

Juan García Ponce: el disenso ante todo

Juan García Ponce: dissent above all

DANIEL MONTERO FAYAD
Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Estéticas
hombre_tictac@hotmail.com

Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha sido docente en instituciones de educación superior como la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad Iberoamericana y la Universidad Nacional de Colombia. Sus líneas de investigación comprenden la historia de la crítica de arte en México y el arte contemporáneo mexicano. Algunas de sus publicaciones más importantes son el libro *El cubo de Rubik: arte mexicano en los años noventa* (RM-Jumex, 2013) y los textos *Manuel Felguérez: una suerte de Libertad* (2020), *Producción de historia, producción de territorio: traducciones y remakes en el arte mexicano contemporáneo* (Mester, 2017), *La pintura como exceso. Algunas consideraciones sobre la pintura mexicana desde la década de los ochenta hasta el presente* (Anales del IIE, 2017).

RESUMEN: Desde 1959 y hasta 1968, Juan García Ponce va a publicar algunas de sus críticas de arte más importantes, así como compendios de ensayos, en un contexto de tensión entre la llamada Escuela Mexicana de Pintura y los jóvenes pintores abstractos como Manuel Felguérez y Vicente Rojo; tensión que se hizo visible gracias a las Bienales Interamericanas del 58 y del 60, el Salón Esso de 1965 y la exposición Confrontación 66. En sus críticas, García Ponce va a desarrollar conceptos fundamentales para su escritura, como los de abstracción, ruptura, pueblo y cultura, muchos de ellos sustentados en ideas que va a tomar de autores como Worringer, Marcuse y Bataille. En este artículo me propongo mostrar que a partir de esos

conceptos y autores, el escritor plantea una idea de ruptura que va a derivar en una crítica a la modernidad en México, para proponer así una teoría crítica sustentada en la libertad artística como necesidad en toda creación.

ABSTRACT: From 1959 to 1968, Juan García Ponce published some of his most important art criticism, as well as collections of essays, in a context of the tension between the so-called Mexican School of Painting and young abstract painters such as Manuel Felguérez and Vicente Rojo; tension that became visible due to the Inter-American Biennials of 58 and 60, the Esso Salon of 1965, and the exhibition *Confrontación 66*. In his critiques, García Ponce moves to develop fundamental concepts for his writing such as abstraction, rupture, people, and culture, many of them based on ideas from authors such as Worringer, Marcuse, and Bataille. In this article I propose to show that from these concepts and authors, the writer raises an idea of rupture that will lead to a critique of modernity in Mexico, in order to propose a theory of criticism based on artistic freedom as a necessity in all creation.

PALABRAS CLAVE: Juan García Ponce; crítica de arte; cultura; disenso; ruptura; libertad.

KEYWORDS: Juan García Ponce; art criticism; culture; dissent; rupture; freedom.

Recibido: 16/08/2021

Aceptado: 15/03/2022

DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.2022.34.1.7900S42X3>

Juan García Ponce: el disenso ante todo

A pesar de que Juan García Ponce es uno de los autores más estudiados en México¹ tanto por sus ideas literarias innovadoras como por su comprensión del deber ser de la pintura y la literatura, curiosamente no se ha estudiado a profundidad su crítica de arte.²

Sin embargo, analizar la producción de sus textos críticos es fundamental para entender a cabalidad su pensamiento porque para él, la experiencia del arte, en particular la pintura, no se puede separar de una experiencia literaria y textual, lo que genera una suerte de intermedialidad entre pintura y escritura. Esto se debe principalmente a que, para García Ponce, la pintura afecta y transforma al sujeto, haciendo que su percepción del mundo cambie en función de la experiencia individual que tiene con la obra; experiencia que no es otra que con lo desconocido y que siempre se plantea como un diálogo. Así, y como veremos, la experiencia con la pintura forma parte de su autobiografía.

Resaltar esa intermedialidad es uno de los propósitos de este artículo, porque en las fechas en las que nos enfocaremos García Ponce procura describir tanto los afectos como los efectos de la pintura y su correspondencia textual-crítica, en función de esa transformación subjetiva. No está demás decir que esa intermedialidad también está en relación con sus cuentos, novelas y textos teatrales —que por cuestiones de espacio no podré desarrollar acá— y que funciona como una crítica a la modernidad, algo que veremos más adelante.

Ahora bien, todos estos asuntos son fundamentales porque lo que opera siempre en la crítica de arte de García Ponce es una teoría de la modernidad mexicana que replantea ideas como las de pueblo, colectividad, cultura y experiencia en función de una secuencia de rupturas y continuidades en la que se considera a la pintura (abstracta) como una práctica especializada, que hace que la cultura permanezca en movimiento en función de un disenso y que funda cierta noción de modernidad local. En ese sentido, lo que me gustaría mostrar es que la teoría que sustenta la crítica de arte del yucateco es un replanteamiento de lo que se entendía por “arte mexicano” y a quién se dirige, es decir, una nueva consideración

del espacio y la esfera públicos. De la misma manera, mostraré cómo es que García Ponce reformula las nociones de sujeto espectador y de crítico de arte, de la crítica de arte en sí (qué es, qué hace y para qué sirve en el México de los sesenta), de la obra de arte en el contexto del debate entre tradición y modernidad, y de la misma identidad mexicana.

Todo ello se puede ver en los textos que escribió en sus comienzos como crítico, entre 1959 y 1968, en donde desarrolla ideas que nunca va a abandonar y que tuvieron lugar en un contexto de polarización del arte mexicano, pues comenzaba a aparecer una nueva generación de pintores conocida como la “Ruptura”, casi todos abstractos, a la que pertenecieron artistas como Fernando García Ponce, Lilia Carillo, Vicente Rojo y Manuel Felguérez, apoyados plenamente por García Ponce, y que generaron un relevo de la llamada Escuela Mexicana de Pintura.

Desde la Bial del 58 a Confrontación 66

Sin lugar a dudas, el periodo que comprende los años de 1958 a 1966 es crucial para el arte mexicano porque se generó un relevo tanto en la administración del arte local como en las prácticas artísticas y en la crítica del arte. En esos años se llevaron a cabo eventos que van a mostrar una transformación en las prácticas locales que van de una pintura realista y muralista, con un claro mensaje ideológico, financiada muchas veces por el Estado, a otra abstracta, de caballete y que, para algunos críticos como Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz y García Ponce, era mucho más libre.

Los primeros eventos que permiten ese relevo fueron las Bienales Interamericanas de Pintura, Escultura y Grabado de 1958 y 1960, ambas organizadas por Miguel Salas Anzures, quien fue el director de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) entre 1957 y 1961; el Salón Esso de 1965, un evento organizado por José Gómez Sicre (quien era Director de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos), y la Estándar Oil, que se llevó a cabo en toda Latinoamérica y que pretendía mostrar la pintura joven en todo el continente otorgando premios en metálico a los primeros y segundos lugares y montando una exposición

en Washington con todos los ganadores de los otros países. El Salón Esso generó mucha controversia porque ganaron Fernando García Ponce y Lilia Carillo, el primero hermano de Juan, quien era jurado en el concurso. Además, los dos ganadores eran artistas abstractos y los representantes de la escuela realista, como Benito Messeguer, no estaban de acuerdo en la premiación porque ese tipo de pintura no representaba el arte mexicano; por último hay que considerar Confrontación 66, una exposición que se gestó como repuesta al Salón Esso para que, en la medida de lo posible, pudieran exponer todos los representantes de la pintura nacional y se pudiera hacer una comparación entre la tendencia realista y la abstracta, con el propósito de que el público pudiera decidir cuál era la verdadera pintura representativa del país.

A pesar de que las críticas de pintura de Juan García Ponce empiezan a aparecer en 1959,³ es en 1965 cuando el crítico y escritor se vuelve muy conocido en el mundo de la pintura local por el escándalo que se suscitó al respecto del Salón Esso. Incluso, a pesar de que se vio envuelto en la polémica, sus reflexiones sobre el Salón Esso sólo se refieren a los ganadores y su importancia para el arte mexicano; pintores abstractos que él defendía como la mejor pintura posible. En ese año también se publicó su primer libro de ensayos, *Cruce de caminos*, en el que, a pesar de que no refiere a ningún artista mexicano, reúne algunas de sus ideas seminales sobre pintura.

