

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial del 3 de abril de 1981



“MANUEL FELGUÉREZ Y LA MÁQUINA ESTÉTICA, 1975: ANÁLISIS DE LA INNOVACIÓN EN LA ABSTRACCIÓN Y EL EJERCICIO CONCEPTUAL, COMO REGULADORES ENTRE LA TECNOLOGÍA Y LAS ARTES”

TESIS

Que para obtener el grado de
MAESTRO EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

Luis Armando Cortés Enriquez

Director

Dr. Alejandro Ugalde Ramírez

Lectoras

Dra. Ana María Torres Arroyo

Mtra. Ilse Marcela Torres Martínez

Ciudad de México, 2021

Sinopsis:

Manuel Felguérez trabajó durante la década de los años setenta en los proyectos *El espacio múltiple* y *La máquina estética*, donde desarrolla bajo técnicas de innovación tecnológica, obra desde la abstracción geométrica que le permiten vincularse con la tecnología computacional de su tiempo y con otras corrientes creativas del arte. En esta investigación se profundiza en las características que tienen ambos proyectos desde su conformación formal y conceptual, para así determinar las constantes a lo largo de su trabajo reflejadas en su lenguaje pictórico, especialmente en la influencia de la máquina y el concepto de espacio como puntos determinantes en su obra. Así mismo, se realiza un ejercicio comparativo en su práctica abstracta experimental, la cual desarrolla antes y después de estos proyectos, permitiendo diferenciar los tipos de innovación plástica que implementa bajo la búsqueda de una expresión estética propia.

Se realiza entonces un análisis comparativo de la obra de Felguérez, que parte desde la teoría del arte formalista, para implementar una comparativa de forma y estilo entre diversos autores, lo cual, permite identificar cualidades de experimentación creativa que desarrolla en estos proyectos en particular. A su vez, se recurre al análisis histórico comparativo de corrientes y artistas internacionales, que puntualiza en la identificación de interconexiones de corrientes de pensamiento, teorías lingüísticas, archivos personales, así como ideas e información pictórica que influyó en su obra, alcanzando así un análisis desde la teoría del arte conceptual que confronta el origen de las resoluciones artísticas, pues permite que se analicen más allá de sus características formales y materiales. Por medio de estas dos vertientes de análisis se realiza una revisión profunda de su trabajo, que desde la fundamentación teórica de la innovación artística propuesta por David Galenson, se trazan nuevas rutas de análisis de su ejercicio creativo especialmente en el arte digital, las cuales exponen las relaciones que tienen los proyectos desarrollados durante los años setenta, con la tecnología y el arte conceptual a través del arte abstracto geométrico.

La integración del ejercicio artístico conceptual en la obra de Felguérez en la producción particular de este periodo, es un argumento que a través de la discusión y análisis de sus proyectos metodológicos de experimentación formal, permite realizar una revisión diferente de los alcances que tienen las piezas de estos proyectos al considerarlos bajo esta perspectiva. El desarrollo que realiza entorno al uso del espacio como concepto, además de las relaciones que establece con la máquina y la computadora desde su práctica abstracta, permiten diferenciar esta parte de su obra, a partir de tópicos de innovación que identifican no solo influencias puntuales en el arte digital y contemporáneo mexicano, sino también reconocer nuevas características y variables de aproximación al ejercicio creativo, que utiliza durante las diversas etapas de producción a lo largo de su vida.

Palabras Clave: *Manuel Felguérez, arte conceptual, La máquina estética, tecnología en el arte mexicano, arte y tecnología.*

Abstract:

Manuel Felguérez worked during the decade of the seventies in the projects *The multiple space* and *The aesthetic machine*, where he develops under techniques of technological innovation, works from geometric abstraction that allow him to link up with the computational technology of his time and with other creative currents of art. This research delves into the characteristics that both projects have from their formal and conceptual conformation, to determine the constants throughout their work reflected in their pictorial language, especially in the influence of the machine and the concept of space as determining points in his work. Likewise, a comparative exercise is carried out in his experimental abstract practice, which develops before and after these projects, allowing differentiating the types of plastic innovation that implements under the search of an own aesthetic expression.

A comparative analysis of Felguérez's work is then carried out, starting from the theory of formalist art, to implement a comparison of form and style between different authors, this makes it possible to identify the creative experimentation qualities he develops in these particular projects. At the same time, it uses the comparative historical analysis of international currents and artists, which points out in the identification of interconnections of currents of thought, linguistic theories, personal archives, as well as ideas and pictorial information that influenced his work, thus reaching an analysis from the theory of conceptual art that confronts the origin of artistic resolutions, as it allows them to be analyzed beyond their formal and material characteristics. Through these two strands of analysis, a thorough review of his work is carried out, which from the theoretical foundation of artistic innovation proposed by David Galenson, new routes of analysis of his creative exercise are traced, especially in digital art, which expose the relationships that the projects developed during the seventies have with technology and conceptual art through geometric abstract art.

The integration of the conceptual artistic exercise in the work of Felguérez in the particular production of this period, is an argument that through the discussion and analysis of his methodological projects of formal experimentation, allows a different review of the scope of the pieces of these projects to be considered under this perspective. The development that makes use of space as a concept, in addition to the relations that it establishes with the machine and the computer from its abstract practice, allow to differentiate this part of his work, based on innovation topics that identify not only specific influences in Mexican digital and contemporary art, but also recognize new characteristics and variables of approach to the creative exercise, which he uses during the various stages of production throughout his life.

Keywords: Manuel Felguérez, conceptual art, The aesthetic machine, multiple space, technology in Mexican art, art and technology.

Agradecimientos:

Es primordial agradecer a la Universidad Iberoamericana por permitirme tener esta experiencia profesional que he disfrutado ampliamente, y que sin duda alguna ha marcado mi desarrollo y desempeño profesional en la investigación en las artes. Por supuesto, agradecer al Dr. Alejandro Ugalde por todos sus consejos, valiosas asesorías, enseñanzas, pláticas y reflexiones, que con gran compromiso y humanidad siempre tuvo hacia mi persona y proyecto de investigación. Por supuesto, agradecer también al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por brindarme los medios económicos necesarios para alcanzar este logro profesional.

Asimismo, agradecer al archivo de Acervos históricos, de Folletos y Colecciones Especiales de la IBERO, que con gran paciencia y dedicación me hicieron llegar información sumamente valiosa para este estudio; de igual manera al archivo del Museo de Arte Moderno y a la biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas, por dejarme entrar a sus instalaciones y recibirme tan calurosamente. Especialmente quisiera agradecer al Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez y a la Biblioteca y Centro de Documentación Mercedes Oteyza, por abrirme sus puertas durante la contingencia sanitaria, invitarme y dejarme permanecer en sus salas, archivos y bodegas, motivándome y atendiendo mi ejercicio de búsqueda e investigación a través de la Lic. Liliana Serrato, quien me hizo sentir como en casa.

Quisiera agradecer a su vez, a quienes dedicaron parte de su tiempo y me compartieron sus reflexiones durante mis primeros avances en el proceso de investigación, como lo fueron Pilar García, la Mtra. Paola Rojas, la Dra. Ana Torres, la Mtra. Marcela Torres y la Dra. Valeria Sánchez, quien gracias a sus observaciones pude dirigirme por buen camino. A la Dra. Rosa Duran del Centro de Escritura del Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana, quien, durante cada semana, me acompañó, leyó y aconsejó en las múltiples modificaciones de estilo de esta tesis. Por supuesto, a la Dra. Olga Rodríguez, al Departamento de Artes y Humanidades y a la Coordinación de la Maestría en Artes por apoyarme en todo momento, a mis compañeros quienes compartimos tanto a través de nuestra pasión por la tecnología y los estudios del arte.

Finalmente quiero agradecer a mis amados padres José Luis y Trinidad, a mis queridos hermanos y hermanas quienes siempre me apoyan emocional, mental y materialmente. Gracias por estar siempre ahí. A mi abuela Cipri, mi padrino Gabriel y mi tío Francisco, quienes me introdujeron en el camino de la historia, disfrutaron conmigo de las artes, y lamentablemente fueron víctimas de esta pandemia global.

Ciudad de México, Santa Fe, junio 2021.

ÌNDICE

| | |
|--|--------------|
| INTRODUCCIÓN | 6 |
| CAPÍTULO I. LA CONFORMACIÓN DEL ARTE ABSTRACTO MEXICANO: ANÁLISIS DE LOS PRINCIPIOS DE LA EXPERIMENTACIÓN FORMAL EN LA PLÁSTICA DE MANUEL FELGUÉREZ 1955-1971 | 19 |
| 1.1. ABSTRACCIÓN MEXICANA: EL CONFLICTO EN LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA FRENTE A LAS EXPRESIONES FIGURATIVAS NACIONALISTAS | 20 |
| 1.2 DE LA CONFORMACIÓN DEL LENGUAJE DE MANUEL FELGUÉREZ, A TRAVÉS DE LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA | 35 |
| 1.3 INTERCAMBIOS VISUALES: LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE FELGUÉREZ CON EL DENOMINADO MOVIMIENTO GEOMETRISTA MEXICANO | 45 |
| CAPÍTULO II. LA MÁQUINA ESTÉTICA: APROXIMAMIENTOS AL EJERCICIO CONCEPTUAL EN LA OBRA DE MANUEL FELGUÉREZ, 1967-1978 | 58 |
| 2.1 INFLUENCIAS TEMPRANAS DEL ARTE CONCEPTUAL EN EL DESEO SOBRE LA MÁQUINA | 59 |
| 2.2. EL ESPACIO MÚLTIPLE Y SU CONFORMACIÓN CONCEPTUAL DEL LENGUAJE PICTÓRICO A PARTIR DE LA OBRA ABSTRACTO GEOMÉTRICA 1973 | 75 |
| 2.3 LOS ELEMENTOS CONCEPTUALES EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA EN LA MÁQUINA ESTÉTICA, 1973-1975 | 89 |
| CAPÍTULO III. LA INNOVACIÓN DE MANUEL FELGUÉREZ EN LAS OBRAS POSTERIORES A LA MÁQUINA ESTÉTICA 1975-1990 | 102 |
| 3.1 ANÁLISIS DE LA INNOVACIÓN EN LA IMPLEMENTACIÓN Y RESOLUCIONES GRÁFICAS DE LA MÁQUINA ESTÉTICA, 1975 -1978 | 103 |
| 3.2 EL CIERRE DE LA MÁQUINA ESTÉTICA: EL REGRESO A LA INNOVACIÓN EXPERIMENTAL ARTÍSTICA 1980-1985 | 115 |
| 3.3 NUEVAS LECTURAS DE LA INNOVACIÓN PLÁSTICA POSTERIORES A LA MÁQUINA ESTÉTICA, 1980-1990 | 129 |
| CONCLUSIONES | 141 |
| ANEXOS | 148 |
| TABLA DE ILUSTRACIONES | 178 |
| BIBLIOGRAFÍA | 18181 |

Introducción

La obra de Manuel Felguérez desarrollada en el proyecto La Máquina Estética (LME) fue sumamente innovadora para su tiempo, ya que fue determinante para potenciar su ejercicio en la pintura abstracta dentro y fuera del país, además, en ella estableció vínculos que parten de la experimentación en las artes, y que involucraron el uso de la tecnología a través de la computación y los procesos matemáticos. Sin embargo, algo que ha sido dejado de lado es que parte de un ejercicio de construcción teórico conceptual, el cual fue aplicado específicamente en prácticas metodológicas que involucraron la plástica que realiza en los años setenta, las cuales, se desprenden de tópicos que parecieran alejados como el cuerpo, el uso del espacio y la máquina; elementos que implementó desde su quehacer artístico y que sobre ellos conformó obras de arte en relación con la ciencia y la computación.

Este trabajo busca investigar el proyecto LME como parte esencial de la obra gráfica de Felguérez, para así determinar las características de un proceso de innovación que reside en los lindes conceptuales, identificable a partir de reconocer las relaciones teórico estéticas, que se generan en la conformación y desarrollo de sus proyectos creativos experimentales y sistemáticos; el cual, permite exponer de una perspectiva diferente las posibilidades técnicas que utilizó a partir del lenguaje, la matemática y sus relaciones con los productos estéticos que consolidaron esta propuesta artística.

A su vez, se estudiarán los fundamentos teóricos que permitan establecer a Manuel Felguérez como un innovador artístico en diferentes áreas, buscando anular las relaciones provenientes únicamente de una línea histórica, que pretenda entender la obra de Felguérez exclusivamente a través de su adición a un geometrismo mexicano o un movimiento de ruptura, que sea determinado solamente por valores estéticos de la abstracción. Este trabajo permitirá abrir las posibilidades de observar, que este periodo de construcción sistematizada realizado durante los años setenta, cuenta con sus propias características en relación a una búsqueda de diálogos conceptuales entre el arte y la tecnología, y que parten de la experimentación formal con la que Felguérez logra vincular el lenguaje matemático y los sistemas computacionales.

Se reconocerán entonces las particularidades de los diálogos que se entrelazan entre la ciencia y el arte, generados por los proyectos artísticos que se desarrollan en los textos *El Espacio Múltiple* (1978) y *La Máquina Estética* (1983), los cuales provienen de las problemáticas explícitas de la innovación y del arte conceptual en su obra, donde se identifican las características del lenguaje abstracto, su función teórica, y la consolidación de los productos artísticos a partir de mecanismos de experimentación formal. El proyecto el Espacio Múltiple (1973), será entonces el principio de una conceptualización artística explícita sobre el espacio creativo, y el principio de una propuesta matemática para la construcción de arte a partir de la experimentación formal, la cual se lleva a cabo al otorgar valores numéricos de comunicación matemática, a figuras mínimas geométricas que se repiten constantemente en la obra de Felguérez como lo son el círculo, el cuadrado y el triángulo,

Este ejercicio lingüístico espacial matemático se desarrolla conceptualmente años después en el proyecto *La Máquina Estética* (1975), cuando se pone en contacto directo con la formulación algorítmica y la computación, dos elementos que le brindaron un elemento de semi automatización en la generación de gráficos por ordenador, que modifica el proceso de construcción artística, pero que parte desde la misma idea conceptual del espacio que desarrolla Felguérez; y que igualmente genera a través de formulaciones matemáticas diseños que serán culminados en obras de arte firmadas. Profundizar, investigar y detectar la diferencia entre ambos proyectos, nos permite distinguir sus relaciones y las cualidades específicas que tiene cada uno de ellos durante este periodo creativo, así como tejer nuevos diálogos con otros momentos anteriores y posteriores de innovación experimental del artista zacatecano, bajo esta misma mirada crítica conceptual sobre su obra.

Así pues, el estudio de la obra plástica de Manuel Felguérez que se ha trabajado bajo diversas perspectivas que van desde aportaciones que el propio autor realizó en registros

documentales¹, hasta textos donde explica su producción artística profundamente²; permite que estos dos tipos de fuentes sean importantes para el desarrollo de la bibliografía interpretativa y analítica, que se deriva de los resultados de la obra y su relación con otros temas, los cuales, también han sido abordados y pueden encontrarse tanto en textos especializados como en bibliografía institucional, donde se analiza y se revisa su vida y obra, incluyendo los alcances de los proyectos *El espacio Múltiple* y *La Máquina Estética*³; y por supuesto en la literatura que hace revisiones biográficas y autobiográficas, donde se detalla la perspectiva personal sobre sus proyectos y las preferencias que Felguérez tuvo por ciertos temas en particular de su producción artística.

A su vez, existen también registros escritos, radiofónicos y videográficos, que ayudan a entender parte de su contexto y su proceso creativo, así como los vínculos y preferencias que tenía por otras influencias y tendencias en el arte a las que no es vinculado directamente, y que facilitaron la revisión de los procesos conceptuales, y el análisis de los elementos técnicos⁴ de su experimentación formal en el arte.

¹ Las entrevistas se encuentran en los siguientes videos documentales: *Manuel Felguérez De la Máquina Estética al Siglo XXI*. Video de YouTube. 4:57, publicado por "ibero 90.9" 1 de febrero de 2017; <https://www.youtube.com/watch?v=xOx4hk9ppcM>, *Artes - Manuel Felguérez*. Video de YouTube. 25:59, publicado por "Canal Once". 8 de diciembre 2016. https://www.youtube.com/watch?v=oiyx_3Gam0Q; *Creadores Eméritos: El espacio múltiple, Manuel Felguérez*. Video de YouTube, publicado por "Canal 22, CONACULTA" 7 de diciembre 2001. <https://www.youtube.com/watch?v=11XBQqazPJ8>.

² Manuel Felguérez y Mayer Sasson, *La Máquina Estética* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983).

³ Silvia Cherem y Gilberto Aceves, *Trazos y revelaciones: entrevistas a diez artistas mexicanos: Gilberto Aceves Navarro, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Roger von Gunten, Joy Laville, Vicente Rojo, Juan Soriano, Francisco Toledo*. (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003). Ana Bordes, *Manuel Felguérez, artistas en México* (México, D.F. Taller gráfica bordes, 2007); Teresa Del Conde "Felguérez: los bordes de una trayectoria", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006*; Teresa Del Conde, *Derroteros Manuel Felguérez* (México, D.F. Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009); Dore Ashton, *Manuel Felguérez invención constructiva*. (México. Universidad Nacional Autónoma de México, 2009); Lelia Driben, *La Generación de la Ruptura y sus antecedentes*, (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2012); Lupina Elizondo, *Arte entre vecinos, México y Estados Unidos*, (México, D.F. Qualitas Promoción de arte mexicano, 2018); Manuel Felguérez, *Manuel Felguérez* (México; Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997); Martha Fernández y Louise Noelle, *Estudios sobre arte: sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990); Lupina Lara, *Resumen pintores y pintura mexicana: Guillermo Gómez Mayorga/ Manuel Felguérez* (México: Qualitas promoción del arte mexicano, 1997); Pacheco Cristina, *La luz de México: entrevistas con pintores y fotógrafos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995).

⁴ Entrevista a Manuel Felguérez y Mayer Sasson. Robert Parker, "Manuel Felguérez, espacio y tiempo," *Arte en Colombia*, abril-junio 197; Manuel Felguérez, *Paintings and Sculptures* (E.U.A. Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University, 1976); Juan Villoro y Manuel Felguérez, *Manuel Felguérez el límite de una secuencia* (México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes 1997).

Una de las grandes carencias de esta bibliografía es la revisión de su obra justamente como parte de un ejercicio vinculado al arte conceptual, pues a pesar de que algunos catálogos de galerías actualmente consideran su obra escultórica contemporánea en este rubro,⁵ las revisiones históricas y registros en catálogos de exposiciones pasadas que lo consideren así, son pocas o prácticamente nulas⁶. Sin embargo, existen una variedad de textos que realizan un análisis profundo de su obra a partir de ejercicios de exhibición museística, que tienden a vincularlo a un arte innovador durante su época y que incluso pueden llegar a insinuar una influencia del arte conceptual de la época; muestra de esto son los catálogos de exposiciones personales como *El espacio múltiple* (Museo de arte Moderno, 1973), *Manuel Felguérez: el límite de una secuencia* (MARCO 1997) y por supuesto la más reciente *Manuel Felguérez: Trayectorias* (2020).

A su vez, la revisión de exposiciones colectivas en las que participó en repetidas ocasiones fue extensa, sin embargo, dentro de ellas destaca el emblemático trabajo coordinado por Jorge Alberto Manrique en 1977 con la exhibición titulada el *Geometrismo mexicano*⁷, y la muestra *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México 1968-1971* (2018); trabajos curatoriales que mantuvieron y reafirman a Felguérez y a sus contemporáneos, en catalogaciones como geometristas o miembros de la ruptura, clasificaciones de la historia del arte mexicano que actualmente se encuentran en debate para su reformulación y cuestionamiento, a partir de estudios como este, que consideran su trabajo artístico desde nuevas perspectivas.

Existen también breves análisis de textos que hablan de la producción que realizó tanto en México como el extranjero, entrevistas y críticas que permiten entender el contexto con el que se miró su obra, e incluso como la relacionan con otro tipo de tendencias creativas de la

⁵ Jorge Espinosa, *Geometrismo escultórico mexicano* (México: Galería Arte Hoy, 2013); Jorge Espinosa, *Manuel Felguérez* (México: Galería Arte Hoy, 2014).

⁶ Octavio Paz lo hizo en 1973. Museo de Arte, Moderno, *Felguérez: el espacio múltiple: del 20 de diciembre de 1973 al 17 de febrero de 1974*: Museo de Arte Moderno, Bosque de Chapultepec. (México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1973); Carlos Blas, *Manuel Felguérez tres vertientes de un lenguaje: gráfica, pintura y tridimensionalidad* (México: Museo Biblioteca PAPE, 2009); Manuel Felguérez y Amparo Museo, *Manuel Felguérez exposición temporal, 17 de octubre de 1991*. (México: Museo Amparo, 1991).

⁷ Jorge Manrique, *El Geometrismo Mexicano* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977).

época como el expresionismo y neoplasticismo europeo⁸. En este rubro es importante mencionar el trabajo de la Dra. Hilda Yolanda Domínguez Legorreta, quien hace un recorrido sumamente descriptivo y valioso respecto a la abstracción nacional y a su desarrollo en México, y en el cual incluye la obra de Felguérez⁹. Respecto a la abstracción en general existen archivos de consulta públicos y privados, que permiten ver tanto fotografías como diversas revisiones críticas, realizadas por autores como Octavio Paz, Juan García Ponce, Teresa del Conde, Pilar García, Alberto Dallal, Cuauhtémoc Medina entre muchos otros estudiosos del arte, que en conjunto revisan la obra de Felguérez tanto desde lo particular, como de manera grupal a través de los movimientos y organizaciones en las que participó.

Entorno a los proyectos metodológicos de los años setenta, principalmente existen las obras escritas por el autor *El Espacio Múltiple* de 1978, y la descripción del proyecto de diseño ideográfico por computadora *La Máquina Estética* de 1983¹⁰; ambas, revisiones específicas y detalladas que realizan un análisis crítico del proyecto y un ejercicio descriptivo del proceso, y donde además se hace el anuncio de influencias conceptuales y la exposición minuciosa de los procesos metodológicos de construcción gráfica, que fueron utilizados en las artes por Felguérez y sus compañeros de proyecto. También existen textos críticos elaborados para exhibiciones consecuentes a este ejercicio¹¹, así como las revisiones en tesis de posgrado, donde se abordan los proyectos de manera aislada o se sugiere parcialmente vincularles con el arte conceptual.¹²

Puntualmente, la bibliografía actual tiene una carencia de estudios críticos que analicen y relacionen el trabajo de Felguérez desde las prácticas de innovación en el arte que realizó, y que al mismo tiempo, exploren los vínculos que tiene con la experimentación formal de la

⁸Juan Villoro y Manuel Felguérez, Manuel Felguérez el límite de una secuencia (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997); Daniel Garza, “Beyond abstraction: The work of Vicente Rojo, Kazuya Sakai, and Manuel Felguérez during the 1970s,” *I New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*, 2018, 121-136.

⁹ Hilda Domínguez Legorreta, “La pintura abstracta expresionista en México en la década de los ochenta a partir de la obra de Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero, Irma Palacios e Ignacio Salazar” (tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019).

¹⁰ Manuel Felguérez, *La máquina estética*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983).

¹¹ Octavio Paz, *Catálogo de obra el espacio múltiple del 20 de diciembre de 1973 al 17 de febrero de 1974*. (México: Museo de Arte Moderno-Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1973).

¹² Octavio Mercado, “La Máquina Estética de Manuel Felguérez” (tesis de maestría Universidad Nacional Autónoma de México, 2007).

producción sistematizada y el ejercicio conceptual artístico; además, de que la literatura no profundiza en las características de su investigación tecnológica en las artes de este periodo. Son contadas las aportaciones realizadas en este tópico¹³, y menores aún, donde se revisen como parte importante de un proceso de innovación específico, que profundice en sus particularidades estéticas, y por supuesto, que considere la influencia que tuvo este trabajo de experimentación formal, respecto a las muestras del arte digital mexicano de los años noventa.

Como se puede percibir, en las investigaciones realizadas hasta el día de hoy se pueden encontrar de diversas maneras los temas tratados, pero desde una lejanía que parte quizá desde la admiración o el asentamiento en una catalogación específica de Felguérez. Sin embargo, no aparece un análisis profundo de los lazos entre los diversos lenguajes pictóricos que desarrolla durante toda su vida artística en relación al arte abstracto, el arte conceptual y la ciencia, y aún más, de sus consecuentes problemas estéticos. Por lo tanto, es de suma importancia tomar en cuenta las pocas declaraciones en audios y registros videográficos del tema realizadas por el mismo autor, a su vez, identificar relaciones y análisis críticos que establezcan conexiones con ciertas influencias y otras corrientes artísticas, para así revisarlos a partir de la teoría del arte formalista y conceptual, y confrontarlas desde su contexto respecto a otras expresiones nacionales e internacionales que puedan discutir y aportar al estudio del tema.¹⁴

Esta investigación entonces busca encontrar todas estas variables que surgen de la producción artística a partir de la experimentación formal de Manuel Felguérez, en las cuales, a través

¹³ Fabiana Serviddio. *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta* (Buenos Aires: Miño y Dávila. 2012).

¹⁴ Stephen Barrass, "Creative Practice-Based Research in Interaction Design" *Computers in Entertainment, junio, 2008*; Gregory Bond, "Software as Art" *Communications of the ACM*, 2005.; Alberto Dallal, *El proceso creativo* (D.F México; Coloquio Internacional de Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México- Estéticas Instituto de Investigaciones, 2006.); Crowther Paul, "Ontology and Aesthetics of Digital Art," *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, 2008; Cynthia Villagómez, "Una aproximación al Arte Digital mexicano y sus procesos de producción," *Revista interiorgráfico décima edición*, 2010; Manuel Felguérez y Mayer Sasson, *La Máquina Estética* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983); Penousal Machado et al. "On the development of evolutionary artificial artists," *Computers & Graphics*, 2007; Francis Marchese, "Conserving Digital Art for Deep Time" *Leonardo*, 2011; Jacquelyn Morie, "A (virtual) world without limits: aesthetic expression in Second Life," *Journal of Gaming & Virtual Worlds*, 2010.

de la investigación lingüística computacional, establecen un proceso de intercambios entre su obra y la elaboración algorítmica de productos estéticos, que conceptualmente, teóricamente y visualmente, amplían sus relaciones con otras prácticas, tendencias, estilos, productores e incluso, del ejercicio creativo y la innovación plástica. Por lo tanto, a través de esta tesis se pretende conocer ¿Cuáles son las características y cómo se relacionan las problemáticas de la innovación conceptual generadas en el proyecto La Máquina Estética, con la producción artística experimental abstracta de Manuel Felguérez y las prácticas de sus contemporáneos?

Para responder esta pregunta, se planea realizar entonces durante el primer año una revisión de la bibliografía en el Acervo de Libros Históricos de la Universidad Iberoamericana, que dará prioridad a los textos de exposiciones, crítica y análisis elaborados durante el periodo, ejemplo de esto es el texto *Paintings and Sculptures* (1976) emitido por la Universidad de Harvard respecto a la exposición de los diseños emitidos por el proyecto LME¹⁵. Esta misma metodología se busca implementar durante el mismo periodo de tiempo en la Biblioteca y archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas con intenciones de profundizar en las exhibiciones más recientes que se han presentado, como lo es *Manuel Felguérez: Trayectorias* del Museo Universitario de Arte Contemporáneo durante el primer semestre del 2019.

Las problemáticas ocasionadas por la pandemia global del COVID-19, lamentablemente frustraron una entrevista con el maestro Manuel Felguérez y obligo a replantear el cronograma metodológico, por lo tanto, se revisaron algunos archivos fotográficos de forma presencial y de manera virtual, entre ellos el archivo del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Asimismo, se visitó y realizó una estadía de investigación en el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez en Zacatecas, Zacatecas, esto con la intención de revisar a detalle su obra pictórica y consultar el acervo Biblioteca y Centro de Documentación Mercedes Oteyza. Durante este periodo a su vez se revisarán las tesis sobre el tema, para

¹⁵ Manuel Felguérez, *Paintings and Sculptures* (E.U.A. Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University, 1976)

finalmente durante el periodo primavera 2021, trabajar en la redacción, análisis y conclusión de esta tesis producto de una investigación detallada y profunda.

Así pues, esta investigación analiza las características principales de la producción artística de experimentación formal de Manuel Felguérez, para encontrar los lazos que tiene el proyecto LME en relación al arte conceptual, considerando en definición a este tópico como todo aquel producto estético que surge de la reflexión cognitiva, al grado de que la idea o concepto sea más importante que el objeto en su resolución final¹⁶. Tomar en cuenta esto, nos permite determinar nuevas posibilidades y diálogos de la obra de Felguérez, donde se reconsideren los cuestionamientos y los elementos visuales que le conforman, así como sus características técnicas y conceptualizaciones teóricas, que bajo esta perspectiva modifican por ende sus relaciones estéticas con el circuito del arte conceptual y abstracto de su época.

Se exponen entonces en esta investigación, las cualidades de las resoluciones gráficas por computadora que le permiten a Felguérez culminar la obra en diversos formatos, a través de la matemática y su uso de la concepción teórico conceptual del espacio, una categoría que utiliza como referente para desarrollar su obra artística, entendiéndolo como un ente participe del proceso creativo que funge como un posibilitador de diversos planos y profundidades, donde los materiales y el color crean diversas resoluciones a partir de un mismo plano, dibujo o forma tridimensional. El proyecto-concepto espacio múltiple es el desarrollo de esta idea, implementada en una metodología de abstracción, construcción y diálogo con las ciencias exactas y la computadora; es por eso que tanto exposiciones, como libros, e incluso obras, tengan el mismo título o idea, pues todas forman parte de este concepto creador.

De esta idea sobre el espacio y el desarrollo que le da Felguérez, es desde donde parte este trabajo de investigación para analizar el dialogo intermitente entre arte y tecnología, producto de un fenómeno de innovación que influye a diversos creadores en México, pero que principalmente impacta en jóvenes artistas de finales del siglo XX, a través de la

¹⁶ Tate United Kingdom, "Conceptual Art," Tate Art and Artists, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/conceptual-art> (consultada el 20 de Junio 2021).

implementación modelos de investigación formal en sus procesos creativos, y de establecer una relación participativa de la intervención de la máquina en la producción de arte.

La investigación que realiza Manuel Felguérez junto a Mayer Sasson durante 1975, en el Laboratory for Computer Graphics and Spatial Analysis del Carpenter for the Visual Arts de la Universidad de Harvard genera entonces una bifurcación de corrientes creativas en el estilo de su producción artística, las cuales se relacionan estrechamente a través del desarrollo del concepto espacio múltiple, la matemática, la computación, la máquina, el lenguaje, el arte conceptual y el arte abstracto, categorías que son visibles a través de las variables de producción pictórica que realiza durante su vida y que residen en dos campos creativos: la innovación conceptual y la innovación experimental. Las cuales, al ver y explorar la pintura abstracta del autor a partir de estas relaciones, surgen nuevos vínculos y reflexiones que alejan su figura de las clasificaciones territoriales o estrictamente formales, que llevan a considerar su impacto e influencia en las artes de diferente manera y principalmente, incluyéndolo en las discusiones globales del panorama artístico.

Para comprobar esto se planea realizar un análisis crítico a partir de la bibliografía y archivos especializados, que tienen ubicación en el Archivo de Colecciones de libros antiguos en la Biblioteca de la Universidad Iberoamericana, el Museo de Arte Moderno y el Centro de Documentación y Biblioteca Mercedes Oteyza. Asimismo, se realizará un análisis comparativo de su obra, para identificar las coincidencias entre su producción y la de otros autores, a partir de los elementos visuales y estéticos que aparecen en su quehacer artístico, esto principalmente a partir de una revisión detallada de la obra que se encuentra en el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez en Zacatecas, Zacatecas, México.

Se examinará el archivo videográfico que contiene tanto declaraciones, documentales y grabaciones sobre Felguérez, que residen en el Museo de Arte Abstracto, archivos públicos del INAH-INBA, y demás obra videográfica y escrita que se encuentra en diversos medios de comunicación. La revisión de fuentes periodísticas se realizará principalmente desde los archivos públicos de *Grupo Milenio* y el periódico *Reforma*, pero a su vez, se considerarán revistas y reportajes generados en otros países a partir de la itinerancia de su obra, como lo

fueron las publicaciones provenientes de su participación en la XIII bienal de Sao Paulo, y sus apariciones en revistas en Estados Unidos y Colombia por su trabajo realizado en el proyecto LME. Finalmente, se realizará un ejercicio de estudios críticos y comparados de la literatura relacionada a las posturas artísticas que adopta y expresa en los textos explicativos de su experimentación formal, en relación a los postulados que sus contemporáneos realizan desde el arte conceptual y abstracto del siglo XX.

Para conformar el eje conceptual que rige la tesis, que se basa en la relación artística que establece Manuel Felguérez con el ejercicio conceptual y el lenguaje computacional, fue fundamental enfocar parte del ejercicio teórico en los textos de Sol Lewitt¹⁷ y Robert Morgan¹⁸, además de considerar los postulados de la teoría del arte abstracto en las tendencias suprematistas de Kazimir Malevich¹⁹ y el constructivismo de Wassily Kandinsky²⁰. La intención de confrontar la práctica de estos dos últimos pintores, es marcar un punto de partida en las diversas vertientes que tiene la experimentación formal en la práctica artística, pues si bien ambos trabajaban las formas abstractas desde elementos casi espirituales en el arte, su innovación se diferencia no solo por las corrientes artísticas que han adoptado, sino por sus métodos y prácticas propuestas, que los orientan a una innovación experimental o una innovación conceptual a partir de la abstracción artística, fenómeno que se analiza profundamente durante esta investigación en relación a los diversos periodos de experimentación de Felguérez.

A su vez, también se abordó otro tipo de teorías artísticas como la teoría del cubismo y el expresionismo abstracto a partir de la teoría de Michel Seuphor en su texto *l'art abstrait* y sus diversas escuelas de cubismo en Europa²¹, asimismo la constitución del orden geométrico a través de la obra de Pierre Francastel *Du cubism a l'art abstrait*²². Respecto a las prácticas mexicanas de pintura de abstracción geométrica, como del ejercicio muralista pictórico del

¹⁷ Sol Lewitt, "Sentences on Conceptual Art," *Artforum*, junio 1967.

¹⁸ Robert Morgan, *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual* (España: Ediciones Akal, 2014.), 22.

¹⁹ Kazimir Malevich, *The non-objective world: The manifesto of Suprematism* (New York: Dover Publications, 2003).

²⁰ Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos* (México: Ediciones Coyoacán, 1971)

²¹ Michel Seuphor, *L'art abstrait* (Paris, Francia: Maeght, 1949).

²² Pierre Francastel, *Du cubism a l'art abstrait* (Paris, Francia: S.E.V.P.E.N., 1957).

periodo, este estudio responde a los análisis y conceptos propuestos por Jorge Alberto Manrique, Teresa del Conde y Pilar García principalmente, cada uno de ellos revisados bajo una serie de textos que ayudan a definir una serie de características que se le han asignado a este movimiento artístico, pero que vale la pena aclarar, son revisadas de forma crítica en esta investigación. Por supuesto debido a sus características particulares del objeto de estudio, se considera primordial el análisis de las teorías de desarrollo creativo realizadas y descritas en los textos *El Espacio Múltiple* (1978) y *La Máquina Estética* (1983), parte fundamental y punto de partida para el entendimiento de la obra y las diversas influencias que son ahí descritas.

Por último y muy importante, los conceptos que ayudan a clasificar la innovación plástica de Manuel Felguérez, son retomados desde la propuesta de clasificación creativa desarrollada por David Galenson²³, desde la cual se pueden establecer las bases para diferenciar los diferentes tipos de innovación, concibiendo la conceptual como aquella que parte de un ejercicio reflexivo y continuo desde una forma creativa definida, y la experimental, a aquella que refiere a una práctica de experimentación plástica enfocada en el cambio y exploración permanente de lenguajes y técnicas en la práctica artística. Estas categorías que Galenson propone, ubicadas en Felguérez, determinan los tipos de producción que desarrolla en cada proceso y periodo de tiempo, y que a su vez, permiten identificar los lazos entre ellas y exponen los diálogos con otras corrientes, artistas y teorías del periodo, que han sido clasificados desde esta perspectiva formal de la invención artística.

La profundización de cada tópico se realiza en tres secciones dentro de este trabajo de investigación, que permiten analizar los parámetros propuestos de las innovaciones plásticas de Felguérez. En el primer capítulo se revisan los antecedentes de la abstracción en México, especialmente los vinculados a la abstracción geométrica, lo cual incluye expresiones tanto nacionales como internacionales. Por su puesto en este mismo apartado se examina la formación plástica que tiene con diversos autores, maestros y compañeros del periodo que influyeron determinadamente en su obra, quienes van conformando su lenguaje abstracto

²³ David Galenson, “Analyzing Artistic Innovation: the greatest breakthroughs of the Twentieth Century”, *Historical Methods: A journal of Quantitative and interdisciplinary History*, 2008, 111-120.

experimental pictórico, y que va encaminado hacia la abstracción geométrica. A su vez, también se realiza un análisis de las expresiones y movimientos sociales en los que se vio envuelto a través de la expresión abstracta de las formas simétricas en el arte, analizando sus puntos de encuentro y diferencias entre su obra y las de sus contemporáneos, estableciendo un especial énfasis en la investigación, en el uso del espacio, la presencia de la máquina y las técnicas en la obra de arte.

En el segundo capítulo se investigan los vínculos estructurales artísticos que tienen desde la práctica conceptual del proyecto LME, partiendo desde las influencias poco consideradas y estudiadas como lo son sus vínculos con Alejandro Jodorowsky y Felipe Ehrenberg, además se desarrolla el análisis de la conformación del concepto espacio múltiple que determinará las variables de lenguaje y los vínculos establecidos, a través de la experimentación formal y la tecnología de su tiempo. Por lo tanto, es fundamental estudiar las vías que ha desarrollado para implementar un proceso sistemático con la computadora a través del ejercicio conceptual de la innovación plástica, y que por lo tanto, permite estudiar a profundidad las características de la relación entre Felguérez y la máquina. También se examinan en este apartado las relaciones que tiene con Carlos Olea y Mayer Sasson, quienes fueron fundamentales para el funcionamiento y elaboración del proceso sistematizado y conceptual de los ejercicios metodológicos creativos, pero que han sido dejados de lado en gran parte de los análisis de estos proyectos.

En el tercer capítulo se realiza el análisis de los vínculos y las influencias que tiene Manuel Felguérez, a través de su obra conceptual con expresiones similares de su tiempo y estrechamente relacionadas con artistas de la época. A su vez se profundiza en las diferencias que tiene su producción de innovación experimental, analizando el desarrollo de su ejercicio pictórico en el proceso de abandono de la máquina estética y la implementación de nuevos conceptos en su obra plástica, como lo son el caos y el orden a través del accidente controlado. Este proceso es detallado a finales del capítulo tres, donde además se realiza un breve análisis de la influencia que tienen los procesos formales en el arte con artistas de finales del siglo XX. Se estudia su incursión nuevamente con la máquina, pero esta vez a través de un método distinto de innovación experimental, que potencia las características de

su trabajo de los años setenta, y que exhibe las variables de su práctica artística. Este último apartado es en sí, una revisión de su lenguaje pictórico y su participación en el circuito del arte de los años noventa, en consecuencia y en relación con los proyectos metodológicos de los años setenta, y en comparativa a las expresiones experimentales y contemporáneas del autor.

Así es como esta investigación, a través del análisis crítico funge como un detonante para reflexionar a profundidad sobre nuevas variables y posibilidades de la obra de Manuel Felguérez, al considerarlo un artista abstracto de experimentación constante, quien desarrolló su obra hasta sus últimos días de vida guiado bajo la primicia de la innovación tanto experimental como conceptual, y que finalmente, es influencia en muchos de los procesos que van más allá de los elementos formales o de estilo de la pintura y escultura del país, permitiéndole así, estrechar nuevos paradigmas, perspectivas y análisis en la investigación de su obra plástica, a partir de la obra realizada durante la década de los setenta, la cual se desarrolla frente al arte de la forma simétrica, el concepto y la tecnología computacional.

Capítulo I. La conformación del arte abstracto mexicano: análisis de los principios de la experimentación formal en la plástica de Manuel Felguérez 1955-1971

El ejercicio plástico de Manuel Felguérez se relacionó directamente con la práctica de la pintura y escultura abstracta, tanto en su formación artística como en sus relaciones personales, por lo cual, en este capítulo se realiza una revisión a los precedentes en la abstracción nacional, a partir de artistas y expresiones que van conformando el panorama del circuito de las artes en México durante la primera mitad del siglo XX; haciendo énfasis en repasar las influencias y enseñanzas que tuvo durante su formación, tanto con artistas extranjeros en el país como de creadores de arte abstracto recibidas en Europa (1955). A través de esto se puede profundizar en un análisis que permite visualizar las relaciones estéticas que tiene con sus compañeros de época a partir de estilos, encuentros, acciones sociales y agrupaciones como lo fueron el Salón Independiente (1968); que al considerarlos como eventos que anteceden a los proyectos metodológicos de abstracción, se pueden identificar elementos que comienzan a conformar y determinar la experimentación plástica dentro de su lenguaje pictórico.

Estas influencias fueron revisadas bajo la idea crítica de una visión homogénea de la vanguardia nacional, que considera los elementos geométricos en las obras de arte como elementos de explotación plástica generalizada, que aparecen tanto en grupos apegados al muralismo mexicano, como por colectivos de artistas que se enfocaron en la abstracción simbólica de las formas como lenguaje exclusivo de las artes. Esto incluye por supuesto las problemáticas que el arte cubista y expresionista tienen a partir de sus diferencias entre sí, y que Felguérez reunió desde un ejercicio pictórico, que parte del uso libre de la pincelada hacia la conformación paulatina de la forma simétrica; figura que con el paso de los años se fue haciendo más evidente a través de características particulares del uso del espacio y el color, generando singularidades en su obra, que se distinguen y dialogan frente a otros creadores que recurren a la forma geométrica como eje de su expresión plástica.

Así pues, en este capítulo se propone observar la obra pictórica de Felguérez de 1959 a 1971, como un punto de encuentro entre relaciones y vínculos estéticos internacionales que se fueron generando con el paso del tiempo, los cuales parten desde las apariciones tempranas del arte abstracto internacional en México, y que se diferencia de las producciones muralistas

principalmente al rechazar la pintura de ejercicio lúdico y de valores nacionalistas. Esta confrontación de estilos determinó que la expresión plástica de Felguérez, sea desde sus inicios una práctica en constante experimentación que parte desde diversas corrientes, pero que se fue orientando hacia el uso de figuras geométricas a través de acuerdos y preferencias que adoptó sobre el uso del espacio creativo, provenientes desde las diversas influencias de su formación plástica en París y México. Así pues, la expresión artística de Manuel Felguérez durante sus primeros años a pesar de que busca acuerdos estéticos entre diversas técnicas y corrientes, se diferencia de otros creadores geométricos debido a su búsqueda personal de un lenguaje en particular, el cual a partir de la innovación constante le llevo hasta nuevos puntos de experimentación visual abstracta.

1.1. Abstracción mexicana: el conflicto en la abstracción geométrica frente a las expresiones figurativas nacionalistas

Manuel Felguérez es uno de los principales exponentes del arte abstracto mexicano, su obra se encuentra estrechamente ligada a un proyecto de experimentación en las artes visuales, mediante el cual busca la reconceptualización de los fundamentos teóricos del espacio y las formas dentro de su obra. Estos convergieron en el orden lógico y sensorial de la construcción de su pintura, el cual se fue desarrollando con el paso de los años y formó parte de las discusiones que se detonaron tempranamente en el arte de una serie de creadores en México, como lo fueron Gunter Gerzso, Mathias Goeritz y Carlos Mérida. Estos artistas implementaron la abstracción orientada a la geometría de forma temprana en el país, y dialogaron con sus técnicas pictóricas frente al arte figurativo muralista, que pasaría a ser una expresión plástica plenamente apoyada por el estado mexicano, y representada principalmente por las figuras de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

Durante el primer periodo de producción temprana de Felguérez que se desarrolló en la década de los años cincuenta, y que antecede a sus intereses de involucrarse con un proceso científicista de producción artística; su discusión respecto a la problematización teórica de la pintura abstracta²⁴, comenzó con un estilo figurativo o quizá un tanto surrealista, a partir de

²⁴ “Es necesario comprender que la pintura abstracta es el resultado de la problematización teórica, epistemológica, representativa y visual que los pintores han hecho de la pintura en sí misma y del arte en

obras como *La pesca milagrosa* de 1956, donde a pesar de hacer referencia directa a los animales marítimos, comienza a dar indicios claros de sus intenciones por abandonar el arte figurativo, y encaminarse hacia la exploración abstracta a partir del color y la geometrización de las formas. Esto ya lo desarrolla con mayor decisión tres años después en la obra *Vuelo espacial* de 1959 (Figura 1), una pieza totalmente abstracta en la que utiliza e insinúa la forma geométrica a partir del uso de la espátula sobre el lienzo, y que cuenta con fondos de color homogéneo en los que sobrepone la figura por sí misma.

Esta última pieza es una referencia muy temprana a la figura de la máquina, la cual coincide durante el mismo año con la publicación de su cuento titulado *Viaje sin regreso*²⁵; en este texto narra el viaje que hace una persona a la Tierra II (Marte en realidad) para encontrarse con una réplica de la humanidad, donde cada quien tiene su doble y suceden exactamente las mismas cosas. Felguérez describe en este texto la construcción de una gran máquina cohete que lo transportará hasta ese planeta, y además en esa misma publicación, incluye dibujos provenientes de formulaciones plenamente abstractas, relacionadas en su mayoría con la construcción tridimensional. Esto sin duda es muestra del interés que tiene Felguérez por la ciencia ficción²⁶ y que desde muy pronto en su carrera, aparecen acercamientos de sus piezas tanto pictóricas como literarias en relación a la tecnología.

Sin embargo, también realizó otro tipo de pinturas basadas en los pigmentos, las dinámicas del color y la pincelada, como en el *Sin título* (Fig.1) de 1959, donde se puede apreciar su ejercicio pictórico a través del color verde, generando formas que se cargan hacia la izquierda y que parten del uso de pinceladas zigzagueantes y difuminadas, las cuales usan el color para la simulación de movimiento. En esta pintura temprana de Felguérez se pueden detectar trazos y líneas experimentales, que se dirigen hacia el uso de la expresividad del color a través de paletas uniformes y de elementos técnicos provenientes del trazo libre del pincel; los

general, y que precisamente es eso lo que le ha permitido permanecer vigente y actualizada a lo largo de más de un siglo”. Hilda Domínguez Legorreta, “La pintura abstracta expresionista en México en la década de los ochenta a partir de la obra de Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero, Irma Palacios e Ignacio Salazar” (tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 87.

²⁵ Manuel Felguérez, “Viaje sin regreso,” *Revista de la Universidad de México*, julio 1959.

²⁶ “Para mí no es rara la investigación que hice ni la tecnología por dos razones. Me encantaba la ciencia ficción, incluso en una antología por ahí aparezo como uno de los primeros que escribe ciencia ficción en México”. Cuauhtémoc, Medina, Pilar García y Ekaterina Álvarez. *Manuel Felguérez. El futuro era nuestro* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020) 79.

cuales, si bien a pesar de ser sumamente diferentes a lo utilizado durante los inicios de su práctica pictórica, pudieron ser influencia directa del lirismo que ejecutaba su pareja Lilia Carrillo²⁷. Felguérez negó constantemente esta influencia plástica, pero al mismo tiempo le dio el crédito a Lilia, de ser la motivación principal que le llevo a pasar de la práctica escultórica a la representación pictórica durante el inicio de su carrera²⁸. Por otra parte, también es muy probable que este tipo de trazo, fuera parte de las enseñanzas que recibió del artista sueco Waldemar Sjölander, a quien Felguérez reconoció como una influencia importante en su ejercicio plástico²⁹.

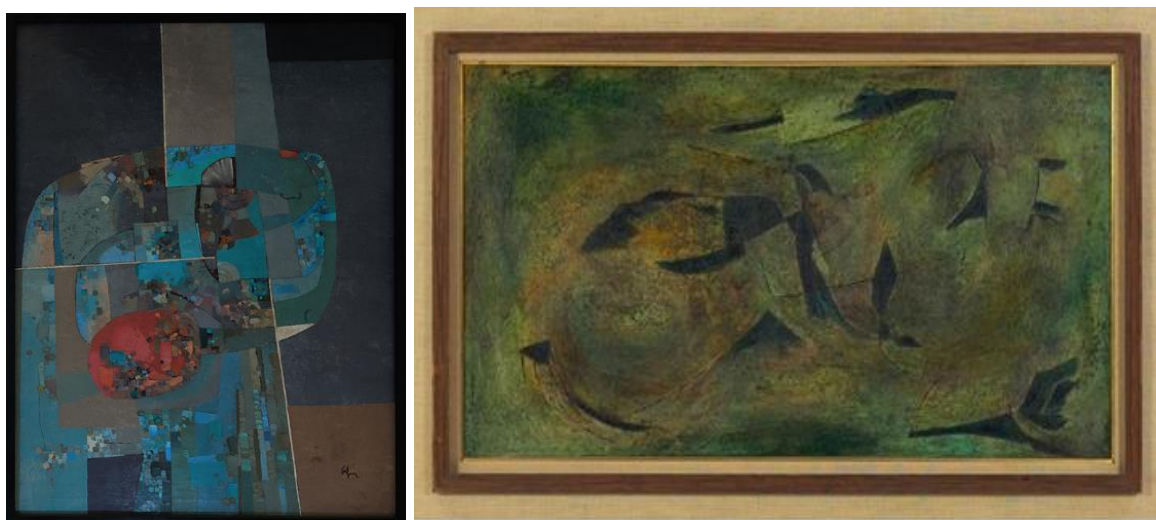


Fig. 1. Izquierda: Manuel Felguérez, *Viaje espacial*, 1959, óleo sobre tela, 120 x 90 cm, Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez. Derecha: Manuel Felguérez, *Sin Título*, 1959, óleo sobre lienzo, 53.3 x 100.3

Waldemar fue un pintor abstracto que emigró a México y consiguió su primera exposición a cargo de Fernando Gamboa en el Palacio de Bellas Artes en 1948, esto gracias a la invitación

²⁷ Ana Torres, “Lilia Carrillo y Manuel Felguérez: pasión en blanco,” en *Codo a codo: parejas de artistas en México*, coord. Dina Comisarenco (México: Universidad Iberoamericana, 2013), 309-326.

²⁸ Felguérez: “En esa ocasión expuse con Lilia Carrillo, ella pintura y yo escultura. En la época era común leer crítica de arte, así que uno buscaba información en los periódicos. A ella le dedicaron como diez artículos y a mí nadie me mencionó. Pensé que la escultura no dejaba y que mejor me hacía pintor. En 1957 se montó mi primera exposición de pintura”. Entrevista Manuel Felguérez-Pilar García en *Manuel Felguérez Trayectorias Catálogo de Exposición Museo Universitario de Arte Contemporáneo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 16.

²⁹ Sobre Waldemar Sjölander: Pese a que es una de las figuras necesarias para entender el desarrollo de los lenguajes no figurativos mexicanos —fue maestro de Manuel Felguérez, quien además lo reconoce como uno de sus principales referentes—, desde su fallecimiento su nombre ha desaparecido de la historiografía del arte nacional. La Razón de México, “Recuperan el legado del maestro de Felguérez,” Periódico La Razón, <https://www.razon.com.mx/cultura/recuperan-legado-del-maestro-de-felguerez/> (consultada 4 de enero 2019).

de los muralistas Diego Rivera y José Clemente Orozco. Posteriormente Waldemar logró exponer cuatro veces en este recinto siendo muy bien recibido por la crítica y la opinión general. Fue precursor y pilar fundamental de la abstracción nacional y ha sido catalogado como un pionero del colorismo abstracto³⁰, una tendencia que fue apareciendo con mayor frecuencia en el arte de nuestro país, a través de las representaciones plásticas de los jóvenes pintores de la época, y particularmente, en algunas de las obras de los primeros años de pintura de Felguérez.

Sin embargo, la producción de arte abstracto en México comenzó su desarrollo unas décadas antes de la llegada de Waldemar, a través del trabajo de artistas que durante los años veinte, elaboraron piezas que sirvieron de antesala para la discusión estilístico artística que confrontó las corrientes nacionales de producción visual³¹; ya que se adentraron en la búsqueda temprana y autónoma de expresiones abstractas, que autores como Gunther Gerzso, Carlos Mérida y Mathias Goeritz elaboraron en el país.

No obstante, incluso años antes también se pueden identificar piezas que utilizaron directamente la abstracción y las formas simétricas, en obra producida por grandes exponentes del muralismo mexicano; por ejemplo en piezas de Diego Rivera donde utilizó por un corto periodo de tiempo y tempranamente en México, elementos del cubismo evidentes en obras como *Paisaje Zapatista* (1915) y *Retrato de Ramón Gómez de la Serna* (1915) (Fig.2), piezas probablemente influenciadas tras su visita a la capital francesa y su admiración por Cézanne³². Una situación muy similar ocurre con David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco³³ y el controversial Rufino Tamayo; quienes recibieron y adoptaron

³⁰ María Favela, *Waldemar Sjölander: el gran colorista* (México: CENIDIAP, 2003), 3-37.

³¹ Dejar a un lado el vocabulario ya por entonces gastado del arte de mensaje implícito en el realismo social y vincularse a las tendencias internacionales. Teresa del Conde, *Un siglo de arte mexicano: 1900-2000* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999), 19.

³² Su cercanía al grupo de los cubistas y admiración por Cézanne lo llevan a un sintetismo de formas geometrizarantes especialmente patente en sus primeras obras murales. Jorge Alberto Manrique, "El proceso de las artes: 1910-1970," en *Una visión del arte y de la historia* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001), 89.

³³ Si bien ya con anterioridad José Clemente Orozco había realizado pintura no narrativa valorada por sí misma, y el mismo Siqueiros había realizado abstracciones, no es sino hasta que surge la generación de Felguérez que entendemos el sentido de la corriente abstracta. Teresa del Conde, *Derroteros Manuel Felguérez* (México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009), 35.

rasgos estéticos de corrientes artísticas abstractas extranjeras, pero que decidieron adaptar de cierta manera, para adherirlos conscientemente a su obra bajo una narrativa nacional.

