

Una poética del estallido: Gabriel Ramírez

Luis Carlos Emerich



En varias ocasiones Gabriel Ramírez ha declarado que se inició en la pintura estimulado por una película sobre la vida de Vincent van Gogh, *Sed de vivir*.¹ Aunque esta declaración ha sido repetida y citada durante más de tres décadas, nadie ha osado decir que en la obra de Ramírez haya una verdadera influencia de este pintor, ni siquiera cuando trató específicamente este tema para la exposición colectiva *En torno a Van Gogh*, en 1990. La composición de este cuadro, titulado *Es inútil, la miseria durará toda la vida*, quizá recuerde por indicación expresa y aun así vagamente los planos de perspectiva de la famosa *Habitación de Van Gogh en Arles* (1888), donde la elusiva paráfrasis de un autorretrato de Van

Gogh comparte créditos estelares con una silla de asiento redondo, probable variación de la pintada por Van Gogh como una analogía objetual de la persona de Paul Gauguin. Este tipo de composición a base de planos fugados como las caras interiores de un cubo y otras formas de silla llegarían para quedarse en la obra de Ramírez, como atributo emblemático de uno de sus motivos característicos: el pintor ante el lienzo. La silla será la del absorto o del acusado o del ajusticiado, y el tono el de un trance extático o expectante o como quiera que el pintor "descargue pruebas", precondenado a conferirles sentido con la misma urgencia que lo desafían.

Todo lo demás: el trazo ansioso, la figuración compulsiva de seres, ámbitos y cosas o la intensidad proyectiva y el desfogue catártico vangoghianos, si bien resultarían aplicables a la obra de Ramírez, en realidad constituyen un legado irrecusable de todo artista del siglo XX.

Luis Carlos Emerich. Profesor.



Lo otro, es decir, lo que se ha dado en llamar el "síndrome de Van Gogh" (el poseso, el iluminado, el solitario, el demenciado, etc.) es una admiración romántica, conmisericordiosa, de varias generaciones: la creación como una misión de vida o muerte (por cierto, ignorada o rechazada, o sustituida por el pragmatismo de la posmodernidad). La consagración irónica de esta mitificación del pintor, está en el título de ese cuadro: *La miseria durará por siempre*. Es decir, la pulsión creativa —privilegio y martirio del artista— es un estilo de vida que se agrava al no equivaler, necesariamente, a *modus vivendi*.

A diferencia de otras películas biográficas de pintores sufridos, como *La luna y seis peniques* (1943, sobre Gauguin), *Moulin Rouge* (1952, sobre Toulouse-Lautrec), *Montparnasse 19* (1957, sobre Modigliani) o *La agonía y el éxtasis* (1965, sobre Miguel Ángel), *Sed de vivir* tuvo la particularidad de utilizar las locaciones, la dirección artística y la fotografía en *cinemascope* y *Metrocolor* para recrear las teorías impresionistas sobre la conformación lumínica aparente del mundo físico y las premisas neo-impresionistas sobre el efecto de la división tonal en colores primarios, como una lección para legos ilustrada por pinturas de Van Gogh "disolviéndose" sobre los propios paisajes (y viceversa) que le sirvieron de modelos. Y aún más, fue tan innegable



el impacto emocional de esta fusión visual de paisajes reales con sus versiones pictóricas vangoghianas, que aún permanecen como metáfora de la búsqueda obsesiva de la expresividad pictórica más allá de la mera mimesis de la realidad, aunque ya no necesariamente a costa del gradual deterioro mental del pintor hasta su precipitación en la demencia. Baste con recordar los trazos sinuosos de los cipreses ascendiendo como llamas contra las vorágines del cielo o la siniestra invasión de cuervos a un trigal acamado por el viento, como analogías de la ansiedad de absoluto. Aunque *Moulin Rouge* recreara la penumbra psicológica por la cual Toulouse-Lautrec arrastró su penar, o aunque *Montparnasse 19* retratara al Amadeo Modigliani eufórico hasta morir frente al *marchand d'art* que explotaría su obra, la tragedia personal de Van Gogh tuvo el glamour (por la *bravura performance* de Kirk Douglas), para fijar en la memoria emocional del espectador la idea de que una pincelada es un reflejo nervioso o un despliegue de pericia, pero sobre todo la voluntad de trascender, por parte del pintor, así como de la propia pintura como arte, como una acción significada, desde que su congruencia interna termina por ser objeto y sujeto a la vez.

La persecución del talento creativo que concluye en el delirio, la obsesión de expresarse como una irreprimible

necesidad personal independiente del destino último de la obra, el arte como producto del autosacrificio, pero finalmente, de la conquista de la libertad a cualquier precio, sin duda impresionaron a todos los espectadores que en los años cincuenta vieron en *Sed de vivir* la demostración de lo que es "ser pintor". Si para el adolescente provinciano Ramírez fue definitiva, significa que, con toda honestidad, reconoce al cine una influencia mayor que a la pintura misma. Sin embargo, aunque Ramírez ha demostrado tanto sus múltiples admiraciones culturales como sus capacidades analíticas como escritor, ha sido su obra pictórica la que ha revelado los rasgos más profundos de su personalidad.

SED DE ABSOLUTO

Debido a la muy temprana inclinación de Ramírez por el dibujo y la pintura, que junto con su pasión por el cine colmaban sus necesidades de concentración, además de fantasía, es muy probable que esa declaración tuviera el mismo tono desenfadado con que los artistas de su generación asumieron una posición frente a los poderes de la tendencia pictórica dominante entonces en México: la Escuela Mexicana, auspiciada por el Estado y gloriosamente significada en el muralismo.

Contra la solemnidad y contra las pretensiones de trascendencia de la época, la generación de Ramírez



(que a fines de los años sesenta formaría el Salón Independiente y que más tarde se denominaría la Ruptura) respondería con la crítica seria, con la irreverencia y hasta con el relajado (ciertamente aculturado), como expresiones de libertad creativa que sonaron como golpes de desprecio a la hipervaloración, hiperpolitización, hiperintelectualización e hiperpalabrización del arte.

El escritor y crítico de cine José de la Colina acotó que, cuando el veinteañero Ramírez "nos hizo una tarde la confidencia de que pintaba desde hacía algún tiempo, no por influencia de cuadros o reproducciones o monografías o museos, sino de Hollywood..., algunos pensamos que al amigo Gabriel le había enloquecido el cine como a Don Quijote la literatura..., pero siguió pintando casi en secreto... y un día empezó a cometer exposiciones, en lugar de cortarse una oreja..."² Por su parte, otro amigo de Ramírez, asimismo escritor y crítico de cine, Emilio García Riera, escribiría: "...Bien sé lo que significa la sed de absoluto alimentada por la manía filmográfica, porque la he compartido y la he alentado".³

Aunque el Van Gogh, visto por Stone, Minnelli y Douglas, demostrara que la creación pictórica obedece a una imperiosa necesidad existencial y que la libertad para crear es autoinmolatoria, quizá tan sublimes conceptos se tradujeron

para Ramírez en la persecución de una utopía: trabajar solamente en lo que le produjera placer, lejos del mundanal ruido, aun cuando tal placer conllevara compromiso.

FERVOR DE LOS SESENTA

En la ciudad de México, a donde Ramírez llegó de su natal Yucatán a los 17 años, "todo efervecía", según Brian Nissen.⁴ Los jóvenes en general y los artistas en particular, parecían poseídos por un ansia de mundo, la cual implicaba liberarse del yugo nacionalista impuesto por el autollamado "muralismo revolucionario", dueño de la historia patria, de la tradición, de un "realismo" que no lo era y de toda aparente vía hacia el desarrollo y el progreso. Al México que vislumbraba su repunte económico debido al hallazgo de nuevos yacimientos petrolíferos entonces, llegaban las noticias y algunos testimonios de las vanguardias artísticas europeas y norteamericanas, tanto en el campo de la plástica como en la literatura, el cine, la música, el teatro, etc. El arte revolucionario afirmaba que el país estaba profundamente arraigado en su historia (prehispánica, colonial y revolucionaria), que tenía que superar el complejo de país conquistado y colonizado, pero que sus reivindicaciones sociales por las cuales se levantó en armas, generaban una irascible estética de la pobreza autoconsciente en vías de

dejar de serlo (autoconsciente) para mayor orgullo nacional. La aceptación de estas expresiones artísticas como verdadero rostro de México, o sea, tan gesticulantes y grandilocuentes como la política y los políticos de entonces, le permitía figurar fuera del país por sus "diferencias" históricas y culturales ante un arte internacional que las consideraba fascinantemente étnicas.

