

Miguel Ángel Muñoz

CONVERGENCIA Y
CONTRATIEMPO

*Una mirada al arte
contemporáneo*



LA MOSCA MUERTA

20

México, D. F., 2008

Plan C editores agradece al Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes 2007-2008 su apoyo para la publicación de este volumen.

Plan C editores, S.A. de C.V.
Varsovia 57-301
Col. Juárez, C. P. 06600, México, D. F.
Tel. Fax. (55) 5536 0857
Sitio en Internet: <http://planCeditores.com>
Correo electrónico: editor@planceditores.com

1ª edición, México, D. F., 2008
ISBN: 978-968-5395-28-1. *Convergencia y contratiempo, una mirada al arte contemporáneo*
ISBN de la Colección La mosca muerta: 978-968-5395-00-7
© Miguel Ángel Muñoz Palos. Todos los derechos reservados, México, 2008.
© Plan C editores, S.A. de C.V., por las características de la edición, todos los derechos reservados, México, 2008
Ilustración de la portada: *Raya azul y frutero*, (1975). Albert Ràfols-Casamada. (Col. Museo de Arte de París).
Fotografías de la obra plástica: César Flores.

Prohibida la autorización o reproducción de la obra, por cualquier medio, sin consentimiento por escrito del editor.

HECHO EN MÉXICO / MADE IN MEXICO

Presentación

MIGUEL ÁNGEL MUÑOZ (Cuernavaca, Morelos, México, 1972), poeta, historiador y crítico de arte, compagina su labor de poeta y crítico de arte en diarios como *El Financiero*, *La Jornada Semanal*, *Crónica*, con la de comisario de exposiciones. Ha trabajado con diversos artistas, (Chillida, Canogar, Cuevas, Guinovart, Matta, Tàpies, Serra, Madoz, Iturria, Ràfols–Casamada, Rauschenberg y Borgueois). Es autor de los libros de ensayo: *Yunque de sueños. Doce artistas contemporáneos* (1999), *Ricardo Martínez: una poética de la figura* (2001), *Materia y pintura: aproximaciones a la obra de Albert Ràfols-Casamada* (2002), *Espejismo y realidad: aproximaciones a la obra de Rafael Canogar* (2003), *El espacio invisible. Una vuelta al arte contemporáneo* (Málaga, España, 2004) y *Espacio, superficie y sustancia. La obra de Ricardo Martínez* (Editorial Siglo XXI, 2007). Además, de los libros de poesía *Gravitaciones* (1999), *Ritual de signos* (2000), *Geometría de espacios* (2003), *Espacio y luz* (2003), *Convergencia* (2003), *Cinco espacios para Rafael Canogar* (Madrid, 2004). Sus textos se publican en revistas y suplementos de México, España y América Latina. Es director de la revista literaria *Tinta Seca*. Actualmente estudia el doctorado en Historia del Arte en la UNAM.

Miguel Ángel Muñoz: el ajedrez de la pintura

LEJANO ME RESULTA YA el primer libro de Miguel Ángel Muñoz, un breve conjunto de textos que dedicaba a veinte pintores de su país, México. Poeta, historiador y crítico de arte, he visto ante mis ojos dibujarse una figura intelectual de primera magnitud, no sólo en su país, sino también ya en España, y cuyo trabajo alcanza una inusual coherencia concebido como una estricta indagación sobre la palabra creadora.

Leyendo a Muñoz, como a todos los futuros escritores, se descubre más bien que el poeta no se enfrenta a una opción entre inspirar su discurso poético en las artes plásticas y la poesía pura, como si fueran dos posibilidades ya preexistentes, sino que sólo puede elevarse hasta su propia condición elaborando, creando en su palabra una inmediatez que nunca está dada en una experiencia visual, sino que debe ser transmutada en verbo en las manos del artista, así como tampoco puede descender hacia una profundidad prefabricada, sino fabricarla con el humilde material de su voz, y el sufrimiento y la alegría que la modulan.

