

# Vicente Rojo, imaginación y transfiguración artística

Ma. Marcelina Arce y Sáinz\*

## I. INTRODUCCIÓN

Desde hace algunos años mi interés en el estudio del Arte en México se ha centrado en la obra artística del maestro Vicente Rojo.

El cine, con sus imágenes en movimiento, que han influido en las demás artes visuales; la intuición de un país, México, lleno de imágenes maravillosas al que llega en el año 1949; el encuentro con los pintores exiliados Arturo Souto y Miguel Prieto; su importantísimo trabajo como diseñador gráfico, editor, escenógrafo, pintor y escultor; su amistad con una generación de jóvenes artistas mexicanos que buscaban una apertura, en los años sesenta, para el desarrollo del arte mexicano; su amplio bagaje cultural y literario; la interdisciplinariedad de su quehacer artístico que cambió los rumbos del arte en México; su humanismo y su búsqueda continua en múltiples direcciones; todo ello, en suma, hacen de la vida y la obra de Vicente Rojo una presencia fundamental para la historia de la plástica mexicana actual.

## II. ACERCAMIENTO A SU OBRA

Cualquier estudio sobre el arte actual ha de partir del contacto directo con la obra y con su autor. Sin embargo, el arte contemporáneo tiende a explicar la creación artística ya sea asociándolo a la improvisación y al azar o vinculándolo a un trabajo conceptual, como lo afirma Arthur C. Danto:

Ver algo como arte requiere algo más de lo que el ojo no puede percibir, una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte, un trabajo de sentido mediatizado por la inmersión en un sistema de referencias múltiples y complejas, una cultura, una atmósfera teórica (Danto, 1991).

Es decir, afirma Danto, que para llegar a captar el sentido de la obra de arte es imprescindible crear un telón de fondo teórico, una base de información cultural, una atmósfera de teoría artística en la que se pronuncian los discursos significantes que abarcan desde el formalismo de Greenberg, hasta el postestructuralismo de Barthes, pasando por el psicoanálisis de Lacan y la desconstrucción de Derrida. Estas tendencias, aun cuando favorecen innovaciones estéticas posmodernas en la arquitectura, en la música dodecafónica, en las instalaciones plásticas, etc., de hecho reactualizan las grandes concepciones de la creación desarrolladas por la filosofía del arte. Y ello es así ya que es en el

\*Doctora en Geografía e Historia con especialidad en Historia del Arte por la Universidad Complutense y UNED, Madrid, España. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Padrón de Investigadores BUAP, Profesora Investigadora de la Maestría en Literatura Mexicana y de la Maestría en Estética y Arte. Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

plano del lenguaje donde la creación artística se presenta como una desfiguración de las imágenes existentes para hacer brotar de ellas nuevas versiones, revitalizando las matrices, los núcleos, las estructuras y los esquemas.

Pero la creación artística permite invocar filosóficamente, también, la actividad de la imaginación. Los ensayos filosóficos de Gastón Bachelard (Bachelard, 1943: 5), Roger Callois (Callois, 1975), Jean-Jacques Wünnenburger (Wünnenburger, 1994) o Gilbert Durand (Durand, 1968) elaboraron una comprensión original de la imaginación artística inscrita en una larga tradición que se remonta tanto al romanticismo alemán como a la filosofía de la imaginación del Renacimiento (Marsilio Ficino, Paracelso, etc.). La imaginación reemplaza la adaptación de nuestras representaciones a las cosas reales por una lenta emancipación, por la sobre-impresión de representaciones sobre-reales. En cierto sentido, ésta era la intuición central del surrealismo que buscaba ver de otro modo los objetos, aprehendiéndolos de manera nueva a partir de un punto de vista supra-visible. Sobre este tema, escribe el filósofo francés Gastón Bachelard:

Se pretende que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Ahora bien, ella es más bien la facultad de deformar las imágenes dadas por la percepción, sobre todo es la facultad de liberarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es imagen sino imaginario. El valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola imaginaria. Gracias a lo imaginario, la imaginación es esencialmente abierta, evasiva. En el psiquismo humano, ella es la experiencia misma de la apertura, la experiencia misma de la novedad (Bachelard, 1943).

Ahora bien, si imaginar es desrealizar las cosas, sin huir en un irreal; si es mostrar el mundo de manera nueva para que él haga aparecer lo que le es verdaderamente esencial y arquetípico, entonces, la creación artística puede presentarse y justificarse como una transfiguración del mundo que hace reaparecer el mundo en una sobre-realidad luminosa y eterna.

