

# Arte entre dos continentes

Roberto García Bonilla

*La búsqueda de lo esencial es lo distintivo en el libro Arte entre dos continentes, antología de la traductora y gran conocedora de arte Mariana Frenk-Westheim. A través de sus páginas, dice Roberto García Bonilla, la autora despliega una escritura en la que el ensayo es ante todo una conversación y la profundidad de las ideas se acentúa con la sencillez narrativa. García Bonilla va trazando el retrato de ella y, al mismo tiempo, hace un razonado estudio de los textos de dan forma a esta antología y que ambos, escritora y estudioso de la literatura, seleccionaron juntos.*

© Mariana Yampolsky



*A la memoria  
de Esther Bonilla  
y de Rose Marie Naudszus*

En 1999 le pedí la primera entrevista a Mariana Frenk-Westheim. A través del teléfono, su acento denotaba el arraigo a su lengua materna, después de más de setenta años de vida en México: “...sólo tendremos media hora para platicar”. Ya en una sala iluminada por el mediodía y varios cuadros —entre ellos dos retratos de Paul Westheim, dibujados por Otto Dix y Oskar Kokoschka—,<sup>1</sup> habló sobre literatura, viajes y recuerdos familiares. La aspereza de la voz contrastaba con un humor salpicado de ironía. Sin cambiar de registro su erudición navegaba con plácida sencillez. Ambos olvidamos el tiempo agotado.

Conocí su archivo mientras buscaba unos artículos de literatura y unas cartas personales. Advertí los cien-

<sup>1</sup> Se trata de *Retrato de Paul Westheim* de Oskar Kokoschka (litografía, 1923) y de Otto Dix, *Retrato de Paul Westheim* (litografía, 1923).



Oskar Kokoschka, *Knight Errant*, 1915

tos de textos que reposaban casi en el olvido. Poco a poco me familiaricé con ellos. Entonces surgió la idea de preparar antologías temáticas<sup>2</sup> en torno a la estudiosa, nacida en Hamburgo. Ella aceptó con la condición de participar en la selección de los materiales. Durante 2002 y 2003, unas tres veces al mes llegaba a su departamento de la calle de Campos Elíseos en la Ciudad de México; el año siguiente las visitas se hicieron más espaciadas.<sup>3</sup>

Los textos de Mariana sobre artes plásticas fueron concebidos originalmente para programas de exposiciones, catálogos y conferencias.<sup>4</sup> Con excepción de las traducciones de los artículos y libros de Paul Westheim, la mayoría de esos textos se perdieron en el abandono después de su publicación en periódicos, suplementos y revistas.

Mis encuentros con Mariana casi nunca fueron breves, y cuando eso sucedió, ella de pronto interrumpía un diálogo o abreviaba una respuesta; tomaba un aliento de silencio y concluía: “Ahora debemos suspender...”; “ahora no me siento bien...”. Pero normalmente su disciplina y su vitalidad le permitían conversar y seguir la lectura de sus artículos alternadamente por varias horas.

<sup>2</sup> Además de esta antología están en preparación una sobre literatura y otra de entrevistas y textos en torno a Mariana Frenk-Westheim.

<sup>3</sup> Mariana Frenk-Westheim murió en la Ciudad de México —mientras desayunaba— poco después de las once de la mañana, el 24 de junio de 2004, tres semanas después de haber cumplido ciento seis años de edad.

<sup>4</sup> Los textos que Mariana Frenk-Westheim escribió para los trípticos de las exposiciones y de los catálogos casi siempre aparecieron sin su autoría.

