IV} Estos trabajos tienden a contar con una clara intención comunicativa y relacional que a través de formas, colores y volúmenes buscan articular un símbolo abstracto. Esta propuesta de abstracción geométrica, que fue popular en Uruguay y Argentina principalmente, contaba con cierto carácter utópico. Su intención era, en esta escuela de pintura, delinear una nueva sociedad representada por América Latina.^V Joaquín Torres García fue el artista fundador de esta concepción de la abstracción geométrica. Su legado se encuentra en el trabajo de Francisco Matto, Gonzalo Fonseca y Marcelo Bonevardi, entre otros.

En los años setenta, críticos como Acha o Bayón veían este tipo de arte geométrico ligado a lo poético o mítico, en parte, como poco intelectual. Era convencional que críticos de esos años, como ellos, relacionaran la modernidad del arte geométrico con la entrada de “las fuerzas racionales en la creación artística” de América Latina. Para ellos, el estado ideal del arte geométrico era aquel en el que se rechazaban “las tendencias que cifran la creación artística en las fuerzas innatas y emocionales”.^{VI} Ésta era la avenida que deseaban para el arte geométrico en América Latina. Otro elemento que se relaciona con este aspecto racional es la estructura de la obra. No es que las obras que abordan cierto sentido mítico carezcan de estructura, pero esta estructura está determinada por ciertos significados, como pueden ser las alusiones a las culturas

IV Mari Carmen Ramírez, “Reflexión heterotópica: las obras”, en *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000), 34-35.

V *Idem.*

VI Juan Acha, “El geometrismo reciente”, en *El geometrismo mexicano*. (México: UNAM / IEE, 1977), 40-41.



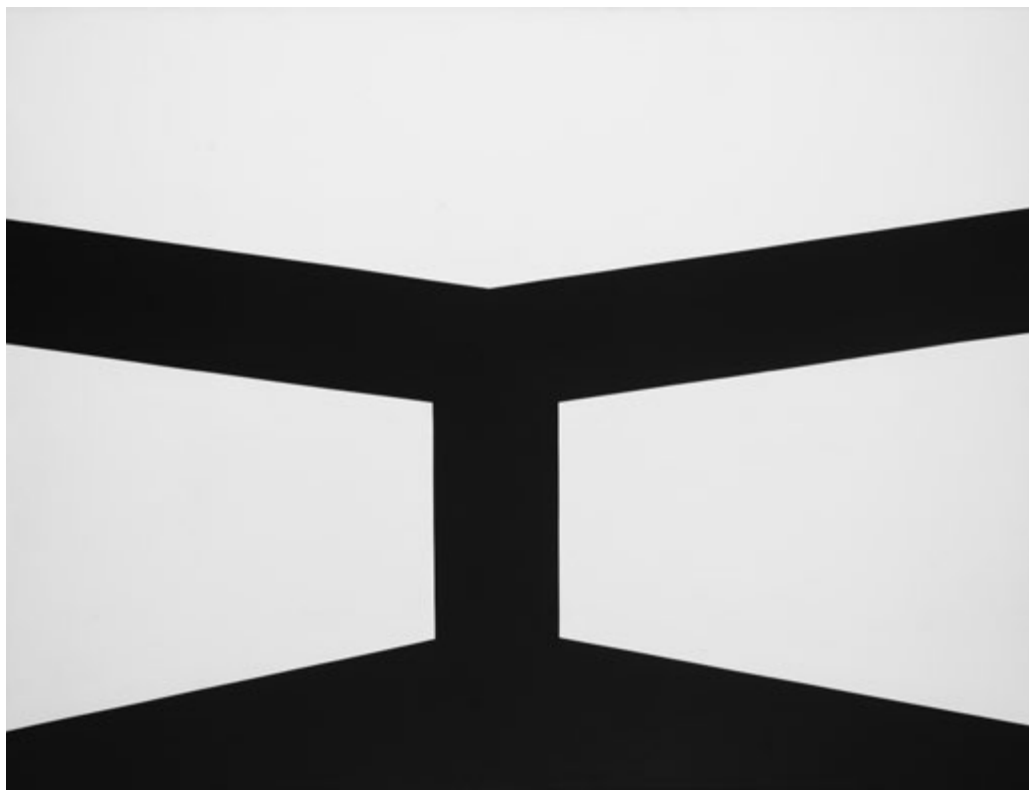
Francisco Matto, *Virgen constructiva*, 1958. Óleo sobre cartón, 85.2 x 69.8 cm.
Colección FEMSA.