Ahora bien, desde mi perspectiva, es en 1966, con la exposición Confrontación 66, que empiezan a aparecer los textos más interesantes del crítico respecto a artistas mexicanos, casi todos ellos abstractos. De hecho, los textos más significativos sobre esa exposición fueron escritos por Juan García Ponce; en ellos ya está en marcha el planteamiento fundamental que va a hacer evidente un cambio en la crítica de arte del autor,⁴ en la que se pueden ver claramente influencias de Marcuse, Adorno, Herbert Read, Bataille y Worringer entre otros,⁵ que le ayudan a pensar tanto en la pintura abstracta contemporánea como en el funcionamiento del deber ser del arte en México.

El primero de ellos llamado “El error garrafal de Bellas Artes: pretender hacer cultura” y publicado en *Siempre!* en 1966, es un texto extraño, irónico, en el que defiende Confrontación 66 como una posibilidad de

pensar en nuevos valores culturales a través de un nuevo arte. O mejor, es ese nuevo arte el que puede definir nuevos valores culturales. El segundo texto, “México descubre el arte moderno con 50 años de retraso”, también publicado en *Siempre!* ese año, refiere mucho más a detalle a los artistas de la exposición que le parecen más significativos (Rojo, Gironella, Felguérez, Fernando García Ponce) y contiene de manera velada una teoría de la crítica y de la pintura.

Como señalé, “El error garrafal...” plantea una relación directa entre el arte y la cultura que es sustantiva porque es ya una evidencia de que la forma de entender el arte en ese momento ha cambiado. Para García Ponce el vínculo entre arte y cultura es precisamente el juicio crítico, ya que permite señalar cuáles son los fenómenos de relevancia cultural. Así, se genera una relación indisoluble entre juicio y cultura porque es el primero el que señala a la segunda. Y, precisamente, esa noción de cultura es la que le interesa a García Ponce porque muestra un avance y una diferencia en relación a la cultura anterior.⁶ Es por ello que Confrontación 66 era para García Ponce un evento importante.

El texto comienza con una pregunta compleja: ¿Qué es la cultura? Por supuesto reconoce que la respuesta es muy difícil de formular, así que se limita a decir que “la cultura está formada por todas aquellas cosas que se nos presentan como culturales, desde los cocteles en honor de algunos escritores hasta los programas de preguntas y respuestas. Lo que define a la cultura es la intención de hacerla” (García Ponce 1966a: 13). Luego hace una pregunta mucho más específica: ¿Quiénes son los que pueden cumplir más estrictamente con esa función? A lo que responde: los artistas. Pero:

¿quiénes son los artistas, dónde podemos encontrar el signo que los identifique como tales y nos ponga a salvo de cualquier intento fraudulento que sólo aumentaría nuestra confusión? En México, de acuerdo con la opinión más extendida, la que mejor justifica las acusaciones de fraude ante cualquier intento que se confiesa cultural, en ningún lado. La característica nacional por excelencia, aquella que muestra el mayor grado de honestidad en quien la posee, es la aceptación de que es imposible encontrar este signo. El procedimiento más seguro para encontrarse en el lado justo es la negación del juicio. Si no pode-

mos llegar a conocer la esencia de lo cultural, la manera más segura de evitar el fraude es luchar por que cualquier actividad que pueda asumir este título sea rechazada. Ante el peligro de desafinar, lo mejor es quedarse callado; ante el temor al engaño, lo mejor es tomar toda posibilidad de que éste se lleve a cabo por las raíces y erradicarla totalmente (García Ponce 1966a: 13).

El peligro que encuentra García Ponce en todo este asunto es que se cancele por todos los medios el debate sobre la pertinencia de las prácticas artísticas porque, así como se estaba dando la polaridad entre jóvenes y viejos, arte realista y arte abstracto en 1966, nadie podría juzgar a nadie, sólo se apelaría a la incompreensión de los unos por parte de los otros. El peligro, es decir, el silencio o la imposibilidad del juicio se manifiesta en el texto como la cancelación de la cultura en la medida en que para que exista cultura debería haber un debate abierto sobre la pertinencia de tal o cual práctica, y no negarlas a partir de un prejuicio que, de nuevo, a lo que llevaría sería al silencio o a una ausencia de debate: un consenso improductivo.

De esa manera, el papel del Instituto Nacional de Bellas Artes es claramente generar eventos que permitan un debate abierto como el que se suscitó alrededor de Confrontación 66, algo que el crítico llama “romper el silencio con una equivocación”, y no la neutralidad que describían críticos como David Alfaro Siqueiros y Antonio Rodríguez, quienes sugerían que el INBA se debía mantener neutral y hacer lo posible por promover tanto la tendencia abstracta como la realista. No es a través de un acuerdo razonado, sino a partir de un desacuerdo que se puede saber qué es la cultura y ese debate es producido en especial en el arte, que es sobre lo que no se ha construido ningún consenso en el juicio por su naturaleza polémica. El juicio sólo puede aparecer, a su vez, como producto de una evaluación que permite comprender qué es lo que está pasando, es decir, el sentido del juicio es saber qué es la cultura. Hacia al final del texto va a decir:

La mejor manera, entonces, de llegar a la igualdad y al acuerdo es la aceptación de la imposibilidad del juicio. Dentro de ella todos podemos sentirnos seguros. Hemos llegado de nuevo al silencio. El único problema que queda pendiente

es ¿dónde podremos encontrar, a partir de esta situación, a la cultura si ésta se manifiesta tan sólo a través de las acciones encaminadas a mostrarla? (García Ponce 1966a: 13).

La identificación de la cultura se da precisamente por efecto del juicio y no del silencio que sería, en este caso, el peligro. La relación de identificación entre la cultura y el juicio aparece entonces como algo importante porque la crítica es la que hace posible el vínculo. Sin embargo, de qué crítica estaríamos hablando y, en función de ello, cómo entender al sujeto moderno, a la modernidad y al juicio crítico.

En el texto “México descubre el arte moderno con 50 años de retraso” hay un atisbo de respuesta para esas preguntas. Como ya lo señalé, el texto es más descriptivo al respecto de la exposición Confrontación 66 y comienza con un preámbulo en el que señala la posibilidad de pensar en la muerte del realismo mexicano para luego referir un ensayo de Octavio Paz sobre Tamayo en el que identifica un:

regreso a los orígenes tanto como una búsqueda de una tradición universal y es por una parte una revelación del subsuelo histórico de México: por otro, una tendencia por hacer de nuestro país una nación realmente moderna. En estos términos lo que la pintura de Tamayo nos abre, dándonos una de las claves que pueden explicarnos mejor el desarrollo posterior de nuestras artes plásticas, es la posibilidad de establecer una síntesis que nos permita incorporarnos a la gran tradición universal con un inevitable rostro propio (García Ponce 1966b: 7).

Ese regreso sintético es una de las claves que va a desarrollar García Ponce en función de pensar cómo es que el origen del arte mexicano está en la Revolución, pero no como un tema ni como un programa sino más bien como una precondition que permite pintar un arte con identidad y que dialoga con lo universal, un descubrimiento que se da en la pintura, aunque no *a priori* sino sólo como presencia.

De una manera recurrente, que nos hace pensar que tal vez sea cierto que la historia sigue un ritmo circular y todo se repite, volvemos a ver cómo se defien-

de una tendencia indefendible con el argumento de que la auténtica escuela [es la] mexicana y por tanto la única aceptable como si la estética fuera un problema nacional independiente y cerrado en sí mismo. Entonces lo mexicano existiría como una cualidad anterior a la existencia misma de la obra: pero esto es imposible. Son los pintores los que a través de su obra nos enseñan qué es lo que puede ser la pintura mexicana. Y el gran pintor es el que se aparta de toda regla establecida anteriormente porque lo que busca y necesita es iluminarnos con su propia voz una nueva realidad. Ya he dicho que no creo, como no lo cree ningún verdadero pintor, en las posibilidades generales de ninguna escuela [...]. Como todo el arte, la pintura es una tarea individual, lo que no implica de ninguna manera que renuncie a expresar las necesidades y aspiraciones, las verdades colectivas, sino todo lo contrario. Y del mismo modo la pretensión de alcanzar valores universales no excluye la presencia de lo nacional, sino que de un modo natural, se realiza a través de ella. El arte directamente relacionado con lo nacional por su misma naturaleza, por su relación inevitable con la tradición por un lado y con la realidad inmediata y el carácter personal del creador por el otro (García Ponce 1966b: 7).