Los muralistas José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros habían tratado espectacularmente y difundido profusamente los grandes temas nacionales, anulando cualquier otra definición de realismo que no fuera social(ista). Al mediar el siglo, sus secuelas (llamadas segunda y tercera generaciones muralistas, que Rufino Tamayo rebautizó como "dos generaciones perdidas") habían manoseado tanto esos temas que agotaron todos sus nichos, sus variaciones y sus derivaciones y empezaron a reflejar los mismos vicios de los poderes oficiales que los autentificaban.

"El muralismo tuvo un gran interés social y político, e innegables repercusiones en América Latina y Estados Unidos, pero no lo veo como una vanguardia —dice Brian Nissen— sino como un fenómeno particular... En México, como en la Unión Soviética, el gobierno tenía un papel fundamental en la cultura y el arte, y promovía exclusivamente a

la Escuela Mexicana... Hasta principios de los sesenta, el arte que salía del país era el oficial, si acaso no el arte prehispánico, o sea, la bandera y la madre de la cultura de este país. Quienes asimilaron las nuevas tendencias internacionales de entonces, no tenían ninguna oportunidad de salir de México. Sentimos que era nuestra misión llevar el arte contemporáneo a la gente y esto unió a los nuevos artistas".⁵

La generación en la que por afinidad muy pronto se insertaría Ramírez se rehusó a someterse a los cánones artístico-gubernamentales que se habían establecido ya como tradición pictórica mexicana del siglo XX. El arte al servicio del pueblo, el arte como integrador nacional, el arte conscientizador de masas, el arte como arma contra la ignorancia y la desidia, el arte como pizarrón de la escuela rural, el arte como fachada e incluso estructura de los edificios institucionales concluyeron en mera demagogia edulcorada con localismos, tipismos, pintoresquismos, folclorismos, si no es que en gratuidades comerciales.

Para los años sesenta, la escena del arte en la ciudad de México había ya avanzado mucho sobre lo iniciado por los primeros "ruptores". En 1952, al fundar la galería Prisse, los pintores Alberto Gironella, Joseph Bartolí, Enrique Echeverría, Héctor Xavier y Vlady, crearon más que un espacio



de exposición y venta de arte, "una atmósfera de liberación del nacionalismo estúpido", como diría Bartolí.⁶ En 1956 la galería Proteo prolongaría y fortalecería los objetivos de la Prisse, y en 1958 la galería Antonio Souza se abriría a las nuevas vertientes del arte. En 1961, la galería Juan Martín aglutinaría y significaría los hitos del nuevo arte mexicano. Luego, la galería Pecanins los confrontaría con sus equivalentes hispanoamericanos y catalanes, para dispararlos en múltiples direcciones. En 1964 se inauguró el Museo de Arte Moderno y en 1965 se daría la batalla campal entre tradición realista nacionalista y modernidad plural en el controvertido *Salón Esso*, donde triunfaría el abstraccionismo. Ese realismo que no lo era en rigor, cuya efectividad como comunicador social era muy cuestionable debido al exasperante amaneramiento de sus códigos, se enfrentaría con el derecho a la libertad de expresión artística, en *Confrontación 66*, una colectiva que se pretendió campo de valoración artística de una y otra posturas, que fue de colisión de temperamentos personales.

Aunque algunos de los artistas de la Ruptura se formaron con maestros de la Escuela Mexicana, lograron proseguir su formación en Europa y al regreso aportaron cuando menos un extrañamiento positivo de lo que sucedía en el arte de México en relación con el resto del mundo. A la vez,

de Europa llegaron algunos artistas que se identificaron con este espíritu innovador. De Inglaterra, Brian Nissen y Joy Lavilla; de Suiza, Roger von Gunten y Jean Denis Cruchet, por ejemplo, con propuestas figurativas que multiplicaban las opciones de lo que amañadamente se generalizó como abstraccionismo. "Algo que me atrajo la atención en México fue el hermetismo de su cultura. Las vanguardias de Francia, Italia, Inglaterra y Estados Unidos se copiaban entre sí. En México, me encantó la diferencia... Cada quien pintaba de manera distinta, fuera abstraccionista o no, con un sello personal... Me gustó la ausencia de contaminación que, en cierto modo, le daba un carácter propio a cualquier tendencia a la que se perteneciera o no, por su natural inclinación a reflejar el carácter recio y reacio de su cultura ancestral, sin marcos de referencia... Los jóvenes artistas no éramos un grupo o una tendencia. A diferencia de las agrupaciones mexicanistas que, como el Salón de la Plástica Mexicana o el Taller de Gráfica Popular, creados como una forma de autodefensa oficial, la nuestra se fundaba precisamente en la diversidad y en la necesidad de conquistar nuestros propios espacios".⁷

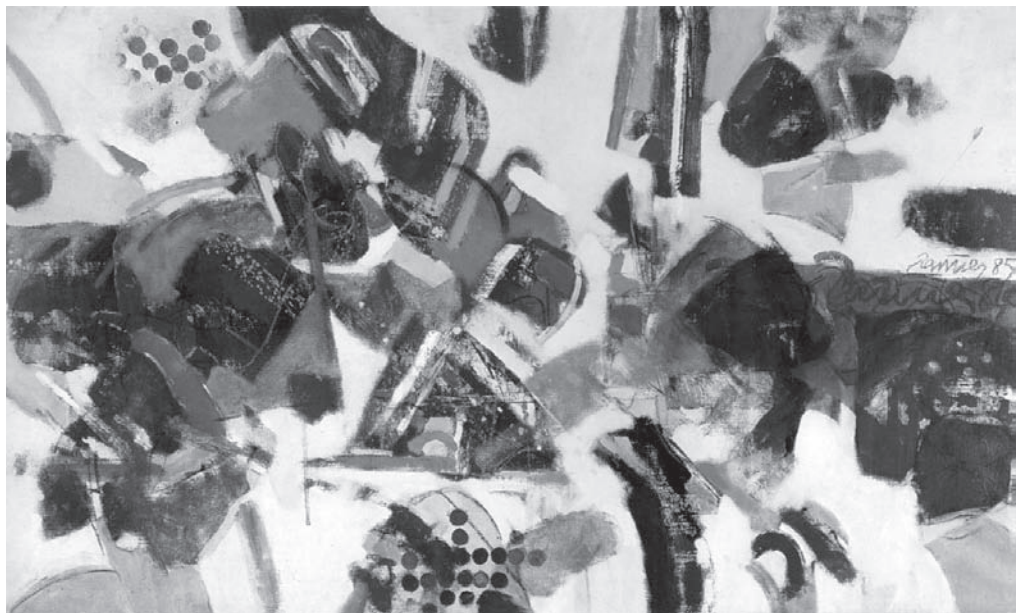
El escritor y crítico de arte Juan García Ponce realizó un significativo muestreo de tal diversidad en su libro *Nueve pintores mexicanos*,⁸

donde analizó las obras de Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Roger von Gunten, Francisco Corzas, Arnaldo Coen y Gabriel Ramírez. Crispín Vázquez, autor de las fotografías personales de los artistas que aparecen en ese libro, hizo posar a cada uno de ellos en ámbitos que correspondían a los referentes de sus respectivas propuestas pictóricas. Carrillo, autocontemplándose en un espejo, bien significó el carácter intimista de su abstracción poética visceral. Gironella, dentro de un salón dieciochesco, sumó su figura a sus visiones de la corrupción de los regímenes monárquicos hispanos. Rojo, ante un gran logotipo pintado sobre una cortina de acero, se integró como un significante abstraído a los códigos pictográficos urbanos típicos de su obra entonces. Felguérez, caminando

por una construcción en proceso, junto a dos grandes contenedores cilíndricos de acero, señaló el origen industrial de su normatividad. En cambio, el ámbito en el que posa Ramírez en un jardín tropical exuberante, de formas altamente contrastadas bajo el sol de mediodía, pese a que sus pinturas ilustradas en el libro de García Ponce son abstracciones que, si bien naturales, privilegian los valores puros de forma, espacio y color sobre un plano estrictamente pictórico.

