

TERESA DEL CONDE

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

## *Felguérez: los bordes de una trayectoria*

CUANDO MANUEL FELGUÉREZ presentó en el Museo de Arte Moderno (1973) a instancias de Fernando Gamboa, su exposición *El espacio múltiple*, cuyo catálogo prologó Octavio Paz, ya tenía una trayectoria amplia que lo respaldaba como a uno de los principales representantes de la generación que hemos dado en llamar “de ruptura”, aunque muchos sean los que objeten esa denominación que en realidad fue acuñada a través de escritos de Octavio Paz y de Luis Cardoza y Aragón cuando tuvo lugar la exposición de ese nombre en el Museo Carrillo Gil y en el Museo Biblioteca Pape en 1988.<sup>1</sup> En 1973 Felguérez contaba con un buen número de exposiciones individuales en diferentes galerías, en México y en el extranjero, si bien desde 1961 exponía periódicamente en la Juan Martín. Había peregrinado y vivido en Europa, capitaneado el Salón Independiente, y como profesor intervino en los planes de estudio de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Era un pintor y escultor con amplio reconocimiento y capacidades polémicas, y el primero en idear un mural, el del Cine Diana (1961), estructurado sin acudir a las mimesis, aunque algunos de los elementos que integran los aparatos cinematográficos y su modo de proyección en una pantalla están allí inteligentemente connotados. Realizó varias obras murales más, generalmente mediante el método del ensamblado. Además configuró en relieve el *Canto al océano* del Deportivo Bahía (1963), cuya inauguración fue celebrada con un

1. Véase, de varios autores, *Ruptura: 1952-1965*, México, Museo de Arte Alvar y Carmen Carrillo Gil y Museo Biblioteca Pape, 1988.

gran *happening* que duró varios días y en el que participaron cien actores y bailarines bajo la dirección de Alexandro Jodorowsky, con una asistencia de más de 3 000 personas. Manuel era, y sigue siendo, personaje público de la cultura, en tanto participó, entre otros acontecimientos, en la organización complicadísima de la *Confrontación 66*— auspiciada en el Palacio de Bellas Artes por Jorge Hernández Campos, entonces jefe del Departamento de Artes Plásticas en el Instituto Nacional de Bellas Artes.<sup>2</sup>

En años muy posteriores, ya como creador emérito, ha fungido como jurado o como asesor de los programas de becarios del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y además Zacatecas es ciudad sede del Museo de Arte Abstracto que lleva su nombre. Ha colaborado en conjunto con otros especialistas (el museógrafo Jorge Guadarrama y el desaparecido promotor cultural Álvaro Ortiz, entre otros) en la reconstitución del museo, esa construcción que tiene una historia capaz de convertirse en leyenda. Abrió sus puertas desde 1997, pero el proceso de ampliación ha continuado y en los momentos de revisar la prueba final de este escrito, la ampliación y revisión museográfica ha concluido y se ha reinaugurado oficialmente desde hace un año. El museo se ha constituido en un espacio privilegiado más en esa hermosa ciudad sobre todo para quienes intentamos perseguir los veneros de las modernidades.

Como artista, no sólo estuvo entre los favoritos de Fernando Gamboa, sino que incluso un crítico cauteloso como lo fue Justino Fernández comentó en su presentación al catálogo que el Instituto Francés para América Latina publicó en 1954 con motivo de su exposición individual en ese espacio: “sus formas angulosas, el juego de planos, la simplificación de los diversos elementos, dan idea de una mente ordenada y capaz para la creación”.<sup>3</sup> En ese año, Felguérez, que tenía 25 años, y en parte se había formado con Osip Zadkine en París, se encontraba en búsqueda de una difícil conjunción entre figuración y abstracción. Debía parcialmente esta inquietud a su maestro, además de que acusaba gusto por Henry Moore, y hasta por algunos escultores de vena expresionista que, como Ernest Barlach (1870-1938), privilegiaron la síntesis en el tratamiento de las masas, más que proponer opciones llamémoslas expresivas. Felguérez ha llegado a afirmar que en aquel entonces su

2. La mejor crónica y documentación sobre *Confrontación 66* se debe a Raquel Tibol. Véase el capítulo correspondiente en su libro *Confrontaciones*, México, Ediciones Samara, 1992.