Como se puede ver, en el argumento de García Ponce la identidad nacional se manifiesta en la obra como aparición, no como programa. Y no puede ser un programa porque lo que permite la relación con esa identidad (general) es la particularización de la realidad a través de la visión única del artista. En ese sentido, la obra es el resultado de la relación que establece el artista individual con la identidad local a partir de una experiencia singular que incorpora la tradición de manera “natural”. Así, no se niega la tradición sino que más bien lo que la obra hace aparecer es la simultaneidad de las experiencias del tiempo como “tradición” y “presente” manifestándose a la vez en la obra.

Luego, en el texto va a hacer referencia a Juan Soriano, Vicente Rojo, Alberto Gironella, Fernando García Ponce, Roger von Gunten, Manuel Felguérez, Francisco Corzas, Antonio España y Vlady. La forma en que se refiere a cada uno de ellos es importante porque permite ver la operación crítica que está en el fondo. Nunca hace una interpretación de las obras sino más bien deja ver qué tipo de operación pictórica están llevando a cabo a través

de un proceso de observación. Por ejemplo, respecto a Rojo, el artista sobre el que más habla, dice que su pintura es la más “radical de México” y que:

nace de un firme propósito de poner en duda los fundamentos mismos de nuestra realidad, es una auténtica pintura de protesta y dentro de ella, por la lógica misma de su desarrollo, alcanza su belleza. Naturalmente no se le puede pedir a los que se niegan a pensar en esos términos que adviertan el significado y el valor de sus signos, como no se le puede pedir a un analfabeto que lea. Lo único sorprendente es que haya tantos y tan decididos partidarios del analfabetismo. Pero esto no toca para nada la verdad que ha alcanzado y nos entrega Vicente Rojo. La naturaleza de esa verdad puede abrirse fácilmente ante nosotros si seguimos con los ojos abiertos su trayectoria. Vicente Rojo ve la geometría, la tensión de los espacios y las formas más simples y directas como una posibilidad de crear un orden dentro de una realidad que se caracteriza por su ausencia de definiciones aceptables. Parte de una negación fundamental para llegar a través de ella a una afirmación en la nueva forma de belleza creada por la obra. Sus cuadros son nada más eso, cuadros, objetos puros, en los que lo que se expresa es la arriesgada aventura del artista en busca de las últimas formas que él considera posibles (García Ponce 1966b: 7).

La operación de Rojo es, para García Ponce, una que tiene que ver siempre con una “búsqueda de las formas” pero como se puede ver, nunca dice qué significan esas formas ni tampoco da fórmulas de cómo interpretarlas. Lo que sí dice claramente es que la lógica de la obra depende de sus características interiores y no de su exterioridad, es decir, depende del observador acceder a esa interioridad y no de elementos externos que le permitan una decodificación. Ese acceso es netamente visual, que se abre, desde la apariencia de la pintura, ante la presencia de la obra. Un acceso que debe darse libre, sin prejuicios. Lo que se puede ver en esta compleja lectura de la obra de Rojo es una relación de la visualidad del crítico con las obras del artista, en la que se evidencian las tensiones entre las búsquedas del pintor y el señalamiento de esas búsquedas por parte del crítico.

Ahora bien, estos dos textos publicados a propósito de *Confrontación* 66 permiten señalar algunos de los intereses y planteamientos teóricos de

Juan García Ponce. En primer lugar, la relación entre arte, cultura y juicio. En segundo lugar, el asunto del vínculo entre arte nacional, libertad e individualidad. Por último, la imposibilidad de pensar en la crítica de arte como un ejercicio interpretativo sino más bien como una suerte de descubrimiento. Pero ¿cómo vincular esos dos textos? ¿De dónde vienen estas ideas? Es muy claro que lo que está detrás es una reflexión compleja que permite ver la posición del crítico respecto al arte contemporáneo como un nuevo marco epistemológico para pensar en las condiciones de la crítica y del crítico.

Como se sabe, los planteamientos críticos sobre pintura de Juan García Ponce no se van hacer explícitos sino hasta que publica tres de sus libros sobre arte más conocidos: *Cruce de caminos* (1965), *La aparición de lo invisible* y *Nueve pintores mexicanos*, ambos de 1968. Sin embargo, como puede imaginarse, las ideas que aparecen en esos libros se comenzaron a desarrollar años antes de su publicación. Lo que me gustaría mostrar a continuación es la manera en que García Ponce redefine las nociones de espectador crítico moderno, de crítica de arte y de pintura a través de una nueva consideración de la observación y la experiencia, para superar la forma en que se pensaba el arte moderno en México y así plantear la justificación de una crítica de arte especializada.

Por una crítica de arte especializada

En general, se puede decir que la noción de crítica de arte a la que llega García Ponce está vinculada con la definición que él ofrece de obra de arte y de observación, que siempre deben ser libres, como el artista; todo parte de su consideración de la obra como una forma que es el resultado de tensiones entre el artista, la realidad, la sociedad y el tiempo histórico al que pertenece. Para el yucateco, la crítica que se va a desarrollar en un texto no se puede separar de la propia experiencia del crítico a partir de la observación de la obra. Así, el texto crítico resulta de un juego de miradas.

En principio, para el escritor yucateco la obra de arte es producto de una tensión entre la interioridad del artista y la exterioridad que revela una

condición de verdad en una forma, que no depende de la realidad sino de las mismas condiciones internas de la obra de arte, es decir, de su libertad. Como va a decir en varias ocasiones siguiendo a Klee,⁷ la labor del arte es “hacer visible lo invisible”.

Pero esa revelación (esa libertad) siempre produce un *shock* en la cultura preexistente, reformulándola. En ese sentido, la obra de arte siempre está fuera del gusto del “público” y responde exclusivamente a su “sinceridad” y “libertad”, pero ancladas a su temporalidad, su contexto social y cultural. De ahí surge una pregunta: si la obra de arte es producto de su tiempo, como lo indica García Ponce, cómo es posible que no todos puedan reconocer ahí un acto artístico. Justamente en ese “rompimiento” cultural opera la obra de arte: ya no se puede identificar lo artístico, que sólo podría ser restituido por la mirada atenta y por la “fe” en el arte, es decir, una fe secular. Lo que la obra hace es siempre inaugurar un mundo nuevo y una nueva sensibilidad.

La obra de arte no sería entonces ya una totalidad representativa de un periodo o de un estilo (una obra maestra), sino más bien una condición siempre parcial de esas relaciones entre el artista y el mundo. Lo que debería hacer el crítico de arte es precisamente, a su vez, singularizar la experiencia de la mirada de la obra, para aclarar (develar) un sentido parcial, ya que acceder al sentido total de la obra es imposible. Para García Ponce, quien sigue a Heidegger, cada vez que hay un desocultamiento hay un ocultamiento del sentido. A lo que lleva todo esto es a un pensamiento completamente fragmentario, sin continuidad de sentido, pero revelado a través de la práctica del arte. Es por ello que escribir sobre el arte siempre es un ejercicio plural, y al no haber nunca un único significado, la apertura del sentido permite la permanencia de la obra, no como una continuidad sino como una discontinuidad.

De esa manera, la crítica que opera en la obra y la crítica de arte en general sólo puede coincidir para alejarse. Así surge una evidencia de sujeto, también fragmentado, cuya realización únicamente se puede hacer posible por medio del arte y a través de la crítica, que opera a su vez como un autorreconocimiento del sujeto como fragmento. ¿Quién entonces puede escribir crítica de arte? “La necesidad de contemplación que [...] estas

obras requieren para ser verdaderamente, no se realiza en función del número de espectadores, sino en la capacidad de unos cuantos para participar de su sentido y ser fecundado por ella" (García Ponce 1968a: 20), es decir, un número selecto de personas que verdaderamente pueden ver, ya que la obra sólo se revela a la mirada. ¿Qué es, entonces, el texto crítico? El resultado de esa observación, es decir, el nacimiento del sentido.