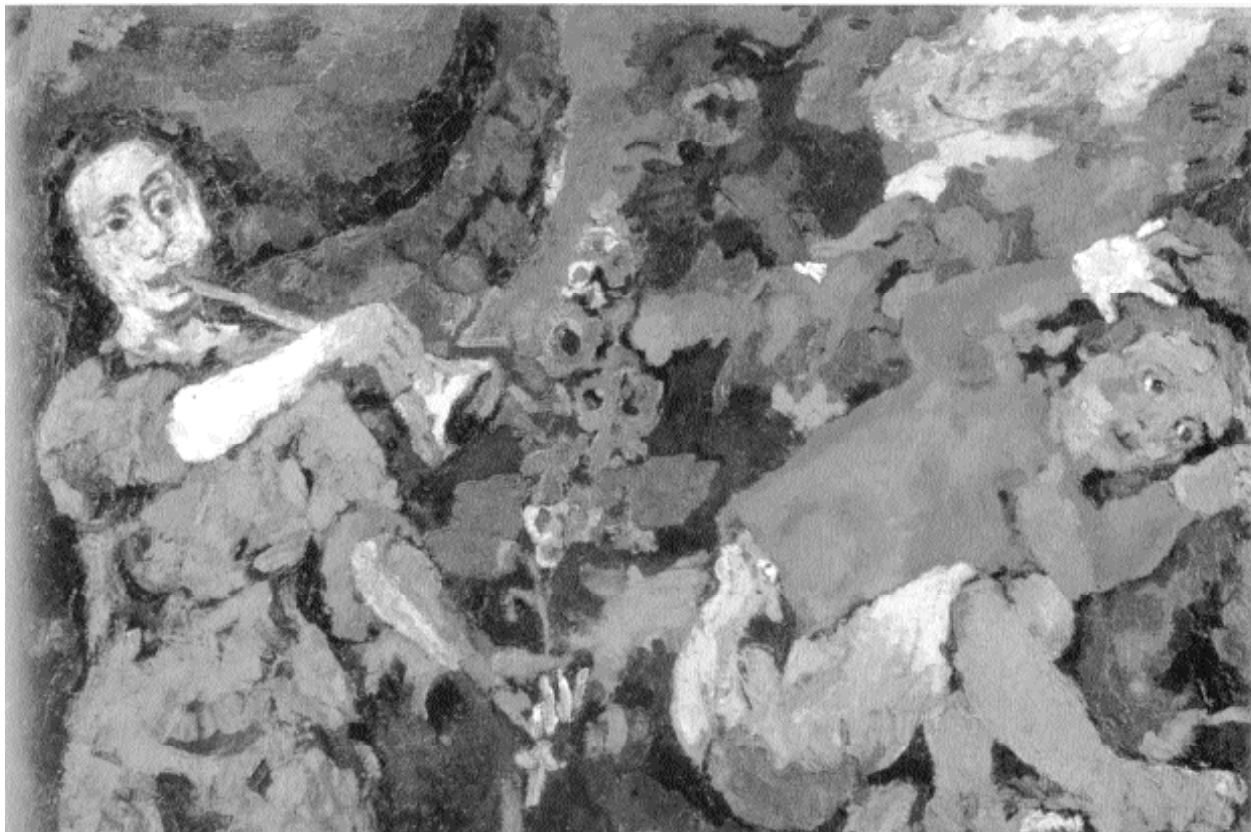
Para seleccionar los textos de esta antología yo leía a Mariana en voz alta cada uno de sus escritos: ella dejó fuera algunos muy breves o aquellos que, en su opinión, habían perdido vigencia. Después de muchas consultas mutuas se llegó a la selección aquí contenida. Una tercera parte de los artículos archivados quedó fuera, además del medio centenar que fueron escritos conjuntamente con Fernando Gamboa, entre noviembre de 1972 y octubre de 1973.<sup>5</sup>

De algunos textos existían dos o más versiones; s elegí la más amplia, tomando en cuenta las correcciones manuscritas hechas por la escritora. Cuando los textos tenían líneas tachadas, párrafos rayados o s uprimidos con una cruz, revisé si las omisiones eran

<sup>5</sup> Esos cincuenta artículos numerados y fechados (entre el 12 de noviembre de 1972 y el 21 de octubre de 1973) que se encontraban separados del resto; Mariana Frenk no quiso abundar sobre su origen ni sobre el proceso de su escritura, sólo reiteró que no se utilizaran para la antología.

Se advierte en la primera mitad un estilo más sobrio, sintético, casi de ficha de contenido, y conclusiones muy directas. Se puede deducir, aquí, el predominio de la pluma de Fernando Gamboa; en los siguientes —y de manera enfática a partir del texto número treinta y dos— sob resale la escritura de la estudiosa alemana: párrafos fluidos, uso de la anáfora, narraciones envueltas en imágenes. En conjunto, los textos representan un recorrido histórico a grandes trazos por la pintura mexicana. Algunos de los títulos son: “La pintura mexicana en el siglo XVI. Simon Pereyrs y Alfonso López de Herrera”; “Artistas europeos que influyeron en la pintura colonial”; “La escultura académica en el México del siglo XIX”; “Hermenegildo Bustos: pintor indio de la Purísima del Rincón”; “Frida Kahlo, ‘Lirio golpeado por el destino’; Juan O’Gorman, pintor de rigor y fantasía”, y el último de la serie es “Abstraccionismo y Nueva Figuración: Felguérez, Coen, Nissen, Von Gunten”.

