

LA TEXTURA DE LA MENTE

ERIK CASTILLO

Por eso me atrae el agua, porque no es nada definido.

Si el agua cae como etéreo textil, cumple el ciclo de regresar la materia del abismo a la superficie, que paradójicamente le retornará, en el reflejo, la hondura de un cielo roto que es mirado desde abajo por mirar la tierra desde arriba..

Ricardo Castillo para *Rueca del cielo* de M. Generali

UNA TRAYECTORIA EN CONTEXTO

Vaivén, grupo de treinta cuadros que Manuela Generali (1948, Lugano, Ticino, Suiza) presenta en los espacios del Museo de Arte Moderno de México, es una colección de obra reciente (2003-2005), con una apuesta muy precisa, en tanto se trata de imaginarios que al recorrerse lienzo tras lienzo, dejan la impresión, no exenta de extrañeza, de haber sido atestiguados en una sola pintura, en una superficie única que fuera proteica. *Vaivén* es, sin lugar a dudas, el resultado lúcido de una concentración personalísima, iniciada en 1989 más o menos, en la iconicidad postmodernista del paisaje civilizado o natural.

Los avatares biográficos y la experiencia creativa de Generali representan, de manera muy sintomática, las vicisitudes y tramas que definieron en el tiempo cultural, a un sector de la inteligencia comprometida con el reajuste social en los sesenta, y a una zona imprescindible de los practicantes del arte de la pintura durante la línea que va de los setenta, hasta entrada la última década de siglo veinte. Quiero decir con esto, que una revisión contextual de las prerrogativas vitales y artísticas que enfrentó nuestra pintora, además de echar luz sobre una trayectoria creativa notable en sí misma, arroja una serie de hechos y de cuestionamientos de la mayor relevancia para la figura que puede construirse la historia contemporánea del arte, del tránsito de la escena cultural en México, hacia cierta condición posmoderna del saber que imagina.

Después de una primera formación artística en la Wimbledon School of Art, en Londres, Gran Bretaña (1967-1968), de una aventura contestataria- en el ánimo del activismo del propio 68- haciendo fotografía en el *Colectivo Cine Tercer Mundo*, así como de residencias temporales en Argentina y Perú, llega Manuela Generali a México en 1978. Una vez establecida

en nuestro país, cursa la carrera de artes visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, y se muestra muy pronto en el circuito artístico oficial, estamos hablando de mediados de los ochenta, con una producción pictórica informada, sustancial en las soluciones técnicas, y desde entonces abierta a transformarse y variar, por partir de una actitud identificada con la investigación ávida, y con el diálogo hacia tradiciones estéticas y códigos variados de representación visual, en juego dentro del muy amplio campo de la pintura.

La primera exposición individual de Generali fue *Del lado de allá, del lado de acá* (Museo de Arte Carrillo Gil, 1985). En el texto del sucinto catálogo que se publicó, Raquel Tibol caracterizó los trabajos de la artista, muy enfocados por entonces a una reutilización pictórica del referente fotográfico, dentro de la crónica y el reportaje visuales con notas líricas. Sin embargo, lo más sugerente del análisis crítico enunciado en ese documento, es, primero, lo que Tibol dice en el sentido de que la poética plástica de Generali, consigue superficies desgarradas y discontinuas, y espacios marcados por la indeterminación o lo indefinido; y, en segundo lugar, su apunte acerca del funcionamiento postmodernista- más que postmoderno pienso yo, por publicarse en una sociedad que no pertenece al sector mundial desarrollado-, de una pintura que no narra en el modo legible o secuencial, digamos, de la visualidad moderna, sino a través de fragmentos de anécdota sin un principio y un desenlace iconográficos evidentes.