precolombinas. Del otro lado del espectro se encuentra una definición de la abstracción geométrica que busca “anular por fin el mundo de la representación, estableciendo la *estructura* de la obra como una realidad concreta —donde línea, color y plano funcionaran por sí mismos y no en relación al mundo exterior—”.^{VII} La pieza de la artista venezolana-alemana Gego, *Dibujo sin papel 85/13* (1985) puede servir para ilustrar lo anterior. Estructura y dibujo se funden. La pieza de alambre es un dibujo sin papel, una estructura reticular que usa el muro como fondo. Aunque este tipo de abstracción tiende a no representar algo concreto, su estructura es racional y puede estar articulada de distintas maneras, con distintas consideraciones y de acuerdo a distintas propuestas conceptuales. En el caso de esta pieza, como un ejemplo, se redefine la relación con el muro, éste deja de ser exclusivamente el soporte de la pieza y se vuelve fondo, en directa relación con el dibujo hecho de alambre. Entre las obras que se presentan en esta exposición existen piezas que en su estructura proponen una nueva manera de entender el proceso de articulación del cuadro, consideran cuestiones cromáticas (Eduardo Terrazas), o utilizan un vocabulario que exprese la intención de articular una reflexión sobre el espacio (Carmen Herrera). En otros casos, la estructura de las obras parte de investigaciones que pueden relacionarse con otros campos, como con la música atonal en el caso de Kazuya Sakai o la cibernética, como sucede con Manuel Felguérez y su proyecto *La máquina estética*, en el que un programa de computadora dictaba, en gran medida, la estructura de las piezas. Muchos críticos consideraron este tipo de abstracción geométrica, en la que se privilegia la estructura de la obra, como un rasgo predominante del arte de la región, de la “voluntad constructiva” del arte latinoamericano.^{VIII}

