

MARTÍN RAMÍREZ

Considerado como uno de los maestros del arte autodidacta del siglo veinte, Martín Ramírez creó unas 300 obras de arte de una claridad visual extraordinaria y una fortaleza expresiva extraordinaria, mientras estaba en el DeWitt State Hospital en Auburn, California, donde vivió durante los últimos quince años de su vida. Esta exposición incluye 97 dibujos. Las obras complejamente estructuradas de Ramírez se caracterizan por una habilidad creativa para el dibujo, unas manipulaciones espaciales extraordinarias y un diverso repertorio de imágenes que combinan elementos de la cultura mexicana y americana, el universo de la reclusión y la experiencia del artista como mexicano viviendo en Estados Unidos en la pobreza y el exilio.

Martín Ramírez (1895-1963) dejó su tierra natal en 1925 con la intención de encontrar trabajo en los Estados Unidos para mantener a su esposa e hijos en México. Las luchas políticas y religiosas en México afectaron el bienestar de su familia y las consecuencias económicas de la Gran Depresión lo dejaron desempleado y sin casa en las calles del norte de California en 1931. Incapaz de comunicarse en inglés, y aparentemente confundido, fue recogido por la policía y llevado a un hospital psiquiátrico donde eventualmente fue diagnosticado con esquizofrenia catatónica. Ramírez pasó la segunda mitad de su vida en una serie de hospitales psiquiátricos de California.

Ramírez escasamente habló durante esos treinta y dos años. Sin embargo, en algún momento a finales de los años treinta o a principios de los cuarenta, comenzó a dibujar. A principios de los cincuenta, Tarmo Pasto, un profesor invitado de psicología y arte, vio algunos de los dibujos de Ramírez en el pabellón del DeWitt State Hospital y reconoció su singular valor artístico. Pasto no sólo hizo de Ramírez el tema central de su investigación sobre la enfermedad mental y la creatividad, sino que también comenzó a suministrarle materiales, recolectar sus dibujos y, organizando exposiciones públicas, le presentó su obra artística al público.

A lo largo de las cinco décadas que transcurrieron desde el afortunado encuentro entre Pasto y Ramírez, se ha especulado mucho acerca de la vida y la obra del artista. Su obra traza el impresionante mapa de una vida forjada por la inmigración, la pobreza, la institucionalización y más que nada, el arte. Migración y memoria ocupan un lugar importante en cada imagen. Sus singulares composiciones documentan su experiencia de vida: predilectas imágenes de Madonas mexicanas, animales, vaqueros, trenes y paisaje se mezclan con escenas de la cultura americana. Ramírez parece nunca haberse cansado de sus temas preferidos, y dentro de los confines de sus limitación temática, demuestra un rango increíble de expresión. Con sus figuras, formas, líneas y colores singularmente reconocibles, revela un vocabulario exacto y altamente definido. Estas obras también nos dan a conocer a Ramírez como un artista aventurero que muestra exploraciones extraordinariamente creativas a través de infinitas variaciones sobre sus temáticas predilectas.

—Brooke Davis Anderson, directora

Copyright © 2007 by American Folk Art Museum, New York

Dedicado a la familia de Martín Ramírez

JPMorganChase 

Ayuda adicional brindada por Altria Group, Inc., National Endowment for the Arts, New York State Council on the Arts, Horace W. Goldsmith Foundation, Agnes Gund y Daniel Shapiro, Mex-Am Cultural Foundation, Inc., y Furthermore: un programa del J.M. Kaplan Fund.



ACERCA DE ESTA EXPOSICIÓN

A lo largo de los cincuenta años durante los cuales la obra de Martín Ramírez ha sido accesible al público, ha sido considerada como las poderosas interpretaciones de un artista esquizofrénico. Pero Ramírez no sólo es un artista esquizofrénico dotado de una genialidad creativa, ni tampoco es sólo una persona de ascendencia mexicana. En el área de los artistas autodidactas y su obra, hay una tendencia a compartimentar y minimizar los logros de estos artistas. Así, la obra de un artista se presenta tan sólo desde el punto de vista de un paciente mental, un fanático religioso o un recluso, por ejemplo, sin ser examinada dentro del contexto más amplio de la cultura, la historia, el proceso artístico o la vida del artista. Esta exposición tiene como propósito tomar un enfoque más amplio, investigando los múltiples factores que afectaron la vida y obra de Martín Ramírez. Examina al artista como un individuo comprometido con la cultura de una época y un lugar específico. Un artista que, a pesar de encontrarse bajo restricciones considerables, hizo elecciones de materia, escala y color en su trabajo. El fin es de ver más allá del simple hecho de que el artista fuera ajeno a nuestra realidad, y reconocer a Ramírez en sus propios términos y como el artista virtuoso que era.

Esta exposición presenta textos didácticos escritos por cuatro expertos que ofrecen diversas perspectivas que ponen en evidencia la naturaleza multifacética de la producción artística de Ramírez. Al examinar la obra del artista a través de las diversas influencias sobre su arte, esperamos presentar un retrato más matizado y multidimensional de este importante y menospreciado artista. Este enfoque exhaustivo enfatiza la riqueza de los dibujos e ilumina las imágenes arquetípicas -de caballos y jinetes, Madonas, animales, trenes y túneles- que los inspiraron. Para presentar una exploración interdisciplinaria y holística de la vida de Ramírez y su compleja obra multifacética el museo invitó a cuatro expertos, cada uno con una especialización diferente, a que escribieran sobre algunas de las obras expuestas. Sus pensamientos y sus ideas acerca de la vida y obra de Ramírez se encuentran dentro de los textos de la exposición.

Brooke Davis Anderson es la directora de la exposición y es una especialista en artistas contemporáneos autodidactas. Escribe sobre los materiales utilizados por Ramírez, sus procesos y sus métodos artísticos. Daniel Baumann es conservador de arte contemporáneo en Suiza. Su experiencia en cultura contemporánea ofrece una perspectiva dentro del contexto de la corriente principal de la historia del arte, y el de la historia del arte bruto. Víctor M. Espinosa y Kristin E. Espinosa son sociólogos que desde 1989, se han dedicado a estudiar la vida y obra de Ramírez. Ha descubierto hechos desconocidos acerca de la vida del artista, y ofrecen a esta exposición nuevas ideas acerca de la manera en que la vida de Ramírez alimenta sus dibujos. Victor Zamudio-Taylor es un historiador del arte con base en París y Ciudad de México. Es experto en arte contemporáneo mexicano y mexico-americano. Él presenta los dibujos de Ramírez dentro del contexto de la cultura visual mexicana.

Por supuesto, muchos misterios acerca de la obra de Ramírez aún quedan por ser descubiertos por futuras investigaciones. El museo espera que las perspectivas de estos cuatro expertos le ayudará a los visitantes a experimentar las múltiples dimensiones que tienen los dibujos de Ramírez, y a comprender que hay muchas maneras de comprender un dibujo y de apreciar una obra de arte. Quizás cada visitante, al considerar la variedad de perspectivas presentadas en esta exposición, considere componer su propia interpretación del arte deslumbrante de Martín Ramírez.

CRONOLOGÍA

Este proyecto revela nueva información acerca de la vida y la familia del artista, y corrige la información errónea que ha sido publicada a lo largo de las últimas cinco décadas. Por ejemplo, hasta ahora, no teníamos información exacta acerca de las fechas importantes en la vida del artista. Su familia permanecía desconocida al mundo del arte y la mayoría de los admiradores de los dibujos de Ramírez asumían, equivocadamente, que no tenía familia. No sabíamos de dónde era en México, y mucha de la información que teníamos de su vida en los Estados Unidos estaba errada. Durante mucho tiempo se ha asumido que Martín Ramírez era mudo, pero una investigación reciente confirmó que esto no era cierto. Tarmo Pasto primero lo describió como “no quiere hablar, sólo canturrea”, y después pasó a decir “era mudo”, a “no podía hablar” y eventualmente, a “nunca hablaba”. Esta reevaluación de la información biográfica del artista invita a una reexaminación de toda su historia, incluyendo su diagnóstico como esquizofrénico paranoico. Curiosamente, después de la muerte de Ramírez, hasta el Dr. Pasto cuestionó su diagnóstico y sugirió que el artista no era enfermo mental.