EL DESTINO DE UNA GENERACIÓN

Antes de valorar los discursos críticos de mayor aportación sobre la propuesta de Manuela Generali, y de caracterizar de algún modo su pintura, tenemos que preguntarnos por su

ubicación al interior del correspondiente modelo generacional. ¿Dónde se inscribe la obra de aquélla en el relato histórico de las artes en México? Evidentemente, en la comunidad que despuntó entre 1976 y 1992. Esto significa que la carrera profesional de la artista, alcanzó la legitimación en la época en que finalizaba la energía de los colectivos de trabajo cultural, mejor conocidos como *Los Grupos*, los cuales pactaron, entre 1965 y hasta 1979 (si bien debemos situar su momento de conformación clara hacia el mismo 1976), un contrato con el sueño de la concientización social movilizadora, mismo que vincularía a la escena mexicana con algunas de las actividades del pensamiento neomarxista y con los formatos internacionales del arte neoconcreto conceptual, o arte de la contrainformación: replanteamiento del discurso revolucionario; meditación en busca del consenso, en la agenda que se haría la resistencia frente a las realidades dictadas por la maquinaria del sistema capitalista en su fase postindustrial; performance, contracultura y juventud; latinoamericanismo, interpelación civil, trabajo comunitario, denuncia y lucha; comunicacionismo e iconoclastia frente a las instituciones del Estado, por mencionar lo más importante.

Paralelamente a lo dicho arriba, está claro que esa generación estableció en su despliegue, y aquí entra al escenario *el geometrismo mexicano*, conexión obvia con otras tendencias, como ocurrió con la influencia que tuvieron los mexicanos del arte neoconcreto perceptual, en sus modalidades minimalista, óptica y cinética. Esto tiene que ver con los intercambios que se verificaron entre la psicodelia, entendida como cultura de la potencialización de los territorios de la mentalidad, por la vía del desarreglo de la percepción sensorial, y lo que podría llamarse la fisiodelia, o sea, la complementaria cultura del estímulo de alta calidad, interesado sobre todo en proporcionar imágenes cruciales para los sentidos, y poco susceptibles de una lectura para las facultades fuertes de la mente.

Ahora bien, en una consideración de mayor alcance a la que hice a propósito de las tendencias, debe mencionarse que en la parte final del citado despliegue de la generación 1976-1992, la cultura mexicana se encontró de lleno con los entornos escépticos de la postmodernidad occidental. Por un lado, el *concepto ampliado del arte* caracterizaba al “Espíritu de la época”, y, por otro, eran los días en que la pintura, o por lo menos la interfase del cuadro, regresaba a las principales marquesinas y escaparates del mundo del arte, aunque no se hubiera ido nunca de la práctica real, y aún cuando ya hubiera hecho alardes terminales en los años

sesenta, bajo estatutos y presentaciones todavía bidimensionales, pero supuestamente ya *postpictóricos* y muchas veces no relacionales o anticuadrangulares (Morris Louis, Barnett Newman, Kenneth Noland, Jules Olitski, Ad Reinhardt, Frank Stella).

Así, la información que tuvieron los pintores en México sobre el performance con parafernalia pictórica de los *Nuevos Salvajes* alemanes, los *Transvanguardistas* italianos y los *Neofigurativos* y demás autores ingleses y norteamericanos (y verlos bajo esta luz, en verdad que nos permite valorar con menos prejuicios y mayor fascinación sus logros “pictóricos”), esa información, pues, penetró hondamente y confluyó con un ámbito mexicano, en donde la pintura, en un estadio más afirmado y hasta más sólido desde el punto de vista moderno, detentaba desde mucho tiempo atrás, los privilegios y las cualidades de una verdadera sucesión dinástica. De ahí que el *neomexicanismo* o *fundamentalismo fantástico*, en palabras de Alberto Ruy Sánchez, se erigiera no sólo como la versión más ‘posmo’ en la actualidad del momento, sino como la tendencia última que recibía los tesoros benditos del esplendor postrevolucionario. “Figuraciones y desfiguros” todos ellos- recordando el título del libro, casi de culto por cierto, de Luis Carlos Emerich- que irían a concretar algunas vocaciones coleccionistas, consecuentes con la efervescencia de los movimientos de compra-venta en los mercados internacionales del arte.