En la conformación de esta antología no se consultaron, directamente, acervos hemerográficos institucionales, el objetivo central fue ordenar y utilizar el archivo personal de Mariana Frenk.



Oskar Kokoschka, *The Power of Music*, 1920

repeticiones, frases aisladas o ideas que ampliaban o complementaban el artículo; en este último caso los reintegré al texto.

La edición de los textos consistió en añadir algunos datos —casi siempre fechas o nombres— para contextualizar y precisar más las disertaciones de la autora. Cuando se incluye más de un texto sobre un mismo tema o artista, el lector encontrará, excepcionalmente, ideas semejantes o repetidas, que se han mantenido evitando introducciones o conclusiones de párrafos que alteraran el estilo del original. Omití solamente datos ya fuera de contexto, como ciertas referencias cronológicas y espaciales de exposiciones, conferencias o lecturas que originaron los artículos.

*Arte entre dos continentes* es una muestra del trabajo que Mariana Frenk-Westheim realizó a lo largo de casi medio siglo. Su aportación más importante fue llevar al alemán la obra de Juan Rulfo y traernos al español la de Paul Westheim. El contacto permanente con el estudioso y su obra la convirtieron en una especialista en artes plásticas. Ya en Europa era asidua a los museos, aunque en la niñez su gusto por la música y la literatura fue mayor. Al llegar a México siguió estudios de historia del arte. Por extrema autocrítica más que por modestia, ella se rehusó a ser designada crítica de artes plásticas. El autor de *La calavera* fue su modelo inalcanzable de crítico,<sup>6</sup> aunque aclaraba que su conocimiento sobre

<sup>6</sup> “Me parece totalmente respetable —observa Mariana Frenk— que una persona que tenga ciertos conocimientos sobre arte y sepa es-

arte, sobre todo intuitivo, le permitía distinguir entre lo que es arte y lo que no es arte. Al escribir sobre artes plásticas, ella se propuso penetrar en las obras formal y estéticamente. “El crítico de arte debe tener ante todo una sensibilidad para los colores. La cultura visual —llegó a precisar— no es el único requisito; se debe, sobre todo, saber ver en el sentido más amplio que el acto físico.” Su erudición sobre distintas disciplinas la llevaba a profundizar y comparar entre sí los más diversos temas.

Esta antología contiene más de medio centenar de artículos y ensayos, divididos en seis apartados y un apéndice. En el primero, “Sobre la crítica del arte mexicano. Museografía y Museos”, sabemos de la importancia y la trayectoria de Paul Westheim y Fernando Gamboa. El historiador alemán fue gran promotor y crítico de los expresionistas. Ya en México, su enfoque permite observar y valorar la significación de las representaciones arqueológicas prehispánicas como arte,<sup>7</sup> tan auténtico como el de las culturas china, egipcia o asiria. El arte prehispánico, a partir de los años cincuenta del

cribir publique artículos sobre este tema. Pero es preciso volver a aclarar que eso no significa que yo sea una crítica de arte; yo misma no desprecio lo que he escrito sobre artes plásticas. Incluso me han dicho que es muy bueno, pero yo nunca dije *soy una crítica de arte*.” (Entrevista inédita con Roberto García Bonilla, 2001.)

<sup>7</sup> Paul Westheim llegó a México y se encontró con un ambiente político y cultural muy propicio para desarrollar sus investigaciones y ensayos sobre el arte antiguo de este país; encuentra una estabilidad social, así como a humanistas, artistas e instituciones que animaron, apoyaron y difundieron su obra.

siglo XX, atenuó la imagen peyorativa de sus representaciones escultóricas (“monitos feos”) gracias a textos como *Arte Antiguo de México*<sup>8</sup> de Westheim. Ya en las décadas veinte y treinta, la presencia del estudioso y humanista Manuel Gamio, fue nodal en el desarrollo de la arqueología mexicana y del pasado antiguo mexicano.<sup>9</sup>

Fernando Gamboa es el primer museógrafo mexicano y el más importante del siglo XX; a él debemos que el arte mexicano se conociera por vez primera en muchos museos del mundo, y exposiciones y artistas llegaron a nuestro país gracias a su labor como funcionario, curador (comisario) y coleccionista.