3. Justino Fernández, presentación del *Catálogo de Manuel Felguérez*, México, Instituto Francés para América Latina, 1954.

placer “biológico” se centraba más en la envoltura de los cuerpos que en lo que había dentro de ellos. Lo cierto es que ya actuaba como un profesional del arte, poseía y posee esa obsesión por revelar, por medio de las formas, percepciones que se llevan muy dentro, a sabiendas de que eso no llega a lograrse jamás. Me refiero a una condición que podemos analogar a ciertos relatos autobiográficos de Cesare Pavese: la obra de arte total no llega a ocurrir. Ese saber ya lo acompañaba desde aquellos tiempos y acaba de ratificarse de nuevo en lo que presentó en su exposición individual (abril de 2001) en la Galería Landucci de la Colonia Roma.

“Para modelar una forma, para pintar un cuadro, se necesita tener oficio”, aseveró hace ya tiempo en el libro que publicó la Universidad Nacional Autónoma de México en 1983 con el título de *La máquina estética*. Apareció varios años después de que el autor, tras la obtención de la Beca Guggenheim y comisionado por la propia UNAM, prosiguiera en la Universidad de Harvard sus búsquedas acerca del empleo de la computadora en el diseño artístico. Hasta donde sé, él fue uno de los primeros mexicanos en interesarse en esta práctica, para lo cual contó con la colaboración del ingeniero en sistemas Mayer Sazon.

Durante el periodo que va de 1972 a 1975 aproximadamente, Felguérez dejó a un lado la abstracción orgánica con tintes líricos que practicaba, que en cierto sentido yo emparento con los códigos de los surrealistas en el exilio y con su inmediato antecesor: el armenio Archile Gorky (1904-1948), quien no tuvo el tiempo suficiente para dar todo lo que podría en materia de propuestas estéticas porque, después de que se incendió su estudio, decidió meticulosamente quitarse la vida, dejando indicaciones muy precisas acerca del sitio donde podía localizarse su cadáver. Pero dejemos a Archile en paz y regresemos a Felguérez: en su inicial etapa pictórica no estaba lejos de los expresionistas abstractos, aunque se diría que en vena muy “a la francesa”.

Como siempre ha procedido por etapas, sin realmente medir los tiempos que éstas perduran, Felguérez empezó a adentrarse en serio en la geometría. Fue entonces cuando se inició mi largo trato con él. Coincidió con la muerte de Lilia Carrillo (1974) y con mi trabajo de tesis de maestría que él asesoró, sobre otro representante de “la Ruptura”: Enrique Echeverría.<sup>4</sup> Recuerdo nuestras conversaciones, a principios de los setenta, y no sólo entonces: Fel-

4. Véase Teresa del Conde, *Un pintor mexicano y su tiempo. Enrique Echeverría*, pról. Jorge Alberto Manrique, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1978.

guérez se sentía muy cerca de la ciencia. Pero no pasó mucho tiempo sin que él se diera cuenta de que la producción de nuevos ideogramas que reflejaran todas las características de sus modalidades formales podría haber redundado en una producción infinita de diseños. Y la vida no sólo es finita, sino corta, aunque se vivan tantos años como los que vivió Tamayo. Y además de corta es cambiante. Dejó los experimentos de diseño con computadora, que le permitieron detectar las constantes y las variantes que ocurrían en su producción.

Independientemente de que se trabaje con computadoras, el tener oficio para Felguérez es por lo tanto esencial cuando se trata de la realización de un trabajo, pero el oficio por sí solo no basta, pues el proceso de creación artística exige, a quien lo pretende, la invención de una técnica personal y única. Por técnica Felguérez entiende la metamorfosis que convierte los materiales vírgenes en una composición acabada. Debido a que, a lo largo de décadas, lo he visitado en su estudio, he tenido la oportunidad de inquirirle sobre cuestiones técnicas y sobre procesos creativos. No llevo un recuento exacto de mis múltiples visitas a su taller; pero varios de los conceptos que él ha vertido en nuestras conversaciones se encuentran aquí recogidos.