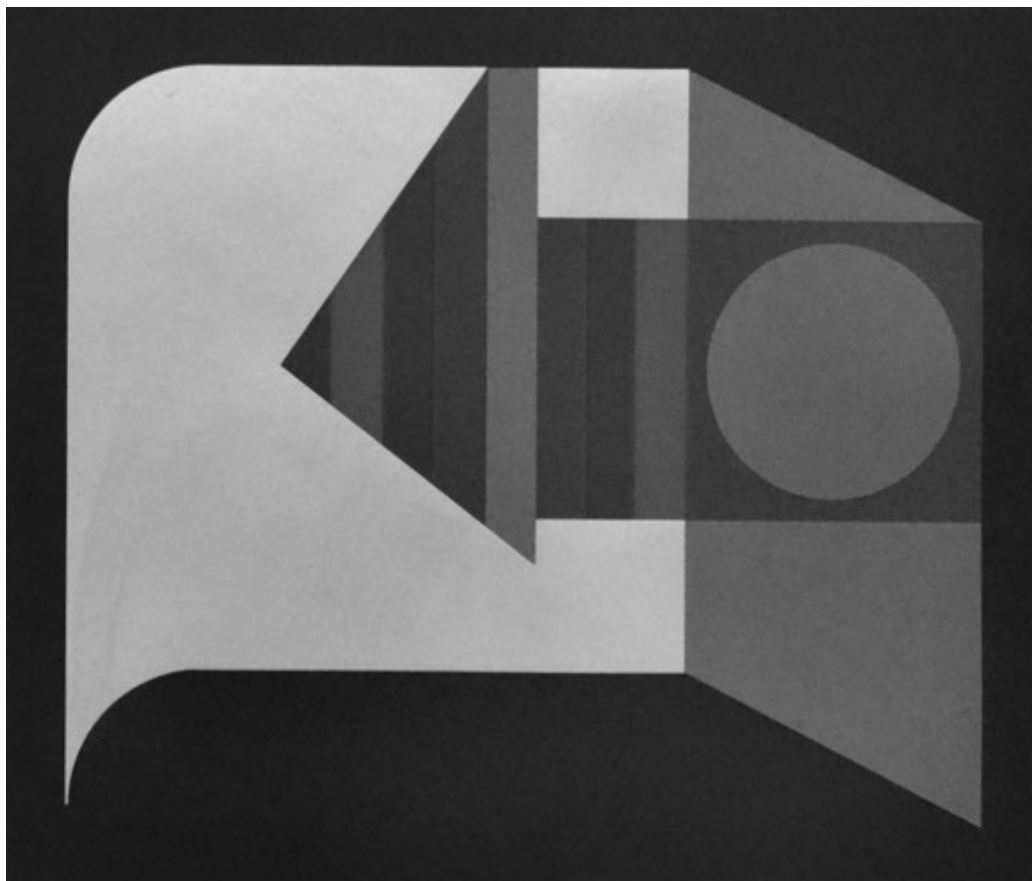
Algunos artistas de América Latina aprovecharon este énfasis en la estructura y utilizaron las soluciones geométricas, el juego y sobreimposición de planos, como el fin más adecuado para realizar investigaciones plásticas y lograr “fines artísticos-visuales nuevos”, de movimiento y luz reales y virtuales, de independencia cromática o de

VII Ramírez, “Reflexión heterotópica: la obras”, 38.

VIII *Idem.*



Carmen Herrera, *Ávila*, 1974. Acrílico sobre tela, 114 x 152 cm. Colección FEMSA.