Existió entonces una convergencia artística que encontró a exponentes del muralismo con el arte abstracto, resultado seguramente de los viajes e intercambios culturales que realizaron los artistas mexicanos principalmente a las ciudades de París y Nueva York, pero que decidieron orientar estos saberes, por convicción y en beneficio del movimiento de pintura muralista mexicana³⁴.

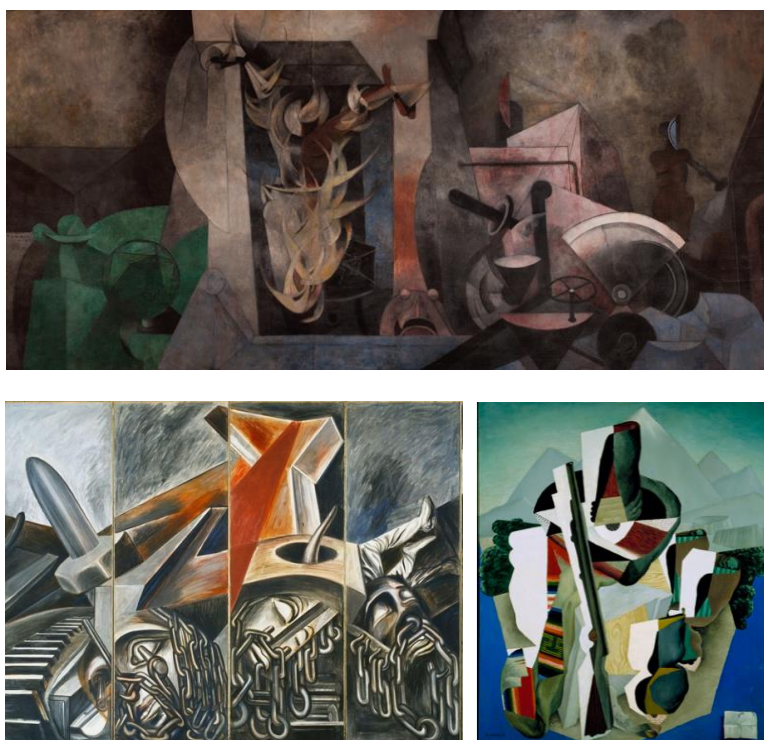


Fig. 2 Arriba: Rufino Tamayo, *Mural México de Hoy*, 1953, óleo sobre tela, 510 x 1128 cm. Abajo izquierda: José Clemente Orozco, *Mural Bombardero y Tanque*, 1940, pintura al fresco, 1100 x 2700 cm. Abajo derecha: Diego Rivera, *Paisaje Zapatista*, 1915, óleo sobre tela, 145 x 125 cm.

³⁴ Después de una estancia en París, llegaron a México Diego Rivera y Roberto Montenegro; habían investigado en formas plásticas y crearon un medio de expresión propio con raíces en el cubismo y el expresionismo. Recién llegados a México, se pusieron a trabajar al lado de otros pintores en los proyectos de José Vasconcelos, en un intento por utilizar su arte para llamar la atención del pueblo y motivarlo para encaminarlo hacia el proceso revolucionario después de la lucha armada. Fernanda Feria y Rosa Lince, “Artes y grupos de poder, el muralismo y la ruptura”, *Estudios políticos*, septiembre-diciembre 2010, 83-100.

Una vez considerado este punto, los rasgos procedentes de la influencia de la abstracción pictórica se hacen aún más evidentes en las obras de los pintores muralistas, ejemplo de ello es el mural *El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal* (1952-1956), una pieza de David Alfaro Siqueiros ubicada en Ciudad Universitaria. También se puede percibir en *Los murales de la industria de Detroit* (1932-1933) de Diego Rivera y en la obra *México de hoy* (1953) de Rufino Tamayo, el cual forma parte del conjunto de murales del Museo del Palacio de Bellas Artes. En estas obras, se puede detectar particularmente la influencia de una corriente cubista que permaneció durante años, y que entrelazó el arte abstracto y el arte muralista junto al canon de la figuración humana, el cual años más tarde, se fue haciendo aún más evidente como sucede en los murales ubicados en el Polyforum realizados por Siqueiros en 1971, donde las formas geométricas abstractas se encuentran hasta en la conformación estructural del mural.

Esta tendencia estilística entonces, fue una influencia en los artistas más importantes adeptos al muralismo mexicano, la abstracción pictórica aparece en su ejercicio principalmente en el uso de perspectivas, y a través del uso directo de las figuras y el color. Esta relación no fue un caso particular en México, pues las artes geométrico abstractas influyeron también a artistas de origen latinoamericano como Joaquín Torres García, quien en 1929 después de relacionarse en Europa con personajes como Kandinsky, Theo Van Doesburg y Mondrian, publicó su teoría del arte constructivo³⁵, la cual influyó directamente en el arte latinoamericano de la primera mitad del siglo XX. Esta propuesta teórica influyó principalmente al movimiento artístico llamado Madí, el cual basó su producción en las artes bajo el concepto de la invención artística³⁶, que contrariamente al muralismo buscó dejar el arte de temáticas nacionales de lado.

³⁵ Sobre Joaquín Torres García: realizó decenas de exposiciones; dictó más de seiscientas conferencias; refundó la revista *Círculo y Cuadrado* y luego creó *Removedor*, y publicó una decena de libros, entre ellos, su obra capital: *Universalismo constructivo, una contribución a la unificación del arte y la cultura de América*, editada en 1944 por la editorial Poseidón en Buenos Aires y divulgada en toda América Latina. Olga Rodríguez y María Pereira, "Diálogos con la abstracción geométrica en Latinoamérica," *Inventio la génesis de la Cultura Universitaria en Morelos*, noviembre 2015-febrero 2016, 51-57.

³⁶ Kosice Gyula, *Arte Madí Edición Facsimilar* (Argentina: Biblioteca Nacional, 2014).

Se podría decir entonces que las estancias en el viejo continente, permitieron a los muralistas mexicanos vincularse tempranamente a las dinámicas y lenguajes abstractos internacionales, y que al igual que a Torres García adoptaron técnicas desde la abstracción, pero que decidieron adaptar a su propio ejercicio, ideas y postulados; manteniéndolas de esa manera, en su práctica durante la mayoría de su vida artística. Esta preferencia ideológica es clave para marcar la bifurcación creativa en las artes plásticas mexicanas, que ocurre a partir de las diferencias del ejercicio plástico de los creadores abstractos extranjeros y de jóvenes artistas mexicanos, que no sentían atracción por la narrativa visual del muralismo.

Podemos entonces agrupar principalmente dos estilos diferentes de influencias abstractas, primero la abstracción figurativa, que es la práctica artística en la que aún se hace uso de elementos corporales y de la naturaleza para su apropiación y deconstrucción visual³⁷; y la segunda, la abstracción simbólica, la cual no requiere de elemento mimético alguno, y su producción consta de la creación de elementos expresivos no simbólicos, los cuales se alejan de las posibilidades de la fragmentación verbal³⁸ para soportarse solamente en elementos visuales como la forma y el color³⁹.

Carlos Mérida, Gunter Gerzso y Mathias Goeritz realizaron tempranamente representaciones visuales que se orientaron a la abstracción simbólica, específicamente a través del uso de figuraciones geométricas⁴⁰; pero estos artistas se adhirieron a tendencias de producción

³⁷ Hacia 1936 Alfred Barr, quien había utilizado el término “Expresionismo Abstracto” en 1919 para referirse a ciertas obras de Kandinsky, reconocía dos vertientes dentro de la abstracción pictórica: una basada en la geometría y las estructuras, heredera de Seurat y Cézanne vía el Cubismo, vigorizándose por los constructivismos rusos y holandeses y que había alcanzado su plena madurez y difusión después de la Primera Guerra Mundial. La segunda opción, de raigambre gauguiniana, actualizada por el fauvismo y alimentada por el “expresionismo abstracto” de Kandinsky, había permanecido, en contraste con la primera opción, en una especie de demora, por decirlo de algún modo, durante el periodo previo a dicha guerra. Teresa del Conde, *Un siglo de arte mexicano: 1900-2000* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999), 77.

³⁸ William Mitchel, “La pintura abstracta y el lenguaje,” en *Teoría de la imagen* (España: Akal, 2009).

³⁹ Julieta Ortiz, “Desarrollismo y surgimiento de las vanguardias en el México Contemporáneo,” en *El salón de artes plásticas, sección bienal de crítica de arte* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984).

⁴⁰ Se ha creído que el antecedente de la corriente actual de un arte geometrizable, es factible encontrarlo en la obra de tres maestros que trabajaban activamente con anterioridad a la década de los años sesenta, obra en la cual la geometría dio razón de buena parte de sus creaciones. Estos maestros son Carlos Mérida, Gunther Gerzso y Mathias Goeritz. Jorge Manrique, *El Geometrismo Mexicano* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977). Información adicional sobre la relación de estos tres autores. Rita Eder, “La Joven escuela de pintura mexicana: eclecticismo y modernidad en ruptura 1952-1965” en *Ruptura 1952-1965 Catálogo de Exposición Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil*, (México: Biblioteca PAPE, 1988).

artística que fueron ideológicamente diferentes, a las diversas expresiones producidas a través del muralismo mexicano; pues dejaron de lado la promoción de ideas políticas y la idea de un arte lúdico y público, que contribuyera a la construcción de la identidad y la memoria colectiva en relación al estado nación⁴¹.

Estos artistas sabían claramente que su producción se encontraba dirigida a otro tipo de lenguaje pictórico, y que era un tipo de obra que se encontraba mayor conexión con las discusiones europeas de la pintura abstracta. Un ejemplo de esto es el caso del pintor de origen guatemalteco naturalizado mexicano Carlos Mérida, quien declaró lo siguiente: “la pintura abstracta es el mejor camino para ello; la gozo. La amo, sobre todas las cosas, porque permite la libre expresión, el libre juego [...] Por ello amo a Klee, a Kandinsky, a Miró, a Picasso. Porque ellos hacen el mismo juego, especulan con los mismos valores”⁴².

Mérida declaró esto después de residir un tiempo en París, en una estancia que le permitió vincularse con los artistas abstractos de la época, y que al regresar a su país de origen, comenzó a realizar obras con patrones no del todo geométricos en un principio, pero sí en planos que proyectaron una construcción ordenada que se divide por secciones en líneas y espacios, mostrando en ellos la influencia que recibió en Francia de los profesionales de la construcción, que elaboraban planos arquitectónicos y que marcaron gran parte de su ejercicio plástico⁴³. Esto puede se puede observar con mayor claridad en su obra producida en México durante los años cuarenta, donde los detalles que implementa permiten identificar la inclusión y búsqueda de la simetría a través de planos pictóricos lineales⁴⁴. Aunque Carlos Mérida utiliza en ocasiones temas nacionales como títulos para sus piezas o incluso, para la representación de elementos como la vestimenta típica o el retrato indígena, el uso de la

⁴¹ Claudia Mandel, “Muralismo mexicano: arte público/identidad/memoria colectiva”, *ESCENA. Revista de las artes*, 2007, 37-54.

⁴² Citado en: Carlos Monsiváis, “Crónica de un artista latinoamericano,” en *Imágenes y Visiones. Arte mexicano entre la actualidad y la vanguardia* (España: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 1995), 25.

⁴³ Gilbert Courtney, “Negotiating Surrealism Carlos Mérida, Mexican Art and the Avant Garden”, *Journal of Surrealism and the Americas*, 2009,30-50.

⁴⁴ Es considerado como un arte de planos equilibrados con límites geométricos y no es abstracto según se le quiere ver. Jorge Manrique, *El Geometrismo Mexicano* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1977), 33.

abstracción es un elemento que tiene mayor peso y es primordial en su obra, la cual, comenzó sumamente expresiva y que más adelante culminaría plenamente geométrica abstracta.

El acercamiento a la abstracción geométrica no siempre sucedió de la misma manera, el caso de Gunter Gerzso fue un proceso un tanto diferente, pues su obra fue cambiando poco a poco respecto al paso del tiempo. Primeramente, se inclina por una tendencia figurativa vinculada con el surrealismo que va modificando con el tiempo, para implementar un enfoque más abstracto, donde utilizó una metodología consciente de supresión de elementos visuales, la cual desarrolló desde 1947⁴⁵ hasta su madurez en los años setenta. Podemos decir que una influencia temprana de Gerzso viene del arte europeo abstracto y su estancia en Alemania, sin embargo, fue un artista que se desarrolló en muchos estilos al adquirir diversas influencias, pues pasó de la abstracción de paisajes mexicanos mediante técnicas coloristas, a la explotación emocional de la pintura geométrica en su totalidad con cierta influencia cubista en el uso de las formas.

Aunque Gerzso no se consideró un pintor abstracto⁴⁶ o mucho menos parte del movimiento denominado de ruptura años después⁴⁷, la pintura que realizó en este periodo cuenta con todos los elementos y características evidentes de una corriente abstracto geométrica, incluso, a través del uso temprano de metodologías concretas para la utilización de las formas, elemento que comparte muy de cerca con Mérida y Mathias Goeritz, y más adelante con Manuel Felguérez. Al igual que los muralistas, los vínculos entre arte abstracto geométrico e ideas nacionalistas e incluso indigenistas, también se encontraban presentes en la obra de

⁴⁵ Una vez agotada la faceta surrealista, Gerzso, basado en un enfoque racional de lo visual, arribó al orden estructural que a partir de 1947 desarrolló de manera inagotable. En esta etapa progresiva de maduración, que alcanzó su punto más alto a comienzos de la década de los sesenta, su léxico abstracto basado en una metodología que combina la supresión de ciertos elementos con la intensificación de otros, se depuró a través de composiciones dilatadas y serenas. Hilda Domínguez Legorreta, “La pintura abstracta expresionista en México en la década de los ochenta a partir de la obra de Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero, Irma Palacios e Ignacio Salazar” (tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 94.

⁴⁶ En entrevista a Gunter Gerzso citada por Xavier Moyssén: “Yo no me considero un pintor abstracto veo mis pinturas realistas, concretas, basadas en los paisajes mexicanos y en la cultura prehispánica, mis amigos que van por Chiapas me dicen que ven por allá lo que pinto”. Xavier Moyssén, “Los Mayores: Mérida, Gerzso, Goeritz” en *El geometrismo mexicano* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1977), 54.

⁴⁷ “Ni Gerzso ni soriano participaron en los avatares de la Ruptura, pero coincidieron en inquietudes con sus colegas”. Teresa del Conde, *Un siglo de arte mexicano: 1900-2000* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999), 198.

Mérida y Gerzso, pero a diferencia de los artistas mexicanos, ellos se inclinaron con mayor tendencia a una abstracción residente en la geometría y el color, dejando como secundarios los valores étnicos y nacionales.

Estos encuentros entre diversas corrientes y objetivos plásticos formales, no fueron un paradigma singular de Gerzso o Mérida, la revista *Dyn* editada por Wolfgang Paalen en México, es una publicación que tenía la visión editorial de confrontar el ejercicio antropológico y artístico a través de una visión científicista del arte ⁴⁸, generando en un principio diálogos del arte precolombino y primitivista frente al arte surrealista bretoniano⁴⁹. El autor austriaco puso en discusión esta tendencia creativa y confrontó estos valores tanto en la revista, como en la *Primera Exposición Internacional de surrealismo en México* que organizó en 1940. Ambas iniciativas de Paalen, fueron trabajos que mostraron y difundieron ampliamente una práctica pictórica simbiótica de estilos artísticos que se desenvolvían en México, y que desembocó en el ámbito intelectual y artístico del denominado surrealismo disidente⁵⁰. Asimismo, exhibe a su vez parte del proceso que varios artistas incluidos Gerzso y Mérida, tuvieron respecto al intercambio gradual y experimental de tendencias plásticas en la pintura.

Años más tarde incluso, la misma revista *Dyn* se orientó hacia el análisis de las corrientes abstractas en el circuito internacional del arte, convirtiéndose en un pilar informativo que discutía abiertamente estos cambios plásticos a través de textos como *Adios al surrealismo* (1942)⁵¹ autoría del mismo Paalen⁵²; y en textos como *Actualite du cubism* (1944) y *The Moderns Painters World* (1944). En este último artículo de Robert Motherwell, utiliza

⁴⁸ Daniel Garza Usabiaga, "Anthropology as Science, Anthropology as Politics: The Lessons of Franz Boas in Wolfgang Paalen's Amerindian Number of DYN," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2011,175-200.

⁴⁹ Araceli Barbosa Sánchez, "Wolfgang Paalen y su visión relativista de integración del arte amerindio y precolombino al surrealismo," *Pambini*, 2019, 33-45.

⁵⁰ Para más detalles consultar el catálogo de exposición: Daniel Garza Usabiaga, "Wolfgang Paalen en México y el surrealismo disidente de la revista DYN," *Catálogo de exposición Museo de Arte Carrillo Gil*, (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2018).

⁵¹ Araceli Barbosa Sánchez, "Wolfgang Paalen y su visión relativista de integración del arte amerindio y precolombino al surrealismo," *Pambini*, 2019, 40.

⁵² En este texto se puede percibir aún más que la publicación de la Revista *Dyn*, fue una respuesta analítica al surrealismo dogmático de Bretón que consideraba otras corrientes artísticas, entre ellas la abstracción pictórica.

justamente como ilustración principal una obra abstracta de Carlos Mérida, de la serie Estampas del Popol Vuh titulada *El Dios del fuego* (1948) (Fig.3)⁵³.

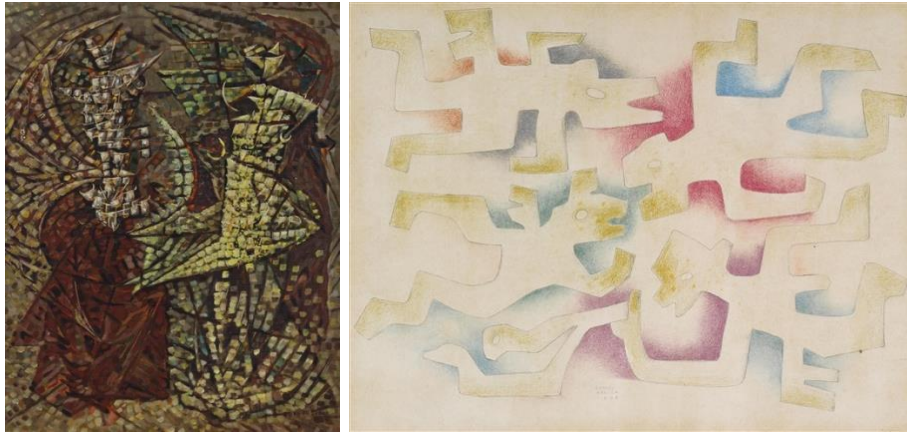


Fig. 3. Derecha: Gunter Gerzso, *Dos personajes*, 1945, óleo sobre panel de madera, 49.5 x 38.1 cm.
Izquierda: Carlos Mérida, *El dios del Fuego*, 1948, grafito y color en papel, 30 x 34.8 cm.

La implementación abstracta de figuras geométricas en resoluciones pictóricas entonces, no fueron similares en todos los artistas y se encontraba en constante dialogo y discusión con otras corrientes e ideas creativas, por ejemplo, Gerzso se diferenció de otros artistas que se acercaron a la abstracción al representar a través de la experimentación geométrica en sus obras de arte, una explotación emocional del espacio artístico que al igual que Goeritz, infiere en ellas un cierto tipo de uso metafísico; algo que Hilda Domínguez en su tesis doctoral describió de la siguiente manera: “igual que Gerzso, Goeritz tuvo una fuerte preferencia por las formas geométricas, así como por sus posibilidades simbólicas. Ambos confiaron en el poder metafísico de la geometría y, al igual que hiciera Kandinsky décadas atrás, emplearon el triángulo y el cuadrado como metáfora visual de lo espiritual”⁵⁴.

Mathias Goeritz fue un artista que nació en Alemania y realizó estudios en historia del arte y arquitectura, sin embargo, abandona el país en 1941 debido a las tensiones ocasionadas por

⁵³ Juan Pascual Gay y Philippe Rolland, “La Revista Dyn (1942-1944). Sus Principales Contenidos,” *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 2012, 53-91.

⁵⁴Hilda Domínguez Legorreta, “La pintura abstracta expresionista en México en la década de los ochenta a partir de la obra de Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero, Irma Palacios e Ignacio Salazar” (tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 97.

el régimen nazi. Llega a España durante el periodo franquista, y forma parte del movimiento expresionista español que participó en la consolidación de la Escuela de Altamira, un movimiento pictórico orientado a la renovación de la pintura española a través de la abstracción simbólica. Llega a México en 1953 donde vive el periodo post guerra, así como el auge más intenso de la guerra fría. Por todos estos sucesos bélicos que le tocó vivir, es que estudiosas del arte como Jenifer Josten proponen que su obra a pesar de orientarse hacia la abstracción, adquiere una convicción humanista que alterna en diferentes disciplinas pero que consecuentemente, lo llevaron a un proceso de experimentación que derivará en un ejercicio creativo principalmente a partir formas geométricas, donde involucró tanto el sentido de modernidad de su tiempo con referencias globales y contemporáneas, así como elementos conceptuales como la idea, el tiempo y el espacio⁵⁵.

Sin duda alguna, se convirtió en uno de los artistas más importantes en México respecto a la abstracción geométrica, pues su llegada influyó de manera importante en los artistas nacionales⁵⁶ ya que su propuesta plástica hizo que las tendencias europeas dialogaran directamente con la abstracción geométrica que se realizaba en el país, lo cual determinó un cambio de rumbo generacional definitivo en las artes plásticas mexicanas⁵⁷. Su influencia es notoria en la implementación de la limpieza en el diseño y el uso de la geometría, en un sentido totalmente abstracto que buscó directamente la efectividad de su teoría de la arquitectura emocional⁵⁸, e incluso la vía espiritual del ejercicio artístico⁵⁹.

⁵⁵ Jenifer Josten, *Mathias Goeritz, Modernist Art and Architecture in Cold War México* (Estados Unidos de América: Yale University Press, 2018), 4.

⁵⁶ La Escuela de Altamira fue un acontecimiento cultural fruto del impulso de Mathias Goeritz, uno de los principales impulsores del retorno a la modernidad artística en los sombríos años de la posguerra española. Luis Ruiz, “En torno a Escuela de Altamira,” *Santander: Palacete del Embarcadero, Archivo Español de Arte* 2015, 440-441.

⁵⁷ Las posturas políticas de los gobiernos mexicanos durante los periodos de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán permiten que las relaciones exteriores tomen rumbo hacia la industrialización y la internacionalización, cambiando desde las políticas comerciales, como las instituciones. El arte es uno de los rubros en los cuales impacta y Goeritz, uno de los posibles beneficiados, incluso la autora propone que esta apertura gubernamental, permite a muchos de los antecesores y miembros de La Ruptura, comenzar con el proceso de cambio generacional de las artes mexicanas. Julieta Ortiz, “Desarrollismo y surgimiento de las vanguardias en el México Contemporáneo” en *El salón de artes plásticas, sección bienal de crítica de arte* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984).

⁵⁸ Jorge Manrique, “El geometrismo” en *Historia del arte mexicano* (México: Secretaría de Educación Pública/Salvat, 1982), 2300-2315.

⁵⁹ Mónica Amieva, “La otra mitad de lo arquitectónico: Apuntes sobre la construcción como emoción y la emoción como experimento” en *Museo experimental el eco/Arquitectura emocional* (Universidad Nacional Autónoma de México, 2011), 150-153.

Estas prácticas son evidentes en muchas de las obras que desarrolló Goeritz en México, por ejemplo en *La Serpiente del Eco* de 1953, obra que si bien su título hace referencia a un tema que podría considerarse nacionalista y un antecedente directo del minimalismo⁶⁰, es una pieza clave que marcó una tendencia en el uso del espacio, a través del rigor de las líneas y de las formas geométricas abstractas, pues utiliza las luces y sombras, como virtudes del movimiento de los ejes estructurales a lo largo de la escultura⁶¹; explotando así las posibilidades de las relaciones geometrizaras del espacio con la forma, elementos con los que Felguérez y los abstractos geométricos experimentaron con mayor intensidad, durante los años setenta.

Otro ejercicio que muestra esta práctica particular de abstracción, es la pieza titulada *Las Torres de Satélite* de 1958, denominada como escultura monumental y elaborada en colaboración con Luis Barragán, la cual, cuenta con cinco torres en forma de prismas triangulares, que miden cerca de sesenta metros y se encuentran pintadas de diversos colores⁶². En estas construcciones arquitectónicas plasmó los valores y elementos principales de la arquitectura emocional tras un ejercicio de ensayo y error, pues Goeritz probaba con diversos diseños de las esculturas en su estudio, buscando a través de la experimentación de las formas, la luz y el espacio, los patrones geométricos que tuvieran un mayor efecto emotivo de vínculos emocionales y de movimiento⁶³. Estos elementos también se encuentran en la estructuración de las formas geométricas, que utiliza en su obra de caballete sobre lámina perforada (fig.4), la cual, muestra a través de la luz las formas simétricas desde la abstracción minimalista, en donde plantea la posibilidad de incluir un mensaje espiritual en movimiento e incluso casi religioso⁶⁴.

⁶⁰ Pablo Estévez, “Arte minimalista: correspondencias plásticas entre escultores mexicanos y estadounidenses”, Blogs Facultad de Arte y Diseño-UNAM, http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/joaquin_estevez/?p=51 (Consultada el 04 de marzo 2021)

⁶¹ Karla Acevedo et al. *Museo Experimental el Eco: arquitectura emocional 2011* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011).

⁶² Daniel Garza, “Las Torres de Satélite: ruina de un proyecto que nunca se concluyó”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009).

⁶³ TV UNAM, “Inventario 540. Especial de Mathias Goeritz”, vídeo de YouTube, publicado el 25 de agosto de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=8A34fWdxVeU> (consultado el 5 de octubre 2020)

⁶⁴ Juan Cano, *Mensajes Mathias Goeritz* (México: Fundación JUMEX-registros, exposiciones, 2006).



Fig. 4. Mathias Goeritz, *Sin título*, 1959, metal perforado en madera, 70 x 70 cm.

Existen entonces durante la primera mitad del siglo XX, dos corrientes radicalmente diferentes pero interconectadas por uso de la abstracción y las formas geométricas en México, primero la expresión plástica que ocurre dentro de las tendencias muralistas como la de Siqueiros y Tamayo, quienes la hacen partícipe en diversas ocasiones junto a la representación figurativa y lúdica, la cual, su influencia es más cercana a los principios del cubismo como corriente creadora, pero que se conforma por otros motivos y resoluciones, en relación a un discurso narrativo y de intereses nacionales o populares. La segunda es la corriente abstracto simbólica geométrica, que dirigió sus esfuerzos a la representación absoluta de la forma, que si bien no dejó de lado las influencias etnológicas, estas pasaron a segundo plano en importancia de representación, es decir, estos artistas permanecieron alejados de un discurso con valores educativos y nacionales en el arte, para enfocarse en la representación simbólica de las formas geométricas y que incluso, orientaron a través de su prácticas personales acercamientos a la representación de la espiritualidad.

En este plano se puede entender la práctica temprana de Felguérez durante los años cincuenta y principios de los sesenta, como un ejercicio que continua con esta discusión estilística que se adentra en las artes a través de la abstracción no figurativa, alejada de las ideas lúdicas del nacionalismo que realizaron los artistas que le precedieron. Por supuesto el ejercicio plástico del artista zacatecano no se limitó a las expresiones pictóricas, pues Felguérez también

realizó obras públicas, particularmente murales de gran formato, que fueron elaboradas principalmente mediante el ensamblaje en una especie de construcción escultural que venía del reciclaje de materiales, confrontando así el formato por excelencia del muralismo mexicano, con la técnica abstracta simétrica no simbólica tridimensional. En estos murales la mayoría de las ocasiones se realizaron bajo una estética industrial, aprovechando y alterando las formas a través de las dinámicas que implementó desde el uso del espacio, la forma y el color, tópicos que se encuentran recurrentemente a su vez en su pintura abstracta, pero resueltos a través del pincel en formato bidimensional.

Su práctica inicial mural y de caballete entonces, son ejercicios artísticos que provienen de la influencia y las discusiones de los trabajos exploratorios abstractos que le precedieron, de los formatos y técnicas de artistas que se han analizado en este subcapítulo, de los movimientos migratorios que ocurren entre artistas nacionales y europeos durante principios del siglo XX; particularmente de la influencia y desenvolvimiento de las artes abstractas en nuestro país. Las diversas preferencias personales que los creadores antecesores a Felguérez adoptaron, condujeron el diálogo que tuvieron con las corrientes europeas de abstracción, y quedaron evidentes a través de su expresión consciente y analítica plasmada en la obra plástica y escultórica que desarrollaron, evidente tanto en las producciones muralistas como en las obras que se inclinaron plenamente a la abstracción geométrica, creando vínculos estéticos entre obras, un puente entre estilos que parecían inicialmente alejadas o idealmente diferenciadas, como lo son la abstracción geométrica y la representación muralista en México.

Esto nos da la posibilidad de entrelazar ambas corrientes artísticas, y seguir a detalle las diferencias y similitudes que tienen, superando la separación dicotómica de una perspectiva histórica nacionalista que introduce una resistencia entre ellas; permitiéndonos entender a profundidad las características creativas, que determinaron el uso de la abstracción geométrica en las decisiones de cada grupo; determinadas a partir de su contexto, influencias, ideales, preferencias políticas, y demás factores que fueron plasmados dentro de sus obras.

Si bien esta perspectiva de la influencia de las artes abstractas en México, no es una observación nueva en la historia del arte mexicano⁶⁵, esta reflexión permite evidenciar aún más los vínculos existentes que antecedieron a una generación a la que perteneció Felguérez, y que se inclinó hacia la abstracción de las formas; anticipando las discusiones del arte abstracto en México desde principios del siglo XX, lo cual, ayuda a evitar una genealogía del arte mexicano en concreto, e identifica procesos complejos y autónomos de intercambios artísticos globales, que al mismo tiempo otorgan una visión más amplia de las artes en nuestro país.

1.2 De la conformación del lenguaje de Manuel Felguérez, a través de la abstracción geométrica

Para conocer el lenguaje que Manuel Felguérez utilizó en su obra plástica, es importante considerar las influencias particulares que tuvo durante su formación como artista, que al igual que los demás creadores abstractos de su generación, provinieron principalmente de creadores extranjeros. Este hecho amplió su perspectiva y reafirmó su decisión de no adherirse a los valores de representación muralista, como lo fue la expresión de ideas políticas como parte esencial de su ejercicio pictórico, una determinación que Felguérez llevó consigo prácticamente durante toda su vida. Por lo tanto, Felguérez implementó durante sus primeros años de producción una obra que se fue formulando cada vez más como geométrica, y a partir de la cual, fue explorando a lo largo de su carrera con elementos del cubismo y el expresionismo abstracto que le ayudaron a conformar un lenguaje particular que adoptó, e influyó determinadamente en su práctica experimental y exploratoria con el arte.

La predilección creativa por la abstracción de las formas, le atrajo a él y al grupo de jóvenes creadores abstractos simbólicos de su contemporaneidad, acusaciones constantes de tratar imitar corrientes y estilos provenientes de territorios norteamericanos⁶⁶, críticas que se

⁶⁵ Los cuestionamientos si existió una ruptura directa entre abstracción y nacionalismo, es una discusión vigente que se ha retomado por diversos autores, sin embargo, cada vez se encuentra más en duda. Ana Torres, “¿Ruptura?,” *Discurso Visual*, julio-septiembre 2004.

⁶⁶ Únicamente ellos eran progresistas y por lo tanto los abstractos resultábamos un grupo vendido al imperialismo yanqui. Manuel Felguérez, “La Ruptura 1935-1955,” en *Ruptura 1952-1965 Catálogo de Exposición Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil* (México: Biblioteca PAPE, 1988).

planteaban desde el posicionamiento y respaldo que el movimiento muralista obtuvo del estado mexicano. Sin embargo, es importante observar que esta crítica se dirigió con mayor énfasis hacia la ideología libre y exploratoria con la que representaban, más que a una expresión o técnica en particular; ya que en su momento la práctica que realizaban representaba una falta a los valores nacionales de la época, que llegó incluso a responsabilizarlos de ser miembros de una conspiración para remover los valores del Estado, bajo la falsa consigna de promover la libertad creativa y de expresión.⁶⁷

Los conflictos ideológicos y políticos en el arte mexicano durante el inicio de la segunda mitad del siglo veinte, fueron entonces el punto de partida de las tensiones y diferencias, que surgieron de las diversas percepciones que tenía cada grupo respecto a los valores que deberían residir en el arte que realizaban. Esto es evidente en el texto-manifiesto *La cortina de nopal* (1956) de José Luis Cuevas, una publicación que fue elemental para evidenciar esta disparidad creativa entre ambos grupos, pues mientras los adeptos al muralismo defendían un arte lúdico y social, los productos estéticos de los abstracto simbólicos eran generados desde la particularidad creativa de cada artista⁶⁸, pues Felguérez y sus contemporáneos fueron “Una nueva generación (que) atendió la importancia de los procesos de la creación artística como signo del arte en tanto campo dinámico, crítico y alterable”⁶⁹, enfocándose en desarrollos conceptuales, expresivos y de experimentación de los elementos formales de sus obras.

De cada uno de los creadores participantes del movimiento de pintura abstracto en México posterior a 1950, o como se le ha denominado por la historiografía del arte como movimiento

⁶⁷ Francisco Reyes Palma, “Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953” (conferencia presentada en el XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte “Arte, Historia e Identidades en América, visiones comparativas, Ciudad de México, 1994).

⁶⁸ Se trata de reconstruir la pintura moderna: para hacer esto cada quien se asignará sin proponérselo un capítulo diferente, es una tarea colectiva de distinto cuño, pero de todas maneras un proyecto en común. Rita Eder, “La Joven escuela de pintura mexicana: eclecticismo y modernidad en ruptura 1952-1965,” en *Ruptura 1952-1965 Catálogo de Exposición Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil* (México: Biblioteca PAPE, 1988), 48.

⁶⁹ Rita Eder, coord., *Desafío a la estabilidad, procesos artísticos en México 1952-1967* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Turner, 2014), 26.

de Ruptura⁷⁰ (categoría que se ha cuestionado con mayor frecuencia al paso del tiempo⁷¹), emergieron una variedad de lenguajes abstractos que se fueron configurando de acuerdo a los intereses y búsquedas personales de cada autor⁷², una diversidad creativa que crea una sólida resistencia grupal que partió desde el interés artístico hacia un movimiento social, pues además de que coincidieron en una creación plástica de abstracción simbólica, se encuentran a su vez en los movimientos estudiantiles juveniles de 1968 en México⁷³, fenómeno en el cual se profundizará más adelante.

Este proceso social de final de la década de los sesenta, permitió que la multiplicidad de propuestas plásticas continuara desarrollándose en la escena nacional con mayor frecuencia⁷⁴, a través de prácticas que se pudieron dirigir desde dos tendencias generales de producción pictórica abstracta. Primero, los artistas como Lilia Carrillo, José Luis Cuevas y Gilberto Aceves Navarro, que se apegaron al uso exclusivo del color y la figuración abstracta, que en ocasiones tuvieron una relación estrecha con la filosofía nihilista y el pesimismo de la realidad; y en seguida, los creadores como Kazuya Sakai, Sebastian y Hersúa, que a partir de geometrificaciones abstractas buscaron vínculos que permitieran construir nuevas visualidades plásticas, a partir de las relaciones que generaron directamente con el uso de la forma simétrica en el arte. Ambas tendencias formaron parte del desencanto que tuvieron los

⁷⁰ En 1950 este grupo de artistas vislumbró un camino en el que pudieran expresarse con un lenguaje más acorde con su tiempo, formando un frente común que se conoció como La Ruptura. *Ibid.*, 48. Los artistas participantes del grupo de la ruptura que nombra Teresa del Conde son los siguientes: Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, Rufino Tamayo, Juan Soriano y Pedro Coronel, de los extranjeros residentes en el país, Carlos Mérida, Gunter Gerzso, y Mathias Goeritz, sin embargo no se descarta la participación de algunos más. Teresa del Conde, *Derroteros Manuel Felguérez* (México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009).

⁷¹ Los independientes fueron los precursores del arte abstracto en México, muchos de ellos encontraron en el arte prehispánico y popular el mecanismo espiritual para realizar su trabajo creativo y mostrar la modernidad mexicana, contrariamente a lo que se asegura de las pinturas de Pedro Coronel, Ricardo Martínez, Gunther Gerzso, Mathias Goeritz, Vicente Rojo y muchos otros, que son producto de una continuidad, determinada no solo por el diálogo con las vanguardias artísticas internacionales, sino también por una interpretación estética del arte indígena y una reflexión poética y existencial sobre la identidad cultural del mexicano. Ana Torres, “¿Ruptura?”, *Discurso Visual*, julio-septiembre 2004.

⁷² Alejandro Ugalde, “José Luis Cuevas y la renovación plástica en México: 1950–1968” (tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana, 1993), 177.

⁷³ Jorge Manrique, *Historia General de México, El proceso de las artes, 1910-1970* (México: El Colegio de México, 1994).

⁷⁴ Julieta Ortiz, *Desarrollismo y surgimiento de las vanguardias en el México Contemporáneo, en El salón de artes plásticas, sección bienal de crítica de arte* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984).

productores de arte, respecto a su percepción de fracaso de los proyectos nación-estado que la modernidad abordaba desde la pintura⁷⁵.

La propuesta plástica de Felguérez cuenta con influencia de ambas categorías; inicialmente se forjó en París con el escultor cubista Ossip Zadkine en el año de 1948, a quien acudió después de abandonar la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, y aventurarse en su segundo viaje a Europa. El artista de origen bielorruso fue parte fundamental para la conformación de la Escuela de París⁷⁶, la cual buscaba la experimentación en formas abstracto geométricas a través de diversos materiales, y especialmente, por medio de la síntesis de los recursos plásticos frente a la sensibilidad del espacio estructural, particularmente de la escultura y especialmente visible en la abstracción de elementos como la representación corporal⁷⁷.

Felguérez implementó estas influencias tanto en su obra pictórica como tridimensional⁷⁸, pues la forma geométrica es un elemento que constantemente utilizó como componentes estructurales, o como parte de los elementos y motivos principales de sus piezas, por lo tanto, es posible detectar esta influencia de Zadkine, en el uso y concepción estructural espacial pictórico de las figuras simétricas de Felguérez. Este proceso sin duda alguna, marco su trayectoria como artista, pues el mismo autor habló de la dificultad que le tomó adaptarse al proceso de esculpir sobre lozas de gran formato, figuraciones humanas a partir de formas geométricas⁷⁹. Es decir, la geometrización de las formas no fue un elemento que surgiera naturalmente de su producción o idea artística, sino un componente aprendido bajo la tutela e influencia de un artista abstracto internacional.

⁷⁵ La sensación de crisis en la imagen del hombre, la desconfianza en el pensamiento progresista y el cuestionamiento de la razón y la ciencia. Bárbara Hess, *Expresionismo abstracto* (Alemania: Taschen, 2005).

⁷⁶ Magdalena Dardel, “Marc Chagalli y los primitivos italianos,” *Ars Longa*, 2011, 165-172.

⁷⁷ Julio Vásquez, “Ossip Zadkine,” *Revista de Arte*, 1935, 13-14.

⁷⁸ La obra de Felguérez difícilmente existiría sin sus fecundos diálogos con el expresionismo abstracto con la escultura de Ossip Zadkine, de quien fue alumno en París. Juan Villoro y Manuel Felguérez, *Manuel Felguérez el límite de una secuencia* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997), 27.

⁷⁹ Canal 22, CONACULTA, “Creadores Eméritos: El espacio múltiple, Manuel Felguérez”. Video de YouTube, publicado el 7 de diciembre 2001, <https://www.youtube.com/watch?v=11XBQqazPJ8> (Consultado el 4 de noviembre 2020).



Fig. 5. Izquierda: Manuel Felguérez, *Óleo Blanco no. 17*, 1959, óleo sobre masonita, 79.6 x 40 cm. Derecha: Ossip Zadkine, *Daphné*, 1958, bronce, marrón patinado, 73 x 39 x 21.5 cm.

A su regreso a México, Manuel Felguérez tomó clases en la Universidad Nacional Autónoma de México y en la escuela La Esmeralda, esta última fue el sitio donde se relaciona con el artista sueco y colorista Waldemar Sjölander, sin embargo, poco después abandona nuevamente sus estudios pues gracias a la recomendación de Justino Fernández, Paul Westheim y Mathias Goeritz, le otorgan una beca del gobierno francés para volver a París en 1955⁸⁰, donde vuelve a tomar clases con Ossip Zadkine en la Academia Colarossi, para consolidar sus vínculos con la producción artística a partir de la abstracción geométrica. Sin embargo de este viaje, también son muy importantes las conexiones que crea con los artistas abstractos latinoamericanos, pues toma clases al lado de Augusto Torres quien fue hijo del

⁸⁰Entrevista de Silvia Cherem a Manuel Felguérez. Protocolo foreign and lifestyle, "Contrapesos en Tensión, Homenaje a Manuel Felguérez," Cultura Foreign and lifestyle, <https://www.protocolo.com.mx/cultura/contrapesos-en-tension-homenaje-a-manuel-felguerez-iii/> (consultada el 8 de enero 2021).

influyente constructivista uruguayo Joaquín Torres García, con la argentina Alicia Peñalba, la chilena Marta Colvin y la colombiana Feliza Bursztyn.⁸¹

Esta coincidencia artística internacional ocurrida en Europa, fue un encuentro de ambiente sumamente latinoamericano, donde todos los alumnos de diversos países se reunían los viernes de diez a doce horas para escuchar lo que Zadkine tenía que enseñarles⁸². Esto les permitió compartir en grupo la diversidad de sus representaciones, en un ejercicio que les hizo concurrir las influencias de conceptos e imágenes desde la geometrización, y así, alcanzar exploraciones exclusivamente provenientes de la abstracción individual. Esta segunda estadía en París sin duda alguna, fue determinante para que Felguérez considere en la abstracción geométrica un lenguaje internacional en común y en pleno desarrollo, y así tomar la decisión de incluirlo de manera permanente en su trayectoria artística.

Otra de las influencias importantes de Manuel Felguérez es la relación que tuvo con Mathias Goeritz, la cual no solo trasciende en su producción artística especialmente visible en el arte público, sino también a través del trabajo que realizó como gestor de las artes en México, pues Goeritz trató durante los años cincuenta de colocar producciones abstractas en el circuito de arte nacional, por ejemplo, organiza una exposición de arte no figurativo en 1955 en la Galería Proteo, en ese mismo año participa en el *Salón al aire libre*, el cual se dirige a los mismos fines en la Galería Prisse⁸³, y por si fuera poco, realiza un importante trabajo al dar una proyección internacional a la Galería Antonio Sousa a través de obras de arte no figurativas, consolidándola así entre las más importantes de la época. Estas exposiciones sin duda alguna, fueron abriendo camino para que Felguérez y sus contemporáneos, fueran partícipes de un circuito de arte abstracto en el país que no existía, y que formó parte de los deseos de Goeritz por cambiar el circuito del arte nacional, intenciones que años después las haría aún más evidentes en su manifiesto “Estoy Harto”⁸⁴.

⁸¹ Adriana Peña, “Historia de la escultura moderna y de los viajes culturales de artistas colombianos a París después de 1945,” en *Historia Crítica*, 2015.

⁸² *Ibid.*, 149.

⁸³ Hilda Domínguez Legorreta, “La pintura abstracta expresionista en México en la década de los ochenta a partir de la obra de Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero, Irma Palacios e Ignacio Salazar” (tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019).

⁸⁴ Mathias Goeritz, *Manifiesto Estoy Harto* (México: Fondo Mathias Goeritz-CENIDAP/INBA, 1960).

Otro hecho decisivo en la relación Goeritz-Felguérez es su desempeño en el ámbito académico, pues influye considerablemente en los jóvenes pintores del país, al fungir como director de la recién fundada carrera de artes plásticas en la Universidad Iberoamericana en el año de 1956⁸⁵. En ese mismo año invita a Felguérez a formar parte del cuerpo de docentes donde participa hasta el año de 1962⁸⁶, siendo este un periodo donde recibe el apoyo necesario, para crear piezas que busquen a partir de la abstracción, el gozo estético y posiblemente espiritual⁸⁷. Esta relación entonces que me atrevo a nombrar como amistosa, o incluso, de tutorado y mentor debido a la admiración de Felguérez al trabajo de Goeritz⁸⁸, les permitió acompañarse, apoyarse y desarrollar la abstracción de orientación geométrica en México como un lenguaje innovador en común, en donde coinciden sus expresiones artísticas, que llevaron consigo la influencia de representaciones abstracto pictóricas de influencia Europea, particularmente de la Escuela de Pintura de París y los conceptos fundacionales del cubismo.

El lenguaje abstracto geométrico particular de Felguérez, se conformó entonces inicialmente por diversas influencias extranjeras, las cuales se fueron adhiriendo en tempranas etapas de su producción artística, y que aparecieron en figuras y trazos sensibles y razonados, bajo una tendencia clara hacia la abstracción⁸⁹. Sin embargo, esta forma simétrica convive a su vez con una experimentación constante del color sobre el lienzo, a través de la libre pincelada y el difuminado sobre el cuadro, un antecedente del accidente controlado y un aprendizaje adquirido con Waldemar Sjölander⁹⁰. La conformación de sus pinturas durante sus primeros años entonces, surgieron de la convivencia con importantes movimientos artísticos, y de las relaciones que tiene con artistas de diversas formas creativas a partir de la abstracción, como

⁸⁵ Rita Eder, “La Joven escuela de pintura mexicana: eclecticismo y modernidad en ruptura 1952-1965,” en *Ruptura 1952-1965 Catálogo de Exposición Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil* (México: Biblioteca PAPE, 1988), 103.

⁸⁶ Lupina Lara, “Guillermo Gómez Mayorga/Manuel Felguérez,” *Pintores y pintura mexicana*, 1997.

⁸⁷ TV UNAM, “Inventario 540. Especial de Mathias Goeritz”, vídeo de YouTube, publicado el 25 de agosto de 2015, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8A34fWdxVeU>

⁸⁸ Posiblemente su espíritu fue más universal de lo que eran las posibilidades de nosotros, muy jóvenes tratando de inventar cosas, porque su propuesta era muy importante, tanto que él no se daba cuenta, ni en su tiempo nadie se daba cuenta, Manuel Felguérez, *Ibid.*, 26.59 min.

⁸⁹ Teresa del Conde, *Derroteros Manuel Felguérez* (México: Dirección de publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009).

⁹⁰ María Favela, *Waldemar Sjölander: el gran colorista* (México: CENIDIAP, 2003), 22.

lo fueron el cubismo y los movimientos expresionistas abstractos⁹¹, corrientes que en ocasiones se confrontan entre ellas, pero que Felguérez logró hacer dialogar durante los inicios de su carrera.

La estudiosa del arte Rita Eder, detectó esta afirmación desde el ejercicio estético al mencionar: “las pinturas del fin de los años cincuenta como *Germinal o Composición No. 2*, muestran una búsqueda de afinidades entre formas un tanto mecánicas dotadas de una intensa biología, una mecánica inútil que sirve solo a la pintura”⁹². Composiciones como estas las podemos observar en *En busca de la Gaviota* de 1959 (Fig.6), obra que si bien parece que cuenta con una conformación estructural cuadriculada en la mayoría de su espacio, las formas geométricas realmente no se encuentran totalmente definidas, insinúan su aparición desde la dinámica del color y desde la pincelada expresiva hacia la forma, en las que se interponen unas con otras a partir del intercambio que ocurre entre ellas. Este es un elemento muy utilizado durante el cubismo, y que sin duda es un acercamiento claro de Felguérez frente a esta corriente y el expresionismo abstracto⁹³.



Fig. 6. Manuel Felguérez, *En busca de la gaviota*, 1959, óleo sobre tela, 200 x 325 cm.

⁹¹ Es importante establecer algunos paralelismos o referencias entre importantes movimientos artísticos como el cubismo, dada y los movimientos gestuales con las obras producidas en las primeras etapas del desarrollo artístico de Felguérez. José Quijano y Manuel Felguérez, *Manuel Felguérez obra en Monterrey* (México, MARCO, 1984).

⁹² Rita Eder, “La Joven escuela de pintura mexicana: eclecticismo y modernidad en ruptura 1952-1965”, en *Ruptura 1952-1965 Catálogo de Exposición Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil* (México: Biblioteca PAPE, 1988), 64.

⁹³ Esta pintura (*En busca de la gaviota*) debe verse no como el inicio de su carrera, sino como una mayoría de edad que le permitió romper y reencontrarse una y otra vez. Teresa del Conde, *Derroteros Manuel Felguérez* (México: Dirección de publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009).

Así pues su lenguaje parte de estas corrientes descritas, del ensayo abstracto experimental y geométrico, que se hizo aún más presente con el paso de los años, mutando en su estructura y haciendo un uso alternado de la forma y el color como principales motivos. Esto a través de las libertades creativas que fue tomando para modificar regularmente su obra, a través de nuevos elementos con los que conformaba sus piezas. Por ejemplo, durante la década de los años sesenta, se ve interesado por un corto periodo de tiempo por la obra de Willem De Kooning especialmente en el uso de la fuerza del color y los trazos en su pintura de caballete⁹⁴. Esta es una influencia que se puede detectar en algunas piezas de Felguérez, pero implementada desde los trazos libres con los que forma texturas y formas geométricas desde el pincel. Así pues, diversos elementos van apareciendo en sus obras para dialogar desde diversos estilos pictóricos en su obra, pero a su vez, van conformando una característica abstracción geométrica que durante la década posterior y en los proyectos el Espacio Múltiple y La Máquina Estética, va a enfocarse en el uso minimalista de las formas y el color.⁹⁵



Fig. 7. Izquierda: Manuel Felguérez, *Relación de viaje*, 1966, óleo sobre masonita, 34.3 x 34.3 cm. Derecha: Willem de Kooning, *Composition*, 1955, óleo, esmalte y carboncillo sobre lienzo, 201 x 175.6 cm.

⁹⁴ “Durante los primeros años 60, nuestro artista se entusiasma con los trazos Dekoonianos, las texturas y los collages, cuyos resultados pictóricos son exhibidos en Washington”. Octavio Paz, *Felguérez el espacio múltiple del 20 de diciembre de 1973 al 17 de febrero de 1974* (México: Museo de Arte Moderno Bosque de Chapultepec-Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1974), 15.

⁹⁵ Ana Pilar, “Manuel Felguérez” en *Artistas en México*. (México: Taller Gráfica Bordes, 2007).

Cada pieza de Felguérez producida durante este periodo inicial parte del ensayo pictórico de la diversidad de influencias que tuvo⁹⁶, no permanece exclusivamente en el ejercicio del expresionismo abstracto, o en el uso de la forma simétrica o en la polarización de la pieza a través del color; pues tiende a utilizar diversas corrientes en sus piezas utilizándolas bajo un estilo, que busca ordenar la composición del cuadro principalmente desde la geometrización del espacio⁹⁷, una clara influencia que se forjó por los principios cubistas de su formación como escultor, y de su predilección consciente de ordenar los espacios de forma racional⁹⁸.

El lenguaje estético de Felguérez entonces, debido a que es punto de encuentro de corrientes abstractas, adquiere una identidad particular desde sus inicios a través de los principios de forma (figura-estructura geométrica) y espacio (color)⁹⁹, que fueron resultado de los constantes intercambios de corrientes artísticas internacionales, representadas principalmente bajo las figuras de Ossip Zadkine, Waldemar Sjölander y Mathias Goeritz; artistas que le motivaron a construir una visión personal de su concepción creativa en el arte, la cual le permitió dar identidad, uniformidad y solidez al lenguaje artístico que implementa en su obra al inicio de su carrera. Asimismo, estas características le otorgaron la oportunidad de seguir produciendo arte desde el ensayo y la experimentación, y así mismo, pertenecer y distinguirse entre la colectividad de artistas mexicanos que buscaron al igual que él, las libertades estéticas desde la abstracción durante el principio del segundo lustro del siglo XX¹⁰⁰, pues tenían la clara intención de crear sus propios pasos en el arte.

⁹⁶ Felguérez opto por lo opuesto, ofreciendo diferentes venas o variantes, siempre dentro de códigos no figurativos. Teresa del Conde, *Un siglo de arte mexicano: 1900-2000* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999), 198.

⁹⁷ José Quijano y Manuel Felguérez, *Manuel Felguérez obra en Monterrey* (México, MARCO, 1984).

⁹⁸ Octavio Paz, *Felguérez el espacio múltiple del 20 de diciembre de 1973 al 17 de febrero de 1974* (México: Museo de Arte Moderno Bosque de Chapultepec-Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1974), 14-15.

⁹⁹ Felguérez tiene una manera de presentar los espacios del modo que estos siempre se abren a otros espacios, a veces en composiciones elaboradas que son como un *foman fleuve* (novela de río), y a veces en estricto apego a las formas ideales fundamentales discutidas ya desde Platón: el círculo, el triángulo y el rectángulo en todas sus variaciones”. Dore Ashton, *Manuel Felguérez invención constructiva* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 55.

¹⁰⁰ “La importancia de esta nueva pintura es el permitirnos leer una sociedad en transformación cuyos artistas se sienten lo suficientemente seguros para ensayar la tabla rasa frente a su propia tradición y explorar su libertad en otras, como la escuela de París, el informalismo catalán, la pintura abstracta norteamericana” Rita Eder, “La Joven escuela de pintura mexicana: eclecticismo y modernidad en ruptura 1952-1965,” en *Ruptura 1952-1965 Catálogo de Exposición Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil* (México: Biblioteca PAPE, 1988), 48.

1.3 Intercambios visuales: La producción artística de Felguérez con el denominado movimiento geometrismo mexicano

En 1976 se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, la exposición titulada *El Geometrismo Mexicano, una tendencia actual*¹⁰¹, una muestra organizada por Fernando Gamboa, que contó con la participación de una serie de artistas nacionales y extranjeros que mostraron su obra de carácter geométrico. Un año después debido a esta exhibición, se emite una publicación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, que consistió en una recopilación de textos que dirigió Jorge Alberto Manrique, y que en conjunto elaboraron una especie de genealogía del arte geométrico en el país. En este trabajo se consideró como fundadores o artistas pioneros a Carlos Mérida, Gunter Gerzso y Mathias Goeritz, como creadores contemporáneos a Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Kazuya Sakai, Helen Escobedo entre muchos otros; y asimismo, incluyó como nuevos creadores a jóvenes artistas que seguían estas mismas pautas creativas, ellos fueron Francisco Moyao, Ricardo Regazzoni, Eduardo Vázquez Baeza y Fernando González Gortazar¹⁰², todos ellos unificados en el estilo de creación y uso de un lenguaje estrictamente orientado a la abstracción simétrica.