Hacia 1976, yo pienso que, en parte como secuela de *El espacio múltiple* (que le valió el premio en la XIII Bienal de São Paulo), Felguérez, Kasuya Sakai y otros artistas propusieron a Jorge Alberto Manrique —recién nombrado director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México— la edición de un libro que contuviera los lineamientos principales sobre los usos de las configuraciones geométricas en el arte mexicano del posmuralismo. El resultado fue *El geometrismo mexicano* que inauguró la colección de Monografías, Serie Mayor, en 1977.<sup>5</sup> Felguérez no sólo ocupa una sección importante de los escritos realizados para ese libro, sino que fue promotor del mismo y de la muestra que después se realizó en el Museo de Arte Moderno de México.

En el arte del siglo xx (acaso poco antes, a partir de Cézanne) el aspecto acabado o inacabado de una obra no cuenta, lo que cuenta es el proceso. Y sabemos de múltiples pintores de la altura de Francis Bacon a quienes tenían que retirárseles las obras en un cierto momento, antes de que, “sobándolas”

5. Jorge Alberto Manrique *et al.*, *El geometrismo mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977 (Monografías, Serie Mayor, 1).

en exceso, las echaran a perder, de acuerdo con sus particulares criterios. Pues bien, Felguérez parece saber casi siempre cuándo hay que dejar en paz una obra: es certero en su propia mirada.

El oficio de los pintores es algo que también resulta mutable; es situación que se encuentra en continuo estado de transformación cuando se trabaja en una obra o en una serie de obras en lo particular. La trayectoria de Manuel Felguérez ejemplifica este concepto de manera muy clara, no sólo en pintura o escultura, pues también eso es muy visible en la estampa, ya se trate de aguafuertes (medio que practica mucho) o de serigrafías o litografías.

Creo que a partir de *El espacio múltiple* (Museo de Arte Moderno, 1973) yo he visto la mayoría de las exposiciones que Manuel Felguérez ha presentado en el ámbito nacional y algunas de las que ha exhibido en el extranjero. Hasta me parece haber escrito, si no sobre todas, sí sobre aquellas a las que tuve acceso, publicando mis escritos en periódicos o revistas que los acogieron. Y en materia de arte, bien o mal que se haga, escribir sobre algo que a uno le interesa ayuda bastante a la memoria y a la percepción de los discursos artísticos. Además me tocó coordinar, junto con el artista, con su mujer Meche de Oteya y con Manuel Centeno Bañuelos, su retrospectiva de 1987 en el Palacio de Bellas Artes que después itineró por otras ciudades.<sup>6</sup>

Entre sus muestras recientes más importantes se halla la inaugurada inicialmente en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, después exhibida en el Museo Rufino Tamayo de esta capital, bajo la organización curatorial de Miguel Cervantes.

Sin que sea estrictamente cierto aseverar que la exposición fue hecha precisamente con el MARCO a vistas, tal pareciera que así se proyectó, cosa que se debe al propio Felguérez, que además de pintor y escultor es un excelente constructor de arquitecturas habitables y un manejador innato de las posibilidades espaciales, lo cual se constata al recorrer su propia casa estudio en Tizapán o la que construyó, en pocos metros cuadrados, en Puerto Vallarta.

La exposición del MARCO no fue una exposición saturada ni retrospectiva, como aquella, a la que ya me referí, que ocupó en 1987 todas las salas del Palacio de Bellas Artes. Se trató de una muestra desahogada —amplia al mismo tiempo—. Reunió, además de pinturas a las que me referiré después, trece

6. *Manuel Felguérez. Muestra antológica*, textos de Luis Mario Schneider y Teresa del Conde, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública y Secretaría de Relaciones Exteriores, 1987.