También encontramos reseñas de los museos de La Albertina, en Viena; de Arte Prehispánico Rufino Tamayo, en Oaxaca así como un recorrido por las pinturas

<sup>8</sup> Paul Westheim, *Arte Antiguo de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950, 356 pp. Este libro es fundamental porque este arte está tratado propiamente como arte, no como un conjunto de objetos de interés exclusivamente arqueológico o histórico.

<sup>9</sup> “La antropología sirve para identificar las necesidades y aspiraciones de un pueblo y mejorar la vida de sus habitantes”, afirmó Manuel Gamio, quien, entre otros hallazgos, descubrió el monumento redondo de Cuicuilco y las ruinas del Templo Mayor de Tenochtitlan en el centro de la capital de México, hacia 1914. Es considerado el primer indigenista moderno y el padre de la antropología en México. *Enciclopedia de México*, tomo V, Enciclopedia de México, México, 1978, p. 109 y 110.

El Instituto Nacional Indigenista se fundó en diciembre de 1948, luego de la creación del Instituto Indigenista Interamericano (III), constituido dentro del Primer Congreso Indigenista Interamericano, realizado en 1940, al final del mandato del Presidente Lázaro Cárdenas. *Enciclopedia de México*, tomo VII, Enciclopedia de México, México, 1978, p. 289.

de los museos Hermitage de Leningrado y Estatal Ruso que se expusieron en México en 1976. En este ensayo somos llevados por la mirada y la pluma de Mariana Frenk-Westheim que describe detalles significativos de los cuadros y nos dibuja con imágenes a personajes históricos y sombras biográficas de los artistas.

“De arte prehispánico, muralismo: arte nacional”,<sup>10</sup> reúne siete textos cuyo punto de partida son los recintos que han albergado este arte, y la construcción westheimiana del arte prehispánico a partir de la cual Mariana Frenk-Westheim cuestiona la valoración decimonónica del arte y deja abiertas visiones axiológicas que permiten atrapar la belleza estética de la ahora famosa escultura mexicana (siglo XV) conocida como la Coatlicue.

En el pasaje por obras de Roberto Montenegro, Carlos Orozco Romero, Siqueiros, Tamayo, Gustavo Montoya y Carlos García Estrada, aprehendemos un amplio espectro de estilos y de épocas que, en esencia, son el emblema del arte mexicano y su mayor contribución al mundo: el arte prehispánico (que en las últimas décadas, sobre todo, se ha promovido en exposiciones

<sup>10</sup> “En la temprana mañana de la historia los olmecas asoman sus enormes y extrañas cabezas para contemplarnos (...); esos primeros mexicanos están allí para recordarnos que la modernidad nace teñida de primitivismo. Esos rostros del arte primigenio están allí para que nosotros, mexicanos modernos, nos reconozcamos con ellos y veamos reflejados en su otredad la parte enterrada y oculta de nuestro ser nacional. Se trata de un viejo y conocido tópico de la historia del arte, pero en México fue refuncionalizado desde mediados del siglo XX por la frenética búsqueda de *lo mexicano* que acompañó al *boom* modernizador de la posguerra”. Roger Bartra, “Oficio Mexicano: miserias y esplendores de la cultura”, *Oficio mexicano*, Conaculta, México, 2003, p. 32.



Oskar Kokoschka, *Landscape in the Dolomites*, 1913

# La aportación más importante de Mariana Frenk fue llevar al alemán la obra de Juan Rulfo y traernos al español la de Paul Westheim.

itinerantes en los museos más importantes de América y Europa) y el muralismo,<sup>11</sup> el movimiento artístico que proviene de la transformación naciente en la Revolución Mexicana y de aparición de las vanguardias artísticas que Europa vivió contemporáneamente. La pintura mural, como ninguna otra, ha provocado la atención de historiadores y dedicación entre los académicos y estetas (con rasgos particulares en un país como Esta-