Es similar lo que ocurre con el arte abstracto. La pintura abstracta, en tanto que renuncia a la representación de los objetos, renuncia a la figuración y anulación de la percepción del mundo y de lo real, inaugura otra mirada sobre otro espacio, imaginario, donde se persiste en la espera de lo que siempre se rehúsa todavía al *frente a frente*. Este género de creación artística se prepara por una cierta mirada sobre las cosas, que sabe capturar su riqueza invisible, con miras a hacer surgir una obra plástica. El cuadro se abre en nuestro mundo, entonces, liberado de su emplazamiento en el espacio y en el tiempo, para reaparecer bajo otra forma, es decir, apareciendo en nuestro mundo bajo la forma de una figuración vacía, blanca, translúcida y, por ende, inaprehensible, innombrable. Este vacío (de realidad) es el espacio en el que se opera la transfiguración, es el espacio donde puede devenir en signo para aquellos que saben ver con los ojos del espíritu.

Finalmente, estas cuestiones son las que debemos plantearnos al enfrentarnos con la obra plástica de Vicente Rojo, la cual dio un giro semiológico radical a principios de los años sesenta. Las debemos plantear no solamente al considerar una evolución marcada por la fidelidad en la ruptura, sino por corresponderse, en momentos estéticamente críticos, con una necesidad de revisar la lectura de la historia con el carácter perseverante, íntimo y hermético de una exploración voluntariamente limitada y cíclica. En una entrevista comenta Rojo:

Así como lo he hecho hasta antes de cumplir 70 años seguiré tratando de imaginar cosas, de pensar cosas, de llevarlas a cabo, pero con el mismo espíritu que he mantenido tantísimos años, y en el que no quiero perder cierta presencia de la infancia. Así como ahora me gustaría empezar de nuevo, ya como un hombre mayor de 70 años, y a ver si finalmente logro aprender algo (Mac Masters, 2002: 60).

### III. LA OBRA DE VICENTE ROJO

La obra plástica de Vicente Rojo (Barcelona 1932) ha sido calificada por el escritor Carlos Monsiváis como "indispensable" para la cultura mexicana de la segunda mitad del siglo XX. (Monsiváis, 1985: 31) Los historiadores y críticos del arte mexicano lo incluyen en el movimiento artístico que ha sido llamado "La Ruptura", caracterizado por la liberación de la imagen, la búsqueda de nuevos lenguajes formales y conceptuales, entre la abstracción y la neo-figuración. En la denominada "Generación de la Ruptura", sus integrantes no abandonan, sin embargo, el componente mágico y real maravilloso que tan bien personaliza el arte mexicano contemporáneo. En este grupo, además de Rojo, encontramos a otros pintores: José Luis Cuevas, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Roger von Gunten, Brian Nissen, Fernando García Ponce, entre otros.

[...] Me vi inmerso sin realmente ni buscarlo. No era mi plan. Pero como había toda una generación de artistas que nos reuníamos, hablábamos de pintura y tratábamos un poco de abrir ese campo, a partir de esos esfuerzos y esa persistencia se logró abrir la pintura mexicana, incluso, a las corrientes que se realizan ahora. Muchos de esos pintores jóvenes seguramente no saben el esfuerzo, el interés que pusimos quienes creo logramos ampliar el panorama de la pintura mexicana (Mac Masters, 2002: 2).

Rojo comparte así el lugar y las fronteras con ciertas tradiciones de la pintura moderna universal mexicana. Pero, sin duda, estamos ante la obra de un pintor que se ha movido en torno a las pruebas más radicales de la pintura contemporánea universal. Su trabajo artístico ha evolucionado por ciclos y series con nombres como: *Negaciones*, *Señales*, *Estelas*, *Recuerdos*, *México bajo la lluvia* y, desde 1990 a la fecha, *Escenarios*. Su obra plástica es una obra que se ha transformado de forma constante durante más de cuarenta años y que responde a un profundo trabajo de investigación visual. Por ello, dice Rojo, "mi intención guarda semejanza con la idea de mostrar, al mismo tiempo, la carátula del reloj y la maquinaria escondida, su oculto ritmo interior." (Rojo, 2002: 5) Y añade:

Trabajar sobre papel me ha permitido acentuarle el carácter de la investigación visual que tiene mi obra, lo mismo en grabado que en pintura o escultura, experimentos que están apoyados, como bien dice Oliver Debroise: *En las tramas de mis libretas escolares, sobre las que he trazado mis imágenes multiplicadas* (Debroise, 1979).

Mencionaremos, brevemente, tres series donde se hacen presentes las alusiones al mundo simbólico y mítico, representativo de la cultura mexicana y a elementos del mundo de la plástica internacional. Las tres son un claro ejemplo de lo que hemos venido sosteniendo.