esculturas, algunas de talla directa del mármol o piedra de Chaltocan; otras fueron bronce, una de latón y vidrio, y otra de placa de hierro pintada al esmalte. Esta última, *Arco del día*, de pequeñas dimensiones, es casi idéntica en cuanto a diseño a un bronce patinado unas diez veces más grande, que lleva el mismo título. Las cosas cambian totalmente. Ambas apelan al sentido de la vista en la misma medida que al del tacto, pero la escala, el color, la textura de la superficie y aun el desplazamiento de los volúmenes marcan la diferencia radical: la primera hace un guiño al espectador desde el sitio en el que fue estratégicamente colocada, y sucedió así porque, en contraste con los sobrios colores naturales del mármol, sea negro o blanco, o con el pulido patinado de los bronce que captura por reflejo ciertos matices tenues sin decir la solemnidad del material, el pequeño *Arco del día* está pintado de rojo vivo, color reencontrado en dosis variables en varias pinturas asumiendo un valor y una función muy distinta. Manuel Felguérez conoce los oficios y conoce el modo como el ojo responde al color y sabe aplicar estos conocimientos a sus metamorfosis o, si se quiere, a sus léxicos.

En 1973 Octavio Paz, a propósito de *El espacio múltiple*, dijo lo siguiente: “El espejo, que es el instrumento filosófico por excelencia: emisor de imágenes y crítico de las imágenes que emite, ocupa un lugar privilegiado en los objetos plásticos de Felguérez: es un re-productor de espacios.”<sup>7</sup>

Aquella memorable exposición de 1973 obedecía a un concepto, si se quiere, opuesto al que animó a la de Monterrey. Era, como he dicho, predominantemente geométrica, rigurosa. Del plano pasaba al relieve, y de allí a la tridimensión exenta, precisamente “espejeando” una serie de elementos. No eran muchos elementos, sino que la combinación entre ellos determinaba su variedad. Lo curioso es que esas mismas formas transmutadas reaparecen con frecuencia tanto en las esculturas como en la mayoría de las pinturas recientes. La idea de la germinación, del trastrocamiento de los elementos, de lo ígneo y lo frío, de los organismos biológicos, de lo exterior-interior, estaban presentes entonces sometidos a la geometría de tipo euclidiano y en lo sucesivo se presentaron bajo apariencia distinta. Hubo un eslabón que ilustra ese cambio: la serie, igualmente exhibida en el Museo de Arte Moderno, sobre *La superficie imaginaria* (1979). Hay una raíz en todo eso. Las esculturas son eso: esculturas, típicas del clasicismo de este siglo si es que pensamos, por

7. Octavio Paz, “Manuel Felguérez. El espacio múltiple” (1973), en *Los privilegios de la vista*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990, pp. 214-215.

ejemplo, en Brancusi, en Henry Moore o incluso en algunos de los surrealistas no ortodoxos llevados al volumen. Digo clasicismo no porque piense en los cánones clásicos de la época de Pericles, por ejemplo, o en lo que Winkelmann propuso en el siglo XIX. Me refiero a otra cosa: los prototipos tan distintos entre sí creados por las modernidades del siglo XX han venido a ser los clásicos del siglo. Picasso y Tamayo, cada quien a su escala, están en esa situación, y Francis Bacon también, aunque desde el ímpetu estilístico las pinturas de este último se acerquen al barroco. Bajo un enfoque completamente distinto, así sucede con la mayoría de las pinturas realizadas por Manuel Felguérez en los años noventa. Varias de ellas son abarrocadas, a veces en extremo, al tiempo que son piezas “clásicas” en cuanto a su modernidad. Nada hay en ellas de la precisión, la calidad esmaltada, la aplicación pareja aunque graduada de los colores, que caracterizaban las pinturas o las serigrafías de *El espacio múltiple*. Tampoco se relacionan con la belleza contenida (aquí sí emparentada con la idea común que tenemos de “lo clásico”) que privaba en los cuadros de *La superficie imaginaria* (hacia 1979-1981). Como he tenido acceso frecuente a estos últimos en museos y colecciones particulares, me ha sido posible calibrar las diferencias y también las constantes.

