

nales que lo conducen hacia las múltiples variantes en las que precisamente una cierta forma de elaboración, lo que podríamos considerar la particular retórica del creador, provoca su revelación no desde la objetividad del significado que el tema podría tener en sí mismo ni desde el carácter simbólico que puede haberle otorgado su empleo tradicional dentro de la historia de la cultura, sino desde la exigencia de objetivar una visión totalmente subjetiva. Juan Soriano pinta, por ejemplo, una serpiente. Lo ha hecho en innumerables ocasiones; pero esa serpiente no será el animal alegórico que aparece en múltiples representaciones desde Eva hasta Cleopatra, que la utiliza podríamos decir casi con un conocimiento previo de su carácter alegórico, que es utilizado a su vez por el incontable número de artistas que se han servido de la serpiente para representar la tentación o el mortal poder de lo venenoso que destruye la vida, sino que tendrá otras implicaciones. Podríamos decir que las serpientes de Juan Soriano son las serpientes de la pintura, a través de las variaciones a las que el pintor somete a su forma original, la pintura se muestra capaz de crear una serpiente que no le pertenece más que a sí misma, pero esto no quiere decir que haya perdido su calidad de serpiente, sino que es otra serpiente: la que puede mostrarnos simultáneamente su carácter original y las implicaciones que la subjetividad del artista ha puesto en ese carácter. El animal se convierte en una manifestación espiritual sin renunciar a su propia naturaleza. Lo mismo ocurre con el pez, el toro o las figuras humanas que se muestran en obras de Soriano y se hace particularmente evidente en las innumerables variaciones que el pintor ha realizado tomando como motivo a la figura de Lupe Marín. En esos cuadros prodigiosos e inagotables está antes que nada Lupe Marín. Ella es indispensable, pero también es al mismo tiempo el pretexto para que Juan Soriano se aplique a la representación de lo femenino y esa feminidad esencial se nos entrega en una serie de obras en las que se conservan tanto el modelo como la visualización exterior del concepto que es producto de la sensibilidad interior del artista. El tema y su representación establecen un diálogo a través del cual se nos entrega el signo secreto oculto tras la figura del

creador, signo en el que se encuentran la esencia de la creación, la figura del artista y su propia posibilidad de hallarse a sí mismo a través de la creación.

En sus últimos cuadros, sin embargo, Juan Soriano simula una especie de objetividad. El mundo aparece como contemplado desde afuera o a través de una ventana, como sorprendido súbitamente en el descuidado despliegue de su propio esplendor. Pero ésta no es más que una insidiosa simulación. La misma pretendida sencillez de esos cuadros nos lleva hacia su falso carácter. Lo que ocurre es que en ellos la pintura ha sorprendido y detenido, a través de su poder de representación, un instante. Aquel en que los pájaros con las alas extendidas están a punto de posarse sobre una rama o un jardín se nos muestra con una quietud de piedra. La falsedad se encuentra en esa imposible detención. Todo ocurre fuera del tiempo, porque ocurre en la pintura, porque ocurre en el interior del artista que al contemplar el mundo lo transforma y nos lo entrega dueño de una aparente serenidad que no se halla en el mundo sino en la misma capacidad de contemplación. Una vez más en la aparente sencillez de esos cuadros se disimula y se revela ocultándose el continuo movimiento de las emociones e impulsos a través de los cuales se hace existir a sí misma la figura del artista.

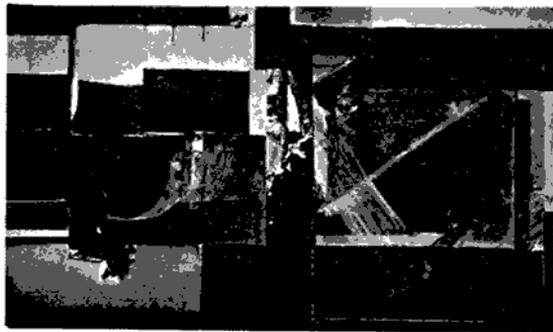
Juan García Ponce

La Síntesis Pictórica de Fernando García Ponce

La pintura de Fernando García Ponce revela la voluntad de sintetizar el frío ordenamiento geométrico y el expresivo y desordenador trazo gestual, fundiendo así el expresionismo y el geometrismo abstractos. En su trasfondo está la idea del arte como medio de expresión de un mundo interior. Esta identificación emotiva del autor con su obra, muy propia de los artistas latinoamericanos, parece surgir de nuestra constante necesidad de autoafirmarnos, de una "gana" irracionalista y montaraz. Como todo geometrismo entraña un peligro para la presencia de la figura o de la expresión emotiva, García Ponce, en un gesto de rechazo a la construcción razonada e impersonal, recurre primero al informalismo lírico y luego al trazo gestual.

Fue durante los años 50 cuando este artista nacido en 1933, comenzó sus búsquedas aplicando rigurosamente a la figura una geometría inspirada en el cubismo de Juan Gris y hacia la cual tal vez lo llevaba su profesión de arquitecto. Contravenía por entonces los postulados artísticos que imperaban en México desde la década de los años 20

Pintura No. 5, 1972



y que limitaban el arte a la expresión figurativa de ideas, ideales, sentimientos y aspiraciones explícitamente nacionalistas y socialistas.