La serie *Negaciones* se inicia con las primeras apariciones de la forma "T" en *Señal en Nueva York 5* e *Icono XX* de 1964, en *el Gran Signo* de 1966 y *Proyecto para un disco visual de Octavio Paz*. En los años setenta Rojo la convierte en el motivo central de su indagación estética, apareciendo con carácter propio en la exposi-

ción *El cuaderno escolar de Vicente Rojo* (1973), y la desarrolla hasta 1975. La forma T se encuentra siempre en medio de un cuadrado. Es una forma geométrica que se puede forjar con pequeños triángulos, con rectángulos, con diminutos emblemas, estrellas, cruces, pequeñas retículas, círculos, signos piramidales o banderas, con diversidad de colores, con variaciones constantes en el interior del cuadro. Serie de series, serie de una cadena infinita, Vicente Rojo reconoce en *Los sueños compartidos* su desmesurada ambición y su fracaso: *Negaciones* surgió de mi intención, tan innecesaria como fallida, de que cada cuadro negara al anterior y al que le iba a seguir (Rojo, 1994).

En esta serie encontramos importantes relaciones estéticas con otros pintores. El sentido hermético se infiere enseguida si lo relacionamos con los alfabetos del espíritu de Malevich o del lado hispánico con las "cifras" de Pablo Palazuelo. También existen importantes relaciones con la obra de Francis Bacon y Antonio Saura. En un artículo sobre la obra de ambos pintores, encontramos el siguiente párrafo que nos remite a la obra de Vicente Rojo:

Desde el punto de vista compositivo la existencia de una estructura, actúa como punto de partida para la vitalidad de la imagen plástica, consigue de esta manera detener el fluido creador y establecer un espacio y un tiempo para su reflexión. El aislamiento, la soledad de la imagen, que no es soledad física sino también moral, es impuesto por la elevación de la figura de la cruz en una sociedad pública que se expone. De esto hay precedentes en la iconografía religiosa occidental de las pautas de la presentación de los personajes sagrados, para los cuales a través de los siglos siempre se le ha designado un espacio propio delimitado por la hornacina, la mandorla o el recuadro del retablo (Vozmediano, 1996: 27).

La serie *México bajo la lluvia*, que ocupa casi por completo la década de los ochentas, es posiblemente el ciclo más hermoso de su obra y uno de los conjuntos más extraordinarios del arte actual iberoamericano. Esta serie muestra los resultados de la paciente espera del pintor y de un largo proceso artístico que tal vez pueda verse como un hondo homenaje a México. Vicente Rojo relata sobre el inicio de esta serie: "nació, como idea, en Tonantzintla, a principios de los años cincuenta, un día que observaba llover en el valle de Cholula, tomé notas en 1964, pero comencé a realizarla en París en 1980" (Rojo, 1994) y concluyó en 1989.

El empleo de una composición basada en líneas diagonales muy juntas que abarcan toda la base del cuadro intenta recrear la caída de la lluvia; claro que entre la naturaleza representada y la imagen resultante existe una intensa distancia; la representación, así, se efectúa por medio de la metáfora. Existen importantes cambios en el desarrollo de la serie durante los años ochenta. Tomando relevante importancia, el cromatismo y el volumen incrementado de las texturas, el collage como intermedio entre el cuadro y las esculturas que en este periodo comenzó a hacer. "La revelación de la materia, como un elemento vivo, eternamente cambiante, en transformación perpetua, siempre nueva" (García, 1992: 12). Sobre la estructura compleja de la composición artística de esta serie escribe la doctora Ida Rodríguez Prampoloni:

Vicente Rojo logra con sus obras compuestas de elementos formales verticales y horizontales, originalizadas casi siempre en su sentido de paralelismo al marco del mismo cuadro, unir la rigidez del arte geométrico-abstracto (Tipo Ben Nicholson), con la inquietud plástica de *un art autre*, para llegar a una monumentalidad visionaria raras veces alcanzada en la pintura de nuestro medio (Rodríguez, 1961).

En la historia del arte contemporáneo mexicano raramente hallaremos con tal evidencia una dimensión metafórica resuelta con medios que pertenecen exclusivamente al dominio de la pintura. Todas las pinturas del ciclo obedecen al mismo esquema, pero todas conducen a un diferente resultado plástico, perfectamente individualizado.