De pocos años a la fecha, Felguérez parece haber retomado su etapa de “abstracto lírico” propia de sus años mozos. Ahora la llevó a otra dimensión, que en cierto modo retrotrae a la de su juventud, en cuanto a que su pintura actual es intensamente pictorizada, valga la redundancia. A la vez es perfectamente discernible en cuanto a época de ejecución. Sucede entonces que lo realizado durante los noventa guarda una engañosa semejanza con lo de antes, pero, si cabe el adjetivo, en esta etapa es aún más “felguereziano”; cosa natural, Felguérez es cada día más “Felguérez”. A la vez, sus composiciones se antojan más libres, salidas de una entraña que tramita contenidos preconscientes, lejanos de aquel “consciente lógico” que, bien lo recuerdo, pregonaba en sus conferencias y escritos años atrás. Al mismo tiempo son pinturas muy acabadas; se les ve el rigor.

Terminado este intento de describir en términos generales lo que yo percibía y reflexionaba en el MARCO y luego en el Museo Tamayo, al mirar pinturas y esculturas, leí el texto de Juan Villoro que acompaña el catálogo de la exposición. Entresaco lo siguiente porque coincide con lo que yo percibía: “El sentido de orden convive con una acendrada rebeldía, la disciplina de las formas con el vértigo de las texturas y las grafías delirantes... Las siluetas reconocibles, ‘convencionales’, son perturbadas por el pincel y la espátula hasta

transformarse en estados interiores.”<sup>8</sup> Dentro de este sentir general hubo, por supuesto, variantes: el políptico *Viaje en el tiempo* tiene una estructura y una gama colorística opuesta al gran tríptico *El tercer sueño*; la *Forma errante* (1996), con los estratégicos chorreados en que termina, no estalla hacia el centro del cuadro como sucede en *Sentimiento del tiempo* (también de 1996), pintura esta última muy fina, casi delicada, predilecta de varios espectadores, en tanto que *Rumor en la sombra* es un cuadro incluso agresivo, románticamente agresivo, si cabe la expresión.

La mirada del espectador entrenado en la observación de la obra de Felguérez puede ofrecer *flash backs*, como por ejemplo al ver *Cuerpo sin penumbra* (1995); yo, sin querer, recordaba ciertos cuadros que hacia fines de los años sesenta integraron no propiamente una serie sino un conjunto amplio que se llamaba “La Eva futura”, recordando la famosa narración simbolista de Villiers de l’Isle-Adam, escrita hacia el fin de siglo antepasado. Estas pinturas ofrecían con frecuencia cuerpos femeninos fragmentados. En *Cuerpo sin penumbra* no hay partes del cuerpo que sean reconocibles. Sin embargo, produce efecto de carnalidad, e igual que en *El plano de la mente* (1994) uno creía ver allí la materia gris de la corteza cerebral invadida de agentes extraños. Eso puede suceder por lo siguiente: los cuadros deben haber sido “bautizados” cuando sus rasgos básicos estaban completamente planteados, y hubo después una asociación que conscientemente se anexó al título. O, bien, el título llegó ya con el cuadro terminado. Como quiera que sea, los títulos pueden actuar como disparadores, cosa afortunada desde mi punto de vista.

Es verdad que hoy día, igual que en otras épocas del siglo que acabamos de despedir, pinturas como las de Felguérez son capaces de neutralizar los títulos, porque los referentes están allí, son “composiciones”. No obstante yo creo que los títulos sirven para individualizar las obras y para recordarlas mejor, sobre todo cuando se escribe sobre ellas y no tenemos frente a frente más que las notas que recogimos al mirarlas. Es claro que el catálogo ayuda, pero no basta: nada suple la visión del original ni de lo que uno percibió y sintió al estar mirando. Lo anterior me lleva a comentar la más reciente muestra de este artista, que tuvo lugar en la Galería Landucci al momento en el que yo escribía, en mayo de 2001, esta sección de mi texto.

Los óleos y las dos esculturas de Manuel Felguérez exhibidos en la galería

8. Juan Villoro, en el catálogo de *Manuel Felguérez, los límites de la secuencia*, México, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey y Museo Rufino Tamayo, 1997-1998.

Landucci Arte (Colima 233) son —siempre sucede así— perfectamente distinguibles como de su autoría y a la vez muy distintos del rico conjunto al que me he venido refiriendo.