Desde su primera exposición individual, de 1955, el geométrismo de García Ponce, en el que coexisten las figuras y las formas abstractas, sin que falten influencias de su maestro Enrique Climent, mira ya hacia el abstraccionismo lírico e informal, que hacia 1961 se abriría paso en el ámbito artístico local y que Lilia Carrillo practicaba a partir de la segunda mitad de los años 50. García Ponce entra entonces en un periodo de experimentación. Combina texturas (incluyendo *collages*), trazos espontáneos y planos rectangulares. En algunas obras el conglomerado de trazos o texturas está rodeado de zonas límpidas y tranquilas y casi siempre hay planos que se suceden fluidamente gracias a la delicadeza de las transiciones. El color es armonioso y muy variado. En alguna ocasión se agiganta el trazo gestual y se adueña de la dinámica pictórica.

Si los artistas de Nueva York se valían del trazo subitáneo para dejar las huellas de su acción en el cuadro, y pintores de otras partes llegan a la espiritualidad de la caligrafía, este joven artista mexicano convirtió el trazo en una suerte de canto de personal intencionalidad: colores, grafías y texturas eran motivos líricos y resonaban en la superficie con gran subjetivismo.

Desde 1966 ya encontramos la presencia constante de los rectángulos, que ahora dan a la superficie artística una apariencia lacerada, porque en ellos se incertan texturas y trazos improvisados. El lirismo desaparece, la paleta cambia y lo gestual toma un nuevo cariz. Imperan los rojos y los azules; los negros obedecen a razones constructivistas y son acentuados por blancos que suelen partir visualmente la superficie.

La subteñidead de los trazos tiene entonces otro móvil, otra finalidad: lacerar la tela de modo burlón y sensual, intelectual y expresivo. Al placer de poseerla en momentos de celo creador, y a la consecuente fruición de *manosear* las tersuras, los colores y la frialdad de los cuadrados, se aúna el goce de profanar la pintura, lo cual implica una cierta intención intelectual en la que no deja de haber ciertos toques dramáticos. García Ponce habla de "cachondeo", un término que sugiere, simultáneamente, burla, apetito venéreo, o



Negro es negro, 1975

"gana" sensual transmutada en "gana" pictórica.

En términos generales, estamos ante una pintura poco amable, un tanto bronca, abundante en tensiones e información visual, como vemos en los conglomerados que sirven de puntos de atracción. Los ritmos son abruptos, lo asimétrico campea, y muchas veces la yuxtaposición y la imbricación de rectángulos se hacen "por entregas": la obra toma así aires de políptico o de sucesión de imágenes con intervalos, ya que unos blancos verticales interrumpen la visión, "fragmentan" la superficie.

De 1966 a 1975 en su pintura no hay cambios, aunque varían los estados de espíritu que refleja. A este periodo le da unidad un vocabulario antirrenacentista (no hedonista), con múltiples tensiones, asimetrías, algunas particiones: combinación de trazos emotivos con geometría. Vocabulario personal, en términos plásticos. Aun siendo dispareja, su obra lo coloca entre los buenos pintores mexicanos de las generaciones intermedias.

En su última exposición (1976) advertimos una geometrización y una simplicidad mayores. ¿Se propone dar el salto hacia la pura geometría? Imposible preverlo en un artista de su variable temperamento. Si diera ese salto, veríamos que la identificación del autor con la obra cede ante la formulación de algún problema puramente plástico. Y alcanzará también altos niveles estéticos, a juzgar por un relieve en acero inoxidable e impoluto y un *collage* (*Relieve 1971*) que muestran su indiscutible dominio de la totalidad y el ritmo.

Hay que subrayar la importancia de su obra como un todo, de García Ponce

como pintor, y el hecho de que aporta una contravención, o por lo menos un alejamiento, de nuestros hábitos de simetría, armonía y totalidad establecidos (manidos), aun cuando esto dificulte la "lectura" de esa obra. Hay que acercarse a ella sin ideas hechas. Sobre todo hay que buscarle significaciones, pues no cabe esperar de ella significados establecidos. Además, lo sustancial de todo signo es significar siempre más de lo que somos capaces de imaginar.

A quienes repliquen que el arte es sencillamente sensiblería y que sólo le estorba tener relación con ideas, hemos de decirles que en épocas contraculturales, de manifestaciones antiarte, como la nuestra, es cada día más evidente que la "práctica empírica" de la sensibilidad es ideológica y depende de una "práctica teórica".

Juan Acha.

González de León

La exposición en la galería Ponce de este arquitecto —su primera individual—, nos da cuenta de unas exploraciones en el espacio bidimensional de la pintura, que se nos presentan como si ellas viniesen a satisfacer la necesidad de desplegar una fantasía constructivista, acostumbrada a ser constreñida por la concepción, sobre el papel, de la tridimensionalidad de la arquitectura, arte en el cual González de León posee obras importantes y estéticamente valiosas y reconocidas como tales. El rebasa, así, los límites de la arquitectura, pero sin desligarse de ella. No sólo por que la construcción sobre el plano, es la primera materialización visiva de la arquitectura, sino porque, en medio de sus preocupaciones cromáticas, insiste en la ilusión volumétrica y perspectivista.

Las exploraciones pictóricas comienzan en 1970 (la muestra las comprende hasta 1976) y aparece un geométrismo de colores primarios, cuya óptica espacial apóyase en el ángulo recto y en las ilusiones y ambigüedades volumétricas. Aunque reparamos en uno que otro políptico intercambiable (1974) de reiteración modular