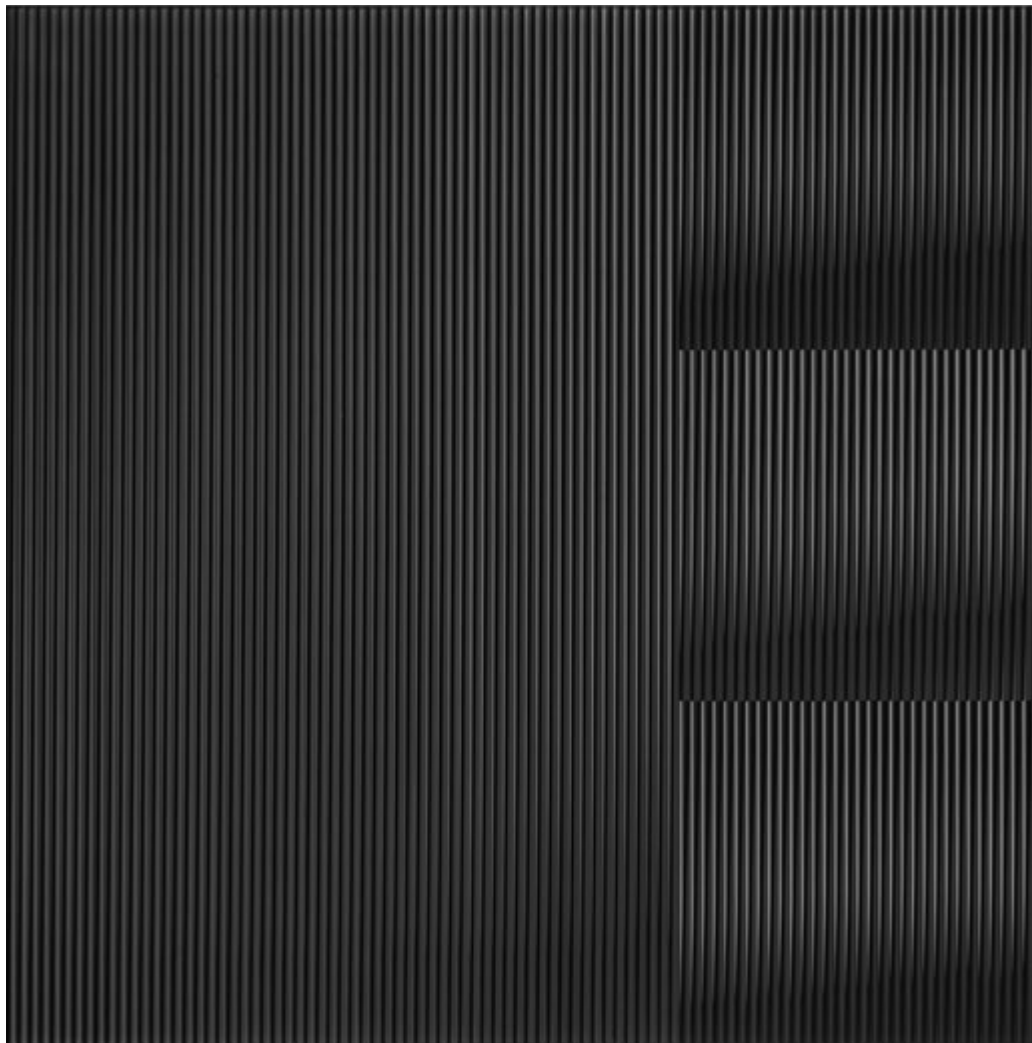


Manuel Felguéz, *Signo convexo*, 1973. Serigrafía, 76 x 55 cm.
Museo de Arte Abstracto Manuel Felguéz.

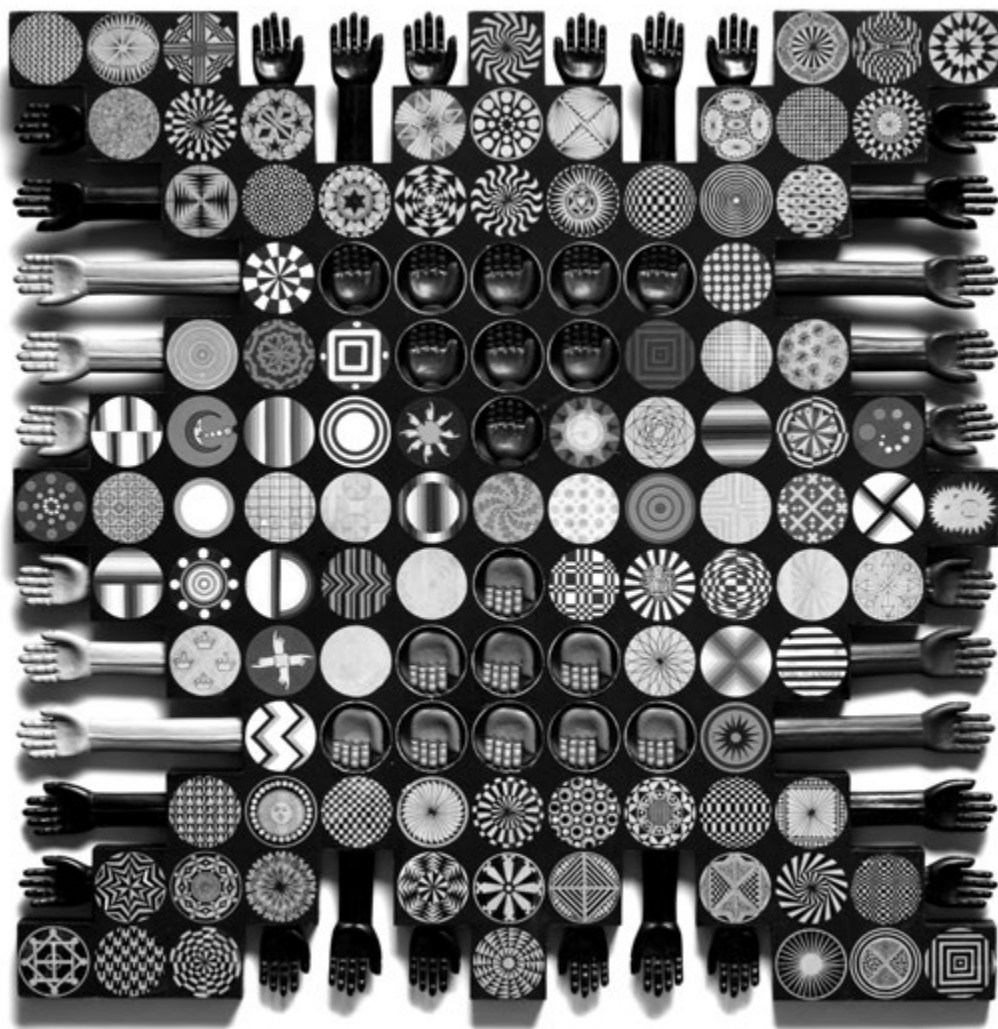
economía de medios.^{IX} Esta producción plástica enfocada en investigar el dominio de la percepción, lo óptico y lo táctil, ha llegado a ser vista como otra categoría predominante del arte geométrico de la región. El énfasis regional en lo cinético tiende a dejar de lado en la discusión cómo esta producción siempre estuvo en diálogo con un contexto internacional. Muchos de los artistas latinoamericanos que se pueden asociar con este tipo de abstracción geométrica-cinética vivieron en otros puntos del globo y produjeron proyectos en conjunto con artistas de distintas nacionalidades en centros urbanos fuera de la región, como Nueva York o París. Sus intereses perceptuales buscaban una participación más activa del espectador, quien a través de su movimiento, por ejemplo, determinaría la percepción de la obra. Este creciente interés en concretar una mayor participación del espectador presente en este tipo de arte geométrico resuena con los distintos movimientos de participación social que sucedieron en varias ciudades latinoamericanas durante los años cincuenta y sesenta. Carlos Cruz-Diez, Jesús Rafael Soto, Ary Brizzi, Omar Rayo, Luis Tomasello, Francisco Moyao son artistas que se pueden identificar con este tipo de práctica.