La siguiente cronología fue compilada por Víctor M. Espinosa y Kristin E. Espinosa y refleja los años de investigación que han llevado a cabo para presentar un documento exacto acerca de la vida de Martín Ramírez.

- 1895** Martín Ramírez González nace el 30 de enero en Rincón de Velázquez, Tepatitlán, Jalisco, México. El 31 de enero es bautizado en San Francisco de Asís, la parroquia central de Tepatitlán.
- 1918** El 31 de mayo, Ramírez se casa con María Santa Ana Navarro Velázquez, de 17 años, en la pequeña parroquia de Capilla de Milpillas, Tepatitlán. La familia Ramírez se muda a Tototlán, Jalisco.
- 1919** El 8 de marzo, la primera hija de la familia Ramírez nace en El Venado, Tototlán.
- 1921** El 8 de enero, Teófila, la segunda hija de los Ramírez nace en La Puerta del Rincón, Tototlán. El 20 de mayo Atancio, el hermano mayor de Ramírez se casa con Dominga Navarro, la hermana menor de María Santa Ana.
- 1923** El 28 de agosto nace Agustina, la tercera hija de los Ramírez nace en El Pelón, Tototlán. Ramírez compra una pequeña parcela de tierra a crédito en la rancharía cerca de San José de Gracia, Tepatitlán.
- 1925** El 24 de agosto, Ramírez parte rumbo a los Estados Unidos.
- 1925-1930** Ramírez trabaja en el ferrocarril y en las minas del norte de California.
- 1926** El 2 de febrero, nace Candelario, el único hijo de la familia Ramírez nace en San José de Gracia.
- Finales de los veinte** Ramírez hace sus primeros dibujos en los márgenes de las cartas que le escribe a sí familia.
- 1931** El 9 de enero, la policía del condado de San Joaquín recoge a Ramírez y lo interna en el Stockton State Hospital, donde recibe un diagnóstico preliminar de maníaco depresivo.
- 1932** En abril, Ramírez se escapa por primera vez del hospital.
- 1933** En julio, Ramírez se escapa de Stockton por segunda vez. Luego de pasar unos días en la cárcel, vuelve a ser internado en el hospital. El 12 de agosto, es diagnosticado con demencia praecox, forma catatónica.
- 1934** Ramírez vuelve a escapar de Stockton, pero vuelve por voluntad propia, después de haber pasado tres o cuatro días en la calle.
- Mediados de los treinta** Ramírez comienza a dibujar con mayor regularidad. La familia Ramírez recibe una carta del Stockton State Hospital, informándolos acerca de la condición en la que se encuentra Martín Ramírez.
- 1948** Algunos de los dibujos de Ramírez son enviados por el Stockton State Hospital a su familia en México. Ramírez es transferido al hospital DeWitt. Tarmo Pasto, quien acaba de titularse como profesor de psicología en la universidad estatal de Sacramento (Sacramento State College) conoce a Ramírez.
- 1951** Don R. Birrel organiza la primera exposición individual de Ramírez en la galería E.B. Crocker Art Gallery en Sacramento.
- 1952** El 6 de enero, Ramírez recibe su primera y única visita de un miembro de familia, cuando su sobrino José Gómez Ramírez viene a verlo por dos días. Tarmo Pasto recibe una beca del Fondo de la Fundación Ford por el Adelanto de la Educación para hacer una investigación de un año acerca de “teoría psicológica y expresión artística”. En noviembre, Pasto organiza una exposición individual de Ramírez en la parte de mujeres en Stephens Union, un edificio de la Universidad de California en Berkeley.
- Principio de los cincuenta** Pasto organiza la primera exposición individual de Ramírez en la costa este, en el Joe and Emily Lowe Art Center en la Universidad de Syracuse en Nueva York.
- 1954** En enero, Alfred Newmeyer organiza la exposición individual de Ramírez titulada “El arte de un esquizofrénico” en el Mills College Museum of Art en Oakland. En mayo, Pasto organiza una exposición de arte hecho por varios pacientes de diferentes hospitales de California, incluyendo a Martín Ramírez, en el M.H. de Young Memorial Museum en San Francisco.
- 1955** Pasto envía diez dibujos de Ramírez a James Johnson Sweeney, el director del museo Solomon R. Guggenheim en Nueva York, pero no se hace ningún plan para montar una exposición.
- 1956** Pasto viaja a Helsinki con una beca Fulbright. Sus visitas a Ramírez se hacen menos frecuentes.
- c. 1959** Pasto visita a Ramírez por última vez.
- 1963** El 17 de febrero, Ramírez muere en el hospital DeWitt de un edema pulmonar.



SIN TÍTULO (Caballo y jinete)
Martín Ramírez (1895-1963)
Auburn, California
c. 1954
Pastel y lápiz sobre papel trozado
49 x 44 1/2"
Colección de L. & L. Feiwel
Fotografía por Joseph Painter, por gentileza de
Fleisher/Ollman Gallery, Philadelphia

La figura del caballo y el jinete es quizás la imagen más frecuente en los dibujos de Martín Ramírez. En los más de ochenta dibujos de jinetes que existen en su obra, el sujeto principal está enmarcado en un cuarto cúbico que sugiere fuertemente un escenario. El artista utiliza este mecanismo estructural no solamente para contener a su sujeto, sino también para valorizarlo. La construcción del escenario varía de dibujo en dibujo -con cambios en el sombreado, las líneas, la perspectiva, el color, la textura y la escala-, lo que crea una diversidad sorprendente en la serie. Esta técnica recuerda las pinturas del artista popular Morris Hirschfield (1872-1946) y las del modernista Joseph Stella (1877-1946), quien utilizó una técnica similar en sus interpretaciones del Brooklyn Bridge.

Ramírez rodea los diez escenarios más pequeños que coronan el dibujo con la línea repetitiva que usualmente rellena el espacio vacío en muchas de sus obras. El interés del artista en el diseño y la repetición de formas crea un ritmo que sugiere profundidad y dimensión en un dibujo que de otra manera parecería plano. Esta reverberación hace énfasis en la tensión que existe entre las formas geométricas y orgánicas e igualmente entre la libertad y el encerramiento. El caballo y el jinete terminan aislados del mundo pintado alrededor suyo.

Justo debajo del caballo y el jinete hay una serie de siete formas que debido a que el escenario está tan densamente sombreado, parecen ser candilejas pero también podrían ser montículos en un paisaje. En la parte inferior de la composición está sentado un público de figuras pequeñas muy sencillas que llevan sombrero. Estas figuras caricaturescas aparecen en varios de sus dibujos y forman la parte inferior de una organización en gran parte jerárquica, compuesta por divisiones lineares. Ramírez conoce los principios del arte formal y los demuestra aquí con vigor. Las líneas diagonales que forman las tablas del suelo surgen precisamente del lugar donde se encuentran las figuras con sombrero, demostrando lo organizados y bien estructurados que son los dibujos de Ramírez. Al observar esta escena tan exquisitamente orquestada, es inevitable preguntarse lo que cualquier persona que haya observado la obra de Martín Ramírez con detenimiento se pregunta: ¿este hombre habrá utilizado alguna vez un borrador?

