

# Históricas Digital

Ana Garduño, Renato González Mello, Cristóbal Andrés Jácome, Jovita Millán, Margarita Tortajada, Álvaro Vázquez Mantecón

Ana Garduño y Renato González Mello  
(coordinación)

Cuarta parte. Arte  
"Crítica de arte"  
p. 475-485

## *Historia documental de México volumen III*

Miguel León-Portilla (edición)

Cuarta edición corregida y aumentada

México

Universidad Nacional Autónoma de México  
Instituto de Investigaciones Históricas

2013

632 p.

Gráficas y cuadros

(Documental, 4)

ISBN obra completa: 978-607-02-4344-8

ISBN volumen 3: 978-607-02-4346-2

Formato: PDF

Publicado en línea: 8 de mayo de 2017

Disponible en:

[http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historia\\_documental/vol03.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historia_documental/vol03.html)

DR © 2017, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



INSTITUTO  
DE INVESTIGACIONES  
HISTÓRICAS

## Crítica de arte

### [1] Ida Rodríguez Prampolini: Los hartos (1961)

A manera de crónica de la exposición “Los Hartos”, Ida Rodríguez Prampolini expresa las contradicciones de esta muestra *sui generis*. Más que constituir una exposición, se trató de un gesto artístico de doce individuos que, convocados por Mathias Goeritz, agitaron el panorama cultural a través de un ejercicio neodadaísta, el cual a su vez fue detonante para manifestaciones artísticas con un lenguaje contemporáneo.

CRISTÓBAL ANDRÉS JÁCOME

Fuente: Ida Rodríguez Prampolini, “Los hartos”, *México en la Cultura, Novedades*, 10 de diciembre de 1961.

En estos días, la Galería de Antonio Souza presentó “otra” confrontación internacional, con las obras de un grupo de doce expositores que se autodenominaron “Los Hartos”. Esta vez, el choque con el distinguido público que suele acudir a nuestras exposiciones artísticas fue fuerte. Durante la inauguración ya había hartos que estaban hartos de los Hartos.

Al principio, nadie entendía nada. ¿Cómo era posible que, en una galería renombrada, expusieran sus productos una *hinstitutriz*, una *hama* de casa, una *hagricultor*, etc. —y sobre todo un *have*—, es decir, una gallina que andaba por la sala exhibiendo un huevo (“de a 70” centavos)? ¿Se trataba de otra pesadilla super-dadaísta?

Sin embargo, esta vez fue otra cosa. Los Hartos confiesan estar hartos del Dada y rechazan con energía las ligas con los artistas neodadaístas, así como cualquier otro grupo artístico existente. Ni siquiera presumen de artistas. Son *hartistas*. Están —y eso quedó claro— simplemente hartos. Ante todo de la glorificación del “arte”, tal como se presenta en la actualidad. Están hartos de oír hablar del arte como de una cosa muy valiosa, admirable o gloriosa, cuando los cuadros o las esculturas que se exhiben generalmente, en las galerías, son manchas sobre trapos rotos y automóviles machacados, calcas impotentes y transfiguraciones de una realidad exterior, sin sentido sociológico ni necesidad espiritual.

Confieso haber tenido ganas de adherirme al movimiento. Si no lo hice, es porque encontré una serie de contradicciones fatales en el grupo. No pude creer que estuviera harto el genial *hilarador* José Luis Cuevas que figuraba ahí con un “mural” inexistente (cuatro líneas formaban un cuadro en el cual no había más que la pared blanca) titulado *Visión panorámica de la plástica actual*. Pero si la actitud de Cuevas todavía podría convencerme —puesto que en su pecho anárquico viven muchas almas contradictorias— no puedo aceptar como harto al joven *arquitecto* Pedro Friedeberg cuyo talento extraordinario brilla aquí a través de un juego de mesas fantásticas que significan una burla sagaz al funcionalismo arquitectónico.

Que, por el contrario, la *hinstitutriz* Agripina Maqueda o el *hagricultor* Benito Rodríguez de Temixco, Mor., que exhiben una rienda infantil y un montón de frutas, respectivamente, estén hartos de que a un arte tal, como abunda en la actualidad, se le dé más importancia que a sus productos sinceros y humildes (y a ellos mismos), lo entiendo y lo comparto.