No está de más mencionar que bajo el rubro de arte geométrico de América Latina pueden existir obras que, a partir de sus intereses en el movimiento (real o virtual), en investigaciones cromáticas o de economía de medios, se sitúen en relación y en diálogo con distintas propuestas artísticas de la época que sucedían en un plano internacional, como fueron el arte óptico y cinético, la pintura de campos de color o el minimalismo. Aunque el arte geométrico de la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica ha sido enfatizado desde una perspectiva regional, su discusión puede ser más amplia, sobre todo en relación a este aspecto internacional.

Las categorías sobre el arte geométrico en América Latina discutidas hasta el momento tienden a privilegiar su sentido racional. Algunos artistas asociados a la búsqueda de una geometría americana escapaban esta condición en su sentido más estricto. Como sucedía con el trabajo de Gunther Gerzso o Fernando de Szyszlo, algunos artistas buscaron introducir a través de la geometría una cualidad ominosa conectada a ciertos referentes precolombinos.

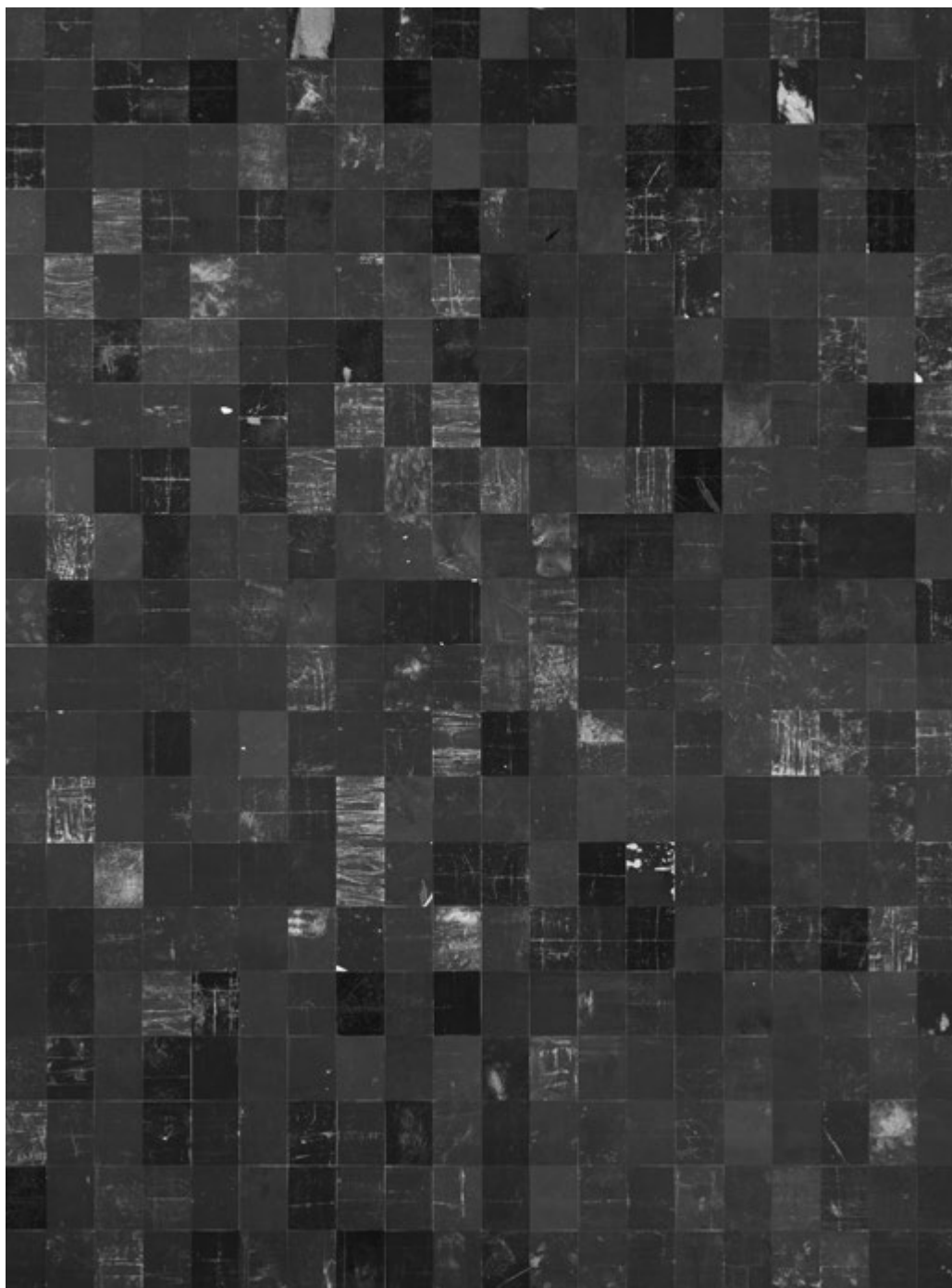


Carlos Cruz-Diez, *Physichromie No. 953*, 1977. Serigrafía en módulos de aluminio e inserciones de acrílico con marco de aluminio, 94.9 x 95.6 x 3.9 cm. Colección FEMSA.