<sup>11</sup>Octavio Paz señala que más que otras artes, la pintura es hija de la Revolución Mexicana: “México se ha descubierto pero al mismo tiempo descubre que su tradición —catolicismo colonial y liberalismo republicano— no podrá resolver sus conflictos. Así, la revolución es un regreso a los orígenes tanto como una búsqueda de una tradición universal (...) tradición en el sentido de un programa o un proyecto común que inserta a la nación en el mundo moderno. (...) Sin la Revolución Mexicana la pintura mural no habría existido —o habría sido muy distinta”. Octavio Paz, *Octavio Paz, Los privilegios de la vista. 2 Arte del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 11 y 18.

dos Unidos).<sup>12</sup> Sus ve rientes han encontrado, también, polémicas bifurcaciones, al encontrarse con el Estado y su oficialismo. Los ingredientes de esta tendencia se fortalecieron hasta petrificarse; también se dividieron en

<sup>12</sup>“El auge del muralismo mexicano en los Estados Unidos también fue producto del interés de los intelectuales norteamericanos por México. (...) La popularidad de lo mexicano, en especial de las artes plásticas, provocó un nutrido peregrinaje de artistas del norte a nuestro país. (...) Un último factor que contribuyó a la popularidad del arte mexicano en Estados Unidos fue la renuncia norteamericana al arte contemporáneo de vanguardia. Los murales de Orozco y Rivera, a pesar de su frecuente radicalismo político, eran pintura figurativa, reconocían la autoridad estética del arte clásico... (aunque) después de la Segunda Guerra Mundial (...) el interés de los coleccionistas y mecenas neoyorquinos cambió. Se comenzó a promover y propagar el nuevo arte abstracto norteamericano como la única alternativa posible del arte *americano* y, sobre todo, del arte moderno”. Renato González Mello, *José Clemente Orozco, la pintura mural mexicana*, CONACULTA, México, 1997, p. 27 y 28.



Oskar Kokoschka, *The Tempest*, 1913

dualidades contradictorias que van de la pintura rural y los dramas del campo a su utilización por la ideología del poder político; del rescate de los paisajes campiranos (en oposición al centralismo de la capital del país) a la presencia de elementos vanguardistas, o del origen marginal de algunos de los representantes de la pintura que se gestó en la revolución a la proyección exaltada del muralismo, estimulada por los gobiernos posrevolucionarios. Habrá que recordar, de paso, la célebre exposición *Veinte siglos de arte mexicano*, que albergó, en 1940, el Museo de Arte Moderno de Nueva York; con ese motivo se celebró un concierto especial de música mexicana, significativamente organizado por el compositor y director de orquesta Carlos Chávez.

Esa confluencia de estéticas con los proyectos culturales del Estado, fueron materia y color para esculpir y moldear el nacionalismo en las artes. En esta suma de enfoques estéticos e ideológicos opuestos, hay artistas renuentes a ilustrar en su obra la crítica disidente y la inconformidad de los marginados ante las desigualdades sociales.

Los autores presentes en “De arte prehispánico, muralismo: arte nacional”, se inclinan a presentar elementos de la realidad, rural o citadina, en cuya obra hay un dramatismo inherente, además del gusto por el arte popular. Los logros estrictamente pictóricos emergen de las soluciones formales de cada uno.

La tradición europea, es natural, se asentó en el naciente siglo XX con la asimilación de las vanguardias. Y los artistas mexicanos se nutrieron de las nuevas tendencias con la emigración de creadores y humanistas provenientes, sobre todo, del viejo continente; por su parte, ellos encontraron en su nueva patria la policromía de su naturaleza y la imaginería en el espacio propicio para desarrollar una obra singular con elementos sincréticos. De algunos de ellos, Mariana Frenk nos deja su propia versión discursiva en “La fortuna del exilio”: Marta Adams, Roberto Fernández Balbuena, Elvira Gascón, Ernst Saemisch, Waldemar Sjölander, Antoni Peyrí, Kiyoshi Takahashi.