Lo mismo vale decir de la distinguida *hama de casa* Chelo Abascal de Lemionet que presenta una comida extrañamente preparada; del *hobrero* Benigno Alvarado, con su piedra labrada a medias; y también —porque me consta— del *intelectual spiritus rector* de la desquiciada *hexposición*, Mathias Goeritz, el cual exhibió otro de sus conocidos *Mensajes* de oro. Sin embargo, lo desconcertante de su actitud obsesionada es que, en esos mismos días, Goeritz presentaba una exposición grande de sus cuadros de oro en la Galería de Inés Amor.

Se destacaba del extraño conjunto un retrato fotográfico altamente impresionante de un atormentado mental, hecho por la *hobjetivista* Kati Horna. Ahí estaba también el maestro Jesús Reyes Ferreira, figurando como *hembarrador* de “papeles”, y Octavio Asta, el *haprendiz* de siete años, con una pintura abstracta de la cual dice que es “activa”. De Chucho Reyes, por lo menos, sabemos que da mayor importancia a cualquier hierro torcido que a su propia obra.

Sobresalía en el salón de exposición un conjunto hermoso de vidrios soplados manufacturados en México por el *hindustrial* Francisco Ávalos, propietario de la Fábrica de Carretones. (El hecho de haber logrado producir en México un vidrio de esta calidad constituye una aportación de gran trascendencia para la técnica del vitral de nuestro país.)

Todos ellos —incluyendo a Hinocencia, la gallina y su huevo— son los 12 apóstoles de un movimiento que no se dirige en el fondo contra el arte, sino contra la actual glorificación y falsa valoración de las expresiones egocéntricas de los artistas modernos que presumen ser los representantes de un gran arte.

Vale la pena leer el manifiesto que presentaban los Hartos y que dice:

Estamos hartos 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 fatuos, de la aburridísima propaganda de los ismos y de los istas, figurativos o abstractos. Hartos también del preciosismo de una estética invertida; hartos de la copia o estilización de una realidad heroicamente vulgar. Hartos, sobre todo, de la atmósfera artificial e histérica del llamado mundo artístico, con sus placeres adulterados, sus salones cursis y su vacío escalofriante.

Reconocemos la necesidad de abandonar los sueños ilusorios de la glorificación del yo y de desinflar el arte. Reconocemos que la obra humana, en la actualidad, se presenta con más vigor donde menos interviene el llamado artista. Reconocemos, cada vez más, la importancia del servicio, o sea, de cualquier acto abnegado basado en una ética natural, fuera de toda lógica —el cultivo de una hortaliza, el cumplimiento de un deber profesional o la educación de un niño.

Tratamos de empezar otra vez y desde abajo, en un sentido sociológico y espiritual. Habrá 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 *oración*.

Al lado de este manifiesto, repartían una buena cantidad de otros papeles. Uno, por ejemplo, decía: “Si usted está igualmente harto del griterío fastidioso de los llamados artistas, rogámosle llenar esta solicitud, por lo cual usted tendrá el derecho de llamarse *hartista*.” Y abajo venía la solicitud: “Hago constar que estoy harto. Por lo tanto solicito respetuosamente

que se me considere hartista.” (Nombre y apellido, profesión —dirección— fecha y firma.)

Otro panfleto estaba lleno de advertencias. Los Hartos rogaban no ser confundidos con los neodadaístas que “ignoran que Dada es eterno”. Los hartos están también hartos de Dada puesto que rechazan, de este movimiento, su glorificación del individuo.

Se declaran “realistas” aunque su realismo, según dicen, es de índole moral. Finalmente, subrayando sus buenas intenciones, pedían perdón de antemano a todos los artistas que pudieran sentirse ofendidos.

A pesar de ello, éstos se indignaron bastante. El huevo, obra de Hino-cencia, terminó en la pared destruido por una enfurecida pintora surrealista.