Esta revisión no es construida como elemento ajeno a lo que sucedía en México durante los años setenta, pues es la recopilación de un recorrido de búsqueda y exploración que realizaron durante muchos años atrás los artistas abstractos simbólicos, los cuales fueron ganándose un lugar en la escena artística nacional con el paso del tiempo. Un punto clave de esta consolidación fue en el año de 1968, cuando surgen alrededor del mundo movimientos estudiantiles que cuestionaron las decisiones de los gobiernos en turno, donde por supuesto la Ciudad de México no fue la excepción. La capital mexicana fue sede de un sin número de manifestaciones juveniles que hicieron frente a la opresión que ejercía el gobierno, a través del brazo militar en diferentes ámbitos sociales, donde por supuesto participaron jóvenes del área artística y cultural.

¹⁰¹ Fernando Gamboa, *El geometrismo mexicano, una tendencia actual, catálogo de exposición* (México: Museo de Arte Moderno, 1976).

¹⁰² Esta construcción es evidente durante toda la estructura del texto publicado un año después de la exposición. Jorge Manrique, *El Geometrismo Mexicano* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977).

Una de las acciones más importantes en las que tuvo intervención la comunidad artística, fue durante la celebración en México de la edición número XIX de los Juegos Olímpicos en 1968, pues el Instituto Nacional de Bellas Artes publicó una convocatoria para formar parte de una muestra que llevó por nombre *Exposición Solar*¹⁰³, la cual en un principio solo incluyó los formatos tradicionales de pintura, escultura, gráfica y acuarela. El llamado no fue bien recibido, especialmente por aquellos artistas que ya habían expresado su inconformidad anteriormente respecto a la relación del estado y el arte; así que agrupándose decidieron mandar una carta abierta con cuatro peticiones claras, que buscaba la reestructuración de la convocatoria.

Este gesto hizo reconsiderar al INBA su llamado, pues volvió a relanzar la convocatoria considerando las exigencias de los artistas que discreparon, sin embargo, ellos decidieron ignorarla y realizar un proyecto de exhibición alejado de los vínculos con el estado, un proyecto que tenía hasta diez años de estar considerando realizarse¹⁰⁴, y que al fin, gracias a esta reacción en conjunto lograron agruparse de manera sólida y ordenada. Este grupo le dio forma y origen al Salón Independiente (SI), una exposición autogestiva que se enfocó en exhibir diferentes tipos de técnicas y estilos orientados al arte abstracto, que se encontraban alejados de cualquier precepto o ideología nacionalista. Este evento se llevó a cabo durante tres años consecutivos iniciando en 1968 y siendo su última edición en 1970, teniendo como sede durante el primer año el Centro Cultural Isidro Fabela ubicado en San Ángel, y los siguientes dos años, el Museo Universitario de Ciencias y Arte dentro de las inmediaciones de Ciudad Universitaria. Para el año de 1971 una parte de los integrantes buscaron financiar el proyecto del SI y conformaron una exposición, sin embargo, esta solo hizo recorridos itinerantes visitando la ciudad de Guadalajara en el Centro de Arte Moderno (CAM) hoy en día el Museo Raúl Anguiano, la Casa de Cultura de Toluca, e incluso viajando internacionalmente hacia Estados Unidos y Colombia¹⁰⁵.

¹⁰³ Arden Decker, "Todo pretexto es bueno" El Salón Independiente, 1968-197" en *68+50* (México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo- Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), 218-255.

¹⁰⁴ Pilar García, "El Salón Independiente como modelo alternativo de autogestión, práctica colectiva y experimentación en la historia del arte contemporáneo," en *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México 1968-1971* (México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo- Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), 21-68.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 35.

Manuel Felguérez fue miembro fundador del SI, y uno de los integrantes más activos en los movimientos culturales que emergen en medio de estos cambios sociales, lo cual es muy evidente desde su participación en el *Mural Efímero* realizado en Ciudad Universitaria en agosto de 1968¹⁰⁶, una acción social en la que se utilizaron láminas para rodear la escultura del expresidente Miguel Alemán y sobre ellas plasmar un mural colectivo. El artista zacatecano pintó en esta ocasión una analogía sobre la mujer y la máquina, a partir de la influencia del texto *La Eva Futura* (1878) del autor Villiers de L'isle-Adam, explícitamente, hace la representación visual de una mujer máquina que contenía dentro de ella muchas máquinas¹⁰⁷.

Esta última obra, junto a otro mural pictórico creado para la exposición internacional de Osaka de 1970¹⁰⁸ titulado *La tecnología deshumanizada víctima al hombre (1968)*, es parte de los acercamientos pictóricos de Felguérez a la representación abstracta de la máquina junto a los elementos corporales de la figura humana, pues en ambas piezas incluyó formas corporales femeninas, que al tiempo que representaron una acción estética de resistencia y crítica tanto al gobierno en turno¹⁰⁹, como al uso de las tecnologías en la vida diaria del ser humano, además, rompía con las formas establecidas de hacer arte durante la primera

¹⁰⁶ Jorge Alberto Manrique, “La obra y el concepto de Manuel Felguérez,” en *El proceso creativo XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México: Instituto de Investigaciones estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 191-202.

¹⁰⁷ Sobre el mural efímero Manuel Felguérez expresó: “Había hecho yo todos los murales y todo eran máquinas y le empecé a poner figuritas metidas ahí dentro. Dije: “Ahora voy a hacer al revés”. La mujer máquina sigue siendo, pues digamos noventa por ciento abstracto, pero la figura tiene una insinuación de cuerpo y la misma maquinaria siempre la metí por dentro. Eso coincide con el 68 y también en el mural que hago para la Feria de Osaka. Soy el único de los abstractos que tiene figuras, como pedazos de torso o de cuerpo humano, fragmentos, medio ensangrentados. Siempre hay esa tentación tremendista...”. Cuauhtémoc, Medina, Pilar García y Ekaterina Álvarez. *Manuel Felguérez. El futuro era nuestro* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020).

¹⁰⁸ Gloria Hernández, “Los murales de Osaka. Entre ruptura e integración”, *Crónicas número especial*. UNAM, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/50315> (Consultada el 4 de marzo 2020).

¹⁰⁹ Sobre los murales de Osaka, un proyecto del gobierno Ana torres menciona: Se había comprometido a no participar en eventos organizados por el Estado. Sin embargo, en esta ocasión (para los murales de Osaka) consideraron oportuno expresar en un foro internacional una crítica a la sociedad contemporánea. Ana Torres Arroyo. “Un mural colectivo: signos existenciales y utópicos” (conferencia presentada en el “XV congreso internacional de Ahila, 1808-2008: Crisis y problemas en el mundo atlántico”, Holanda, del 26 al 29 de agosto 2008).

mitad del siglo veinte tanto desde la acción social, como desde la apropiación pictórica abstracta y colectiva del formato mural.

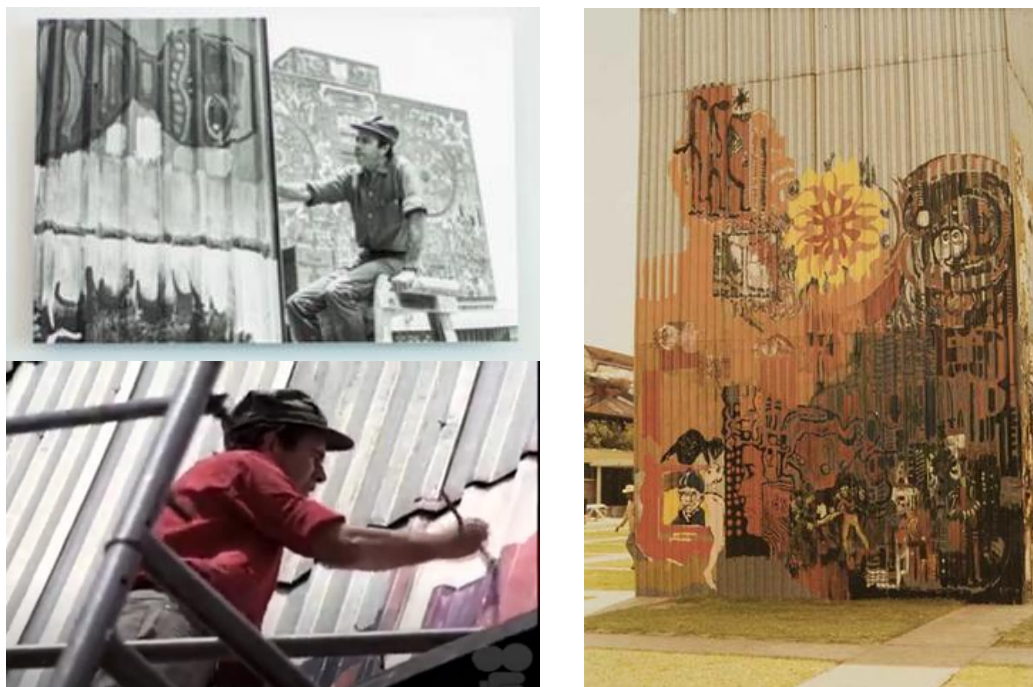


Fig. 8. Arriba: Manuel Felguérez pintando el mural efímero, fotografía en la exposición *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968-1971*, Archivo MUAC. Abajo: Mural Efímero-Pintura Mexicana, publicado en 2017, Fotograma 04:24, Filmoteca UNAM. Derecha: Ethel Villanueva, *EV-05*, 1968, fotografía digital, Archivo Histórico de la UNAM. Nota: De acuerdo a la descripción oral del autor, el análisis de la evidencia videográfica y fotográfica, además del análisis espacial de Ciudad Universitaria, se deduce que la intervención que realizó el autor, es la sección oscura que se muestra en la imagen derecha.

Otra de las acciones donde también muestra esta predilección artístico política, es la donación de su escultura monumental *El barco México 68* (1968) al Museo de Arte Moderno. Esta obra la planeó originalmente para participar en la Ruta de la Amistad, organizada por Mathías Goeritz en celebración de los Juegos Olímpicos en México de 1968, pero debido a la ocupación del ejército en la Universidad Nacional Autónoma de México, decidió no participar y finalmente donarla a dicho museo¹¹⁰.

¹¹⁰ Instituto Nacional de Bellas Artes, “El barco, escultura de Manuel Felguérez, vuelve a navegar en el MAM. Boletín núm. 1746. <https://inba.gob.mx/prensa/11170/el-barco-escultura-de-manuel-felguerez-vuelve-a-navegar-en-el-mam> (consultada el 20 de abril del 2019).

En estas acciones simbólicas de reclamo y protesta hubo muchos artistas nacionales e internacionales que le acompañaron, y que participaron también en la conformación del Salón Independiente, algunos de ellos fueron Fernando García Ponce, Lilia Carrillo, Roger Von Gunten, Vicente Rojo, Kazuya Sakai, Felipe Ehrenberg entre muchos otros¹¹¹, con quienes la relación estrecha que tenían entre todos los productores de arte a través de las diversas disciplinas que desempeñaban, fue aún más evidente en el SI de 1970; pues tuvo rasgos que la separaron de las demás ya que se vio marcada por la falta de poder económico, pues todavía no terminaban de cubrir los costos de la edición pasada y además, de que decidieron donar gran parte de las ganancias de la venta anual que realizaban para recaudar fondos, al *Grupo Cine independiente de México*, esto con la intención de ayudarlo a culminar dos piezas cinematográficas que tenían pendientes¹¹². Sin embargo, esto no impidió que el SI se llevara a cabo ya que recibieron una donación significativa de cartón y papel, motivo por el cual los artistas recurren a estos materiales efímeros para construir una gran cantidad de piezas, que construyeron directamente en el museo con la intención de reducir costos¹¹³.

La mayoría de los participantes se inclinaron por realizar obras de gran formato, que dialogaban museográficamente y curatorialmente de manera innovadora, pues realizaron ciertos tipos de instalaciones artísticas que involucraron grandes espacios de inmersión e interacción para el espectador¹¹⁴. Ejemplo de esto son las piezas de Felipe Orlando, Arnaldo Coen, José Luis Cuevas y Helen Escobedo, así como la obra *Sin Título* (1970) de Manuel Felguérez (Fig.9); una pieza de gran formato que dejó completamente de lado el expresionismo abstracto de su lenguaje, y se vinculó con el uso de figuras geométricas y el

¹¹¹ Pilar García, “El Salón Independiente como modelo alternativo de autogestión, práctica colectiva y experimentación en la historia del arte contemporáneo,” en *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México 1968-1971* (México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo- Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), 27.

¹¹² Las películas eran *La hora de los niños* (1969) de Arturo Ripstein y *Familiaridades* (1969) de Felipe Cazals. Tomás Pérez Turrent, “Cortometraje del Salón 69. SI o el documental de la pesca de sardinas,” *Boletín del Salón Independiente* 70, 3 de diciembre, 1970, p. 4.

¹¹³ Isabel Leñero, “El Salón Independiente 1968-1971 en el MUAC,” *Revista Proceso*, <https://www.proceso.com.mx/565976/el-salon-independiente-1968-1971-en-el-muac> (consultada el 21 de abril 2020).

¹¹⁴ Para profundizar en las características de estos procesos de innovación e interacción museográfica a partir de la obra se puede consultar el apartado 4.3 de la investigación de la Mtra. Marcela Torres. Ilse Marcela Torres Martínez, “El salón independiente (1968-1971) en tres gestos: organizar, reestructurar y experimentar” (tesis de maestría en estudios de arte, Universidad Iberoamericana, 2020).

arte cinético¹¹⁵. En ella creó una especie de dispositivo con membranas metálicas pintadas en color rojo al centro, las cuales necesitaban la participación del espectador para activar el movimiento y sonido de las tiras con las que contaba, haciendo participe una vez más la relación del cuerpo humano con el dispositivo tecnológico en su obra, pues asemejaba una máquina generadora de sonidos y movimientos, a parir de la relación entre ambos agentes dentro del espacio de inmersión de la obra plástica.

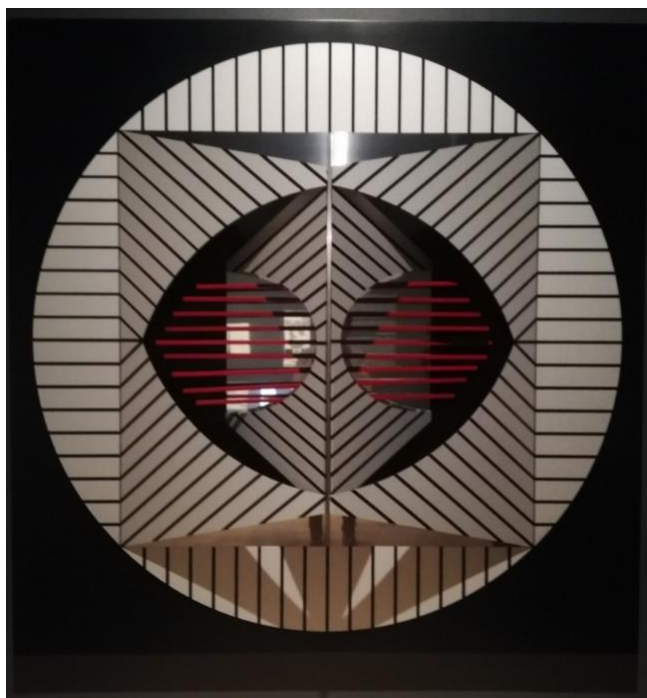


Fig. 9. Manuel Felguérez, *Sin título*, 1970, escultura montable. Nota: Foto de la réplica de la obra de arte cinética exhibida en el tercer Salón Independiente presentada en la exposición *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México (1968-1971)*, en el Museo Amparo, Puebla, México. Archivo personal.

Sin embargo, también obra explícitamente de tendencia geométrica hace su aparición en esta edición, artistas como Kazuya Sakai, Sebastián y Hersúa, se inclinan por usar los recursos geométricos simples en sus piezas, colindando con el minimalismo y el uso reducido de colores, elaborando figuras minimalistas sobre el lienzo o la escultura, que denotaron una

¹¹⁵ Cabe mencionar que no fue la única pieza de arte cinético dentro de la exposición pues también Helen Escobedo y Ernesto Millard introdujeron obra cinética. Revisión de la exposición *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México 1968-1971* (México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo- Universidad Nacional Autónoma de México, 2018).

madurez en el estilo particular creativo que fueron desarrollando cada uno respecto a su creación abstracta simétrica.

Kasuya Sakai expuso en la Ciudad de México el *Sin título* de 1970 y en Guadalajara un año después la pieza *Momoyama-IV* (1971), ambas obras por su conformación lineal y uso expresivo de los colores, no solo marcaron la transición del artista por adoptar el acrílico sobre el óleo, sino también, denotan el uso y la introducción de la técnica norteamericana llamada *hard Edge*, que consiste en las transiciones abruptas entre áreas definidas a través del color, la cual, utilizó Sakai a través de un cromatismo abrupto que parte de la expresión sensible¹¹⁶. Sebastián presentó obras geométricas elaboradas bajo técnicas constructivas similares al origami, lo que resultó en formas tridimensionales en una escultura de materiales nobles y efímeros como el cartón; esta obra la presentó a su vez en una versión similar en la edición del SI en la Ciudad de Guadalajara.

Hersúa a su vez exhibió dos piezas tridimensionales importantes, *Sin Título (La Familia, 1971)* y *Maqueta de un ambiente urbano* (1970), esta última se describe como una pintura automotiva sobre metal¹¹⁷ y es una obra especialmente peculiar, puesto que utiliza los rasgos propios de la abstracción geométrica en el formato escultural, pero la pintura que cubre la totalidad de la pieza en diferentes secciones, denotan nuevamente rasgos muy particulares del *hard edge*¹¹⁸, pues utilizó transiciones a lo largo de líneas rectas de color amarillo, rojo y rosa (obras en Fig.10).

¹¹⁶ Héctor Antonio Sánchez, “Capricho y geometría la obra de Kazuya Sakai,” en *Casa del tiempo* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017).

¹¹⁷ Pilar García y Cuauhtémoc Medina, *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México 1968-1971* (México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo- Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), 371.

¹¹⁸ Ana González y Joan Campas, *Del informalismo al arte conceptual* (España: Universitat Oberta de Catalunya, 2013), 84.



Fig. 10. Fotografía del montaje de exposición: *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968-1971*, año. 2020, lugar: Museo Amparo, Puebla, México. En esta fotografía se pueden observar las obras de Sebastián al fondo sobre el piso, la pieza de Hersúa a un costado izquierdo en color rosa y el cuadro de Kazuya Sakai colgado en la parte izquierda superior. Archivo personal.

Así pues en esta exhibición se mostraron piezas que junto a la de Felguérez, contaron con una diversidad de lenguajes geométricos que partieron de la interacción individual de los artistas y la práctica simétrica abstracta vinculada a diversos estilos, corrientes y técnicas creativas internacionales. Incluso en la edición itinerante del siguiente año en Guadalajara, Felguérez presenta una obra de tendencia estrictamente geométrica, un mural con ensambles llamado *Erotomanía* (1971) (Fig.11); el cual se compone específicamente del uso mínimo de círculos, cuadrados y triángulos; que muestran una influencia totalmente diferente en el uso de los elementos técnicos, respecto a la obra de sus compañeros geométrico abstractos participantes del SI, pues su pieza se enfoca en el desarrollo del espacio dentro de la obra a través del color ,y no en la interacción estética del color sobre el espacio creativo.

Esta pieza muestra la influencia formativa que viene utilizando en las obras anteriores a esta exhibición, pues utiliza una paleta de cuatro tonalidades que no cuentan con relación cromática abrupta, y además, los colores no se concentran en líneas continuas o sobre los bordes como sucede en el *hard Edge*. Felguérez se enfoca en esta pieza en la forma geométrica, y usa los colores para determinar la estructura compositiva de la forma y el espacio existente dentro de la obra, dando a partir de ellos como sucede en el cubismo, forma, fondo y profundidad. Así pues, su pieza mural explícitamente geométrica del SI de 1971,

atiende los preceptos del espacio geométrico de su influencia técnica europea, dejando de lado la expresividad del color a partir del trazo, y la sensibilidad cromática de la técnica norteamericana a la que han recurrido sus contemporáneos.

Es muy clara la manera en que esta obra empieza a comunicarse estilístico y visualmente, con obras anteriores como *Barco México 68* (1968), y a su vez con las piezas que se realizaron en los años inmediatos a esta exposición, particularmente a partir de los proyectos el Espacio Múltiple (EM) y La Máquina Estética (LME). Aún más evidente es la maduración de su estilo geométrico, en la obra que realiza para la recaudación financiera del cuarto SI, pues en su pieza *Sin título* (1971) (Fig.11) creada bajo la temática de la mujer, hace uso de los colores nuevamente para el diálogo espacial de la forma con la estructura de la pieza. En ambas obras, podemos observar cómo los ángulos de profundidad y su conformación son marcados por el uso del color, mismos que hacen visiblemente la exploración técnica cromática para generar formas simétricas con forma y fondo.



Fig. 11. A la izquierda: Manuel Felguérez, *Erotomanía*, 1971, mural efímero, CAM Guadalajara. A la derecha: Manuel Felguérez, *Sin título* (de la serie la mujer), 1971, Acrílico sobre madera, 50 x 50 cm. Archivo Miguel Aldana.

La manera en que los colores y las formas, son usados para dar profundidad a las figuras simétricas en ambas piezas, les dota de un elemento espacial exploratorio dentro del área

bidimensional, dirigiendo su práctica hacia la abstracción simétrica través del color, la forma y el ensamblaje, usándolos de forma diferente a lo que ocurre comúnmente en sus murales de estructuras industriales de principios de los años sesenta, donde los residuos de la máquina aparecen como forma y material, destinada a construir elementos estéticos basados en la exploración artística. Así pues, aunque Felguérez vuelve a usar en estas piezas el formato mural y el tópico de la mujer, esta vez no son parte de una acción política concreta, ni se encuentran las formas corporales humanas que aparecían tanto en el *Mural Efímero* de 1968, como en su mural de Osaka de 1970, pues su lenguaje abstracto se concentra únicamente en la forma geométrica y su interacción en el espacio, a través del color como principal motivo.

Estas dos piezas participantes en el SI, son entonces una muestra del inicio de una exploración que se basa ya en una abstracción geométrica minimalista, que a diferencia de los otros miembros del SI, su estilo contó con una línea experimental más profunda del color y la forma proveniente del uso y manipulación del espacio, elementos que retomó seguramente de su formación cubista al inicio de su carrera y que los aplico en su pintura y escultura simétricas. Sus resoluciones pictóricas abstracto geométricas entonces, no solo se basaron en la expresión sensible de las formas o el color, como ocurrió en otras expresiones vinculadas al *hard edge*, sino en una inquietud creciente por la generación y el uso especulativo del espacio, utilizado como elemento constructor. Este proceso de Felguérez es algo que ha pasado por alto la crítica nacional contemporánea, al incluirlo en una generalización de estilo que consideró únicamente expresivas las prácticas de este grupo de artistas:

Aquí, como en otras de las obras que hemos abordado, lo “geométrico” no es un mero dato visual, sino la presentación concreta de series, estructuras, combinatorias y progresiones lógicas, creación técnica y artificial. Pero como no hay concepto sin consecuencias, uno de los efectos más insidiosos del llamado “geometrismo mexicano” fue propiciar pinturas y esculturas que, en efecto, son sólo expresión geometrizada (y superficialmente modernizada) del arte tradicional¹¹⁹.

Justo en la existencia de la experimentación del espacio y sus consecuencias, es donde residió la diferencia y la propuesta innovadora del lenguaje de Felguérez que le distinguió y le separó

¹¹⁹ Oliver Debroise y Cuauhtémoc Medina, *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 126.

respecto a sus contemporáneos. Pues sin duda alguna, estas obras fueron un ensayo y aviso de las intenciones de desarrollar plenamente las capacidades espaciales creativas pictóricas dentro del cuadro, utilizando exclusivamente la forma geométrica, abandonando totalmente las formas orgánicas para aprovechar el espacio de trabajo bidimensional, y así, utilizarlo como componente exploratorio de su lenguaje visual. Esto muy seguramente es una referencia temprana a la idea que dos años más tarde, teorizó y desarrolló para denominarla con el concepto espacio múltiple.

A pesar de esto, gracias a su preferencia formal por el uso de formas simétricas, es recurrentemente incluido en la construcción histórica de un arte geométrico mexicano, categoría que se buscó homogeneizar para cimentar los soportes necesarios que lo sostienen como corriente artística y hacer frente a la corriente muralista. Sin embargo, no deja de ser una construcción de la historiografía del arte que buscó a partir de acuerdos, establecer una línea histórica y productiva, renovadora y diferente del arte nacional muralista. Un acuerdo realizado específicamente entre artistas e institución, del cual el mismo Felguérez tenía conocimiento:

A finales de los años sesentas Kasuya Sakai, Vicente Rojo y yo tuvimos una reunión con el crítico Jorge Alberto Manrique, a partir de la cual nos propusimos iniciar en México un movimiento de arte geométrico. Esto me llevó a regresar por completo a un orden estrictamente formal, precisamente en 1969, cuando empecé a impartir clases en San Carlos, por lo que resultó natural que lo que yo enseñaba correspondiera a lo que estaba haciendo y teorizando. De esta etapa es la exposición *El espacio múltiple*, que primero se presentó en el Museo de Arte Moderno de México y después, en 1975, en la Bienal de Sao Paulo, donde obtuvo el Gran Premio¹²⁰.

La exposición *El Geometrismo Mexicano, una tendencia actual* de 1976, fue entonces la consolidación de un discurso al que se llegó a través de acuerdos como el señalado anteriormente, con la intención de institucionalizar una producción de arte geométrica nacional abstracta a través de los años. Sin embargo, las variables estéticas de producción de cada artista y específicamente de Felguérez, complican y cuestionan la homogeneización premeditada a un solo valor o característica generalizada, que aplique y abarque a la obra de

¹²⁰ Manuel Felguérez, "La computadora y la creación artística," en *Revista de la universidad de México*, marzo 1999, 47.

todos los jóvenes productores. Pues a pesar de sus esfuerzos por unificarse, las diferencias estéticas que coincidieron en el ejercicio abstracto del arte y los movimientos grupales en los que participaron como el SI, hicieron que la relación entre ellos se desarrollara principalmente a través de vínculos profesionales, personales o de gestión cultural, y que se estrecharon en su mayoría como un frente unido, bajo una relación de identidad de grupo generacional, que formó parte de un fenómeno contestatario al estado, a través de movilizaciones sociales juveniles en México y el mundo.

Puede que la determinación de Felguérez por establecer junto a sus compañeros una nueva línea constructiva de la historia del arte mexicano, le hicieran establecer una preferencia por reconocer su obra del periodo únicamente como abstracción geométrica mexicana; pero como se ha revisado durante el capítulo, esta catalogación en su caso particular, no es suficiente o no alcanza para clasificar la obra resultante de este periodo tan prolifera, variable, experimental y extensa en sus diferentes maneras de abordaje. Así pues, al catalogar la obra de Felguérez exclusivamente en una corriente territorial, que no tiene mucho que ver más que con su nacionalidad de origen y residencia, hace que los nexos con otras áreas del arte de su contemporaneidad, sean medianamente borrados o dejados totalmente de lado, afectando directamente a la perspectiva con que se miran sus investigaciones posteriores en el EM y LME, pues se creó una tendencia en la revisión historiográfica de considerarlas solamente como acciones experimentales del arte geométrico, ignorando gravemente la profundidad conceptual de su práctica, que vino gestándose desde sus inicios en el arte y que se desarrolló en su proceso creativo a través de los años.

Ya sea desde su formación como artista en el plano cubista, hasta su participación dentro de los movimientos artísticos de finales de los sesenta, Manuel Felguérez entendió un ejercicio de manipulación del espacio a través de la forma, el cual fue monitoreando con el paso de los años, y que le dirigió desde muy temprano a realizar una serie de intercambios dentro del lenguaje pictórico en su obra, que fue cambiando y le llevo a abstraer las formas hasta un minimalismo del color y la geometría absoluta. Darle esta reinterpretación al lenguaje geométrico de Felguérez, como un ente de construcción particular proveniente de diversas corrientes que coinciden en el uso del espacio, no es algo que traiga desventajas para su obra

o al arte mexicano en general, al contrario, abre las puertas para considerar su participación en los diálogos de una producción internacional de arte abstracto de la época, a través de tópicos que pudieron pasar desapercibidos, y que el no ser tomados en cuenta, limitaron las perspectivas con las que se podían considerar las aportaciones de innovación de su práctica abstracta.

Finalmente, en este recorrido de cambios visuales que Felguérez desarrolla durante las primeras décadas de su carrera, también es recurrente una atracción hacia las figuras de la máquina y el cuerpo, que como ya se revisó, aparecen tanto como recurso material, que como tema principal y conceptual en algunas de sus piezas. Y aunque en la pintura aparecen alegorías a estos temas, fue en el mismo desarrollo de su práctica pero en otras disciplinas del arte, que el encuentro entre espacio, cuerpo y máquina, tuvo una relevancia conceptual creativa importante; la cual reafirmó la relación que tuvo con el uso del espacio creativo durante sus primeros años en la pintura, y que llevo su participación dentro del arte abstracto simbólico, a un nuevo plano experimental de creación e innovación artística, que involucrará en los años venideros gracias a la particularidad de su lenguaje pictórico, nuevas posibilidades en su conceptualización y creación en el arte..

Capítulo II. La Máquina Estética: aproximamientos al ejercicio conceptual en la obra de Manuel Felguérez, 1967-1978

A través de esta sección se profundizó en los cambios que ocurren en la obra de Manuel Felguérez, a partir de las conexiones que tuvo con corrientes artísticas conceptuales y que va desarrollando y potenciando en su obra, a partir de vincularse con las artes escénicas experimentales, la investigación formal en las artes y la tecnología computacional de su tiempo. Estos tres ejercicios los vincula con la construcción de un elemento conceptual que venía desarrollando en su obra, como lo es el uso del espacio como medio creativo en la obra de arte. Así pues, se considera como un antecedente directo de este elemento conceptual, las relaciones que estableció en los años sesenta con las producciones de Alejandro Jodorowsky tanto en teatro, como en el cine a través de la cinta *La Montaña Sagrada* (1971), donde experimenta la conceptualización de elementos geométricos en el uso del espacio escénico, acciones que fueron a su vez, una consolidación de la relación entre creador artístico y máquina.

Consecuentemente se analizaron los elementos como estructura y espacio, de la teoría del arte formal y conceptual, que conforman la propuesta de creación metodológica del proyecto Espacio Múltiple (EM), donde se fijaron las bases para darle una conformación sólida a este concepto, que al mismo tiempo, determinó los métodos lingüísticos de abstracción e implementación de grafos para su obra. Finalmente, desde el proyecto La Máquina Estética (LME), se revisaron las relaciones que existen entre ambos proyectos de experimentación formal, así como las diferencias que les conformaron; esto con la intención de determinar rasgos de unicidad en las prácticas que ocurren a partir de la intervención de la computadora en el proceso creativo, y el desarrollo del concepto propuesto en el proyecto de 1973.

Para profundizar en este ejercicio crítico y comparativo de ambos proyectos, fue necesario revisar los conceptos teóricos que les fundamentaron, además de identificar relaciones con otras teorías del arte como el suprematismo ruso y el arte conceptual. Asimismo, se consideraron las aportaciones específicas que realizaron los colaboradores en estos ejercicios, quienes intervinieron de forma particular de acuerdo a sus perfiles, como lo fue

desde las ciencias exactas en el caso del ingeniero Mayer Sasson, y el estudioso del arte Óscar Olea.

En el caso del EM las metodologías de construcción formal del arte propuestas por Kandinsky y Malevich, junto a los conceptos lingüísticos retomados principalmente de Noam Chomsky, son determinantes para generar una propuesta de análisis matemática de lenguaje y método, la cual, en su implementación computacional se consolida a través del uso del concepto espacio múltiple, tanto en su conformación metódica como en las resoluciones plásticas; permitiendo considerar así el ejercicio conceptual artístico de Felguérez, como parte fundamental para establecer una relación artística entre obra de arte y máquina.

Así pues, se encontraron nuevas atribuciones estéticas al ejercicio de experimentación formal de Manuel Felguérez, que residen tanto en su forma, su construcción e incluso en la denominación de la obra, ya que va más allá de la simple implementación o imitación maquínica de una obra de arte, pues el proceso y la resolución, se guiaron bajo un concepto generador que es el EM. A través de esta revisión, se evidenciaron nuevas relaciones en diversas teorías del arte que residen tanto en Europa como en Latinoamérica, y asimismo en expresiones del ejercicio artístico que se debaten entre la práctica del arte conceptual, y la innovación en las artes plásticas a través de la tecnología. Finalmente, se logró mostrar las posibilidades de la implementación de los procesos sistemáticos artísticos y la experimentación formal, no como prácticas aisladas procedentes de un interés temporal por la investigación, sino como un ejercicio que parte de un ejercicio de innovación conceptual, inherente a la búsqueda permanente de un lenguaje artístico propio de Felguérez,

2.1 Influencias tempranas del arte conceptual en el deseo sobre la Máquina

Las influencias de Felguérez no fueron exclusivamente en el ámbito de la creación abstracta, ya que también se relacionó con otro tipo de artistas con los que trabajó de manera alterna en otras áreas del arte como el teatro, el performance y el cine. Autores como Alejandro Jodorowsky y Felipe Ehrenberg, son un ejemplo claro de las relaciones creativas que estrechó respecto a una idea muy particular del arte, la cual incomodó y retó los formatos establecidos

por el circuito del arte mexicano de la época. La relación de Felguérez con Felipe Ehrenberg, quien es considerado por la historiografía del arte como el creador del arte conceptual en México, inició a través del vínculo alumno-maestro que desarrollaron durante los años sesenta¹²¹, y que poco después, se convirtió en una relación de compañeros en el ámbito profesional, compartiendo vínculos respecto al ejercicio tutorial que ejerció Mathias Goeritz en ambos artistas¹²².

Por otro lado, la cercanía con Jodorowsky fue aún más fuerte en términos de influencia creativa, ya que junto a él realizó una serie de acciones experimentales que incluyeron intervenciones públicas efímeras, teatro experimental e incluso producciones cinematográficas. Estas prácticas, fueron antecedente directo en la conformación de los grupos relacionados con la experimentación conceptual y el performance en México, en los cuales, también participó Ehrenberg en su conformación. Todas estas experiencias generaron en Felguérez reflexiones e inquietudes que fueron más allá de la práctica estética, y se dirigieron a la producción vinculada con los procesos de experimentación semántica, conceptual y abiertos en el arte.

Alejandro Jodorowsky llega a México en el año de 1959 a lado de Marcel Marceau, posteriormente, Salvador Novo le extiende la invitación para que permanezca en el país, con la intención explícita de fungir como director de teatro. Jodorowsky acepta la propuesta, y durante los años siguientes realiza puestas en escena que son sumamente incómodas para el Estado y la sociedad conservadora de la época, y por supuesto, innovadoras para el lenguaje visual artístico que se utilizaba en ese tiempo. Alejandro Jodorowsky y Fernando Arrabal fundaron el Teatro Pánico y el Grupo Pánico de México, un hecho que fue sumamente importante para consolidar la llegada e influencia del artista chileno en el país, pues le permitieron seguir sus ambiciones, de explorar la mayor cantidad de tópicos del ejercicio

¹²¹ “Este artista nació en la ciudad de México en 1943. Estudió en la Escuela de artesanías con el escultor de origen alemán Mathias Goeritz con Guillermo Silva Santamarina, Manuel Felguerez y José Chávez Morado” Alicia Beltramini, “Felipe Erhenberg innovador del arte conceptual en México”, <https://www.lasnuevemusas.com/felipe-ehrenberg/> (Consultada el 5 de marzo 2021).

¹²² Rosario Reyes, “Ehrenberg epítome del arte contemporáneo,” *El financiero*, www.elfinanciero.com.mx/after-office/ehrenberg-epitome-del-artista-contemporaneo (consultada el 4 de noviembre 2020).

artístico que lograra abarcar a través del teatro, tal como lo menciona Luz Emilia Aguilar: “(ir) Del sacrilegio a lo sagrado, del exhibicionismo a la ceremonia”¹²³.

La primera pieza mostrada en México llevó por título *La Ópera del Orden*, una puesta en escena inaugurada en 1962 donde actuaron Beatriz Sheridan, el Dr. Juan Vicente Melo y Denisse Jodorowsky. La obra se compuso de doce escenas sin relación aparente, en las que se mostraba una violencia inusitada, lo cual les valió que la crítica les llamara degenerados y de costumbres desviadas¹²⁴. Lo peculiar aquí, no solo es la producción experimental e innovadora para la época que dirigió Jodorowsky, sino también las participaciones especiales de Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Lilia Carrillo y Alberto Gironella, cuatro pintores abstractos que se sorteaban sus turnos, para realizar la escenografía durante las cuatro secciones previas a las presentaciones.



Fig. 12. *La Ópera del Orden*, director: Alejandro Jodorowsky, fecha. junio 1962. Caratula de programa de mano para la obra (González 1996, 163).

Entre las obras que montó esta agrupación destacan las piezas *Fando y Liz* (1961) y *La Sonata de los Espectros* (1964), esta última fue representada una sola vez debido a la censura

¹²³ David Olguín, “La puesta en escena: los nuevos lenguajes, antes y después de Poesía en Voz Alta,” en *Un siglo de teatro en México* (México: FCE - Fondo de Cultura Económica, 2012) 103.

¹²⁴ Daniel González, “A 34 años de la ópera del orden de Jodorowsky (Crónica del escándalo y los casi desconocidos textos de Juan Vicente Melo, Rafael Sola y Jorge Ibargüengoitia),” en *Antología Pánica* (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1996), 151-163.

generada por parte del gobierno en turno¹²⁵. Desde el principio, sus obras fueron en el medio artístico un intento por reformular los lenguajes escénicos, bajo un sentido de libertad total en sus piezas, a través de la intervención de diferentes manifestaciones artísticas dentro de sus puestas en escena, las cuales, contaron con un impacto de irreverencia que se encontró estrechamente vinculado con el uso y exhibición del cuerpo, así como del cuestionamiento y burla de lo religioso. Algunos alumnos de la escuela de artes escénicas buscaron unirse al proyecto de Jodorowsky al paso de los años, integrándose a ciertas obras donde realizaron una interpretación sumamente realista, pero que, a través del uso de las técnicas de Stanislavsky como elementos para expresar la fuerza y energía, alcanzaron una representación que se denominó muchas veces como impactante¹²⁶.

El teatro mexicano conformado por colectivos como el grupo Poesía en Voz Alta, fue siendo relegado, pues las puestas en escena de Jodorowsky denominadas como “*efímeros pánico*”, que fueron antecedente del happening y el performance en nuestro país¹²⁷, trajeron consigo una tendencia experimental que llamaba mucho la atención, y que además tenía la peculiaridad de que no se repetía; pero que durante su ejecución buscaba llegar a los límites corporales y conceptuales a través del arte. Estos espectáculos inmediatos que utilizaron la crudeza del realismo en medio de la exageración y el escándalo, se colocaron rápidamente en boca de todos los críticos de teatro y en el centro de interés de la puesta en escena capitalina¹²⁸.

La relación entre Felguérez y Jodorowsky, se fue haciendo más profunda al paso de los años a través de este recorrido experimental, al grado de que ambos se involucraron activamente en los proyectos del otro. El director de teatro realizaba happenings y creaciones literarias para las inauguraciones de la obra plástica del artista zacatecano, como lo fue en las obras *El*

¹²⁵ *Ibid.*, 151.

¹²⁶ Angélica García, “Teatro Pánico Alejandro Jodorowsky. Citru Bellas Artes”, Video de YouTube, publicado el 19 de abril 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=TKAFrNGYL-A&t=437s>

¹²⁷ De ahí la importancia de contextualizar en su tiempo a los “*efímeros*” como una apuesta hacia la integración de las disciplinas artísticas, como una búsqueda por flexibilizar y hacer menos rígidas las barreras entre las diferentes artes tradicionales, y que significaron un antecedente a lo que posteriormente sería el happening y el performance. Tomás Ejea, “Crónica de un efímero, dinámica de un mural en el Teatro de la Casa de la Paz,” en *Tiempo en la Casa Suplemento de la revista casa del tiempo*, México, 2014, 1-3.

¹²⁸ Angélica García, “Teatro Pánico Alejandro Jodorowsky. Citru Bellas Artes”. Video de YouTube, publicado el 19 de abril 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=TKAFrNGYL-A&t=437s>

Mural de Hierro en el cine Diana en 1962¹²⁹ y el mural *Canto al océano* de 1963. Felguérez a su vez participó en la organización de las puestas en escena y directamente en las escenografías de sus obras de teatro efímeras, en donde aplicó en el escenario rasgos geométricos y experimentales espaciales que eran visibles, en las divisiones que implementaba para dar profundidad al espacio escenográfico. Estos últimos rasgos, también se puede observar en la manera en que aprovechó las formas geométricas existentes en los objetos de la cotidianidad, los cuales, seleccionados y acomodados de manera razonada para el uso y exploración del espacio escénico, las sombras y los cuerpos convertían un espacio de teatro tradicional en un ambiente onírico e irracional.



Fig. 13. Grupo Pánico de México en la presentación *La Opera del Orden*, escenografía de Felguérez, Carrillo, Gironella y Rojo, 1962. Archivo CENIDIAP-INBA, Fundación Katy Horna.

La producción artística que hicieron en conjunto permitió establecer entonces el diálogo entre ambas prácticas, una proveniente de la abstracción y la otra lo que sería el posible génesis del performance y del arte conceptual mexicano, donde los ejercicios exploratorios escénicos, resignificaron la función y el concepto de las formas a través de la abstracción

¹²⁹ Judith Amador, “Mural escultórico de Felguérez una esperanza,” *Revista Proceso*, mayo 2014.

geométrica de Felguérez, que utilizó para retar las posibilidades del ser y el cuerpo en el espacio escenográfico. La práctica experimental geométrica escénica, se convirtió entonces en el lugar designado para la confrontación simbólica del hombre con la religión, creencias y significados.

Debido a la influencia de Jodorowsky, las posibilidades experimentales del espacio que utilizó Felguérez en sus escenografías, no solo se exploraron materialmente, sino simbólicamente, y se difuminaron entre la línea delgada de la representación y expresión corporal cercanas a lo ritual y lo kitsch¹³⁰. Ambos artistas coincidieron desde la plástica y el ejercicio teatral, en buscar romper la tradición, retarla y ponerla en crisis constantemente para ser reconstruida y deconstruida desde su área artística, generando así diálogos para hacerla partícipe en el proceso visual efímero, de demostrar el fracaso de la modernidad y las fantasías del realismo¹³¹.

Felguérez y Jodorowsky trabajaron de manera regular por más de diez años en conjunto, y montaron una serie de puestas en escena en el Teatro Casa de la Paz, las cuales realizaron con el financiamiento de un proyecto interdisciplinario, apoyado por la Secretaría de Relaciones Exteriores y el Organism pour la Promotion Internationale de la Culture (OPIC). En este periodo se desarrollaron más de 20 escenografías que fueron trabajadas en conjunto, e incluso, el mismo Felguérez y Lilia Carrillo llegaron a participar como actores en varios de los números “efímeros” presentados ahí¹³².

Sin embargo, los primeros vínculos de Felguérez con el teatro se remontan a experiencias con su abuelo, quien era dueño del Teatro Ideal, y años después, a través de sus primeras exploraciones plásticas escenográficas creadas junto a Lilia Carrillo, en la obra *La dama de las camelias* (1959) dirigida por Lola Puche. El trabajo junto a Jodorowsky y sus contemporáneos, hizo entonces que Felguérez continuara participando en las artes escénicas pero esta vez, con una clara intención de innovar en el arte, razón por la que permaneció en

¹³⁰ Hal Foster, “Introducción al posmodernismo” en *La posmodernidad*, coord. Hal Foster (España: Editorial Kairos, 1985).

¹³¹ Jean Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* (España: Gedisa, 1987).

¹³² David Olguín, “La puesta en escena: los nuevos lenguajes, antes y después de Poesía en Voz Alta,” en *Un siglo de teatro en México* (México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 104.

el Grupo Pánico de México, al considerar su práctica no solo como un arte efímero que entendía la fusión plástica, sino que también tenía la existencia de un ejercicio de vanguardia que finalmente fue un predecesor del arte conceptual, el cual se fue desarrollando con el paso de los años, y se replicó con la conformación de los denominados “grupos” en los años posteriores, colectivos que también tuvieron la apertura a una vanguardia contestataria y conceptual¹³³.

Piezas que muestran la interacción entre la plástica de Felguérez y las tendencias artísticas de Jodorowsky, son las obras del artista zacatecano tituladas *Mural Vital* (1965) y *El Telón Móvil* (1965), esta última sumamente apreciada por la crítica de la época, pues consideraron que era casi imposible dejar de ver el telón, ya que te apresaba e hipnotizaba¹³⁴ por su relación acorde con la estructura arquitectónica del lugar, incluso se le llegó a comparar con el telón del Palacio de Bellas artes en la Ciudad de México¹³⁵. Esta pieza de acero y ensamble cuenta con características evidentes de la segmentación utilizada en el geometrismo por Felguérez, tanto en sus cuatro secciones como en la constante repetición de figuras semicirculares, sin embargo, la teatralidad de la pieza permite ver rasgos mucho más dinámicos, pues aparecen intentos de figuraciones tridimensionales, que en ciertos momentos lucen como recursos de movimientos corporales y naturales, los cuales pueden verse justo en el centro y al lado izquierdo del telón. Además, este contó con tres secciones de cortinas que por medio del espacio entre ellas, permitía ver a través de la luz y la transparencia los juegos de destellos y colores a través del espacio que ocurrían entre sí.

¹³³ “Desde los efímeros pánicos, pasando por las acciones no-objetuales de los grupos hasta los performances finiseculares, podemos apreciar un mismo espíritu de exploración conceptual contestataria” Antonio Prieto, “Pánico, performance y política: cuatro décadas de acción no objetual en México,” *Revista conjunto (Casa de las Américas)*, abril-junio 2001.

¹³⁴ Sergio Sánchez, *Teatro Casa de la Paz, noticia de múltiples espacios* (México: UAM, 2000), 56-57.

¹³⁵ *Ibid.*, 57.



Fig. 14. Sección superior: Manuel Felguéz, *Telón Móvil*, 1965, aprox. 7500 x 2200 cm. Foto archivo casa del tiempo UAM, 1965. Sección inferior: *Telón Móvil* en secciones, Teatro Casa de la Paz, 1965, archivo Manuel Felguéz.

Así pues, la pieza poco convencional para la época renovó en sentido visual, funcional y conceptual la conformación de un telón, el cual provino de la plástica de Felguéz, la cual realizó en búsqueda de alcanzar una exploración espacial a través de la luz, su movimiento, la manipulación del color y la forma, utilizando el espacio escenográfico como punto de unión entre la arquitectura del sitio y la práctica escénica que realizaban ahí. La obra cuenta con reflexiones sobre su función y el uso de elementos formales como la luz, características que no aparecen de forma determinante en expresiones monumentales anteriores, lo cual permite considerar una intención clara de tejer diálogos, con la puesta en escena exploratoria corporal y conceptual performativa de Jodorowsky, a través de las interacciones de la plástica en sus múltiples dimensiones en el espacio escénico, y coincidiendo así ambos autores, en la búsqueda de la liberación de las artes a través del rompimiento de los conceptos, las

estructuras escénicas y formas dramáticas, todos estos elementos característicos de los efímeros pánicos¹³⁶.

Este tipo de colaboraciones trascendieron incluso al plano cinematográfico, formato en donde ya había trabajado antes Manuel Felguérez bajo la dirección de Juan José Gurrola en la cinta *Tajimara* de 1965¹³⁷, donde desarrolló una escenografía sobria y realista, especialmente en la representación de los estudios de pintura realizados para los personajes Julia y Carlos. Caso muy diferente fue la película *La Montaña Sagrada* de 1973 en la que también participa Felguérez, y que además, fue la última cinta que Jodorowsky realizó en México durante el final de la década de los sesenta y principio de los setenta, ya que en 1968 filmó *Fando y Lis*, para posteriormente en 1970, dirigir *El Topo*. En estas tres obras Jodorowsky trabajó ampliamente sobre el cuerpo como ya lo venía haciendo en el teatro, pero al mismo tiempo experimentó con los personajes y el formato narrativo, para desvirtuar los arquetipos y el lugar en el que se desarrollan las cintas. Esto le permitió vincular nuevos conceptos y valores simbólicos a los elementos físicos y sus relaciones entre sí, generando un cambio conceptual del argumento dirigido hacía la experimentación visual.

Es importante mencionar que *La montaña sagrada* marcó su salida del país, debido a las amenazas de muerte por parte del gobierno de Luis Echeverría¹³⁸, pues en ella se muestra recurrentemente el asesinato de jóvenes en manifestaciones a través de escenas gráficas de violencia y represión, así también, sátiras religiosas que parten de la sexualidad y el abuso; lo cual pudo causar incomodidad a las autoridades, pues no hay que olvidar que esta cinta se estrenó pocos años después de los movimientos sociales del 68, los cuales fueron perseguidos por el gobierno en turno y durante el mandato de Díaz Ordaz a través del ejército¹³⁹.

¹³⁶ “El ingrediente esencial en los efímeros, como en gran parte de la obra de Jodorowsky, es la destrucción (pánica), entendida como posibilidad de liberación, de rompimiento con los conceptos y estructuras sociales (...) de estructuras escénicas y dramáticas, pero también de los conceptos y prejuicios que asolan a los individuos”. Angélica García, “Apuntes en torno a la ópera del orden y el efímero pánico”, *Documenta CITRU, Revista Semestral de Investigación Teatral*, noviembre 1999, 35.

¹³⁷ *Tajimara*, dirigida por Juan José Gurrola, 1965, <https://www.youtube.com/watch?v=06kGaUj90vM>

¹³⁸ Angélica García, “Teatro Pánico Alejandro Jodorowsky. Citru Bellas Artes”. Video de You Tube, publicado el 19 de abril 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=TKAFrNGYL-A&t=437s>

¹³⁹ Bianca Garduño Bello, “1968: Largo camino a la democracia,” *Sociológica*, septiembre-diciembre 2008, 237-243.

Sin embargo, la cinta narra una historia totalmente ficticia pero con una fuerte carga crítica, pues cuenta la vida y travesía de una serie de personas que representan el circuito planetario, y que a través de diversas prácticas litúrgicas buscan alcanzar un plano espiritual que les permita viajar a la isla del Loto, donde se encuentra la montaña sagrada y donde viven los inmortales que rigen el universo; esto con la intención de suplantarlos y robar su secreto de la vida eterna. Entre estas representaciones corpóreas ritualistas características de Jodorowsky, aparecen a través de figuras emblemáticas como la de Cristo (el planeta mercurio), referencias y críticas a la religiosidad, la política y el poder, mediante la resignificación paradójica de elementos simbólicos, que constantemente se utilizaron para realizar metáforas del movimiento del cuerpo, el valor sígnico de los objetos y la forma.

Esta referencia a la reformulación simbólica y semántica de los objetos y cuerpos, la cual es un ejercicio propio del arte conceptual, es totalmente palpable cuando Jodorowsky le pide a Manuel Felguérez, realizar para su cinta *La Montaña Sagrada* una fábrica de arte, representada en una bodega que resguarda objetos artísticos que fusionan arte tridimensional y partes vivas del cuerpo humano, los cuales pueden moverse y responder a estímulos externos como si estuvieran vivos y se pudieran transformar; incluso y muy importante, diseña un dispositivo, una máquina creadora de arte serializado, cuya producción depende de que mujeres y hombres se sienten sobre hojas de papel, después de haberles pintado los glúteos de diversos colores. Esto sin duda es una crítica directa a la producción en serie del mercado de arte de los sesenta, en el cual empezaba a emerger el arte pop, y que difería en gran parte de las aspiraciones creativas de Felguérez y Jodorowsky, quienes poco a poco se acercaban más a prácticas conceptuales del arte, al valorizar los procesos como elementos importantes de la obra. Esta crítica es muy evidente en la cinta, pues mientras se muestra el funcionamiento del dispositivo creador de arte a través de cuerpos humanos, se puede escuchar una voz en off que dice: “Nosotros producimos una nueva línea de arte cada temporada”¹⁴⁰.

¹⁴⁰ “We produce a new line of art every season”. *La Montaña Sagrada*, dirigida por Alejandro Jodorowsky, 1973, min 50:35. <https://www.youtube.com/watch?v=YG-LT80tzvU>

La reformulación de los objetos artísticos que fue creando Felguérez junto a Jodorowsky en esta cinta, se fueron convirtiendo en objetos conceptualmente en movimiento, claramente visibles tanto en las obras diseñadas para la fábrica de arte, como en la obra titulada *La Máquina del Deseo* (1972), una pieza macro escultórica diseñada para la película, que fue utilizada para realizar una representación performativa de una máquina viviente, la cual se activaba al recibir estímulos de una mujer, quien de forma ritual excitaba a la máquina para que se activara e interactuara con ella.

Esta pieza es muy importante pues es una representación artística del orgasmo femenino que resignifica la materia y la obra abstracta, ya que su valor simbólico es determinado por la función e interacción que se establece entre cuerpo y máquina. Además, en su estructuración formal, cuenta con un vínculo claro con lo geométrico abstracto y el uso del espacio creativo, pues esta pieza, se abre y se mueve de cierta manera en que parece tener vida, lo cual, le permite establecer una relación “obra de arte-acción”, sobrepasando los vínculos de “escenografía-actor”, para desarrollarlos claramente como una pieza que simula la vida a través del performance, en un argumento onírico y surreal, el cual deambula entre la sátira y el culto.



Fig. 15. *La Montaña Sagrada*, director: Alejandro Jodorowsky, año. 1973. Secuencia de la cinta donde se exhibe la fábrica de arte y la obra *La Máquina del deseo*, fotogramas del 50:35 al 54:02 min.