En el muralismo mexicano proliferaron muchos representantes alrededor de los Tres Grandes:<sup>13</sup> José

<sup>13</sup> Los Tres Grandes representan una singularidad dentro de la pintura mural mexicana, pero, naturalmente, hay diferencias de personalidad, trayectorias, posiciones políticas y visiones e influencias estéticas. Al relacionar arte e ideología, Orozco fue tajante. Hacia 1923 escribió: “el nacionalismo no debe consistir en tal o cual indumentaria teatral ni tampoco en esta o aquella canción popular de mérito más que dudoso, sino en nuestra contribución para la civilización humana. (...) Una pintura no debe ser un comentario sino el hecho mismo; no un reflejo, sino la luz misma; no una interpretación, sino la misma cosa por interpretar. (...) Todo aquello que no es pura y exclusivamente el lenguaje plástico, geométrico (...) es un subterfugio para ocultar la impotencia, es literatura, política, filosofía, todo lo que se quiera, pero no pintura, y cuando un arte pierde su pureza y se desnaturaliza, degenera, se hace abominable y al



Oskar Kokoschka, *Paul Westheim*, 1923

Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. A las obras concebidas dentro de este movimiento pictórico se atribuyeron rasgos de esencialidad de lo mexicano<sup>14</sup> y al proyectarse, *naturalmente* se asimilaron al nacionalismo.<sup>15</sup> El muralismo, aun con la utilización y explotación de que fue objeto, sobrevivió reproduciendo frescos como tarjetas postales de presentación de los

fin desaparece”. J.C. Orozco citado por Luis Cardoza y Aragón en “Prólogo” a *El artista en Nueva York* (Cartas a Jean Charlot, 1925-1929, y tres textos inéditos) de José Clemente Orozco, Siglo XXI Editores, segunda edición, México, 1993, p. 8 y 9.

“El nacionalismo —anota Cardoza y Aragón—, a la postre, se volvió académico y pueril como folclórico. En todos se perciben influencias prehispánicas y coloniales de México. De corrientes modernas y contemporáneas y no pocas de primitivas y renacentistas, sin profundo aporte en la renovación estilística universal. Con ello obtuvieron una síntesis estilística que Jean Charlot considera raro acontecimiento: un estilo nacional”. Luis Cardoza y Aragón, *op. cit.*, p. 20.

<sup>14</sup> “El *alma mexicana* ha ocupado un lugar estable en la cultura política precisamente por el hecho de que aparece como *no* occidental. El mito del ser mexicano ha contribuido a la legitimación del sistema político, pero se estableció como una forma mítica poco coherente con el desarrollo del capitalismo occidental”. Roger Bartra agrega en un texto escrito con motivo de la exposición *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* presentada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York en 1990: “(...) el mito correspondía a las peculiaridades de un capitalismo atrasado, corrupto y dependiente. De allí las contradicciones que vive la cultura mexicana contemporánea: el mito de la identidad nacional está convirtiéndose en un elemento disfuncional. Pero esa disfuncionalidad proviene en gran medida de su origen *popular y anticapitalista*. El mito alberga una buena dosis de protesta, de amargura, de revuelta, de resistencia; esta circunstancia explica la popularidad del estereotipo del mexicano”. Roger Bartra, “Oficio mexicano: miserias y esplendores de la cultura”, *Oficio mexicano*, Conaculta, México, 2003, p. 38 y 39.

<sup>15</sup> “El nacionalismo es una transfiguración de las supuestas características de la identidad nacional al terreno de la ideología. El nacionalismo es una corriente política que establece una relación estructural entre la naturaleza de la cultura y las peculiaridades del Estado”: (México) el nacionalismo es una ideología que se disfraza de cultura para ocultar los resortes íntimos de la dominación. Roger Bartra, *op. cit.* p. 36.



Oskar Kokoschka, *Stockholm Harbour*, 1917

gobiernos autodenominados revolucionarios.<sup>16</sup> Quedaron pintores, autocomplacientes, que adoptaron esta corriente a nombre de la autenticidad. Este estímulo y flujo inicial de renovación llevó a la rigidez y a la clausura. Arte, política, discurso y mensaje, ideológicamente, se mezclaron conformando un híbrido de apariencia monolítica.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> “Esas obras que se llaman a sí mismas revolucionarias —señala Octavio Paz— y que, en los casos de Rivera y Siqueiros, exponen un marxismo simplista y maniqueo, fueron encomendadas, patrocinadas, pagadas por un gobierno que nunca fue marxista y que había dejado de ser revolucionario”. Octavio Paz, citado por Renato González Mello, “El régimen visual y el fin de la Revolución” (p. 284) en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1959)*, tomo III, Esther Acevedo (coordinadora), Conaculta, México, 2002, 438 pp.