Se oían protestas y adhesiones exaltadas. La sala se veía, después de la inauguración, como una escena final de un posible episodio de la *Dolce vita*, por lo cual el dueño de la galería decidió clausurar la exposición mucho antes de lo previsto.

Desde luego, se trataba de un espectáculo serio e irónico a la vez cuyo sentido no era de carácter estético sino ético y filosófico. Implicaba una forma de protesta singular, un acto de autoacusación (de parte de los intelectuales) y un grito en pro de un futuro menos trivial para nuestra cultura.

Curiosamente el público en general —y había muchísimo— acogió la exposición con interés favorable. En cierto momento la sala parecía una copia del conocido anuncio norteamericano “todo el mundo lee el *Philadelphia Bulletin*”, pues absolutamente todo el público estaba concentrado en la lectura de los varios textos que tenían en las manos. Aunque muchos no comprendieron de qué se trataba, la atmósfera se impuso. Por el contrario, los pocos artistas presentes o sonreían con forzada complicidad o estaban, francamente, en actitud hostil.

No cabe duda que ésta hubiera sido una exposición ideal para el sofisticado ambiente de la *rive gauche* parisina.

En Nueva York, una demostración de este tipo sería casi imposible —o por lo menos— caería en el vacío de la indiferencia.

Pero, tomando en cuenta el espíritu de obsesión por los problemas del arte que reina en México, da gusto saber que nuestro ambiente puede ser revolucionario —aunque ahora en otro sentido.

Los Hartos no parece que hayan pensado en la exportación de su movimiento hacia otras latitudes ya que la palabra “harto” no se puede traducir, con su doble sentido. En ningún idioma, seguramente, existe el parecido de las palabras “arte” y “harto”, “artista” y “hartista”.

Nos quedamos pues con la alegría de haber presenciado un acto radical e inusitado. Pero —¿será la única señal de vida de los Hartos? ¿Seguirán, de hoy en adelante, protestando contra la política de nuestro arte contemporáneo, contra los “museos” ficticios, contra la falta de humor del “neo-interiorismo” y contra todo este fenómeno artificial y vanidoso que se presenta, hoy día, como “arte”?

Para calmar los ánimos durante la inauguración, Consuelo R. de Soto Franco improvisaba extraños conciertos en el *hobo*, variaciones sobre una sinfonía en Si Bemol *La Harta* de Ilya Chamberlain (cuya partitura estaba expuesta en la antesala de la galería), mientras Antonio Souza servía *hagua* fresca. ♦

[2] **Jorge Alberto Manrique:**  
**Un cuadro de Juan Soriano (1958)**

En 1958, en plena efervescencia de la nueva pintura mexicana, se convocó al concurso de crítica de arte Paul Westheim, cuyo premio principal compartieron los jóvenes Beatriz de la Fuente y Jorge Alberto Manrique. El texto de este último constituyó una ruptura profunda con las ideas hegemónicas del muralismo en México. RENATO GONZÁLEZ MELLO

Fuente: Jorge Alberto Manrique, “Un cuadro de Juan Soriano: *La madre, 1954*”, *México en la Cultura. Novedades, México*, n. 494, 31 de agosto de 1958, p. 6 y 7.

La sección de pintura contemporánea de la exposición “La mujer en la plástica mexicana” que hace unos meses hemos podido gozar en la Ciudad Universitaria, ofrece un espectáculo significativo.

Dentro de la línea continua y sin relieves del conjunto, algo atrae notablemente la atención; un cuadro de regulares dimensiones, casi monocromo, de formas esquemáticas, *La madre*, de Juan Soriano. No se trata sólo de algo

diferente, sino de algo opuesto, contrario en muchos sentidos. El cuadro no se distingue tanto por sus cualidades excepcionales, sino por su diferente concepción de lo que es la pintura. Aparentemente lo que en los demás es claridad aquí es confusión; de esa pintura sin misterio, llana en todos sentidos, pasamos a una pintura a primera vista oscura y esotérica. En suma, se ha vuelto la hoja y parece que estamos en un mundo plástico diferente.