KANDINSKY VS. MONDRIAN VS. COBRA

En los años sesenta en México, eran muy claros los dos conceptos de abstraccionismo entre los que se tensaron, fluctuaron, polarizaron y multiplicaron las vanguardias surgidas antes y después de la Segunda Guerra Mundial. El primer concepto y quizás el



Domingo de matiné, 1985
óleo/tela
66 x 112 cm



No vino John Ford, 1992
acrílico/tela
80 x 120 cm

mejor asimilado era el de Kandinsky, quien en sus casi cincuenta años de carrera artística creó cientos de pinturas, acuarelas, dibujos y grabados, pero entre 1910 y 1939 sólo a diez de ellas tituló *Composiciones* (en su acepción musical), y éstas compendian los principios fundamentales expuestos en sus tratados, *De lo espiritual en el arte* (1911) y *Punto y línea sobre el plano* (1936). Para él, la pintura era como "una atronadora colisión de diferentes mundos que está destinada a crear, mediante el conflicto, ese nuevo mundo llamado *obra de arte*. Técnicamente, cada obra de arte adquiere su ser de la misma manera que los cosmos..." El principio rector de Kandinsky en sus composiciones es la "expresión de sentimientos", o como también lo dijo, de sus "necesidades

interiores", que es la respuesta emocional del artista a eventos de una naturaleza interna. "Ese sentimiento es el resultado de una combinación de experiencias: por una parte, aquellas percepciones emanadas del mundo interior del artista, y por otra, las impresiones que el artista recibe de las apariencias, los eventos y los conceptos exteriores".⁹

El segundo concepto, el de Mondrian, plantea la pintura a partir de la imitación de la naturaleza, que en sucesivas etapas de abstracción o sintetización revelará estructuras esenciales regidas por sus propias leyes, en su caso, geométricas coplanares y cromáticas. Las sutiles relaciones de intensidades, tonalidades y matices cromáticos en función de las dimensiones, proporciones y

ubicaciones de las áreas que ocupan en estrictos patrones compositivos, proponen innumerables formas de equilibrio, sean estáticas o rítmicas, de los elementos puros de la pintura. Entre la dinámica orgánica y mística de Kandinsky y la logística mondrianesca de las relaciones puras entre los elementos compositivos planos, existe el mismo abismo que separa un estallido emocional de una concentración reflexiva. Los abstraccionismos y los figurativismos surgidos después de la Segunda Guerra Mundial, no sólo ofrecían una gama de opciones estilísticas y temáticas generadas desde ambos extremos, sino que dejaban abiertas hasta el infinito las posibilidades personales de incursionar en ellas y aportar lo propio. Aunque opuestos, ambos conceptos fueron a su vez una lección sobre dialéctica de la estructuración y valorización de elementos pictóricos puros para obtener la autonomía pictórica absoluta.

Una generación de artistas mexicanos "que consideraba necesario ir más allá del muralismo y de la politiquería de grupitos que se creían marxistas y que nunca habían leído ni sabían quién era Marx",¹⁰ pudo apreciar, comprender y asimilar los grandes cambios experimentados por el arte de la posguerra. El expresionismo abstracto norteamericano, la abstracción lírica francesa y todas sus modalidades reunidas bajo el nombre de arte informal, convivían entonces

con el *Art Brut francés*, el *arte povera* italiano, el geometrismo, y con nuevos figurativismos, entre los cuales los de CoBrA¹¹ adquirirían renombre internacional en los años sesenta.

LUZ Y DISTANCIA

Respecto a la pintura de Ramírez se han citado insistentemente las influencias de Appel y de Corneille, así como también caracterizaciones de su personalidad creativa como la de un *fauve* o un primitivista y hasta la de un "cubista musical" u orfista. Cada una corresponde a un rasgo particular de su obra, según resulte más significativo para cada quien, pero en realidad la pintura de Ramírez es tan indefinible como fluctuante estilísticamente serían las intenciones finales que él imprime a las sumas o restas o potenciaciones o anulaciones de las distintas proporciones de cada estilo discriminable parcialmente. Aunque todas estas citas de influencias coinciden en situar a la obra de Ramírez en un contexto diferente al mexicano de entonces, su opción pictórica es tan compleja como al de quien asimila por afinidad y no necesariamente dosificadas, ordenadas o concertadas, provocaciones de las más diversas naturalezas, donde destacará siempre la individuación de su relación emocional con el entorno físico, idiosincrásico y cultural en que nació y reside, así como el efecto que han tenido sobre él la historia y las teorías



del arte y, sobre todo, su autoidentificación sensible ante todos los ámbitos de la cultura. Mejor aún funcionaría para su definición, dilucidar el tipo o los tipos de relación que establece con el espacio en blanco como un autodesafío lindante en lo irracional, fenómeno que no tiene más respuesta que la necesidad interna de autoimponérselo, la capacidad y el esfuerzo requeridos para validarlo más allá de su esfera personal y el ansia o el placer resultantes de tal enfrentamiento.

Ramírez ha declarado: "Un pintor no puede relacionarse más que consigo mismo, con lo que está en él y a su alrededor... Lo otro es fácil. Apropiarse de toda la herencia pictórica, ya gastada y deformada, de los artistas que le precedieron".¹² Si a esto se añade la opinión de Ramírez sobre su propio quehacer y sobre el oficio de la pintura en general, primero revelará a un creador y a un intelectual para el que la pintura parece ocupar un resquicio interior al que no se puede o es inútil aproximar racionalización alguna. Y de eso "trata" su obra. "No creo que haya por qué justificar el acto de pintar... Supongo que casi siempre corresponde a una crisis de ofrecimiento o a determinado momento desesperado, pero no existe demasiada conciencia de ello en la realidad".¹³

Muchos de los pintores de su generación se han declarado autodidactos tal vez porque no podrían tomar en

serio sus formaciones academicistas, pero se puede asegurar que Ramírez es el único que ha llevado su "autodidactismo" con orgullo y hasta sus extremos. Su disciplina ha consistido en ser tan fiel a la creación pictórica, como a su trabajo de investigación histórica del cine, permitiendo que ambas fidelidades se entrecrucen, pero sólo por placer. Es posible que su aculturación pictórica haya ido al parejo con la de la historia del cine, pero sus distintas naturalezas las mantienen distantes. Esta última es su deleite más compatible y amplio, y la otra, una suerte ambigua de viacrucis voluntario cuya única explicación es la obra generada en sí, pero que urgido exteriormente de explicaciones e incluso de justificaciones, le obliga a "hablar de sí mismo como de un personaje de ficción, con una sensación de lejanía", o emitir deficiencias de arte, siempre antisolemnes, como las siguientes: "La gente cree que el arte es un desmadre... El arte es horripilante... El arte es un oficio jodido, porque es orden, porque es nunca estar satisfecho... En realidad, lo que a mí me impulsa a enfrentarme a una tela en blanco, no es la posibilidad de conseguir un buen trabajo, sino la posibilidad de pensar que puedo conseguirlo".¹⁴

Así, con una informalidad que no se permitiría en sus investigaciones sobre historia del cine, Ramírez expresa su concepto de la pintura como

un reto vital, una acometida tentativa y una consecución azarosa, pero también como un intenso *performance* íntimo sin relación alguna con su proyección ulterior o con su exposición al juicio ajeno o finalmente, con su destino.

Sin embargo, respuestas como la de José de la Colina, citada a continuación, quizás hayan hecho sentir a Ramírez que su *tour de force* ha valido la pena: "Para dar la idea de esa pintura de Gabriel Ramírez tan intensamente visual hasta el milagro, es que se podría ser ciego y sin embargo esa pintura nos resultaría perceptible, a través de la piel, de las yemas de los dedos, o estando nosotros de espaldas a ella o en total oscuridad..."¹⁵ Por exagerada que pueda parecer esta afirmación, en realidad se sustenta en la intuición de un principio perceptivo clave de la obra de Ramírez: la acción somática de los colores, más allá de la retiniana, que a distancia Román Gubern corrobora así: "Experiencias de laboratorio muestran que un ciego de nacimiento, dentro de una habitación con las paredes enteramente rojas, siente la opresión de los muros..."¹⁶

Por estas formas perceptivas que Gubert llama "innatamente simbólicas", los colores se han clasificado en "fríos y calientes", así como se ha creado "una gramática expresiva subconsciente y muy probablemente universal de las formas simbólicas, a

partir del círculo (que expresa equilibrio), la línea vertical (poder, autoridad), el ángulo agudo (agresividad), el cuadrado (estatismo), la elipse (feminidad), la espiral (dinamismo)", que Ramírez utiliza con la sabiduría "que se halla en la naturaleza más antigua, muy anterior al hombre, en el mundo vegetal".¹⁷

Aunque es evidente la semejanza que guarda la obra temprana de Ramírez (1965-1970) con las pinturas realizadas por Corneille tras un viaje al Sahara, Ramírez declaró: "Mis primeras referencias estaban relacionadas con todo lo que se refería a Van Gogh. Fue a través de él que tuve mis primeras influencias hasta que, poco a poco, después, me sentí ligeramente traidor a mi patria y entonces miré a los pintores mexicanos, aunque por muy breve tiempo. Sufrí un ataque de repulsión y después volví a aquella pintura que resultaba más luminosa y menos distante... Supongo que estaba totalmente colonizado, pero en este país, ¿quién no lo está?"¹⁸

Tal vez este sentimiento de traición a la patria era una respuesta satírica a las acusaciones hechas a los artistas jóvenes, por Siqueiros, quien llamó "dandismo" al abstraccionismo, generalizando igual que al intentar imponer una "ruta única" para el arte, la diversidad de las propuestas del momento, que sus prejuicios dogmáticos le hacían ver como clasistas y subordinados al