Veamos todo esto con mucho más detalle. La definición de obra de arte y su carácter doble generado por la interioridad del artista y la observación del mundo que penetra en su profundidad comienza a aparecer de forma sistemática en la obra de García Ponce hacia 1964, año en el que escribe una serie de artículos sobre algunos de los artistas que le parecen fundamentales, como Rojo, von Gunten y Gironella. Para el autor la realidad nunca es estable sino que siempre está en constante transformación y flujo, es decir, no está precondicionada, más bien se presenta siempre a la mirada para que pueda ser posible.

Pero lo que se presenta es una apariencia de la realidad, de ahí que el arte sea, entonces, una búsqueda del significado de esa realidad, un significado que adquiere forma en una obra. Ahora bien, el significado no es otra cosa que la relación que tiene el artista con la realidad a través de su sensibilidad, y la obra es una proyección del artista y de la manera en que se relaciona con esa realidad cambiante. El resultado de esa proyección es una penetración en la realidad que adquiere forma en la obra, y es de esa manera que ésta tiene una doble identidad: la del artista y la de la realidad que la hace posible.

Así, la obra es siempre espejo de su creador y al mismo tiempo lo trasciende, actúa independientemente de él y nos entrega una imagen del mundo determinada por las obsesiones de éste, pero que ya no le pertenece. En este sentido toda obra verdadera refleja de una manera indirecta una moral, en tanto que la visión de la realidad que nos propone nos obliga a contemplar a ésta de acuerdo con la concepción del mundo que la ha hecho posible (García Ponce 1964a: 4).

Desde esa perspectiva el arte sería más que realidad porque es una interpretación de la realidad por parte del artista que se proyecta a ella,

sustituyéndola por la obra, es decir, la creación de un mito. Así, para García Ponce la obra de arte es considerada como un “lugar de encuentro, encuentro consigo mismo, con sus obsesiones, su necesidad de cambiar las cosas o de aceptarlas, sus nostalgias, sus manías y aún sus mentiras. En ella, el artista vive verdaderamente; halla su propia realidad, su ámbito natural, aquel en el que la imaginación es siempre acción, en el que la verdad puede ser mentira y la mentira convertirse en verdad” (García Ponce 1964b: 4).

Pero si se ve con detalle, y ante esa singularización de la experiencia como forma que opera en la obra de arte, la lógica depende sólo de ella y en ese sentido siempre es verdadera y libre. Así, la obra depende plenamente del artista y ésta de él, o para ponerlo en otras palabras, el artista únicamente puede ser libre a través de su obra y ella sólo puede ser libre si éste lo es. Esa creación sería la creación de *un* mundo. Pero sólo es a través de ese mundo que se puede tener acceso *al* mundo porque “dentro de las obras de arte más personales, nutridas por las obsesiones más particulares, siempre es posible encontrar una verdad general, colectiva, que de alguna manera nos revela nuestra propia imagen, regresa a la realidad para aclarárnosla descubriendo sus aspectos más secretos. Así, el mito se hace verdadero y nos pertenece a todos” (García Ponce 1964b: 4).

Ahora bien, a partir de esas consideraciones, la única manera de concebir una obra verdadera y libre al mismo tiempo es pensarla como autónoma, que hable por sí misma y que su sentido esté autodeterminado; no porque la subjetividad del artista desaparezca, sino que su realización únicamente es posible a través de la apariencia de la obra, permitiéndole actuar sola. Sin embargo, lo importante de la subjetividad del artista es que permite que la obra sea así de singular porque la realidad no puede ser objetivada de otra manera. García Ponce va a decir que:

la pintura que nos habla por sí misma, aquella en la que el artista ha desaparecido no porque se oculte detrás de las incidencias de la obra sino porque consigue que su tarea consista en dejarla actuar sola, haciendo objetiva la subjetividad y creando su verdadero lenguaje plástico en el que la crítica y el comentario están ausentes, es un caso excepcional. Quizá la realidad contem-

poránea es demasiado compleja y el intento de apresarla en términos objetivos, sin que la conciencia del sujeto aparezca como medio regulador, tropieza con barreras casi infranqueables (García Ponce 1964c: 7).

Las consecuencias de esas consideraciones son importantes, sobre todo si se piensa en la tensión que una obra de arte puede llegar a producir. Cabe hacerse las siguientes preguntas: si la obra es producto de esa singularización subjetiva, cómo es que podríamos entenderla, qué la preconditiona y cómo podríamos hablar de ella si siempre aparecería como nueva en la medida en que siempre es producto de una experiencia nueva y diferente. Desde ese horizonte, se puede entender que para García Ponce toda obra de arte es siempre una separación de la tradición tanto histórica como crítica, y por eso cada obra sólo se puede entender bajo sus propias condiciones particulares o, para ponerlo en otros términos, de forma negativa.⁸

Recapitemos un poco y digamos que la obra de arte para García Ponce es producto de una proyección de la subjetividad en la realidad que se concreta en una forma artística específica. Esa obra, que sólo se puede entender como superficie pictórica, lo único que hace es esconder lo que el yucateco llama “la nada radical”. Así, en la medida en que siempre es lugar de encuentro entre la realidad y el artista, la obra de arte siempre operará como una crítica a esa realidad a la que pertenece, pero de la que también se separa. En un texto sobre Gironella, el escritor trata esa tensión que me gustaría citar en extenso:

El artista contemporáneo se ha encontrado ante una situación que lo obliga a realizar su obra como revisión crítica, además de como esfuerzo de creación. Separado de una sociedad en la que no cree, pero unido a una tradición de la que no puede prescindir, en tanto su obra es en gran parte el resultado de ésta, si quiere que su expresión sea legítima tiene que realizar una doble operación: por un lado buscar la objetivación que es indispensable en la obra; por otro, permitir y buscar la aparición de la conciencia crítica subjetiva que vulnera la pureza de la obra, separándola de la realidad social, convirtiéndola en un comentario consciente, para poder ejercer esa libertad de la negación. Obligado de este

modo a representar el único absoluto, el arte tiene que imponerse sus propias reglas, tiene que convertirse en una verdadera abstracción, referida tan solo a sí misma para poder seguir actuando en el campo de la libertad —la libertad crítica— en vez de ponerse al servicio de la enajenación; tiene que convertirse en un destructor de la cultura establecida para poder servir en verdad a la cultura.

El artista ama y odia al mismo tiempo la tradición [...]. Pero de la negación nace un nuevo orden. El impulso destructor se racionaliza, se hace constructivo, crea sus propias reglas y negando la pintura la hace posible otra vez. Para llegar a ella, necesitamos tal vez tener conciencia de esa actitud crítica en el sentido de que para destruir la tradición hay que conocerla y sobre todo vivirla. Tal es la condición trágica y desesperada de este arte; un producto de su propia lucidez. Pero también poco a poco, aparecen en él los nuevos símbolos. Si como se ha dicho, el escándalo, la necesidad del shock, es un elemento indispensable del arte contemporáneo, por la misma exigencia de ofender a una sociedad de la que se ha separado, pero que se siente depositaria de la herencia cultural, también lo es que más allá de éste, el orden que representa y al que aspira reaparece siempre al final para entregarnos dentro de su mundo mágico la imagen de la verdad, la de las aspiraciones más secretas el hombre, tal como obligan a representar las exigencias de la época (García Ponce 1964d: 6; cursivas del original).

En su afán por separarse de la tradición, lo único que le queda al arte es constituir una nueva, fundar un mito, volverse clásica. Así es como se puede entender la relación entre la producción de la obra y estado de *shock* que toda obra de arte debería producir, es decir, una destrucción y al mismo tiempo una creación. Entre otras cosas, es por ello que a García Ponce le parece más que pertinente la exposición Confrontación 66, ya que generó ese estado de *shock* en la cultura mexicana.

Ahora bien, y para regresar al tema de la crítica, ¿cómo se puede hablar entonces de una obra de arte que a la vez que se vincula a la tradición se separa de ella? ¿Cómo se puede escribir sobre una obra de arte y cómo se podría considerar el texto crítico? Recordemos que en 1960 García Ponce ya establecía una separación importante entre “el público” y “el crítico” porque para él, en su condición de libertad y de forma libre, una obra de arte no puede ser entendida por todos o, mejor dicho, no todo “el

público” tendría acceso a su sentido haciendo del arte un producto que se separa de “las masas”. En ese entonces, García Ponce proponía:

El arte no tiene ni ha tenido ni tiene porqué tener la trascendencia social que tratan de otorgarle los exaltados voceadores del arte para el pueblo. Su trascendencia no es tan definitiva como para implicar una disminución vital en quien no sea capaz de gozar de él. El pueblo tiene derecho a gozar de él: pero la obligación de sus conductores no es rebajar el arte al nivel del pueblo sino subir a éste hasta aquél (García Ponce 1959: 7).