El cuadro en cuestión representa algo de las mejores cualidades de Juan Soriano, de esta su segunda época en que sus posibilidades se han hecho concretas, en que ha elegido un camino suyo, abierto y libre. Está estructurado en una forma de lo más clásica, con un eje casi central, en sentido vertical, sobre el que se encuentra la figura de la madre, de simetría absoluta. Todo tratado de una manera más que esquemática, geométrica casi, sin que esto signifique que se ha perdido la sensualidad de la línea, siempre presente cuando de buena pintura se trata.

El colorido, muy tierno y delicado, casi sin variaciones, es, paradójicamente, de una fuerza y sabor extraordinarios. Predomina en amplia proporción el café, que deriva a tonos más exaltados como el escarlata o el naranja, o a otros más tiernos como el amarillo o el rosa. En ciertos puntos se ha dejado el blanco de la tela, un elemento nuevo que ofrece un brillante colorido.

El equilibrio de la composición, dispuesta alrededor del eje de simetría de la figura central, es perfecto: lo notable del blanco del ángulo superior derecho (según el espectador) es balanceado abajo, a la izquierda, por una zona brillante de escarlata; en la zona media, el marrón juega delicadamente con el amarillo, todo sobre el fondo café aglutinante; y la pequeña mancha gris y rosa que forman los pies, en la parte baja, acaba de completar la ordenación central del cuadro.

La explicación que se haga de éste será marcadamente subjetiva: tanto es el terreno que el artista ha dejado libre para su recreación en el espectador. Se ha dicho que una obra de arte no debe ser explicada, pero esto se refiere más bien a que no hay una explicación general, válida para todos, y tal parece ser el sentido, verbigracia, del famoso texto de Orozco, "Orozco explains". Es indudable que una comprensión personal e íntima del espectador hacia la obra que aprecia es necesaria. (La labor del crítico es dar una de esas posibles interpretaciones, y en este sentido puede, en algún momento, ir lícitamente más allá de lo previsto por el artista mismo.) La



madre es fundamentalmente para Juan Soriano, que sigue en esto una tradición iniciada en la aurora misma del hombre, un símbolo de fecundidad —bien que no sea tan obvio aquí como en su “Madre” de 1958 que se reduce a un vientre fecundado—. Caderas inmensas, propias para procrear, plantadas macizamente en la tierra por dos pies enormes, como enraizada. El sentido fecundo de la mujer está íntimamente ligado con el de la tierra: el tono café de todo el cuadro ya le da una significación telúrica, un olor a tierra mojada, a madre-tierra. Sigue el talle esbelto y delicado (no por madre deja de ser mujer). Los senos flacos y colgantes, senos que amamantan y dan vida perdiéndola; el sexo manifiesto. Las manos sobre la cabeza, en actitud desesperada, dolorosa, de sufrimiento. A un lado una ventana abierta, entrada de aire fresco, de vida ¿de tentaciones? Al otro, un interior hogareño sugiriendo ideas de recogimiento y de tranquilidad: la madre mira hacia afuera pero está plantada dentro, atada a todo el pasado; su cuerpo café confundido con el color de la habitación, de la casa, de lo inmueble, de lo fijo, de lo perdurable.

Su fecundidad, su apego a lo tradicional y su identificación con la tierra es lo que parece caracterizar para Juan Soriano esta moderna genitrix.

Un espectador sin complicaciones, demasiado acostumbrado a cierto tipo de pintura (o no acostumbrado a ninguna), y carente de sentido crítico, vuelve la espalda a la obra de Soriano, sin buscar explicaciones: un *snob* la alaba y la acepta, sin tampoco tratar de explicársela: ambos, uno negando y otro aceptando, han cedido a su pereza mental. Pero es indudable que la presencia de Juan Soriano merece una explicación y tiene un significado y marca una dirección en el terreno de nuestra plástica. No se trata ya de lo que quiera decir uno de sus cuadros, sino de lo que quiere decir su postura frente a las maneras de pintar de otros artistas.