A las afirmaciones de Paz se oponen observaciones como la de Luis Cardoza y Aragón: “Tanto Rivera como Siqueiros conocían a la perfección las últimas corrientes europeas. Rivera practicó el cubismo. Hubiera podido pintar bien dentro de tales corrientes. No lo quisieron. Tampoco Orozco. Se ha enjuiciado el muralismo olvidando su voluntad creativa erigiendo lo formal como norma absoluta. Sus problemas eran distintos. Les dieron distintas soluciones. Por ello, su emoción artística es de otro orden”. Luis Cardoza y Aragón, *op. cit.*, p. 21.

<sup>17</sup> Hay que distinguir —señala Bartra— tres fenómenos: “La identidad nacional, la cultura política y la política oficial. Al examinar las relaciones entre estos tres aspectos debemos ver que se trata de los lazos entre la formación de un mito (la identidad), su inserción en la vida institucional (la cultura política) y la ideología que intenta explicar y dirigir el proceso (la cultura oficial)”. Roger Bartra, *op. cit.* p. 38.

La Generación de la Ruptura enfrentó y acabó con ese predominio, introduciendo a México el expresionismo abstracto. Jóvenes pletóricos de excentricismo e irreverencia que anunciaban no sólo un cambio en las artes sino en los comportamientos de una sociedad que buscaba encarnar nuevas utopías y abolir un autoritarismo anquilosado. Los ecos de los movimientos sociales de Europa y Estados Unidos los habían alcanzado, y con sus declaraciones provocaban a la moral imperante. Sus integrantes aprovecharon la intensa convivencia con artistas de diversas latitudes, portadores de las vanguardias y sus ramificaciones. Pintores como Juan Soriano y Pedro Coronel los prefiguraron. La Ruptura tuvo afinidad, coincidencia y amistad con integrantes del grupo de la Casa del Lago y de la Generación de Medio Siglo, compartiendo empresas y promociones. Artistas plásticos y escritores que ahora gozan de reconocimiento y prestigio gracias a su solvencia intelectual, a su cosmopolitismo y a una conciencia de la profesionalización de las disciplinas artísticas, además de su cercanía con el poder cultural que estos grupos supieron delimitar y fortalecer. Algunos de ellos son pilares representativos de las artes y las letras mexicanas.

En “La Ruptura: su anunciación, representantes y otras figuras” se encuentran textos sobre Fernando García Ponce, Roger Von Gunten, José Luis Cuevas, Edmundo

Aquino, Francisco Toledo y Arturo Rivera; y concluye con un extenso panorama a grandes trazos de la pintura en México durante los últimos años de la década de los setenta: de Carlos Mérida a Brian Nissen; de Leonora Carrington a Alberto Gi ronella; de Ricardo Martín ez a Arnaldo Coen; de Vlady a Lilia Carrillo y Manuel Felguérez.

La presencia del exilio es permanente en esta antología; el abandono casi siempre abrupto de las raíces m a r c ó a muchos de los inmigrantes que por razones políticas o por voluntad propia encontraron en México su segunda patria. La guerra, que ha terminado por ser un elemento cotidiano —hasta el colmo de su proyección como espectáculo en nuestros días— trajo a México a muchos españoles republicanos; entre los artistas se cuentan algunos de los integrantes de la Ruptura, como el pintor de origen catalán Vicente Rojo que fue pionerodel diseño gráfico en nuestro país, fundador del Grupo Madero y guía de una escuela de diseñadores que tanto impulso dieron a los suplementos culturales, las revistas y el diseño editorial por cerca de tres décadas; algunos de ellos son Luis Almeida, Peggy Espinosa, Adolfo Falcón, Efraín Herrera, Rafael López Castro, Bernardo Recamier y Pablo Rulfo.

En el quinto apartado, “España y México”, se observan algunas muestras del vínculo pictórico entre ambos países a través de mutuas exposiciones homenajes. Aparecen, también, textos de exposiciones sobre diseñadores artesanales (1978), sobre carteles del Grupo Madero (1981), y uno más sobre el pintor español Luis Fernando Camino.

El sexto apartado de esta antología, “Europa y Estados Unidos”; inicia con una descripción del uso del color en la obra del neoyorkino Milton Avery, cuya fama emergió después de su muerte. Aunque Julio Le Parc nació en Argentina se incluye aquí por su asentamiento en Europa (1958) y su participación en la fundación del GRAV (Groupe de Recherche d’Art Visuel).