Este fenómeno que ocurre a través del ejercicio conceptual de los objetos artísticos para la expresión erótica de la mujer, es algo que también se puede identificar en la obra del artista Marcel Duchamp, pues estudiosos del arte como Herman Parret y Octavio Paz (este último un entusiasta seguidor del artista francés y con estrecha relación con Felguérez), encuentran constantemente resignificaciones del género femenino junto al tema de la máquina en sus obras¹⁴¹, unas muy evidentes como en las pinturas de tendencia cubista *Mariée* (1912) y *Desnudo bajando una escalera No. 2* (1912), donde la forma femenina es representada con claras referencias visuales a la estética industrial. Asimismo, también hay obras donde la presencia del cuerpo de la mujer y la máquina aparecen de forma más abstracta, un ejemplo de esto es su *ready made*, *La Válvula Auvaré con peso de plomo* (1912) y el denominado Gran Vidrio, cuyo título es *La novia desnudada por sus solteros* (1915-1923), piezas que retoman el erotismo del cuerpo femenino a través del objeto¹⁴², y que se activan principalmente a partir de una especie de *vouyerismo* conceptual, una interacción que ocurre desde la reflexión y la dinámica con la que observa el espectador.

Esta decisión artística de retomar a la mujer máquina como tema de algunas de sus obras, es entonces algo que se puede considerar que comparten Marcel Duchamp y Manuel Felguérez en ciertos puntos de sus obras, pues ambos parten de la idea de una mujer artificial/maquinica/industrial llena de vida, una figura que procede muy seguramente de la lectura en común que tienen del texto *La Eva Futura*¹⁴³, referencia más que evidente en la obra del artista francés en *El gran vidrio (La novia desnudada por sus solteros)*¹⁴⁴, y del mexicano, en su participación del mural efímero de 1968¹⁴⁵. Así pues, a través de *La máquina*

¹⁴¹Referencias y análisis en: Televisa, “Las máquinas eróticas de Duchamp-Conversaciones con Octavio Paz,” Televisa Acervo Audiovisual, video de YouTube, min. 41:24 publicado el 27 de diciembre 2018, https://www.youtube.com/watch?v=MV1aNsB_DxM. Herman Parret, “El cuerpo según Duchamp” en *Revista d’Art* (Universitat de Barcelona, 2001), 131-148.

¹⁴² Carmen Valdebenito, “Marcel Duchamp: Apariencia desnuda” en *Analecta Revista de humanidades* (Pontificia Universidad de Católica de Valparaíso), 51-70.

¹⁴³ Se sugiere que Duchamp leyó este libro durante su periodo como bibliotecario. Noemi Martínez, “Referencias literarias en Duchamp y en el gran vidrio” en *Arte individuo y sociedad* (Universidad Complutense de Madrid, 1994), 135.

¹⁴⁴ Juan Ramírez, *Duchamp, el amor y la muerte incluso* (Madrid: Ediciones Siruela, 2006), 69.

¹⁴⁵ Sobre el mural efímero Manuel Felguérez declaró: “El Año 1968, lo que estaba yo pintando y estaba pintando más o menos, como ese cuadro que está ahí: es una serie que se llamó La Eva futura y tenía que ver con un libro de Villiers de l’Isle-Adam, que fue uno de los escritores que admiraban los surrealistas. Era sobre una mujer robot, la pareja ideal, acerca de un científico que construye una mujer ideal, que obviamente era

del deseo (1972), Felguérez y Jodorowsky coinciden con Duchamp, en la representación conceptual artística del erotismo del cuerpo de la mujer, a través de la representación de la forma abstracta, llegando ambos a un erotismo que se describe como obcecado, cerebral y obsesivo, que la experimentación y sus ideas sobre el arte, la mujer y la máquina, les permite compartir.

Las obras que Felguérez realizó con Jodorowsky, se diferenciaron entonces de sus producciones pictóricas y escultóricas fuera de las artes escénicas anteriores, esto producto de las influencias plásticas experimentales que desarrolló junto al autor chileno; sin embargo, permanecen a su vez interconectadas respecto a los elementos formales de experimentación sobre el espacio, provenientes del cubismo y el desarrollo de su lenguaje abstracto, y asimismo, por el interés que tiene por el tema de la máquina y la figura de la mujer en su producción artística.

La implementación de movimiento en la obra vinculada con el cuerpo y el estímulo físico, también es otro punto de relación entre su obra plástica y el director de teatro y cine, pues esta característica que aparece en la inauguración del *Mural de Hierro* (1962), donde el mismo Jodorowsky y Mike Salas interactúan con la obra al usarla como elemento de percusión a través del efímero pánico¹⁴⁶, también se encuentra presente en su pieza cinética *Sin título* (1970) expuesta en el SI, e igualmente, en la pieza *La Máquina del Deseo* de 1972, donde existe una reflexión conceptual en movimiento sobre el vínculo entre máquina y mujer. Felguérez entonces, explora y lleva a nuevos campos de interpretación conceptual su práctica artística, para tratar de fundir a través de la interacción física a la máquina y a la mujer (cuerpo humano), convirtiéndola en un solo ser a través del espacio escénico, tal como lo buscaba Jodorowsky¹⁴⁷.

una máquina". Cuauhtémoc, Medina, Pilar García y Ekaterina Álvarez. Manuel Felguérez. *El futuro era nuestro* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020).

¹⁴⁶ Pilar García: "Para la inauguración del cine en enero de 1962, Alejandro Jodorowsky participó con uno de sus efímeros pánicos, Poema dinámico para un inmóvil de hierro. El efímero estuvo acompañado con un fondo de música concreta: Mike Salas golpeaba el mural con sus baquetas para convertirlo en un instrumento de percusión". Cuauhtémoc, Medina, Pilar García y Ekaterina Álvarez. *Manuel Felguérez. El futuro era nuestro* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020) 96.

¹⁴⁷ Jodorowsky: "En el futuro el hombre y la máquina se van a unir como un solo ser". Citado en: Ángel Miquel, "Paseos de Manuel Felguérez en el cine mexicano de los sesenta y setenta," en *El futuro era nuestro* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020) 177-181.

Felguérez a través de esta asociación creativa continuó explorando el concepto de espacio presente en la mayoría de su obra, pero esta vez ya no como un elemento proveniente únicamente de la manipulación de la forma y el color, o exclusivamente de la estética industrial, sino como un elemento dinámico entre el cuerpo y el movimiento, que interfiere en la resignificación del valor semántico de las piezas.

Su trabajo con el autor chileno fue entonces una práctica que se dirigió a la reflexión y la experimentación conceptual artística, que en conjunto buscaron cuestionar los discursos heredados de la cultura occidental, al tratar de retirar la hegemonía del significado de las cosas y conceptos¹⁴⁸, por medio de la generación de nuevos mitos y referencias. Estos se materializaron a través del vínculo conceptual que establecieron entre arte y acción, encontrándose ambos artistas en una mancuerna que Alejandro Jodorowsky expresó de la siguiente manera: “(el artista abstracto) recreará (a la violencia) por medio de colores, líneas y volúmenes”. El artista concreto o pánico, en cambio “rasgará la tela o aplastará un mecanismo identificable no figurando la violencia sino dejando las huellas de un acto real. En resumen: uno expresa el acto, el otro lo comete”¹⁴⁹.

Esta asociación Felguérez-Jodorowsky que comenzó en los años sesenta y termina con esta película, es un preámbulo de las cualidades que se desarrollaron con mayor fuerza en el arte mexicano de la década de los años ochenta, específicamente en la conformación de grupos artísticos como el No grupo y Grupo Proceso Pentágono; colectivos multidisciplinarios de artistas donde las acciones y representaciones del arte conceptual y el performance, se hacen presentes al vincular de igual manera los procesos experimentales con el cuerpo y la materia. Felipe Ehrenberg fue pieza fundamental para la conformación de estos grupos, a los que se les atribuye ser el antecedente y circuito directo del arte conceptual en nuestro país¹⁵⁰, sin

¹⁴⁸ “(La Montaña Sagrada) es un elemento que permite constatar el paso de una modernidad, entendida como la hegemonía del significado, a una postmodernidad entendida como la primacía del significante vacío, para finalmente arribar a la realidad en la cual no hay primacía del significado sobre el significante ni viceversa, sino un regreso a la referencia”. Lorena Martínez Henríquez, “La Montaña Abismada” (tesis de licenciatura en letras, Universidad de Chile, 2004).

¹⁴⁹ Alejandro Jodorowsky, *Teatro pánico* (México: Editorial Era/Alacena, 1965) 13.

¹⁵⁰ Los grupos de los setenta y ochenta en México, aquellos movimientos, han sido el gran preludio del arte conceptual mexicano. El desarrollo de los Grupos de Trabajo Colectivo permitió la consolidación de nuevos

embargo, obra y expresiones de este tipo queda claro que ya se realizaban desde años antes a través del efímero pánico.

Ehrenberg fue alumno de Mathias Goeritz y de Manuel Felguérez¹⁵¹, de quien será compañero en muchas actividades como el Salón Independiente (vía correspondencia), donde encontró en la investigación y experimentación al igual que Felguérez, un camino para la práctica conceptual y por parte su parte, en el arte acción. A su vez, ambos artistas fueron considerados para participar en la exhibición internacional de 1970 en Osaka Japón, donde la temática era llevar arte que tuviera que ver con los beneficios de la tecnología en la humanidad, sin embargo, el comité mexicano decidió llevar a último momento obra que exhibiera como afectaba a los países en desarrollo el avance tecnológico, es decir, una visión crítica del tema¹⁵², lo cual dejó fuera a Felipe Ehrenberg. Si bien la relación entre ellos no es tan evidente en el plano artístico como sucede con Jodorowsky, debido a que Manuel Felguérez difícilmente volvió a participar tan activamente en colectivos del género o se relacionó con el arte objeto¹⁵³, si es importante la relación que establecen entre ellos al estar en el mismo ambiente artístico, a través de diversas exposiciones y eventos que resultaron en una relación profesional y amistosa, que habla de la cercanía que tuvieron en la práctica del arte de su tiempo¹⁵⁴, relación que se ha mantenido como una constante en los ejercicios de investigación del arte mexicano de nuestros días¹⁵⁵.

fenómenos actuales. Cesar Martínez, “Felipe Ehrenberg, un neólogo sin fronteras,” www.martinezsilva.com (consultada el 29 de noviembre 2020).

¹⁵¹ Museo Jumex. “Charla con Felipe Ehrenberg sobre Ulises Carrión”. Museo Jumex, video de YouTube min. 33:05 publicado el 15 de mayo 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=5XFiyB0I5uw>

¹⁵² “Sin estar en contra de quienes tratan de expresar por medio del arte el espíritu de la época tecnológica, sublimándolo, estimo que siendo México un país en desarrollo sería más útil e importante dar en esa exposición la contrapartida de los pueblos en desarrollo y subdesarrollados”. Texto descriptivo del tema del pabellón México: Hacia un mejor entendimiento mutuo a través del arte”. 1970. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez.

¹⁵³ A parte de sus vínculos con el trabajo de Ehrenberg, Manuel Felguérez declaró: “La Galería Havre, la galería de Lola Álvarez Bravo que abrió en un moderno local de la calle de Amberes, donde vi una exposición que me impresionó mucho, de otra artista ya olvidada, Machila Armida. Ella hacía lo que ahora se llama “arte objeto”, cajas llenas de imaginación y fantasía”. Cuauhtémoc, Medina, Pilar García y Ekaterina Álvarez. *Manuel Felguérez. El futuro era nuestro* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020) 150.

¹⁵⁴ Ingreso a la Escuela de Artesanías con José Chávez Morado, otros de sus mentores fueron: Guillermo Silva Santamarina, Mathias Goeritz y Manuel Felguérez. Marité Escandón, “Los 10 momentos más destacables en la Trayectoria de Felipe Ehrenberg,” Vice, www.vice.com/es/article/785mvd/los-10-momentos-mas-destacables-en-la-trayectoria-de-felipe-ehrenberg (consultada el 14 de enero 2021)

¹⁵⁵ Estaban Marcos Kurtycz y Felipe Ehrenberg, pero también Manuel Felguérez, quien hizo muchas acciones y happenings con Alejandro Jodorowsky en los años 70 del siglo pasado. MacMasters Merry, “Dulce María

Así pues, las influencias de Felguérez se diversificaron al entrar en un camino de experimentación característico de los artistas de la década de los años sesenta, las cuales lamentablemente no han sido estudiadas a profundidad o incluso dejadas de lado, al clasificar sus producciones de este periodo como prácticas geométrico abstractas en el teatro, ignorando los vínculos que tienen con el ámbito conceptual experimental, en un ejercicio predecesor claro de esta tendencia artística, que se hace presente en los procesos de investigación, vinculación y la resignificación sémica del objeto artístico.

Además, esta producción plástica de Felguérez junto al artista chileno, amplía sus vínculos con la máquina, la sistematización simbólica y la libertad en las artes, la cual parte de una perspectiva diferente respecto a sus otras influencias plásticas. La posibilidad de formular obra a través de conceptos incrementa como resultado de su participación con Jodorowsky, y es el inicio de una inquietud por acercarse a ejercicios conceptuales concretos, que comenzaron a permear en su producción artística posteriormente. Esto es evidente en la generación de un concepto específico que denominó como espacio múltiple, sobre el cual, curiosamente dirigió su práctica a partir del mismo año en que terminó la relación artística Felguérez-Jodorowsky (1973), y que durante cierto tiempo siguió desarrollando, ya que se hizo presente también en su nueva relación con la figura de la máquina, pues influyó en la construcción de los procesos sistematizados del proyecto LME desarrollado años después en Estados Unidos.

La influencia estética de Jodorowsky no solo se vio reflejada en las producciones materiales de Felguérez como ocurrió con otras influencias predecesoras, pues fue una semilla ideológica de una concepción artística, que le permitió abordar el arte dando primacía a la experiencia y el proceso (valores intrínsecos del arte conceptual), el cual sustenta posteriormente en su producción artística del EM y LME, mediante la adición de elementos sofisticados de investigación formal.

de Alvarado presentará su libro *Performance en México*, ubica artista y promotora cultural el desarrollo del arte acción en el país” *La jornada semanal*, 7 de mayo de 2015, sección Cultura.

La obra plástica de Felguérez cambió radicalmente después de este periodo de trabajo, ya que le abrió las posibilidades de considerar su obra a partir de un proceso de entendimiento experimental conceptual del arte, el cual, comenzó a realizar en el EM desde el estudio de las dinámicas en su obra pictórica para la manipulación de las formas, y en LME, donde buscó alcanzar una comunicación plástica con la computadora. Si bien la obra de LME es resultado de una interacción entre la máquina y el artista muy diferente al realizado en la pieza *La Máquina del Deseo* (1972), Felguérez partió igualmente de una predilección conceptual para identificar la variabilidad de la significación de una representación visual, que en vez de surgir de la interacción del objeto-acción (performance), lo vincula a la relación concepto-graficación (resolución visual).

Esta concepción del arte que compartió con Jodorowsky, sin duda alguna está relacionada con los proyectos de experimentación formal que realizó durante los años siguientes, donde el vínculo máquina-acción apareció como una influencia silenciosa que marcó sus producciones posteriores, y que le llevaron a realizar un ejercicio artístico basado en la innovación conceptual y tecnológica que determinó una manera específica de hacer arte, y que se basó en la estandarización de procesos y formas; que partieron igualmente, del deseo conceptual de experimentar y llevar los límites del espacio del arte, más allá de la producción visual abstracta.

2.2. El Espacio Múltiple y su conformación conceptual del lenguaje pictórico a partir de la obra abstracto geométrica, 1973

En 1973, Manuel Felguérez realizó una exposición en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México titulada *El Espacio Múltiple*¹⁵⁶, donde exhibió 25 diseños¹⁵⁷ resultado de un proceso de abstracción y procesamiento que desarrolló al lado de Carlos Olea. Ahí mostró, las posibilidades que el análisis de las formas y la discriminación de la conformación estructural de su pintura, pudo tener a través de la reducción y ordenamiento geométrico de manera lógica y conceptualizada sobre el plano. Las figuras de sus cuadros fueron reducidas a 13 formas esenciales basadas en el cuadrado, el triángulo y el círculo, las cuales

¹⁵⁶ En diciembre de 1973 presenta el espacio múltiple, su más ambicioso proyecto. José Quijano y Manuel Felguérez, *Manuel Felguérez obra en Monterrey* (México, MARCO, 1984).

¹⁵⁷ Manuel Felguérez, *El Espacio Múltiple* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978), 83.

constituyeron los fundamentos de un método matemático experimental, que fue construido bajo los rasgos visuales de la sensibilidad del autor. Esto determinó a su vez coordenadas específicas para la graficación en papel y posteriormente por computadora, de formas geométricas ubicadas en los patrones y posiciones que se repitieron constantemente en su obra¹⁵⁸, y que más adelante dieron origen a dibujos, pinturas y esculturas que utilizaron el análisis conceptual espacial, tanto en su conformación como en sus formatos de resolución.

Felguérez seleccionó exclusivamente para este proceso artístico su pintura de caballete anterior a 1973, una expresión visual donde los ejes de simetría tienen un papel de suma importancia para identificar estructuras definidas, dejando de lado obra que cabría en otras expresiones como su periodo de ensamblaje muralista o su faceta cinética, así como de otras disciplinas en las que intervino como el teatro, el cine y el performance¹⁵⁹. Así pues, a partir de la abstracción de las formas que utilizó en el espacio creativo de su obra pictórica a figuras simétricas mínimas, se creó un proceso metodológico que sirvió para obtener instrucciones específicas, que le permitieron crear diseños ligados a un lenguaje simbólico geométrico, sin embargo, estas figuras reducidas son a su vez elementos de un sistema creativo, que inicia en una idea generadora de arte, y que parte del análisis y reutilización ordenada de las formas que ocuparon el espacio artístico utilizado por el autor.

Mediante este proceso entonces, Felguérez tomó para la conformación de su ejercicio de graficación metodológico, elementos formales del arte abstracto geométrico. La estructura, el espacio, el color y el tiempo, son considerados por Hélio Oiticica como rasgos fundamentales del arte abstracto, características básicas que permiten establecer conexiones entre ellas y a su vez, con otro tipo de expresiones como la música o la arquitectura¹⁶⁰. Esto no solo denota los lazos que tiene la práctica pictórica abstracta con otro tipo de disciplinas,

¹⁵⁸ Manuel Felguérez, *El Espacio Múltiple* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978).

¹⁵⁹ “Para hacer más concisa la exposición de tales indicios, hemos de centrarnos en los principios que conciernen únicamente a la pintura, y de esa a la llamada de caballete, es decir, aquella que se realiza en un espacio pequeño fácilmente apreciable y normalmente rectangular, en el que los ejes de simetría juegan un papel fundamental en la composición plástica. esto para distinguirla de la pintura mural y de otras manifestaciones actuales derivadas del cinetismo, del op art y de otras vanguardias, en las que la delimitación de la obra es totalmente secundaria o simplemente influye de manera distinta sobre la composición”. *Ibid.*, 8.

¹⁶⁰ Hélio Oiticica, “Colour, time and structure” en *Abstract*, coord. Maria Lind (Estados Unidos de América: Withechapel Gallery London-The MIT Press, 2013) 73-78.

sino la profundidad teórica en la que se pueden explorar estos elementos formales a través del concepto y la ejecución artística. Debido a las características del proyecto el EM, los elementos con los que trabajó principalmente fueron dos, la estructura, la cual resuelve a través del sistema de ordenamiento lógico, y el espacio, que conceptualiza para implementarlo como parte fundamental del proceso creativo.

En el texto de introducción al catálogo de la exposición de 1973, Octavio Paz se refirió al EM de la siguiente manera: “No es un espacio para contemplar sino un espacio para construir otros espacios”¹⁶¹; entendiendo muy bien la intención de Felguérez, pues es a partir de este elemento y conceptualizar su función, tiene el fin de expresar desde la percepción y sensibilidad, las diversas posibilidades que tiene el espacio como constructor en una obra de arte. Implementando una exploración del plano a través del uso de figuras geométricas para dar bidimensionalidad o tridimensionalidad dentro del cuadro, o incluso para revisar y convertir, a partir de la intervención del autor, resoluciones variadas desde la escultura o el relieve¹⁶².

El considerar el espacio como concepto creativo no solo le permitió indagar en las posibilidades de los grafos en diversos formatos plásticos, también determinó la exploración y funcionamiento del espacio en su obra, que le permitió hacer un análisis dentro de cada una para generar dinámicas a partir y dentro de ellas; abstraer los elementos de la estructura que determinaban los principios básicos de forma y fondo en obras pictóricas anteriores a este proyecto. Sin embargo, a diferencia de estas piezas anteriores, el denominarlo específicamente como EM, lo convirtió en un concepto total sobre la manera de relacionarse con el espacio del cuadro, pues lo hizo parte principal del proceso creativo expresamente; tanto en el análisis, selección, discriminación de las formas, así como en la generación bidimensional de grafos y la construcción final de las piezas, posibilidades que solo a través de conceptualizarlo, permitió que la abstracción geométrica que realizaba fuera dirigida bajo una idea total, que le dio profundidad, forma material y resolución visual particular.

¹⁶¹ Manuel Felguérez, *El Espacio Múltiple del 20 de diciembre de 1973 al 17 de febrero de 1974*. (México: Museo de Arte Moderno Bosque de Chapultepec-Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1974), 10.

¹⁶² *Ibid.*,15.

La propuesta de considerar una idea rectora de la práctica artística, que determine las consideraciones sobre las formas simétricas de un ejercicio plástico, es algo que fue tempranamente sugerida por Malevich en el manifiesto suprematista de 1915, donde planteó la idea de alcanzar a través de las figuras geométricas y el lenguaje matemático, una expresión de las formas que reconociera el uso de ellas como la supremacía de la sensibilidad de las artes¹⁶³. Esta idea la hizo evidente en la exposición titulada *0.10 la última exposición de pintura futurista* (1915), donde a través de piezas como *Cuadrado Negro* (1913-1915) expresó el minimalismo de la forma abstracta geométrica, y a su vez, comunicó también ese deseo por establecer la forma simétrica como el elemento más importante y sensible, una intención que mantuvo en la relación con las otras piezas que conformaron la propuesta museográfica de la exposición, siendo este un preámbulo curatorial que buscó a través del lenguaje de la exhibición y la obra artística, expresar las intenciones conceptuales de Malevich¹⁶⁴.

Por otra parte, su contemporáneo Kandinsky también se enfocó en una idea particular de las formas geométricas, pero a partir de la sensibilidad y el ejercicio espiritual, sin embargo, también tiene relación con Felguérez bajo el ejercicio abstracto de las formas simétricas, pues al igual que en el EM, conformo las figuras de su práctica a través un ejercicio metodológico formal creativo, el cual implementó a partir de los términos conceptuales en los que estableció las correlaciones generadas entre punto y línea¹⁶⁵. Si bien Malevich y Kandinsky desarrollaron su práctica abstracta años antes que Felguérez, ambos se dirigieron y adaptaron a la idea de una teoría de composición general en el arte, que influyó en su uso y generación de las formas, las cuales usaron de acuerdo con sus preferencias creativas y estilos correspondientes, pero que coincidieron en comenzar a buscar más allá de los límites de las

¹⁶³ Kazimir Malevich, *The non-objective world: The manifesto of Suprematism* (New York: Dover Publications, 2003).

¹⁶⁴ Miguel Hernández, "El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible," *Imafronte*, diciembre 2008, 130.

¹⁶⁵ Arte de las correlaciones entre punta y línea las cuales, de acuerdo a sus propiedades, producen determinados casos a las sumas de sus propiedades, que coinciden con ellas. Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos* (México: Ediciones Coyoacán, 1971), 66.

artes plásticas y específicamente, aplicando y creando métodos de experimentación formal, pues consideraron la práctica artística como parte de una actividad epistemológica total¹⁶⁶.

El concepto espacio múltiple, fue entonces un elemento con el que Felguérez experimentó ampliamente, y que desarrollo al igual que Malevich y Kandinsky a través de un ejercicio metodológico formal en 1973, sin embargo, este ya venía apareciendo cautelosamente en su participación en las artes escénicas y en su práctica geométrica abstracta. Esta relación con la experimentación del espacio se encuentra a su vez, en piezas que tienen la interacción de los trazos libres y las formas geométricas en sus cuadros, obras del inicio de su carrera que muestra el proceso y desarrollo de las diversas influencias y predilecciones pictóricas, que tienen rasgos geométricos pero que conviven con el trazo libre y colorista, desde la insinuación plástica que realiza a través del color. Ejemplo de esto es *Pintura No. XV* de 1959 (Fig. 16), donde la carga de las formas que utilizó no pertenecen exclusivamente al orden geométrico, pero aparece a partir de pinceladas de colores no determinadas, y en texturas provenientes de la difuminación del color y el rasgueo de la espátula sobre el lienzo, convirtiéndolos en elementos semifigurativos expresivos de la textura y del ordenamiento experimental¹⁶⁷.



Fig. 16. Manuel Felguérez, *Pintura No. XV*, 1959, óleo sobre tela, 60 x 90 cm.

¹⁶⁶ *Ibid.*, 70.

¹⁶⁷ Las razones miméticas desplazan a las seminales que, justamente, son las sintetizadoras de lo racional con lo irracional en la estructuración artística de las figuras: geométricas o naturalistas” Jorge Manrique, *El geometrismo mexicano* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1977), 32.

Estos elementos estéticos de su obra anteriores al proyecto EM, no se encuentran totalmente definidos en sus piezas, deambulan entre la geometría y el expresionismo, sin embargo, reflejaron sus inquietudes conceptuales prematuras, sobre el uso del espacio pictórico a través de la forma y el color, donde aún sin saber, determinó entonces los vínculos fundamentales que le permitieron reducirlas en el EM, a la figuración mínima de la forma simétrica. El procedimiento de abstracción de estas figuras que siguió la hipótesis de trabajo de Felguérez en el proyecto de 1973, lo conformaron las teorías de la percepción que propusieron y trabajaron Rudolph Arnheim,¹⁶⁸ la psicología Gestalt,¹⁶⁹ y el Dstijl¹⁷⁰, las cuales utilizó con la intención de adquirir un centro sólido y homogéneo de abstracción, que se pudiera aplicar a una propuesta de método científico experimental. A su vez, empleó estas teorías como elemento de apoyo para identificar y aplicar a su proceso, conceptos de la estética como forma, equilibrio y estructura.¹⁷¹

Es posible detectar entonces, que durante la abstracción de las siluetas para convertirlas en figuras simétricas en el EM, se consideraron las formas como lo hacen los postulados del constructivismo ruso; como un lenguaje geométrico que cuenta con variables de análisis formal, con relaciones entre lo psicológico y lo material. Por lo tanto, Felguérez consideró el espacio como un ente natural de desarrollo de la forma geométrica, donde su vitalidad se expresa de forma constante en la interpretación y análisis del desarrollo del lenguaje pictórico. Estos parámetros que sugerían las múltiples relaciones de la investigación formal

¹⁶⁸ Rudolph Arnheim, *Arte y Percepción Visual* (España: Alianza Editorial, 2006).

¹⁶⁹ El espacio múltiple constituía una oportunidad inapreciable para investigar si la aplicación de ciertos principios tomados de la mecánica y de la psicología permitían aclarar la relación que existe entre el comportamiento de los cuerpos sometidos a la fuerza de la gravedad y la composición pictórica tal como ha venido señalando la psicología de la forma Gestalt, en la explicación de ciertos fenómenos artísticos. Manuel Felguérez, *El Espacio Múltiple* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978), 5.

¹⁷⁰ Rafael Prado, *Renovación del espíritu De Stijl y la Bauhaus en la arquitectura española tras la gran recesión del 2008* (tesis de doctorado, Universidad de Sevilla, 2017) 165-175.

¹⁷¹ La estética tradicional siempre ha manejado estos términos para explicar la relación entre la forma y la expresión artística propiamente dicha, lo mismo que para establecer las leyes de la armonía plástica, solo con los trabajos de Arnheim y Taylor, que sistematizan la aplicación de ciertos principios psicológicos a la explicación de estos fenómenos, se llegó a un conocimiento que permita la aplicación del método científico a la estética. Manuel Felguérez, *El Espacio Múltiple* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978), 4.

de la forma simétrica, también los trabajo Kandinsky y los desarrolló a detalle con anterioridad, en *Cours du Bauhaus y Punto y línea sobre el plano*¹⁷².

Estas figuras resultado de la abstracción conceptualizada del espacio, posteriormente fueron implementadas a los procesos matemáticos de lenguaje en un sistema de trabajo de experimentación formal, que partió desde la abstracción al método; por lo tanto, implementando procesos tanto sensoriales como cognitivos. Estas categorías de lo sensible y lo razonado, para David Galenson son elementos clave para diferenciar el tipo de creatividad de un artista. Este autor propone que un innovador experimental elabora su obra desde la expresión sensible tentativa a través de la prueba y error, construyendo su propio estilo en un proceso que puede llevarle incluso toda la vida. En tanto un innovador conceptual basa sus expresiones desde la precisión, la planificación y ejecución de una manera determinada, estableciendo métodos, formas o estilos que le acompañan durante un periodo de producción o incluso durante toda su carrera¹⁷³.

Galenson denomina como un ejemplo de un autor experimental a Kandinsky y como un ejemplo de creador conceptual a Malevich¹⁷⁴, artistas que a pesar de producir obra abstracta a partir de formas simétricas durante el mismo periodo, utilizan procedimientos diferentes que afectan sus características de innovación artística de la siguiente manera:

Las formas abstractas que ellos crearon difieren radicalmente, y de igual manera sus métodos y metas artísticas. Kandinsky soñó desde los 16 un arte abstracto que pudiera originarse naturalmente, en el cual las formas naturales pudieran ser simplificadas y armonizadas a través del juicio sensitivo y de artistas experimentados. En contraste, Malevich previó un arte abstracto que rechazaba lo natural, en el cual, las matemáticas pudieran ser usadas sistemáticamente para construir nuevas y revolucionarias formas que podrían entenderse como símbolos de dinamismo de una nueva sociedad revolucionaria¹⁷⁵.

¹⁷² Antonio Maltas, "Wasily Kandinsky y la Evolución de la Forma, fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo" (tesis de doctorado, Universitat Politècnica de Catalunya, 2009).

¹⁷³ David Galenson, "Analyzing Artistic Innovation: the greatest breakthroughs of the Twentieth Century", *Historical Methods*, 2008, 111-118.

¹⁷⁴ David Galenson, "Two paths to abstract art: Kandinsky and Malevich," *Russian History*, 2008, 236-250.

¹⁷⁵ Entiéndase matemáticas no como método, sino como formas matemáticas. "Yet the abstract forms they created differed radically, and the same is true of their artistic methods and goals. Kandinsky dreamed of 16 an abstract art that would originate in nature, in which natural forms would be simplified and harmonized through the judgment of sensitive and experienced artists. In contrast, Malevich foresaw an abstract art that

La búsqueda estética a través del acercamiento a la experimentación formal y las matemáticas que aborda Malevich, bien pudo estar relacionada con la multidisciplinariedad en las artes que Wassily Kandinsky mencionó e hizo referencia en 1926, a través de su texto titulado *Punto y línea sobre el plano, contribución al análisis de los elementos pictóricos*; donde señaló una búsqueda para relacionar la ciencia y el arte, pero en su propuesta predomina la sensibilidad, que se utiliza a partir de lo que él denominó como métodos de graficación especializados. El mismo autor ruso refiere este proceso de la siguiente manera:

Los métodos de análisis artístico continúan siendo hasta el presente tanto arbitrarios y asumen con frecuencia características sumamente individuales. Es de esperarse que para lo futuro se tracen medios más exactos y objetivos, que posibiliten una labor colectiva en la ciencia del arte¹⁷⁶.

Entonces Felguérez a partir del EM, determina un proceso de graficación plástica que se vincula con las ciencias exactas, y que busca metodologías concretas para tratar los elementos visuales que ha seleccionado de su obra; por lo tanto podemos entender que el proceso de abstracción de figuras geométricas en el EM, partió de esta idea de entender el arte de las formas simétricas como elementos sensibles permanentes en un todo, pero que finalmente se adhieren a los procesos de entendimiento e interpretación como forma lingüística matemática, determinando su aplicación a un procedimiento específico entre ciencia y arte, que parte de un concepto eje que dirigió el análisis de su espacio pictórico. Por lo tanto, de acuerdo a las categorías propuestas por Galenson, se aleja al menos durante este proceso metodológico de producción de arte, de figurar como un artista creativo experimental, pues su práctica en el EM se dirigió hacia un proceso metodológico de innovación artística conceptual, donde las figuras son tratadas como parte de una experimentación formal que parte de las ciencias exactas.

rejected nature, in which mathematics would be used systematically to construct revolutionary new forms that would become understood as symbols of the dynamism of a revolutionary new society” David Galenson. “Two paths to abstract art: Kandinsky and Malevich,” *Russian History*, 2008. 236-250.

¹⁷⁶ Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. (México: Ediciones Coyoacán, 1971), 67.

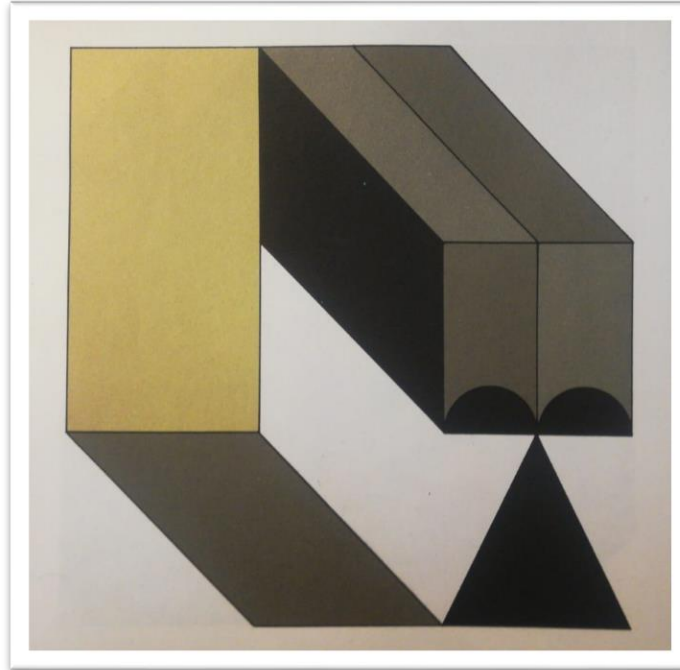


Fig. 17. *Diseño 10*, Manuel Felguérez, en *El Espacio Múltiple*, página. 91, UNAM, 1978.

No es desconcertante entonces encontrar similitudes y relaciones estéticas del EM que se orientan a la estética del suprematismo ruso, las cuales van desde el uso que realiza de la figura geométrica a partir de la experimentación sensible de la forma, hasta elementos conceptuales determinantes en la conformación de su práctica; por ejemplo, los señalamientos específicos sobre el uso y relaciones del espacio, son sumamente parecidos a los que fueron implementados en el proyecto de Felguérez de 1973, pero que en el manifiesto suprematista, aparecen dirigidos a la práctica arquitectónica y no a la escultórica o pictórica¹⁷⁷.

Rasgos del arte suprematista también aparecen en los conceptos fundacionales de la escuela parisina cubista, que influyó en Felguérez a través de la figura de Ossip Zadkine, quien formó parte del denominado *Segundo nacimiento de la pintura abstracta*¹⁷⁸, movimiento que buscó la exploración sensorial que negaba los fundamentos de Kandinsky, ya que no intentaron una

¹⁷⁷ El arte nuevo del Suprematismo, que ha creado formas y relaciones de formas nuevas a base de percepciones transformadas en figuras, cuando tales formas y relaciones de formas se transmiten del plano del lienzo al espacio, se convierte en arquitectura nueva. Kazimir Malevich, *The non-objective world: The manifesto of Suprematism* (New York: Dover Publications, 2003).

¹⁷⁸ Jean Lambert, *Pintura abstracta* (España: Aguilar, 1969), 71.

representación de lo natural, sino de la supremacía de la percepción de la forma, algo sumamente relacionado a lo propuesto por Malevich en su manifiesto de 1915¹⁷⁹.

Así pues, podemos detectar cómo la idea del uso del espacio en la plástica que venía utilizando por las enseñanzas de Zadkine, y las inquietudes conceptuales que se sumaron a su práctica a partir de la multidisciplinaria escénica con Jodorowsky, se encuentran frente a la teoría suprematista de la superioridad y abstracción de la forma geométrica, así como del constructivismo ruso conformado a través de la investigación formal en las artes. El EM fue entonces un concepto complejo, que pone a dialogar a través del lenguaje abstracto todas estas tendencias en la generación sistematizada y matemática de arte. Felguérez es consciente de la mayoría de estas influencias y lo expresa en su texto de 1978, haciendo mención de corrientes o estilos con vínculos directos a ambas teorías de construcción del arte¹⁸⁰. Sin embargo, es necesario mencionar que la implementación a través de la tecnología en todas estas corrientes anteriores, o no es tomada en cuenta, o no hacen mucho hincapié en el fundamentalismo lógico que se basa en el método¹⁸¹, dejando esta innovación a la figura del artista zacatecano.

Existieron a su vez, intentos serios en América del Sur de generar un arte que se relacionó con los procesos estéticos de experimentación formal, específicamente en 1947, cuando la

¹⁷⁹ Por suprematismo entiendo la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas. Kazimir Malevich, *The non-objective world: The manifesto of Suprematism* (New York: Dover Publications, 2003).

¹⁸⁰ El Espacio Múltiple es una manera de hacer arte plenamente apoyada en bandas de redundancia. Es heredero directo del constructivismo, que nacido en la Rusia prerevolucionaria ha llegado hasta nuestros días a través de la obra personal de algunos de sus iniciadores: Evsmer, Gabo, Kandinsky, por movimientos estéticos como DStijil o el Bauhaus en muy variadas manifestaciones del diseño contemporáneo. Esta obra intenta asimismo, ser un mensaje altamente informativo, y esto es lo que tratamos de demostrar a través del presente trabajo. ¹⁸⁰ Manuel Felguérez, *El Espacio Múltiple* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978), 26

¹⁸¹ “Prendre au sérieux le XX siècle... Le XX siècle de Pierre Francastel n'est pas celui des destructions et des révoltes, n'est pas ce pittoresque champ de bataille où des amateurs à l'esprit large regardent, avec une délectation mêlée d'effroi, des hordes déchaînées prendre d'assaut les redoutes de la tradition. C'est celui où l'art redevient critique raisonnée et exploration méthodique, où, sans imiter rien les démarches mêmes de la science et sans subir directement le contre-coup de ses découvertes, il sent qu'il entretient avec le monde des relations du même ordre. D'où l'attention toute spéciale portée aux rigoureuses constructions du cubisme; d'où la défiance pour un Kandinsky, dont les théories, sinon la peinture elle-même tirent l'abstraction vers on ne sait quel mysticisme. D'où l'attitude pour le moins nuancée à l'égard de Le Corbusier, admirable inventeur de formes, héritier de la méditation cubiste, mais aussi complice plus ou moins conscient de We/tanschauungensuspectes”. Pierre Charpentrat, “Pierre Francastel,” *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, octobre, 1971. 1139-1139.

revista Madí en su primer número publicó el manifiesto del Arte Madí; una corriente fuertemente vinculada con las ideas constructivistas de la figura del uruguayo Joaquín Torres García, de quien retomaron la idea de considerar la abstracción como el nuevo vaso comunicante del arte, en las urbes en desarrollo y del Arte Concreto-inventión. Fue un movimiento que tenía adeptos principalmente en Uruguay, Francia y Argentina¹⁸², y a pesar de considerar los desarrollos tecnológicos como pilares principales de la vanguardia, regularmente se orientaron al aparato sensorial de las formas abstracto simétricas, algo muy similar a lo que Felguérez ejecutó en el EM. Además, este movimiento consideró las producciones artísticas de este género como parte fundamental del deseo de la invención humana, el cual a partir del científicismo inventivo, buscó llegar a lo que denominaban como los valores absolutos de lo eterno¹⁸³.

La implementación del EM desarrollado por Felguérez, y las aportaciones de Olea sobre el comportamiento estético, fue un método que dialoga con corrientes y propuestas metodológicas que los creadores como Kandinsky, Theo Van Doesburg e incluso Mondrian, desarrollaron en sus textos “Punto y línea sobre el plano” (1926)¹⁸⁴, “17 puntos de la arquitectura neoplástica”¹⁸⁵ (1925) y “Realidad natural y realidad abstracta” (1973),¹⁸⁶ propuestas de modelos de razonamientos sensibles de creación artística dirigidas hacia la abstracción.

Tanto en Europa Occidental como en América del Sur, el desarrollo de un arte que se intentara vincular con el método y la ciencia, comenzó a ser fundamental para la invención y las expresiones artísticas modernas. En el caso específico de Felguérez, motivado por sus obligaciones académicas como profesor investigador de la UNAM, formuló la búsqueda conceptual del EM que le llevo a investigar en los procesos creativos del arte, a través de la

¹⁸² Kosice Gyula, *Arte Madí. Edición Facsimilar* (Argentina: Biblioteca Nacional, 2014).

¹⁸³ María Bellido, “Joaquín Torres García, hacía un arte constructivista de raíz americana” en *Revista de Humanidades* (Universidad de Jaén, 2002).

¹⁸⁴ Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos* (México: Ediciones Coyoacán, 1971).

¹⁸⁵ Theo Van Doesburg, “Los diecisiete puntos de la arquitectura neoplástica,” *Revista de Arquitectura*, agosto-diciembre, 2001.

¹⁸⁶ Piet Mondrian, *Realidad natural y realidad abstracta* (México, Editorial Coyoacán, 2006).

computadora y la geometría ¹⁸⁷, siguiendo sus intereses de mantenerse alejado de la estética figurativa y nacionalista, un hecho muy parecido a lo ocurrido con el arte suprematista y el constructivismo ruso durante su época.

El alejarse de estos discursos del estado, fue un valor estético que bien podría unificarles a todos estos creadores occidentales y americanos, sin embargo, irónicamente la producción de Felguérez se intentó introducir deliberadamente a discursos nacionales, a través de exposiciones como *El Geometrismo Mexicano una tendencia actual* (1976) y el texto *El Geometrismo Mexicano* (1977). Propuestas que utilizaron la abstracción geométrica como punto de encuentro de una modernidad nacional, entre creadores de todas partes del mundo residentes en el país¹⁸⁸. Esto sucedió aun cuando el proyecto EM se desarrolló claramente entorno a un lenguaje completamente abstracto, donde las formas sensibles y el método se rigen bajo un elemento conceptual específico, y las motivaciones coinciden en la búsqueda estética de una relación formal a través de la investigación entre la ciencia y el arte.

El EM dirigió entonces su lenguaje al uso de las vicisitudes que brindan las ciencias exactas a través de las formas matemáticas y el método, estando en contacto permanente con la representación sensible de las artes, de la expresión pura y sensorial de la forma al igual que el suprematismo¹⁸⁹, pero a su vez, contiene la superioridad de la sensibilidad implementada en el uso de métodos formales que señaló Kandinsky. El proyecto desarrollado en 1973 es entonces, un punto de encuentro de ambas corrientes que son utilizadas a través del concepto EM como eje rector, ya que el proceso se fundamentó a través de un sistema cognitivo que se refleja en el método, el análisis y la obra.

¹⁸⁷ Erika Rodríguez, "Manuel Felguérez, precursor del arte digital en México," Cienciamx, <http://www.cienciamx.com/index.php/ciencia/arte/16749-Manuel-Felguerez,-precursor-del-arte-digital-en-M%C3%A9xico> (consultada el 20 de enero, 2021).

¹⁸⁸ Jorge Manrique, *El Geometrismo Mexicano* (México: UNAM-Centro de Investigaciones Estéticas, 1977). 79.

¹⁸⁹ Y no solo en el arte del suprematismo, sino en el arte en general, porque el valor estable y auténtico de una obra de arte (sea cual sea la escuela a que pertenezca) consiste exclusivamente en la sensibilidad expresada. Kazimir Malevich, *The non-objective world: The manifesto of Suprematism* (New York: Dover Publications, 2003).

Aunque estéticamente pareciera que las obras resultado del EM en algunas ocasiones son meramente mecánicas o provenientes exclusivamente de las formas matemáticas, la revisión del proyecto permite no hacerlo exclusivo de esta corriente, pues se diferencia en las acciones que vienen de un proceso reflexivo, metódico cognitivo y conceptual; así como de la naturalidad de la creación, donde el valor sensorial se sobrepone en relaciona a las ciencias exactas a través del proceso¹⁹⁰.



Fig. 18. Manuel Felguérez, *Homenaje a Lobachevsky*, 1973, serigrafía, 56 x 66 cm.

Así pues, la experimentación formal en este proyecto, solo regula las figuras constitutivas en cierto nivel de visualidad estructural, a través de la subordinación y sistematización de los elementos para la finalidad pictórico espacial de su composición¹⁹¹. Es claro que no se trata únicamente de una expresión cuantitativa, sino también de una expresión sensorial que se rige y proviene de un concepto sensible general y generalizador. Esto es sumamente

¹⁹⁰El arte de Manuel Felguérez es por muchas razones cerebral, la afirmación no quiere decir que su producción pictórica o escultórica y hasta escritural estén libres de emociones, sino que la construcción de cada una de sus obras es resultado de una reflexión y un razonamiento meticolosos, es cerebral, repito, pero de manera tal que, que el erotismo que muchas veces vemos en sus obras es también resultado de un refinamiento reflexivo de los sentidos; no viene entonces su composición de un cálculo aritmético aunque a primera vista pueda parecer todo lo contrario. Teresa del Conde, *Derroteros Manuel Felguérez* (México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009), 27.

¹⁹¹ Lo expresa a través de todo el capítulo cuatro que se titula: La línea. Así pues, la composición solo viene a ser una precisa y regular organización en forma de tensiones, de las fuerzas vivas aprisionadas en los elementos. Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos* (México: Ediciones Coyoacán, 1971), 85.

importante pues determina que la manera de crear no reside en el método sino en el concepto que dirige su práctica desde el inicio hasta el fin, modificando así, la percepción de que el EM es únicamente un proceso de experimentación con formas simétricas, el cual se limita al encuentro de la tendencia abstracto geométrica y la computación.

Siendo este un paso sumamente importante para la reconsideración del ejercicio de Felguérez, donde el ejercicio conceptual junto con la ciencia, hace que formen parte de la de innovación en las artes en México, y así establecer un diálogo artístico desde otro plano creativo, entre artistas y teorías estéticas del arte de alrededor del mundo. La forma geométrica en su obra resultante de este periodo, no solo es una reducción de su lenguaje, sino la conceptualización de su lenguaje en un elemento fundamental en su obra como es el espacio, aseverando que la forma solo es el medio no el fin en sí mismo. Así pues, Felguérez revoluciona el arte abstracto, implementando la importancia que el mismo le daba a la ciencia en los procesos artísticos “La revolución no es de un país, sino de nuestra época, ha sido implantada por la ciencia. Todo arte que pretenda serlo no puede por ningún motivo ignorar este ingrediente básico de nuestra cultura”¹⁹². Esta revolución sin duda alguna, se encuentra en la aportación que Felguérez realiza al dialogar con las teorías constructivistas y suprematistas, y sumarse a su vez, a la discusión estética abstracta, a partir del concepto y la ciencia presente en cada obra del EM.

Este proceso innovador que es parteaguas en la experimentación formal en el arte abstracto mexicano, también le vinculó a través del análisis de su expresión libre y conceptual a un plano no solamente creativo, sino a un vínculo constructor en la multidisciplinariedad del conocimiento, donde la especulación sobre este proyecto, el cual Felguérez denomina como investigación, es parte de los procesos personales que establece con la ciencia y el arte de su tiempo, y que se sitúa en los intereses exclusivos del autor por conformar y entender su propio lenguaje pictórico.

¹⁹² Manuel Felguérez. *El Espacio Múltiple* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978), 29.

La innovación conceptual que Felguérez implemento en este proyecto; alcanzó o quizá superó los deseos que el constructivismo ruso anhelaba¹⁹³, pues logró a partir de la formulación conceptual de su lenguaje y de las posibilidades de los procesos científicos, brindar los medios suficientes para alcanzar una expresión que residiera en la abstracción pura, dentro de los esquemas de composición de la ciencia y el método, los cuales desarrolló posteriormente al vincularla con el maquinismo y la naciente cibernética¹⁹⁴

2.3 Los elementos conceptuales de la creación artística en La Máquina Estética, 1973-1975

El Espacio Múltiple (EM) fue el inicio de un proyecto que comenzó Manuel Felguérez en México durante la década de los setenta, el cual realizó con el apoyo de Óscar Olea Figueroa, quien fue coordinador de la Licenciatura en Artes Visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)¹⁹⁵; ambos establecieron los principios conceptuales y operativos con los que funcionó el proyecto, los cuales, se modificaron dos años después para establecer las relaciones creativas de la experimentación tecnológico computacional, que conformaron el trabajo realizado en La Máquina Estética (LME)¹⁹⁶. Bajo este segundo proyecto, Felguérez realizó en 1975 una estancia de investigación en la Universidad de Harvard, donde experimentó con las computadoras del Laboratory for Computer Graphics and Spatial Analysis del Carpenter for the Visual Arts, logrando obtener gráficos diseñados

¹⁹³ “Aun cuando lo anterior no deja de ser hasta ahora una aseveración más bien teórica, no por eso debe pasarse por alto. Aún hoy en día carecemos de posibilidades de medición de las cuales podremos disponer en tiempos venideros. Llegado ese momento, toda composición contará con su respectiva expresión cuantitativa, así sea que en sus principios esta solo se refiera al esquema básico de la composición y a sus complementos mayores”. Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos* (México: Ediciones Coyoacán, 1971), 85.

¹⁹⁴ “Sus esculturas de arqueros, sus juguetes, sus delicadas fábricas de engranajes inservibles revelan un ingenio práctico, una poética del maquinismo, y su interés por la geometría y la cibernética sugieren a un estratega del espacio”. Juan Villoro y Manuel Felguérez, *Manuel Felguérez el límite de una secuencia* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997), 21.

¹⁹⁵ Su función como coordinador del programa de artes visuales comienza en 1972, justo un año antes de la exposición *Espacio múltiple* en el Museo de Arte Moderno, sin embargo, también fue docente de la Universidad Iberoamericana y de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Louise Noelle, “Óscar Olea Figueroa,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2010, 147-150.

¹⁹⁶ Felguérez considera sus proyectos El espacio múltiple y La Máquina estética como un solo proceso de investigación: La tercera etapa de mi investigación se inició a raíz de que obtuve la beca Guggenheim. Manuel Felguérez, “La computadora y la creación artística,” *Revista de la universidad de México*, marzo 1999, 50.

por el computador, que representaron formas-ideas¹⁹⁷ que fueron convertidas en obra plástica posteriormente.

En ambos proyectos utiliza el uso experimental del espacio en la obra de arte, un elemento que le acompañó desde su formación cubista, hasta su práctica abstracta geométrica metodológica de principios de los setenta, sin embargo, la denominación específica de espacio múltiple aparece a partir de 1973, y puede encontrarse en diversas referencias, ya sea como exposición, postulado de creación artística¹⁹⁸, o como un fundamento teórico conceptual. Pero principalmente este concepto sugirió que el espacio creativo, tenía distintas variables que se podían explotar en diversos niveles artísticos a través del ordenamiento lógico de la forma¹⁹⁹. El considerarlo de esta manera, le permitió a Felguérez reconocer las figuras no solo como formas geométricas, sino también como componentes de la elaboración de un lenguaje, que forma parte de un elemento más profundo que la representación visual permitiendo así: “Partir de unos cuantos conceptos geométricos simples: como el círculo, el triángulo o el cuadrado; organizarlos hasta producir una forma-idea, después dibujar sobre papel esta forma-idea y darle un orden”²⁰⁰. Octavio Paz, coincidió en esta visión de las características de comunicación de este proceso, al denominar como suerte de un conceptualismo descendencia de Duchamp, pero que se ejecutó desde la materialidad abstracta²⁰¹.

La exposición que mostró el resultado de este proceso y que llevó por título *Espacio múltiple* en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, también se presentó en 1975 durante

¹⁹⁷ Término utilizado por Felguérez en el texto espacio múltiple para explicar la relación del proceso de cognitivo, sensible, de análisis y conformación de una forma gráfica, que parte de la abstracción a la forma bidimensional. Manuel Felguérez, *El Espacio Múltiple* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978), 14-16.

¹⁹⁸ *Ibid.*, 20.

¹⁹⁹ Explicación compartida por Manuel Felguérez durante el Recorrido en la visita guiada a la exposición Trayectorias, en el Museo Universitario de Arte Moderno. Jueves 27 de febrero 2020.

²⁰⁰ Manuel Felguérez, *El Espacio Múltiple* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978), 19.

²⁰¹ Octavio Paz: “Su análisis de las formas se resuelve en una suerte de conceptualismo, para emplear un término de moda, que podría acercarlo a la descendencia de Duchamp. Pero el conceptualismo de esos artistas es una desencarnación y Felguérez tiende precisamente a lo contrario: su arte es visual y táctil., no es un texto que habla sino un objeto que se muestra”. *Catálogo de obra el espacio múltiple del 20 de diciembre de 1973 al 17 de febrero de 1974*. (México: Museo de Arte Moderno-Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1973).

la Bienal de Sao Paulo en su edición número XIII, donde ganó la máxima distinción al recibir el Gran Premio de Honor²⁰². La exposición exhibió el desarrollo de los diseños que graficó en la computadora posterior al diseño manual, llevados a diversos formatos plásticos como la escultura y serigrafía²⁰³. En ambas exhibiciones los resultados físicos de la aplicación del concepto EM, son la antesala del uso metodológico dialéctico entre la computadora y el artista, que desarrolló posteriormente en LMEa través de establecer una nueva relación con la computación, la cual, dio continuidad a su propuesta del uso conceptual del espacio.



Fig. 19. Derecha: Portada del catálogo de la exposición El Espacio Múltiple en el Museo de Arte Moderno, 1973. Parte superior: Interior del catálogo de la XIII bienal de Sao Paulo, 1975. Parte inferior: Poster de la Bienal de Sao Paulo s/f Archivo Manuel Felguérez. Izquierda: Portada del catálogo de la XIII bienal de Sao Paulo, 1975, Archivo Manuel Felguérez.