-Brooke Davis Anderson



SIN TÍTULO (Caballero y mujer)

Martín Ramírez (1895-1963)

Auburn, California

c. 1953

Pastel de cera, acuarela opaca y collage sobre papel tejido y papel impreso en trozos

42 1/2 x 33 1/2"

Philadelphia Museum of Art, legado por Derrel DePasse, 2002-53-42

Fotografía por Graydon Wood, Philadelphia

Según Juana, la hija mayor de Martín Ramírez, su padre solía decir que tener un buen caballo y una buena pistola lo hacía feliz. Ramírez era un hombre que andaba a caballo y llevaba una pistola, dos símbolos muy importantes de masculinidad y estatus social en el medio de los rancheros pobres al cual perteneció hasta los 30 años. Un vecino de Ramírez en Jalisco también dijo que Martín era un excelente jinete, montando su bellissimo caballo bayo. Los pequeños dibujos que Ramírez le enviaba a su familia con sus cartas, antes de ser internado en el hospital psiquiátrico, eran en su mayoría de caballos y jinetes.

La biografía de Ramírez sugiere que sus jinetes estaban íntimamente relacionados con la Revolución Cristera (1926-1929), una guerra civil que fue dirigida por un ejército de católicos rebeldes armados contra el gobierno secular de México. Este conflicto tuvo efectos desastrosos para la familia Ramírez y para la vida de los pobres que vivían en las zonas rurales de Los Altos de Jalisco, la zona central del conflicto. Por causa de la guerra, las tierras fueron abandonadas y el ejército federal obligó a miles de familias, incluyendo la familia Ramírez, a dejar sus pertenencias y reubicarse en los pueblos más grandes. El ejército federal se posesionó de todos los cultivos restantes, le prendieron fuego a los potreros y mataron a todo el ganado u otros animales que no pudieran llevarse por tren. Se suspendieron todas las celebraciones y procesiones religiosas. Las iglesias se cerraron, y más tarde fueron saqueadas y utilizadas como establos para las tropas del gobierno.

Esta situación apocalíptica fue descrita a Ramírez en una carta de su hermano, quien le contó cómo había logrado escaparse de ser ejecutado gracias a la esposa de Ramírez y a uno de sus amigos. Su hermano también le contó de la destrucción de la propiedad de la familia Ramírez, y de la pérdida de todo sus animales. Luego de una larga espera, su hermano recibió una carta de Ramírez contándole que no regresaría a Jalisco. Por lo que decía la carta, era evidente que Ramírez había malinterpretado lo que le había escrito su hermano. Pensaba que su esposa, habiendo dejado a un lado sus deberes de madre y abandonando a sus hijos, se había ido a caballo a luchar del lado del ejército federal contra los cristeros.

—Víctor M. Espinosa and Kristin E. Espinosa

Copyright © 2007 by American Folk Art Museum, New York



SIN TÍTULO (Caballo y jinete con árboles)

Martín Ramírez (1895-1963)

Auburn, California

1954

Pastel y lápiz sobre papel trozado

48 x 36"

Colección de George y Sue Viener

Fotografía por Joseph Painter, por gentileza de
Fleisher/Ollman Gallery, Philadelphia

Pertenece a un discurso sobre las posturas éticas y morales que se asocian con las nociones normativas campesinas y premodernas de la masculinidad o el machismo mexicano, el jinete -o el caballo y el jinete- es un pariente lejano del caballero de la tradición premoderna española. Fue importado al Nuevo Mundo, y era asociado a los valores de linaje, honor, familia y defensa de la Iglesia. Desde los confines del hospital psiquiátrico, la evocación de una figura perteneciente a una cultura en proceso de extinción puede muy bien representar al mismo Martín Ramírez.

El jinete es un personaje que tiene la vida -o la muerte- en sus manos, por medio del revólver, y del poder que ejerce sobre el caballo, un animal cargado de un significado metafórico en el arte y la historia de México. Desde la época de la conquista española de México hasta el período revolucionario, quien controlaba al caballo tenía poder sobre la historia y tenía control también sobre las pasiones salvajes, incluyendo la violación, el saqueo y el asesinato.

Es posible que el jinete represente a un soldado partidario del gobierno durante la Revolución Mexicana (1910-1917), con la bandolera cruzada sobre el pecho y sus pantalones de rayas ajustados. Por otro lado, también podría ser una referencia a un jinete cristero armado peleando *contra* los federales, quienes buscaban disminuir el poder económico y político de la Iglesia. Pero por encima de todo, el jinete puede ser considerado el símbolo de una cultura premoderna conservadora, anclada en la tradición.

A mediados de los años venite, las figuras premodernas ya aparecen en el arte y la cultura moderna mexicana. Los jinetes al igual que los sistemas tradicionales que sustentan, aparecen en ciertos tipos de música popular como las rancheras y los corridos que hablan de la Revolución Mexicana y la Revolución Cristera, y en las películas rurales del cine clásico mexicano. Este uso de retórica visual y apóstrofes al pasado tiende a ocurrir precisamente cuando suceden cambios significativos, lo que genera una identificación con un pasado que parece estar desapareciendo rápidamente -en el lapso de una vida.

-Victor Zamudio-Taylor



SIN TÍTULO (Collage)
Martín Ramírez (1895-1963)
Auburn, California
c. 1952
Lápiz, lápiz de color y collage sobre papel trozado
35 13/16 x 18 1/2"
Fundación Adolf Wölfli, Museo de Bellas Artes, Berna,
Suiza, A1988.25

Algunos de los mejores representantes del arte bruto -incluyendo a Aloïse Corbaz, Adolf Wölfli y Martín Ramírez- realizaron su trabajo dentro de los confines de una institución psiquiátrica. Antes de ser internados, sin embargo, estuvieron, durante muchos años, expuestos a la vida contemporánea. Al llegar a las puertas de la institución psiquiátrica, cruzaron el umbral de un mundo encerrado. Rodeadas de gruesas paredes, muchas de estas instituciones parecían cárceles. Los intercambios con el mundo exterior eran drásticamente reducidos, y se hacían exclusivamente a través de terceras personas: guardias, psiquiatras, visitantes, y, algunas veces, libros y revistas. Corbaz, Wölfli y Ramírez -al igual que muchos otros artistas- utilizaban revistas y libros de la misma manera en que los arquitectos medievales utilizaban los edificios romanos para construir sus iglesias, y de la misma manera en que los DJs de hoy utilizan los discos de otros artistas: como minas de nuevas ideas. Ya sea que se le diga "collage", "ensamblaje", o "muestreo", el hecho de reutilizar, recobrar o readaptar no deja de ser un proceso fascinante que establece un nuevo lenguaje arraigado en y apoyado en un contexto histórico más amplio.

En este collage majestuoso, la jineta le da la bienvenida al viril ingeniero que se asoma por la ventana de su impresionante locomotora. Es una imagen concentrada del deseo y de un posible encuentro amoroso. A la vez que presenciamos una representación -a través de un escenario erótico- de el mítico encuentro entre el salvaje y auténtico oeste (representado aquí por la mujer) y la fuerza de la era mecánica moderna (representada aquí por el hombre). Ramírez adoptó este estereotipo, y al transponerlo a su collage, transforma su significado en lo opuesto. Hay un contraste evidente entre por un lado, la estilizada ilustración de la mujer, y por el otro la representación sencilla y encantadora del caballo con el grueso sombreado en los bordes. Este contraste se hace aún más evidente cuando se piensa en las condiciones en las cuales fue producida esta obra. Ramírez había perdido todo contacto con su familia, y estaba en California. Estaba en un asilo psiquiátrico, y sabía que nunca jamás volvería a tomar un tren de regreso a casa. Así, la imagen alegre de un glamoroso encuentro, se transforma en una metáfora de añoranza y anhelo.