Es un hecho que no está a discusión, por lo menos entre los mexicanos, que nuestra pintura mural representa uno de los grandes jalones de la pintura universal en el siglo veinte, y aún más atrás de los límites de éste. Es una pintura con un sentido muy mexicano, desde el punto de vista formal, a veces buscadamente mexicanista, que pinta nuestras gentes, nuestros problemas, nuestra historia. Pero sobre todo, su carácter nuevo y diferente está en que, arrancando de las mejores tradiciones europeas (y no podía





ser de otro modo), y con el aporte de ciertas formas y de la sensibilidad propia de nuestra raza y de nuestra tierra, logran un tipo de expresión netamente moderno, por un camino diverso; todo esto, sin querer decir que no tenga en cuenta los últimos adelantos de la pintura europea, subyacentes siempre en la obra de los mejores muralistas, aunque no sea más que como una conciencia de su existencia. Esta pintura magnífica, llena de vida y de verdad, se advierte agotada en este momento. Realmente, ya se puede dictar su acta de defunción. Los primeros grandes creadores han muerto o ya dieron todo de lo que eran capaces. Los mismos *a priori* sobre los que se formó su pintura, han experimentado al máximo sus posibilidades: el elemento ideológico se ha hecho cada vez más cerrado, y en consecuencia ha empequeñecido, la libre manera de pintar con que empézo se ha encajonado cada vez más, en un realismo cuya exageración lleva irremisiblemente a un naturalismo sin importancia. Los nuevos pintores se han lanzado a los muros con una irresponsabilidad de todo punto censurable; parece que no advierten que el compromiso de pintar un muro es mucho mayor que el de pintar una tela, y así nos llenamos de murales mal hechos técnicamente, que repiten los mismos temas arqueológicos o históricos bajo el mismo punto de vista unilateral, el sentido crítico y la conciencia de lo que se está haciendo brillan por su ausencia.

La otra vertiente, la pintura de caballete, se ahoga en una infinita repetición de temas y de formas. Las tehuanas y los hombres trabajando o comiendo tacos ya no pueden decirnos nada, ni los pintores pueden dar un nuevo sentido a esos temas. Tenemos que constatar que se ha caído en un *academismo*, si por academismo debe entenderse una repetición formal de los maestros, sin sentido y sin expresión, es decir, una imposibilidad de crear. Desgraciadamente aun las personalidades más honradas, más serias y de mayores posibilidades que siguen este camino, están cogidas en el callejón sin salida.

Entre las últimas generaciones hay pintores que, advirtiendo el peligro de seguir esa ruta, buscan algo diferente: por su falta de preparación y de conocimientos de lo que se ha hecho en Europa (pues su horizonte va apenas más allá de la pintura mexicana), encuentran verdades de Perogrullo, y descubren mediterráneos. El sintetismo, el post impresionismo y Modigliani, son con frecuencia sus últimos hallazgos.

Frente a los artistas oficiales hay un grupo heterogéneo, de pintores que pudiéramos llamar independientes. Se dedican por lo general a un fusilamiento desvergonzado de la pintura europea, ahora un poco más reciente, y sean cubistas, surrealistas, o aun no figurativos, caen en los mismos vicios que la mayor parte de la pintura actual de Europa, sin siquiera tener la disculpa del mexicanismo. Otros pintores descubren una fórmula ingeniosa, una manera novedosa o bonita, que tiene éxito en un principio, y alrededor de ella hacen girar toda su pintura, que ahí agota sus posibilidades más o menos reducidas.

Dentro de este panorama poco halagüeño de nuestra pintura, Juan Soriano ha buscado una nueva forma de expresión; no ya una fórmula o una receta que encierra en un círculo vicioso todo impulso, sino una verdadera expresión nueva, un estilo nuevo, que justamente deje la puerta abierta a aquéllos. En lugar de encerrarse en un cuarto, abre todas sus puertas y sus ventanas, para recibir aire de fuera, y para proyectar lejos su espíritu.