Esa idea se va a aclarar mucho más en su texto “El arte y el público” de 1968, si bien ya atravesaba muchos otros textos que se recopilaron en *Cruce de caminos* de 1965, y se retomaron posteriormente en *La aparición de lo invisible* de 1968. Como ya lo señalé, el texto “El arte y el público” está escrito en la misma dirección que el texto de 1960 y procura argumentar que el arte abstracto del presente sólo es accesible para “unos cuantos que son los que pueden participar de su sentido” (García Ponce 1968a: 20). Pero esa afirmación únicamente se puede entender en función de las nociones de libertad y de forma, que son las que en el fondo sostienen su definición de arte. El texto es muy sugestivo porque desde el principio va a negar la necesidad de que el arte necesite de un público para su legitimación como arte porque:

el papel del público en relación con el fenómeno de la creación artística en su estado más puro, o si se prefiere en su estado ideal, es absolutamente nulo. La obra de arte es propiedad exclusiva de su creador, quien la produce como una respuesta interior a determinados estímulos y basándose en el carácter autosuficiente de su creación, puede perfectamente guardársela para sí mismo sin que esta acción suponga un demérito para la obra en sí (García Ponce 1968a: 3).

Sin embargo también reconoce que esa apreciación es insostenible porque a pesar de que la obra de arte es producto de esa libertad del artista, en la obra también se encuentra un impulso de perpetuación y de comunicación “que psicológicamente es imposible separar de la obra misma” (3).

El problema que plantea García Ponce es interesante porque da por sentado que la obra de arte es libre, secular, que siempre es histórica, y que su forma depende precisamente de su voluntad. Considerando que la forma de una obra de arte siempre es libre y que se manifiesta históricamente, justifica el arte contemporáneo (la pintura abstracta) como una “manifestación histórica del individualismo”, que es lo que correspondería a esa época caótica.

Ese argumento le sirve para decir que la obra de arte ya no depende de una separación de los estilos (como lo hacía Worringer y en ese punto sigue a Samuel Ramos),⁹ más bien lo que le interesa, para poder entender la relación entre el arte y el público, “no es la característica de abstracto o naturalista o figurativo, si preferimos llamarlo así, la que determina exclusivamente el juego de relaciones entre arte y público sino algo mucho más importante, relativo a la esencia misma de la creación artística en general, y que está por encima de cualquier diferencia de estilos” (García Ponce 1968a: 7).

Ahora bien, para García Ponce hay que considerar a la obra de arte como un medio que puede llevarnos a la contemplación creadora de la verdad y en esos términos la función de la obra es permitir esa contemplación. Pero entonces ¿quién puede contemplar? La respuesta es alguien que “crea” en el arte o “que se deje convencer”, y no todos están dispuestos a ello. Sólo unos pocos pueden ver lo que ocurre con esas formas y emitir juicios al respecto, es decir, el arte no está hecho para eso que se conoce como “público” sino únicamente para la vista de un espectador comprometido.

Para poder llegar a esa afirmación, García Ponce primero define lo que entiende por público,¹⁰ que identifica como un fenómeno “de nuestra época”. ¿Por qué hay que considerar al público? Precisamente porque el público tiene un poder determinado, una especie de fuerza secreta que nos induce a hablar con respeto y temor, es decir, tiene autoridad. Ahora bien, esa fuerza sólo puede encontrarse examinando las estructuras sociales que han favorecido o fomentado la creación del público, que para García Ponce descansan sobre dos factores: “por un lado, el público es esencialmente el consumidor, un elemento indispensable en una sociedad organizada sobre el intercambio entre oferta y demanda, entre

producción y consumo; por otro, en un sentido más oscuro y quizá también más profundo, el público representa también el elemento positivo susceptible de ser utilizado para los fines más disímolos como una fuerza activa en determinado momento” (1968a: 10); es decir, se identifica con el de masa.

Ahora bien, García Ponce nota que para ese momento hay una separación entre arte y público y que el público en general rechaza al arte contemporáneo, además de que pretende negarle su condición artística, pues para muchos es una tomadura de pelo, un engaño. Pero ante esas declaraciones, se podría decir que:

todo arte es una ilusión, un artificio que construye el artista como respuesta a la realidad para revelarnos algo a través de él. Pero que indudablemente exige que estemos dispuestos a creer en él para poder realizar su cometido. Y si repasamos brevemente la historia de las relaciones del artista con el público, veremos en seguida que durante mucho tiempo se le ha considerado precisamente como una especie de mago, alguien por cuya boca hablan los dioses y que se parecía a ellos por su capacidad de crear. Así, por un lado tenemos derecho a exigirle que nos convenza con sus obras, por otro es indudable que nosotros debemos estar dispuestos a dejarnos convencer (García Ponce 1968a: 12).

Sin embargo, ese proceso de “creencia”¹¹ al cual apela García Ponce no tiene lugar con una gran parte del público y no llega a realizarse produciendo así esa separación que a la vez pone al arte en una disyuntiva: o sigue las demandas del público o se mantiene fiel a sí mismo. Como se puede suponer, para García Ponce el arte se mantiene fiel a sí mismo (libre) sin tener en cuenta al gran público que está mucho más acostumbrado a un arte figurativo y que está educado bajo esa premisa. Así, se le hacen al arte falsas exigencias, pidiéndole que responda a atributos que no son verdaderamente los suyos porque su papel nunca ha sido representar la naturaleza sino expresar fuerzas espirituales que hieren la imaginación del espectador. “Todo el que crea en la verdad del arte contemporáneo tiene que colocarse forzosamente al público y darle la razón a aquél ante el rechazo de éste, con la esperanza de que algún

día el arte llegue a ser comprendido por el peso de las mismas obras” (García Ponce 1968a: 12).

Así, para García Ponce, quien sigue de nuevo a Worringer en este punto, el arte debería apelar a la “dictadura del productor frente al consumidor” (García Ponce 1968a: 12), ya que su más fuerte justificación es la necesidad del artista de ser fiel al espíritu. De esa manera aparece una de las declaraciones más polémicas del crítico: el verdadero arte, en realidad, no necesita al público, si por él vamos a entender no al espectador aislado, dispuesto a ponerse en comunicación con él y a buscar la verdad en su contemplación, sino a la masa anónima que pretende imponer la voluntad del consumidor.

Justamente ese “espectador aislado” es al que se refiere García Ponce cuando habla del crítico de arte, porque en principio, para poder ser crítico, se necesita “creer” en el arte, “dejarse convencer”, es decir, permitir una relación con las formas que la obra propone. De esa manera el crítico de arte sólo hablaría de las obras que generan esa relación como una exaltación de la sensibilidad. Si esa relación no se produce, no se puede hablar ni escribir sobre ello. Es por eso que García Ponce sólo escribió acerca de los artistas y las obras que le llamaban la atención de forma particular, y no escribía negativamente de las obras que no establecían una relación con él. ¿Cómo sería posible ello, si el arte que no produce ninguna relación a través de su forma no produce sentido?