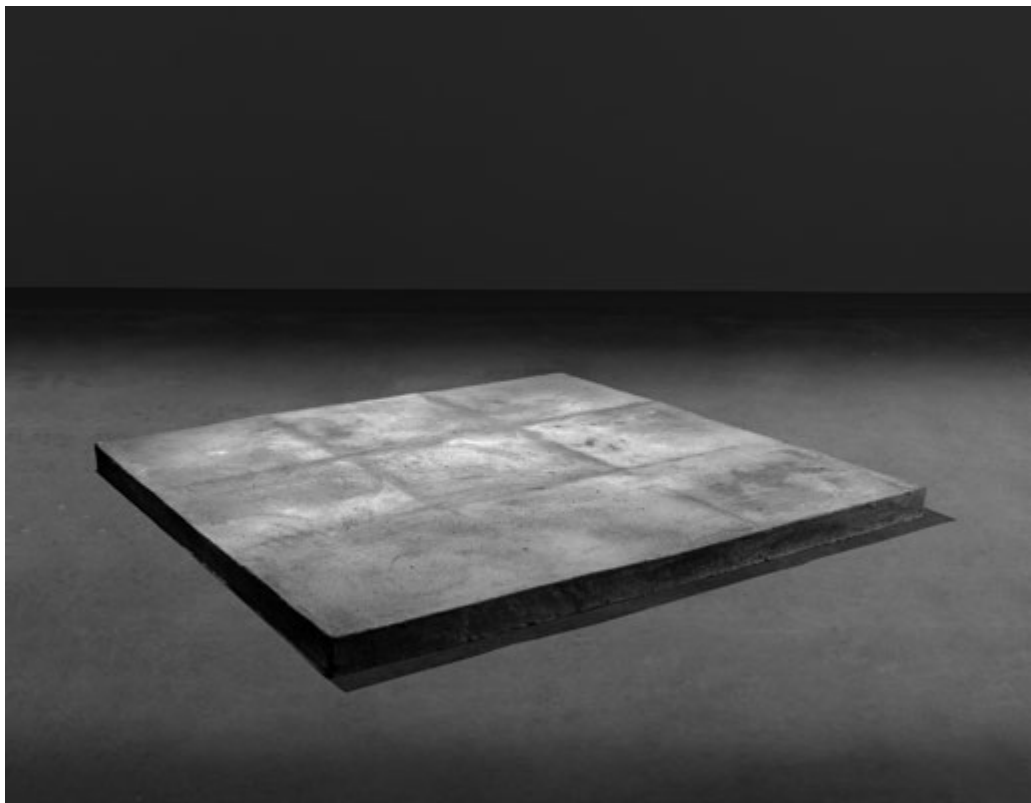


Pedro Friedeberg, *Mantrificación y quiromancia heterogénea y ortodoxa sin complejo de inferioridad*, 1969. Acrílico sobre madera y ensamblaje, 76.5 x 76.2 x 2.5 cm. Colección FEMSA.

De esta manera, en el arte geométrico de la región siempre han existido propuestas que buscan desreglamentar el sentido racional estricto de la geometría. Pedro Friedeberg, por ejemplo, se valió de estrategias relacionadas con el arte óptico internacional de los años cincuenta y sesenta para articular vibrantes escenarios barrocos en los que el uso de geometrías y perspectiva va acompañado de significados simbólicos. Otra categoría que podría añadirse, se refiere a aquellas obras que presentan una geometría “impura”, por decirlo de alguna manera. En este caso la abstracción geométrica, aunque niegue el mundo de la representación, enuncia una relación con la realidad a partir de los materiales. Este tipo de propuesta fue común en un plano internacional (no sólo regional) a partir de los años noventa del siglo pasado, momento en el que surgieron distintas estrategias post-minimalistas, como el uso de materiales encontrados con el fin de apuntar a determinados contextos o procesos de producción. Las lijas o los distintos objetos y restos que están presentes en los trabajos de Allora & Calzadilla y del colectivo SEMEFO buscan referirse a distintos contextos y situaciones socioeconómicas complejas —muy lejanas del optimismo y la bonanza económica que experimentó Latinoamérica, y en general todo el continente americano, durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX.



Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, *Shape Shifter*, 2013. Lijas adheridas a lienzo, 243.8 x 182.9 cm. Colección FEMSA.



Grupo SEMEFO, *Memoria fosilizada*, 1998. Objetos diversos inmersos en cemento, 10 x 240 x 240 cm. Colección FEMSA.