Muñoz no se desplaza hacia un supuesto círculo hermético que estuviera ya disponible, sino que es un ejercicio de maduración literaria, visual y vital, que ha ido construyendo poco a poco ese espacio que hoy re-

conocemos como suyo, pero que no existía antes de su esfuerzo en los poetas jóvenes que conozco, ese espacio gracias al cual podemos sentir las voces de San Juan de la Cruz o Miguel de Molinos en un castellano asediado por la usura de la actualidad. Sólo el lenguaje puede, en efecto, ofrecernos un alimento distinto de esa actualidad que nos entrega, es decir, un pasado y un futuro. Y Muñoz ha llevado a cabo esta lenta maduración desde la indiscutible lucidez que caracterizaba ya sus primeros poemas. Ya había en ellos un tema primordial: la pintura. Trazos, líneas y signos poblaban esos primeros versos. Pero lo hacían, con la densidad con que escuchamos ahora su otra voz, la palabra que siempre llega a los poetas: madurez.

En esa maduración siempre he considerado que la claridad es el gran objetivo de la poesía y de la crítica de arte. Primer gran principio que Miguel Ángel Muñoz define en sus ensayos sobre pintura. El lector de Muñoz encuentra en su prosa poética un mundo coherente, singularizado, en el que se respira una luz, una manera plástica de ver las cosas, vivirlas y contarlas. Aunque siempre hay un elemento reincidente que asegura el diseño acoplado de este territorio personal. Como su lector he apreciado un comportamiento único en sus poemas, una disciplina apoyada en las posibilidades de dos características concretas: la pintura y el lenguaje.

El lenguaje expone el modo de entender la pintura, y una cierta entidad concreta. La poesía es cruce y conexión que hay entre la experiencia del autor y sus lectores. El protagonista poético se modela como respuesta a la pintura observada, y nace como lugar de condensación, como escena de encuentro de unas reacciones ante el

mundo, que son personales, pero que siempre tienen que ver con la pasión por la pintura.

Ha divagado Miguel Ángel Muñoz, con pasión y emoción, en nuevas vías para acceder a los abismos de la conciencia y a la obra pictórica de múltiples pintores con los que ha trabajado su poesía: Eduardo Chillida, Esteban Vicente, Antoni Tàpies, Abert Ráfols-Casamada, Josep Guinovart, Rafael Canogar, Roberto Matta, Francesco Clemente, Francesc Torres y el mexicano Ricardo Martínez. Estos son los artistas con que Muñoz ha creado un diálogo personal, una unidad artística inédita. Siempre hacia delante, pero con los sentidos abiertos, acariciándolo todo, grabándolo todo en la memoria, preocupado por una razón concreta, llena de pintura, nostalgia y deseo.

Creo que son pocos los jóvenes escritores que han fijado su radicalidad en entender la pintura a través de la poesía. Lo ha logrado con una progresiva depuración que desemboca en una poética-pictórica, en un lenguaje que permite escuchar no sólo la carne de las palabras, sino también la purificación de las imágenes. Así, ofrece al lector una morada de luz y una razón que él mismo quiere descubrir, palabra sobre palabra: “Palabras que encierran paisajes, / presión de metáforas; / cuerpo inmaterial que/ sangra el umbral del lenguaje...”.

JOSÉ HIERRO
Madrid, 2001

Convergencia y contratiempo

Ignacio Iturria: la elaboración de la memoria

IGNACIO ITURRIA (Montevideo, Uruguay, 1949) es uno de los pilares más sólidos del arte vanguardista de las últimas décadas. En su obra, Iturria va dando pautas no usuales en el tratamiento de la materia y el espacio. Parece existir siempre la intención de proyectarse desde y hacia dentro. Lo material suele aparecer ligero, flotante, aéreo; la lectura de lo mostrado tiende a estimular lo íntimo o poético de cada pieza que nos mira aferrada a su propio y complejo espacio. Las esencias parten de la propia materia vital y adoptan estructuras construidas a partir de la atmósfera que las genera.

Iturria trabaja un proceso temporal de múltiples elementos cuyo eje central son formas simbólicas que tienen vida inherente en su propia esencia matérica. No se trata, a mi juicio, de oprimir lo creado al tiempo absoluto sino de dejarlo dentro de su misma evolución creativa.