"imperialismo". Quizás en los años cincuenta y sesenta en México, esta postura que fue necesaria para la construcción de la identidad moderna de México y una innegable fuerza creativa que trascendió sus fronteras, se convirtió en la ruta única de la soberbia y del narcisismo, por miedo al futuro, puesto que la apertura a muchas tendencias haría sentir "la falta de un propósito claro o de ideales comunes en la vida social, como sucedió en Francia entre 1830 y 1850, debido a la incertidumbre que provocaba la convivencia de neoclasicismo, romanticismo y realismo".¹⁹

Sin embargo, lo que importa de la posición de Ramírez es su reconocimiento de una sensación de "cercanía a lo luminoso". Tratar la luz como sujeto pictórico virtualmente único, en un país tan asoleado (en todas sus acepciones) como México, era congruente, pero su enfoque resultaba una traición a lo que José de la Colina llamó "totalitarismo siqueiriano", durante el cual, para la generación de Ramírez, "lo político era no ser político", y "no estar comprometidos era un anatema dogmático".²⁰ Así que la admiración de Corneille y Appel equivalía a un modo de protestar, como ellos, "contra cualquier orden aparente",²¹ aun cuando, también como ellos, se les acusara de hacer "manchas, tonterías y pintarrajos" y de oponer al arte convencional, "primitivismo, ingenuidad, garabatos y

locura.²² Una actitud similar a la de CoBrA, cuya primera exposición, en 1949, cayó como una bomba en el resto del mundo artístico holandés, la tomarían los artistas mexicanos ante el amasamiento político de la estética dominante entonces.

RECIBIR LA VIDA

Aunque Ramírez no conociera las declaraciones de Appel sobre su modo de afrontar la tela en blanco, sin duda la compartía. Appel dijo: "Sucede así: estoy delante del lienzo. Mi mano tiene lista la pintura. Mi mano se acerca, mis ojos empiezan a transformar la tela y, cuando la toco, ésta recibe la vida. Y empieza una lucha por armonizar lienzo, ojo, mano y formas..." Así como también sus conceptos: "Un cuadro ya no es una construcción de colores y líneas, sino un animal, una noche, un grito, una persona o todo eso al mismo tiempo..."²³

Cuando CoBrA se dio a conocer fuera de Europa, el fenómeno del cambio que estaba experimentando el arte no sólo era mundial sino explosivo. Por ello, la asimilación de los nuevos lenguajes mediante la exploración de sus filosofías en función de sus propias necesidades interiores y en vista de las conflictivas sociales y políticas de su entorno, el "proceso de individuación" de la creación (descrito por Carl Jung, como la imposibilidad real de repetir modelos ajenos) pudo representar



Rosshalde, 1990
acrílico/tela
120 x 79 cm

para la generación de Ramírez una transición a la "verdadera" modernidad. Si la Escuela Mexicana se autoconsideraba moderna, ello se debió a que se afianzó en gran medida en lenguajes pictóricos simbolistas, impresionistas, cubistas, expresionistas, echando mano de recursos metafísicos y surrealistas, y principalmente admiraciones picassianas aplicadas a la formatividad y a las imaginerías del arte popular mexicano. Sin embargo, sus pretensiones de actualización del fresco medieval religioso conservaban su función catequizante, por lo que se situó en un campo *sui generis*, entonces prestigiado por las carismáticas personalidades públicas de sus propios artistas y actualmente rescatado por las grandes subastadoras de arte neoyorquinas, pero visto con recelo por los historiadores de arte extranjeros, que le reconocieron su importancia local y, si acaso, latinoamericana, es decir, sin efectos realmente internacionales.

LA MODERNIDAD COMO FRACTURA

En el México de entonces, ya se asumía la modernidad en su acepción de innovación, pero no se entendía como lo que al terminar el siglo XX Rafael Argullol llamaría "reforzamiento del individualismo artístico y agudización de la fractura del ideal ético-estético-político presente en el clasicismo", que crearon "una



dinámica antagónica en la que el arte, a menudo, establecía una relación de contrarios con la 'realidad', mostrando, en sus formas más radicales, la naturaleza irreconciliable de los mundos estético y social..." Esta definición exactamente opuesta a lo que por modernidad entendía el muralismo mexicano, para los jóvenes creadores de los años sesenta en México significaba la liberación de la academia en su sentido tradicional, pero mayormente una gran excitación porque por primera vez la obra de arte se originaba y concluía en la interioridad del creador, por la sensación de libertad producida por el abandono del "contenido". Despojado de toda función representativa, ilustrativa y didáctica, el arte era por primera vez libre de ser él mismo, una presencia autónoma. Así que el concepto de modernidad distaba mucho de ser tan claro como lo es hoy visto desde la postmodernidad: un "agresor de la realidad (expresionismo, dadaísmo y la mayoría de los vanguardismos); un refugiado en su propia autonomía (los esteticismos y, en otro sentido, el abstraccionismo); un permanente autocuestionamiento lingüístico (experimentalismo); un "obsesionado" en su propia autoconciencia (poéticas del silencio)...", aunque sí "un territorio de culto en el que se celebra una ceremonia cuyo alcance desborda el cauce de la conciencia cotidiana".²⁴

La disyuntiva, que en realidad nunca se consideró como tal, consistió en decidir entre sumarse a una tendencia reacia a morir o tomar una posición ante las vanguardias europeas y norteamericanas. Si vanguardia significaba encontrar una dirección en un paisaje por el que nadie se ha aventurado todavía, entonces vanguardia en México consistió en compartir los propósitos de descubrimiento en sus propias circunstancias culturales, que ciertamente les dieron un carácter distintivo. A todo esto se deben el cambio total de las direcciones del arte en México al mediar el siglo XX. La creación de galerías e instituciones artísticas y la asunción de nuevos conceptos de crítica de arte, atrajeron a muchos artistas latinoamericanos jóvenes para trabajar y/o exponer su obra en México y se inició la difusión del arte mexicano joven a nivel internacional.

Aunque la Ruptura fue inclusiva y plural y la cohesionaba su desacuerdo con el manejo oficialista del arte, terminó por concentrarse en una élite. La inclusión de Ramírez pudo deberse a mucho más que a sus intereses en común. Su aportación pictórica, sólida desde sus inicios, enriquecía la diversidad grupal. Frente a las obras de los pintores que exponían en la galería Juan Martín, la de Ramírez demostraba que las opciones abstraccionistas podían ser tan profundamente diferentes como lo eran entre

sí las de Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Lilia Carrillo y Vicente Rojo, y convivir sin broncas con las figuraciones de Gironella, Corzas, Von Gunten y Coen. Y, además, fuera de la galería, con las de artistas tan excepcionales como José Luis Cuevas y Francisco Toledo. Sus propuestas tenían en común el profundo respeto por la creación individual e individualista. Las paráfrasis del *Vanitas* español que Gironella hizo desembocar en un objetualismo previo a su definición tendencial actual, son tan significativas por sí mismas como lejanas del estruendo con que Ramírez hace estallar la energía luminosa, solar, para significar la vida de las cosas como una perpetua fragmentación. Asimismo, entre las abstracciones animistas de Carrillo y los conceptos lingüísticos de Rojo, hay tanto espacio conceptual como el que separa a las abstracciones telúricas convulsivas de Fernando García Ponce y las figuraciones del edén erótico perdido, de Von Gunten. Estos y muchos otros pintores ejemplifican claramente los grados de libertad con que los artistas empezaron a asumir sus convicciones plásticas a partir de los años cincuenta, con un espíritu mucho más abierto que quienes de alguna forma propiciaron la Ruptura con su ejemplo y con su anuencia tácita, como Rufino Tamayo, Carlos Mérida y Gunther Gerzso, a quienes se debe el primer concepto de "ruptura" con

la atmósfera dictatorial del mentado realismo social.

Si en los años sesenta ya se acusaba a la Ruptura por su asimilación tardía de las vanguardias, se debió a que sus modelos europeos y norteamericanos iniciaron su auge en los años cincuenta, y una nueva vanguardia (la última, o la primera posmoderna que aun sobrevive con los prefijos neo, post, retro, etc.), el *pop art*, apenas si ejerció alguna fascinación en México, tal vez porque conceptos como posindustrialismo y consumismo sonaban tan lejanos como las diferencias entre cultura popular y cultura de masas. En cambio, sí fue muy oportuna y vigorizante la nueva fisonomía que el arte joven le daba a México. Ajena a temas y motivos externos al arte, como el indigenismo o la alfabetización o el bienestar social o el marxismo, y consciente de que los poderes para conjurar los males sociales pertenecían a otro campo, su libertad de expresarse partía de la convicción de que las relaciones entre los elementos pictóricos puros constituían temas por sí mismos y sus tratamientos no eran conclusivos (sino abiertos, como los caracterizaría Umberto Eco en esos años). No era función de la pintura autoconsciente y autocuestionante ejercer algún tipo de presión directa sobre la realidad, que no fuera estrictamente estética, aunque de ella



se derivara alguna reconsideración del ámbito del que surgía.