²⁰² El trabajo de Felguérez ha sido exhibido en Europa, América Latina y Estados Unidos durante veinte años. En 1975 obtuvo el gran Premio de Honor en la XIII Bienal de São Paulo. Robert Parker, "Manuel Felguérez, espacio y tiempo," *Arte en Colombia, abril-junio, 1977*.

²⁰³ La descripción de estos diseños se encuentra en el catálogo de la exposición. *Ibid.*, 45-47.

La práctica de este concepto al ejercicio artístico es explicada detalladamente en el texto “El espacio múltiple” de 1978, donde la relación con la máquina aún permanece como una herramienta de construcción, y se enfoca en la descripción del método de abstracción y generación de formas-ideas. Sin embargo, un elemento que pasa inadvertido, es la colaboración que Óscar Olea tiene en el proyecto respecto a las dinámicas ocurridas en el espacio creativo de las artes²⁰⁴. Su participación reside en compartir en el proyecto su teoría de la composición, que explicaba la posibilidad de que la estética determinada de un artista, se puede repetir a lo largo de su producción al reconocer patrones de dirección y peso de las figuras sobre el campo visual intervenido, entendiendo la velocidad y constantes de movimiento en el cuadro, como un elemento natural de las obras de arte; esto bajo la primicia de que los fenómenos artísticos, se rigen en constantes visibles de organización sensible y tensiones emotivas²⁰⁵.

Las posibilidades de un método estructural que considerará las variables de los artistas para la construcción de obras de arte, también fue considerado abiertamente años antes en el arte conceptual norteamericano, el cual consistió precisamente en la reformulación de los elementos utilizados en la obra, para la construcción procedimental de diversas significaciones en una especie de arte lenguaje²⁰⁶. Esto por supuesto siguiendo los fundamentos y dinámicas del arte conceptual y su ejercicio:

La idea o concepto prima sobre la realización material de la obra y el mismo proceso- notas, bocetos, maquetas, diálogos- al tener a menudo más importancia que el objeto terminado puede ser expuesto para mostrar el origen y desarrollo de la idea inicial. La verdadera obra de arte es la idea²⁰⁷.

²⁰⁴ Óscar Olea fue maestro de Teoría del Arte en la Universidad de Iberoamericana, además de que obtuvo el Doctorado en Historia del Arte (UNAM) esto probablemente le permitió conocer los conceptos teóricos profundos de la noción espacial en el arte y compartirlos con Felguérez. Una muestra de eso es su participación con la conferencia inaugural titulada El espacio como ente creador, en el XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, Arte y Espacio. Óscar Olea, “El espacio como ente creador” en *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997).

²⁰⁵ Entrevista Manuel Felguérez-Pilar García en *Manuel Felguérez Trayectorias Catálogo de Exposición Museo Universitario de Arte Contemporáneo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 26.

²⁰⁶ Adolfo Vázquez, “Arte conceptual y posconceptual. la idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus,” *Nómadas: Crítica Journal of Social and Juridical Sciences*, enero-junio, 2013, 247-285.

²⁰⁷ *Ibid.*, 6.

Entonces al considerar la idea como un elemento artístico, el proceso metodológico en el arte conceptual es considerado como una reformulación de la obra de arte en sí, que a través de la supremacía de la idea-proceso, que genera un desprendimiento emocional y estético de la pieza que se inclina hacia la forma y la materia, representando un sistema que funciona como catalizador de lenguaje, ideas, minimalismo y en el caso de Felguérez, geometría²⁰⁸.

Manuel Felguérez y Óscar Olea desde su proyecto de investigación artística, propusieron al igual que el proceso metodológico conceptual, fundamentaciones formales que buscaron mostrar el funcionamiento de la denominación EM, como un concepto que predomina sobre la forma, y determina en todos los niveles la obra de arte; pues la idea y concepto sobre el espacio que Felguérez desarrolló, determinó todos los procesos, la abstracción, construcción y procesamiento de información plástica. Se basaron entonces en un sistema estructurado de formas-lenguaje, proveniente de la reducción de las expresiones estéticas dentro de su obra.

Esto convirtió entonces en un proceso plenamente sistémico conceptual al proyecto LME, pues fue un ejercicio de recreación artística que tanto en su graficación como en las resoluciones visuales materiales, evidencian el concepto EM, a través de una práctica lógica formal que fue llevada a una sistematización digital, donde las formas son utilizadas como elementos de comunicación entre la computadora y el artista, basados en una dialéctica de interacción de estilos y diferentes corrientes de pensamiento.

La influencia de la propuesta analítica de lenguaje visual en el EM, fue fundamentada a través de Rudolf Arnheim, al considerar la estructura del cuadro en su pintura, como un elemento visual que rige las cualidades de la forma, ya su vez las relaciones producidas a partir de las dinámicas internas de la estructura visual²⁰⁹, es decir, existe una especie de intercambio lingüístico entre las formas geométricas y la estructura de su obra. A su vez, retoma la

²⁰⁸ Para consultar más a detalle las variables del arte conceptual sistémico, revisar el trabajo realizado en la Universidad de Washington University School of Art por el autor. Francisco Lara. "Arte conceptual: renuncia estético emocional hacia el objeto," *Laboratorio de arte*, 2002, 253-269.

²⁰⁹ Felguérez titula un apartado en el texto El espacio múltiple como: La estructura oculta, fundamentos del método de análisis efectuado, para definir la sintaxis combinatoria de la forma a partir de las ideas de Rudolf Arnheim, donde explica la influencia de este autor sobre el proyecto EM. Manuel Felguérez, *El Espacio Múltiple* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978), 35.

semiótica estructural propuesta por Umberto Eco en el texto “La estructura ausente”,²¹⁰ de donde referenció la generación de códigos y estructuras basados en una matriz originaria de comunicación, para catalogar y abstraer de sus obras formas simples, con la intención de crear una serie de patrones legibles y comunicables, que permitieron identificar una especie de interacción gráfica de los elementos sensibles frente al método matemático. Ambos autores son revisados como fuentes en el texto de 1978, y formaron parte de la conformación conceptual de estos elementos lingüísticos, que Felguérez- Olea determinaron desde sus preferencias y perspectivas del arte, para abstraer obra geométrica de sus pinturas.

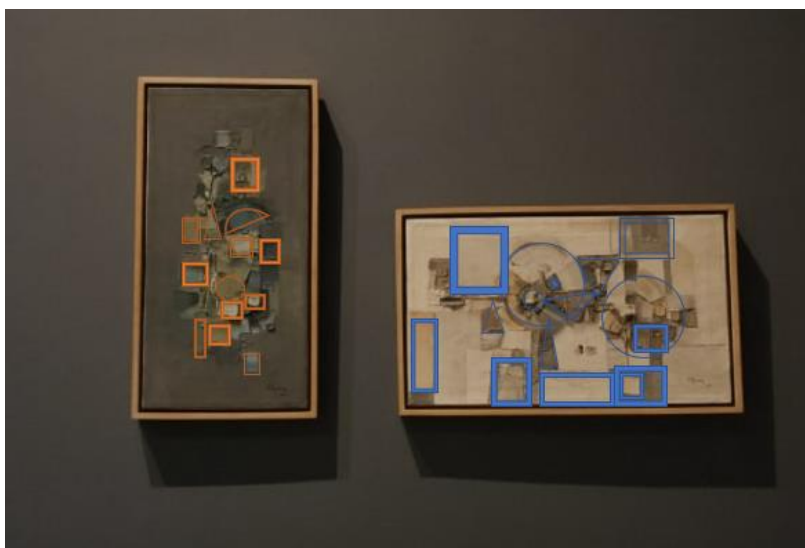


Fig. 20. Ejemplo visual del proceso geometrizable aplicado en el EM y LME (Propuesta del tesista). Obras:
Izquierda, *Inicio de un viaje*, autor: Manuel Felguérez, año. 1959, técnica: óleo sobre tela, 60.5 x 30 cm.
Derecha, *Composición núm. 2*, autor: Manuel Felguérez, año. 1959, técnica: óleo sobre tela, 35 x 60 cm.

Es importante a su vez mencionar la figura de Noam Chomsky, pues gracias al análisis formal de los lenguajes naturales, lograron definir las sintaxis geométricas a cualquier tipo de comunicación idiomática. Esto le permitió transformar las formas geométricas a estructuras matemáticas simples y precisas, un elemento sustancial para ambos proyectos; pues gracias este proceso es posible que se formule un método matemático en 1973, y que en el proyecto

²¹⁰ Texto utilizado como referencia bibliográfica en el texto El espacio múltiple. Umberto Eco, *La estructura ausente* (España: editorial Lumen, 1962).

LME se implemente un lenguaje computacional, el cual logra que las máquinas comprendan y a su vez interactúen, con las relaciones sensibles del estilo artístico de Felguérez.²¹¹

En esta última reflexión, es donde reside la base fundamental para la transformación de la forma geométrica a concepto lingüístico, parte esencial para determinar las relaciones explícitas que tiene LME con el arte conceptual, puesto que las figuras utilizadas dejaron de ser exclusivamente elementos gráficos repetidos por el computador, o figuras procedentes de un método rígido de experimentación formal; ahora son medios comunicantes que están cargados de valor sígnico sensible, que participan en la creación artística gracias a la interacción sistemática con la computadora. Este factor cognitivo englobó el proceso completo de construcción de arte, a través de conceptualizar el método de experimentación formal, que más tarde residió en el algoritmo de comunicación a través de los sistemas complejos computacionales; donde la máquina dejó de ser un medio constructor para convertirse en parte del proceso de construcción artística, renovando nuevamente la relación entre la máquina-hombre.

Al igual que el arte conceptual sistemático norteamericano, los proyectos de Felguérez estrecharon vínculos fundacionales con metodologías constructivistas del arte²¹², sin embargo, es posible afirmar que no recae en su totalidad en esta área, pues de basarse por completo en una tendencia similar, no contaría con la aleatoriedad en la generación de las formas-ideas proporcionadas por LME, las cuales representan interpretación y emisión de mensajes lingüísticos artísticos; que coinciden con el arte conceptual en el sentido de obtener variables obtenidas por el azar o la predilección sistematizada, en este caso generadas por la computadora.

Estas relaciones de LME con el arte conceptual, no provienen exclusivamente del análisis del proceso lingüístico de creación computacional. Manuel Felguérez al realizar su estancia

²¹¹ Texto utilizado como referencia bibliográfica por Manuel Felguérez en el texto de 1975. Noam Chomsky y George Miller, *El análisis formal de los lenguajes naturales* (España: Alberto Corazón, 1972).

²¹² Robert Morgan, *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual* (España: Ediciones Akal, 2014), 17.

de investigación en Estados Unidos de América apoyado por la beca Guggenheim²¹³, buscó vivir en Boston durante ese año, y consideró las opciones de desarrollar su proyecto en el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT) donde impartía clases Noam Chomsky. Finalmente decidió instalarse en la Universidad de Harvard debido a que ahí se encontraba Octavio Paz impartiendo cátedra, y quien amablemente lo introdujo al Carpenter Center For The Visual Arts²¹⁴. Paz tenía un largo tiempo desarrollando su trabajo en dicho país y relacionándose con artistas conceptuales de la época. Un ejemplo claro de esto es el profundo interés que tiene por Marcel Duchamp, de quien recibe correspondencia a principios de los años setenta²¹⁵ con motivo de su texto publicado en 1968, titulado con el nombre del artista francés²¹⁶.

En este texto Paz trabajó a la distancia junto con Vicente Rojo para diseñar la maleta color verde, en donde se guardó el texto y los elementos visuales de apoyo que acompañaron a la publicación del libro-objeto. Esta pieza no se trata de un diseño de objeto artístico que elaboró Rojo sólo como objeto de resguardo, el mismo autor le define como un elemento complementario al texto, en el que no busca establecer un elemento artístico pues busca que sea más que una caja, y que al mismo tiempo, permita la comunicación e interacción constante entre el espectador y el autor para así conocer y acercarse a la figura del artista francés.²¹⁷ Rojo buscó transformar elementos cotidianos en una resignificación práctica y simbólica del objeto (muy al estilo del *ready made*), algo que desarrollaron Paz y Rojo a su vez en la obra titulada *Discos Visuales* durante el año de 1967.

²¹³ Entrevista Manuel Felguérez-Pilar García en *Manuel Felguérez Trayectorias Catálogo de Exposición Museo Universitario de Arte Contemporáneo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019) 24.

²¹⁴ Manuel Felguérez, “La computadora y la creación artística”, *Revista de la universidad de México*, marzo 1999, 50.

²¹⁵ Televisa, “Las máquinas eróticas de Duchamp-Conversaciones con Octavio Paz,” Televisa Acervo Audiovisual, video de YouTube, min. 41:24 publicado el 27 de diciembre 2018, https://www.youtube.com/watch?v=MV1aNsB_DxM

²¹⁶ Octavio Paz, *Marcel Duchamp* (México: Ediciones Era, 1968).

²¹⁷ Natalia González, “Entrevista a Vicente Rojo con motivo del Libro-Maleta Octavio Paz / Marcel Duchamp,” *Les Ateliers du SAL*, 2014, 245-257.

Estas piezas que realizaron en inspiración a discos de publicidad de la aerolínea TWA²¹⁸, consistieron en la elaboración de cuatro discos movibles que a través de sus aberturas y posibilidades de manipulación, permitían la interacción de los fragmentos de cuatro poemas de Paz: *Juventud*, *Concorde*, *Pasaje* y *Aspa*. Las piezas se giraban y los poemas intercambiaban su estructura mientras el espectador jugaba con ellos al mover los fragmentos poéticos de un lugar a otro, estableciendo así una dinámica activa en la resignificación constante de la pieza artística²¹⁹.

Estas dos obras de Paz y Rojo en su construcción y ensamblaje, se conformaron primordialmente de elementos conceptuales objetuales, en los que se encuentra la contradicción del objeto en su ejercicio, pues eliminan los rastros de su funcionalidad principal permaneciendo como agentes anti simbólicos, a los que asumen una carga crítica y de interpretación doble. La cual se ve explícita en un juego de significantes, en este caso de palabras, el cual funciona como un anti mecanismo, ya que la función principal para lo que fue creado es dejada de lado.

Paz entonces era un personaje interesado y activo en el estudio y práctica del arte conceptual de la época, quien percibió los *Discos Visuales* como elementos conceptuales de crítica a las funciones maquínicas establecidas por la modernidad, a través de la estandarización, y unicidad de valor y función²²⁰. Es decir, en sus obras las letras son más que signos que solamente representan elementos convencionales, pues los convierte a través del azar y la intervención humana, en un elemento de lenguaje, que es un medio conceptual más que un fin²²¹. La reconfiguración de los mecanismos de comunicación en las piezas conceptuales de Paz, resignifican los elementos a través del envío aleatorio de mensajes y de la interacción con la pieza, pero al mismo tiempo, este envío es determinado por las limitantes conceptuales

²¹⁸ Oliver Debroise y Cuauhtémoc Medina, *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 160-161.

²¹⁹ Federico Álvarez et al. *Vicente Rojo. Escrito-Pintado* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015).

²²⁰ Mary Farakos, "Octavio Paz y Marcel Duchamp: crítica moderna para un artista moderno," *Cuadernos Hispanoamericanos*, agosto 1984, 79-96.

²²¹ Lucy Lippard y John Chandler, "The Dematerialization of Art," *Art International* 12, 1968, 260.

de un lenguaje específico, el cual es condicionado por la estructura e interacción de las formas utilizadas²²².

Esta construcción conceptual que reformula los elementos de la obra, a través de un proceso lingüístico establecido para su interactividad aleatoria, es un elemento que está presente a su vez en los proyectos el EM y LME de Manuel Felguérez, través del ordenamiento de su lenguaje abstracto para la resignificación de sus grafos, que sin basarlos en una función específica, adquieren posibilidades al azar de interpretación e interacción conceptual del espacio en el que se desarrollan. En el proyecto LME, fue aún más explícito este proceso, pues se adhirió a una proyección semiautónoma y sistematizada, que permitió extender los medios creativos aleatorios, a través del proceso establecido entre el computador y el artista²²³.

Cuando Felguérez recolecta los datos gráficos a través de su propia obra en LME, estos le permitieron establecer un lenguaje numérico basado en la geometría a partir de su obra abstracta anterior, el cual será integrado posteriormente a la computadora para tomar el significado ausente de la forma, y así convertirla conceptualmente, en una estructura de comunicación mínima matemática, que posteriormente fue transformada en una forma visible nueva, la cual al igual que el arte conceptual, adquiere posibilidades de construcción y resignificación constante a través del concepto EM²²⁴.

El proceso selectivo y racional de la obra, no es entonces exclusivamente una elaboración producto de una decisión personal o metodológica, pues la estructura del procedimiento de discriminación, indica que es un proceso selectivo e interpretativo que parte de un concepto (el EM), el cual le permitió entender y generar elementos del lenguaje artístico, a partir de su exploración en la geometría, y por supuesto, de las relaciones dinámicas del espacio que tiene con los elementos formales de sus piezas.

²²² Robert Morgan, *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual* (España: Ediciones Akal, 2014).

²²³ Manuel Felguérez, *La máquina estética*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983).

²²⁴ La percepción de ideas, conduce a nuevas ideas. Sol Lewitt, "Sentences on Conceptual Art," *Artforum*, junio 1967, 78-93.

Como bien advertía Sol Lewitt, en el arte conceptual: “la obra artística convierte las letras, los números en concepto, pues estos ya no son números, letras o figuras y la lógica adquieren un sentido ilógico a partir de la intervención conceptual de los mismos”²²⁵. Este criterio es evidente en los ahora conceptos geométricos²²⁶ trabajados por Felguérez, así como en sus resoluciones plásticas, donde evitó la carga al objeto artístico de una significación sensible particular como finalidad única. La obra de Felguérez, reside entonces principalmente en el proceso y en el proceder de los elementos visuales conceptuales determinados; abstraídos y procesados directamente para exhibir finalmente cargas visuales no simbólicas²²⁷.

Este fenómeno sistemático de producción artística matemática, y posteriormente asistido por computadora, se vincula entonces con el método sistémico del arte conceptual que propuso Robert C. Morgan²²⁸ para hablar de los artistas que se caracterizaron, por utilizar procesos y seriaciones como un método anti informalista de la creación artística, donde la obra va más allá del orden expresivo. La aleatoriedad introducida en LME a partir de un método determinado como lo fue el EM, permite entender que la forma no es específica del concepto, sino un mecanismo de funcionamiento del concepto, como bien lo dijo Robert Morgan sobre el arte conceptual: “puede que los sistemas signifiquen algo, pero lo que es realmente significativo es la manera en la que operan los sistemas”²²⁹. En LME al igual que en el EM, los sistemas fungen como elemento procesual que vinculan al autor con su proceso conceptual creativo, así como sucede en obras propias del método conceptual sistémico, donde se busca superar las restricciones expresivas del arte, que permiten que el modelo use sus elementos conceptuales gráficos para crear estructuras no racionales, como bien dice Lewitt: “El proceso es mecánico y no se debe interferir en él, debe seguir su curso”²³⁰.

²²⁵ *Ibid.*, 79.

²²⁶ Denomino como concepto geométrico, a la forma geométrica que adquiere la capacidad de comunicación lingüística a partir de incluirse en el proceso de discriminación, elaboración y graficación del EM y que es usado a su vez en LME. Si bien este concepto es desarrollado con detalle y es una aportación de esta tesis, el término fue mencionado anteriormente por Manuel Felguérez y Octavio Paz, tanto en el texto introductorio de la exposición *Espacio Múltiple* de 1973, como en el texto *Espacio Múltiple* de 1978.

²²⁷ Adriana Zapett, *Arte digital* (México: Centro Nacional para la Cultura y las Artes, 1998).

²²⁸ Robert Morgan, *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual* (España: Ediciones Akal, 2014.), 23.

²²⁹ *Ibid.*, 22.

²³⁰ Sol Lewitt, “Sentences on Conceptual Art,” *Artforum*, junio 1967.

El arte conceptual sistémico, tiene entonces una estrecha relación ontológica con los proyectos el EM y LME, evidentes en vínculos desarrollados quizá de manera inconsciente por Felguérez a través de los elementos que le conformaron, pues al menos en el texto de 1978, no hace referencia alguna a tal tendencia. Por otro lado, las influencias que le acompañaron durante este proceso, pudieron ser de vital importancia para que estos vínculos se desarrollaran incluso sin ser tomados en cuenta por el autor, como lo fue su percepción constructiva del espacio artístico. No es menor que Felguérez aceptó abiertamente que el proyecto fue elaborado principalmente como parte de su vida académica, y quizá por esta razón, es que se enfoca en entender y soportar el método de construcción artística, en teorías de influencia de pensadores de corrientes constructivistas²³¹, ignorando las posibilidades que el mismo generó tiene, de adherirse a otras corrientes plásticas y creativas del arte.

Entonces, es imperante aclarar lo evidente, el método no fue la totalidad de la conformación de su obra como se le ha considerado, el cual se limita a la explicación técnica en los textos correspondientes a cada proyecto; el proceso total creativo que incluye la implementación de un concepto, el sistema, la resolución gráfica y la obra, son la práctica conceptual de comunicación artística completa. De ser considerado exclusivamente el método como parte ajena a la obra y exclusivamente como un ejercicio de experimentación, no se considerarían en el EM y LME, los elementos conceptuales espaciales que se fueron desarrollando paulatinamente en Felguérez, y que fueron determinantes para elaborar su lenguaje estético matemático/ computacional en el que se basa su creación y operación, se estarían negando de cierta manera a sí mismos. A su vez, se ignorarían las posibilidades simbólicas de comunicación y los cuestionamientos que surgen de las resoluciones gráficas y artísticas, procedentes del proceso creativo total, que surge de la relación espacio múltiple-hombre-computadora.

Así pues, para revisar la totalidad del ejercicio realizado en LME, es parte importante demostrar los vínculos conceptuales con los que se conformaron las piezas de Felguérez en el EM, que encuentran espacio en la búsqueda de la visualidad pura que parten

²³¹ Manuel Felguérez, *El Espacio Múltiple* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978), 26.

fundamentalmente del arte minimal y conceptual²³², el cual a través de la investigación en las artes y la tecnología, se establecieron una serie de relaciones entre las practicas tecnológico conceptuales muy adelantadas a su época, y las cuales, lo llevaron al foco de discusión internacional del circuito del arte, a través de premios en bienales y estancias de investigación internacionales, que vieron probablemente y de manera anticipada en él, la innovación conceptual de su práctica.²³³.

Finalmente en el EM y LME, Felguérez logró adentrarse a profundidad en el ejercicio de creación conceptual que se rige bajo una idea experimental del espacio, una inquietud que le acompañó desde sus primeras obras y que fue desarrollando bajo diversas técnicas, materiales y formatos; y que, para desarrollarlo como concepto, tuvo que explorar y resignificar su lenguaje en las artes, adentrándolo en una exploración particular residente en otro tipo de innovación que fue única en su trayectoria, y que permitió ampliar desde la investigación, su versatilidad en el entorno conceptual y experimental de las artes en el país, permitiéndole ser consecuentemente, una figura fundamental para profundizar en las relaciones y diálogos entre la tecnología, la computación y la práctica artística.

²³² Para el arte conceptual la visualidad responde a aquello que ocurre de la abstracción de la forma y que deriva en los términos complejos de la expresión minimalista. Pilar Parcerisas, *Conceptualismos(s) poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980* (España: Akal, 2007), 22.

²³³ Adolfo Vázquez, “Arte conceptual y posconceptual. la idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus,” *Nómadas: Crítica Journal of Social and Juridical Sciences*, enero-junio 2013, 247-285.

Capítulo III. La innovación de Manuel Felguérez en las obras posteriores a La Máquina Estética 1975-1990

La innovación que realizó Felguérez a partir de los procesos sistemáticos conceptuales en el arte, culminaron cuando decidió retomar una innovación experimental que se vinculó como en el inicio de su carrera, a una relación libre y experimental con la pintura y el cuadro. Este proceso de cambio fue paulatino, pues le llevo casi una década el regresar a una práctica donde la figura simétrica desapareciera, y prevaleciera la forma del accidente controlado. Por lo tanto, en este capítulo se revisó este recorrido plástico, atendiendo la influencia que tuvieron las resoluciones visuales que fueron resultado del desarrollo conceptual y algorítmico matemático, que Felguérez implementó en La Máquina Estética (LME); asimismo, de los grafos que generó a través de este proyecto y que siguió utilizando durante años posteriores a su cierre para diversas obras.

Se analizaron a su vez, las posibilidades de tejer diálogos formales entre artistas y expresiones artísticas de su época a partir de estos elementos de innovación conceptual, esto a manera de profundizar en su innovación realizada en el ejercicio artístico de 1975. Consecuentemente se realizó un análisis de la conformación de la nueva innovación experimental y su paso a través del tiempo, esto para evidenciar cómo se va conformando una nueva propuesta visual en su obra, la cual continúa siendo influenciada por elementos predecesores, y que, a su vez participa con sus contemporáneos en las nuevas prácticas y ejercicios con la máquina de finales del siglo XX.

En este ejercicio analítico de innovación, fue fundamental tomar en cuenta la propuesta de David Galenson para identificar claramente dos tipos de innovación en Felguérez, la conceptual y la experimental; donde además, fue necesario considerar las diversas técnicas que participaron en el ejercicio de la abstracción pictórica y la manera en que se relacionaron con la obra del autor zacatecano. Fue importante también establecer un ejercicio crítico desde el que se retomaron las teorías y prácticas en el arte como las de Francis Bacon, Jackson Pollock y Siqueiros, esto desde los lazos identificados a través de la perspectiva de la innovación experimental; y respecto a la práctica de innovación conceptual, las propuestas

de Sol Lewitt y Octavio Paz que trabajaron sobre la teoría del arte, y que refieren a la práctica artística desde un ejercicio planificado y reflexivo. A su vez los análisis sobre Marcel Duchamp y su obra realizados por Adolfo Vázquez, fueron determinantes para conceptualizar esta vertiente en las producciones de LME, logrando interconectar el circuito del arte abstracto experimental, incluso desde exposiciones y bienales internacionales.

Bajo este marco conceptual se puede reconocer a Felguérez como un miembro partícipe de ambos procesos de innovación, con periodos de transición que se centran en el cierre de LME, y que participan además en la búsqueda global de nuevos lenguajes artísticos. Por lo tanto, en este capítulo se logran evidenciar en Felguérez dos tendencias creativas a través del análisis de su obra realizada posterior al proyecto de 1975, y en la cual, fueron observables a través de las diferencias encontradas en los tipos de obra, conformación teórica del proceso, técnicas utilizadas y por supuesto, en el proceso de transición estilística que se puede detectar en las piezas de la década de los años ochenta.

Finalmente, se ha profundizado en la relación directa de Felguérez con los artistas de principios de los noventa, quienes incursionaron en la relación de las artes plásticas y la máquina, donde su orientación por la experimentación formal, le hizo relacionarse directamente en la obra de estos creadores. Así pues, se puede reconocer no solamente un legado estético a partir de la innovación en las artes, sino profundizar en sus procesos de transición que determinaron la perspectiva e influencia que tiene respecto a la máquina, el concepto, la ciencia y el arte; sobre los jóvenes autores que experimentan durante el fin de siglo en el circuito del arte mexicano.

3.1 Análisis de la innovación en la implementación y resoluciones gráficas de La Máquina Estética, 1975 -1978

Los gráficos emitidos por la computadora del proyecto LME de 1975, fueron el resultado de la innovación que hizo Felguérez en las artes desde el campo conceptual y tecnológico, a través de implementar las formas geométricas como un lenguaje para comunicar las artes con la computación. Estos fueron emitidos tras un proceso que comenzó al seleccionar y revisar

doscientas dieciséis obras realizadas por el autor, de las cuales, solo cincuenta fueron elegidas para discriminar, abstraer y complementar sus formas geométricas a través de del diseño, con la intención de dar uniformidad a una estructura de comunicación matemática. Este proceso determinó la cantidad de conceptos geométricos que ingresaron finalmente a la computadora²³⁴, y que a partir del sistema de predilección estética fueran producidas en serie formas-ideas (dibujos graficados por el computador) a través del ordenador; de las cuales algunas fueron seleccionadas por Manuel Felguérez para ser implementados en resoluciones físicas como pinturas, esculturas, grabados y serigrafías.

Cuando se observan los gráficos provenientes de LME, se pueden identificar diferencias visuales respecto a los generados por el proyecto el EM, entre ellas una conformación con mayor carga de elementos simétricos, resultado del menor uso de formas compuestas, así como una superposición constante de las figuras geométricas dentro del uso del espacio dentro del cuadro. Estas características marcaron drásticamente una diferencia en las resoluciones plásticas de Felguérez, que aunque provenían del uso del concepto EM, ahora estaban en diálogo con el computador a través de las posibilidades que ofreció el procesamiento de un lenguaje semi autónomo matemático.

A diferencia del EM donde se consideraron 13 formas geométricas procedentes del proceso de abstracción descrito anteriormente²³⁵, en la Máquina Estética se recurrió solamente a 8 figuras básicas (en realidad son 9 debido a que se consideran dos en el elemento 1), pero que variaron con mayor libertad en sus relaciones de tamaño. Además, las indicaciones de posición ya no se basaron en relación a su peso respecto al centro de gravedad en relación al cruce de los cuadrantes X-Y del cuadro, una aportación de la teoría de composición de Carlos Olea; en el proyecto LME las variables de ubicación fueron colocadas y asignadas de manera serial, en un total de 165 posiciones posibles intercambiables entre sí. Esto no solo retiró la ambigüedad y la poca movilidad de las figuras geométricas, que iban en un solo sentido (el izquierdo para Felguérez) como lo marcó el proyecto de 1973, sino que también liberó y amplió las posibilidades de colocación de formas dentro del cuadrado destinado al dibujo.

²³⁴ El proceso es explicado a detalle en el apartado número VII titulado el diseño. Manuel Felguérez, *La máquina estética* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), 24.

²³⁵ Manuel Felguérez, *El espacio múltiple* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978), 39.

Este fue un elemento estético que fue aplicado por la autodeterminación de la computadora, que permitió que los dibujos tuvieran una producción sistematizada, donde la ecuación introdujera posiciones intermitentes casi libres en dirección de un punto a otro sobre el plano²³⁶.

Esta aportación innovadora en la generación de grafos computacionales, funcionó respecto a la redefinición de las formas geométricas a valores lingüísticos, lo que sucedió al asignarles un parámetro numérico a cada una, por ejemplo, Cuadrado 0, rectángulo-1, Círculo-2 y así sucesivamente. Reduciendo así, a una cantidad limitada de códigos numéricos que fueron utilizados para introducir y establecer limitantes en las formulaciones algorítmicas, que conformaron los sistemas complejos creativos del computador. Esto permitió que la abstracción de los grafos fuera matematizada y reducida a un lenguaje mínimo, donde las formas son utilizadas como conceptos que responden a representaciones de lenguaje artístico y computacional.

| <i>Elementos</i> | <i>Descripción</i> | <i>Símbolo</i> |
|------------------|-----------------------|----------------|
| 1 | Cuadrado o Rectángulo | S o R |
| 2 | Círculo | C |
| 3 | Triángulo | T |
| 4 | Semi-Círculo | SC |
| 5 | Círculo Rectángulo | CR |
| 6 | Rectángulo Romo | RR |
| 7 | Rombo Vertical | ROV |
| 8 | Rombo Horizontal | ROH |

Fig. 21. Imagen de la numeración de las figuras utilizadas por Felguérez para la generación matemática del lenguaje computacional. *La Máquina Estética*, Manuel Felguérez, 1983, página 35.

Por lo tanto, se dejan atrás los dibujos generados por un análisis de la dinámica de la composición, que se rige a partir de los grafos realizados sobre formulas y papel, pues en el proceso de 1975, se parte de un proceso computacional sistematizado que muestra en las formas-ideas, la interacción matemática de las formas y el espacio, y en donde cada vez que

²³⁶ Manuel Felguérez, *La máquina estética* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), 37.

se emite un diseño nuevo, se habla de una posible configuración nueva del lenguaje estructural del autor, y por ende de una posible obra nueva.

Esta vinculación lingüística sistematizada con el computador denominada como el “proceso estético (geométrico) Felguérez”²³⁷, atrajo una serie de problemas matemáticos y ecuaciones que eran sumamente complejos de resolver, pero que eran esenciales para establecer una comunicación clara, que determinara los movimientos e interacción de los conceptos geométricos en el espacio de dibujo. Esto fue resuelto por el colombiano Mayer Sasson, un ingeniero en sistemas que al escuchar del proyecto en una de las visitas de Felguérez a Nueva York, le propone introducir la teoría de la identificación de sistemas, la cual era usada especialmente en la astronomía, para predecir y proyectar movimientos o comportamientos en los cuerpos celestes. Es decir, le propuso aplicar un algoritmo de predicción visual de su propia obra, lo cual resultó en una teoría de identificación de sistemas, aplicada directamente a un modelo estético (Felguérez)²³⁸. Esto fue algo sumamente innovador para la época, pues le permitió a la máquina establecer patrones predictivos de sensibilidad artística y por supuesto, dotar de autonomía a un proceso creativo basado en el desarrollo de las ideas del EM, y así, sugerir un modelo de construcción artística que por supuesto, superaba en muchos sentidos las formas tradicionales de crear arte²³⁹.

Sasson no era un ingeniero ajeno al mundo del arte pues fue esposo de la artista Fanny Sanín, una pintora colombiana nacida en Bogotá, que utilizó en sus cuadros formas cuadrículadas de colores homogéneos, para representar un orden lógico que buscara un lenguaje universal de la pintura. El interés de Sasson por la pintura abstracta y el lenguaje fue entonces una inquietud recurrente como bien lo señaló en la entrevista para la revista *Arte en Colombia*²⁴⁰; por lo tanto al conocer el trabajo que estaba realizando Felguérez, le fue posible establecer una conexión de ideas que les permitió trabajar en conjunto, y así, sugerir nuevas aplicaciones tecnológicas entre la relación del autor y la computadora. De esta relación Felguérez-Sasson,

²³⁷ *Ibid.*, 39.

²³⁸ Manuel Felguérez, “La computadora y la creación artística,” *Revista de la universidad de México*, marzo 1999, 51.

²³⁹ Sol Lewitt, “Sentences on Conceptual Art,” *Artforum*, junio, 1967.

²⁴⁰ Entrevista a Manuel Felguérez y Mayer Sasson. Robert Parker, “Manuel Felguérez, espacio y tiempo,” *Arte en Colombia*, abril-junio 1977.

surge la idea de que los valores matemáticos fueran interpretados como valores sensibles, y en los que el ordenador pudiera relacionarse con ellos como un ojo observador y una mano graficadora, que predijera en cierta medida las decisiones estéticas del autor.

Mayer Sasson se encargó de escribir en lenguaje Fortran 1,189 instrucciones, para que un computador IBM 270/168 diera las indicaciones algorítmicas, que graficaron los resultados del modelo predictivo través de un Calcomp Plotter. A diferencia del proyecto el EM donde la generación de esquemas ocurrió primeramente sobre papel, con el trabajo de diseño de una hora a la semana en una computadora de menor capacidad; los resultados de LME fueron abrumadores, puesto que se arrojaba sistemáticamente un diseño nuevo cada once segundos, y además en su mayoría lucían con mayor precisión y diversidad²⁴¹.

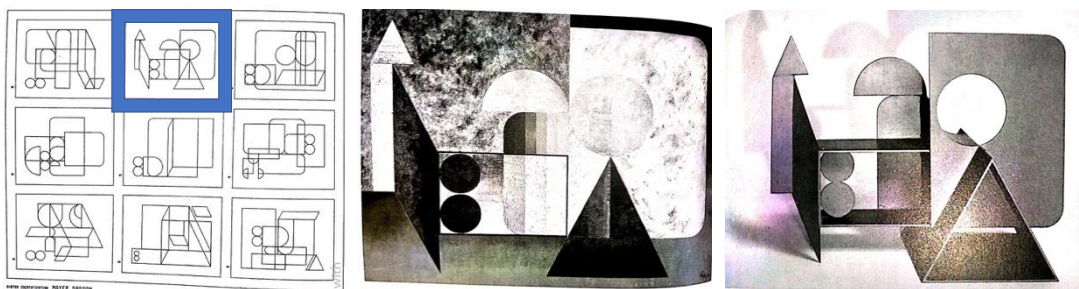


Fig. 22. Diseños emitidos y proceso de uso del concepto espacio múltiple, en las piezas tituladas *El centro de las formas*, 1976-1979. *La máquina estética*, Manuel Felguéz y Mayer Sasson, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1983.71- 74.

Un ejemplo de la implementación de este proceso creativo conceptual, son las piezas pictórica y escultórica tituladas *El centro de las formas* (1976 y 1979), las cuales provienen de uno de los primeros diseños producidos por LME en Harvard. El gráfico generado por la computadora cuenta con dos resoluciones, una pintura fechada en 1976 y una escultura de 1979. La pintura a través de la dinámica del uso del color, muy similar a como lo realizaba en obras geométricas anteriores al proyecto EM, da un sentido de profundidad en dirección al lado izquierdo intencionalmente, puesto que el romboide y el triángulo son pintados en

²⁴¹ Felguéz expresa su felicidad al saber que puede retroalimentar la máquina seleccionando nuevos diseños y seguir generando gráficos del sistema de predicción. Manuel Felguéz, “La computadora y la creación artística,” *Revista de la universidad de México*, marzo 1999, 52.

tonos más oscuros generando la ilusión de espacio a través de las formas, lo que brindan la sensación de profundidad. Mientras tanto el contorno lo divide en dos secciones, una parte lisa que es la inferior, y una sección posiblemente rugosa, que parte del punto final del rectángulo y soporta al triángulo superior, dando así una sensación de una profundidad más intensa en esa dirección.

A su vez la obra escultórica realizada en materiales sólidos, utiliza las mismas variables gráficas y de color para darle volumen a la pieza, sin embargo, las figuras oscuras que fueron señaladas en la pintura, ahora brindan la función de soporte, estabilización y equilibrio; y al no poder intervenir el espacio circundante con color, recurre a generar una línea central que cruza la mayoría de las figuras geométricas que conforman la escultura. Sin embargo, el sentido de profundidad se mantiene a través de los colores y las formas, al colocar en la orilla superior del cuadrado base, el rectángulo y triángulo más pequeño.

Es necesario aclarar entonces que los elementos gráficos emitidos por la computadora, no funcionan de la misma manera en los diversos formatos en los que se implementan, pues el uso y manipulación del espacio creativo es resuelto de diferentes maneras por Felguérez, a través de la exploración que realiza sobre la materia pictórica o tridimensional. Estos grafos denominados como formas-ideas por el autor, toman su estructura final a través de un proceso que utiliza las cualidades establecidas por el concepto EM, convirtiendo la resolución plástica en la materialización del concepto total; y que por lo tanto, pone en práctica la idea múltiple espacial que desarrolló desde el inicio en la abstracción de las formas, tanto en el proceso sistemático computacional como en la intervención final del artista. Por lo tanto, el concepto se vuelve idea y la idea, obra de arte²⁴².

La cantidad de diseños generados por la computadora gracias a las cualidades del sistema de predicción, asciende a un infinito de posiciones y relaciones posibles de grafos geométricos, pues estos se posicionan siempre de forma diferente a través de la generación de construcciones sistemáticas de ordenamiento sobre el plano, las cuales se pueden nutrir

²⁴² “El concepto y la idea son cosas diferentes. Lo primero implica una dirección general, mientras que lo segundo es el componente. Las ideas ponen en práctica el concepto. Solo las ideas pueden ser obras de arte”. Sol Lewitt, “Sentences on Conceptual Art,” *Artforum*, junio 1967.

nuevamente incluso por los mismos grafos emitidos. Las resoluciones plásticas como *El centro de las formas (1976-1979)*, son entonces creaciones artísticas realizadas a partir de la abstracción, esquematización e interacción de un lenguaje conceptual innovador en las artes, donde es imposible ver por separado proceso y resolución.

Los intentos por vincular a las máquinas y las computadoras en un proceso artístico como lo realizó Felguérez, se pueden identificar también en otros artistas de la época que principalmente residieron en Estados Unidos. Uno de ellos es el artista conceptual australiano Ian Burn con su proyecto *Xerox Book 1* (1968) (Fig. 23), obra que consistió en fotocopiar una hoja en blanco, tomar la hoja resultado y fotocopiarla nuevamente; y así repetir la acción una y otra vez hasta lograr cien fotocopias. Este proceso mostró como las hojas e impresiones se modificaban, a pesar de que la primera fotocopia se encontraba totalmente en blanco, la máquina por si misma iba adhiriendo elementos visuales a la hoja, los cuales daban una conformación diferente respecto a cada impresión anterior. Al final del proceso se formó un libro que contiene el registro de las cien fotocopias de una hoja en blanco, pero que van cambiando a lo largo del proceso, a pesar de que el autor no realizó acción alguna aparente para alterarlas.

La máquina fotocopidora en este caso, adhiere en el proceso sistemático de replicación mecánica creativa visual, componentes que conformaron una estructura diferente a los elementos resultantes²⁴³, es decir, el proceso es parte de la obra gracias al concepto que desarrolla, y que la resolución plástica tiene diferentes posibilidades de evidenciarlo. Esto incluye las piezas emitidas, la acción y la creación de libros de artista, estos últimos, son a través de los cuales se recurre regularmente a explicar el desarrollo conceptual de la obra, y a su vez muestran los resultados obtenidos.

La elaboración de estos libros de autor es una práctica común en los artistas conceptuales de la época, un ejemplo de esto es el texto titulado “Serial Project #1” (1967) (Fig.23) de Sol Lewitt, obra donde muestra el trabajo creativo conceptual que realizó con formas

²⁴³ David Baumflek y Ara Osterweil, “Peripheral Visions: The Working Life of Ian Burn,” *The Ivory tower and the authors*, julio 2013, 3.

geométricas, que partió de reglas que determinaron la forma de desarrollarse y generar combinaciones de cuadrados, cubos y extensiones de aluminio esmaltado, que parten de un dibujo o resolución bidimensional²⁴⁴. A este libro incluso se le ha expuesto en varios lugares con el título “Book as System”²⁴⁵ (Libro como sistema), debido a las posibilidades que representa esta publicación como obra de arte, objeto de exhibición, evidencia de procesos y resoluciones plásticas a través de un concepto determinado.

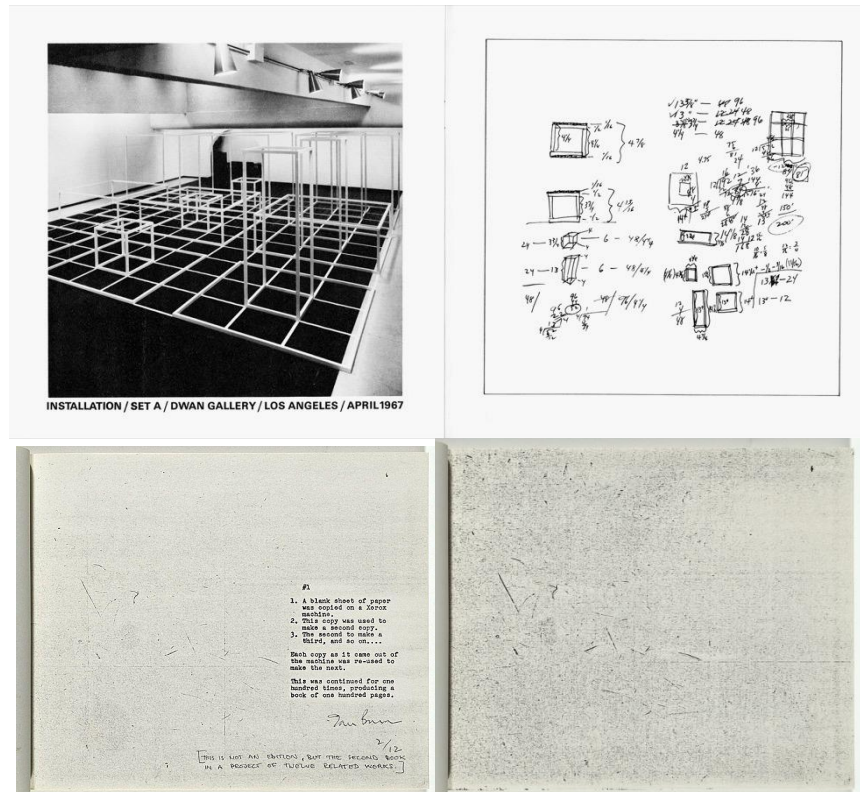


Fig. 23. Arriba: Sol Lewitt, *Serial Project #1 (diseño y escultura)*, 1966, esmalte horneado sobre unidades de acero y aluminio, 50,8 x 398,9 x 398,9 cm. Abajo: Ian Burn, *Xerox book*, 1968, libro de artista, 21.2 x 27.6 cm.

²⁴⁴ Moma Learning, “Serial Project, I (ABCD) Sol Lewitt (American, 1928–2007),” Moma, https://www.moma.org/learn/moma_learning/sol-lewitt-serial-project-i-abcd-1966/ (consultada el 29 de abril de 2020).

²⁴⁵ Emanuele de Domo, “Printed Matter Inc. Book as System: The artista Book of Sol Lewitt, exhibition,” Printedmatter, https://www.printedmatter.org/programs/events/877?utm_source=Full+Contact+List&utm_campaign=55f5f6c269EMAIL_CAMPAIGN_2019_06_17_05_11&utm_medium=email&utm_term=0_30fcd60143-55f5f6c269-211869905 (consultada el 4 de enero 2021).

Felguérez en sus publicaciones *El Espacio Múltiple* (1978) y *La Máquina Estética* (1983) realiza también una especie de libro de artista, pues en ellos se encuentra tanto la formación teórica y metodológica del proceso, e incluso, al final de cada texto, se pueden encontrar una serie obras graficadas por el computador, a manera de exhibir los resultados artísticos del trabajo realizado en cada proceso de experimentación formal conceptual.

Otra producción significativamente importante, respecto a los procesos de innovación computacionales como parte de un sistema creativo, es la obra de la artista conceptual española Elena Asins, quien utiliza al igual que Felguérez las formas geométricas para generar un lenguaje y vincularse con el computador. Sin embargo ella agrega a su lenguaje creativo los elementos de continuidad y ritmo, a través de las formas lineales que suceden en el espacio de su obra, dotándoles de significación comunicativa a través de la teoría de Rampsey, y la gramática generativa del lingüista y filósofo Noam Chomsky; estudioso con quien Elena trabaja en el Massachusetts Institute of Technology (MIT), en el Department of Computer Science: Computer Art²⁴⁶, durante el año de 1985.

A pesar de las diferencias en las teorías de construcción matemática lingüística, y de la distancia de diez años que tiene con el proyecto de LME, la obra de Asins y Felguérez se encuentra claramente relacionada, a partir de los procesos de investigación formal y conceptual que desarrollaron a través del lenguaje y la computación en la práctica artístico abstracta. Sin embargo, a diferencia del artista zacatecano a quien se le catalogó como un geometrismo debido principalmente a las tendencias historiográficas del arte en nuestro país, la obra de Asins si se encuentra catalogada como clave en el desarrollo del arte conceptual y el minimalismo español²⁴⁷; gracias a que su obra planteó la resignificación de la escultura y la pintura, al ser pionera en el uso de elementos metodológicos, conceptuales y computacionales en el arte de su país. Artistas como Manuel Bardillo y José María Iturralde quienes fueron sus compañeros en estas prácticas digitales del arte, tomaron a su manera estas mismas inquietudes, coincidiendo con ella en la formación del movimiento denominado

²⁴⁶ Angustias Freijo y Alexis Callado, *Elena Asins, la ciencia como herramientas del arte. Catálogo de Exposición Galería Freijo* (España: Freijo, 2019), 4.

²⁴⁷ Javier Ortiz y Fernando Pedrero, "Elena Asins, menhires," *Cuadernos Coleccionables del museo. Museo Universidad de Navarra*, marzo 2019.

como La Nueva Generación Española, que trabajo en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid a partir de 1968²⁴⁸.

Estos diálogos entre el lenguaje y la computación, fueron entonces una constante en el circuito internacional del arte, evidentes por ejemplo en Kassel, Alemania durante La Documenta 6 de 1977, donde participaron importantes artistas conceptuales que consideraron en su práctica, el cuestionamiento del lenguaje como recurso artístico, entre ellos estuvieron el colectivo Art & Language (Reino Unido) Sol Lewit (E.U.A.) y On Kawara (Japón)²⁴⁹. Asimismo, también estuvieron presentes artistas que se enfocaron en el ejercicio plástico abstracto y la computación; en esta área destaca la figura del artista conceptual Harold Cohen (Reino Unido)²⁵⁰ y su obra *Robot Pintor “tortuga”* (1973)²⁵¹, el cual consistía en un pequeño artefacto/robot que gracias al lenguaje computacional que le implemento Cohen, se movía por encima de lienzos arrojando pintura y dando pinceladas para construir obras de arte abstracto. Estas pinturas ponían en acción los cuestionamientos y reflexiones sobre la interacción entre el artista y el computador, expuestos anteriormente en su innovador artículo titulado *On purpose: an enquiry into the possible roles of the computer in art* (1974)²⁵². Esta edición de documenta dirigida y curada por Manfred Schneckenburger, considero entonces las discusiones globales que se desarrollaron durante los años setenta entre la tecnología y el arte, elementos que Felguérez desarrolló bajo estas mismas inquietudes en su obra durante la época, e incluso antes de esta exposición.

La similitud de inquietudes y cuestionamientos que tuvo Felguérez con otros artistas internacionales, permite observar entonces desde otro punto de vista las resoluciones artísticas de LME, pues se hace evidente un vínculo sólido de interés de innovación artística

²⁴⁸ Pilar Parcerisas, *Conceptualismos(s) poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980* (España: Akal, 2007), 39.

²⁴⁹ Documenta, “Retrospectiva Documenta 6, 24 de junio-2 de octubre 1977” Documenta, https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_6 (consultada el 21 de junio 2021).

²⁵⁰ Merve Sahin.” Tracing the History and Theory of Conceptual Art and Technology: The case Study on Harold Cohen” (conferencia presentada en el “Media, arts and design 2020: Artificial Intelligence”, via zoom: <https://www.youtube.com/watch?v=G4v5uRZmDbc>, el 20 de junio 2020).

²⁵¹ Frieder Nake, *Harold Cohen Unique, for the exhibition Harold Cohen Dam Gallery Berlín*, (Alemania: Dam Gallery Berlín, 2019).

²⁵² Harold Cohen, “On Purpose: An enquiry into the possible roles of the computer in art,” *Studio International*, enero 1974, 11-16.

global, que a través de procesos creativos artísticos que juntaron a la tecnología y la computación, reflejaron las coincidencias que tiene principalmente con el arte conceptual en España e Inglaterra, así como con el arte conceptual sistemático desarrollado en Estados Unidos de América. El trabajo de Felguérez de 1975 participó entonces, en la reformulación de procesos novedosos en el desarrollo creativo de las artes abstractas a partir de la experimentación formal, elemento que durante la década de los setenta y ochenta, será en muchos artistas residentes en México, influencia y punto de partida para la comunicación entre el arte y la tecnología.

A pesar de todas estas concurrencias, Manuel Felguérez compartió abiertamente que no buscó ser catalogado como un artista conceptual, puesto que él se consideró un artista materialista propio del oficio, el cual buscó experimentar, utilizar y aplicar los materiales en su forma y objeto²⁵³. Esta postura sin duda alguna es evidente en otro tipo de obra que se le pueden conocer, por ejemplo, en la pieza *Crisálida* de 2014 o incluso durante su periodo muralista de ensamblaje, en donde queda clara su intención por el uso y manipulación estética de los materiales a partir de una estética industrial, sin embargo, las diferencias con la obra de LME, residen justamente en la manera en que se acerca a realizar una innovación conceptual, que determina un sistema específico de creación que construye a través de un elemento que rige por completo la comunicación, el proceso y la resolución, como lo es el concepto EM.

Esto es justamente lo que permite diferenciar y poner en entre dicho esta afirmación del autor al menos durante estos proyectos de 1973 y 1975, donde su búsqueda conceptual es innegable, y lo acerca de otra manera a la materialidad plástica en la que se autodenominó. Incluso las cualidades del ejercicio conceptual sistemático en este proceso experimental del espacio, son algo de lo que en cierta medida es consciente, pues cuando decidió abandonar la experimentación formal del espacio múltiple y la computadora, en 1980 aproximadamente, expresó una clara intención de regresar al ejercicio directo con los materiales a través de la

²⁵³ “Me considero un artista objetual porque construyo objetos; no soy conceptual, yo soy material, porque trabajo con la materia”, declaración en artículo en Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez. Rafael Tovar, “Crisálida en el Museo Tamayo de Arte Contemporáneo,” Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, <https://www.museodearteabstracto.com/noticiaf.php?id=72&t=crisalida-en-el-museo-tamayo-arte-contemporaneo> (consultada el 29 de abril 2020).

pintura y el cuadro²⁵⁴, evidenciando que su exploración material anterior se orientaba a la explotación conceptual, y que la necesidad de regresar a una innovación experimental en vínculo directo con los materiales, era esencialmente, implementar otro tipo de proceso de producción artística.

Considerar entonces a Manuel Felguérez como un artista que a través de sus procesos de investigación, llegó a grafos que permitieron obras como *Energía del punto cero* (1975) o *Código interno* (1979), permite que se pueda entender la obra de caballete y escultórica del periodo, como una obra resultado de un proceso de experimentación de innovación conceptual y tecnológico, que se vuelve pionero del arte digital, y que permite dejar de catalogarlo únicamente adherido en una tendencia geométrica experimental. Esta nueva perspectiva respecto a su obra por supuesto posiciona al proyecto LME, en la sinergia de nuevos tópicos de innovación en el arte internacional de su contemporaneidad, y crea nuevos puentes entre otras obras, artistas y corrientes estilísticas de producción de arte.

Por lo tanto es importante considerar que la obra de Felguérez procedente de este periodo, representó un esfuerzo único y contundente de la comunicación entre el arte conceptual y el circuito global de innovación tecnológica en el arte en México, desarrollado a partir de su experimentación formal que incluyó una estética geométrica, que le permitió tejer líneas de comunicación entre diversas categorías, las cuales se adelantaron a la producción del arte con medios digitales en México, e incluso a la digitalización del arte de nuestros días²⁵⁵.