Precisamente el texto crítico que se produce es una singularización del sentido de la obra, no su interpretación definitiva, como ya lo había señalado antes. El texto crítico es, a su vez, la singularización de la mirada y de la experiencia del crítico “en” la obra, es decir, es la observación la que otorga un sentido.¹²

La obra de arte se convierte así en un territorio de encuentro en la que el crítico proyecta su subjetividad y puede así encontrar su sentido. Lo que se puede ver en la obra —y es lo que genera el texto crítico— es esa coincidencia de miradas a la que hacía referencia: la del artista con la realidad y la de su propio ser a través de la obra, así como la del crítico que observa esa realidad de la obra, pero también su propia realidad como experiencia individual: el arte no podría ser nada si en principio no es reconocimiento del sujeto que ve.¹³

Uno de los textos que describe todo ello es *Nueve pintores mexicanos*,¹⁴ en el que la idea de esa particularización de la experiencia se con-
juga con otra fundamental: la idea de ruptura, que tiene que ver con esas
continuidades y discontinuidades provocadas por una obra (forma) de arte
libre. El comienzo del prólogo del libro es particularmente sugerente:

El espíritu que anima este libro no es el de la justicia, sino el del gusto. Quiere
ser el resultado de una elección libre, que no admite otras consideraciones que
las de la pasión despertada en el escritor por las obras de unos cuantos pintores
que trabajan en México. Antes que nada aspira, por tanto, a entablar un diálogo
con esas obras. En la selección no se ha buscado en ningún momento conseguir
un equilibrio entre las distintas tendencias ni encontrar acomodo para repre-
sentantes de cada una de ellas. Por eso no está referida a la historia de nuestra
cultura, sino a la de nuestro arte, que aparece vivo y cambiante en los cuadros
de estos nueve pintores mexicanos. En ningún momento he tratado de buscar
una explicación para las distintas formas que toma ese arte en los antecedentes
plásticos que lo determinan, tanto dentro de la historia de la pintura mexicana
como dentro de la pintura a secas, aunque sin duda, esta tarea podría reali-
zarse con justicia. Mi intención ha sido centrarme en la realidad única de las
obras, porque ésta es la que me interesa fundamentalmente. Dejo a la misma
historia del arte y sus intérpretes la tarea de inscribirlas dentro de un contexto
más amplio, pero que también generaliza la realidad de esas obras. Lo que a
mí me interesa, en esta ocasión al menos, es su individualidad (García Ponce
2006: 29-30).

Las precisiones que se hacen en este párrafo son fundamentales porque,
como se puede ver, hay una correspondencia entre la libertad del juicio
con la de las obras sobre las que se escribe, por lo que, así, se exalta tanto
la individualidad del crítico como la del artista, lo cual tiene que ver con
la singularización de la experiencia del mundo, que siempre es parcial.
Eso únicamente se puede realizar por la doble vía que se describe en ese
párrafo: en primer lugar la obra debe “despertar una pasión” a los ojos del
crítico, es decir, generar una sensibilidad que sólo le corresponde a él;
por otro lado, esa sensibilidad debe “producir un diálogo”, porque en la

misma medida en que la obra da, yo también tengo que poner de mi parte, “comprometerme” con ella. De esa manera, la obra, o lo que ella puede ofrecer, no está sola, sino que hace parte importante de las vivencias del crítico, quien se siente aludido por su presencia y termina escribiendo sobre esa experiencia con la obra y las operaciones de la pintura.

Ahora bien, esa presencia no puede estar condicionada ni por la historia de la cultura ni por la historia del arte aunque, como el mismo autor recuerda, éstas podrían ayudar a iluminar de otra forma la interpretación de esas pinturas. Pero más allá de eso, lo que le interesa es, precisamente, “la realidad única de las obras”, es decir, su carácter único de realidad autocontenida, pues considera las obras siempre desde su individualidad y no desde su continuidad. Para García Ponce, lo que producen esas obras no es una experiencia de continuidad sino de ruptura, que señala sus diferencias específicas y no sus similitudes: “Mediante este sistema espero que sus obras aparezcan en toda su pureza como lo que son: afirmaciones individuales. Creo que el único carácter común de esas obras se encuentra en la voluntad expresa de que se les reconozca, y si es posible, se les ame, por la realidad misma que encierran y presentan” (García Ponce 2006: 31).

Lo que se plantea en la relación entre experiencia individual libre y la singularidad libre de la obra no es una continuidad sino una ruptura y, en ese sentido, la forma del juicio de esas obras se encuentra por fuera de la historia. Por supuesto que el yucateco reconoce que esas obras tienen lazos culturales y tradicionales que las atan, pero lo que las particulariza no es eso sino que:

la diferencia entre el artista contemporáneo y el artista de otras épocas se encuentra precisamente en que no son la cultura ni la tradición las que ofrecen una posibilidad de continuidad, sino la conciencia de su historia y la necesidad de romper con ella para seguir haciéndola posible. Sólo así la tradición podrá seguir viva, en vez de convertirse en un objeto muerto, cerrado en sí mismo. Por esto toda la deuda con el pasado sólo es válida cuando se expresa como un rompimiento que hace posible el presente y se abre a un posible futuro hecho de nuevos rompimientos individuales (García Ponce 2006: 91).

Esa “tradicción de la ruptura” (91) es fundamental para entender el juicio crítico que le interesa a García Ponce, pues sintetiza una gran parte de su pensamiento, en la que entra en juego una concepción y una conciencia de la modernidad para pensar en su relevo. Lo que hace la pintura moderna abstracta mexicana es poner en crisis la modernidad mexicana en la medida en que pone en juego a un nuevo sujeto que aparecería a través de ella como relación entre libertades a través del juego de miradas que ya había señalado.

En ese sentido, el texto crítico hace evidente el relevo de la modernidad mexicana, que ya no puede ser entendida como colectividad sin más, sino más bien como experiencia singular que genera un relevo en esa colectividad. García Ponce es hábil al describir ese tránsito de la particularidad a la colectividad porque lo que el texto crítico produce es un sentido de esa obra que se generaliza a través de éste, y no un sentido colectivo que hay que transmitir a través de las obras. Así, sólo el texto crítico es la evidencia de que la obra ha tenido lugar como relación entre miradas. Es la evidencia de que la obra de arte puede ser colectiva únicamente desde esa particularidad. La crítica de arte es para García Ponce también una operación de ruptura.¹⁵

Sobre una crítica a la modernidad

El problema que introduce García Ponce en su crítica de arte con su “tradicción de la ruptura” no es otro que una crítica a la modernidad, en particular la modernidad mexicana que está sustentada en la búsqueda por una identidad local. La consideración de que la identidad no puede estar justificada ni definida *a priori*, sino que más bien aparece en función de una relación que ha tenido el artista con el mundo a través de cierta ritualidad secular, implica al menos dos cosas: la pérdida de una concepción fija del sujeto, que estaría en un flujo permanente en función de encontrar un lugar de sentido a través del arte, y, por supuesto, un cierto escepticismo hacia cualquier condición de colectividad a favor de una individualidad que depende no de una “tradicción” o de una “cultura”, sino de la concien-

cia de la historia que permite la ruptura, no en una forma revolucionaria (colectiva), más bien por medio de un posible origen que tiene lugar como manifestación individual en relación con esa tradición.

Lo que ocurre, sin duda, es una suerte de desterritorialización del arte que favorece una universalidad sin fronteras porque las prácticas ya no estarían atadas a una preconcepción política ni ideológica, considerando que toda operación identitaria está sustentada en ellas. El desarraigo de la obra implica entonces un reconocimiento diferente, ya que la obra sólo puede ser considerada como tal en la presencia y en el presente.

En efecto, la operación de la crítica de arte, a la vez que atestigua esa relación también la produce porque la apertura y la cerrazón del sentido deben hacerse patentes, y es en particular el crítico quien es capaz de esa percepción a través de la “creencia”. Al hacer eso, la experiencia con la obra se incorpora a su forma de ver el mundo y la transforma, como lo va a referir en su ensayo “El arte y lo sagrado”:

Si la misión general de la crítica, la que decide su alto rango y le otorga sentido a su tarea, es la búsqueda, la errancia en pos de esa experiencia [...] llevándola a mostrar la presencia contenida en las obras, haciendo evidente la voz de su silencio, para llegar a elucidar la verdadera naturaleza de ese silencio que es todo lenguaje de arte, tenemos que detenernos en la relación entre la imagen y lo sagrado (García Ponce 1968b: 85-86).

Como acertadamente señala Oscar Rivera-Rodas,

para García Ponce, en el arte contemporáneo hay un sentido de ritual primitivo que nace como un intento de reconciliación con el mundo, con esa naturaleza que nos es ajena y conserva siempre toda su fuerza irracional y que nos enseña nuestra discontinuidad, nuestra separación de lo sagrado y nuestra soledad con los hombres. En este hecho se encuentra el origen de las religiones tanto como el de la poesía y del arte. En este “ritual primitivo”, donde lo sagrado no es el rito como tal sino al expectación muda y grave de quienes con su observación participan del mismo, García Ponce ve —como Bataille— la relación entre la obra de arte y el sacrificio ritual que incluye la muerte del objeto.