El recurso a lo *kitsch* (en Javier de la Garza), a ciertos programas estilísticos del *pattern and decoration*, particularmente Kenny Scharf (en Miguel Ángel Alamilla), y también al laconismo postromántico y todavía trágico de un Anselm Kiefer o de un Jörg Immendorff (en cierto Cecilio Baltasar y por momentos en Agustín Castro López) tuvieron ecos acá; luego, el descubrimiento del *pastiche* o *patchwork picture in picture* tipo David Salle (en José Castro Leñero y Georgina Quintana), la coincidencia más o menos cercana con la factura minuciosa anti-gran empaste de los italianos (en Nahum B. Zenil), y la nada desentendida con la búsqueda de Eric Fischl (Luis Argudín), constituyeron todos ellos hechos artísticos consumados. La lista podría ampliarse: el tremendismo apocalíptico de la *pintura y escultura impetuosas* alemanas estilo Georg Baselitz (en Germán Venegas), la presencia de objetos o materiales literales adosados al cuadro a la Julian Schnabel o John Armleder (en Eloy Tarcisio), en fin, los montajes clínicos de instalaciones en acto de memoria de Christian Boltanski (en Adolfo Patiño).

Para terminar con las enumeraciones duras, he aquí una lista sumaria, sin jerarquías de ninguna índole, de los demás congeneracionales que nos ocupan: Ricardo Rocha/ Oscar Ratto/ Mario Rangel Faz/ Carla Rippey/ Ignacio Salazar/ Gustavo Aceves (con quien Manuela Generali tuvo un contacto importante)/ Philip Bragar/ Gabriel Macotela/ Mónica Castillo/ Roberto Parodi/ Oliverio Hinojosa/ el Taller de Documentación Visual/ Alejandro Arango/ Rowena Morales/ Eduardo Tamariz/ Pablo Amor/ Ricardo Regazzoni/ Ana Cecchi/ Caudia Fernández/ Luciano Spanó/ Paul Birbil/ Laura Anderson/ Hersúa/ Felipe Ehrenberg/ Ilse Gradwohl/ Carlos Fink/ Antonio Ortiz (Gritón)/ Rocío Maldonado/ Jazzamoart/ Martha Pacheco/ Roberto Turnbull/ Melquíades Herrera/ Benjamín/ Aldo Flores/ Julio Galán/ Sergio Hernández/ Estrella Carmona/ Enrique Guzmán/ Carlos Aguirre/ Magali Lara. Me disculpo por las omisiones.

Me parece justo agregar, que esta generación argumentó su obra definitivamente, utilizando sistemas de representación hasta entonces inéditos, con algunas excepciones aisladas, como la instalación, el ensamblaje, la documentación, el arte postal y la ambientación. Y en lo tocante a su ideario de la presencia de aura en la imagen, descubrieron que ésta puede residir de igual forma, en el proyecto, en el evento y en el registro. Todavía hay más, porque la procedencia de la mayoría de ellos del campus universitario, es decir, de una formación sistemática y profesionalizada, en gran forma, a partir de 1971, en el conocimiento artístico, los llevó a concebir al acto creativo no nada más en el sentido de un resultado: el proceso de la investigación pudo ser obra de propuesta, a la hora de sugerir sentidos en el discurso de un montaje para museo o galería. Entonces, la publicación de arte en arreglo serial, o, por primera vez en el medio mexicano, la exigencia hacia el público espectador- por lo menos al especializado o coincidente- de una lectura en contexto de los repertorios estéticos, y ya no de productos artísticos únicos y hasta cierto punto independientes, fueron situaciones novedosas, acordes precisamente, con los escenarios inevitables del colapso epistemológico en la citada era postmoderna.