Así entonces, como sucedió en otras áreas artísticas que tuvieron modificaciones y cambios gracias a la incorporación de medios tecnológicos, Felguérez fue un artista que logró adaptarse a los medios y transformaciones que se le presentaron, las cuales aprovecho a través de las cualidades de su entorno y su práctica, pues por medio de los procesos de investigación en el arte, logró profundizar en estas nuevas herramientas, que le permitieron vislumbrar un

²⁵⁴ CONACULTA, “El arte y los rituales del artista plástico Manuel Felguérez,” ADN Opinión, video de YouTube, publicado el 7 de diciembre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=R-0bzsaEq88>

²⁵⁵ Concepto mediador referente a los cambios del uso tecnológico en el arte y su mediación a conformar un arte digital. María Luisa Bellido, “Arte digitalizado y arte digital: las manifestaciones artísticas en la era digital,” *Ars Longa. Cuadernos de arte*, diciembre 2003.

nuevo ejercicio visual, a través del uso y manipulación innovador de la estética del espacio, la máquina y el artista.

3.2 El cierre de la máquina estética: el regreso a la innovación experimental artística 1980-1985

Al cierre de sus ejercicios de experimentación formal de los años setenta, Felguérez retomó en su producción artística, una innovación experimental que se enfocó en desarrollar hasta sus últimos años. Este cambio pictórico tiene múltiples diferencias respecto al trabajo metodológico conceptual realizado en *La Máquina Estética* (LME)²⁵⁶, principalmente al modificar conscientemente su proceso creativo. El adherirse a este ejercicio no metodológico, retoma técnicas que utilizó en sus primeros años en la búsqueda de su lenguaje plástico vinculadas al expresionismo abstracto, pero que esta vez, van apareciendo poco a poco como elementos de diálogo estético entre diversos periodos de producción. El regreso de Felguérez a la práctica libre de métodos de experimentación formal, se comunicó entonces a través de diálogos entre la geometría, el accidente pictórico, el color y el caos, los cuales, aparecieron a partir de la introspección sensible del autor, a través de un nuevo estilo que nuevamente innova en el circuito de la pintura abstracta, en el arte nacional e internacional de la época.

La obra que se encuentra fuera de los procesos experimentales de LME y el EM, tiene una relación directa con las decisiones plásticas que el autor toma frente al cuadro al momento de pintar, que parten del desenvolvimiento expresivo de la pintura que Felguérez desarrolló en sus piezas. Esta se puede catalogar de acuerdo a los términos propuestos por David Galenson²⁵⁷ como una innovación experimental, pues es una aportación estética y técnica, que parte de los ensayos sobre la forma y la percepción visual que el artista tiene sobre su

²⁵⁶ La máquina estética utiliza una experimentación concreta basada en elementos conceptuales artísticos que difieren en la praxis pictórica de lo elaborado fuera de los años de este proyecto, evidentes en los procesos de *La Máquina Estética* (1975) y el *Espacio Múltiple* (1973).

²⁵⁷ David Galenson propone identificar dos tipos de creadores en la historia del arte, uno de ellos es el innovador experimental, quien lejos de acercarse a un método de creación se dedica a la búsqueda experimental de la toma de decisiones durante el proceso de elaboración de obra. David Galenson, "Analyzing Artistic Innovation: the greatest breakthroughs of the Twentieth Century," *Historical Methods*, 2008, 111-118.

propia manera de producir; el cual, va consolidándose con el paso de los años en el descubrimiento y apropiación de un estilo y lenguaje propio, y que finalmente se convirtió en una expresión única en el arte, que caracterizó su manera de crear, y al mismo tiempo identificó su figura y su producción²⁵⁸.

Las condiciones para que un artista realice una innovación experimental dependen de muchos factores como su forma de trabajo, su percepción y la relación que establece con las herramientas técnicas y tecnológicas que su época le otorga; además, de las habilidades y lenguaje que logre explotar a través de ellas. En la obra de Felguérez sus procesos y técnicas fueron sumamente variados desde sus primeros años, pues a través del uso del pincel en sus pinturas, plasmó diversas técnicas sobre el lienzo para la expresividad del color, las cuales le permitieron estrechar elementos figurativos semi simbólicos o completamente abstractos, con los cuales la figura geométrica convivió dentro del cuadro. Juan Villoro detectó esta fusión en la obra de Felguérez en la exposición retrospectiva titulada *Límites de una secuencia*:

En la mayoría de las exposiciones (de Felguérez), la mirada encuentra cuadros dominados por la emoción o cuadros que son producto de serenos cálculos. El pincel convulso o la abstracción inteligente. La mezcla de ambos recursos es bastante rara. ¿Pueden las texturas de Bacon o De Kooning coexistir con el rigor geométrico de Mondrian? La obra de Felguérez es la personalísima unión de estos extremos²⁵⁹.

²⁵⁸ Experimental artists develop their contributions gradually, and late works in their mature signature styles are typically the most important examples of experimental artists' innovations, *Ibid.*, 112.

²⁵⁹ Juan Villoro y Manuel Felguérez, *Manuel Felguérez el límite de una secuencia* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997),

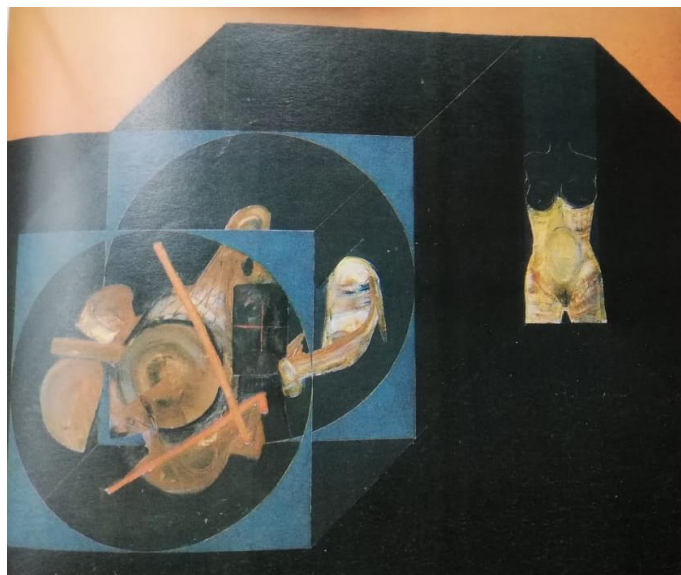


Fig. 24. Manuel Felguérez, *Saliendo del laberinto*, 1969, óleo sobre tela, 80 x 100 cm.

Desde sus primeros años como pintor, Felguérez experimentó con su práctica desde la abstracción, dejando una obra diversa en estilos y formas, y que tal como lo advierte Galenson, fue resultado de tomar decisiones justo en el momento creativo del ejercicio estético, de la búsqueda de crear una representación pictórica propia y de generar obra de acuerdo a sus intereses. En este proceso que no considera ordenes metodológicos sino estrictamente sensibles, es inevitable retomar influencias, estilos, técnicas y corrientes artísticas que van apareciendo con el paso del tiempo frente a la mirada del autor; las cuales conforman al artista y se hacen presentes al orientar sus decisiones sobre el resultado final de la obra²⁶⁰.

Una influencia estilística que influyen directa o indirectamente en el autor, es la técnica de los accidentes controlados, que es el proceso mediante el cual la pintura choca entre si chorreando y superponiéndose unas con otras, creando formas entre colores y texturas que se desplazan sobre el cuadro²⁶¹. David Alfaro Siqueiros a quien se le atribuye la creación de

²⁶⁰ David Galenson, "Analyzing Artistic Innovation: the greatest breakthroughs of the Twentieth Century," *Historical Methods*, 2008, 111-118.

²⁶¹ "Pudimos crear lo más insospechado y dinámico [...] Formas que se revuelven entre sí y se destrozan las unas contra las otras, lanzando al aire la síntesis de su choque". Se trataba de una nueva técnica pictórica que llevaría por nombre pintura accidental, pero que él mismo llamó "accidente controlado". Boletín UNAM-DGCS-47, "Descubren universitarios la ciencia detrás de la llamada "pintura accidental" de David Alfaro

este elemento, transmite esta técnica en el Experimental Workshop en Nueva York a Jackson Pollock²⁶² en el año de 1936. Ambos la comparten como un elemento innovador para la creación de su obra pictórica, sin embargo, cada uno adquiere un estilo sumamente diferente, producto de las características de su innovación experimental a lo largo de su carrera²⁶³.

En obras como *Collective Suicide* (1936) (Fig.25) Siqueiros hace uso de esta técnica, en la cual experimentó alternamente a las obras que realiza desde el muralismo mexicano, haciendo un ejercicio pictórico que encuentra lugar desde lo más profundo de la abstracción experimental, logrando composiciones que además de relacionarle técnica y visualmente con Pollock, estéticamente también se pueden vincular a múltiples ejercicios pictóricos expresionistas de la vida de Manuel Felguérez²⁶⁴. Siqueiros en particular a pesar de sus relaciones con Rivera y Orozco, su postura históricamente en México se conservó desde un ejercicio crítico que dialogaba con los artistas abstractos de los años sesenta, evidente en acciones como su asistencia al Salón Independiente de 1968, donde les recomendó realizar un arte más humano, siendo evidente como al menos durante esos años, se mantiene públicamente bajo sus posturas ideológicas nacionales residentes en el muralismo²⁶⁵.

Siqueiros,” Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Comunicación Social, https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2015_470.html (consultada el 17 de Enero 2021).

²⁶² Working with large formats, he used the drip method to create all-over compositions that broke with tradition by having no specific points of emphasis. Pollock described this innovation by saying “My paintings do not have a center,” and its influence changed the course of modern painting. David Galenson. “¿Was Jackson Pollock the greatest modern American painter? A quantitative investigation,” *National Bureau of economic research*, marzo 2002, 16.

²⁶³ Aparte de las múltiples notas que se han emitido en periódicos nacionales respecto a exposiciones e historias de este proceso de intercambio entre el muralista y Pollock; Lehman quien fuera estudiante al mismo tiempo que Pollock en New York, declare: Many of his images started the same way, with automatic dissolvings of paint from which he would pick out images and develop them. That wasn’t just one of Siqueiros’s techniques, it was the technique. citado en Deborah Cullen, "Contact Zones: Places, Spaces, and Other Test Cases," *American Art*, 2012, 14-20.

²⁶⁴ Las únicas evidencias de las relaciones entre Felguérez y Siqueiros son muestras de amistad respeto entre ellos, no se habla nada de una posible relación de vínculos estéticos: Fui amigo de Siqueiros solía decir, si hubo polémica, pero con respeto. Rita Eder, XLIV Congreso Internacional de Historia del Arte, “Nacar, cemento y hierro: Materialidad e innovación en la obra de Felguérez”. Video de YouTube, publicado por Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, publicado 2 de octubre 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=EnxuhKZ4tss>

²⁶⁵ Siqueiros declara lo siguiente, al cuestionar que piensa de las obras en la exhibición del Salón Independiente: “Les hace falta mas humanidad, ser más humanos”. *El caos y el orden*, dirigida por Miguel Tobías, min. 25:58, 2016.

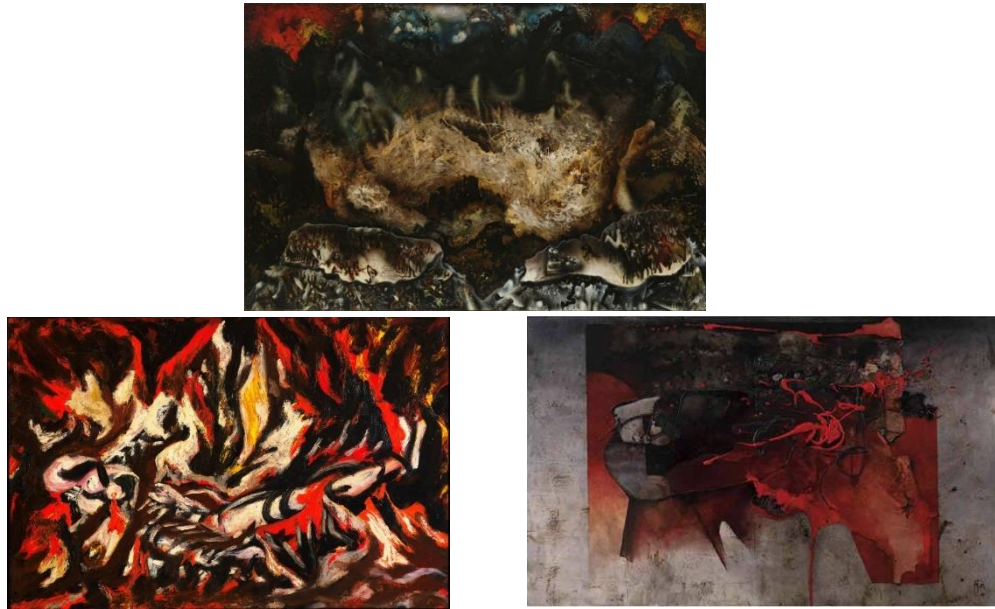


Fig. 25. Arriba: David Alfaro Siqueiros, *Collective Suicide*, 1936, laca sobre madera, 124.5 x 182.9 cm. Izquierda: Jackson Pollock, *La llama*, 1938, óleo sobre madera montada y quemada, 51.1 x 76.2 cm. Derecha: Manuel Felguérez, *Sin título*, 2016, óleo tela, 115 x 190 cm.

Otro artista que también aplicó la técnica del accidente controlado fue Francis Bacon, quien lo utiliza como parte importante para sus creaciones, pues pone a dialogar a partir de este, la representación de cuerpos y geometrías con el azar manipulado²⁶⁶. Estos principios estéticos se encuentran estrechamente ligados a lo que realiza Felguérez desde su obra expresionista, en los periodos de transición que anteceden y ocurren después de LME, pues también utiliza en conjunto, el recurso técnico del accidente con el uso de simetrías sobre sus cuadros. Los cuatro autores, utilizan la técnica del accidente controlado y la desarrollan de diferente manera bajo sus propios términos; conformando cada uno de ellos, una innovación experimental que residió en el desarrollo individual a través del paso de los años, donde la interpretación particular de las técnicas e influencias, consolidaron su propio lenguaje en el arte.

²⁶⁶ De un extremo a otro el accidente, el azar en ese segundo sentido habrá sido acto, elección, un cierto tipo de acto o de elección. El azar, según Bacon, no es separable de una posibilidad de utilización. Este es el azar manipulado, a diferencia de las probabilidades concebidas o vistas. Gilles Deleuze, *Francis Bacon lógica de la sensación* (E.U.A.: Harry Jancovici, 1984). 54.

Manuel Felguérez aplicó la técnica de los accidentes controlados en sus pinturas orientadas al expresionismo abstracto²⁶⁷ posteriores a LME, sin embargo, también aparecen pequeños rastros de esta técnica durante la década de los cincuenta y sesenta como lo fue en el mural *La tecnología Deshumanizada Víctima al hombre (1969)*. A pesar de que tuvo una influencia directa con artistas como Waldemar Sjölander, Ossip, Zadkine o Mathias Goeritz que poco tienen que ver con este tipo técnica en el ejercicio pictórico, Felguérez advierte que al observar detenidamente los cuadros de pintores contemporáneos también aprendía de ellos:

Si voy a Estados Unidos siempre me doy tiempo para ver a los Pollock, los Kline, o si voy a España me paso al Museo Reina Sofía. En cada país busco a quienes corresponden a mi tiempo y a los maestros que admiré antes de empezar a pintar. Mi educación se basa en ver arte y por eso cuando me meto a un ‘museo de a de veras’ veo a los grandes maestros primitivos flamencos, los italianos, los renacentistas, y de repente veo un Rafael y me encanta. No puedo poner uno por encima de otro, todos me gustan ²⁶⁸.

Esto nos permite detectar que existieron influencias plásticas en Felguérez de artistas con los que probablemente no se relacionó físicamente, pero que ha aceptado seguirlos durante su carrera y por lo tanto obtener alguna influencia de ellos. Jackson Pollock es un caso específico de esta actividad, pues es un artista a quien observó y tuvo conocimiento de su obra desde muy temprano en su carrera, y fue un artista que pudo haber influido en su ejercicio pictórico a través de la técnica del accidente controlado²⁶⁹.

Así pues, parte de su obra expresionista abstracta que se empieza a desarrollar cuando abandona LME, reside en una innovación experimental que se adentra en la pintura basada en el ensayo y ordenamiento sensitivo de la expresión de la forma, el espacio y el color. El caos comienza a tomar posesión sobre el orden establecido durante los años setenta y comienza a experimentar sobre su propio ejercicio, tal como el mismo autor lo mencionó:

²⁶⁷ Manuel Felguérez sobre su técnica: El accidente provocado, a partir de arrojar la pintura, es el accidente, es lo más confuso posible. *El caos y el orden*, dirigida por Miguel Tobías min. 1:58, 2016.

²⁶⁸ Entrevista de Jesús González, “Talento Magistral: Manuel Felguérez”, Líderes Mexicanos, <https://lideresmexicanos.com/entrevistas/talento-magistral-manuel-felguerez/> (consultada el 12 de enero de 2021).

²⁶⁹ Siempre fue como el provocador del arte de nuestra generación, porque nosotros somos del principio de los cincuenta y él en los cincuenta ya era Pollock. Arte, Reporte Índigo, “Felguérez Inédito”, Reporte Índigo, <https://www.reporteindigo.com/piensa/felguerez-inedito-entrevista-caos-orden-fallecimiento/> (consultada el 12 de enero 2021).

“Mejor me regresé al aguarrás. Comencé a trabajar en un juego de azar; empecé a jugar intelectualmente con la idea del caos y el orden. En lugar del caos que me creaba la computadora, estuve inventando de qué manera podía crear un caos sobre una tela. Lo más fácil era aventar la pintura y que la gravedad la acomodara todas las formas”²⁷⁰. Sin duda alguna entonces, abandonó la innovación conceptual y orientó sus esfuerzos a una innovación experimental en su pintura, la cual comenzó al retomar sobre sus cuadros técnicas, estilos, e influencias que le habían conformado en su pasado, retomando un diálogo matérico con la pintura que durante el EM y LME había abandonado.

Un ejemplo de estos diálogos pictóricos experimentales anteriores a su innovación conceptual, ocurren por ejemplo en las pinturas *La violencia de las criaturas* (1965) y *Taio Rojo* de 1968, donde utiliza trazos del pincel libres semicirculares que rompen lo que podría ser una composición geométrica limpia, y que además recurre a la colocación minimalista de las formas aprovechando en pinceladas suaves las bondades del color; sin embargo, también en ambas piezas aparecen rastros de la técnica de los accidentes controlados sobre el cuadro, los cuales se superponen a los ejercicios coloristas de fondo de forma agresiva, y que determinan el diálogo entre las variables estilísticas que aparecen sobre el lienzo.



Fig. 26. Manuel Felguérez, *Taio Rojo*, 1968, óleo sobre tela, 40 x 60.5 cm.

²⁷⁰ Entrevista Manuel Felguérez-Pilar García en *Manuel Felguérez Trayectorias Catálogo de Exposición Museo Universitario de Arte Contemporáneo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 26.

Podemos por ejemplo profundizar en *Taio Rojo*, pintura donde se encuentran disimuladamente en la parte posterior en color negro, figuras geométricas que dialogan con la forma y fondo de la pintura, y específicamente a través de la alusión de rectángulos horizontales negros y grises, que se difuminan en su interior a través de pinceladas que parten de la dinámica del color; haciendo dialogar una estructura sugerentemente simétrica, con la expresividad colorista influencia de Sjölander. Los prematuros accidentes controlados de pintura se superponen a cada uno de los elementos, pero al mismo tiempo, se desenvuelven dentro del cuadro comunicándose entre sí, tanto por encima de las insinuaciones de formas simétricas como por el movimiento colorista del pincel.

Esto sin duda, retoma la manera en que Felguérez utilizó el trazo del color y un accidente prematuro como componente comunicador, elementos experimentales que son visibles también en obras como *Inicio de un viaje* (1959), *Composición No. 2* (1959) y en el *Sin Título* de 1961, además de muchas más expresiones estéticas realizadas antes del proyecto el EM; donde en cada una ellas aparece una propuesta anticipada del elemento del caos en el espacio pictórico, que comenzó a utilizar con mayor libertad en la década de los ochenta a través de piezas como *El pintor y su mujer* de 1983.

Otro de los elementos que recupera poco a poco dentro de su obra, es la estructura compositiva a la que Felguérez recurre a lo largo de su carrera, una configuración que pareciera basarse en la organicidad de la forma, partiendo del centro del cuadro hacía afuera, lugar donde el accidente y las figuras simétricas básicas como el círculo y el rectángulo, se mantienen dinámicas y regularmente ordenan la estructura de su pintura, ya sea en posición horizontal o vertical. Esta es una figura que casi se distingue como oblicua-rectangular, la cual contiene en su interior la mayoría de elementos y dinámica de los accidentes de la pieza; y que por supuesto, es el sitio donde ocurre y aparece lo principal de la obra.

Esta estructuración la podemos observar en *Autodeterminación* de 1966 (Fig. 27), y en la mayoría de las piezas que ya mencionamos, pero esta estructura es fácilmente detectable también, en la obra *El Barco México 68* (Fig.27), donde a pesar de ser una escultura con

tendencias geométricas de gran formato y no una obra de caballete, la posición es similar a la forma descrita. Esta conformación estructural no se encuentra en sus primeros ensayos posteriores a LME, pues la va retornando poco a poco hasta aparecer plenamente en obra como en *Encima de la noche* de 1989 (Fig.27), donde ya es evidente la composición semi oblicua en el interior del rectángulo.



Fig. 27. Arriba: Manuel Felguérez, *Barco México 68*, 1968, escultura, 500 x 1520 x 165 cm. Izquierda: Manuel Felguérez, *Autodeterminación*, 1966, óleo sobre lienzo, 102 x 114 cm. Derecha: Manuel Felguérez, *Encima de la Noche*, 1989, óleo sobre lienzo, 115 x134.5 cm.

Por supuesto esta composición también nos puede recordar a las formas en el mural *Canto al Océano* (1963), sin embargo, ahí se destaca algo sumamente importante y es la aparición de estructuras de material tridimensional, que nos remite a la relación que tuvo Felguérez con la escultura y la estética industrial que utilizó de las máquinas, y que aparece también a través de diversas intervenciones plásticas tridimensionales como en el *Mural de Hierro* (1961), donde las formas son entre rectas y curvadas, generando dinámicas en su construcción desde su propio lenguaje de innovación estético. Estas piezas Felguérez las realizó utilizando una

técnica llamada *essamblage*, la cual fue utilizada por Jean Dubuffet²⁷¹ en Europa y la artista norteamericana Louise Nevelson, de quien Felguérez acepta la influencia que ejerce en él desde el ejercicio de la observación²⁷².

Esta técnica la retoma posterior al proyecto de LME, a través de *La serie de San Luis* (1981), piezas donde utiliza los diseños arrojados por la computadora para generar ensambles nuevamente, pero esta vez sobre pintura, y partiendo desde la geometría de las formas-ideas de los años setenta para su conformación estructural, creando así lo que parecen ser pequeñas máquinas que se alejan del ejercicio plástico de su lenguaje pictórico, pero que retoman esta técnica constructiva del arte que utilizó durante los años sesenta.

Existen entonces en este retorno a la práctica experimental de los años ochenta, el reencuentro de algunas influencias estéticas que se pueden encontrar a través de las técnicas utilizadas en su práctica plástica pasada, específicamente en los accidentes controlados, la estructuración del cuadro, la dinámica de fluidos pictórica y el caos generado en la relación directa sobre sus lienzos. Todos estos elementos utilizados a la disposición particular de Felguérez, a través de decisiones no metódicas sobre la obra de arte, modificando así su proceso creativo y evidenciando a través de claras diferencias visuales, la exclusión de ellas durante su experimentación conceptual, que se regía por otro tipo de innovación orientada a las superficies lisas y el color homogéneo sobre las formas.

Así pues, algunas de las influencias del principio de su carrera regresan a su práctica abstracta, pero sobre todo, las corrientes estilísticas que provienen de una expresión más libre donde el accidente controlado y el caos sobre la pintura, fueron la pauta a seguir. Esta tendencia plástica de retomar ambas técnicas en obra posterior al proyecto LME, se han señalado en múltiples análisis de su obra que hablan de las relaciones estéticas de su lenguaje

²⁷¹ Rita Eder menciona a este artista como uno de los primeros en realizarlo en Europa. 16:43, Rita Eder en XLIV Congreso Internacional de Historia del Arte-UNAM, “Nácar, cemento y hierro: Materialidad e innovación en la obra de Felguérez”. Video de YouTube, publicado por Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. 2 de octubre 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=EnxuhKZ4tss> (consultado el 6 de noviembre del 2020).

²⁷² Entrevista Manuel Felguérez-Pilar García en *Manuel Felguérez Trayectorias Catálogo de Exposición Museo Universitario de Arte Contemporáneo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019) 14.

experimental, y que le relacionan respecto otros innovadores abstractos de su tiempo, entre ellos incluidos nuevamente Pollock: “No se trata sino de la misión trascendental del arte abstracto: revelar, restablecer mediante estallidos, “explicar” y gozar esos mundos invisibles, a primera vista (impre)vistos, que se ofrecen a partir de (re)descubrimientos semejantes a los que experimentamos en las obras de Cézanne, de Miró o de Pollock. (Dallal, 2008)²⁷³. Felguérez entonces se suma nuevamente a una discusión internacional del arte, pero ahora desde la innovación experimental, vinculándose estéticamente con artistas como los señalados por Dallal, con los cuales compartió técnicas abstractas en común, pero que mantuvo en su visión desde su exploración pictórica frente al cuadro.

Estas relaciones también fueron vistas más tarde por Teresa del Conde, cuando expresó lo siguiente: “Así es el *Sin Título*, de 2007, que bien podría denominarse *El sacrificio de Jackson Pollock* dado el uso de grafismos muy delgados, dibujísticos, automáticos si se quiere, presentes en otras piezas recientes (Del Conde, 2009)²⁷⁴. A pesar de que este señalamiento aparece posterior a los años noventa, es evidencia de que este proceso de cambio en las preferencias de innovación de Felguérez, fue un ejercicio que maduró lentamente tras abandonar sus ejercicios conceptuales, ganando terreno paulatinamente en su obra y convirtiéndose en un elemento más evidente con el paso del tiempo.

De acuerdo a Galenson, Pollock por su lenguaje particular y único, se le ha identificado tanto en la historia del arte, en las instituciones y el mercado del arte, como un ejemplo de innovador experimental en el arte, pues su producción se desarrolló en diferentes etapas, y periodos que fue definiendo bajo una búsqueda constante de su propio estilo²⁷⁵. Esta característica por supuesto podría describir a su vez, la figura de Manuel Felguérez, quien, exceptuando su periodo conceptual, contó con diversos periodos de creación determinados

²⁷³ Alberto Dallal “El envés del arte abstracto o el universo secreto deslizante de Manuel Felguérez”, Revista imágenes del instituto de investigaciones estéticas- UNAM, http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/el_enves_del_arte_abstracto (consultada 13 de diciembre 2020).

²⁷⁴ Teresa del Conde, “Felguérez en Bellas Artes” La jornada, <https://jornada.com.mx/2009/12/15/opinion/a06a1cul>, (consultada el 17 de enero 2021).

²⁷⁵ Galenson le ha dedicado textos completos a la figura de Pollock y recurrentemente lo coloca dentro de los artistas más exitosos del siglo XX en sus listas de apariciones y ventas en el mercado del arte. David Galenson, “*Was Jackson Pollock the greatest modern American painter? A quantitative investigation*,” Historical Methods, 2002.

completamente por sus decisiones plásticas frente el cuadro, haciendo uso de las corrientes geométricas, estilos de coloración abstractos, de experimentación formal y finalmente del expresionismo experimental; todos y cada uno de ellos orientados a una búsqueda estética proveniente de su propia visualidad.

Por lo tanto es posible identificar como una innovación de este tipo, el desarrollo y vertientes de la obra expresionista de Felguérez que no se encuentre en la experimentación formal, pues gracias a su innovación experimental en el lenguaje del arte, pudo identificar una manera de crear desde la experiencia que determinó gran parte de su obra, adhiriéndolo a un perfil de artista que tuvo un lenguaje único y global, y que le permitió no solo ser considerado como un artista *suigeneris* en las artes plásticas dentro de su país, sino como un representante plástico con posibilidades de extender un diálogo internacional con sus pares. Todos ellos bajo la influencia de la búsqueda de innovación del panorama de producción artística abstracta, a través del manejo de múltiples técnicas y conceptos, que fueron modificando a su expresión artística a lo largo de los años; y que demuestran las relaciones y etapas necesarias para ser considerado un innovador experimental en el arte del siglo XX.

Felguérez es consciente de este proceso de indagación plástica al declarar: “el arte antes que nada es creación, entonces antes que nada me di cuenta de que había en los artistas dos caminos, hay unos que trabajan siempre el mismo tema y otros que andan búsquele y búsquele”²⁷⁶. Esto demuestra que fue consciente de los tipos de averiguación que realizó en su producción artística, con los que fue generando una obra que va cambiando y surgiendo de su experimentación con el accidente controlado, de las influencias formativas y las relaciones con sus contemporáneos, así sean exclusivamente desde la observación²⁷⁷.

Estos periodos en los que se desarrolla a través del contacto directo con la técnica y la experimentación plástica, por supuesto son diferentes a los periodos de producción que se determinaron por un sistema creativo y resoluciones conceptuales concretas, como lo fue el

²⁷⁶ *El caos y el orden*, dirigida por Miguel Tobías, min. 52:24, 2016.

²⁷⁷ Yo considero que mi aprendizaje no sucedió recibiendo clase, sino viendo. Entrevista Manuel Felguérez-Pilar García en *Manuel Felguérez Trayectorias Catálogo de Exposición Museo Universitario de Arte Contemporáneo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019) 14.

periodo del EM y LME. Esta diferencia creativa ahora más evidente, permite entender por qué al decidir dejar por completo estos proyectos, comienza a dejar en segundo plano la forma geométrica y comienza retorno al uso expresivo del color, además de identificar la permanencia de algunos elementos que aparecen repetidamente en la estética de su obra sin importar el tipo de proceso de innovación, como lo son la superposición de color y el uso de figuras simétricas para la conformación estructural de frente y fondo, así como la carga del peso de los elementos en dirección al lado izquierdo; componentes que identifican una especie de estilo pues fueron considerados en ambos tipos de exploraciones; siendo por lo tanto el uso de los elementos técnicos y formales, aquellos que determinaron en mayor medida el proceso de transición.

El proceso de abandono del proyecto LME fue entonces un cambio que sucedió paulatinamente, pues las resoluciones a partir de diagramas generados en los proyectos el EM y LME, siguen apareciendo con gran influencia en su obra durante casi 10 años posteriores al cierre del proyecto. Y aunque él decide completamente sobre la plástica que coloca sobre las nuevas resoluciones, e incluso juega con la textura del color que anuncian los movimientos orgánicos del accidente, estas siguen siendo evidentes que continúan con la preeminencia de una expresión geométrica en ciertos puntos; comenzando a modificar y desaparecer el concepto espacio múltiple, para ser suplantado por un nuevo uso del espacio pictórico basado en la organicidad del accidente.

Es por eso, que al igual que Bacon, Felguérez relacionó en este periodo de transición, la figura simétrica con la forma orgánica a través del azar controlado, cambios que son notables en obra como *Escala de silencio* y *Sobre sí mismo* pinturas de 1984 (fig.28). Un proceso de cambio que tiene sus propias relaciones y características que se analizará a mayor detalle en el siguiente subcapítulo.

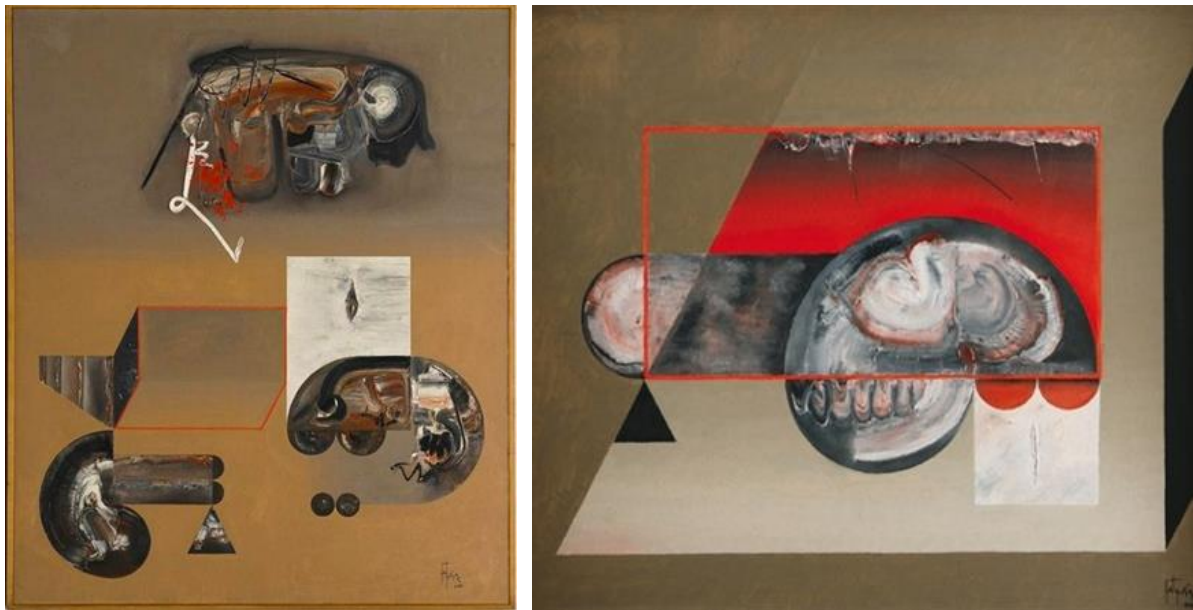


Fig. 28. Izquierda: Manuel Felguérez, *Escala de silencio*, 1984, óleo sobre tela, 120 x 100 cm. Derecha: Manuel Felguérez, *Sobre sí mismo*, 1984, óleo sobre tela, 120 x 100 cm.

Así pues, la experimentación con el accidente después de ambos proyectos metodológicos va predominando sobre la geometría con mayor frecuencia, y es hasta mediados de la década de los ochenta, que se podría afirmar que la exploración plástica del accidente retorna protagónicamente por completo, pero esta vez regida por la búsqueda de su lenguaje expresivo en sí, que tiene que ver con el uso de texturas, la asimetría y la abstracción orgánica, creando un idioma basado en el caos donde participan las técnicas y elementos visuales, de influencia abstracto experimental internacionales. Felguérez posiciona sobre su ejercicio pictórico el accidente, para arrebatarse el control de su sensibilidad a la máquina y devolverla a la mano y el pincel, característica que se va haciendo más profunda con el paso de los años hasta dejar la forma geométrica como un fantasma en su obra.

La implementación del ejercicio plástico con el cuadro a partir del regreso a la innovación experimental, generó nuevos vínculos creativos que le permitieron continuar la búsqueda de un lenguaje visual propio, una innovación que retoma posterior a LME, que lo llevó a cuestionar constantemente su práctica para estar en permanente construcción, y que se

encuentra visible a largo de la producción pictórica de sus últimos años. Por lo tanto, cuando Felguérez decide explícitamente volver a los pinceles²⁷⁸, se trata realmente de un retorno a la pintura que responde a su sensibilidad, una serie de pasos firmes para confrontar y ordenar el caos a partir de sus decisiones frente a la obra, innovando en el arte abstracto directamente desde su práctica y desde sus deseos más profundos del ejercicio artístico, plasmados en la pintura abstracta experimental.

3.3 Nuevas lecturas de la innovación plástica posteriores a la Máquina Estética, 1980-1990

El reconocer a Manuel Felguérez como un innovador plástico conceptual y experimental, amplía las posibilidades de relacionar su obra e influencia frente otros productores, pues ya no se limita a las producciones geométricas o expresivas abstractas, realizadas posterior a los años setenta, sino a un ejercicio que a partir de la experimentación constantemente a través del lenguaje y el desarrollo de las artes, buscó una innovación constante. Así pues, los vínculos con artistas de diferentes áreas y nuevas tendencias creativas como el arte digital en México, se entienden desde en una relación muy peculiar entre la máquina-artista, que parte desde los procesos de investigación formal creativos y a su vez, desde la acción del ejercicio plástico libre. Por lo cual durante el panorama artístico de los años noventa donde una nueva generación de creadores va emergiendo, está presente la figura del artista zacatecano como un ejemplo de innovación en las artes; jóvenes creadores con los que convivió y que desarrollaron su práctica, mientras que Felguérez seguía produciendo obra a través de la innovación experimental, donde va y viene dentro de su lenguaje artístico, difuminándose y reconstruyéndose, para convertirse en caos absoluto desde la pintura, donde los accidentes dialogan entre ellos y con él, a partir del pincel y el color.

Por lo tanto, el recorrido plástico que realizó Felguérez durante toda su carrera, lo hace partícipe de una pequeña serie de artistas mexicanos que poseen las características para ingresar a ambas clasificaciones propuestas por Galenson, siendo considerado como un

²⁷⁸ CONACULTA, “El arte y los rituales del artista plástico Manuel Felguérez”, Video de YouTube, publicado por ADN Opinión, 7 de diciembre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=R-0bzsaEq88>, (consultado el 24 de abril del 2020).

creador conceptual por su periodo en el EM y LME, tanto como un creador experimental proveniente de la búsqueda plástica que realiza desde el ensayo directo con su pintura. Ambas pueden orientarse a periodos de construcción específicos y resoluciones pictóricas determinadas; sin embargo, al igual que en la transición del expresionismo a la geometría que realiza a final de los años sesenta, ocurre un proceso similar de cambio gradual, desde la formulación conceptual a la expresión sensible del caos de finales de los años ochenta.

Una vez que los proyectos de LME y el EM son de cierta manera concluidos, comenzó un proceso de transición creativa que resulta conflictivo colocarlo en alguna de las dos vertientes. Pues siguió utilizando los diseños que arrojó la computadora para realizar con diversas modificaciones, obra escultórica y pictórica de pequeño y gran formato. Un ejemplo es la pieza *Variante de la llave de Kepler (1979)* que se encuentra en el jardín escultórico de Ciudad Universitaria, y que es justo la variable tridimensional de una obra pictórica de título casi similar realizada en 1977²⁷⁹, siendo esta una pieza que muestra aún el proceso sistemático y la resolución conceptual por medio del EM. Sin embargo, los diseños posteriores comenzaron poco a poco a ser alterados con mayor libertad, para generar una nueva propuesta visual, que si bien, sigue utilizando formatos y estructuras geométricas similares a las propuestas durante los años setenta, ya es evidente una nueva experimentación a partir del color y las formas, visible en piezas como *Naturaleza muerta* de 1987 o *Sin título* de 1982.

Cerrar los proyectos metodológicos del EM y LME no fue una decisión fortuita, pues el mismo Felguérez mencionó en diferentes ocasiones, su intención y decisión de cerrarlos y volver a los pinceles, pues extrañaba el proceso creativo que tenía directamente con el cuadro y que realizó durante los inicios de su carrera²⁸⁰. Sin embargo, el proceso para él artista zacatecano debió ser sumamente complicado, pues de cierta manera comenzó a negar el uso

²⁷⁹ CECUT, "La llave de Kepler, 1977, Manuel Felguérez. Obra expuesta en el *ENCUENTRO. México-Colombia, Colección SURA* instalada en la Sala 1 de El Cubo, en el Centro Cultural Tijuana, 2014.Cecut," Centro Cultural Tijuana, <http://cecutmx.blogspot.com/2014/08/la-llave-de-kepler-obra-del-mexicano.html> (consultada el 12 de enero 2021).

²⁸⁰ El arte y los rituales del artista plástico Manuel Felguérez, Video de Youtube, publicado por ADN Opinión. CONACULTA" 7 de diciembre 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=R-0bzsaEq88>, (consultado el 18 de octubre del 2020).

de varios de los elementos formales fundamentales en su obra, mismos que originalmente fueron conformados por los mismos elementos expresivos de su pintura de los años sesenta, y que a su vez, caracterizaron su producción durante más de una década. Por lo tanto, la decisión consciente de abandonar la geometría es en cierta medida, desentenderse de su propio pasado estético, y por lo tanto, una tarea bastante compleja.

Así pues en la necesidad de reencontrarse, la pintura proveniente del caos se volvió el pilar de la nueva experimentación plástica que surge de esta decisión, la cual, le permitió abandonar la percepción de estancamiento y mecanización exacerbada que comenzó a percibir sobre su obra²⁸¹. Esto fue algo que empezó a agobiar al artista hasta el punto de decidir dejar de usar los grafos de LME, y volver a una innovación experimental a través de controlar todos los procesos creativos en el cuadro, Felguérez lo expresó de la siguiente manera:

Pensé que si seguía en lo mismo, iba a convertirme en un gran técnico en computación, pero a mí lo que me gustaba era ensuciarme las manos, y el aguarrás. Sobre todo, la aventura que significa hacer un cuadro o una escultura: empiezas en blanco, sabes dónde empiezas, pero no dónde vas a acabar. Es una aventura; eso me hizo falta con la computadora ²⁸².

Rasgos de este proceso de descomposición de la imagen geométrica comienzan paulatinamente en obras de los ochenta, como *Anatomía del fuego (1982) (Fig. 29)*, donde se empieza a notar que las resoluciones pictóricas cuentan con la intención de generar una especie de textura sobre las figuras geométricas, una textura compuesta por colores que le permiten entrelazar una exploración de la figura con el pincel. Esta característica que había utilizado en la obra abstracta anterior a LME y el EM, desapareció durante las producciones de estos proyectos, donde la pintura era casi lisa y denotaba un salto a la producción sistemática, como lo señalo en su momento Jorge Alberto Manrique:

²⁸¹ Llegue a un momento en el que sistematice demasiado la creación. *El caos y el orden*, dirigido por Miguel Tobías, min. 57, 2016,

²⁸² Entrevista Manuel Felguérez-Pilar García en *Manuel Felguérez Trayectorias* Catálogo de Exposición Museo Universitario de Arte Contemporáneo (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 27.

La obra de Felguérez ha podido ser a lo largo de los años múltiple y diversa, ha podido ir de un medio a otro, del uso mayor del color a su abstinencia casi absoluta, del empleo del rasgo o la pincelada a su desaparición total y la adopción de formas geométricas donde ha sido eliminada toda textura ²⁸³.

Así pues, la obra que desarrolló en inicios de la década de los ochenta, continuó bajo la influencia de las formas-ideas arrojadas por LME, sin embargo, las intenciones de abandonar el concepto espacio múltiple como método y volver al uso directo de la pintura, comienzan a ser evidentes bajo la reutilización de técnicas y trazos sobre el lienzo, donde la textura reaparece como piel en movimiento que habita a través de la geometría.

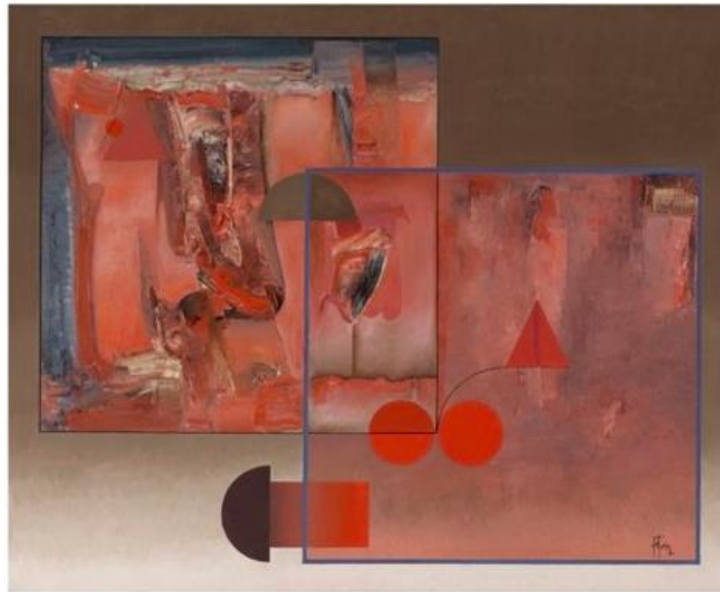


Fig. 29. Manuel Felguérez, *Anatomía del Fuego*, 1982, óleo sobre tela, 90 x 110 cm.

Felguérez reintegro en las formas-ideas los elementos estéticos y técnicos como el accidente pictórico, el *drip painting*, el equilibrio sensible y la experimentación del color. La geometría pictórica de su obra comenzó a parecer en segundo plano, y el ejercicio conceptual desapareció completamente, pues dejó de lado la principal motivación del ejercicio conceptual metodológico, que era construir a través de las posibilidades creativas del espacio; suplantándolo con la supremacía de la relación matérica de la textura sobre el cuadro. Esto es totalmente evidente en obras como *Encima de la noche* de 1989 y el *Sin título* del mismo

²⁸³ Jorge Alberto Manrique, *Felguérez: obsesiva búsqueda del lenguaje* (México, Plural, 1974).

año, donde la forma se rige por el nuevo lenguaje de Felguérez, ya identificando su obra esta vez mucho más concisa, determinante y aún más experimental, a partir de la liberación de la expresión abstracta de la plástica en las fuerzas del orden y el caos²⁸⁴.

Este proceso de transición se vio acompañado de un cambio en el circuito del arte, que no se puede ignorar durante este proceso de modificación de su innovación artística, pues la serie de cambios estéticos que ocurren a principios de los años noventa en el panorama del arte mexicano, son abrumadores. Es un periodo sumamente importante para el arte contemporáneo en el país, pues los artistas jóvenes que residían en la Ciudad de México, comenzaron a juntarse y exponer obra en espacios pocos convencionales y fuera de la institucionalidad para la época²⁸⁵. Felguérez como un artista sumamente consolidado del periodo, que la institución acepta y recibe con regularidad, fue participe de los cambios estéticos de este periodo, tanto desde su ejercicio docente, como en la influencia conceptual en las producciones de finales del siglo XX:

Fue responsable del cambio en los planes de estudio de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y de su orientación hacia una relación entre arte, diseño e investigación. Ese rol lo llevó a ser investigador del Centro de Investigaciones Estéticas. Los artistas más jóvenes valoran más su investigación con las computadoras y su colaboración con Alejandro Jodorowsky en *La montaña sagrada* ²⁸⁶.

La dinámica e influencia que tiene Felguérez sobre ellos no recurre exclusivamente a términos visuales estéticos experimentales, o de instrucción en los métodos de creación a partir de la investigación formal; también aparecen en el llamado de sumarse a la innovación y búsqueda de un lenguaje internacional, que resida en la libertad y experimentación en las artes. El mismo Felguérez señaló, que a sus alumnos les invitaba a aprender participando en

²⁸⁴ Cuerpos y planos geométricos, órganos, texturas minerales, manchas al borde del reconocimiento, volúmenes simulados, plastas y escurrimientos de- liberados. Semejante despliegue de entidades inclasificables se mueve en el linde impreciso que separa las fuerzas primigenias del orden y el caos. Luis Ignacio Sainz, *El empeño gramático de Manuel Felguérez* (México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2000), 16.

²⁸⁵ Oliver Debroise y Cuauhtémoc Medina, *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006).

²⁸⁶ Aristegui Noticias, “Manuel Felguérez era un hombre esencialmente feliz: Cuauhtémoc Medina”, Aristegui Noticias, <https://aristeguinoticias.com/0906/kiosko/manuel-felguerez-era-un-hombre-esencialmente-feliz-cuauhtemoc-medina/> (consultado el 12 de enero 2020).

la incursión del aprendizaje en las mejores instituciones del arte, además de invitarles a viajar por el mundo, para observar obra y aprender de lo que pasaba en otras culturas durante su tiempo²⁸⁷, es decir les invita a seguir sus pasos, a ser artistas globales de su propio contexto

Felguérez entonces, no confrontó a estos jóvenes artistas y a sus prácticas como sucedió durante el encuentro entre el muralismo y el ejercicio abstracto simbólico, al contrario, fungió como un actor que motivó e influyó especialmente en los creadores que se encuentran interesados por la práctica tecnológica con las artes, y que se unen a la tendencia creativa que se dirigió hacia la investigación con máquinas y particularmente, de la relación del espacio-cuerpo-creador²⁸⁸.

A pesar de que Felguérez está en contacto con algunos miembros de esta generación de artistas de principios de los años noventa, no buscó dirigir o intervenir en los procesos de su desarrollo estético, pues pareciera que se aparta para continuar en su búsqueda de un lenguaje propio, en el que profundizó cada vez más en el orden del caos pictórico. Sin embargo, si tiene la disposición por acompañar en los nuevos procesos de innovación y experimentación artística, evidentes en su participación en las exposiciones y proyectos de las nuevas propuestas visuales, resultantes de procesos computacionales a los que es invitado; donde no pierde la oportunidad para vincular el ejercicio de innovación experimental lingüístico que sigue desarrollando en su pintura.

Gracias a estas colaboraciones vuelve al uso de las máquinas para realizar arte, pero en esta ocasión desde la innovación experimental, tal como sucede al participar en los proyectos y exposiciones *Aquerotipo* (1991)²⁸⁹ y *Mímesis* (1993)²⁹⁰, las cuales consistieron en la

²⁸⁷ Universidad Autónoma de México. “Manuel Felguérez 1928-2020”, Video de entrevista en Facebook, publicado por UAM Lerma. Publicado el 10 de junio 2020.
<https://www.facebook.com/watch/?v=544089869603441>

²⁸⁸ Sus esculturas con desnudos y de la máquina erótica, son sin duda un fetiche de la cultura contemporánea mexicana. Es un momento donde se avizora una posibilidad utópica y satírica del sobre la cultura que me parece que los artistas de fines del siglo XX y principios del XXI han visto como un capítulo decisivo de su cultura visual. *Ibid.*

²⁸⁹ Mónica Mayer, “Proyectos digitales mímesis” Archivo digital Pinto mi raya.
<http://www.pintomiraya.com/proyectos-digitales/27-mimesis.html> (consultada el 19 de octubre 2020).

²⁹⁰ Mónica Mayer, “Aquerotipo” Archivo digital Pinto mi raya. <http://www.pintomiraya.com/pmr/proyectos-digitales-28/28-aquerotipo> (consultada el 19 de octubre 2020).

elaboración de una carpeta de electrografías de gran tamaño, que fueron el resultado de reproducir la obra de 25 artistas invitados, a través de las tomas realizadas con una fotocopia láser a color CLC500 Canon. Felguérez presentó las obras *Caracol de sombra* y *Jardín cerrado* para la edición de 1991, y *Ensayo de un cuadro* para la edición de 1993 (Fig.30). Estas exposiciones junto a *Electrosensibilidad* de 1988, son consideradas como exhibiciones pioneras de la gráfica digital y por ende del arte digital mexicano durante finales del siglo XX²⁹¹.



Fig. 30. Manuel Felguérez, *Ensayo de un cuadro*, 1993, electrografía monumental, 1200 x 1200 cm.

Estos proyectos de trabajo y exhibición fueron dirigidos por Fernando Gallo y María Antonieta Barban, quienes reunieron a 50 artistas tanto jóvenes como experimentados en su primera edición. Entre los más jóvenes se encontraron Mónica Mayer, Víctor Lerma, Magali Lara, Patricia Torres, Carla Rippey y Maris Bustamante; de los ya consolidados participaron Gunter Gerzso, Carlos Jurado, y la muy notable presencia de Felipe Ehrenberg y Manuel Felguérez²⁹². No es menor, que ambas generaciones convergieran en un proyecto que ocurre en un periodo de tiempo con tantos cambios en el arte en México, pues no solo muestra que

²⁹¹ Eduardo Egea, “Lo local y lo digital” https://www.cronica.com.mx/notas-lo_local_y_lo_digital-1172787-2020 (consultado el 22 de enero 2021).

²⁹² Araceli Zúñiga, “¡¡¡¡atrás de la raya que estoy trabajando!!! (el Festival Internacional Cervantino, Melquíades Herrera, la 8ª Bienal de Poesía Experimental y...) Pinto mi Raya (Primera Parte),” *Pinto Mi Raya*, <http://www.escaner.cl/escaner74/mutaciones.html> (consultada el 19 de enero 2021).

existió una buena relación con algunos de los productores de arte, también es evidencia del interés particular de Felguérez de continuar involucrándose en procesos de experimentación tecnológica, pero desde el momento particular del desarrollo de su lenguaje pictórico.

Por lo tanto en la pieza presentada en 1993, es claro como a pesar de existir un proceso que relaciona directamente a la reproducción a través de la máquina, e inclusive a la computación; ya no se encuentran los procesos de experimentación formal de LME y el EM, ni en el proceso constructivo o en la estética maquínica, que ha dejado completamente de lado. La prioridad de su ejercicio plástico experimental adquiere supremacía sobre la máquina, pues usó en esta ocasión la tecnología, como medio para seguir desarrollando parte de una innovación experimental que dejó de lado el método o el concepto, tendencia en la que se mantuvo en este momento y hasta el final de sus días, al realizar obra a través desde la experimentación del trazo.

El encuentro de Felguérez con las máquinas en los años noventa, es radicalmente diferente al ocurrido en los años setenta, pues muestra aún más clara esta transición de lenguaje pictórico orientado hacia la experimentación autoral sobre el cuadro, algo a lo que se apegó y ya es completamente visible en sus obras *Resistencia a la memoria* (1995) y *Voz ausente* (1996), donde parece que las figuras geométricas se están derritiendo bajo la caída de la pintura, a la cual brinda dinamismo a partir del *drip painting* y el uso del accidente controlado; que permiten ver un Felguérez que como bien lo había buscado, se encuentra creando desde la acción física directa de la pintura y los pinceles.

La obra de Felguérez entonces durante los años posteriores a LME, se dirige hacia a la innovación experimental del ensayo y error, que permanece en la búsqueda de un recorrido pictórico que incluye las influencias de los artistas abstractos que ha tenido desde un principio. Sin embargo, gradualmente va creando su propio estilo sobre el lienzo, pues ahora su obra, su lenguaje y su figura artística, serán influencia sobre nuevos artistas, a quienes a diferencia de las experiencias que tuvieron él y sus compañeros abstractos al inicio de su

carrera, dejó como legado una práctica libre de pensamiento y global en el arte, que parte desde su experiencia en la innovación plástica experimental, tecnológica y digital²⁹³.

