

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

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

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

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

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



Negro es negro, 1975

"gana" sensual transmutada en "gana" pictórica.

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

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

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

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

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

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

Juan Acha.

González de León

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

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

y dinámica, son las formas sencillas y rigurosamente simétricas las que configuran cada cuadro y se acercan de vez en cuando a las formas imposibles (irrealizables en bulto). El movimiento óptico es, por lo regular, lento y de atrás hacia adelante o viceversa.

Ahora una fina sensibilidad en la concepción, pulcritud en la ejecución y rigor matemático en la configuración pictórica. A diferencia de muchos artistas, González de León no sólo presenta figuras geométricas, sino que también, e igual que un renacentista, calcula matemáticamente las proporciones y esconde la exacta simetría detrás de los colores y de las ambigüedades volumétricas, las que casi siempre son acentuadas por un breve, pero estratégico, sombreado. Como un renacentista, pues, formula problemas visuales del espacio, que también son decisivos en la arquitectura. Esconde, en síntesis, lo racional y mensurable, para con actualidad ponerlos al servicio del conocimiento del mecanismo perceptual: en su caso, el de las connotaciones sensitivas de las ambigüedades formales y de los acordes cromáticos.

En 1971 introduce volúmenes curvos que duran hasta 1974, año en que comienza a trabajar con imágenes cilíndricas. Salvo una serie de esferas que oponen concavidades y convexidades, vacíos y plenos (1975), continúa yuxtaponiendo cilindros, hoy limitados a los blancos, negros y consecuentes grises, así como abocados a una suerte de tubismo sintético de insinuaciones figurativistas (1976), cuya volumetría tiene sus antecedentes en Leger y Magnelli (1913) y en nuestro tiempo hemos visto en Le Parc y algunos artistas europeos, mientras lo sintético recuerda la actitud de Juan Gris.

Indudablemente, González de León es un espíritu clásico: un postulador convencido de la construcción geométrica del universo, que regula consistentemente las armonías cósmicas y hasta las configuraciones y funciones que, en la naturaleza, se nos presentan desordenadas, intrincables e incomprendibles. De allí la trayectoria que trazan sus exploraciones pictóricas y su actual geometrización tubular de figuras humanas vistas desde varias perspectivas. La estricta simetría ha desaparecido, pero la ambigüedad permanece y, con ella, la función cognoscitiva de su obra: la de los problemas de

la percepción visual. Porque esto de presentarnos dos lecturas: la abstraccionista de los cilindros y la de las figuras naturales por estos insinuados, cuestiona, sin duda, nuestros hábitos lingüísticos y subraya la relación dialéctica de lo visual y lo conceptual (lo sensible y lo inteligible, para Saussure). ¿Qué es más importante: la tinta o el vino, cuando escribo con tinta la palabra vino?, se preguntaba Paul Klee. ¿Estamos ante una versión particular del conceptualismo? Creo que sí: de aquel que señala el peso de los conceptos, para zafarse de él y revalidar lo sensible.



S-20. 4α2. 1976

Juan Acha

LA VIDA ALEVE

Ad Lunae Sororem

Lamentábamos ayer lo poco que la lengua castellana se había dejado líricamente arrebatar por la bipartita belleza que los Antiguos cantaron en Venus Calipigia. A remediar tan peregrina ausencia acuden ahora los poetas. Con el título un poco malagorero, en apariencia, de "Adiós a las armas", Marco Antonio Montes de Oca nos envía un poema especialmente escrito para nuestra revista.

Adiós a las Armas

*Estalla tu pelo
A nivel del mar
Negra espuma encabritada
Velas mis velos
Y yo me pierdo
Entre mis dientes
Me digo adiós
Aunque ningún muerto
Sabe cuándo se dice adiós
Adiós a las armas
Con que te defiendes
Tus nalgas de hambre repartida
Tus nalgas presas
Entre los barotes de mis arañas
Inseparable fruto dividido
Te miro y no te invento
Te miro y no lo creo.*

Marco Antonio Montes de Oca.