RECuento CRÍTICO EN LA PINTURA DE MANUELA GENERALI

De todo el material que se ha escrito acerca de lo realizado por Generali, creo necesario hacer una que otra referencia, con el fin de traer a la discusión, ciertas categorías en uso dentro del ámbito de la pintura. Decía Luis Carlos Emerich en 1993, que las

escenas en los cuadros- hechos entre 1989 y 1993- que la pintora presentó en *Rueca del cielo* (Centro Cultural San Ángel, 1993), su séptima individual, vivían “entre la humedad del mundo y el fuego oscuro del ánimo”; según esta perspectiva, se podría pensar que existía una continuidad indiscutible, en las inclinaciones emotivas, del arte soñado por las mujeres en México, desde Kahlo e Izquierdo y hasta Lilia Carrillo y Teresa Velázquez. Inteligente, Emerich hacía en su comentario un deslinde: la sensibilidad femenina tal vez coincidiera en el devenir, en la cuestión de los motivos visuales. Pero los conceptos que movilizaron los tratamientos de esos motivos, no podían menos que considerarse variados, al estudiar en detalle la complejidad de las carreras de las respectivas artistas.

A propósito de lo anterior, también hay la posibilidad, y lo sugiero a título personal, de argumentar que se da una vinculación notoria en la producción artística femenina, consistente en la inclinación que ha tenido a inventar corporeidad o imagen biomatérica, no necesariamente antropomórfica, zoomórfica o fitomórfica: fue cuerpo fantástico primero (Carrington, Varo), luego ficticio (Magali Lara), y en tiempos recientes, editado (Teresa Serrano, María José de la Macorra). Pero, en estricto sentido, Manuela Generali no está ahí. Emerich apunta la manera en que esos “paisajes brumosos” y la “sensación de lo inaprensible y lo inmensurable”, acusan los rasgos de una “abstracción nebulosa” que no requiere la anécdota para “hacer flotar como un espíritu (en la composición) los gases coloridos, las humedades y accidentes de un mundo lejano y olvidado”. Y más adelante, invoca el gusto de Generali hacia la elección de Joseph Mallord William Turner (1775-1851) y camino de los periplos estilísticos de los paisajistas decimonónicos, en ambos casos, ejemplos del triunfo de una obsesión desmedida por acercarse a “la sensación de infinitud en las cosas terrenales”. La reconstrucción crítica de Emerich, demuestra el grado de involucramiento que tuvo Generali, con sus fuentes del pasado de la historia del arte. Y reafirma el que la artista haya trascendido el mero revisionismo o canibalismo estético, como dio en llamarse el procedimiento postvanguardista más elemental de recuperación icónica. Por último, la reivindicación que hace nuestro crítico, de “la mar de belleza” que fundan las pinturas de *Rueca del cielo* (pienso particularmente en *Muelle*, 1992, díptico, y en *Remolino*, 1992), es una confrontación, amén de reconocer una veta irónica en Generali, a la opción más desesperanzada y violenta del arte mexicano del momento.

Paisajes a la deriva, muestra de obras ejecutadas en 1993 y 1994, y que se exhibió del 28 de octubre al 28 de noviembre de 1994, en el Museo de Arte Contemporáneo “Alfredo Zalce”, en Morelia, fue caracterizada en el catálogo por Juan Coronel Rivera. En ese texto, se explica la persistencia de foros agonísticos en los cuadros, o sea, espacios de conflicto. Coronel cita la serie *Tangos*, que la artista mostrara en 1988, en la Vorpall Gallery de Nueva York, y comprueba cómo Generali “gusta de las superficies vastas”, a la hora de construir pasajes de pintura atmosférica, en donde por cierto, la figura humana o sus parafernalias culturales, juegan roles similares a los que tenían en las panorámicas de la pintura romántica: los personajes son detalles mínimos en la vista representada, su acción se reduce a la que puede sugerir el toque más sutil del pincel, o a la que insinúan las fantasmagorías de la indeterminación matérica. Todo allí es una suerte de cuasiabstracción fragmentaria, que Coronel remite, con acierto, al formato de la pantalla fílmica y al principio de la edición audiovisual, elementos muy cercanos a la educación sensible de Generali. A Coronel le toca nombrar a Claude Monet en la asociación genealógica de la artista, para aseverar como en su aproximación recreativa, ésta consigue conferir a su trabajo “un estado de severidad”, diríamos anterior apenas, al imperio del vacío y dirigido sin escalas, a las lindes de la desesperación propia de un tremendo fin de siglo. (Ver: *Vientos huracanados*, 1994, *Diáfana fractura*, 1994, y *Hombre mirando al sur*, también de 1994).