El cordero, Noche feliz y Más allá volando son obras que comparten puntos surrealistas, sobre todo con Paul Delvaux (simplemente en lo poético-pictórico, más que en lo conceptual de su significado), en el impenetrable ensimismamiento roturado de indiferencia, convirtiendo estas piezas en realidades inalcanzables que mantienen el enigma como esencia significativa. Pero tal vez lo fundamental sea el proceso constante de configuraciones que admite en el rigor de su lógica la sorpresa y en la composición

prevé la irrupción de lo turbador e intelectual dentro de cada atmósfera plástica. De los trabajos de Iturria se puede decir que no pertenecen al minimalismo, a pesar de su patente preferencia por las figuras elementales (rostros inconclusos, cuerpos sin identificar); no forman parte tampoco del programa conceptualista, aun cuando el concepto –y quizá la filosofía misma, o más bien el pensamiento conceptualista moderno –desempeñe en ellas un papel fundamental; no constituyen necesariamente instalaciones, aunque muchas veces adopten esa forma; no se trata de representaciones teatrales ni de requisitos para performances, aún cuando a Iturria no se deban propuestas diversas en ese ámbito y a pesar de la cuidadosa puesta en escena en la que se despliega cada una de sus piezas; y, en fin, no se adscriben al universo conceptual, aun cuando todas esas atmósferas que la envuelven (y aunque el propio artista, bajo su crítica inteligencia, las revista de modo genealógico) puedan remitir sin dificultad a cierta sensibilidad kitsch, irónicamente ubicada entre lo alucinatorio y lo sublime.

En su propuesta escultórica, trabajos en torno a algunos de los temas favoritos de Iturria: la “imaginación”, el ser y los significados. Toda esa larga serie de esculturas–objetos “imaginarios” que a lo largo de los años ha venido construyendo deriva, en parte, de una posición meditada en la que se involucra no sólo una determinada interpretación del arte sino una quimera del mundo como el enigma principal al que el artista se debe enfrentar. De ahí su viejo proyecto interrogativo, un pensamiento donde lo importante sería la búsqueda de las “sorpresas”, no de respuestas imperfectas.

Desde luego, tales ideas no tienen mucho que ver con nada auténtico sino más bien con esa actitud de asombro

cósmico, de pura contemplación de una totalidad sin discurso racional.

Se agita y se mezcla
al puño que lo apretaría,
un destino y los vientos;
ser otro.

Espíritu
para lanzarlo
en la tempestad;
refleja su división y pasa altivo
separado del secreto que detenta.

Estas líneas de Mallarmé se refieren a la nostalgia de un destino, de un tiempo mítico. Se explica, por tanto, el enfático hermetismo que domina todas y cada una de las obras de Iturria. Más que los ecos desviados de los límites entre magia y fantasía, lo que en el arte de Iturria resuena con ironía es aquello que el pensamiento, quizá no del todo, ha decidido dejar atrás: cierta experiencia de perplejidad elemental, cierta voluntad de unicidad absoluta, de potencia estética incuestionable, cierto resplandor silencioso, desafiante, desde la opacidad de los objetos, o cierta pureza básica, como la que sólo imaginamos en la nada, como la de cualquiera de esas mesas con cabezas que están aún fatalmente indefinidas, enigmáticamente contradictorias, con las que Iturria nos sigue interrogando.

La gestualidad teatral de expresionismo matérico le desagrada y paulatinamente se inclinó hacia la abstracción cromática de Newman y Rothko, y en particular la actitud teórica de Torres García, formado también en el

arte de los museos y disciplinado matizador de la tradición figurativa europea. Iturria siempre reacio a cualquier exceso teórico y reticente a la verbalización estética. No es casual, que viera en la experimentación cromática de Torres García un estímulo para reflexión sobre el espacio y las funciones de la luz y el color como formas protagonistas de una nueva notación constructiva de corte clásico. El arte es control, dice el artista, interiorización, retorno a una vieja tradición de pensamiento visual que aún memoria y sentimiento. El arte como depurada intensificación de la experiencia.

A partir de la década de los ochenta, la pintura de Iturria adquiere un tono consolidado no sólo visualmente, sino poéticamente. Se emancipa de influencias legitimadoras y ahonda en las raíces de sus percepciones formales, resueltamente retinianas o despreocupadas de enunciados intencionales *Adentro y afuera*, (1989) concentra en una “isla” de colores centrales la tensión constructiva del cuadro, acentuada por la luz que tamiza los tonos y personajes del contorno. *De cuerpo y alma* (1992), invierte el proceso y un potente foco central “dramatiza” el contraste de tonos saturados que lo circundan. La soberbia pintura de los noventa contrapone una sobria gama cromática a una luminosidad rotunda que la irá disolviendo en registros casi espectrales, sublimes en la acepción que suele establecerse al hablar de Rothko. Un apasionado de la luz, la materia, el espacio y la forma, que ha convertido en norma una aventurada proposición formal: las soledades del juego.