La galería en que Ramírez hizo su primera exposición individual se significó por su rigor selectivo. Su abstraccionismo inicial, que analogaba líricamente la fragmentación de formas naturales hasta devenir puras, poseía la fuerza y el carácter para anunciar el advenimiento de una personalidad plástica. Pese a que se ha dicho tanto que las obras de Ramírez son abstracciones de la naturaleza, o sea, paisajísticas, puede asegurarse que su tema esencial verdadero es la energía en su perpetua transformación, que en el plano pictórico intenta mostrar precisamente "lo que la realidad no es",²⁵ ambición moderna por excelencia.

EL MISMO CUADRO

La prematura acotación de Juan García Ponce, "Gabriel Ramírez parece estar pintando siempre el mismo cuadro", actuó como una condena perpetua o casi, pese al inmediato indulto concedido al completarla: "sus obras... puestas una al lado de otra muestran una continuidad extraña y difícil de explicar, porque de alguna manera ésta no es monótona."²⁶ Esta observación resulta aplicable, en esencia, a casi todos los artistas de casi todos los campos, puesto que, a excepción de Picasso, en todos los creadores parece actuar con mayor o menor intensidad, un solo impulso, un solo

interés, un solo discurso, aunque sus motivos, sus temas y sus maneras de exteriorizarlos sean múltiples. Esto, que en otros tiempos se llamó impronta o personalidad o iteración o estilo o tic nervioso, hoy se llama discurso. La continuidad señalada por García Ponce, al decir que la pintura de Ramírez "no es monótona", hoy se puede definir como la ambición utópica de reconstruir el mundo en términos de unidad, por la cual el "mismo cuadro" es "el mundo en su totalidad" y cada intento de abarcarlo es un fragmento que, a su vez, se puede fragmentar sin que pierda intensidad la energía que anima al conjunto. Esta ambición, que caracteriza al arte innovador, fue definida por Argullol a una gran distancia crítica y desde el alto contraste con la posmodernidad, y su propósito es agredir a la realidad o desentenderse de ella para entrañarse en un enigma, desde que la complejidad del mundo rechaza cualquier forma de integración a él.

Era lógico que a sólo tres años de su primera incursión exploratoria de lo que llegaría a ser su lenguaje privado, los cuadros de Ramírez le parecieran uno solo a García Ponce. Su continuidad "extraña" podría definirse hoy como una sucesión de cambios sutiles y armoniosos, tan prolongada ya que el extremo actual parece haber perdido relación con su punto de partida. Es decir, la de Ramírez ha sido una búsqueda formal sin tropiezos

ni altibajos ni reniegos ni retornos ni autonostalgias, que si se inició figurando al mundo, muy pronto se centró en algo denominable antiteoría impresionista: Su luz-color no es la conformadora de las cosas ni de los espacios físicos, sino que es por sí misma objeto y espacio y, como tal, puede asumir las capacidades de lo uno y lo otro como dos bandos en lucha, en donde ambos salen fragmentados. Las diferentes cargas de energía en colisión, producen diferentes campos de batalla. Cada uno es un cuadro, y todos ellos la crónica de la creación de un universo propio.

Asimismo, Ramírez tendería a privilegiar el sentido y la dinámica de la composición por encima de toda definición de abstracción lírica, para absorber distintas calidades e intensidades de energías a través de figuraciones humanas, animales y vegetales que, si una vez parecieron semiocultas o sugeridas detrás del primer plano de sus pinturas, implicaban que, más allá de sus apariencias e identidades, su naturaleza era "abstracta". Estos personajes "de cuadro", que rara vez se declaran habitantes o causantes de la dispersión explosiva de la energía en múltiples planos, llegarían a ser protagonistas de su obra, pero cada uno en su línea aparte. Ramírez ha trabajado en paralelo desnudos femeninos, tipificaciones irónicas del pintor, mutaciones de personas en insectos y viceversa,

y paisajes o estados naturales o alterados de la materia, igual que cientos de retratos caligráficos de creadores artísticos de su admiración, que lo confirman como un dibujante de alta precisión gestual y un observador de gran perspicacia. Así que, cuando estos motivos invaden sus abstracciones, o bien, cuando parecen "motivarlas", se debe a que Ramírez no se sujeta a canon tendencial alguno que impida la expresión de su primer y último impulso manchista, aun cuando haya siempre en su obra un prurito de orden aunque sea instintivo.

DESFIGURACIÓN

Y ABSTRACCIÓN: LOS SESENTA

En los primeros años sesenta, la pintura de Ramírez es figurativa y de raíz expresionista, o mejor dicho, sus raíces se adentran en su admiración por los pintores precursores del expresionismo. Aparte de su referido Van Gogh, tal vez a través de la pintura de James Ensor conscientizara el hecho de que la manera de pintar constituye por sí misma una postura ante el mundo y, en su caso, una suerte de gesticulación entre rabiosa y crítica ante los sujetos a cuyo través explora la condición humana. El acento trágico de los personajes carnavalescos, que Ensor prolongó incluso hasta sus tratamientos de temas bíblicos, tal vez haya tenido algo que ver con las primeras figuras femeninas pintadas por Ramírez, puesto que



en cierto modo parecen personajes de mascarada. Por Ensor (y quizás por Emil Nolde y de todo el grupo *Die Brücke* —El puente—, por "su esfuerzo por reencontrar la génesis del acto artístico y dejar de imitar para crear la realidad"),²⁷ Ramírez intuyó que el objetivo de la pintura era transmitir experiencias, vivencias y emociones, libre de transponerlas al mundo exterior, como la acción transformatoria o deformatoria de la energía, entendida ésta como la interacción de todos los elementos naturales, entre ellos el emocional.

Los primeros "paisajes" de Ramírez están contruidos a base de formas y colores que no niegan su origen vegetal y mineral. Su composición dinámica, abigarrada, funde y confunde figuraciones y configuraciones paisajísticas. Su finalidad es compositiva, no anecdótica. Lo humano, lo animal, lo vegetal y lo mineral tienen el mismo tipo y la misma calidad de vida. Aquí no hay "sicología", como en el expresionismo, sin embargo, los elementos palpitan. Algunos dibujos y pinturas de Jean Dubuffet, poseen este mismo carácter: las figuras sensibles tienen latencias minerales, o bien, las formas minerales tienen calidad de organismos sensibles.

Además del uso profuso de colores primarios, las primeras obras de Ramírez parecen partir de esquemas dibujísticos: fuertes trazos negros y nerviosos delimitan sumariamente

manchas de color. Contornos y manchas figuran humanos y animales, y poseen igual carácter que su hábitat. Son monigotes miméticos o son paisajes generadores de vida. El color funciona como "iluminador" de un dibujo lineal previo, o bien, sobre manchas aleatorias Ramírez esgrafa figuras con desenfado de garabato.

El campo visual se satura o casi, así que su composición depende de las intensidades del color, de sus fusiones accidentales o de sus altos contrastes, ya que todo en el cuadro es tan azaroso como si se realizara sobre la superficie abrupta de la tierra. De hecho, al lado de algunos de sus cuadros de estos años, que semejan acercamientos a accidentes del suelo, conviven otros que semejan paisajes captados a ojo de pájaro. Pronto los círculos dejarán su lugar a conformaciones aún más irregulares que, como lajas de cantera, parecen piezas de caprichosos revestimientos de muros a agrietamientos por contracción del suelo arcilloso reseco. El color empieza a adquirir consistencia propia y a invadir mayores áreas, como elementos abstractos con peso propio, tanto que las formas que genera parecen "junteadas" por un albañil. Estos junteos desaparecerán a su vez, para unir por sus aristas irregulares grandes planos de color. Sus composiciones serán de meras manchas que no admiten referentes: son "presencias" suspendidas en el momento de



Chicxulub: el cráter, 1995
acrílico/tela
124 x 82 cm

su mayor actividad o de su mejor definición visual.

SANTA VOLUNTAD

Es muy probable que las influencias de Corneille y de Appel sobre Ramírez hayan sido solamente las de notables ejemplos de ejercicio de la libertad, pues es evidente que entonces Ramírez concebía el arte de pintar como un estallido de la voluntad que se debía resolver conforme enunciaba su propia estética. Si esta gestualidad empezó funcionando bien, fue por la intuición plástica natural de Ramírez, o bien, porque el ejercicio del dibujo desde su infancia le fue útil al acometer otro lenguaje, no mimético. Si su "santa" voluntad resultaba válida es que su pericia se sustentaba en el conocimiento visual y en su sensibilidad para identificar el resquicio de la historia del arte contemporáneo donde pudieran caber sus inquietudes expresivas personales.