Para terminar con estos breves apuntes a la selección crítica sobre los trabajos de Manuela Generali, recordaré algo de lo que se dijo con ocasión de la muestra *Al filo*, en el librito editado por la galería Landucci en 1999. La escritura corrió a cargo de Guillermo Samperio, quien además entrevistó a la artista. El célebre escritor tocó un punto que refiere con acuciosidad el cariz profundo de la obra de Generali: ésta “ ha pasado por los diferentes encuadres de la realidad: el cuerpo, la arquitectura, el paisaje”. Y más adelante: “ Tal vez, al no revelarnos la pintura la claridad de los detalles, un retrato se vea disminuido en su fidelidad a ningún rostro en específico, o un paisaje pueda no ser localizado geográficamente”. Samperio nos dice ahí mismo, que las telas de Generali son “ un híbrido entre dos extremos de las posibilidades de la pintura: abstracción y figuración”. No olvidemos que a la generación de Generali, le correspondió diluir en la práctica, la distinción que hacía la crítica entre abstracto y figurativo, esa fronterización fue llamada a comparecer y no resistió la evidencia. En

el dominio de la pintura internacional de la segunda postguerra del siglo veinte, ya habían quedado canceladas estas etiquetas, nada más con la obra de Nicolas de Staël.

LA PINTURA DE MANUELA GENERALI

Comienzo este párrafo con una textualidad abierta, orbital con respecto al discurso crítico expositivo: el conjunto de óleos titulado *White Star*, de 1999, aborda el motivo de las embarcaciones marítimas en encuadre fragmentado. No parece tratarse de aparejos fluviales, aunque esta ambigüedad resulte irrelevante. Son cuadros con piel rotunda, y en varios casos, armados en una masividad ominosa. La configuración matérica que ofrecen, no nos permite sino abandonarnos a tiempos de contemplación muy prolongados para cada uno de ellos. Son brevarios de monumentalidad baldía. Registran los pormenores referenciales más escuetos de sus motivos. Lo que se ve ahí, es una plasticidad tortuosa, pues el reconocimiento del sustantivo visual no se impone del todo, sobre el purismo de una gramática que se mueve en el estado previo a la organización de una sintáxis coherente para el sentido común. Nunca es manifiesta, en la trama iconográfica, la actuación de nadie en el albedrío de esas naves inmemoriales, flotantes, por decirlo de una forma funcional, en la inercia de un escenario restringido al máximo. Son pinturas estructuradas en programas que remiten a una suerte de emblemas en desuso. Su presencia se impone a los ojos del público, obra tras obra, con un decoro cercano al de los palacios en ruina.

Vaivén cierra, por lo pronto, esta épica de los navíos. Antes, Manuela pintó cuadros en los que se veían bañistas (*Marina*, 1992, 9 piezas), tarimas sobre el agua (*Puente*, 1992), y desastres en alta mar (*Batalla naval*, 1994 y *Después de la tempestad*, 1994). El aporte de Vaivén es que suma el motivo misterioso de las secciones de infraestructura acuática. Aristas de muros, intermediaciones de contenedores y detalles de pilares de puentes. Son testigos sobrios de concreto imaginario, porque a la vez son monumentos de óleo saturado o semisaturado.

Al principio del texto despaché la producción de Generali con la etiqueta riesgosa de postmodernismo. El término ha sido abusado, sin embargo, la obra que nos ocupa se inserta en su carácter de manera ejemplar: contradice por un instante, el lado autoritario de lo que Fredric Jameson definió en los ochenta bajo el signo de “lógica cultural del capitalismo tardío”, y Jean Francois Lyotard, por los mismos años, como “relato legitimador, en la era posterior a las fábulas legitimadoras modernas”.