A un texto sobre el vienés Alfred Hrdlicka, llamado el Be rtolt Brecht de las artes visuales, siguen otros sobre Paul Klee y Oskar Kokoschka, y ensayos sobre momentos cruciales en la historia del arte: romanticismo, expresionismo, dadaísmo; estableciéndose vínculos entre el surrealismo y el arte antiguo de México.

Uno de los textos de más largo aliento está dedicado al expresionismo, movimiento artístico que en la plástica se desarrolló a lo largo de tres lustros en torno a *Die Brücke*. Esta revolución artística alemana —que tuvo una poderosa influencia sobre sucesivas generaciones y corrientes dentro y fuera de Alemania— es definida por Mariana Frenk-Westheim como

un viaje hacia dentro, hacia el fondo del alma humana; Expresionismo: un nombre que, en el fondo, no dice

nada. ¿Es concebible un arte que no exprese algo? Lo que querían expresar los expresionistas era la respuesta de su alma y su espíritu al mundo exterior: lo que está atrás y más allá de lo visible. No la apariencia, sino la esencia de las cosas.

Esa búsqueda de lo esencial distingue, en conjunto, esta antología. Su autora despliega una escritura en la que el ensayo es ante todo una conversación; la profundidad de ideas se acentúa con sencillez narrativa. Este diálogo conversado sugiere al lector su participación en los textos. Los dos últimos textos —sobre Henry Moore y Francis Bacon— son hondas percepciones sobre el combate emprendido por estos artistas en su proceso



Oskar Kokoschka, *Two Nudes*, 1912





Oskar Kokoschka, *Still Life with Amaryllis*, 1934

creativo. No hay escisión entre vivir para la creación, y atemperar el sentido de la existencia mediante el trabajo, enfrentando los conflictos interiores y aceptando las contradicciones de la condición humana.

El apéndice contiene una semblanza sobre Mariana Frenk-Westheim y su trayectoria dentro de la cultura mexicana: embajadora sin ministerios oficiales de dos países —Alemania y México—; simiente y pilar en proyectos de humanistas y creadores de diversas nacionali-

dades, trabajó para ellos con una generosidad sostenida en la rareza.

Se reproduce, finalmente, una conversación que Matthias Jäger —estudioso de la obra del matrimonio Westheim-Frenk— tuvo con la traductora; da cuenta del periplo que el crítico alemán vivió bajo la persecución del régimen nazi, que en 1935 lo privó de su nacionalidad. Después, Westheim salvó su vida milagrosamente, y en Marsella recibió, de manera anónima, una visa para viajar a México. Uno de los párrafos sobresalientes refiere la colección de arte de Westheim, perdida entre el enigma y la barbarie nacional socialista. Sólo se salvó un cuadro de Ernst Ludwig Kirchner —fundador de *Die Brücke*—: *Friedrichstraßenbild*.

Esta antología es un abierto reconocimiento a Mariana Frenk-Westheim, e implícito a Fernando Gamboa y Paul Westheim.

Los textos ahí reunidos muestran la visión de una protagonista privilegiada de la vida cultural de México, desde la tercera década del siglo XX, forjada en un mundo convulsionado por la efervescencia política, social y bélica de la Europa de principios del siglo pasado.

Por su origen, estos textos tienen, en su mayoría, un carácter divulgativo. Pero además de ser un punto de partida para introducirse y profundizar en distintos temas, *Arte entre dos continentes* podrá ser referencia para estudiosos.

Las notas monográficas y biográficas complementan los textos de la estudiosa alemana y los sitúan más en épocas y circunstancias. También dejan señales para ahondar en artistas y personajes que el tiempo y los complejos procesos que conducen al olvido individual y colectivo han opacado cuando no confinado en un breve lapso de nuestra historia inmediata. Hecho explicable en días en que los productos culturales están sometidos, cada vez más, a la volatilidad de las modas.

*Arte entre dos continentes* es un testimonio del encuentro de dos mundos con profundas diferencias culturales que permanentemente se han enriquecido. Entre contradicciones y hallazgos han consolidado mutuas afinidades, gracias a idealistas, como Mariana Frenk-Westheim, que han deseado abolir las nacionalidades. ■

*Arte entre dos continentes* es un testimonio del encuentro de dos mundos con profundas diferencias culturales que permanentemente se han enriquecido.