Si Ramírez no conoció específicamente el cuadro titulado *Fuera de los caminos*, pintado por Corneille en 1960, su gran semejanza con *La tierra murmura su sentido*, pintado por él en 1966, invita a especular, primero, que Ramírez daba por hecho que el abstraccionismo y el figurativismo no eran tendencias contrarias (como se discutía puerilmente en México entonces), que la figuración no significaba copiar modelos reales y, mucho menos, utilizarlos para denunciar



injusticias sociales, asimismo, que el artista estaba en plena libertad de observar en el paisaje la acción de los elementos naturales como manifestación de una de las tantas formas de la energía, sin violar la autonomía pictórica de la imagen. Y por otra parte, si Appel fue quien lo estimuló a dibujar con la libertad del niño, del loco o del ingenuo o del primitivo, tal vez más tarde Dubuffet lo refrendaría con su figuración brutal. Así que la heterogeneidad de fuentes en su obra sólo indica que Ramírez logró hacer un concentrado tan individuado que sólo se puede encontrar afinidad entre él y los artistas mencionados, por ser sus respectivas obras productos de la extroversión vitalista de la época, con la salvedad de que en Ramírez quizás subyazca un anhelo de dominio factual, un ansia de maestría de la cual deriva, en cierto modo acalorado, una actitud reflexiva acaso emparentable con la opción analítica del arte del final del milenio.

EL BLANCO: LOS SETENTA

Para los años setenta, Ramírez se encuentra en disposición de aplicar sus hallazgos a la abstracción total y, por ello, de explorar los modos de composición que hoy le son propios. De sus composiciones saturantes del espacio, donde manchas y figuras tenían iguales pesos visuales e iguales capacidades de connotación anímica (*Paisaje de luz mineral*, 1964), a sus

composiciones a manera de tramas de franjas de colores suspendidas sobre el espacio plano casi siempre blanco (*El largo borde del cielo*, 1967), Ramírez pasaría a sus composiciones en forma de cruz, que una dogmática crítica de arte llamaría "crucifixiones", sin medir el absurdo de las implicaciones religiosas en una obra ajena a supersticiones o ideologías.

Esta primera significación del centro físico y visual de la tela, mediante una suerte de anudamiento central de dos flujos cruzados de colores como provenientes de más allá de los bordes del cuadro, parece el avistamiento de un "blanco" de exploración aérea, o bien, la demarcación del "origen", el punto de donde todo surge o a donde todo confluye (*El blanco de la brisa y Los lugares que fueron*, ambos de 1971). Esto puede ser una síntesis de sus observaciones del comportamiento del modelo natural bajo el efecto del calor, el aire, el agua y la luz-color, o bien, sugerencia de posibles correspondencias entre los elementos paisajísticos y la figura humana, en cuanto a sus capacidades de transfigurarse al atraer, absorber y re proyectar energía al exterior, equivalentes a las formas de acción de la energía cromática sobre la superficie del cuadrado.

Este tipo de composición servirá a dos propósitos: para privilegiar las esencias energéticas de sus abstracciones y para analogar sus figuraciones

de la mujer con una suerte de generador magnético, cuyas irradiaciones estimulan la liberación de energía en otros cuerpos. El primero distingue la pintura de Ramírez por colocar el punto de atención (o nudo o clave) compositiva, como una marca en el centro del cuadro, dividiéndolo en cuatro áreas irregulares próximas a los vértices, lo cual lo aparta por completo de la denominada "pintura de campos" (*field painting*) del expresionismo abstracto norteamericano, cuyo propósito era persuadir al espectador a desplegar la mirada sobre todo el cuadro, sin privilegiar ningún punto específico de atención, y replicar la acción del pintor durante la realización de cuadro. Ramírez hizo muchas variaciones de este tipo de composición en cruz central o desplazada o barrida, cuya continuidad sería como la del registro por partes pequeñas de una malla (*grid*) irregular e infinita, posible sugerencia de las tramas siderales de atracción y rechazo entre los cuerpos. Esta simplificación compositiva permitió dar preeminencia a la fuerza del color (siempre primario) a manera de cascadas de energía que al mezclarse o chocar, provocan un chisporroteo de colores secundarios. Esta cruz tomaría formas más complejas, mediante iteraciones sucesivas o convirtiéndose en andamiajes de composiciones con mayor número de elementos formales, al grado de volver a su origen,

o sea, a formar parte de un continuo infinito.

Es probable que el segundo propósito de la composición en cruz central ayudara a Ramírez a reconsiderar sus figuraciones de la mujer, y remotamente a analogar sus formas desnudas y generosas con las del universo mismo. En los años setenta las "mujeres" de Ramírez ya no son monigotes (que indicaban mera especulación formal) cuyas formas redondas se confunden con las del paisaje, y viceversa. La mujer reaparece en esos años, más allá de estudio formal o del ejercicio de estilo, como una figura que subyace al caos cromático general, o bien, que posante y absolutamente carnal, recuerda que *cosmos* significa *orden*. El centro de atracción y radiación de su cuerpo es semejante al del universo, y aunque oscuro y triangular ilumina y hace girar todo a su alrededor. Los desnudos de Ramírez articulan o desarticulan los elementos naturales sabiendo que la vida que genera vida también da sentido y destino al placer.

FUGAS Y CONCENTRACIONES: LOS OCHENTA

De allí en adelante, todas las composiciones de Ramírez tenderán alternativamente a ser centrífugas o centrípetas, es decir, sus formas en juego dinámico obedecerán a veces a fuerzas de confluencia y concentración, y a veces de dispersión en



el espacio, si no son sometidas a tensiones extremas entre la atracción y el rechazo recíprocos. De allí que sus modos de equilibrio dinámico afronten tres tipos de retos. Primero, el flujo de formas fragmentarias flotantes hacia un centro energético. Segundo, la fuga o la estampida de las formas, a la manera de la gran explosión original (*big bang*), que deja en el centro un hoyo neutro o blanco, y tercero, quizás el reto más difícil, el equilibrio suspendido, expectante, que pone en juego la capacidad propia de la forma para significar sólo su tensión, contra la capacidad de la energía espacial para inmovilizarla.

Evidentemente todas estas maneras de expresión de las fuerzas que devienen propias del espacio pictórico, son relacionables con los modos de actividad de la materia y la energía cósmicas. A los principios de fusión, fragmentación, dispersión y colisión de los cuerpos en el espacio, se debe la creación y se deberá la destrucción del cosmos. Sin embargo, lo de Ramírez es pintura que sólo obedece a su propia definición. Es vehículo de autoconocimiento y autocomunicación, pero sólo en sus inicios y en la medida que se usa para lograr la autotransfiguración y ésta, a su vez, para externarla por un medio que en el proceso de creación adquiere una autosuficiencia tan exigente del cumplimiento de sus propias reglas, que el pintor debe afrontar en cada

obra una nueva exigencia y, por tanto, acopiar nuevos recursos para satisfacerla. Quizás a la sutileza de las soluciones de sus conflictos formales internos, se deba la impresión que la obra de Ramírez es la misma, pero pintar "el mismo cuadro" significa para él tantos intentos como sutiles son las novedades de sus soluciones. Son tan íntimos y desafiantes los requerimientos de cada nuevo cuadro, que sólo el avezado en su lenguaje descubre las complejidades de su satisfacción.

Si lo anterior se aplicara a la figuración de la mujer, toda proporción guardada, se entendería por qué este tema ha obsesionado a Ramírez tanto como la actividad de las fuerzas en el espacio visual, al grado de haber llevado una especie de doble vida a lo largo de toda su carrera. Aunque ambas vertientes se adentran profundamente en su intimidad y en su concepto de vida, abstracción y naturaleza, la figuración femenina se ha ido carnalizando cada vez más, a medida que deja de ser especulación formal y analogía, para convertirse en la expresión de un nítido deseo del objeto, la pura verdad con los años.