En efecto, el artista sacrifica al mundo al despojarlo de sus particularidades para convertirlas en imágenes (1998: 16).

Así, la participación en este ritual convierte la práctica de la crítica en un fenómeno consustancial de la creación artística, ya que es la evidencia de que el acto creativo ha tenido lugar. Lo común, en este sentido, no sería otra cosa que la posibilidad de ser partícipes de ese ritual que no sabemos exactamente cuándo va a ocurrir, aunque para ello debemos estar atentos: la manifestación de esa experiencia sólo es posible ante una presencia artística que la provoque.

Esta crítica a la modernidad, en particular a las nociones de origen, de racionalidad y de identidad, que realiza García Ponce, es compleja y permite atestiguar la forma en que la teoría del arte local reflexionaba sobre el fenómeno de la libertad durante la década de los sesenta, luego de la Revolución cubana, durante la Guerra Fría y durante el represivo gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. De esta manera el arte se vuelve un lugar en el que es posible pensar una liberación del sujeto tanto de la tradición como de la cultura, para crear un espacio de disenso que hace posible un movimiento más allá de nacionalismos y de preconcepciones del deber ser del arte.

Bibliografía

- Báez León, Jaime Andrés. *Juan García Ponce: relato de un parricidio*. Tesis para obtener el título de Maestro en Literatura. Bogotá: Universidad Javeriana, 2006.
- Castillo Cadenas, Mildred. *Los textos de pintura de Juan García Ponce: ¿una autobiografía?* Tesis para obtener el grado de Maestra en Letras Mexicanas. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Castro Leñero, Francisco. "Prólogo", en Juan García Ponce. *De la pintura. Antología de ensayos sobre la pintura*. México, D.F.: Ficticia, 2014.
- Cruz Martínez, Noé. *Ensayar la mirada: Nueve pintores mexicanos de Juan García Ponce*. Tesis para obtener el título de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

- Eder, Rita. *Gironella*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981.
- García Ponce, Juan. “¿Arte para el pueblo o arte para artistas?”, en *México en la Cultura: Suplemento Cultural de Novedades*, 20 de diciembre de 1959. 7.
- García Ponce, Juan. “Roger Von Gunten”, en *Siempre*, núm. 4 (12 de febrero de 1964a): 4.
- García Ponce, Juan. “La realidad enriquecida”, en *Siempre*, núm. 129 (5 de agosto de 1964b): 4.
- García Ponce, Juan. “Enrique Climent. Un continuo renacimiento”, en *Siempre*, núm. 133 (2 de septiembre de 1964c): 7.
- García Ponce, Juan. “El escándalo...”, en *Siempre*, núm. 139 (14 de octubre de 1964d): 6.
- García Ponce, Juan. “El error garrafal de Bellas Artes: pretender hacer cultura”, en *Siempre*, núm. 216 (6 de abril de 1966a): 13.
- García Ponce, Juan. “México descubre el arte moderno con 50 años de retraso”, en *Siempre*, núm. 223 (25 de mayo de 1966b): 7.
- García Ponce, Juan. *Nueva visión de Klee*. México: Librería Madero, 1966c.
- García Ponce, Juan. “El arte y el público”, en *La aparición de lo invisible*. México: Editorial Siglo XXI, 1968a. 3-21.
- García Ponce, Juan. “El arte y lo sagrado,” en *La aparición de lo invisible*. México: Editorial Siglo XXI, 1968b. 77-100.
- García Ponce, Juan. *Nueve pintores mexicanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / DGE Equilibrista, 2006.
- Marcuse, Herbert. *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*. Buenos Aires: Sur, 1968.
- Melo, Juan Vicente. “Entrevista con Juan García Ponce”, en *Siempre*, núm. 136 (23 septiembre de 1964): 3.
- Peña, María Cristina de la. *Imágenes del deseo: estética en la obra de Juan García Ponce*. México: Conaculta, 2003.
- Ramos, Samuel. *Estudios de Estética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963.
- Rivera-Rodas, Óscar. “Categorías de la posmodernidad en Juan García Ponce”, en José Luis Martínez Morales (coord.). *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*. Xalapa: Universidad Veracruzana-Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1998.

Rosado, Juan Antonio. *Erotismo y misticismo: la literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*. México, D.F.: Praxis / Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2005.

Ruiz, Iván. *Literatura velada: Juan García Ponce*. Puebla / Monterrey: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Facultad de Filosofía y Letras-Programa de Semiótica y Estudios de la Significación / Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2007.

Notas

¹ Por ejemplo, algunos trabajos sobre García Ponce que pueden ser de interés son: *Literatura velada. Juan García Ponce en Crónica de la intervención* (2007), de Iván Ruiz; *Erotismo y misticismo: la literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal* (2005), de Juan Antonio Rosado; *Imágenes del deseo: estética en la obra de Juan García Ponce* (2003), de María Cristina de la Peña, y “Categorías de la posmodernidad en Juan García Ponce” (1998), de Óscar Rivera-Rodas.

² A pesar de una búsqueda exhaustiva, hasta la fecha no he encontrado artículos académicos o libros publicados exclusivamente al respecto de la crítica de arte de Juan García Ponce. Tal vez los trabajos más interesantes son las siguientes tesis: *Ensayar la mirada: Nueve pintores mexicanos de Juan García Ponce* (2017), de Noé Cruz Martínez, y *Los textos de pintura de Juan García Ponce: ¿una autobiografía?* (2019), de Mildred Castillo Cadenas. También se pueden encontrar algunas reflexiones breves en el prólogo de Francisco Castro Leñero a Juan García Ponce. *De la pintura. Antología de ensayos sobre la pintura* (2014).

³ Juan García Ponce empieza a escribir crítica de teatro y de literatura; luego escribirá sobre pintura como un elemento fundamental para su trabajo literario.

⁴ Rita Eder va a decir al respecto de la crítica de arte de García Ponce que “hay elementos de tres concepciones estéticas: a) Prevalece por un lado la concepción formalista. La obra de arte como objeto autónomo, analizable a través de sus propios elementos constitutivos. Sin embargo, no se trata de un análisis riguroso, se trata más bien de proyectar las vivencias internas provocadas por las formas y colores en metáforas poéticas. b) La concepción del arte como instrumento de

comunicación emocional. Tal punto de vista que mantiene la estructura emotiva es un factor esencial, teoría que se sale del formalismo y busca justificación social del arte a través del ser capaz de producir emoción en el espectador. c) En contradicción a la tesis anterior, hay un tercer elemento que consiste en poner el arte como una actividad desinteresada en sí frente a otros valores que no impliquen la contemplación de sus propios medios” (1981: 26). Eder tiene razón al decir que la crítica de arte de García Ponce es formalista porque se interesa en la manera en que se conforman las formas del arte. Sin embargo, para poder pensar en ese formalismo, hay que poder definir cómo es que el crítico define el arte y cómo es que se relaciona con él. Como se verá, la crítica de arte de García Ponce no es ni meramente poética ni meramente descriptiva.

⁵ Este artículo no intenta agotar las formas en que García Ponce logró usar esas referencias y textos. Sin embargo, lo que quiero señalar es cómo algunas de tales referencias se manifiestan en sus escritos para hablar del contexto mexicano de una forma particular. Es fundamental, por ejemplo, considerar el caso de las citas a Worringer, que es un autor ineludible para la crítica de arte de finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, en particular sus textos *La esencia del estilo gótico* y *Abstracción y naturaleza*. Esos textos son citados por García Ponce y otros críticos como Ida Rodríguez Prampolini y Raquel Tibol para pensar en la pertinencia o no del arte abstracto en ese momento. Por otro lado, es conocido que a mediados de los sesenta hay una valorización de la escuela de Frankfurt en México, sobre todo las ideas de la dialéctica negativa de Adorno (de la que Octavio Paz también va a echar mano para escribir algunas de sus críticas), al igual que de las ideas de las operaciones y comportamientos sociales descritas por Marcuse. Como se sabe, Marcuse estuvo en México en 1966, invitado por Enrique González Pedrero, en ese entonces director de la Escuela de Ciencias Políticas y Sociales. Además de las referencias sobre lo abstracto y lo social, García Ponce va a tener como grandes influencias a Bataille y a Klossowski, quienes van a ser fundamentales en su trabajo, sobre todo sus ideas del erotismo, pero también las de la ritualidad como dimensión social y política. Estos dos últimos autores, para el momento en que García Ponce los refiere, no son tan conocidos en México. De hecho es el yucateco uno de los grandes promotores de sus ideas en el país. Al respecto de Herbert Read, García Ponce lo va a citar ampliamente en varias críticas, en particular su libro *Imagen e idea*, del cual va a tomar la relación entre psicología y arte.