-Daniel Baumann



SIN TÍTULO (La Inmaculada)

Martín Ramírez (1895-1963)

Auburn, California

1950s

Pastel, lápiz, acuarela y papeles en collage

92 x 45"

High Museum of Art, Atlanta, adquirido con el T. Marshall Hahn

Folk Art Acquisition Fund para la colección T. Marshall Hahn,
1999.9.3

Esta imagen de la Virgen María hace referencia a la Inmaculada Concepción: la luna a sus pies y la corona de doce estrellas en su cabeza sustentan la idea que María fue concebida sin pecado original. El dibujo también hace referencia a una visión apocalíptica de la Inmaculada Concepción: la Virgen ronda por encima de un demonio en forma de serpiente -una imagen de la Madona como protectora de la conquista y evangelización de los habitantes de las colonias españolas en América, y más tarde, en 1760, como la patrona de los territorios españoles.

La biografía de Martín Ramírez indica que estuvo en contacto con varias versiones de la imagen de la Inmaculada Concepción: en la iglesia en la que se casó, en la que fueron bautizadas sus tres hijas, y en la iglesia a la que iba a misa con cierta regularidad. Las versiones específicas de la Virgen que inspiraron a Ramírez son muy probablemente una estatuilla y una pintura al óleo en la pequeña parroquia en Capilla de Milpillas, donde contrajo matrimonio con su esposa en 1918. La estatua y la pintura representan a una Virgen con los brazos abiertos, a diferencia de la representación más común en la que tiene las manos juntas para rezar. La versión de Ramírez recuerda aún más las pinturas influyente del artista español Francisco de Zubarán, en las que aparece la Virgen con los brazos abiertos.

La larga figura central parece La Purísima, el nombre que le dan los locales a la Inmaculada Concepción -la santa patrona de Los Altos de Jalisco, donde el lugar de culto se centra en San Juan de los Lagos. La inclusión de una corona, sin embargo, hace de esta una imagen más compleja y misteriosa, porque la Virgen de la Inmaculada Concepción en Capilla de Milpillas no lleva corona. La corona sugiere que Ramírez tal vez fusionó la imagen de la Inmaculada Concepción con la de la Virgen de Guadalupe, que siempre lleva corona. Es imposible saber si la fusión de las dos Virgenes fue intencional o si fue inconsciente, pero de todas formas la síntesis parece posible ya que Ramírez creció cerca del pueblo de la Capilla de Guadalupe, uno de los lugares de culto más importantes de la Virgen de Guadalupe en Los Altos de Jalisco.

-Víctor M. Espinosa and Kristin E. Espinosa



SIN TÍTULO (Madona)
Martín Ramírez (1895-1963)
Auburn, California
c. 1948-1963
Pastel y lápiz sobre papel trozado
79 x 41"
Colección de Ann y James Harithas

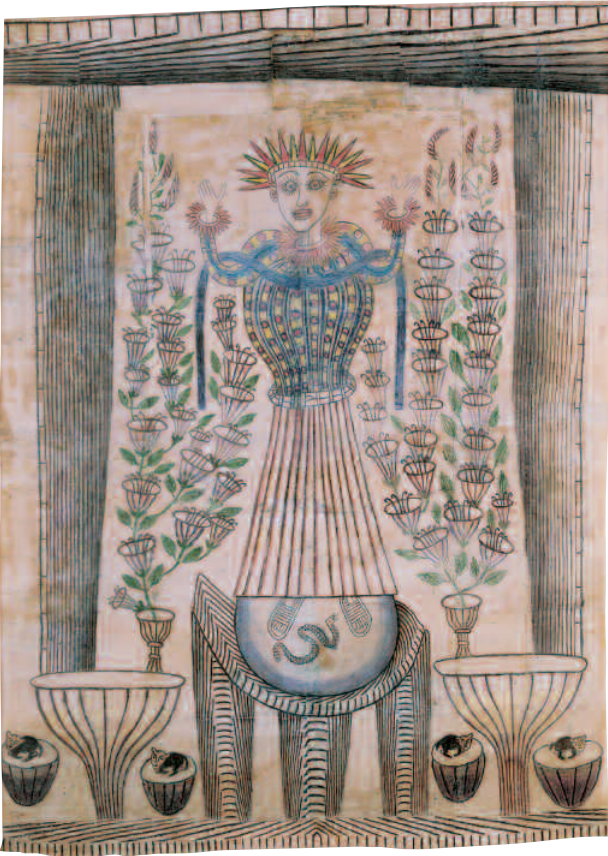
En este dibujo de gran formato, Ramírez aborda su sujeto con un enfoque épico, y logra cierto tipo de grandeza, sobre todo cuando se toma en cuenta el ambiente en el que fue creada esta pieza. Ramírez trabajaba en el piso de su pabellón en el hospital Su “estudio” lo demarcaban dos camas sencillas y una mesa de noche. El artista coleccionaba una variedad de papeles -viejas notas de enfermeras, revistas, periódicos, páginas de libros, vasos de papel aplanados o el papel para cubrir las mesas de examinación, por ejemplo- y los pegaba con la ayuda de pegantes que él mismo hacía. Su pegante era hecho de fécula de papa, masa de pan y saliva. (Otros artistas autodidactas, como el suizo Aloise Corbaz y el americano James Castle utilizaban técnicas similares.)

Al comienzo de su encerramiento, Ramírez sólo utilizaba los materiales tenía a su disposición dentro de los confines del hospital. No fue sino hasta más tarde que incorporó los materiales que le dieron el Dr. Tarmo Pasto y otros miembros del personal del hospital. Ramírez coleccionaba pasteles, lápices de colores, pinturas a base de agua, posiblemente betún para zapatos y jugos de fruta que mezclaba para crear un líquido que hacía en una olla hecha por él. En lugar de utilizar un pincel para pintar, utilizaba un fósforo, y para lograr una línea recta utilizaba palitos de madera. Al terminar una obra, como este dibujo de gran formato de una Madona, se ponía de pie encima de una mesa para observar la obra de arte desde la distancia adecuada.

La confianza con la que está pintado el contorno de huellas, junto con el si espaciamiento casi perfecto indican un orden forzado que el artista impone a la escena, al igual que una claridad y un sentido del control sobre su expresión artística.

Aunque parezca difícil de creer, Ramírez tenía una audiencia. Wayne Thiebaud recuerda haberlo visitado con los estudiantes de las clases de arte que dictaba en una universidad cercana. Thiebaud recuerda: “Lo conocí y lo observaba trabajar. Utilizaba pequeños prototipos que enrollaba y luego sacaba de su chaqueta para copiar -como un pie o una cabeza o un tren, o un caballo y un jinete. Parecía que tuviera una serie de pequeños personajes que sacaba al escenario como si fueran una compañía de teatro. Juntaba los papeles con una mezcla de pan de la cafetería y su saliva, y así pegaba todos los diferentes tipos de pedacitos de papel que encontraba.”

-Brooke Davis Anderson



SIN TÍTULO (Madona)
Martín Ramírez (1895-1963)
Auburn, California
1950-1953
Pastel de cera, lápiz y acuarela sobre papel tejido
trozado
43 15/16 x 32 3/8"
Philadelphia Museum of Art, donación parcial y
prometida de Josephine Albarelli, 2002-228-1
Fotografía por Joseph Painter, por gentileza de
Fleisher/Ollman Gallery, Philadelphia

El culto y la representación de la Madona es una constante en el arte religioso y la expresión popular de México. Ya sea para uso institucional, doméstico o personal, las Vírgenes representadas de diversas formas abundan –en las pinturas, las esculturas, los ex-votos, las impresiones, las tarjetas, las medallas y hasta en los tatuajes de la piel. Dependiendo de la etnicidad, la región cultural, la clase social y el contexto urbano o rural, la cultura mexicana articula esta fusión de manera dinámica.