Lógica y relato que se sostienen en una paradoja: las sociedades informatizadas y sobreorganizadas tienen, por una parte, el objetivo central de estimular al infinito la eficiencia de un sistema para el que las necesidades de armonía social, sólo son accesorias; y, por otra, y he aquí el contrasentido, la obligación de relativizar cualquier conclusión a la que lleguen los saberes. Esa multiplicidad horizontal de la cultura, en la que nadie ni nada posee la verdad, atenta cuando deviene accidente, contra el determinismo instrumental de una red que invierte todo lo que puede en confirmar el nivel óptimo de su ejecución.

Los paisajes volubles de Generali y su factura inconforme, desprestigian desde hace años, la estabilidad en que supone todavía la mayoría, vive la imagen del mundo circundante, y conflictúan la convención que debiera tener toda pintura que sea referencial, por no decir ya más 'figurativa'. Pero hay dos cuestiones más. La primera tiene que ver con la autocancelación que hace cada uno de los lienzos de Generali, en favor de la existencia de la serie, lo que implica un acorde hacia la democratización del trabajo y la segunda, con la forma como encara el acto de pintar- recordemos al maestro Aceves Navarro, solitario, hay que decirlo, de las pompas generacionales de las que algunos hacen alarde- lo encara prescindiendo de premisas y programas específicos. Ello constituye una recuperación de lo más interesante de la pintura tardomoderna: se pinta para ver que va ocurriendo, pero sin descomprometerse con el manantial de las propias visiones. Manuela ha reiterado el hecho de que el clima de un horario y las condiciones de un lugar, pueden condicionar los resultados de una sesión de trabajo. A fin de cuentas, debo aclarar que esta interpretación no ignora que puede forzar las cosas. La he propuesto para detectar la senda de la negociación, que tuvieron que transitar las posiciones desideologizadas, más que para justificar gratuitamente, la aventura vital de una artista que ha empeñado su esfuerzo al deseo de una mejor figura para la realidad.

Los artistas que entraron al circuito del arte a fines de los setenta, se vieron en una encrucijada: podían optar por un entrenamiento técnico especializado, o inventarse sus propios presupuestos materiales, por más desmateriales que fueran. En uno u otro caso, no hay casi parámetros confiables para valorar comunitariamente su trabajo. Cada quién sabe hasta dónde se ha comprometido con los retos que se impone. En 1981, siendo estudiante en la ENAP, Manuela Generali realizó, con Gustavo Aceves, un mural, *El turno de los ofendidos*, en el C.C.H. Naucalpan. Su obra recibió premios de adquisición en los Salones Nacionales de Pintura del INBA. Está presente en el catálogo de la Bienal Fems-

Monterrey, y se hizo acreedora a una mención honorífica, entre otras, en la XI Bienal de Pintura Rufino Tamayo. La solidez de su propuesta le ha merecido la beca del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Ya Jorge Alberto Manrique señalaba en *Artistas en tránsito*, como la generación, a la que en este caso pertenece Generali, aceptó sin cortapisas, los apoyos a la cultura de las instituciones estatales. Por eso estoy seguro de que es muy afortunado el regreso de la artista, en individual, al Museo de Arte Moderno de México, en donde ya había estado, en 1987, dentro de la colectiva *Imágenes traspuestas*.

En la colección permanente que todos llevamos dentro, se me aparece la superficie vívida de un cuadro de Manuela Generali, del que se me escapa ahora su ficha: es un tríptico plateado que inaugura una habitación en donde hay, a la izquierda, una silla antigua de estudio; unas ventanerías se abren, tenues, hacia la bidimensión misma de toda la pintura. En el panel central casi no se distingue nada, como no sea ¿un gato? Y, en el lienzo de la derecha, yace, recargado en el muro y apoyado en el piso, un bastidor de gran formato sólo con imprimatura; al lado del lienzo immaculado, se estrella el reflejo de la luz exterior a la intimidad erosionada del departamento. Quede esta simple descripción, como el recuerdo imborrable de una imagen que, en su "herida conceptual de arte que trata sobre el arte", para volver a recordar a Manrique, tiene la textura siempre provisional de la mente.