En 1990 se inicia la serie *Escenarios*. Series, repeticiones y variaciones sobre los siguientes temas: *Escenarios primitivos*, *Códices abiertos*, *Pirámides*, *Espejos enterrados*, *Volcanes*, *Escenarios solares*, *Escenarios lunares*, *Escenarios para niños*, *Paseo de San Juan*, el mural *Escenario abierto 2000*, *Escenarios urbanos*, *Escenarios junto al mar*, *Jardines junto al mar*, *Jardín urbano*, *Jardín cerrado*, *Jardín de piedra*, *Jardín secreto*, *Jardín abierto*, *Jardín cerrado*, *Pirámides iluminadas*, *Volcán y pirámide*, *Estelas*, *Quince volcanes con Alberto Blanco*, *Volcanes construidos*, *Volcanes encendidos*. Repeticiones en las que –nos recuerda Deleuze– "se da el doble juego místico de la perdición y la salvación, todo el juego teatral de la vida y de la muerte" (Deleuze, 1991: 172).

Pinturas, mitos, signos herméticos, alumbramientos con una extraordinaria dimensión poética, Vicente Rojo los comparte en su primer impulso, en el doble escenario, secreto y primitivo, de la pintura. Los mitos, lejos de ser objetos narrativos cerrados, inmutables, son, de hecho, fundamentalmente inestables, abiertos a las variaciones orales en su sociedad de origen, como a las variantes geográficas y culturales que les confieren una pluralidad consustancial. Como las formas físicas del cosmos, los mitos se comportan como juegos de formas lingüísticas que se prestan a la separación, a la diferenciación, esto es, a un espacio de recreación.

La obra plástica de Vicente Rojo responde brillantemente a estas consideraciones dado el carácter perseverante, íntimo y hermético, de una exploración personal voluntariamente limitada y cíclica. Pero que mantiene y muestra a través de los años, sobre todo, una investigación propia. Su obra artística da paso a otra mirada, sobre todo, a otro espacio transfigurado e imaginario que abandona lo finito para orientarse a lo infinito. Su ensoñación creadora, metamórfica, absorbe su poder de renovación en sus creaciones, como un conjunto de formas virtuales de donde pueden extraerse los diversos juegos de lo posible. "La obra de arte vuelve visibles las formas insensibles que pueblan el mundo, que nos afectan, nos hacen devenir" (*Ibidem*).

Su búsqueda incansable de nuevas formas plásticas lo hace partícipe de las corrientes artísticas actuales sobre las que el filósofo Jean François Lyotard escribe: "El arte hoy consiste en la exploración de los invisibles y de los indecibles" (Lyotard, 1988: 474). Vicente Rojo posee una discreción en que se sustenta su múltiple actividad de pintor, escultor, diseñador y editor, de tal modo que cada trabajo emprendido lleva la pulsión de lo que debe ser hecho a fondo, con el máximo de solvencia y rigor.

## B I B L I O G R A F Í A

- Bachelard, Gaston. *L'air et les songes*. París : Corti, 1943.  
 Callois, Roger. "Images, images" en *Obliques*. París: Stock, 1975.  
 Danto, Arthur. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.

- Debroise, Olivier: "Apuntes a propósito de Recuerdos 2". *La Cultura en México, Siempre!*, México, 26 de septiembre de 1979.
- Deleuze, Gilles: *Qu'est-ce que la philosophie?*, París: Minuit, 1991.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Argentina: Amorrortu, 1968.
- García Ponce, Juan. *Las formas de la imaginación. Vicente Rojo en su pintura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Liotard, Jean-Francois: "Philosophie et peinture à l'ère de l'expérimentation" en *L'art des confins, Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*. París: PUF, 1988.
- Mac Masters, Merry. "Vicente Rojo, entre recuerdos y volcanes". *La Jornada*, México, D. F., 15 de marzo de 2002.
- Mac Masters, Merry. "Ignoran los jóvenes cuánto costó abrir la pintura mexicana". *La Jornada*. México, 26 de mayo de 2002.
- Monsiváis, Carlos. "Indispensable" en *Vicente Rojo*. España: Ministerio de Cultura. Madrid, 1985.
- Rodríguez Prampolini, Ida: "Complejidad en la obra de Vicente Rojo". *México en la Cultura, Novedades*, México, 14 de agosto de 1961.
- Rojo, Vicente. *Obra Gráfica*. México: Centro Nacional de las Artes, 2002.
- Rojo, Vicente. *Los sueños compartidos*. México: Colegio Nacional, 1994.
- Vozmediano, Helena. *La cruz como escultura pictórica. Antonio Saura y Francis Bacon*, Valencia, IVAM, Kalías, año VII, núms. 15-16, España, 1996.
- Wünnenburger, Jean-Jacques. "L'image, au delà de l'être et du néant" en *Image et valeur*. Milán: Arché-Edidi, 1994.