Aquí, Martín Ramírez representa a una Madona en un entorno rústico. Aplanada, y enmarcada en un nicho, es posible que el dibujo indique una capilla en una iglesia, o un altar en un lugar de trabajo o un hogar. Este estilo también puede relacionarse con impresiones o tarjetas que muchas veces hacían las veces de plantilla para artistas sin educación formal. Vestida en un traje con tonos de azul celeste, la Virgen está de pie sobre un trípode que parece un molcajete tradicional, un artefacto de piedra volcánica redonda, una herramineta común utilizada desde los tiempos precolombinos para moler chiles y especias para hacer salsas. Su forma es similar a la de la luna. Haciendo un énfasis rítmico en el elemento arquitectónico, hay también una rama de lirios que es la flor que acompaña siempre a la Virgen y que simboliza la pureza y la simplicidad. Los dos elementos restantes están atados a la cultura mestiza: las huarachas indígenas de la Virgen, su corona y los flecos de su traje que ambos parecen tener plumas.

En las culturas precolombinas, las plumas eran un material sagrado que sólo utilizaba la nobleza, los guerreros y que era incluido en los trajes rituales que involucraban a los dioses. Las plumas también se utilizaban para rendir homenaje. En el arte colonial mexicano, los artistas indígenas utilizaban plumas para hacer pinturas de mosaico de regalo para los Papas, emperadores y la alta nobleza; las plumas también se utilizaban en los atuendos de los eclesiásticos. Mientras la ropa indígena y campesina de las figuras indica cierta fusión cultural, el uso de plumas en lugar de joyas en la corona es algo raro: los pocos ejemplos que existen de esto son retratos de santos en retablos del siglo dieciocho, pertenecientes a la tradición hispana en Nuevo México.

–Victor Zamudio-Taylor



SIN TÍTULO (Madona)
Martín Ramírez (1895-1963)
Auburn, California
c. 1950
Pastel y lápiz sobre papel trozado
37 1/4 x 23 7/8"
Colección de Estudio Roger Brown de la Escuela del
Instituto de Arte de Chicago
Fotografía por William H. Bengtson, Chicago

La obra de Martín Ramírez puede describirse como un repertorio de diferentes canciones que el artista decidió modificar, reinventar o combinar para obtener panoramas amplios. Esta pintura está íntimamente atada a una tradición iconográfica, que a su vez modifica. Puesta en un nicho impresionante, enmarcada por una guirnalda de flores estilizadas, y rodeada por un arco finamente construido, una mujer de ojos azules nos observa de frente. Tiene las manos unidas como para rezar. A primera vista, parece tratarse de una Madona. Pero mirándola más de cerca, las cosas dejan de ser tan claras. Lleva una camisa alegre y un poco elaborada de rayas rojas y su falda es sencilla, pero elegante. Detrás de ella, podemos observar un cielo azul punteado por estrellas que parecen flores. ¿Está de pie? ¿Está rezando? ¿Está tendida como en un velorio, o está más bien viva? ¿Es una Madona majestuosa, o una bellísima americana decorada en estrellas y rayas, como la bandera americana? En realidad, podría ser mexicana: en Los Altos de Jalisco hay muchas personas rubias. ¿Será posible que Ramírez le estuviera rindiendo homenaje a su esposa?

Probablemente jamás lo sepamos. Sin embargo, este dibujo nos muestra muy claramente cómo Ramírez producía su arte. Basaba su obra en un modelo establecido y muy popular, pero lo adaptaba a sus propósitos personales. Si en realidad este dibujo no representa a la Virgen María sino a la mujer amada, con este retrato el artista estuvo cerca del blasfemio. Es decir, a la hora de analizar una obra tan idiosincrática como la de Ramírez, no debemos perdernos en la idea de "una expresión artística intacta hecha por un ser ajeno a la sociedad". Al contrario, debemos primero mirar lo "común" para poder comprender la ingeniosidad del artista que lo transformó. Al fin y al cabo, así es que se encuentra la autenticidad -y el arte.

-Daniel Baumann



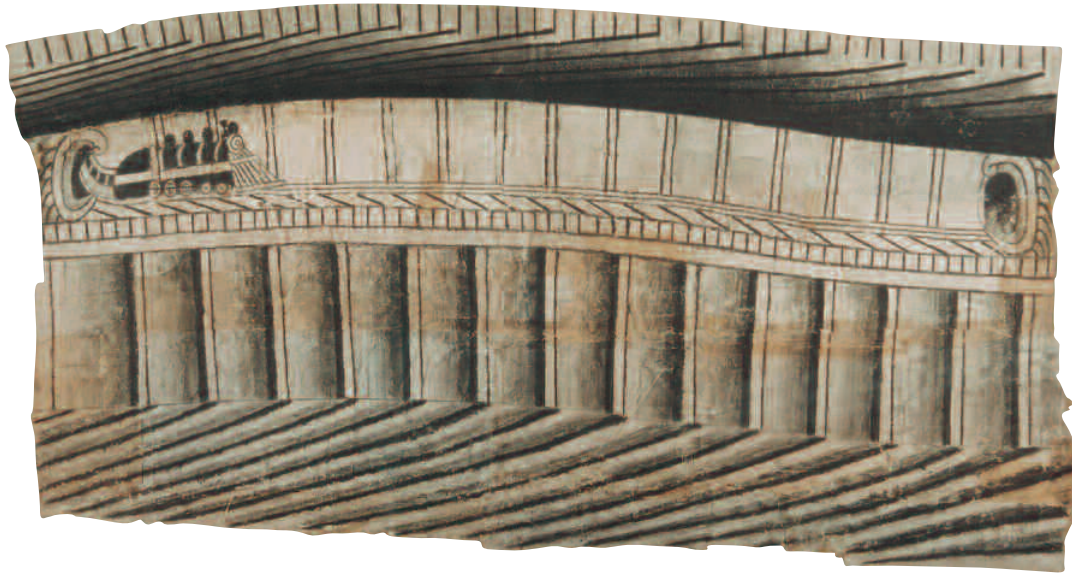
SIN TÍTULO (Tren)
Martín Ramírez (1895-1963)
Auburn, California
c. 1953
Pastel y lápiz sobre papel trozado
22 x 44 1/2"
Colección privada
Fotografía por gentileza de Phyllis Kind Gallery, Nueva York

Martín Ramírez tenía una profunda y permanente fascinación con los trenes que, además de los caballos, son el sujeto más recurrente en su arte. Su obra está llena de largos trenes que aparecen entre las montañas, deslizándose sobre los rieles como una serpiente, cruzando un precipicio oscuro sobre un puente, o atravesando túneles que conectan a Jalisco con California -los dos mundos en los que vivió Ramírez.

Los trenes, por supuesto, ocupaban un lugar importante en la vida de Ramírez como inmigrante. Nació en 1895, tan sólo ocho años después que Los Altos de Jalisco quedara conectado con California por las vías del tren. Como muchos inmigrantes mexicanos de la época, viajó hacia el norte en tren hasta llegar a la frontera, luego cruzó a los Estados Unidos en El Paso, Texas, y luego viajó a los centros de contratación en San Antonio. Allí, como lo han hecho miles de personas antes y después de él, tuvo la opción de abordar otros trenes que iban rumbo a California, Kansas e Illinois. En el norte de California, Ramírez trabajó en las minas y en la industria ferroviaria: nunca estuvo muy lejos de las carrileras. Los trenes no sólo eran el medio de transporte que lo habían llevado desde su tierra natal hasta un lugar extraño lejos de su familia; eran probablemente el medio de transporte que eventualmente lo llevaría de regreso a México.