Su presencia como un artista multifacético y muy productivo hace que a pesar de no tener una influencia estética determinante en muchos de ellos, influirá a esta generación y al circuito del arte mexicano en otros sentidos, como al establecer los inicios de los procesos de investigación en el arte, la configuración conceptual de la obra (evidente en artistas como Felipe Ehrenberg)²⁹⁴, la construcción pictórica basada en la experimentación y el uso libre del pincel, en la digitalización computacional en los procesos formales creativos, en la producción de arte público, el ensamblaje y en las características del arte performático²⁹⁵.

En general, en la multidisciplinariedad implementada en las artes desde los procesos experimentales, aspecto fundamental en los artistas pertenecientes a esta generación en diversos campos del arte, como es el caso particular de artistas como Gabriel Orozco, quien ha reconocido cierta influencia del artista zacatecano al considerarlo como una especie de primo lejano en el circuito del arte y su producción²⁹⁶.

²⁹³ Mónica Mayer, "Arte digital en México," Pinto Mi Raya, <http://www.pintomiraya.com/pmr/monica-mayer/textos-monica-3/15-textos-pmr/textos-de-monica/61-arte-digital-en-mexico> (consultada el 23 de enero, 2021).

²⁹⁴ Felipe Ehrenberg fue un alumno asiduo a Manuel Felguérez, de quien tiene una estrecha relación respecto al arte conceptual. El financiero, "Ehrenberg, epítome del artista contemporáneo," El financiero, <https://www.elfinanciero.com.mx/after-office/ehrenberg-epitome-del-artista-contemporaneo> (consultado el 4 de noviembre del 2020).

²⁹⁵ Este proceso si bien lo desarrolla bajo su periodo muralista y de las instalaciones efímeras y happenings al lado de Jodorowsky, son evidentes los vínculos establecidos a través del performance y las apropiaciones del espacio público, un ejemplo de esto es tanto la inauguración del Mural de hierro (1961) en el cine diana y la apertura performativa del Mural Canto al océano (1963).

²⁹⁶ Gabriel Orozco: artistas como Manuel Felguérez, Javier Marín y Sebastián son para mí una especie de primos lejanos en el arte. Juan Talavera, "Nada he pedido al poder, asegura Gabriel Orozco," Crónica, <http://www.cronica.com.mx/notas/2012/711450.html> (consultada el 20 de octubre 2020).



Fig. 31. Manuel Felguéz en su estudio, fotografía Galería Durban Segnini, 2017.

El lenguaje abstracto que le identifica hasta el final de sus días, fue entonces resultado de un largo camino de producción abstracta de la innovación experimental y conceptual, que camina por su propio camino mientras surgen nuevas propuestas en el arte mexicano, y que influye desde el ejemplo de la libertad creativa y en los procesos tecnológicos de las artes. Gracias a su constante e incansable innovación permaneció renovándose en el circuito mexicano, aprendiendo de su propia obra, alcanzando una práctica que finalmente resultó identitaria a su figura.

En su obra podemos observar el proceso de toda una vida, la cual nos permite ver a diferentes tipos de Felguéz experimentando con diversas técnicas y conceptos de la pintura, algo que percibió Manrique al declarar:

Las más recientes pinturas de Manuel Felguéz, retienen dentro de los esquemas que le son ahora tan propios, una serie de elementos orgánicos, texturizados, que dan como resultado una especie de autobiografía donde se muestran pasajes de la historia personal del artista.²⁹⁷

²⁹⁷ Jorge Manrique, *Una visión del arte y de la historia* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2007), 302.

Gracias a esta perspectiva de su innovación, su obra de sus últimos años se interconecta y se convierte en una serie de piezas que crecen y existen por sí mismas, a partir de la expresión sensorial de lo que siente y pasma en la obra. Materializo a través de la acción individual y regenerativa, una especie de mensaje personal y sensible que aparece cuadro con cuadro que va realizando, y en el que siguió explorando técnicas, conceptos y estilos, que dominó a través del caos que envuelve el accidente controlado, el ensamblaje tridimensional, la potencialidad del color y el fantasma de la geometría; todos estos elementos presentes hasta las últimas de sus obras²⁹⁸.

Aunque bien señaló al final de sus días que planeaba volver al uso de las figuras geométricas a través del uso de la pistola de pintura²⁹⁹, su continua innovación en las artes a través de la experimentación es el motor de su imparable búsqueda de un lenguaje plástico, ya sea desde la forma simétrica o el accidente, medios con los cuales buscó expresar todo lo que no dice con palabras³⁰⁰ pero crea desde la sensibilidad; elementos cognitivos y expresivos que le identifican y reconstruyen, desde y para quien le mira:

Habría que agradecerle al artista su doble generosidad: una, la de crear, componer y construir episodios de belleza y narraciones inteligentes; otra, la de permitir que los observadores irrumpían en la más íntima de sus antecámaras visuales, circulen por sus corredores estilísticos, suban y bajen por sus escaleras conceptuales, se alojen –así sea transitoriamente– en sus laberintos afectivos.³⁰¹

El legado de su innovación en las artes a través de su expresión plástica, es entonces sumamente profundo, permanente e innegable, pero al mismo tiempo sumamente complejo

²⁹⁸ Octavio Paz ha dicho que se es original no cuando se es distinto de la generalidad, sino cuando la obra apela al origen. Tal es el caso de los trabajos decisivos en la carrera de Felguérez, quien cada vez que se ha encontrado en el "límite de una secuencia" -estética, histórica, estilística- ha sabido retornar a lo primario sin traicionar sus ideas básicas sobre lo que debería ser el arte. Álvaro Enrique, "El límite de una secuencia," *La jornada semanal*, 14 de septiembre de 1997, sección Cultural.

²⁹⁹ Ya no puedo pintarlos porque ya no tengo mano ni ojo para hacer eso. También comencé a pintar con pistola de aire. Estoy recuperando mucha geometría a través de la pistola... estoy acabando con esto. Voy a empezar otra vez con la pistola. Por la edad estoy cada vez más torpe, cada vez veo con más dificultad todo, y el instrumento mecánico me da control, puedo trabajar mejor. Entrevista Manuel Felguérez-Pilar García en *Manuel Felguérez Trayectorias Catálogo de Exposición Museo Universitario de Arte Contemporáneo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 28.

³⁰⁰ Universidad Autónoma de México, "Manuel Felguérez 1928-2020", Video de entrevista en Facebook, publicado por UAM-Lerma, 10 de junio 2020, <https://www.facebook.com/watch/?v=544089869603441>

³⁰¹ Luis Sainz, *El empeño gramático de Manuel Felguérez* (México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2000), 39.

de rastrear por sus múltiples caminos, ya que su ejercicio pictórico y la constante renovación de su lenguaje le consolidan y le permiten dialogar con una gran diversidad de creadores con los que convive o no a lo largo de carrera, a través de múltiples vertientes, estilos, y diversas facetas que se ajustan a él y a su tiempo; las cuales deambulan entre la producción, la indagación del entendimiento y el conocimiento, a través de la experimentación constante de la técnica, el cuerpo, el concepto y la tecnología, encrucijada de su búsqueda personal de plasmarse en su arte, a través de la sensibilidad del orden, del accidente y de la experimentación en el espacio del caos.

Conclusiones

Este trabajo de investigación vuelve a poner en discusión la figura de Manuel Felguérez, a través de una revisión detallada de los procesos de investigación formal y conceptual que realizó durante su carrera, evidentes en los proyectos El Espacio Múltiple y La Máquina Estética. Ambos, ejercicios artísticos que si bien han sido considerados como métodos de creación formal en las artes y parte de un periodo de innovación temprano en el arte digital, tienen el conflicto de ser mirados constantemente desde una perspectiva que proviene exclusivamente del ejercicio formal de la plástica mexicana, ya sea desde una historia del arte nacionalista respecto a su catalogación como artista geométrico nacional, o incluso como proveniente exclusivamente de su participación como miembro de un grupo denominado de ruptura, que buscó abandonar cualquier vínculo de las artes con el Estado.

De igual manera, en ambas perspectivas aparece la figura regionalista como eje rector de sus discursos, la cual, merma los alcances de su producción artística al limitarla a una visión que podría decirse casi territorial, donde pareciera que sus únicos diálogos con el arte internacional, fueron a partir de la disidencia y de las influencias europeas de su formación plástica. Sin embargo, esta tesis es el producto de una revisión que parte desde lo específico como lo es su obra, su interés por la máquina y el método formal de experimentación con el espacio artístico, para así, dejar de lado las revisiones historicistas y comenzar a establecer diálogos a partir del análisis desde la teoría del arte formal y conceptual; la estética y la historia comparada. Profundizar en su obra de esta manera, permite renovar el dialogo con las expresiones abstractas internacionales que realizaron sus contemporáneos, frente al panorama global del arte, logrando relacionar desde otros aspectos y fenómenos como la implementación paulatina de la tecnología en las artes y el ejercicio de prácticas conceptuales, el ejercicio pictórico y escultórico de Felguérez.

Al contrario de lo que pareciera, este estudio no busca negar los ejercicios anteriores de revisión ya realizados sobre su obra, sin embargo, si es un trabajo que profundiza y que encuentra nuevas conexiones estéticas, históricas y visuales, respecto a la abstracción y el arte conceptual, que evidencian el espíritu de internacionalización y los encuentros de

innovación plástica con las expresiones de su época. Las cuales han sido poco estudiadas o simplemente pasadas inadvertidas, a pesar de estar frente a nosotros a través de sus obras, textos y declaraciones. Este trabajo de investigación invita a replantear la figura de Felguérez a partir de sus procesos de innovación, a través de los cuales se puede profundizar en el entendimiento del origen de sus lenguajes pictóricos, sus decisiones creativas, su obra y por supuesto, la influencia que estas han tenido y tendrían en el circuito mexicano e internacional del arte

Uno de los puntos más importantes de esta tesis, fue el reconocer la conformación de su lenguaje geométrico de los años setenta, como un ejercicio plástico proveniente de preferencias conceptuales, que a su vez, respondió a cuestionamientos internacionales de la pintura, que llevaron a Felguérez a realizar una plástica determinada desde la abstracción, la cual, se comunica directamente con factores artísticos y tecnológicos, que vienen de los cuestionamientos y experimentación formal del lenguaje, la expresión sensible, la máquina y su rechazo a seguir valores en las artes basados en prácticas y políticas nacionales. Las variables plásticas que van conformando su práctica artística durante cada periodo de producción, residen tanto en sus estancias al extranjero, la observación de productores globales e incluso técnicas determinadas, que hacen que su obra que se ha definido como geométrica, en este trabajo sea considerada como un ejercicio sensible de preferencias particulares en constante cambio, que surge a partir de una perspectiva global de innovación tecnológica que reside en la abstracción y el ejercicio conceptual; el cual, también se puede encontrar en otros creadores como Marcel Duchamp, Sol Lewitt, Joaquín Torres García, Kandinsky, Malevich, entre muchos otros artistas que participan dentro las discusiones más importantes del circuito internacional de su época.

Encontrar similitudes conceptuales entre diversas obras, como por ejemplo *La Máquina del deseo* (1972) frente a *La novia desnudada por sus solteros* (el gran vidrio, 1915-1923) de Marcel Duchamp, así como conexiones del EM y LME, con la diversa obra presente en eventos internacionales como La Documenta 6 o la 11ª Bienal de Sao Paulo, permitió abordar la geometría abstracta en México desde el ejercicio comparativo de expresiones artísticas internacionales. Fue posible detectar entonces a través de estos análisis, procesos, inquietudes

e intercambios particulares que ocurren desde la obra y el lenguaje plástico entre productores y tendencias artísticas, que por lo tanto, permiten observar la abstracción como parte de una discusión de corrientes estilísticas que se desarrollaban al rededor del mundo, y que en México; no sólo tuvieron lugar debido a fenómenos migratorios, sino también desde el ejercicio de reflexión teórico conceptual y práctico del arte.

A partir de esto, es relativamente sencillo retirar las perspectivas que miran la abstracción de Felguérez como un fenómeno de exclusividad nacional, en la que pareciera que solo dialogan entre sí, o incluso no dialogan con ninguna otra producción sino es a través de la estética abstracta, logrando retirar la obra del artista zacatecano de una visión blindada que surge desde lo solitario y lo personal, para adherirla a producciones abstractas no simbólicas provenientes de inquietudes globales como la innovación tecnológica, la máquina, el arte conceptual, la computación y el lenguaje en las artes.

Otro de los puntos sobresalientes de esta investigación, fue ampliar la catalogación de Felguérez como un autor exclusivamente plástico, pues debido a su preferencia por sus prácticas con la materialidad, y la constante resiliencia del autor a ser vinculado con la corriente conceptual del arte; el esfuerzo y la profundidad del ejercicio reflexivo que realizó en LME y el EM, pudo ser ignorado o revisado muy ligeramente en investigaciones anteriores. Sin embargo, en este trabajo a través de profundizar en sus influencias poco consideradas como lo fue la figura de Alejandro Jodorowsky, y al analizar la relación que tiene Felguérez con la máquina, el lenguaje y los procesos formales de experimentación; a través de un ejercicio dialéctico y comparativo de la teoría del arte, se lograron plenamente evidenciar las tendencias conceptuales creativas en los proyectos metodológicos de los años setenta, y asimismo establecer nuevos vínculos estéticos con otras producciones del arte conceptual alrededor del mundo.

Mostrar esto no sólo trae implicaciones a su obra realizada en ambos proyectos de experimentación formal con las artes, sino que determina un camino específico para la relación que tienen posteriormente los artistas con la tecnología y el arte, pues aunque es un claro nacimiento del arte digital en México, a diferencia de las producciones de otras

naciones, en nuestro país surge a partir de la dinámica de experimentación formal que se origina entre el hombre y la máquina, evidente años después en artistas como Mónica Mayer y Carla Rippey, que resignificaron la figura de la máquina desde el ejercicio exploratorio del cuerpo y el concepto. Además, su figura como artista conceptual, es una pieza sumamente importante en el rompecabezas que muestra los vínculos entre el arte moderno y conceptual en México, a partir de la tendencia a realizar prácticas artísticas abstractas que interfieren en las artes escénicas y en los procesos de investigación formal en las artes.

Al reconocer estas características en su obra fue posible proponer a través de esta investigación, su reconsideración como un artista que dirigió su práctica hacia una innovación conceptual, visible en piezas provenientes del EM y LME como *Homenaje a Lobachevsky* (1973) y *El centro de las formas* (1976-1979), donde el ejercicio artístico es determinado por elementos conceptuales en los que se basa una forma determinada de realizar obra. Sin embargo, permitió también potenciar sus cualidades como un innovador experimental que busca un lenguaje propio, y que participa en diferentes estilos, prácticas y técnicas que lo hacen un artista multifacético, que recurrió a diversas formas de expresión a partir de la abstracción. Estos elementos son visibles en piezas tanto de los inicios de su carrera como lo es *Viaje espacial* de 1959, como del final de su producción en *Ensayo de un cuadro* en 1993. Considerar ambos tipos de innovación en un solo artista, permite no solo valorar con mayor detenimiento la versatilidad y particularidad de su trabajo, también establece una perspectiva aún más amplia sobre sus producciones que permite abordarlas por periodos y características determinadas, y al mismo tiempo, encontrarlas juntas desde el ejercicio total de un creador en búsqueda y experimentación constante de su lenguaje pictórico.

El alcance que puede tener esta formulación sobre su obra es la de reconocer las prácticas de una estética abstracta y conceptual, que cuenta con diálogos internacionales desde la obra de Felguérez, lo cual permite poner a México en las discusiones del arte conceptual durante el periodo; esto debido a sus acercamientos con artistas, técnicos, filósofos, prensa y teóricos del arte, que dialogaron desde esta perspectiva a través de su obra e innovación. Esto también podría abrir las puertas para que otros creadores que residieron en la escena nacional de los

años setenta, sean considerados de la misma manera, y analizados bajo nuevos paradigmas creativos, entre ellos Octavio Paz, Vicente Rojo, Mathias Goeritz, Waldemar Sjölander y Felipe Ehrenberg.

Sin duda también esta perspectiva podría influir en la reformulación histórica del arte de los años noventa, dándole un lugar a Manuel Felguérez que vaya más allá del tópico de pionero del arte digital, e incluyéndolo en aportaciones concretas en el arte conceptual, a través de la experimentación con el cuerpo y la máquina, y por supuesto, desde los procesos creativos formales en las artes. Esto nos llevaría a una serie de nuevas preguntas que no se abordaron debido a las limitantes de esta investigación, pero que queda expreso, que se necesitaría una búsqueda profunda para establecer vínculos pendientes del arte conceptual y metodológico de los artistas de los años sesenta, con la conformación del arte experimental de los ochenta y particularmente, del cambio generacional en los años noventa, algo que sería material para una próxima investigación.

Otra de las limitantes de este proyecto es el haber profundizado muy estrechamente sobre el ejercicio muralista de Felguérez, el cual requiere una revisión detallada y específica del uso de la estética industrial en sus más de 30 murales en los años sesenta. Estos podrían representar otro tipo de conexiones estéticas, con artistas de su tiempo residentes en otras partes del mundo, además, de la posible revisión minuciosa del monumentalismo abstracto en su obra pictórica como eje de conexión global en el arte contemporáneo. Sería necesario a su vez, analizar su obra de los años noventa en adelante con mayor profundidad, pues aunque regresa a un lenguaje basado en el expresionismo y la organicidad de las formas, tiene características propias respecto a otros periodos, y el cual, es fundamental para entender el cierre del desarrollo de las exploraciones de su lenguaje artístico.

Una vez que se empezó esta investigación se planteó la hipótesis de que su obra producto del EM y LME, tendrían nexos con el ejercicio y los procesos del arte conceptual internacional, algo que fue logrado a través de profundizar en el origen del concepto espacio múltiple y de evidenciar las diferencias metodológicas entre ambos proyectos, incluso se pudo realizar un ejercicio analítico comparativo tanto entre ambos proyectos frente a otras teorías y postulados

artísticos, así como obra del estilo y crítica del periodo, permitiendo así que la hipótesis principal fuera completamente demostrada.

Como parte de los objetivos propuestos, también se encontraba evidenciar los diálogos y coincidencias entre corrientes de valores nacionales de producción con el arte abstracto en México, lo cual, fue posible gracias a los vínculos estéticos en los que se encuentran ambos estilos de producción. De igual manera fue posible profundizar en la conformación del lenguaje de Manuel Felguérez, al realizar un seguimiento de los elementos formales que aparecen en la mayoría de sus obras, al igual que en las diversas modificaciones que va realizando con el paso del tiempo, para adherirse o abandonar los proyectos de rasgos conceptuales. A su vez, se alcanzó el objetivo de evidenciar sus relaciones internacionales a partir de sus prácticas y teorizaciones sobre el arte, las cuales se lograron mostrar desde el análisis de su obra plástica adherida a un espíritu de innovación global computacional. Finalmente fue factible evidenciar a Felguérez como un creador incansable que como muy pocos artistas, logró realizar innovaciones en las artes tanto en el ejercicio conceptual como en el ejercicio de innovación experimental, incursiones demostradas gracias al análisis detallado de los procesos de experimentación plástica durante su carrera.

Así pues, se logró entrelazar su obra en un nuevo tópico que posiblemente siempre se encontraba ahí, pero que debido a muchas razones había sido poco explorado. El ejercicio conceptual de Felguérez en LME y el EM, son prácticas que fueron más allá de lo que incluso el artista planeo realizar, pues sus resoluciones plásticas, así como su tipo de innovación desarrollada a través del lenguaje en las artes, hace que la producción visual de estos periodos, sus alcances estéticos y sus vínculos con otro tipo de expresiones a las que regularmente es relacionado, sean ampliados. Evidenciando que su manera de utilizar la tecnología para hacer extensiva su práctica artística y llevarla a nuevas disciplinas, bordea los límites de su tiempo, influyendo y participando notablemente, no solo en las discusiones del arte mexicano, sino en el panorama internacional.

Por lo tanto es posible que a partir de este ejercicio que sin duda atraerá el debate, en un futuro puedan considerarse nuevas interrogantes de investigación, como cuestionarse las

relaciones particulares del desarrollo internacional de la obra abstracta por computadora, al considerar el análisis comparativo y minucioso a partir de otros artistas y expresiones que dialoguen bajo este tópico en condiciones similares, como es el caso de Alina Asins y Noam Chomsky. Otra pregunta que podría surgir a partir de este trabajo, es la relación que tiene el arte latinoamericano respecto a Felguérez, pues tiene una serie de conexiones personales y una larga trayectoria de exposiciones en el cono sur incluyendo su participación en la Bienal de Sao Paulo, lo cual abre el paradigma de profundizar en el impacto que tuvieron sus participaciones en otros artistas y producciones que se desarrollan en esos territorios.

Por supuesto en el aspecto formal surgen los cuestionamientos sobre la postura de la cuarta dimensión (tiempo-movimiento) en la obra de Felguérez, que por supuesto requiere un estudio particular sobre el tema, y que sin duda alguna sería útil el análisis realizado en esta investigación respecto al eje conceptual del espacio múltiple; ya que si bien en su obra cubista no es tan evidente como en otras piezas del estilo (*Desnudo bajando la escalera*, 1912), este elemento podría considerarse bajo otros aspectos como el ejercicio computacional de predicción sensible, los elementos conceptuales de perspectiva y posición, e incluso en la perspectiva de frente y fondo generada a partir del color en la apreciación de su obra.

En el panorama general las preguntas que surgieron en el camino y fuera de mis objetivos de investigación no son menores, pues gracias a este proceso se da pie para profundizar en las relaciones entre Felipe Ehrenberg y Manuel Felguérez respecto al arte conceptual mexicano, las cuales, a partir de esto se pueden comenzar a vincular sus obras de otras maneras a las que se han realizado hasta el día de hoy. Por otro lado, surge la inquietante pregunta de determinar la influencia que tiene Jodorowsky a través del lenguaje visual y el arte pánico en la conformación específica de grupos artísticos en México, entrelazando los vínculos del arte conceptual en cuestión.

Este estudio también permitirá comenzar a explorar las relaciones estéticas internacionales que tuvo Felguérez con otro tipo de artistas a partir de la escultura y del formato mural, a través de técnicas como el *essamblage*, las cuales comparte con una gran cantidad de artistas en el extranjero como Louise Nevelson y Joseph Cornell, estudios que ayudaran a considerar

esta práctica abstracta como una posible influencia en varios artistas mexicanos de finales del siglo XX que tienen estrecha relación con el arte conceptual. Finalmente, se abre la posibilidad de revisar cada pieza o serie de Felguérez a detalle partiendo del marco conceptual propuesto, para así comprender nuevos casos particulares de investigación, que se desarrollen a través de los intercambios estéticos en sus piezas, y a partir de las categorías de innovador conceptual e innovador experimental.

Si bien la investigación ha alcanzado plenamente sus objetivos y ha sido en muchos sentidos provechosa, generando nuevas dudas, cuestionamientos y paradigmas, esperemos que al igual que la figura y obra de Manuel Felguérez, que se reconstruyó constantemente y se mantuvo todo el tiempo innovando y en movimiento, esta investigación sea igual, y se convierta en el detonante de muchas preguntas más que mantengan en constante renovación la pintura abstracta nacional, el ejercicio conceptual de las artes en México y por supuesto, el estudio y atención a las innovaciones tecnológicas y conceptuales en las artes de nuestro país.

Anexo 1

Imágenes referenciadas

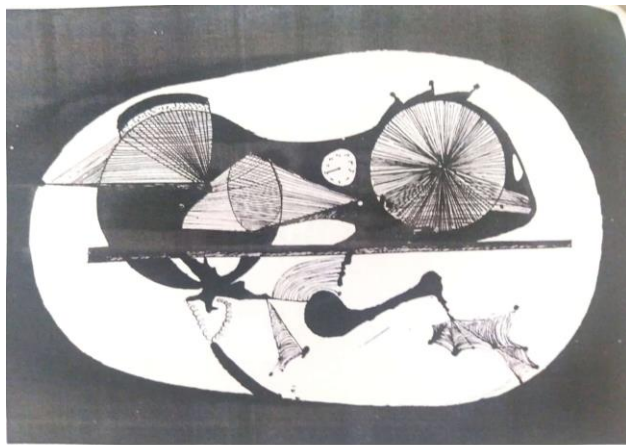
Durante este anexo se muestran las imágenes a las que se hace referencia durante el texto y no son mostradas en él, así pues, se colocan fotografías de archivos, cartas y documentos que son relevantes y a su vez evidencia de lo dicho en este estudio. Cada una de ellas fueron rescatadas de archivos, catálogos y fuentes periodísticas que se revisaron a profundidad y ahora son recolectadas para su fácil consulta. Además, se anexan a manera de referencia, obras que fueron mencionadas y piezas de artistas a quienes por algún motivo han sido tomados en cuenta en esta investigación y no se profundizó durante el estudio.



Manuel Felguérez, *La pesca milagrosa*, 1956, óleo sobre masonite, 60 x 40 cm. Colección Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez.



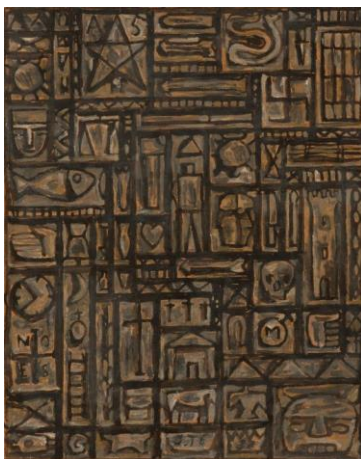
Manuel Felguérez, *Sin título*, 1956, óleo sobre masonite, 30 x 40 cm. Colección Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez.



Dibujo publicado en el cuento titulado *Viaje sin regreso* de 1959. Manuel Felguérez, "Viaje sin regreso," *Revista de la Universidad de México*, julio 1959.



David Alfaro Siqueiros, *Murales del polyforum*, 1971, técnicas varias, 900m², altura de 11 metros, con 2,400m² de superficie pintada de piso a techo.



Joaquín Torres García, *Composición*, 1937, óleo sobre tela, 50 x 40 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes Argentina.



Carlos Mérida, *Mestiza Estado de Campeche*, 1941, gouche y grafito sobre papel, 39 x 35 cm.



Carlos Mérida, *Huichol 18*, 1964, petroplastic y lijado sobre papel, 57.2. x 78.7 cm.



Gunther Gerzso, *El nacimiento de los pájaros*, 1944, óleo sobre tela, 30.8 x 40.6 cm.



Gunther Gerzso, *Tihuanacu Revisted*, 1950, acuarela sobre papel, 35 x 47.8 cm.



Mathias Goeritz, *La serpiente del eco*, 1953, hierro esmaltado, 515 cm alto x 931 cm ancho x 486 cm profundidad.



Mathias Goeritz/Luis Barragan, *Las torres de satélite*, 1957-1958, arquitectura monumental. Medidas variadas.



Manuel Felguérez, *Mural de Hierro*, 1961. Ensamblaje, 5 x 30 metros.



Ossip Zadkine, *Le retour de la fille prodigue*, 1953, bronce pulido, 76.5 cm.



Manuel Felguéz con Ossip Zadkine en París, ca. 1955, Museo de Arte Abstracto Manuel Felguéz.

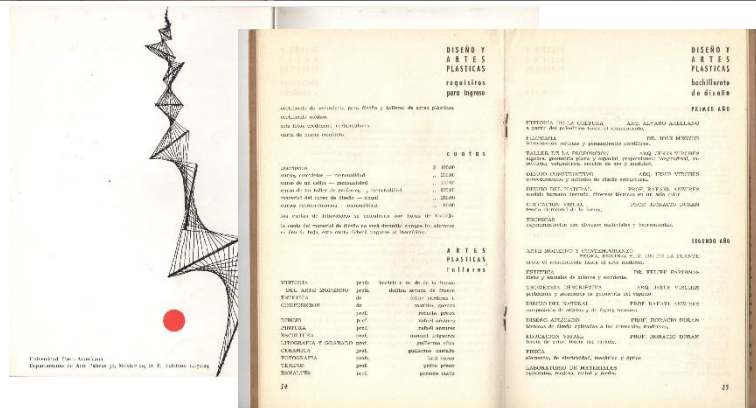
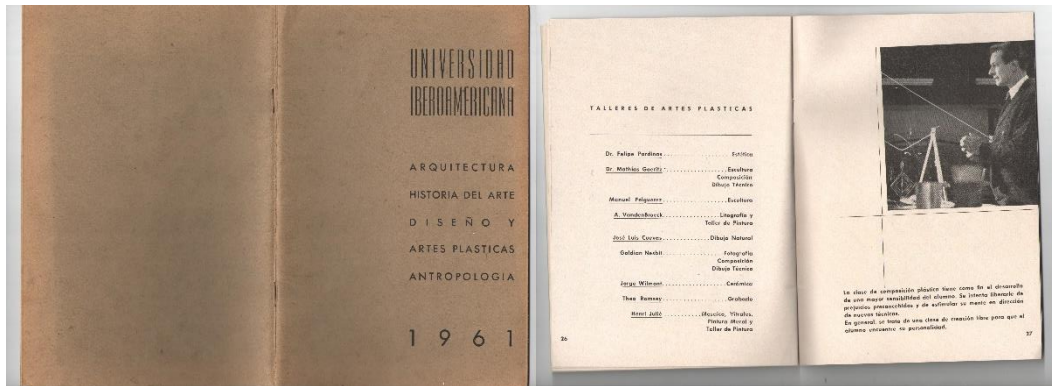
Estoy harto de la pretenciosa imposición de la lógica y de la razón, del funcionalismo, del cálculo decorativo y, desde luego, de toda la pornografía caótica del individualismo, de la gloria del día, de la moda del momento, de la vanidad y de la ambición, del bluff y de la broma artística, del consciente y subconsciente egocentrismo, de los conceptos inflados, de la aburridísima propaganda de los ismos y de los istas, figurativos o abstractos. Harto también del criterio de un arte de la deformación, de las manchas, de los trapos viejos y pedazos de basura; harto del preciosismo de una estética invertida que festeja la exteriorizada belleza de lo destruido y podrido; harto de todas estas texturas interesantes y de los juegos vacíos de una educación puramente visual o táctil. No menos harto estoy de la abundante ausencia de la sensibilidad que, con dogmas oportunistas, sigue presumiendo, todavía, de ser capaz de sacar jugo a la copia o a la estilización de una realidad heroicamente vulgar. Estoy harto, sobre todo, de la atmósfera artificial e histórica del llamado mundo artístico, con sus placeres adulterados. *Quisiera que una silla sea una silla*, tal y cual, sin toda la enfermiza mistificación inventada en torno suyo. Estoy harto de mi propio yo que me repugna más que nunca cuando me veo arrastrado por la aplastante ola del arte menor y cuando siento mi profunda impotencia.

Estoy convencido, por fin, que la belleza plástica, en la actualidad, se presenta con más vigor donde menos interviene el llamado artista.

Habrà que rectificar a fondo todos los valores establecidos: ¡Crear sin preguntar en qué Hacer o, por lo menos, intentar que la obra del hombre se convierta en UNA ORACION PLÁSTICA.

Mathias Goeritz

Mathias Goeritz, *Manifiesto Estoy Harto* (México: Fondo Mathias Goeritz-CENIDAP/INBA, 1960).



Detalles de los planes de estudio de la escuela de arquitectura, historia del arte, diseño, artes plásticas y antropología de la Universidad Iberoamericana, donde aparece las participaciones de Mathias Goeritz y Manuel Felguérez. 1958-1961. Centro de Documentación y Biblioteca Mercedes Oteyza, Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez.



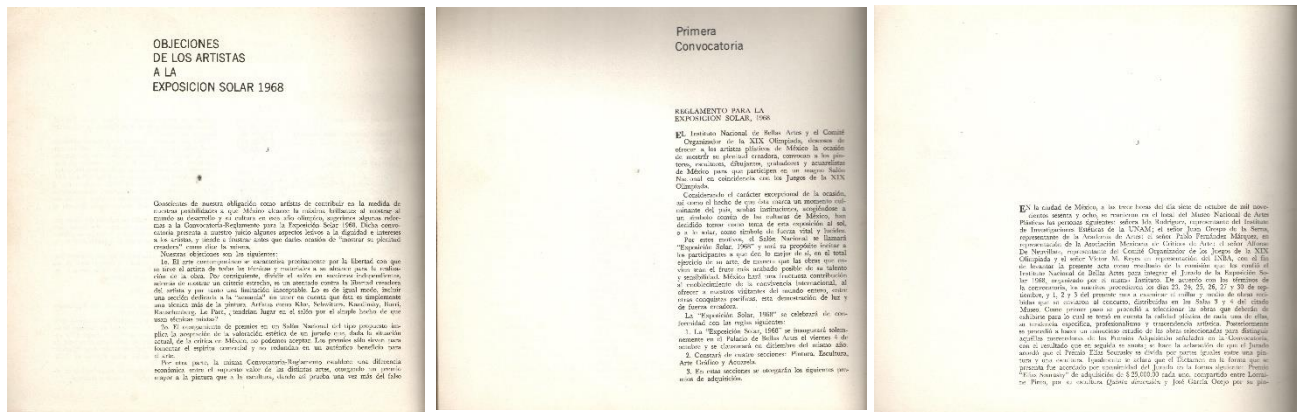
Manuel Felguérez, *Iconografía personal*, 1966, óleo sobre tela, 115 x 127.5 cm.



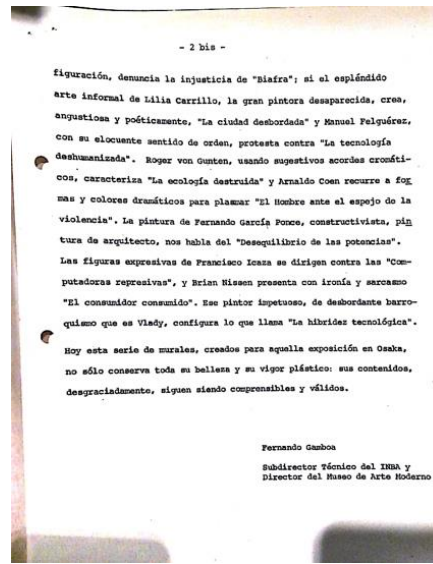
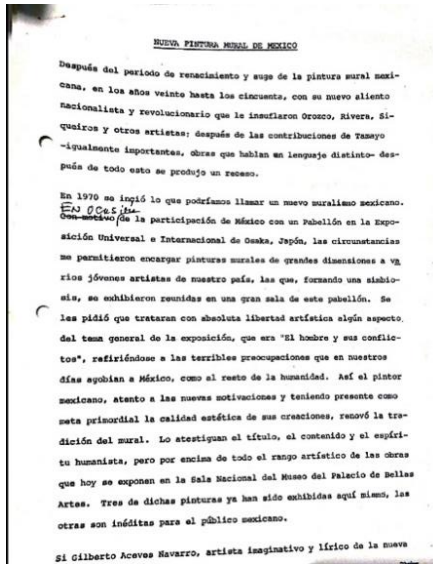
Manuel Felguérez, *Germinal*, 1958, sin datos.



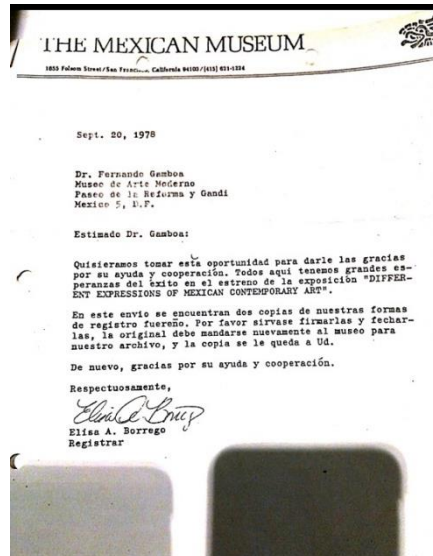
Portada del catálogo *Exposición solar* de 1968, llevada a cabo por el programa cultural de la XIX Olimpiada internacional.



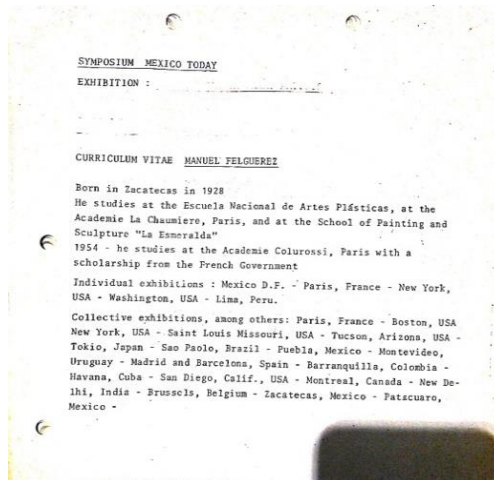
Detalle de las cartas y publicados que emitieron los miembros del Salón Independiente y el comité organizador de la *Exposición solar*, durante 1968. Palacio de Bellas Artes, *Salón solar 1968, programa cultural de la XIX olimpiada, festival internacional de las artes octubre/diciembre* (México: SEP-INBA, 1968) 115-121.



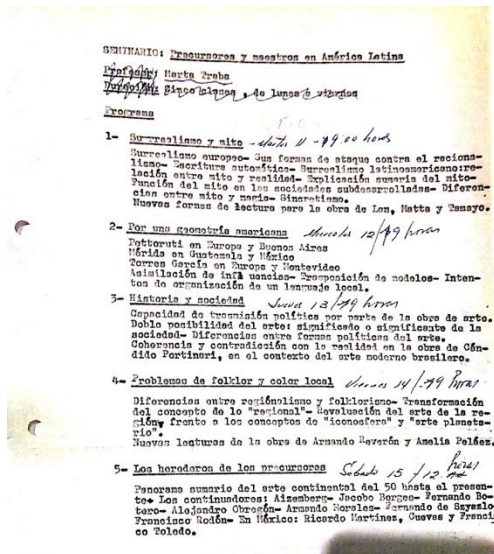
Texto titulado *Nuevo muralismo en México*, que demuestra las intenciones de montar una línea historiográfica nueva, respecto a los creadores artísticos del periodo. 1970. Fernando Gamboa. Archivo Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.



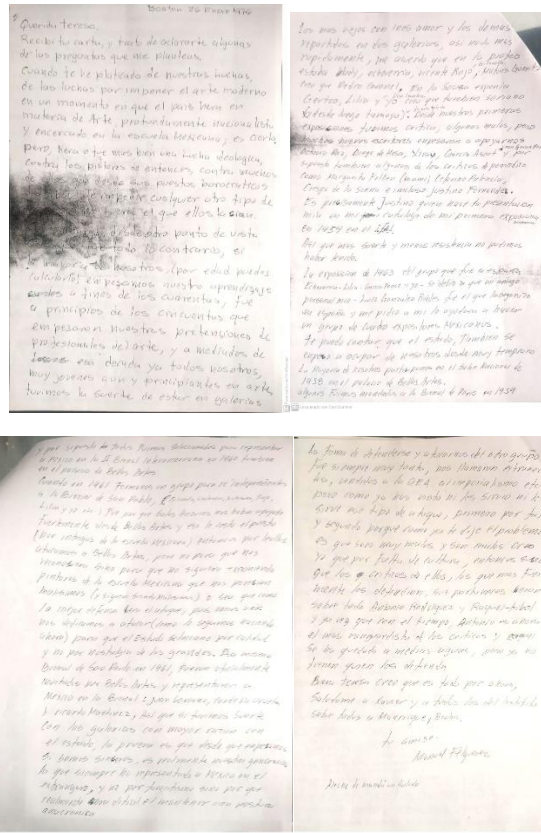
Carta de Agradecimiento del Mexican Museum, agradeciendo a Fernando Gamboa por su apoyo en la exposición "Different expressions of Mexican Contemporary Art" en la que participan artistas como Manuel Felguérez y Gilberto Aceves Navarro entre muchos otros. Archivo Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.



Semblanza curricular de Felguérez para la exposición “Diferent expresions of Mexican Contermporary Art”. Archivo Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.



Programa aprobado por el museo para impartir cursos dentro del MAM, donde aparece el tema de Arte Geométrico americano, donde describen brevemente las relaciones que tiene México con el arte geometrico de America Latina; con temas como Mérida en Guatemala y México, Torres García en Europa y Montevideo, Asimilación de influencias y proposición de un lenguaje local. Impartido por Marta Traba. Archivo Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.



Copia de la carta escrita por Manuel Felguérez a Teresa del Conde el 26 de enero de 1976, desde Boston, donde explica que su lucha en el arte no era política contra la escuela mexicana, sino una afrenta ideológica estética. Centro de documentación y Biblioteca Mercedes Oteyza, MAAMF.



Integrantes del Salón independiente en la explanada del Museo Nacional de Antropología, verano de 1969. García Pilar, Cuauhtémoc Medina, *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México 1968-1971* (México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo- Universidad Nacional Autónoma de México, 2018) 101.



Fotografías del Salón Independiente en su edición de 1971 en Guadalajara. García Pilar, Cuauhtémoc Medina, *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México 1968-1971* (México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo- Universidad Nacional Autónoma de México, 2018) 234.



Marcel Duchamp, *Mariée*, 1912, óleo sobre tela, 89.5cm x 55.6 cm. Museo de Arte de Filadelfia.



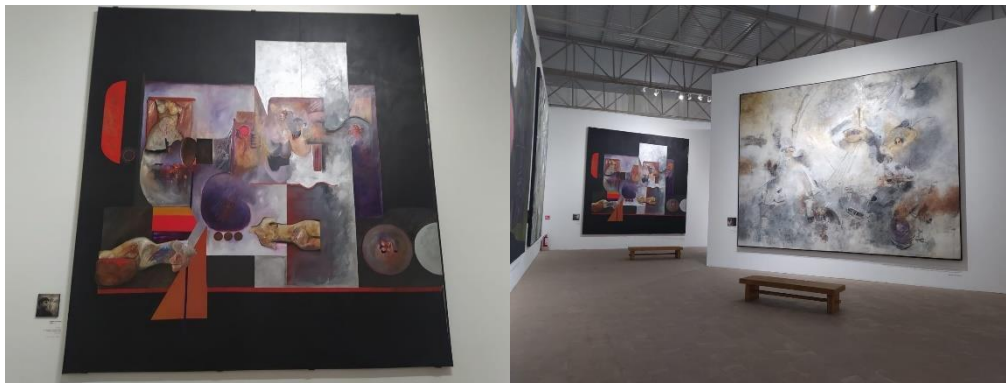
Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera*, 1912, óleo sobre tela, 89 cm x 146 cm. Museo de Arte de Filadelfia.



Marcel Duchamp, *Válvula Auvar con peso de plomo*, 1912, Ready made,.



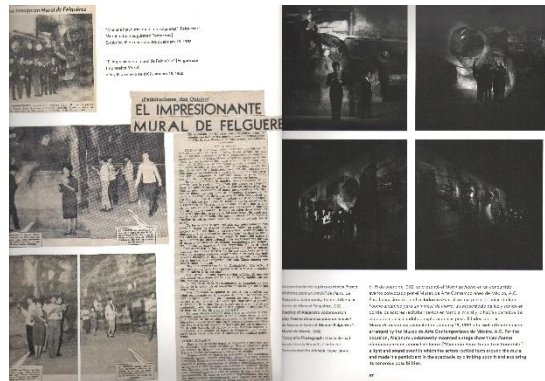
Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)*, 1915-1923, Aceite, barniz, lámina de plomo, alambre de plomo y polvo en dos paneles de vidrio, 277.5 × 177.8 × 8.6 cm. Museo de Arte de Filadelfia.



Manuel Felguérez, *La Tecnología Deshumanizada Victima al hombre*, 1969, acrílico sobre tela, 517 x 495 cm. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez.



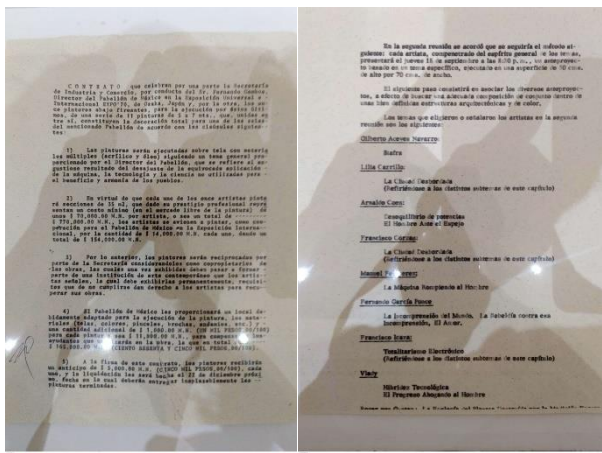
Cartel promocional del pabellón de México en la exposición internacional realizada en Osaka, Japón, 1970.



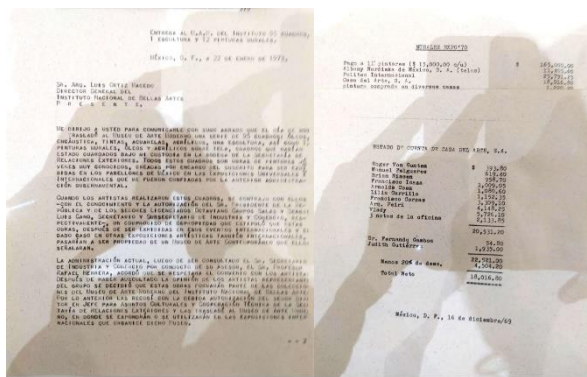
Fotografías y reportaje de la inauguración del Mural de Hierro de 1962 mostrando la participación de Felguérez y Jodorowsky. Jaime Villareal, *Manuel Felguérez: obra pública* (México: Editorial RM Verlag, 2018) 36-37.



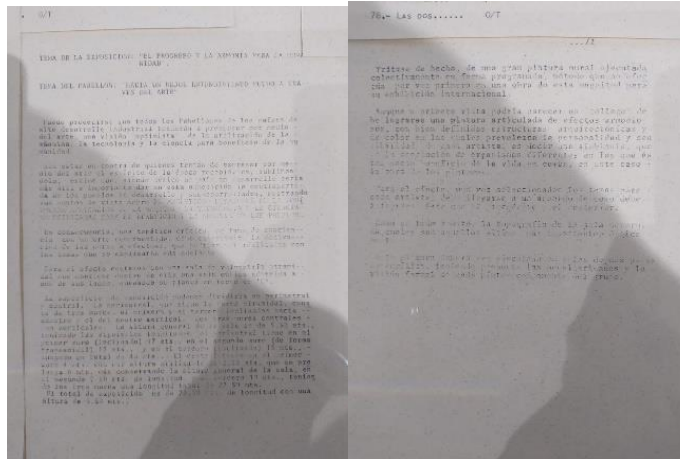
Beatriz Sheridan y Carlos Ancira en *La lección de Eugène Ionesco*, 1960. Fotografía: Katy Horna, Archivo: Cenidap-INBA, fundación Katy Horna.



Sección del contrato donde se muestra la relación de artistas que fueron invitados al proyecto de los Murales de Osaka. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez.



Carta de Fernando Gamboa solicitando el traslado al Museo de Arte Moderno de los Murales de Osaka. 1973. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez.



Texto descriptivo del tema del pabellón México: "Hacia un mejor entendimiento mutuo a través del arte". 1970. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez.



Octavio Paz, Manuel Felguérez y Mercedes Oteiza en el Palacio de Bellas Artes, 1987. Archivo Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, Biblioteca y Centro de Documentación Mercedes Oteiza.



Kazimir Malevich, *cuadrado negro*, 1913-1915, óleo sobre tela, 80 x 80 cm.

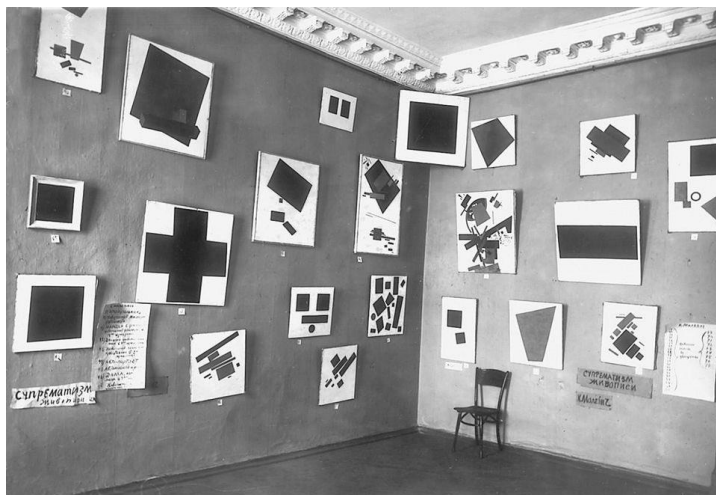


Foto detalle de la exhibición *La última exposición de pintura futurista*, 1915, Petrogrado.



Wassily Kandinsky, *Gewärmtes Kühl* (*Warmed cool*, also known as "*Fraîcheur Chaleureuse*", "*Froid chauffé*", "*Kaltes aufgewärmt*"), 1924, Acuarela, lápiz y tinta sobre papel, 48.8 x 33.3 cm.



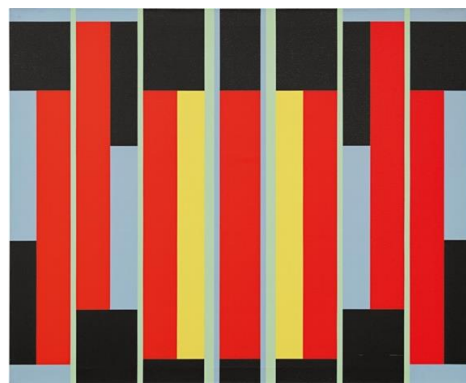
Kazimir Malevich, *Sin título*, 1915, litografía, 90 x 61.5 cm.



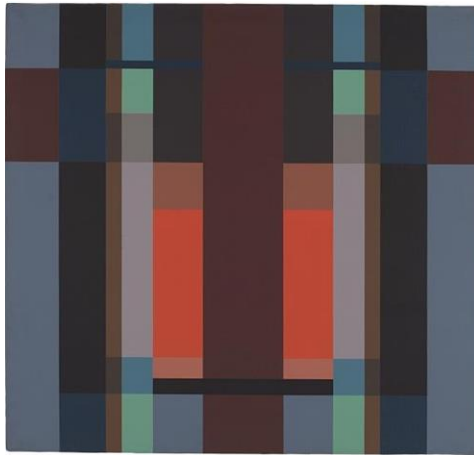
Detalle de la caja verde diseñada por Octavio Paz. Octavio Paz, *Marcel Duchamp* (México: Ediciones Era, 1968).



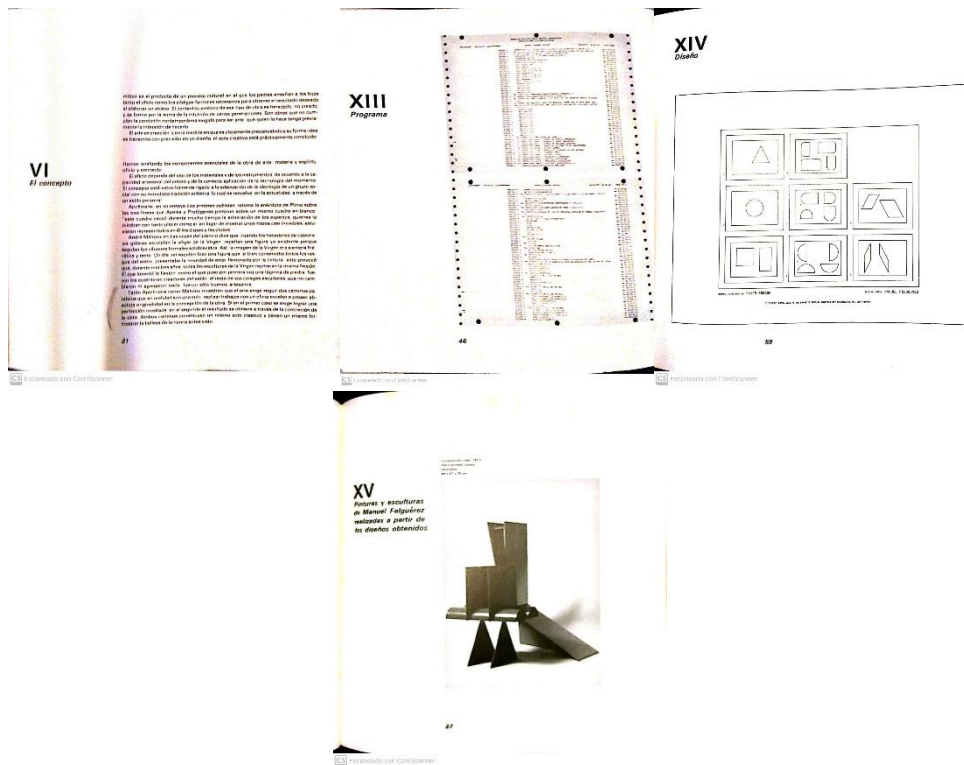
Detalle de los Discos Visuales de Vicente Rojo y Octavio Paz. Fotografía de internet. <https://www.iberlibro.com/primer-edicion/Discos-visuales-Octavio-PAZ-Ediciones-M%C3%A9xico/30733844116/bd> (consultado el 14 de marzo 2021).



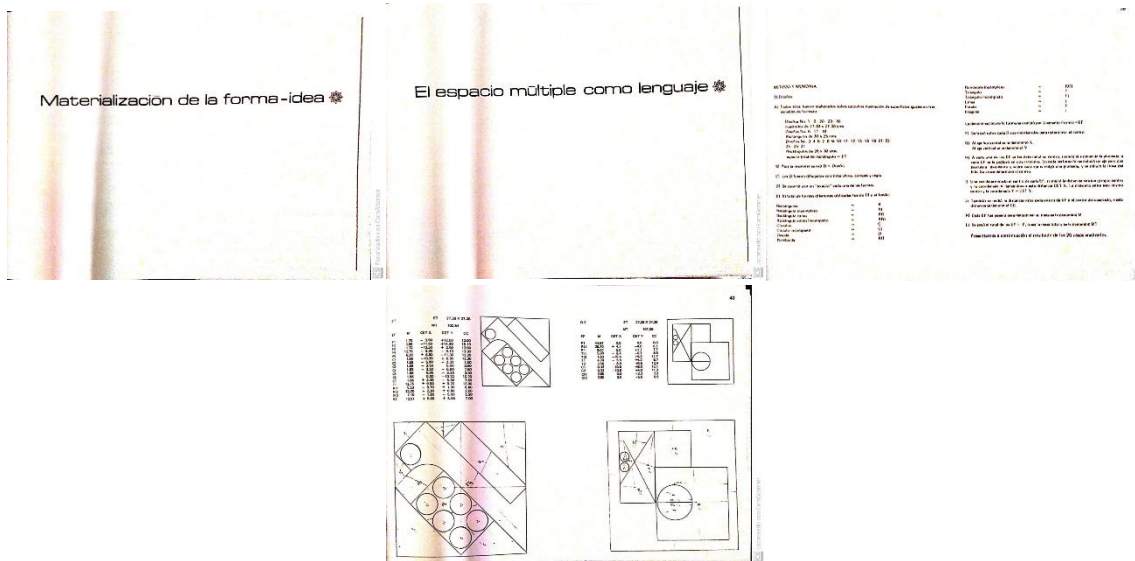
Fani Sanín, *Acrílico no.7*, 1975, acrílico sobre tela, 137.2 x 167.6 cm.