PRIMARIOS Y COMPLEMENTARIOS

El aparente uso del "mismo colorido" durante cuatro décadas, salvo cuando deliberadamente amasa policromías cruzadas por líneas negras, en

las que es inútil discriminar figuras, puede deberse a que Ramírez fijó, como su firma personal, una suerte de extrapolación abstraccionista de la teoría impresionista del color. La ley del contraste simultáneo de los colores (de Chevreul), base científica del "divisionismo" neoimpresionista para reconstituir óptimamente los tonos de la paleta por yuxtaposición y oposición de colores primarios para destacar sus complementarios, se diría que ha servido a Ramírez como un contra-referente. A diferencia del puntillismo neoimpresionista, que proponía "una pincelada proporcionada a la dimensión del cuadro",²⁸ Ramírez parece que no ha descompuesto la luz por refracción en un prisma, sino que la ha roto como un gran espejo cuyos añicos dispersaran colores filosamente contrastantes, y los proporcionara a la dimensión de un cuadro infinito, del cual cada obra constituye un fragmento rectangular, como pieza de un rompecabezas modular, proporcionando a (la pequeñez de) las dimensiones humanas ante la infinitud. Es decir, al no pretender abiertamente la figuración, sus colores primarios yuxtapuestos o contrapuestos, pueden verse como una mezcla óptica tan desmesurada del prisma de colores que su referente cromático figurativo parece microcósmico. Si se ha dicho que Ramírez es un "cubista", tal vez se deba, primero, a que sus composiciones de

formas angulosas, agudas, sugieren descomposiciones de un solo objeto policromo a fin de mostrar todas sus facetas simultáneamente en un solo plano, y segundo, a que por su conocida pasión por la música, sus pinturas se prestan a verse como transposiciones del concepto de fuga al campo pictórico, es decir de usar motivos y contramotivos repetidos por diferentes tonos. En tal caso, las obras completas de Ramírez serían una prolongada fuga que jamás llegará al *streetto*.

LA PROFUNDIDAD: LOS NOVENTA

Los años ochenta fueron de asentamiento, de madurez y de goce de la libertad creativa que conlleva la aceptación total de la pintura como una suerte de vicio solitario, pero jamás como un objeto de consumo y menos aún como un modo de participar en los mercados estético y económico. Cuando Ramírez ha declarado que, para entender y valorar justamente una obra de arte, "hay que tener, antes que todo, mucha necesidad de ella",²⁹ parece haber implicado asimismo que tan imperiosa es la necesidad de crearla, que todo lo demás queda afuera de su propósito esencial: es decir, su difusión, su recepción crítica y su venta. "En el pintor profesional existe un espíritu calculador del que yo carezco... No tengo ningún juicio con respecto a mi pintura y lo que me



interesa especialmente es despojarme cada vez más de tanta dependencia que he ido arrastrando y conocer mi auténtica capacidad".³⁰

De allí en adelante todo sería goce a voluntad. Aunque planteada casi desde sus inicios, en los años noventa la obra de Ramírez incursionaría en el dominio de la ilusión de profundidad del campo visual, o sea, en la virtual tridimensionalidad del plano de la pintura como una exigencia lógica de sus procesos de generación de formas y soluciones compositivas. Sus formas fragmentarias adquieren perfiles de astillas filosas, como recortes de papel volando, como añicos de formas y figuras ambientales capturadas en su vuelo por el espacio tridimensional. Multitudes de pequeños planos irregulares escorzados, suspendidos en su "fuga" hacia el fondo o hacia afuera del cuadro, como instantánea congelada de una explosión, han ganado la libertad de aludir toda suerte de figuraciones, asimismo fragmentarias.

Se ha dicho que cualquier parte o detalle de una pintura de Ramírez posee el mismo valor del cuadro total, es decir, que cada partícula contiene al todo. Con esta calidad ha introducido nuevos puntos de referencia, "centros sensibles" como algunos trazos negros que podrían ser signos anímicos, sugerencias de formas orgánicas en cierto grado identificables, que añaden a la dinámica de orden y caos su

dimensión humana, humanista.

Ni siquiera en sus períodos de abstraccionismo total, Ramírez ha inhibido la aparición de señales que revelan el tema a ultranza de sus composiciones: la entidad humana y su entorno natural, o directamente la preeminencia del ser, única justificación verdadera del arte. Ya sea que esté presente por las reincidencias cíclicas del trazo manual, garabatesco, que sensibiliza nerviosamente sus composiciones, sea que las formas geometrizarantes insistan en regresar a su naturaleza vegetal o animal, o en fin, sea que fragmentos de la figura humana sugieran la ocultación de algún o algunos habitantes del cuadro, como insectos camuflados en la espesura selvática, la obra no presume de existencia propia, como objeto, como imagen, sino implica la inherencia del ser. Incluso cuando la obra se independiza por completo de referentes identificables, los títulos guían (en serio, en broma) hacia la observación o la vivencia motivante. Esto no significa que Ramírez siga unido a la naturaleza, sino que tal vez, con la ironía de quien goza y sufre el aislamiento voluntario, haga comentarios sobre el mundo de los que luchan por lograr y mantener un sitio en el panorama artístico.

El pintor como perro viejo (1990), *Pintor chaparro y malencarado* (1990), *Pintores envidiosos* (1992), *Pintor vuelto insecto* (1992), *Caligari, explotador*

de pintores (1992), *Pintor cuidándose la espalda* (1992), *Pintor sin brazos con modelo* (1994), entre muchos títulos burlescos alusivos a la precaria condición del artista, contrastan con la actitud contemplativa de sus primeras pinturas que, como *Paisaje de luz mineral* (1964), *Verano fragmentado por la brisa leve* (1965), *Lugares que fueron* (1970), expresan además del buen humor de Ramírez, una tan larga ausencia del fragor de las batallas plásticas de la(s) gran(des) ciudad(es), que no puede más que autocongratularse.

LO QUE NO FUE EN SU AÑO

A partir de los años sesenta el devenir del arte mexicano se ha caracterizado por dar virajes a cada década, exceptuando quizás a la llamada generación intermedia, surgida en los setenta, diversificadora pero también hiperestetizadora de las audacias de la Ruptura de los cincuenta y sesenta, hasta academizar lo que fue antiacadémico y lo que fueron sus ansias innovadoras. Los años ochenta representan un cambio verdaderamente radical. Por una parte, el arte emergente entonces adquiere conciencia del avance de los conceptos de posmodernidad en los países (post)industrializados, y por otra, desde un país en que tradición significa inmersión en sí mismo y modernidad traición a su ser ancestral, el neoconceptualismo y el neobjetualismo (y con ellos, la transvanguardia italiana y el neoexpresionismo

alemán) se topan con el surgimiento de un neofigurativismo iconoclasta que mientras recupera, cuestiona y resignifica o ridiculiza iconografías normativas históricas y populares mexicanas, recupera el *kitsch* como categoría estética, reduce lo sublime a incumplida penitencia religiosa, hace de la historia patria un *collage* de "cromos" y estampitas escolares, y convierte la política y a los políticos en historieta cómica o gran guiñol o *sketch* carpero o *match* de luchadores enmascarados. Sin embargo, muy en el fondo, por debajo de su filosofía de rascuachez, celebra aún lo humano, por pequeño que resulte como fenómeno de feria.

Aunque el devaneo entre contrarios es inevitable, sobre todo porque el llamado neomexicanismo triunfa dentro y fuera de México, para los años noventa dominan los objetualismos y los no objetualismos, los neoconceptualismos, el instalacionismo y el performancismo, no tanto porque se asuma la muerte de la pintura cuya teoría llevan aparejada, sino porque ésta se aviene a las visiones holocásticas y apocalípticas como premoniciones de la globalización, típicas del final del milenio. La Ruptura, pese a su repudio por las identidades nacionales expresadas en el arte y a la presunción internacionalizante de sus lenguajes, no logró realmente su difusión mundial. Y desde que difusión significa categori-



zación estética —puesto que conlleva reconocimiento y su imposición—, entonces los artistas de la Ruptura no se erigieron en paradigmas y tal vez tarden aún en aspirar a clásicos o en descender a tradicionales, puesto que a las nuevas generaciones de creadores artísticos no les importa reconocer valores que no sean para el futuro.

El arte presente es pasado. Es objetivo trascendido y sólo puede leerse conforme a teorías pasadas. Las obras de Rojo, Felguérez, Carrillo, F. García Ponce, Von Gunten, Corzas y de otros valiosos artistas fundadores del Salón Independiente, han sido revisadas en conjunto e individualmente. Ramírez figura entre ellos con una propuesta absolutamente distintiva, que comprueba una vez más que la Ruptura no fue una tendencia ni un movimiento, sino la unión temporal y circunstancial de tantas opciones y posiciones artísticas como podrían hacer estallar los baluartes de la vieja Escuela Mexicana.

La obra de Ramírez, frente a estos drásticos cambios o desvanecimientos de cánones y paradigmas, ante la frialdad del arte que se autoanaliza y autocuestiona sin aceptar que trasciende los límites del arte y, sobre todo, ante los nuevos conceptos de lectura y crítica del arte, hoy surgida de una sensibilidad exquisita, única y autoconcluyente. La pintura de Ramírez es la del solitario que es, incluso frente a las obras de artistas



Pintor receloso, 1992
acrílico/tela
124 x 83 cm

abstraccionistas surgidos entre los años setenta, ochenta y noventa en México, como Palacios, Mena Pacheco, Boldó, Alamilla, Guajardo, F. Castro Leñero, Gradwohl, entre muchos otros, quienes al refrescar y diversificar las opciones abstraccionistas, mostraron que el abstraccionismo "posmoderno" está en posesión plena de un arsenal pictórico ya probado, ya histórico, y que está en posibilidad de citar, parafrasear o parodiar o combinar o fusionar, guardando una distancia crítica o admirativa o indentificatoria ante un panorama artístico de pasmosa heterogeneidad, tanto o más estimulante o desafiante que aquel que afrontaron los artistas de los años sesenta. Frente a ellos la obra de Ramírez es la de un maestro imposible de imitar.