El 6 de enero de 1952, más de veintiséis años después de que Ramírez dejara a su familia en México, uno de sus sobrinos, que en esa época era un trabajador migrante en una hacienda en el sur de California, lo visitó en el hospital DeWitt. Tiempo después, el sobrino dijo que su conversación con Ramírez había sido larga, pero que no había sido fácil. Las cosas se pusieron particularmente tensas cuando le preguntó a Ramírez si le gustaría regresar a México para estar con su familia. Ramírez contestó que prefería quedarse donde estaba. El sobrino le preguntó que si quería enviarle algún mensaje a su esposa. La respuesta de Ramírez fue trágica y apocalíptica: "Sólo dile que nos veremos en el valle de Jehoshafat", dijo, refiriéndose al lugar del juicio final de Dios. No cuesta trabajo imaginar que la decisión de abandonar a su esposa e hijos obsesionó a Ramírez hasta los últimos de sus días. Así, las imágenes de los trenes nos invitan a imaginar que Ramírez pudo regresar a su tierra natal varias veces, incansablemente, obsesivamente, pero sólo en sus sueños, sus fantasías y sus dibujos.

-Víctor M. Espinosa and Kristin E. Espinosa



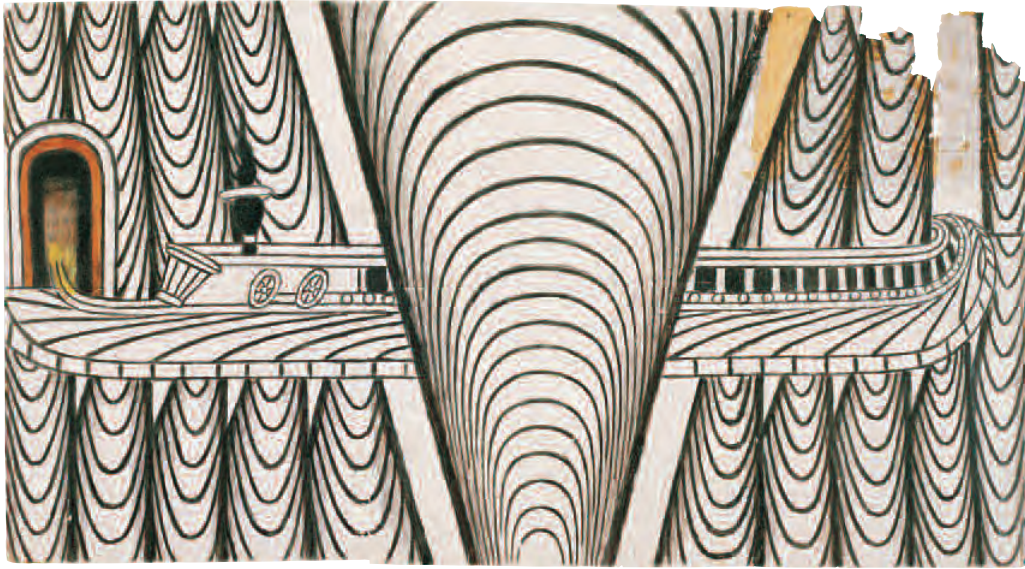
SIN TÍTULO (Tren)
Martín Ramírez (1895-1963)
Auburn, California
c. 1948-1963
Pastel y lápiz sobre papel trozado
27 x 50 1/4"
Colección de Pat Parsons
Fotografía por Dok Wright Photography, Burlington, Vermont

En México, los trenes eran el símbolo del cambio y de la llegada de la modernidad. En particular durante la Revolución Mexicana (1910-1917), los trenes unieron a los mexicanos mientras viajaban de batalla en batalla, o cuando escapaban de ellas. En este proceso, muchos mexicanos de diferentes regiones del país se conocieron con otros mexicanos de otros lugares del país, y pudieron llegar a conocer a su país como una nación en construcción. Pero el cambio y el movimiento -a pesar de los efectos positivos que podemos llegar a asociar con ellos, incluyendo el desarrollo y el progreso- también fueron traumáticos. La manera en que la gente reacciona al cambio depende de su experiencia personal y cultural. Para un campesino de Los Altos, Jalisco, cuya cultura era sedentaria y anclada en tradiciones pasadas y en la agricultura, la llegada de la modernidad y en particular la migración es sin duda percibido como un fuerte desarraigo personal y cultural.

En un contexto más amplio, los ferrocarriles generaron una movilidad nunca antes vista, al igual que cambios económicos y sociales tanto en México como en los Estados Unidos. Al suceder esto, el "caballo de fuego" -como le llamaban al ferrocarril los indios nativos americanos y los campesinos de México- destruyó las ideas premodernas acerca de la economía, la sociedad y la cultura, dejando a quienes venían de un mundo premoderno y tradicional, luchando contra un universo cambiante, si no un limbo cultural o "nepantla", en el que una persona se encuentra atrapada en un mundo nuevo que es a la vez incomprensible y asustador pero también de cierta manera deseable.

Es posible que esto explique la obsesión de Martín Ramírez con los trenes y los túneles, los cuales representa siempre en entornos encerrados, herméticos, densos y arrasadores. En particular, sus representaciones parecen girar en torno a un punto sin retorno. Muchas veces son circulares, con el tren saliendo de un túnel tan sólo para entrar a otro. Los contornos y el chiaroscuro con el que Ramírez representa las imágenes tienen un matiz psicológico. El tren y el túnel parecen opresivos, como en una pesadilla y las líneas repetitivas parecen paranóicas, comunicando un sentimiento de miedo, de encerramiento. La modernidad, tal como la representa este dibujo no es progreso sino encarcelación, un punto sin retorno a su tierra natal y a un universo que conocía, que cuidaba de él. Este es el mensaje universal que se esconde en este dibujo. Por medio de una experiencia muy personal, Ramírez logró expresar una circunstancia universal de dolor y sufrimiento con la que todos podemos identificarnos.

-Victor Zamudio-Taylor



SIN TÍTULO (Tren y túnel)
Martín Ramírez (1895-1963)
Auburn, California
c. 1950
Pastel y lápiz sobre papel trozado
17 1/2 x 31 7/8"
Colección de Estelle E. Friedman
Fotografía por Edward Owen, Washington, D.C.

¿A dónde va este tren? A la ciudad del dibujo.

Martín Ramírez había decidido que no había forma, para él, de regresar México, y que nunca jamás, volvería a ver a su familia. Eventualmente, terminó en un hospital psiquiátrico en el cual su vida era administrada por terceras personas y donde el futuro se reducía a la monotonía del día a día. Similarmente al tren que gira en una curva antes de desaparecer en la oscuridad de un túnel, Ramírez se encontraba frente a un hoyo negro. Entonces, ¿qué representaba el tren? ¿La soledad? Todas las ventanas son negras, no parece haber nadie a bordo, el humo sale derecho para arriba, no hay viento y el tiempo parece no existir. Todo esto contrasta con el tren que es la encarnación de la velocidad, el poder y el intercambio. Al fin y al cabo, a principios del siglo veinte, los trenes se utilizaban para transportar bienes e información a velocidades inusitadas para la época, y para traer trabajo, riqueza y la vida moderna a lugares que antes eran remotos e inaccesibles. En tan sólo unos años, el ferrocarril revolucionó las vidas de las personas, pero en este dibujo, permanece quieto.

En este dibujo, la composición se ve dominada por movimientos verticales que invierten el uno al otro: La montaña creciente se contabalancea con el movimiento descendente de las colinas linderantes, y vice versa. Lo que habría podido ser una sucesión de subidas y bajadas nerviosas y monótonas se transforma en una composición compacta gracias a la banda horizontal del ferrocarril.

