

Manuel Felguérez

ejercicios de contemplación

DANIEL RODRÍGUEZ BARRÓN*

Para Víctor Salomón

Sin los grandes maestros solitarios como Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Gunther Gerzso y Mathias Goeritz no existiría la llamada Generación de la Ruptura. Estos artistas habían hecho el trabajo más duro que consistió en abrirse paso entre el nacionalismo, que no sólo permeaba el arte plástico de la época, sino la música, el cine y la literatura. A principios de los años 50, el pintor ruso-mexicano Vlady —hijo del revolucionario Victor Serge— y su esposa Isabel montaron en su propia casa la Galería Prisse. Sus miembros fundadores fueron el propio Vlady, Alberto Gironella, Josep Bartolí y Héctor Xavier. Para el año 52, la galería era el centro de reunión para artistas, poetas y narradores.

A lo largo de la siguiente década abrieron —y algunas cerraron— un grupo de galerías donde podía verse el arte joven, la Galería Proteo y frente a ella, la Galería

*Autor del documental para televisión *Felguérez: disidencia sin fin*, con el que ganó el Premio Nacional de Periodismo en 2008.



Antonio Souza, pero fue la Galería Juan Martín, situada primero en la Cerrada de Hamburgo y luego en la calle de Amberes, la que reunió al grupo de artistas a los que se les conocería bajo el nombre de Generación de la Ruptura: Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Gilberto Aceves Navarro, Arnaldo Coen, Pedro Coronel, Enrique Echeverría, Roger von Gunten, Brian Nissen, Vlady y José Luis Cuevas.

Al grupo los unía, sobre todo, su pelea contra la Escuela Mexicana de Pintura; por lo demás, cada uno tenía intereses artísticos y un camino propios: imposible comparar el abstraccionismo de Lilia Carrillo con el geometrismo de García Ponce, inútil resultaría intentar traducir en términos de igualdad el imaginario figurativo de Von Gunten con el de Gironella.

La muerte de Manuel Felguérez, el pasado lunes 8 de junio, merma una generación que casi hemos perdido por completo. Pero al mismo tiempo, perfila las diferencias intrínsecas de cada uno de sus participantes. Desde su primera exposición individual de pintura, en 1958, Manuel Felguérez mostró no el rostro cambiante de los artistas convulsivos, sino la paciencia y la tenacidad de los artistas que aprenden a construir su mundo particular. En Felguérez la idea predomina frente a los aspectos materiales y formales de su obra.

Lo señalo porque el arte de los pintores abstractos suele relacionarlo con los poderes del azar, de lo inmediato y la acción, el arte abstracto de Felguérez, en cambio, buscó las aristas, las formas definidas, diseñadas, ideadas de acuerdo con una lógica matemática de objetivos claros. El color, por ejemplo, lo usó para mostrar cualidades precisas de la materia. Esta refracta la luz, y al abrirle caminos a nuestra percepción inventa colores nunca vistos, matices sorprendentes para el espectador, pero siempre previstos por el pintor. Supo conducir, amable pero firmemente, nuestra mirada; vemos en su pintura aquello que estamos obligados a ver, que de otra forma no veríamos o evitaríamos, pero que frente a un Felguérez siempre reconoceremos: el tiempo, el espacio, el vacío corregido y reinventado a través de convenciones como la línea y el color —nunca efectos de perspectiva— que crean una sola imagen de toda su obra, como si cada cuadro no fuera sino un fragmento, el corte de un proceso cuya duración fue su propia vida.

Felguérez fue uno de los primeros artistas que trabajaron con una computadora, jugando con las intenciones de Duchamp y sus *ready-made*: por un lado crítica del arte y del artista, por otro, celebración del gesto que hace de una producción en serie un objeto único; su Máquina Estética le entregaba los diseños, pero era la mano del artista la que los llenaba de color. Pese a su gusto por la ciencia y esa utilización de la técnica, esas piezas no fueron un puro hecho físico, relaciones de colores y de formas, de “materia y energía”, como escribió el propio pintor; además actuaban la intuición, la experiencia y los afectos. Si cada diseño era una fuente de posibilidades prácticamente infinitas —un relieve, una pintura o una escultura pueden salir de un solo diseño— la mano del pintor hacía de esas posibilidades objetos sensibles que se ofrecen al espectador como espacios donde la precisión y el concepto dan paso a la belleza.

Su obra sintetiza todas las formas y crea a partir de ellas construcciones, sus cuadros y esculturas crecían del centro de sí mismos, como los cristales, corregidos por la idea y la medida, ninguno de sus cuadros parece desbordarse; tampoco son

rígidos y solemnes como si salieran de una fábrica: los materiales pueden convulsionarse, pero siempre dentro de la estructura que los contiene y les da forma. Quizás el mejor ejemplo es su pieza para el Espacio escultórico de la UNAM, una circunferencia que al mismo tiempo muestra, exalta y constriñe la lava solidificada, exhibe a la naturaleza como creadora, pero a condición de que sea intervenida por el proceso quirúrgico del artista, por los sucesivos deslindes del diseño.

El arte, escribió, “es creación y en la medida en que es claramente preconcebido y su forma-idea transmitida con precisión en un diseño, el acto creativo está prácticamente concluido”. La sensación de que aquello que vemos no es un producto sino una presencia, late y vive como cualquiera de nosotros atado a múltiples combinaciones que contradictoriamente permiten la voluntad, la independencia de movimientos y de acción. Su obra atiende al mismo tiempo al orden preconcebido y a la libertad de la creación.

Esto tiene que ver con una de sus aficiones: trabajar por series. Este método le permite entrever que no existe un diseño total, último, sino que la idea siempre puede matizarse, corregirse, olvidarse y es el trabajo creativo del espectador el que ha de descubrir la mínima diferencia, esa que se crea repitiendo o fragmentando un mismo diseño. “No hay nada absoluto”, escribió Kandinski, “toda forma es tan sensible como una nubecilla de humo: el más mínimo e imperceptible cambio en cualquiera de sus partes, la modifica esencialmente, la repetición exacta es imposible”.

La idea y la materia, utilizadas en favor de la belleza, trascienden su significado, están allí no para decirnos algo —aunque lo digan—, no significan, pero son formas orgánicas que se muestran, aparecen ante nuestros ojos con la belleza intacta de una flor, una raíz o un fruto. La obra de Felguérez supo desplegarse con el ritmo mental de esos estados de conciencia que no pretenden llegar a una conclusión, sino que alcanzan, a fuerza de comprensión y repetición, un estado de serenidad, una mandala para la íntima contemplación, para abismarnos en nosotros mismos. ●