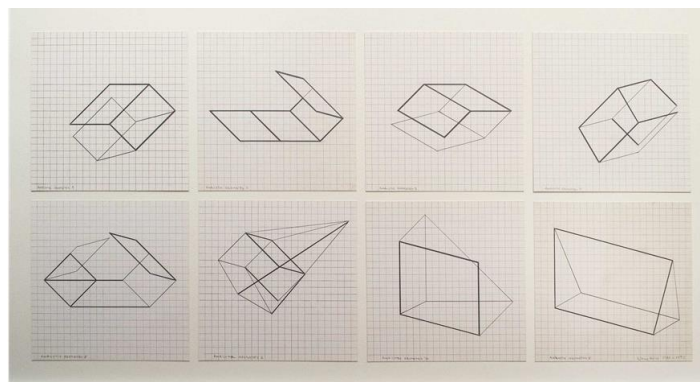
Fanny Sanín, *Acrílico sobre tela*, 1980, acrílico sobre tela, 86 x 91.8 cm.



Detalles del libro *La Máquina estética*, donde se muestran los procesos y similitudes que tiene con un libro de artista del arte conceptual.



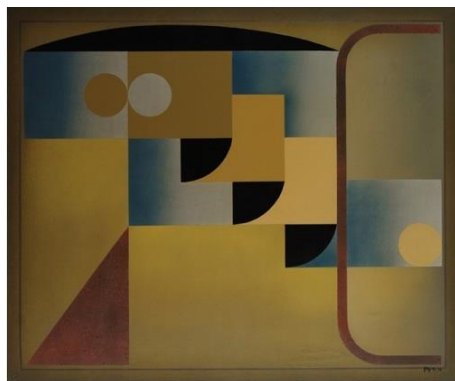
Detalles del libro *El espacio múltiple*, donde se muestran los procesos y similitudes que tiene con un libro de artista del arte conceptual.



Elena Asíns, *Analytic Geometry*, 1985, trabajos-grafito sobre papel, 24 x24 cm.



Cartel de Documenta VI, 26 de junio-2 de octubre, 1977, Kassel.



Manuel Felguérez, *Energía del punto cero*, 1975, esmalte sobre tela, 100 x 120 cm.



Manuel Felguérez, *Código interno*, 1979, óleo sobre tela, 120 x 155 cm.



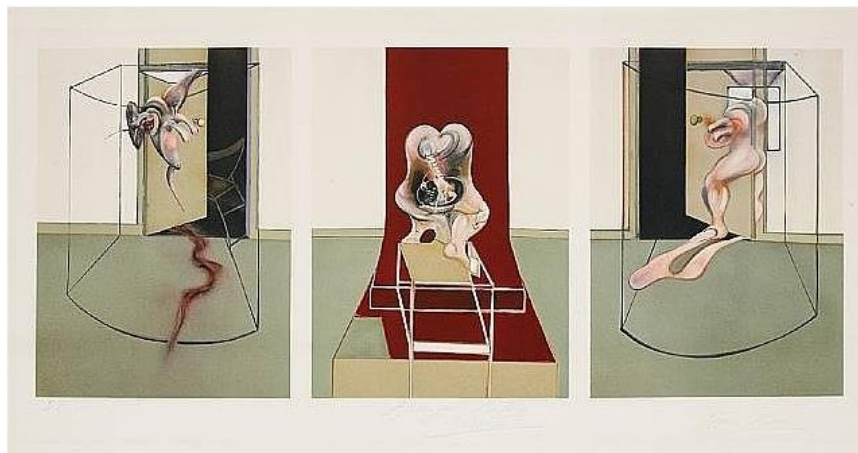
Manuel Felguérez, *La violencia de las creaturas*, 1965, óleo sobre tela, 80 x 95 cm.



Manuel Felguérez, *El pintor y su mujer*, 1983, óleo sobre tela, 120 x 101 cm.



Manuel Felguérez, *La serie de San Luis*, 1981, Ensamblaje-pintura al óleo, 50 x 61 x 8 cm (aproximadamente) cada una.



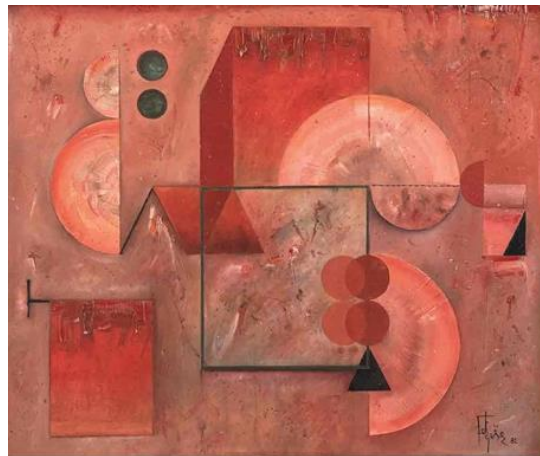
Francis Bacon, *Triptych inspired by Oresteia of Aeschylus*, 1981, litografía en colores, 53.5 x 103.5 cm.



Manuel Felguérez, *Variante de la llave de Kepler*, 1979, acero pintado, 2.0 x 2.0 x 4.0 m



Manuel Felguérez, *Naturaleza muerta*, 1987, mono impresión, 71.5 x 103.5 cm.



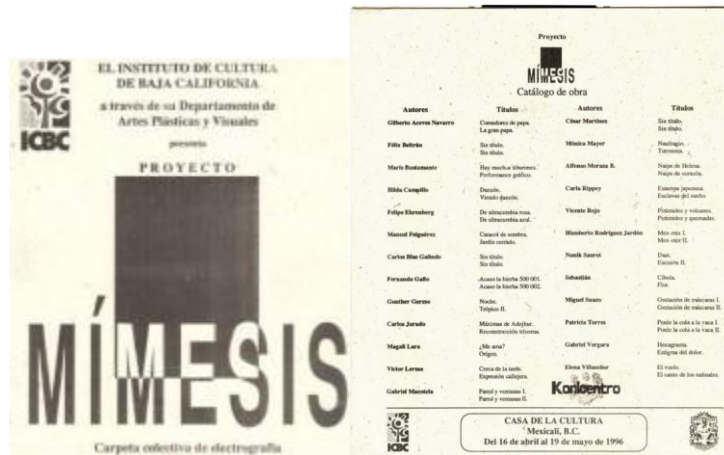
Manuel Felguérez, *Sin título*, 1982, óleo sobre tela, 49 x 59 cm.



Manuel Felguérez, *Encima de la noche*, 1989, óleo sobre tela, 115 x 134.5 cm.



Manuel Felguérez, *Sin título*, 1989, óleo sobre papel, 56 x 76 cm.



Programa de mano de la exposición proyecto Mimesis realizada en el Instituto de cultura de Baja California, el 19 de mayo de 1996.

Anexo 2

Glosario de términos y conceptos

Con la intención de dejar claro los términos utilizados en el desarrollo de la investigación, se agrega un glosario de términos y conceptos que pueden servir como guía para el lector que se adentre en ellos, retomando aquellos que pudieran causar alguna confusión entre sí, sea por su parecido o su aplicación en el espectro temporal o funcional en que se utilizaron dentro de esta tesis.

Pintura abstracta: arte que prescinde de la imitación del natural y de las referencias figurativas, para concentrarse en la forma u color como motivo principal estético.

Pintura surrealista: Del francés *surréalisme*, designa el movimiento artístico y literario surgido en Francia a comienzos del siglo XX y caracterizado por dar primacía al inconsciente y a lo irracional. La palabra francesa está formada con el prefijo *sur-*, cuyos equivalentes en español son los prefijos *sobre-*, *super-* o *supra-*; de ahí otros nombres como *sobrerrealismo*, *superrealismo* o *suprarrealismo*, que, aunque formalmente más adecuados, no han conseguido desplazar a *surrealismo*, denominación que se ha impuesto con claridad en todo el ámbito hispánico y resulta, por ello, la más recomendable. Lo mismo ocurre con *surrealista*, frente a las alternativas *sobre realista*, *superrealista* y *suprarrealista*.

Colorismo abstracto: Se refiere al pintor o a la obra que utiliza un colorido rico, combinado con acierto, destreza sobre el lienzo, basando sus principales motivos la expresión a través del color y la difuminación de él sobre el cuadro.

Geometrismo abstracto: Pintura abstracta que su principal motivo es el uso de formas geométricas para la expresión artística. Se concentra en utilizar las relaciones entre ellas aprovechando sus cualidades para que a través de la estética alcance una expresión artística.

Minimalismo artístico: Corriente artística contemporánea que juega con elementos limitados para su uso dentro de una obra de arte, es una tendencia estética e intelectual que busca la expresión de lo esencial eliminando lo superfluo.

Escuela de Altamira: Nace como foro de discusión en Santillana del Mar en 1941, y tiene la idea de revitalizar el arte de vanguardia. El grupo principal se conformó por los pintores Mathias Goeritz y Alejandro Ragel, el escultor Alejandro Ferrant, los intelectuales Pablo Beltrán de Heredia y Ricardo Gullón, y la historiadora Ida Prampolini.

El ejercicio espiritual de las artes de Mathias Goeritz: Es una vanguardia basada en la actitud espiritual del artista frente a la obra de arte, la cual determina una búsqueda por restituir el espíritu del hombre en el arte, con la intención de a través de la estética encontrar un escape, la salvación de su tiempo y el estado del arte de vanguardia.

Arquitectura emocional: Término acuñado por Mathias Goeritz para definir una manera de observar la arquitectura a partir de exaltar el valor artístico a través de pensar la construcción como una creación plástica y no sólo cobertura espacial. Es una forma de pensamiento donde el edificio debía ser por sí mismo una obra artística, a través del uso espacial del recinto a través de texturas, formas y colores. Todo esto con la intención de satisfacer las necesidades espirituales del ser humano.

Expresionismo abstracto pictórico: Es una corriente pictórica del expresionismo que se desarrolló principalmente en Estados Unidos de América a mediados del siglo XX y que se caracterizó por la expresión de emociones y sentimientos mediante la técnica abstracta de representación, se encuentra basada en la experimentación con las texturas, colores y formas, que buscan la expresión personal y no la representación.

Hard Edge: Estilo de pintura abstracta con auge en los años 60, donde la obra se divide por zonas de color diferenciadas por el uso de bordes nítidos que precisamente están pintados con precisión geométrica. Está basada en la expresión sensible a través del color.

Origami: Técnica oriental que busca realizar figuras u objetos con hojas de papel doblándolas sucesivas veces.

Geometrismo mexicano: Es una propuesta histórica desarrollada por Jorge Alberto Manrique, que considera la expresión geométrica realizada en nuestro país, tanto en artistas nacionales como internacionales que realicen su trabajo abstracto desde México.

Efímero pánico: Es una intervención corta en un espacio público en donde no hay más que un guion corporal de sucesos en los que el artista improvisaba y llevaba sus aportaciones a los límites del arte. Estuvo basado en la experimentación corporal y el concepto.

Arte conceptual: Es un arte donde la idea o concepto es lo más importante en la obra, enfocándose en formatos físicos solo como medio de representación, cuestionamiento o validación del concepto. El mismo proceso como las notas, bocetos, maquetas o diálogos, son parte de la pieza e incluso pueden gozar de gran importancia al demostrar el origen, desarrollo y productos generados por todo el proceso creativo en las artes.

Espacio Múltiple: Es el concepto sobre el cual Manuel Felguérez construye una manera de generar obras de arte a partir de la experimentación sobre el espacio bidimensional y tridimensional, sobre llevando las representaciones a diferentes planos a partir de la exploración de las posibilidades de la forma, el color y la interacción entre el artista y el proceso formal de abstracción y representación.

Espacio Múltiple (exposición): Los ejercicios exploratorios y las intervenciones bidimensionales y tridimensionales que realizaba Manuel Felguérez fueron presentadas tanto en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en 1973, además de ser llevada a la Bienal de Sao Paulo dos años después.

Espacio Múltiple (texto): Este texto editado por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1978, explica el proceso completo realizado por Carlos Olea y Manuel Felguérez, explícitamente la geometrización de su obra y la elaboración del sistema matemático basado

en la conceptualización de su obra, mostrando incluso los resultados y algunas serigrafías intervenidas.

Lenguaje simbólico geométrico (en el espacio múltiple): Parte de entender la abstracción geométrica como parte de una serie de patrones que son considerados como lenguaje por el mismo Felguérez en el texto *el Espacio Múltiple* (1978). Entendiendo la obra de arte como resguardante de un mensaje, es posible identificar los patrones geométricos y utilizarlos bajo teorías de la comunicación que reflejen el comportamiento y repliquen los mensajes del artista, quien es el transmisor.

Suprematismo: Movimiento artístico que recurre a las formas geométricas y los colores básicos como elemento total de representación artística. Basándose principalmente en la conformación estructural y el dominio de los conceptos equilibrio y movimiento de la obra. Abandona la imitación y recurre a la supremacía de la forma y el color como elemento estético principal.

Constructivismo: Estilo artístico que incorpora los términos de espacio y tiempo, aplicados a los elementos geométricos básicos. determinando y estudiando maneras de construcción metodológicas o formales, que negaron la representación imitativa y se basaba en el entendimiento de la dinámica de la forma y el color.

Innovación conceptual: Es la determinación por un creador artístico de crear bajo un sistema definido, o técnica que repite durante toda su vida, identificándole e innovando a través del método y basando sus aportaciones al arte, en un método concreto de generación artística.

Innovación experimental: Es la determinación de un creador artístico de crear en relación a los cambios que surgen en el momento durante su obra, basando su innovación en la libertad creativa y de estilos, basándose en el principio de ensayo y error en las artes.

Experimentación formal en las artes: Conformación de un método para establecer una forma creativa para generar arte basada en la pluralidad y las ciencias exactas,

La máquina estética: Proyecto realizado por Felguérez durante 1975 en donde la máquina y el hombre se juntan para explorar sobre y a partir del espacio creativo, en representaciones artísticas.

La máquina estética (texto): En el texto editado por la Universidad Nacional Autónoma de México de 1983, Manuel Felguérez explica el proceso realizado por él y Mayer Sasson para establecer la interacción con la computadora a través del lenguaje matemático, y los conceptos desarrollados anteriormente en el proyecto Espacio Múltiple.

Conceptos geométricos: Propuesta del autor para considerar las formas geométricas que conforman el proceso de diálogo entre la obra de arte y el autor, utilizadas en el proceso de abstracción y conformación de los ideogramas emitidos por la computadora, a partir de las dinámicas ocurridas entre diversas corrientes del pensamiento, que fundamentan el concepto espacio múltiple como lenguaje.

La forma-idea: Término utilizado por Octavio Paz en 1973 para definir los dibujos resultantes del proyecto Espacio Múltiple, entendiendo las cargas visuales como elementos formados por el concepto mismo de EM.

Libros de artista: Es una pieza creada por un artista conceptual para demostrar el proceso creativo y los resultados de su ejercicio artístico, elaborados a partir de un sistema, proceso y un concepto determinado.

Accidente controlado: Es una técnica pictórica que consiste en el arrojado de pintura sobre el cuadro para generar texturas, movimiento e interacción dentro de la pintura.

Caos pictórico (Felguérez): Es el proceso experimental de Felguérez que resulta en el posicionamiento sensitivo de su ejercicio artístico frente al cuadro, en un posicionamiento de las formas completamente experimental.

Drip painting: Es una técnica marcada por el goteo y vertido sobre la pintura que se encuentra en una parte inferior.

Arte digital: Es la expresión artística que implementa los procesos tecnológicos y computacionales en relación a expresiones estéticas determinadas, involucrándolos en el proceso, origen o incluso, siendo el soporte de la obra.

TABLA DE ILUSTRACIONES

| | |
|--|----|
| <i>Ilustración 1.</i> Manuel Felguérez, <i>Viaje espacial</i> , 1959, óleo sobre tela, 120 x 90 cm..... | 20 |
| <i>Ilustración 2.</i> Manuel Felguérez, Sin Título, 1959, óleo sobre lienzo, 53.3 x100.3 cm..... | 20 |
| <i>Ilustración 3.</i> Rufino Tamayo, <i>Mural México de Hoy</i> , 1953, óleo sobre tela, 510 x 1128 cm..... | 22 |
| <i>Ilustración 4.</i> José Clemente Orozco, <i>Mural Bombardero y Tanque</i> , 1940, pintura al fresco, 1100 x 2700 cm..... | 22 |
| <i>Ilustración 5.</i> Diego Rivera, <i>Paisaje Zapatista</i> , 1915, óleo sobre tela, 145 x 125 cm..... | 22 |
| <i>Ilustración 6.</i> Gunter Gerzso, <i>Dos personajes</i> , 1945, óleo sobre panel de madera, 49.5 x 38.1 cm..... | 27 |
| <i>Ilustración 7.</i> Carlos Mérida, <i>El dios del Fuego</i> , 1948, grafito y color en papel, 30 x 34.8 cm..... | 27 |
| <i>Ilustración 8.</i> Mathias Goeritz, <i>Sin título</i> , 1959, metal perforado en madera, 70 x 70 cm..... | 29 |
| <i>Ilustración 9.</i> Manuel Felguérez, <i>Óleo Blanco no. 17</i> , 1959, óleo sobre masonita, 79.6 x 40 cm..... | 35 |
| <i>Ilustración 10.</i> Ossip Zadkine, <i>Daphné</i> , 1958, bronce, marrón patinado, 73 x 39 x 21.5 cm..... | 35 |
| <i>Ilustración 11.</i> Manuel Felguérez, <i>En busca de la gaviota</i> , 1959, óleo sobre tela, 200 x 325 cm..... | 38 |
| <i>Ilustración 12.</i> Manuel Felguérez, <i>Relación de viaje</i> , 1966, óleo sobre masonita, 34.3 x 34.3 cm..... | 39 |
| <i>Ilustración 13.</i> Willem de Kooning, <i>Composition</i> , 1955, óleo, esmalte y carboncillo sobre lienzo, 201 x 175.6 cm..... | 39 |
| <i>Ilustración 14.</i> Manuel Felguérez pintando el mural efímero, fotografía en la exposición <i>Un arte sin tutela:</i> <i>Salón Independiente en México, 1968-1971</i> , Archivo MUAC..... | 43 |
| <i>Ilustración 15.</i> Mural Efímero-Pintura Mexicana, publicado en 2017, Fotograma 04:24, Filmoteca UNAM.. | 43 |
| <i>Ilustración 16.</i> Ethel Villanueva, <i>EV-05</i> , 1968, fotografía digital, Archivo Histórico de la UNAM..... | 43 |
| <i>Ilustración 17.</i> Manuel Felguérez, <i>Sin título</i> , 1970, escultura montable..... | 45 |
| <i>Ilustración 18.</i> Fotografía del montaje de exposición: <i>Un arte sin tutela: Salón Independiente en México,</i> <i>1968-1971</i> , año. 2020, lugar: Museo Amparo, Puebla, México..... | 46 |
| <i>Ilustración 19.</i> Manuel Felguérez, <i>Erotomanía</i> , 1971, mural efímero, CAM Guadalajara..... | 48 |
| <i>Ilustración 20.</i> Manuel Felguérez, <i>Sin título</i> (de la serie la mujer), 1971, Acrílico sobre madera, 50 x 50 cm. Archivo Miguel Aldana..... | 48 |
| <i>Ilustración 21.</i> <i>La Ópera del Orden</i> , director: Alejandro Jodorowsky, fecha. junio 1962. Caratula de programa de mano para la obra..... | 55 |
| <i>Ilustración 22.</i> Grupo Pánico de México en la presentación <i>La Opera del Orden</i> , 1962. Archivo CENIDIAP- INBA, Fundación Katy Horna..... | 57 |
| <i>Ilustración 23.</i> Manuel Felguérez, <i>Telón Móvil</i> , 1965, aprox. 7500 x 2200 cm. Foto archivo casa del tiempo UAM, 1965..... | 60 |
| <i>Ilustración 24.</i> <i>Telón Móvil</i> en secciones, Teatro Casa de la Paz, 1965, archivo Manuel Felguérez..... | 60 |
| <i>Ilustración 25.</i> <i>La Montaña Sagrada</i> , director: Alejandro Jodorowsky, año. 1973. Secuencia de fotogramas..... | 63 |
| <i>Ilustración 26.</i> Manuel Felguérez, <i>Pintura No. XV</i> , 1959, óleo sobre tela, 60 x 90 cm..... | 71 |

| | |
|--|------------|
| <i>Ilustración 27. Diseño 10, Manuel Felguérez, en El Espacio Múltiple, página. 91, UNAM, 1978.....</i> | <i>74</i> |
| <i>Ilustración 28. Manuel Felguérez, Homenaje a Lobachevsky, 1973, serigrafía, 56 x 66 cm.....</i> | <i>78</i> |
| <i>Ilustración 29. Portada del catálogo de la exposición El espacio múltiple en el Museo de Arte Moderno, 1973.....</i> | <i>83</i> |
| <i>Ilustración 30. Interior del catálogo de la XIII bienal de Sao Paulo, 1975.....</i> | <i>83</i> |
| <i>Ilustración 31. Poster de la Bienal de Sao Paulo s/f Archivo Manuel Felguérez.....</i> | <i>83</i> |
| <i>Ilustración 32. Portada del catálogo de la XIII bienal de Sao Paulo, 1975.....</i> | <i>83</i> |
| <i>Ilustración 33. Ejemplo visual del proceso geometrizable aplicado en el EM y LME (Propuesta del tesista).....</i> | <i>86</i> |
| <i>Ilustración 34. Detalle de la significación numérica de los conceptos geométricos en La Máquina Estética, Manuel Felguérez, 1983, 35.....</i> | <i>96</i> |
| <i>Ilustración 35. Detalle de los diseños emitidos y proceso de uso del concepto espacio múltiple, en las piezas tituladas El centro de las formas, 1976-1979. La máquina estética, Manuel Felguérez y Mayer Sasson, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1983.71- 74.....</i> | <i>98</i> |
| <i>Ilustración 36. Sol Lewitt, Serial Project #1 (diseño y escultura), 1966, esmalte horneado sobre unidades de acero y aluminio, 50,8 x 398,9 x 398,9 cm.....</i> | <i>101</i> |
| <i>Ilustración 37. Ian Burn, Xerox book, 1968, libro de artista, 21.2 x 27.6 cm.....</i> | <i>101</i> |
| <i>Ilustración 38. Manuel Felguérez, Saliendo del laberinto, 1969, óleo sobre tela, 80 x 100 cm.....</i> | <i>106</i> |
| <i>Ilustración 39. David Alfaro Siqueiros, Collective Suicide, 1936, laca sobre madera, 124.5 x 182.9 cm.....</i> | <i>108</i> |
| <i>Ilustración 40. Jackson Pollock, La llama, 1938, óleo sobre madera montada y quemada, 51.1 x 76.2 cm.....</i> | <i>108</i> |
| <i>Ilustración 41. Manuel Felguérez, Sin título, 2016, óleo tela, 115 x 190 cm.....</i> | <i>108</i> |
| <i>Ilustración 42. Manuel Felguérez, Taio Rojo, 1968, óleo sobre tela, 40 x 60.5 cm.....</i> | <i>111</i> |
| <i>Ilustración 43. Manuel Felguérez, Barco México 68, 1968, escultura, 500 x 1520 x 165 cm.....</i> | <i>112</i> |
| <i>Ilustración 44. Manuel Felguérez, Autodeterminación, 1966, óleo sobre lienzo, 102 x 114 cm.....</i> | <i>112</i> |
| <i>Ilustración 45. Manuel Felguérez, Encima de la Noche, 1989, óleo sobre lienzo, 115 x 134.5 cm.....</i> | <i>112</i> |
| <i>Ilustración 46. Manuel Felguérez, Escala de silencio, 1984, óleo sobre tela, 120 x 100 cm.....</i> | <i>117</i> |
| <i>Ilustración 47. Manuel Felguérez, Sobre sí mismo, 1984, óleo sobre tela, 120 x 100 cm.....</i> | <i>117</i> |
| <i>Ilustración 48. Manuel Felguérez, Anatomía del Fuego, 1982, óleo sobre tela, 90 x 110 cm.....</i> | <i>121</i> |
| <i>Ilustración 49. Manuel Felguérez, Ensayo de un cuadro, 1993, electrografía monumental, 1200 x 1200 cm.....</i> | <i>125</i> |
| <i>Ilustración 50. Manuel Felguérez en su estudio, fotografía Galería Durban Segnini, 2017.....</i> | <i>127</i> |

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivos

Archivo de Acervos históricos y de Folletos y de Colecciones Especiales de la Universidad Iberoamericana.

Archivo Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, México.

Biblioteca y Centro de Documentación Mercedes Oteyza, Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, Zacatecas, México.

Colección-Archivo Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, Zacatecas, México.

Publicaciones

Felguérez, Manuel. 1973. *Felguérez: el espacio múltiple: del 20 de diciembre de 1973 al 17 de febrero de 1974*: Museo de Arte Moderno, Bosque de Chapultepec. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Felguérez, Manuel y Mayer Sasson. 1976. *Paintings and Sculptures*. E.U.A. Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University.

Felguérez, Manuel. 1978. *El Espacio Múltiple*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Felguérez, Manuel y Mayer Sasson. 1983. *La máquina estética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Felguérez, Manuel. 1991. *Manuel Felguérez exposición temporal, 17 de octubre de 1991*. México: Museo Amparo.

-----, 1997. *Manuel Felguérez*. México: Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas.

Conferencias

Explicación compartida por Manuel Felguérez durante el Recorrido en la visita guiada a la exposición Trayectorias, en el Museo Universitario de Arte Moderno. Jueves 27 de febrero 2020.

Fuentes secundarias

Acevedo, Karla. 2011. *Museo Experimental el Eco: arquitectura emocional 2011*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Alvarado Dulce. 2001. *Performance en México*. México: Era.

Álvarez, Federico. 2015. *Vicente Rojo. Escrito-Pintado*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Amieva, Mónica. 2011. *Museo experimental el eco/Arquitectura emocional*, 150-153. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Arnheim, Rudolph. 2006. *Arte y Percepción Visual*. España: Alianza Editorial.

Ashton, Dore. 2009. *Manuel Felguérez invención constructiva*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Blas, Carlos, 2009. *Manuel Felguérez tres vertientes de un lenguaje: gráfica, pintura y tridimensionalidad*. México: Museo Biblioteca PAPE.

Bordes, Ana. 2007. *Manuel Felguérez, artistas en México*, México: Taller gráfica bordes.
Cano, Juan. 2006. *Mensajes Mathias Goeritz* (México: Fundación JUMEX-registros, exposiciones.

Carlos Monsiváis. 1995. *Imágenes y Visiones. Arte mexicano entre la actualidad y la vanguardia*. España: Centro Gallego de Arte Contemporáneo.

Cherem, Silvia y Gilberto Aceves. 2003. *Trazos y revelaciones: entrevistas a diez artistas mexicanos: Gilberto Aceves Navarro, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Roger von Gunten, Joy Laville, Vicente Rojo, Juan Soriano, Francisco Toledo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Chomsky, Noam y George Miller. 1972. *El análisis formal de los lenguajes naturales*. España: Alberto Corazón.

Dallal, Alberto. 2006. *El proceso creativo*. México; Coloquio Internacional de Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México- Estéticas Instituto de Investigaciones.

Debroise, Oliver y Cuauhtémoc Medina. 2006. *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Decker, Arden. 2018. *68+50*. México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo- Universidad Nacional Autónoma de México.

Del Conde Teresa.1999. *Un siglo de arte mexicano: 1900-2000*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

------. 2009. *Derroteros Manuel Felguérez*. México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Deleuze, Gilles. 1984. *Francis Bacon lógica de la sensación*. E.U.A.: Harry Jancovici.

Driben, Lelia. 2012. *La Generación de la Ruptura y sus antecedentes*. México: Fondo de Cultura Económica.

Eder, Rita coord. 2014. *Desafío a la estabilidad, procesos artísticos en México 1952-1967*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Turner.

Elizondo, Lupina. 2018. *Arte entre vecinos, México y Estados Unidos*. México: Qualitas Promoción de arte mexicano.

Espinosa, Jorge. 2013. *Geometrismo escultórico mexicano*. México: Galería Arte Hoy.

------. 2014. *Manuel Felguérez*. México: Galería Arte Hoy.

Favela, María. 2003. *Waldemar Sjölander: el gran colorista*. México: CENIDIAP.

Fernández, Martha y Noelle Louise. 1990. *Estudios sobre arte: sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Francastel, Pierre. 1957. *Du cubism a l'art abstrait*. Francia: S.E.V.P.E.N.

Freijo Angustias y Alexis Callado. 2019. *Elena Asins, la ciencia como herramientas del arte. Catálogo de Exposición Galería Freijo*. España: Freijo.

Foster Hal. 1985. Introducción al posmodernismo. en *La posmodernidad*, coord. Hal Foster España: Editorial Kairos.

Gamboa Fernando. 1976. *El geometrismo mexicano, una tendencia actual, catálogo de exposición*. México: Museo de Arte Moderno.

García, Pilar y Cuauhtémoc Medina. 2018. *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México 1968-1971*. México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo- Universidad Nacional Autónoma de México.

García, Pilar y Manuel Felguérez. 2019. *Manuel Felguérez Trayectorias cat. exp. Museo Universitario de Arte Contemporáneo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Garza, Daniel. 2018. *I New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*. E.U.A.: University of California.

Garza, Daniel. 2018. *Wolfgang Paalen en México y el surrealismo disidente de la revista DYN Catálogo de exposición Museo de Arte Carrillo Gil*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Goeritz Mathias. 1960. *Manifiesto Estoy Harto*. México: Fondo Mathias Goeritz-CENIDAP/INBA.

González, Ana y Joan Campas. 2013. *Del informalismo al arte conceptual*. España: Universitat Oberta de Catalunya.

González, Daniel. 1996. *Antología Pánico*, 151-163. México: Editorial Joaquín Mortiz.

Gyula, Kosice. 2014. *Arte Madí Edición Facsimilar*. Argentina: Biblioteca Nacional.

Habermas, Jürgen. 1985. *La posmodernidad*. España: Editorial Kairos.

Hess, Bárbara. 2005. *Expresionismo abstracto*. Alemania: Taschen.

Jodorowsky Alejandro. 1965. *Teatro pánico*. México: Editorial Era/Alacena.

Josten, Jenifer. 2018. *Mathias Goeritz, Modernist Art and Architecture in Cold War México* Estados Unidos de América: Yale University Press.

Kandinsky, Wassily. 1971. *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. México: Ediciones Coyoacán.

Lambert, Jean. 1969. *Pintura abstracta*. España: Aguilar.

Lara, Lupina. 1997. *Resumen pintores y pintura mexicana: Guillermo Gómez Mayorga/ Manuel Felguérez*. México: Qualitas promoción del arte mexicano.

-----, 2018. *Arte entre vecinos México y Estados Unidos*. México: Qualitas promoción del arte mexicano.

Liotard, Jean. 1987. *La posmodernidad explicada a los niños*. España: Gedisa.

Malevich, Kazimir. 2003. *The non-objective world: The manifesto of Suprematism*. New York: Dover Publications.

Manrique, Jorge. 1982. *Historia del arte mexicano, 2300-2315*. México: Secretaría de Educación Pública/Salvat.

-----, 1994. *Historia General de México, El proceso de las artes, 1910-1970* México: El Colegio de México.

-----, 2001. *Una visión del arte y de la historia*, 83-96. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

------. 2006. *El proceso creativo XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, 191-202. México: Instituto de Investigaciones estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México.

------. 2007. *Una visión del arte y de la historia*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

------. 1974. *Felguérez: obsesiva búsqueda del lenguaje*. México, Plural.

------. 1977. *El Geometrismo Mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Medina, Cuauhtémoc, Pilar García y Ekaterina Álvarez. 2020. *Manuel Felguérez. El futuro era nuestro*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Mitchel, William. 2009. *Teoría de la imagen*. España: Akal.

Mondrian, Piet. 2006. *Realidad natural y realidad abstracta*. México: Editorial Coyoacán.

Moreno, Jaime. 2018. *Manuel Felguérez obra pública*. México: Editorial RM.

Morgan, Robert. 2014. *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual*. España: Ediciones Akal.

Museo de Arte Carrillo Gil. 1988. *Ruptura 1952-1965 cat. exp. Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil*. México, D.F.: Museo de Arte Carrillo Gil-Biblioteca PAPE.

Nake, Frieder. 2019. *Harold Cohen Unique. For the exhibition Harold Cohen Dam Gallery Berlín*. Alemania: Dam Gallery Berlín.

Olea, Óscar. 1997. *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Olguín, David. 2012. *Un siglo de teatro en México*. México: FCE - Fondo de Cultura Económica.

Ortiz, Javier y Fernando Pedrero. 2019. *Elena Asins, menhires, Cuadernos Coleccionables del museo*. España: Museo Universidad de Navarra.

Ortiz, Julieta. 1984. *El salón de artes plásticas, sección bienal de crítica de arte*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Oiticica Helio. 2013. Colour, time and structure. En *Abstract*, coord. Maria Lind, 73-78. Estados Unidos de América: Withechapel Gallery London-The MIT Press.

Pacheco, Cristina. 1995. *La luz de México: entrevistas con pintores y fotógrafos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Palacio de Bellas Artes. 1968. *Salón solar 1968, programa cultural de la XIX olimpiada, festival internacional de las artes octubre/diciembre*. México: SEP-INBA.

Parcerisas, Pilar. 2007. *Conceptualismos(s) poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. España: Akal.

Paz, Octavio. 1968. *Marcel Duchamp*. México: Ediciones Era.

Quijano, José y Manuel Felguérez. 1984. *Manuel Felguérez obra en Monterrey*. México, MARCO.

Ramírez, Juan. 2006. *Duchamp, el amor y la muerte incluso*. Madrid: Ediciones Siruela.

Reyes Palmas, Francisco. 1994. *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte “Arte, Historia e Identidades en América, visiones comparativas”*, 821-828. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Sainz, Luis. 2000. *El empeño gramático de Manuel Felguérez*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores.

Sánchez, Sergio. 2000. *Teatro Casa de la Paz, noticia de múltiples espacios*. México: UAM.

Serviddio, Fabiana. 2012. *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Seuphor, Michel. 1949. *L`art abstrait*. Francia: Maeght.

Torres, Ana. 2013. Lilia Carrillo y Manuel Felguérez: pasión en blanco. En *Codo a codo: parejas de artistas en México*, coord. Dina Comisarenco, 309-326. México: Universidad Iberoamericana.

Umberto Eco. 1962. *La estructura ausente*. España: editorial Lumen.

Villiers de L'isle-Adam Auguste. 1988. *La Eva Futura*. España: editorial Valdemar.

Villoro, Juan y Manuel Felguérez. 1997. *Felguérez: el límite de una secuencia*. México: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey.

Zapett, Adriana. 1998. *Arte digital*. México: Centro Nacional para la Cultura y las Artes.

Tesis

Domínguez, Hilda. 2019. La pintura abstracta expresionista en México en la década de los ochenta a partir de la obra de Miguel Ángel Alamilla, Francisco Castro Leñero, Irma

Palacios e Ignacio Salazar. Tesis de Doctorado., Universidad Nacional Autónoma de México.

Maltas, Antonio. 2009. Wasilly Kandinsky y la Evolución de la Forma, fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo. Tesis de Doctorado, Universitat Politècnica de Catalunya.

Martínez, Lorena. 2004. La Montaña Abismada. Tesis de Licenciatura en Letras, Universidad de Chile.

Mercado, Octavio. 2007. La Máquina Estética de Manuel Felguérez. Tesis de maestría., Universidad Nacional Autónoma de México.

Prado, Rafael. 2017. *Renovación del espíritu De Stijl y la Bauhaus en la arquitectura española tras la gran recesión del 2008*. Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla.

Torres, Ilse. 2020. *El salón independiente (1968-1971) en tres gestos: organizar, reestructurar y experimentar*. Tesis de maestría en estudios de arte, Universidad Iberoamericana.

Ugalde, Alejandro. 1993. José Luis Cuevas y la renovación plástica en México: 1950–1968. Tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana.

Revistas

Amador, Judith. 2014. Mural escultórico de Felguérez una esperanza. *Revista Proceso*, mayo.

Barrass, Stephen. 2008. Creative Practice-Based Research in Interaction Design. *Computers in Entertainment*, junio.

Barbosa, Araceli. 2019. Wolfgang Paalen y su visión relativista de integración del arte amerindio y precolombino al surrealismo, *Pambini*, diciembre.

Baumflek, David y Ara Osterweil. 2013. Peripheral Visions: The Working Life of Ian Burn. *The Ivory tower and the authors*, julio.

Bellido, María. 2002. Joaquín Torres García, hacía un arte constructivista de raíz americana. *Revista de Humanidades*.

------. 2003. Arte digitalizado y arte digital: las manifestaciones artísticas en la era digital. *Ars Longa. Cuadernos de arte*, diciembre.

Bond, Gregory. 2005. Software as Art. *Communications of the ACM*, agosto.

Courtney, Gilbert. 2009. Negotiating Surrealism Carlos Mérida, Mexican Art and the Avant Garden. *Journal of Surrealism and the Americas*.

Cohen, Harold. 1974. On Purpose: An enquiry into the possible roles of the computer in art. *Studio International*.

Crowther, Paul. 2008. Ontology and Aesthetics of Digital Art. *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, mayo.

Cullen, Deborah. 2012. Contact Zones: Places, Spaces, and Other Test Cases. *American Art*.

Dardel, Magdalena. 2011. Marc Chagalli y los primitivos italianos. *Ars Longa*.

Del Conde Teresa. 2000. Felguérez: los bordes de una trayectoria. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, septiembre-noviembre.

Ejea, Tomás. 2014. Crónica de un efímero, dinámica de un mural en el Teatro de la Casa de la Paz. *Tiempo en la Casa Suplemento de la revista casa del tiempo*, febrero.

Farakos, Mary. 1984. Octavio Paz y Marcel Duchamp: crítica moderna para un artista moderno," *Cuadernos Hispanoamericanos*, agosto.

Francisco Lara. 2002. Arte conceptual: renuncia estético emocional hacia el objeto. *Laboratorio de arte*.

Felguérez, Manuel. 1999. La computadora y la creación artística. *Revista de la universidad de México*, marzo.

Felguérez, Manuel. 1959. Viaje sin regreso. *Revista de la Universidad de México*, julio.

Feria, Fernanda y Rosa Lince. 2010. Artes y grupos de poder, el muralismo y la ruptura. *Estudios políticos*, septiembre-diciembre.

Galenson, David. 2002. ¿Was Jackson Pollock the greatest modern American painter? A quantitative investigation. *National Bureau of economic research*, marzo.

-----, 2008. Analyzing Artistic Innovation: the greatest breakthroughs of the Twentieth Century. *Historical Methods*, agosto.

-----, 2008. Two paths to abstract art: Kandinsky and Malevich. *Russian History*.

Garduño, Bianca. 1968: Largo camino a la democracia. *Sociológica*. septiembre-diciembre.

García Angélica. 1999. Apuntes en torno a la ópera del orden y el efímero pánico, *Documenta CITRU, Revista Semestral de Investigación Teatral*, noviembre.

Garza, Daniel. 2009. Las Torres de Satélite: ruina de un proyecto que nunca se concluyó. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*.

Garza, Daniel. 2011. Anthropology as Science, Anthropology as Politics: The Lessons of Franz Boas in Wolfgang Paalen's Amerindian Number of DYN, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*,

Gay, Juan y Philippe Rolland. 2012. La Revista Dyn (1942-1944). Sus Principales Contenidos. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, agosto.

González, Natalia. 2014. Entrevista a Vicente Rojo con motivo del Libro-Maleta Octavio Paz / Marcel Duchamp. *Les Ateliers du SAL*, mayo.

Hernández, Miguel. 2008. El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible. *Imafronte*, diciembre.

Lewitt, Sol. 1967. Sentences on Conceptual Art. *Artforum*, junio.

Lippard, Lucy y John Chandler. 1968. The Dematerialization of Art. *Art International 12*, febrero.

Mandel, Claudia. 2007. Muralismo mexicano: arte público/identidad/memoria colectiva, *ESCENA. Revista de las artes*, marzo.

Martínez, Noemi 1994. Referencias literarias en Duchamp y en el gran vidrio, *Arte individuo y sociedad*, enero.

Negrete, Juan. 2017. Cuevas L'enfant terrible. *El comentario semanal*, marzo.

Noelle, Louise. Óscar Olea Figueroa. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, agosto.

Parret, Herman. 2002. El cuerpo según Duchamp. *Revista d'Art*.

Parker, Robert. 1977. Manuel Felguérez, espacio y tiempo. *Arte en Colombia*, abril-junio.

Peña, Adriana. 2015. Historia de la escultura moderna y de los viajes culturales de artistas colombianos a París después de 1945. *Historia Crítica*.

Pierre Charpentrat, 1971. Pierre Francastel. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, octubre.

Prieto, Antonio. 2001. Pánico, Performance y Política: Cuatro décadas de acción no objetual en México. *Revista Conjunto Casa de las Américas*, abril-junio.

Rodríguez, Olga y María Pereira. 2015. Diálogos con la abstracción geométrica en Latinoamérica. *Inventio la génesis de la Cultura Universitaria en Morelos*, noviembre-febrero.

Ruiz, Luis. 2015. En torno a Escuela de Altamira. *Santander: Palacete del Embarcadero, Archivo Español de Arte*, diciembre.

Sánchez, Héctor. 2017. Capricho y geometría la obra de Kazuya Sakai. *Casa del tiempo*, marzo.

Torres, Ana. 2004. ¿Ruptura? *Discurso Visual*, julio-septiembre.

Carmen Valdebenito. 2010. Marcel Duchamp: Apariencia desnuda. *Analecta Revista de humanidades*, enero marzo.

Van Doesburg, Theo. 2001. Los diecisiete puntos de la arquitectura neoplástica. *Revista de Arquitectura*, agosto-diciembre.

Vásquez, Julio. 1935. Ossip Zadkine. *Revista de Arte*.

Vázquez, Adolfo. 2013. Arte conceptual y posconceptual. la idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. *Nómadas: Crítica Journal of Social and Juridical Sciences*, enero-junio.

Villagómez, Cynthia. 2010. Una aproximación al Arte Digital mexicano y sus procesos de producción. *Revista interiorgráfico décima edición*, diciembre.

Conferencias

Merve Sahin. 2020. Tracing the History and Theory of Conceptual Art and Technology: The case Study on Harold Cohen. Conferencia presentada en el “Media, arts and design 2020: Artificial Intelligence”, vía zoom. (<https://www.youtube.com/watch?v=G4v5uRZmDbc>).

Torres, Ana. 2008. Un mural colectivo: signos existenciales y utópicos. Conferencia presentada en el “XV congreso internacional de Ahila, 1808-2008: Crisis y problemas en el mundo atlántico”, 26 al 29 de agosto, Leiden, Holanda.

Hemerografía

Álvaro, Enrique. “El límite de una secuencia”. *La jornada semanal*. 14 de septiembre de 1997, sección cultural.

Pérez Turrent, Tomás. 1970. Cortometraje del Salón 69. SI o el documental de la pesca de sardinas. *Boletín del Salón Independiente 70*, 3 de diciembre.

Sitios web

Alicia Beltramini. Ver_ Felipe Ehrenberg innovador del arte conceptual en México. Las Nueve Musas, <https://www.lasnuevemusas.com/felipe-ehrenberg/> (Consultada el 5 de marzo 2021).

Aristegui Noticias. Ver_ Manuel Felguérez era un hombre esencialmente feliz: Cuauhtémoc Medina. Aristegui Noticias, <https://aristeguinoicias.com/0906/kiosko/manuel-felguerez-era-un-hombre-esencialmente-feliz-cuauhtemoc-medina/> (consultado el 12 de enero 2020).

Arte, Reporte Índigo. Ver_ Felguérez Inédito. Reporte Indigo, <https://www.reporteindigo.com/piensa/felguerez-inedito-entrevista-caos-orden-fallecimiento/> (consultada el 12 de enero 2021).

CECUT. Ver_ La llave de Kepler, 1977, Manuel Felguérez. Obra expuesta en el *ENCUENTRO. México-Colombia, Colección SURA* instalada en la Sala 1 de El Cubo, en el Centro Cultural Tijuana, 2014. Cecut. Centro Cultural Tijuana, <http://cecutm.blogspot.com/2014/08/la-llave-de-kepler-obra-del-mexicano.html> (consultada el 12 de enero 2021).

Cesar Martínez. Ver_ Felipe Ehrenberg, un neólogo sin fronteras. Cesar Martínez, http://martinezsilva.com/textos/de_cesar/Sobre_FELIPE_EHRENBORG.pdf (consultada el 29 de noviembre 2020).

Del Conde, Teresa. Ver_ Felguérez en Bellas Artes. *La jornada*, <https://jornada.com.mx/2009/12/15/opinion/a06a1cul>, (consultada el 17 de enero 2021).

Egea, Eduardo. Ver_ Lo local y lo digital. Crónica. https://www.cronica.com.mx/notas-lo_local_y_lo_digital-1172787-2020 (consultado el 22 de enero 2021).

Documenta. Ver_, Retrospectiva Documenta 6, 24 de junio-2 de octubre 1977. Documenta. https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_6 (consultada el 21 de junio 2021).

Emanuele de Domo. Ver_ Printed Matter Inc. Book as System: The artista Book of Sol Lewitt, exhibition. Printed Matter. Printedmatter, https://www.printedmatter.org/programs/events/877?utm_source=Full+Contact+List&utm_campaign=55f5f6c269EMAIL_CAMPAIGN_2019_06_17_05_11&utm_medium=email&utm_term=0_30fcd60143-55f5f6c269-211869905 (consultada el 4 de enero 2021).

Erika Rodríguez. Ver_ Manuel Felguérez, precursor del arte digital en México. Cienciamx, <http://www.cienciamx.com/index.php/ciencia/arte/16749-Manuel-Felguerez,-precursor-del-arte-digital-en-M%C3%A9xico> (consultada el 20 de enero, 2021).

Instituto Nacional de Bellas Artes. Ver_ El barco, escultura de Manuel Felguérez, vuelve a navegar en el MAM. Boletín núm. 1746. INBA, <https://inba.gob.mx/prensa/11170/el-barco-escultura-de-manuel-felguerez-vuelve-a-navegar-en-el-mam> (consultada el 20 de abril del 2019).

Isabel Leñero. Ver_ El Salón Independiente 1968-1971 en el MUAC. *Revista Proceso*, <https://www.proceso.com.mx/565976/el-salon-independiente-1968-1971-en-el-muac> (consultada el 21 de abril 2020).

Juan Talavera. Ver_ Nada he pedido al poder, asegura Gabriel Orozco. *Crónica*, <http://www.cronica.com.mx/notas/2012/711450.html> (consultada el 20 de octubre 2020).

Raúl Campos. Ver_ Recuperan el legado del maestro de Felguérez, *Periódico La Razón*. <https://www.razon.com.mx/cultura/recuperan-legado-del-maestro-de-felguerez/> (consultada 4 de enero 2019).

Rosario Reyes. Ver_ Ehrenberg, epítome del artista contemporáneo. *El financiero*, <https://www.elfinanciero.com.mx/after-office/ehrenberg-epitome-del-artista-contemporaneo> (consultado el 4 de noviembre del 2020).

Jesús González. Ver_ Talento Magistral: Manuel Felguérez. *Líderes Mexicanos*. <https://lideresmexicanos.com/entrevistas/talento-magistral-manuel-felguerez/> (consultada el 12 de enero de 2021).

Moma Learning. Ver_ Serial Project, I (ABCD) Sol Lewitt (American, 1928–2007). Moma. https://www.moma.org/learn/moma_learning/sol-lewitt-serial-project-i-abcd-1966/ (consultada el 29 de abril de 2020).

Mónica Mayer. Ver_ Aquerotipo. Archivo digital Pinto mi raya. <http://www.pintomiraya.com/pmr/proyectos-digitales-28/28-aquerotipo> (consultada el 19 de octubre 2020).

Mónica Mayer. Ver_ Arte digital en México. Pinto Mi Raya, <http://www.pintomiraya.com/pmr/monica-mayer/textos-monica-3/15-textos-pmr/textos-de-monica/61-arte-digital-en-mexico> (consultada el 23 de enero, 2021).

Mónica Mayer. Ver_ Proyectos digitales mimesis. Archivo digital Pinto mi raya. <http://www.pintomiraya.com/proyectos-digitales/27-mimesis.html> (consultada el 19 de octubre 2020).

Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez. Ver_ Felguérez dice que su generación no es de ruptura, sino de apertura universal. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, <https://www.museodearteabstracto.com/noticiaf.php?id=92&t=felguerez-dice-que-su-generacion-no-es-de-ruptura-sino-de-apertura-universal> (consultada el 19 de enero 2021).

Pablo Estévez. Ver_ Arte minimalista: correspondencias plásticas entre escultores mexicanos y estadounidenses. Blogs Facultad de Arte y Diseño-UNAM, http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/joaquin_estevez/?p=51 (Consultada el 04 de marzo 2021)

Rafael Tovar. Ver_ Crisálida en el Museo Tamayo de Arte Contemporáneo. Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez,
<https://www.museodearteabstracto.com/noticiaf.php?id=72&t=crisalida-en-el-museo-tamayo-arte-contemporaneo> (consultada el 29 de abril 2020).

Silvia Cherem. Ver_ Contrapesos en Tensión, Homenaje a Manuel Felguérez. Cultura Foreign and lifestyle, <https://www.protocolo.com.mx/cultura/contrapesos-en-tension-homenaje-a-manuel-felguerez-iii/> (consultada el 8 de enero 2021).

Tate United Kingdom. Ver_ Conceptual Art. Tate Art and Artists,
<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/conceptual-art> (consultada el 20 de Junio 2021).

Universidad Nacional Autónoma de México. Ver_ El envés del arte abstracto o el universo secreto deslizante de Manuel Felguérez. *Revista imágenes del instituto de investigaciones estéticas- UNAM*,
http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/el_enves_del_arte_abstracto (consultada 13 de diciembre 2020).

Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Comunicación Social. Ver_ Boletín 470. UNAM. https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2015_470.html (consultada el 17 de enero 2021).

Vice. Ver_ Los momentos más destacables en la trayectoria de Felipe Ehrenberg. Vice. [www.vice.com/ es/article/785mvd/los-10-momentos-mas-destacables-en-la-trayectoria-de-felipe-ehrenberg](http://www.vice.com/es/article/785mvd/los-10-momentos-mas-destacables-en-la-trayectoria-de-felipe-ehrenberg) (consultada el 14 de enero 2021)

Zúñiga, Araceli. Ver_ “¡¡¡atrás de la raya que estoy trabajando!!! (el Festival Internacional Cervantino, Melquíades Herrera, la 8ª Bienal de Poesía Experimental y...) Pinto mi Raya (Primera Parte). Pinto Mi Raya. <http://www.escaner.cl/escaner74/mutaciones.html> (consultada el 19 de enero 2021).

Gloria Hernández Jiménez, Ver_ Los murales de Osaka. Entre ruptura e integración, *Crónicas, número especial*, UNAM,
<http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/50315>. Fecha de consulta: febrero de 2018.

Videografía.

Alejandro Jodorowsky. “*La Montaña Sagrada*” Video de You tube, publicado 12 de noviembre 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=YG-LT80tzvU>

Juan Gurrola. “*Tajimara*” Video de YouTube, publicado 9 de octubre 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=06kGaUj90vM>

Canal 11. “*Artes - Manuel Felguérez*”. Video de YouTube. 25:59, publicado el 8 de diciembre 2016. https://www.youtube.com/watch?v=oixy_3Gam0Q

Canal 22-CONACULTA. “*Creadores Eméritos: El espacio múltiple, Manuel Felguérez*”. Video de YouTube, publicado el 7 de diciembre 2001. <https://www.youtube.com/watch?v=l1XBQqazPJ8>

CONACULTA. “*El arte y los rituales del artista plástico Manuel Felguérez*” ADN Opinión, video de YouTube, publicado el 7 de diciembre 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=R-0bzsaEq88>

García, Angélica. “*Teatro Pánico Alejandro Jodorowsky. Citru Bellas Artes*”, Video de YouTube, publicado el 19 de abril 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=TKAFrNGYL-A&t=437s>

IBERO Radio. “*Manuel Felguérez De la Máquina Estética al Siglo XXI*”. Video de YouTube, publicado por "ibero 90.9" 1 de febrero de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=xOx4hk9ppcM>.

Miguel Tobías. “*El caos y el orden*”. Video documental Amazon Prime, publicado el 25 de octubre 2016.

Museo Jumex. “Charla con Felipe Ehrenberg sobre Ulises Carrión”. Video de YouTube, publicado por el Museo Jumex, publicado el 15 de mayo 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=5XFiyB0I5uw>

Rita Eder. “*XLIV Congreso Internacional de Historia del Arte, “Nacar, cemento y hierro: Materialidad e innovación en la obra de Felguérez”*”. Video de YouTube, publicado por Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, publicado 2 de octubre 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=EnxuhKZ4tss>

Televisa. “*Las máquinas eróticas de Duchamp-Conversaciones con Octavio Paz,*” video de YouTube, min. 41:24 publicado el 27 de diciembre 2018. https://www.youtube.com/watch?v=MV1aNsb_DxM.

TV UNAM. “*Inventario 540. Especial de Mathias Goeritz*”, video de YouTube, publicado el 25 de agosto de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=8A34fWdxVeU>

Universidad Autónoma de México. “*Manuel Felguérez 1928-2020*”. Video de entrevista en Facebook, publicado por UAM Lerma. Publicado el 10 de junio 2020. <https://www.facebook.com/watch/?v=544089869603441>