Esta es una composición paradójica: los movimientos multidireccionales y puntos de vista cambiantes se compensan y crean un equilibrio perfecto. Esta es la representación más lacónica y acertada de la situación del artista -sin horizonte ni futuro, como en un asilo. En últimas, el túnel sigue siendo el único lugar posible al cual se puede ir. ¿Pero adónde, exactamente? ¿A la oscuridad y a la muerte, como lo sugieren algunos? ¿Será la salida al único lugar posible: el dibujo? Al fin y al cabo, este es el lugar en el que Ramírez encontró su propio lenguaje, donde era "escuchado" donde lograba comunicarse y obtener algo de reconocimiento. ¿A dónde va este tren? A la ciudad del dibujo. Eso espero.

-Daniel Baumann



SIN TÍTULO (Tren)
Martín Ramírez (1895-1963)
Auburn, California
c. 1953
Pastel y lápiz sobre papel trozado
22 1/2 x 47"
American Folk Art Museum, donación de Herbert Waide Hemphill Jr., 1990.1.2
Fotografía por Gavin Ashworth, Nueva York

Martín Ramírez nunca fechó los dibujos que hizo a lo largo de aproximadamente quince años (aunque el Dr. Pasto sí fechó algunas de las obras que coleccionó). La regularidad de los temas abordados por Ramírez, y la falta de fechas junto con los pocos recursos del artista hacen difícil la tarea de trazar su desarrollo estilístico. De todas maneras, el artista sí desarrolló un vocabulario de temas, formas y figuras que exploraba, modificaba y refinaba con repetida frecuencia, creando así una continuidad total en su obra. El resultado es lo que la artista Alison Weld llama un “vocabulario cincelado”.

Las líneas concéntricas, los túneles, orificios y vacíos de este retrato de la locomotora a vapor de un tren recuerdan la obra similar y misteriosa de Lee Bontecou. El dibujo forma parte de una serie sobre el tema, y es posible que el artista haya usado una maqueta, tal como lo vio Wayne Thiebaud, y que haya trazado la imagen de un tren para poder hacer este dibujo y los demás que están expuestos alrededor. Estrictamente organizado en cuatro bandas horizontales, el dibujo está formalmente compuesto. El tren, en el segundo panel más alto, entra a la composición por un túnel a la izquierda, con otro túnel a la derecha. Los otros paneles sugieren de manera impactante, carrileras de tren al igual que cruces y soportes estructurales de túneles vistos desde arriba, abajo y de los lados. El efecto general del dibujo es de mucho movimiento, lo que hace referencia al viaje largo y personal del artista desde México a los Estados Unidos, y a la gran distancia que había entre el lugar del cual venía y el lugar en el que se encontraba. La línea controlada del dibujo es admirable, en particular cuando se toma en consideración la rugosidad y el desnivel de la superficie hecha a partir de una multitud de papeles, incluyendo una tarjeta de felicitaciones, un papel de envoltura de un dulce y un libro. Las páginas utilizadas en el panel superior fueron arrancadas de una copia de *The Man Who Wouldn't Talk* (El hombre que no hablaba), un título que parece increíblemente atado a la biografía del artista.

Sólo el fotógrafo O. Winston Link estaba tan obsesionado como Ramírez con los trenes. Ambos artistas parecen haberse sentido fascinados por el ingenio y la habilidad industrial que representan los trenes. El poder visual de este dibujo refuerza el poderoso significado que tienen para el artista, y demuestra también el simple placer que tomaba en pintar líneas. Al igual que en la mayoría de los dibujos de Ramírez, la línea parece vibrar por encima del papel, y la repetición de una línea precisa es hipnotizante.

—Brooke Davis Anderson



SIN TÍTULO (Paisaje)
Martín Ramírez (1895-1963)
Auburn, California
c. 1948-1963
Pastel, lápiz, acuarela y collage sobre papel trozado
40 x 105"
American Folk Art Museum, préstamo extendido de Audrey B. Heckler
Fotografía por gentileza de Phyllis Kind Gallery, Nueva York

Esta obra recuerda el arte mexicano del códice y del muralismo. Didáctica y narrativa por definición, la tradición del códice y del mural graban las expresiones mexicanas a través de la historia, desde los tiempos precolombinos hasta las épocas coloniales y modernas. Además de su narrativa y su valor histórico en el arte, los códices del siglo dieciséis y principios del siglo diecisiete, y los coloridos murales que adornaban las iglesias eran también indicios de transculturación. Tanto los códices como los murales expresan el dinamismo del mestizaje -en el cual una tercera cultura nace de la fusión de las perspectivas indígenas y europeas acerca del universo dentro del contexto de relaciones desiguales de poder y representación.

En este dibujo, podemos observar el uso simultáneo de una mezcla de estilos arquitectónicos -desde mexicano premoderno hasta europeo y estadounidense- que se fusionan en contextos geográficos acentuados. Una torre fálica -con un reloj que recuerda la Coit Tower (San Francisco, 1933)- se vislumbra tras un edificio de estilo norteamericano, pintado en amarillos y rojos brillantes; tiene un arco de estilo morisco que se utilizaba en México. Junto a este grupo incongruente hay un bosquejo de unas casas con techos voladizos, un motivo arquitectónico que se utiliza muy poco en México. Una iglesia de dos torres lleva un gran domo redondo que recuerda las figuritas artesanales de cerámica que representan al Espíritu Santo. La paloma se encuentra encima del cáliz o la pila bautismal junto a una aglomeración de edificios de estilo colonial español con tejas rojas. Un animal fantástico hace una madriguera en la tierra que se encuentra entre las dos torres neo-góticas que recuerdan la monumental catedral de Guadalajara, la capital de Jalisco.

En esta increíble mezcla de estilos e influencias, Ramírez contrasta su cultura mexicana -la cual percibe, muy románticamente, como premoderna- con los adelantos tecnológicos de su tierra adoptiva. Los animales fantásticos cohabitan con un desfile de autos dispuesto en la parte superior del códice. Sin embargo, estos elementos -tomados de la naturaleza y la tecnología- no se oponen: fluyen y son simultáneos, son equivalentes en su valor simbólico.

Para Martín Ramírez, la historia no es lineal. Su entendimiento de la historia -ya sea personal o social- está lleno de rupturas. Cambia, se desliza a medida que el pasado se convierte en el presente, y todo es parte de la modernidad que está experimentando, presenciando, viviendo. Su universo se está colapsando, y a través de su arte busca comprenderlo, jalando su atención de un lado a otro, pasando por una multitud de fuentes y símbolos que pertenecen a las dos culturas que lo definen como mexicano americano.

-Victor Zamudio-Taylor



SIN TÍTULO (Carrilera con Mujer)
Martín Ramírez (1895-1963)
Auburn, California
c. 1950
Pastel, lápiz y collage sobre papel trozado
82 3/4 x 38 1/4"
Colección de Helen y Jack Bershad
Fotografía por gentileza de Phyllis Kind Gallery, Nueva York

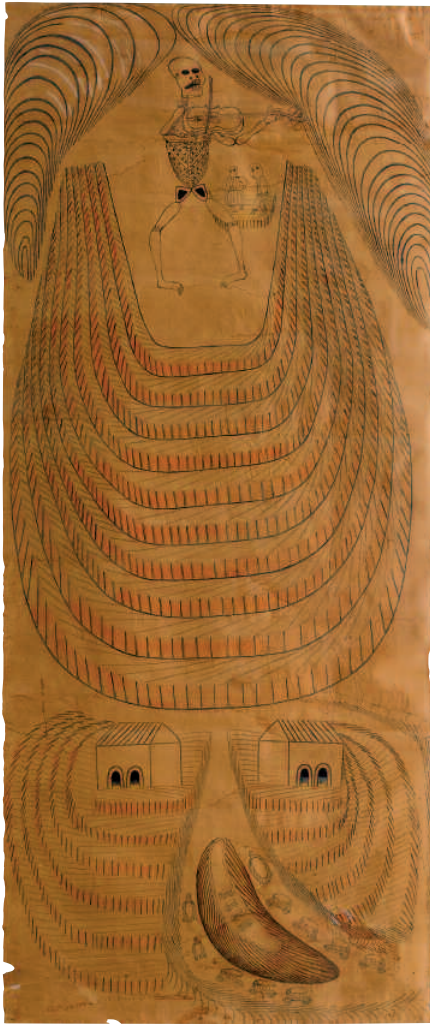
Esta obra fue ensamblada a partir de varias hojas de papel reciclado y de collage, demostrando que Martín Ramírez era un maestro del ensamblaje -lograba utilizar cualquier cosa que encontrara a mano. El artista incorpora pastel, lápiz, collage, chine collé y otros materiales y técnicas que ha utilizado con gran habilidad en obras previas.