La ruptura actual es total. Para el artista conceptualista mexicano de hoy aquellos abstraccionismos apenas resultan legibles, especialmente porque aún no han sabido reconocer el valor de acometerlos en tiempos adversos, ni analizar las repercusiones de su validación profunda y de su permanencia, lo cual contribuiría significativamente para sensibilizar y aculturar la actual asunción (a veces ciega) de los lenguajes que al pretenderse globales, sacrifican la aportación de la individualidad.

Si Ramírez eligió vivir aparte, en su natal Yucatán, no sólo fue por alejarse de provocaciones externas que

en vez de estimular coartan la creación, sino para salvar esta individualidad que enriquece tanto temática y formalmente su propia obra, como agudiza la singularidad de su aportación al concierto de los lenguajes abstraccionistas o no. El devenir del arte en México en los últimos treinta años no fue en su daño. En realidad una pintura que se alimenta de sí misma y que se produce en un clima que hace ver con claridad y espectacularmente sus efectos sobre seres y cosas, sólo requeriría de ocasionales atisbos hacia el exterior, o sea, a lo que están haciendo los demás, solamente quizás para seguir guardando prudente distancia. Por otra parte, la posibilidad de estar atento a las evoluciones teóricas, a veces como circenses, que han hecho del arte un fenómeno inaccesible incluso para quienes lo crean, ahogándolo en mares de palabras, es improbable que sirva para afirmar a alguien que piensa que un cuadro no significa nada por sí mismo, es decir, nada y muchísimo a la vez, desde que un cuadro es una obra abierta a la vivencia y, si se quiere, a la interpretación, pero finalmente es un objeto, una imagen, cuya finalidad última es integrarse a la vida de quienes tienen necesidad de ella, sea un coleccionista particular, el visitante de una galería, el espectador casual en un museo o bien, a la memoria de un *amateur*, de un crítico o de un historiador de arte.



La escritura del presente texto no sólo implicó una revisión de la obra de Gabriel Ramírez al lado de las de sus contemporáneos mexicanos, en relación con sus precedentes inmediatos y con las condiciones socio-culturales en que florecieron, sino también con el acontecer artístico mundial del momento. Intentando buscar similitudes de concepto y expresión de la obra de Ramírez en el concierto mundial, resultó sorprendente no haber logrado emparentar realmente su propuesta primera con las "influencias" que el mismo pintor reconoce. Descontado Van Gogh, por ser el paradójico estímulo de una vida creativa, y pese a sus semejanzas formales e intencionales con Asier Jorn —*Carta a mi hijo*, 1956—, con Karen Appel —*Mujer con avestruz*, 1957— y ciertas recurrencias de trazo con Corneille —*Jardín*, 1952—, en realidad la evolución temática y de lenguaje de cada uno ellos reveló que sus conceptos de base diferían radicalmente de los imbuidos por sus obras en Ramírez. Ello bastaría para demostrar que la individuación de sus modelos por Ramírez tenía otros derroteros. El descubrimiento y denodado cultivo de sus propios recursos, la inventiva de su uso en diferentes estratos de significación y la riqueza del caudal referencial privativo de Ramírez son únicamente atribuibles a él, confirmando que su único y verdadero influjo es su

propio universo, si el universo fuera calizo, plano, blanco, ardiente, impoluto y maya aún como Yucatán, como fue Cataluña el universo de Joan Miró.

Muchos de los artistas de la generación de Ramírez celebraron la libertad como la gran permisa de la creación plástica, aun cuando ésta significara libertad para sumergirse en sí mismos hasta agotar las últimas consecuencias de sus lenguajes. Sin embargo, el goce de la libertad de Ramírez es tal que se ha convertido en tema, motivo, concepto, técnica, expresión y destino de su obra. Y según el escritor, poeta y crítico Jomi García Ascot: "Esta es la gran palabra y el gran secreto de esta obra ejemplar: la libertad. Porque todo lo que hace Ramírez es libertad. Desde no darle a su bellísima pintura demasiada importancia... hasta haberse ido a vivir... lejos del tejemaneje de la comercialización de la pintura, de la actualidad de los oportunismos".³¹

Ante la poética del silencio o del hermetismo o de la indiferencia o del narcisismo o del enigma insoluble, que el arte surgido al final del siglo XX presume haber creado —ignorando a Duchamp, a Beuys, a Samuel Beckett y a John Cage, entre otros—, Ramírez sigue ejerciendo una poética del sonido, del ruido y de la explosión de la libertad, dilatando el viejo don de la autenticidad, antes de que se extinga por completo.

NOTAS

1. *Sed de vivir (Lust for Life)*, MGM, 1956. Dirigida por Vicente Minnelli, escrita por Norman Corwin basado en el libro de Irving Stone, dirección artística de Cedric Gibbons. Con Kirk Douglas como Vincent van Gogh y Anthony Quinn como Paul Gauguin.
2. José de la Colina, *Lust for Painting*, catálogo de exposición de Gabriel Ramírez en la galería Pecanins, México, D.F., 1994.
3. Emilio García Riera, et al., *Gabriel Ramírez*, catálogo de exposición en la galería Pecanins, México, D.F., julio de 1996.
4. Brian Nissen, entrevistado por Luis Carlos Emerich, en *Pecanins*, Gal. Pecanins, Fonca, Inba, México, D.F. 2000.
5. *Idem*.
6. Rita Eder, *Gironella*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, México, D.F., 1981.
7. Luis Carlos Emerich, *op. cit.*
8. Juan García Ponce, *Nueve pintores mexicanos*, Editorial Era, México, 1968.
9. Magdalena Dabrowsky, *The Creation of a New Spiritual Realm*, catálogo de la exposición *Kandinsky Compositions*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1995.
10. Bartolí citado por Rita Eder, en *Gironella*, 1981.
11. Grupo de artistas cuyo nombre es un acrónimo de *Copenhague, Bruselas y Ámsterdam*, surgido en 1948, casi al mismo tiempo que la *action painting* norteamericana. Formado por Karen Appel, Constant, Corneille (Guillaume van Beverloo), Asger Jom, Pierre Alechinsky y otros diez artistas.
12. Raúl Renán, *México en el arte*, núm. 24, invierno de 1989, INBA, México D.F.
13. Jorge Victoria Maldonado en *Diario del Sureste*, Mérida, Yucatán, México, 10 de octubre de 1986.
14. Eugenia Montalbán Colón, "Si Gabriel Ramírez callara", en *Por Esto!*, 18 de noviembre de 1994, Mérida, Yucatán, México.
15. de la Colina, *Desdiario*, 20 de marzo de 1944, México, D.F.
16. Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual, la escena y el laberinto*, Ed. Anagrama, España, 1996.
17. Gubern, *op. cit.*
18. Victoria Maldonado, *op. cit.*
19. Shapiro, "La actualidad liberadora del arte de vanguardia", 1957, reproduciendo en *Pintura /Expresionismo abstracto*, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, Fundación Cultural C., México, 1996.
20. José de la Colina citado por Rita Eder, *op. cit.*
21. H.L.C. Jaffé, *La pintura del siglo XX*, Ed. Diana, México, 1967.
22. Willemijn Stokvis, "Cobra y el Stedelijk", en el catálogo *Grupo Cobra*, Fundación "La Caixa", Barcelona, España, 1996.
23. Willemijn Stokvis, *op. cit.*
24. Rafael Argullol, "El arte en la sala de los espejos", en *Pensar el siglo*, editado por Manuel Cruz y Gianni Vattimo, Editorial Taurus, Madrid, España, 2000.
25. Rafael Argullol, *op. cit.*
26. Juan García Ponce, *op. cit.*
27. Joan Pijoan, *Historia del arte*, Salvat Editores de México, 1972. *Die Brücke (El puente)*, grupo de artistas constituido en Dresde, en 1905, por Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Nolde, Pechstein, Müller, Bleyl y otros. Se disolvió, en Berlín, en 1913.
28. Paul Signac, *De Eugene Delacroix al Neoimpresionismo (1898)*, citado por Germain Viatte en *Diccionario Larousse de la Pintura*, Editorial Planeta-De Agostini, Barcelona, España, 1987.
29. Jorge Victoria Maldonado, *op. cit.*
30. Jorge Victoria Maldonado, *op. cit.*
31. Jomi García Ascot, *El Semanario*, suplemento dominical del periódico *Novedades*, diciembre de 1985, México.