⁶En esta idea se puede ver una influencia importante de Marcuse (1968) en Juan García Ponce, quien fuera su traductor al español. Precisamente en el ensayo de Marcuse llamado “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”, escrito en 1936, va a desarrollar el término cultura afirmativa que es la asimilación de los valores culturales al mundo o a una civilización concreta; esa asimilación, según Marcuse, tiende a la pérdida del carácter cognoscitivo, crítico y acusativo de los valores culturales con respecto a unas condiciones socialmente dadas (problema entre el ser de las cosas y el deber ser de los valores). Lo que quiere señalar, críticamente, es que en el carácter afirmativo de la cultura se exige que los valores y principios universales, como la libertad (económica, política, ética...), la justicia, la racionalidad y demás, se realicen en el mundo social a como dé lugar, omitiendo, de paso, las situaciones concretas y existenciales en las que se desenvuelven cada uno de los individuos para satisfacer sus necesidades; o sea que se asimilan al *statu quo* estas premisas, así la realidad se determine en medio de la contradicción, la injusticia, la opresión y la pauperización de la mayoría de los individuos. Entonces, piensa Marcuse, al asegurarse que se puede ser feliz en medio de las condiciones más degradantes de la realidad, se está afirmando y asimilando el elemento negativo y progresista del ideal cultural a la realidad.

⁷Para ver eso en detalle consultar Juan García Ponce, *Nueva visión de Klee* (1966c).

⁸Es significativa la influencia que tiene el pensamiento de Adorno en el pensamiento de García Ponce. Para ver eso en detalle, consultar Jaime Andrés Báez León, *Juán García Ponce: relato de un parricidio* (2006).

⁹Como lo ha demostrado Noé Cruz Martínez, la manera en que García Ponce refiere a muchos de esos autores no es de primera mano sino a partir de *Estudios de Estética* de Samuel Ramos (1963). Por ejemplo, Cruz dice que el hecho de que “el inicio de *La aparición de lo invisible* nos lleve de forma directa a la obra de Ramos, publicada cinco años antes, no es un fenómeno fortuito. Leyendo con más cuidado ‘El arte y el público’, y comparándolo con la sección mencionada de los *Estudios de Estética* de Ramos, podemos también darnos cuenta de que Juan García Ponce utilizó el artículo sobre Heidegger del filósofo mexicano para realizar su ensayo. Las citas que el yucateco utiliza para ejemplificar el pensamiento de Worringer y de Heidegger —e incluso de Croce y de Collingwood, aunque sea para cuestionarla— son exactamente las que Ramos incluye en estos textos” (2017: 41).

¹⁰ Para García Ponce el público no es lo mismo que el pueblo. “El concepto de pueblo no debe identificarse de ninguna manera con el de público. En la dirección en que el artista puede utilizarlo para alimentar su obra, el pueblo es sólo esa entidad que, como lo ha expresado Romano Guardini, ‘está en íntima conexión con los elementos del ser, ha nacido con la tierra, está sobre ella, trabaja en ella y vive en ella’. En estos términos, sigue Guardini, ‘el pueblo está enlazado con la estructura misma de la naturaleza, sumergido en las ondas de luz y del acontecer natural y siente tal vez, sin tener palabras para expresarlo, el todo en su unidad’. Y el artista es precisamente el que puede darle las palabras que expresen ese sentimiento que podríamos considerar innato en el pueblo. Con esto el círculo del viaje se cierra definitivamente: el artista es fecundado por el pueblo y lo fecunda a su vez con sus obras” (García Ponce 1968: 8-9).

¹¹ García Ponce va a tomar la idea de “creencia” de Bataille y la va a desarrollar plenamente en su ensayo “El arte y lo sagrado”, recopilado en *La aparición de lo invisible*.

¹² Durante la década de los sesenta, momento en que se escribieron las críticas de García Ponce que este artículo refiere, las teorías de la recepción, sobre todo las conocidas como *reader response theory*, tenían mucha circulación. A pesar de que no he podido comprobar si el yucateco fue influido por alguna de ellas, vale la pena señalar que éstas se centran en la reacción del lector o del público ante un texto en particular, más que en el texto mismo. La *reader response theory* está, además, relacionada con el énfasis que el postestructuralismo pone en el lector y en la construcción activa de textos. Así, la *reader response theory* argumenta que un texto no tiene significado antes de que el lector lo experimente y lo lea. El trabajo del crítico sería entonces examinar el alcance y la variedad de las reacciones de los lectores y analizar las formas en que éstos dan significados tanto a las reacciones puramente personales como a las formas de lectura culturalmente condicionadas. La teoría es popular tanto en los Estados Unidos como en Alemania y entre sus principales teóricos se encuentran Stanley Fish, David Bleich y Wolfgang Iser.

¹³ Noé Cruz Martínez señala en su tesis de licenciatura las posibles relaciones entre el fenómeno de ensayo, la particularidad de la mirada y las formas de escritura de Juan García Ponce. Para Cruz Martínez, “el libro *Nueve pintores mexicanos* reúne las principales características de la crítica de arte y al mismo tiempo, muchas que han sido consideradas para definir el ensayo; ambas perspectivas pueden

resultar útiles para su estudio y la elucidación de la importancia que tuvo para el desarrollo del arte mexicano” (2017: 8). Una de esas relaciones que detalla Cruz es la del “yo” que se enuncia en la crítica de arte. Una perspectiva similar puede verse en la tesis de Mildred Castillo Cadenas (2019), para quien los textos sobre pintura de García Ponce pueden ser entendidos como parte de una autobiografía constituida por las experiencias suscitadas al ver las obras, ya que todos los textos se relacionan con su propia experiencia de contemplación.

¹⁴ No va a ser sino hasta 1968 que la idea de una ruptura se va a hacer completamente explícita en las ideas de Juan García Ponce. Esto tiene una dimensión política, más allá de la idea de crítica.

¹⁵ El mismo García Ponce va a reconocer en una entrevista de 1964 que “la crítica sería —no los comentarios periodísticos— que se hace ahora es, por lo menos, tan buena como la mejor que se hacía antes, en revistas como *Taller* o *Contemporáneos*. Creo que el ejemplo de Octavio Paz ha sido muy importante. Ramón Xirau y Tomás Segovia han elevado notablemente el nivel de la crítica, otorgándole una proyección totalmente universal y abierta a todos los problemas de nuestro tiempo, tanto literarios como morales o políticos. Por mi parte me hice crítico porque la pintura me produce un gran placer y un gran estímulo, porque me gusta hablar de las obras que me gustan y porque en México se está haciendo muy buena pintura. Además me interesa ver cómo solucionan los buenos pintores los problemas formales. Muchas veces, me han ayudado a resolver los míos. Creo, por ejemplo, que si logramos comunicar el carácter entrañable de la tierra como lo ha hecho Tamayo en algunas de sus últimas obras, si supiéramos comunicar en palabras un sentido de la realidad como lo hace Juan Soriano en colores, la literatura mexicana ganaría mucho” (Melo 1964: 3). Este fragmento abre a su vez una nueva veta de investigación: la relación entre literatura y pintura, algo que este texto no puede realizar. Pero no se puede dejar pasar la oportunidad para ver cómo García Ponce quiere continuar con la tradición de los Contemporáneos, en la que se planteaba, desde una singularidad, una experiencia del arte. Desde esta perspectiva, García Ponce puede ser un continuador de esa premisa que fue parcialmente ocultada en los debates que siguieron a la década de los cuarenta. Es obvia la relación que tenía el yucateco con Octavio Paz, al que consideraba como una influencia importante para su propio trabajo. Hay muchas de las ideas de García Ponce que provienen del pensamiento paciano.