Los estilos de Ramírez, que van desde la representación hasta la abstracción, se unen libremente en una forma que termina siendo expresionista. El rango de estilo y procesos que tiene a su disposición le permiten investigar diversas formas y explorar una variedad de sentimientos inspirados por la naturaleza, la tecnología y la memoria. Aquí, Ramírez demuestra su sofisticación como artista. Su inclinación representativa y su estilización abstracta del paisaje -junto con su pasión por las líneas- se fusionan para crear un dibujo distinto y singularmente expresivo. Y de la misma manera en que utiliza diferentes estilos artísticos, combina también sus técnicas creativas. Por ejemplo, una línea puede empezar en pastel, seguir en lápiz y terminar en collage. La aparente libertad y seguridad en términos de producción artística es uno de los aspectos más impresionantes de la obra de Ramírez. Un crítico del *Village Voice* observó astutamente: "Ramírez utilizaba las líneas paralelas como los juguetes Slinky".

En este gran paisaje es posible ver referencias a la cultura contemporánea americana al igual que un matiz autobiográfico en la arquitectura mexicana de su tierra natal, los trenes de su profesión y los objetos de su imaginación. Pero en cuanto al significado exacto, siempre permanecerán preguntas. Tal vez la frustración principal a la hora de enfrentar un dibujo como este reside en que en realidad no tenemos idea de lo que significaba para el artista. Ramírez nunca fue entrevistado acerca de su obra ni tampoco dejó ningún escrito acerca de sus dibujos, así que nunca comprenderemos del todo sus intenciones y sus motivaciones, aunque algunos elementos de su vida sí salpican cada una de sus composiciones.

En sus dibujos, Ramírez conmemora los paisajes del norte de California y de México -graba el complicado mundo de la inmigración, la dificultad de vivir entre fronteras, países, siglos y culturas. La memoria cultural, el traslado, la dislocación, la alienación y la inmigración existen entre cada línea dibujada de su divertido paisaje. Como artista de la frontera, Ramírez exhibe cierta ansia de viajar por el camino serpenteante de su memoria real y espiritual, y cada dibujo se convierte en un acto persuasivo de documentación, recuerdo y en últimas de compartir una vida.

-Brooke Davis Anderson



SIN TÍTULO (Esqueleto)
Martín Ramírez (1895-1963)
Auburn, California
c. 1948-1963
Pastel y lápiz sobre papel trozado
81 1/2 x 34 1/2"
Collección de Selig y Angela Sacks
Fotografía por Gavin Ashworth, Nueva York

La reducción y la simplicidad son dos de los principios fundamentales del modernismo, y la frase “menos es más” se convirtió en el lema del movimiento. Popularizado por el arquitecto Mies van de Rohe, el concepto de “menos es más” es una manera acertada de describir el arte de Martín Ramírez. Al igual que Mies, Ramírez se vio profundamente marcado por la modernidad -aunque no de la misma manera. Mies, un arquitecto alemán muy culto, emigró a los Estados Unidos en 1937 para convertirse en uno de los arquitectos más importantes del siglo veinte. Ramírez, un campesino mexicano con muy poca educación formal tuvo que dejar a su familia en 1925 para probar fortuna en los Estados Unidos. Contrariamente a Mies, terminó del otro lado de la modernidad, y quedó al margen de la historia. Sin embargo, tanto la arquitectura de Mies como el arte de Ramírez estaban anclados en los principios modernistas de eficiencia, reducción y simplicidad.

La imagen del esqueleto tocando música hace parte de la iconografía tradicional de la “Danza de la Muerte”. Establecida por primera vez en el siglo catorce, era una representación popular del poder absoluto de la muerte sobre la vida humana. En el mundo contemporáneo estadounidense y europeo, la “Danza de la muerte” fue viéndose reemplazada poco a poco por el culto a la eterna juventud y, paradójicamente, encontró un lugar en la subcultura de los jóvenes. En México, la “Danza de la muerte” tal como fue importada por los conquistadores españoles, se encontró con la cultura y los cultos aztecas. Esto llevó a una nueva tradición que encontró su apogeo en el “Día de los Muertos”, donde la vida y la muerte se encuentran en una alegre celebración.

En la parte inferior de este dibujo podemos ver una representación condensada de la vida diaria: autos, casas, calles y colinas. No importa qué suceda, las calles van para arriba, terraza tras terraza, año tras año, llevándonos a encontrarnos con la última danza. La muerte nos espera en la punta, pero siempre está presente mientras toca sus melodías, algunas veces como música de fondo, otras veces muy lejos, pero al final del día, siempre está muy cerca.

–Daniel Baumann

-La ilustración no está disponible.-

SIN TÍTULO (Paisaje)
Martín Ramírez (1895-1963)
Auburn, California
c. 1953
Pastel, lápiz y lápiz de color sobre papel trozado
84 x 35"
Colección privada

La obra completa de Martín Ramírez podría ser vista como una serie de paisajes, o de mapas, o de fragmentos de mapas que narran el drama de su vida: su odisea migratoria y cultural entre el mundo tradicional de lo rural en Los Altos de Jalisco, y la modernidad del norte de California, en la primera mitad del siglo veinte. En algunos de sus mapas, Ramírez construyó un mundo alterno sin fronteras, algunas veces conectadas por trenes que cruzan túneles, donde su mundo rural idealizado existe sin contradicción alguna junto a edificios modernos, autopistas y automóviles. Este dibujo puede considerarse como un intento de retratar los contextos culturales más significativos que marcaron su vida: su ciudad natal en México y el hospital psiquiátrico en California, donde vivió la segunda parte de su vida y donde murió en 1963.

La iglesia con dos torres, de inspiración árabe y una palma cercana, pueden fácilmente representar el Santuario del Señor de la Misericordia en Tepatitlán. Es aquí donde Ramírez iba a misa en ocasiones especiales, y es tal vez uno de los edificios coloniales más identificables en su obra. La estructura en la parte inferior del dibujo es un motivo común en el arte de Ramírez. Otras versiones de esta estructura, que también incluye un tren cruzando horizontalmente por detrás del edificio, hacen pensar que esto podría ser la representación de Ramírez del hospital estatal de Stockton, la primera institución psiquiátrica a la que fue internado en 1931. El hospital quedaba muy cerca a una línea de ferrocarril, y desde sus ventanas es probable que Ramírez haya podido ver la fauna típica de California, como la que podemos ver representada en este y otros dibujos aquí expuestos.

Mientras Ramírez tiene la habilidad de comunicarse gráficamente y de manera muy compleja, la experiencia transcultural del inmigrante desplazado y del enfermo mental, también es capaz de representar un sentido profundo de la distancia, que se aleja de las convenciones tradicionales de la perspectiva, a favor de rupturas menos limpias y más discordantes. El poder de este espectacular paisaje transnacional reside en la habilidad que tiene Ramírez para conectar los dos mundos distantes que habita en su vida, sus visiones y sus recuerdos contradictorios.

-Víctor M. Espinosa and Kristin E. Espinosa