*No es que el camino escogido por Juan Soriano sea el mejor, lo que pasa es que es el único posible.*<sup>1</sup>

Juan Soriano es ventana abierta, esto es, un dar y recibir continuo. Permeable a toda influencia que juzgue útil, en su búsqueda por algo *posible* se acerca a tipos contemporáneos de pintura europea, aunque sin identificarse con ninguno. Los mejores logros de la pintura de Europa están presentes, tangibles en su obra, no sobreentendidos como pueden estarlo en Orozco, sino de una manera mucho más material.<sup>2</sup> De aquí se desprende que su pintura tiene un carácter mucho menos mexicano, o si se quiere, mucho menos mexicanizante que la de sus colegas, ya que en última instancia, lo mexicano nadie lo puede quitar, puesto que aquí nació, y los sentimientos más nuestros afloran constantemente en su obra.

Si hay una nota con la que pueda caracterizarse la obra de Juan Soriano, ésta es seguramente su espontaneidad. No que no sea consciente de su obra,

Las presentes notas se refieren exclusivamente a Juan Soriano, no se excluye de ningún modo que algún otro artista haya seguido una ruta similar a la suya.

Como dato de segunda importancia, cabe decir que, dadas estas características, la suya es una pintura que puede ser comprendida en Europa. Las anteojerías que frecuentemente impiden a muchos críticos valorar la pintura de nuestros muralistas no rigen para formas más ligadas a su pintura contemporánea.

ni de las intenciones de determinado cuadro, o, menos aún, de su postura como artista, pero es indudable que toda su producción rebosa un lirismo alegre y fácil.

Facilidad de llevar al lienzo sus sensaciones de la manera más directa y sin trabas; parecería que la pintura de Soriano es una pintura sin problemas a resolver, sin más preocupación que el propio problema vital del pintor, su interrogación íntima...

Pocas veces se ha llevado lo poético al arte plástico de una manera más franca. Entendiendo la poseía exclusivamente como un desbordamiento de sensibilidad que se derrama sobre el mundo, la obra de Soriano es una obra poética por excelencia.

Siendo la suya una pintura tan libre que para ella la disyuntiva *abstracción-realismo* no es un escollo, Soriano no tiene siquiera esa necesidad de huir del realismo, que se presenta en muchos no figurativos. Por encima de esto, se acerca o se aleja de un naturalismo según le piden las necesidades, sin modificar en lo esencial su rumbo.

Colorista en el mejor sentido del término, no como quien emplea muchos colores sino como quien es capaz de dar valores exclusivamente valiéndose de éstos, su pintura resulta, a pesar de su brillantez, sutil y delicada: el tono crepuscular y la discreción con que se ha querido caracterizar lo mexicano sí tienen aplicación en este caso. La mezcla de lo trágico y de lo burlón, que es tan nuestra, está presente en Juan Soriano (v. gr. sus diversas series de calaveras), pero atenuada por un sentido impremeditado de equilibrio. Su obra produce la impresión de una delicada música de cámara, o, si se quiere frente a la obra de un Orozco o un Rivera sería lo que un bello madrigal frente a una gran misa polifónica.

De un pintor como Tamayo, con quien tiene puntos de contacto en cierto sentido formal, Soriano se diferencia por una sensibilidad más libre frente al racionalismo de aquél (racionalismo que en grandes composiciones se transforma en un constructivismo); en Tamayo hay como una necesidad de hacer algo monumental: frente a los otros muralistas mexicanos está en una especie de competencia tácita que le obliga a las grandes obras, y a darles a éstas un significado nacional tangible. Soriano, el artista de la frescura y de la libertad íntima, está fuera de estas presiones.

Sensibilidad, poesía, lirismo, equilibrio innato, conciencia del significado de su obra, todas estas notas están presentes en su cuadro de 1954 *La madre*, formal e imaginativamente todas sus piezas funcionan a la perfección, complementándose unas con otras. Ya en una etapa en que Soriano ha encontrado su dirección definitiva (definitiva en cuanto a postura artística, puesto que los cambios en su obra pueden ser muchos, y aun deseables), el cuadro muestra de manera inmejorable en qué consiste ésta, y cuáles son las mejores cualidades de su pintura.

Mientras no nos sea dado un nuevo genio, dejemos nuestra pintura en manos del poeta íntimo y libre, del poeta del aire fresco, del poeta de las pinceladas nerviosas; del que (según la expresión náhuatl) “dialogaba con su corazón”. ♦