Manuel sigue guiado por “el sentido del orden”. No puede evitarlo, pero al mismo tiempo maneja dobles articulaciones y contrapone los conceptos de diferencia y similitud, aunque yo no sé qué tan consciente sea de ello. Pareciera acudir a una colaboración entre macrocosmos y microcosmos, o al modo como el primero se refleja en el segundo. Aparte de eso, ha prescindido en algunas composiciones de la saturación formal que he denominado “abarracada”.

Siempre hay novedades, atendibles si uno se para frente a las obras y se detiene a contemplarlas más allá del vistazo de conjunto. Así, en *Sombra del tiempo* maneja un ligerísimo efecto de *trompe l'oeil* muy acorde con el título del cuadro, pese a que actualmente los títulos son elegidos después, no antes de la consecución de la pieza. Mucho ayuda en esto su esposa Meche de Oteyza y en la presente ocasión hasta a mí me tocó participar en el bautismo del cuadro que felizmente vino a integrarse a principios de febrero de 2001 a las colecciones del Museo de Arte Moderno: *Dominio del color negro*.

Lo que expuso en Landucci es fruto de un año y pico de trabajo; llama la atención algo que parece una constante: el efecto del cuadro (disfrazado o incompleto siempre) dentro del cuadro, una usanza que se generalizó en Italia principalmente durante el manierismo y que ha tenido múltiples secuelas en el siglo xx: Balthus, Dalí, Sandro Chía, etc. Ni vale la pena detenerse en eso, sino en el tratamiento que ha dado a tal opción. *Sombra del tiempo* (160 x 180) es una pieza maestra. Lo es por lo atractivo de la paleta, por lo acertado de la composición. No vacilaría en situarla como uno de los grandes “clásicos contemporáneos” y lo es también por las asociaciones que provoca con obras clave del pasado. Mientras la veía, con insistencia llegaba a mi memoria el lienzo rojo del Cristo de Memling en el Museo de Filadelfia. Hay en el cuadro de Felguérez la apariencia de un soporte pegado *dentro* de la tela, como una especie de película adicional invadida por elementos de índole diverso. Pero la parte inferior queda libre de ellos; se halla ligeramente desfleada, como si en realidad se tratara de una tela pegada que proyecta una casi imperceptible sombra, es decir, ilusoriamente “se despegá” del plano. En otras composiciones el despegue es real. Así, *Pacto secreto* (160 x 190) ofrece varios planos y conexiones que son radicalmente distintas, pero a la vez similares en cuanto a recurso, a las que efectuó Frank Stella en cierto periodo. También

hay rectángulo inscrito, es decir, cuadro dentro del cuadro, sólo que esta vez la duplicación es verídica y soporta otros elementos en relieve: malla de alambre, cables, girones de tela entiesada. Recordando los murales y relieves suyos de hace algo más de treinta años, no puedo menos que pensar que esta composición es altamente “sesentera” con todo y que obviamente no se parece a lo que entonces realizó.

*La tierra baldía 2001* (quizá el título de ese famosísimo poema de T. S. Eliot no cuadra del todo) es también un relieve, muy distinto del anterior; parece un aguafuerte escultórico en el que los trazos radicales, por espesos, se acercaran amenazantes al espectador. Allí el cuadrado irregular proyecta una sombra ficticia (puesto que está pintada) sobre el soporte de 130 x 145. En otra *Tierra baldía* realizada en el 2000 ofrece un elemento que hace pensar en los huesos desenterrados de algún animal, turbando aquella “suave noche de octubre” de la que habla el poema; pero eso es pura casualidad. Felguérez no procede jamás como ilustrador de algo. En *Tierra de fuego* (100 x 120) la forma rectangular parece descender desde un punto situado fuera del cuadro. La estrategia colorística consiste aquí en hacer valer una zona irregular roja de pequeñas dimensiones que chorrea hacia abajo y mucho podría hablarse con santo y seña del color en estas obras; guarda balance diríase que exacto con las formas, con lo que quiero decir que resulta “natural”. Al mirar el cuadro, recordé una consideración de Goethe sobre el color, que después pude localizar. Va así:

Los colores elementales que nos remarcen fenómenos fisiológicos, físicos y químicos, como todos los otros materiales de la naturaleza se ennoblecen cuando el pintor los elige para ponerlos en la obra... La sensibilidad por determinado color, como su contemplación activa, permite al artista obtener un color distinto y a la vez semejante al que ha visto, y en ese proceder se conjugan operaciones múltiples y delicadas de la visión, así como del espíritu y de la mano. Se necesita a la vez un espíritu juvenil y vivo de la naturaleza, sumado a una fuerza espiritual madura...<sup>9</sup>

Lo que más disfruto de esta cita es la conjunción juventud-madurez-maestría. Felguérez pinta como un joven brioso con la experiencia de una vida adulta.

9. Goethe, *Écrits sur l'art. Choisis, traduits et annotés par Jean-Marie Schaeffer*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1983 (Col. L'esprit et les formes).

*Prolongada vigilia* (100 x 120) es buen ejemplo: los colores se desparraman como cuando uno ve el paisaje desde un avión, sobre una superficie luminosa y clara, alusiva quizá al lienzo vacío en el que va a trabajar el pintor.

Además de las dos esculturas del año 97, se descubre una serie de óleos en formato pequeño realizada con la minucia de un pintor de las *Neetherlands* en el siglo XVII, aunque parezcan tan sueltas y tan espontáneas como todo lo que arma el conjunto. Lo que ofreció está hecho “con soltura y elegancia. Con una seguridad que sólo da su trabajo anterior”, según feliz expresión de Jorge Alberto Manrique.<sup>10</sup>

Sigue manteniendo validez lo que hace años dijo Juan García Ponce de este artista: “En las obras de Felguérez la experimentación nunca es meramente formal, nunca se sacia a sí misma, sino que es antes que nada una manera de forzar a sus medios expresivos, de obligarlos a ir más allá, de trascenderse a sí mismos para hacer posible el encuentro de esa forma...”<sup>11</sup>

Manuel Felguérez se integró por concurso de oposición al Instituto de Investigaciones Estéticas a partir de que la Coordinación de Humanidades de la UNAM, auspició la ubicación de algunos artistas en los institutos en 1977. Optó por jubilarse en 1990 después de 25 años de servicios prestados en diversas dependencias de la UNAM. Hoy día, además de pintor y escultor de tiempo completo se ocupa en asesorar y complementar la colección ubicada en los nuevos espacios del museo que lleva su nombre en Zacatecas en esa construcción amplísima del siglo XIX con ornamentación neogótica que no ha impedido en modo alguno la utilización de muros y corredores, pues los macizos predominan sobre los vanos, las salas son generosas y los aditamentos para la museografía son los adecuados.

Pero es la colección la que sorprende porque hace ver a quien la observa los múltiples veneros que ha presentado el arte no figurativo, principalmente mexicano. Como es lógico, hay un núcleo monográfico referido al propio Felguérez, pero él se propuso, desde que el museo fue creado en su primera fase, que tal sección se vea en contexto, contemplando sus inicios desde que los léxicos abstractos empezaron a practicarse en veneros diversificados, de manera continua, aproximadamente a partir de los años cincuenta y hasta la fecha.

10. Jorge Alberto Manrique, “Felguérez en Monterrey”, en *La Jornada*, México, 28 de mayo de 1997.

11. Juan García Ponce, *Felguérez*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1976 (Colección de Arte, 30).

Una de las piezas pictóricas clave del artista de quien me ocupo se encuentra en el testero de la ex capilla y es una obra monumental en varios planos, como un retablo. La primera vez que la vi la emparenté casi de inmediato con *El martirio de san Bartolomé* de José de Ribera, el Españolito (aunque no hay en ella imágenes discernibles). No anduve tan desacertada, porque la pieza se titula simplemente *Los mártires*. Son los planos que se desprenden de ella los que me hicieron pensar en una especie de desollamiento. Así las cosas, esta pieza ocupa el espacio de una obra de arte sacro, que sigue produciéndose en los albores del siglo XXI.<sup>12</sup> ❀

12. Véase Teresa del Conde, "Museo de arte abstracto", en *La Jornada*, México, 4 de diciembre de 2001.