No es azar, así, que la economía constructiva de Zurbarán, la quietud que configura la armonía equidistante entre la luz y el color, convierta para Ignacio Iturria el

retrato de *Fray Francisco Zumel* en el modelo pictórico de la tradición española. Un fondo oscuro en el que destaca la blanca figura del monje: el libro, también blanco, devuelve los haces de luz sobre el blanco, modulando así los volúmenes del hábito, que se perciben simultáneamente con los pliegues rojos del mantel.

Fruto de conocer esa tradición, ha llevado a Iturria a concretar sus ideas. Y de ello, sus magnas exposiciones individuales en los principales museos de América y Europa: Museo de Arte Moderno de Bogotá; Museo de Arte Moderno de Montevideo, Uruguay; Museo de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina; Museo de Arte de las Américas, Washington, D.C., y las excelentes muestras, casi retrospectivas –que marcaron un hito en su carrera– en la Bienal de Venecia XLVI, 1995, donde gana el Premio Especial “Casi di Risparmio”; en el North Dakota Museum of Art, 1996, en Estados Unidos; en el Museo Rufino Tamayo de México en 1997; en el Museo de Bellas Artes de Valencia en 1999 y ese mismo año en la Fundación Telefónica de Madrid, entre muchas otras.

Iturria, que es, con todo, un caso excepcional en América Latina, ha transitado con éxito los caminos vanguardistas del arte (no importa repetirlo varias veces), lo ha hecho porque posee una visión del mundo ligada a determinadas proyecciones y pulsiones estéticas, y porque su lenguaje poético-pictórico está en él trabajado por un sentido de la invención que no es lúdica sino “trágica”, y que se desvía, por tanto, de las estrategias del ingenio. ¿Qué dominio de las líneas paralelas? La pintura se vuelve lenguaje, se concreta en las atmósferas y se articula. Sinónimo inamovible. Traducción irremplazable. Universo inseparable: el que pinta y el que observa. La

obra de arte debe crear de este modo el espacio sensible donde el espectador alcance la plenitud de la visión, esa profunda afinidad intelectual, pero sobre todo espiritual, que constituye la manifestación última del gran arte. Y desde luego, Iturria lo crea.

Esta concepción literaria se refleja en la construcción, pero no necesariamente con claridad y soltura. Lo sorprendente de su obra son los múltiples temas que abarca: interiores domésticos, trenes, barcos, retratos diminutos, referencias propias y animales. El universo se convierte en almacén vasto de cosas heterogéneas. Es decir, cada objeto se forma y se transforma en diversas imágenes: él mismo es ritmo perpetuo. El sesgo plástico es siempre irónico, pero al mismo tiempo desencantado y anhelante. La pintura es distinta, metamorfosis, operación alquímica. Sueño inverso y simultáneo, memoria y juego que sugiere formas.

Estupefacción, sorpresa, aparición, que se abren tras cada mirada sobre la obra de Ignacio Iturria. Mi asombro es caída y ascensión; temor y sospecha. Movimiento contrario. Estas interpretaciones se van transformando ante el empleo de una paleta que sugiere movimientos contrarios: diálogo aparente, signo y tiempo, juego de la memoria. La ambivalencia de los cuadros de Iturria provoca arte, objetos únicos, imágenes que podemos transformar, traducir, invocar. Es verdad, nuestra mirada se descubre ante signos lingüísticos, síntomas de lo moderno y lo antiguo. Desconozco el mito de la modernidad. Pero estoy cierto de que el arte es desplazamiento de valores más allá de su forma durable. Concepto intercambiable: transformación crítica y mágica.

Hay un principio estético que lo genera todo y su reflejo se repite en cada obra de Ignacio Iturria. Ese fun-

damento se convierte en significados vacíos y silentes en los que la tela impoluta pasa a ser mero soporte de determinados contenidos a transformarse en espacios de emoción, gracias a líneas que, desde atrás, abomban la tela. Estos trazos, que se presentan como invisibles vértices geométricos, provocan una combinación de figuras o, mejor, unos caminos de luz sobre la superficie de la obra que, como consecuencia de este proceso, se convierten en auténticos acontecimientos pictóricos.