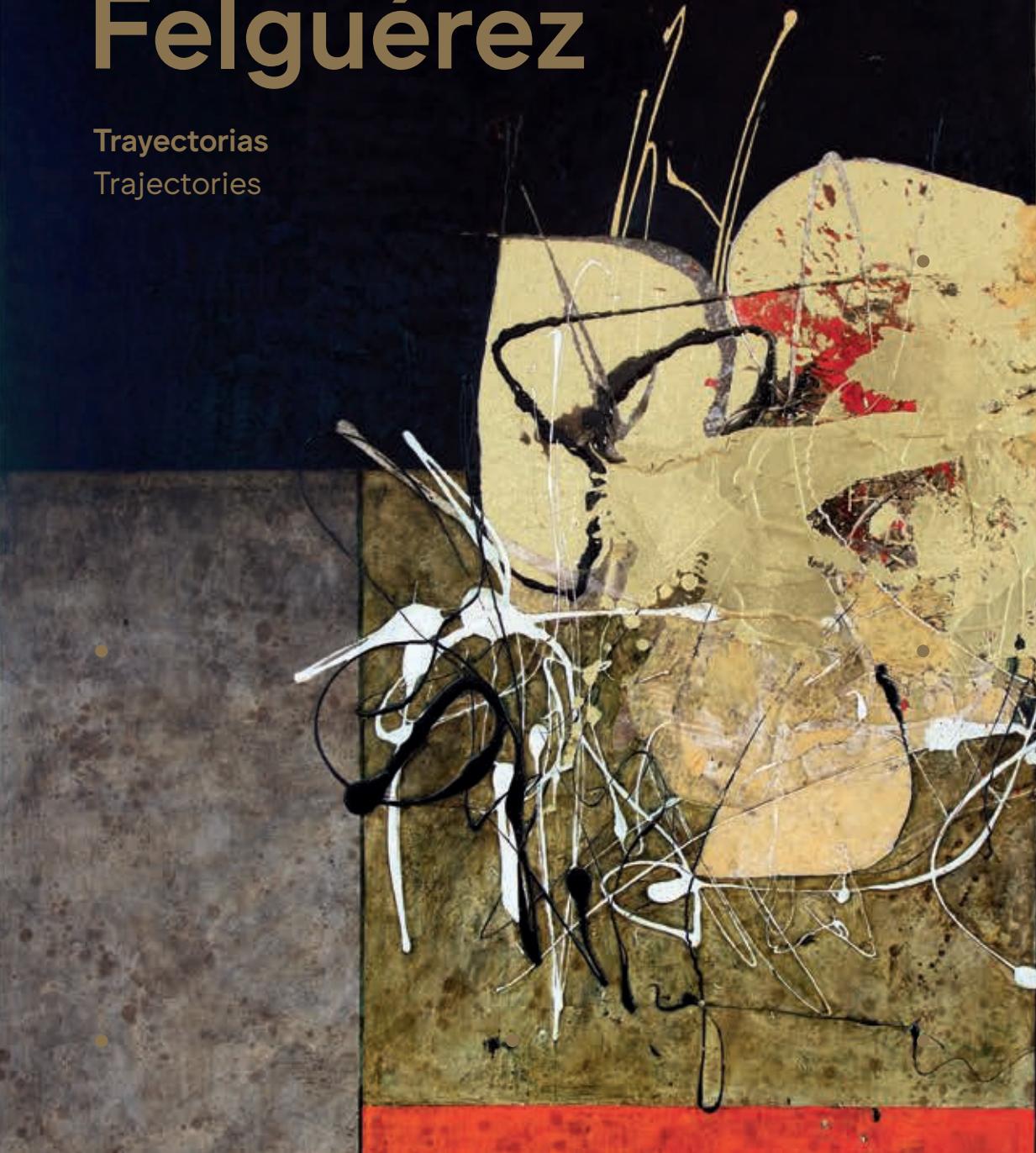


# Manuel Felguérez

Trayectorias  
Trajectories



Trilogía—Trílogy (detalle—detail) 2019. Foto—Photo: Francisco Kochen [Cat. 93]



MUAC 082



Publicado con motivo de la exposición *Manuel Felguérez. Trayectorias* (7 de diciembre de 2019 al 6 de mayo de 2020) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

—  
Published on occasion of the exhibition *Manuel Felguérez. Trajectories* (December 7, 2019 to May 6, 2020) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts

Manuel Felguérez

Pilar García

Investigación—Research

Andrea de Caso

Traducción—Translation

Julianne Neuhauser

Dirección editorial—Editorial Direction

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Coordinación editorial—Editorial Coordination

Ana Xanic López · MUAC

Vanessa López García · MUAC

Corrección—Proofreading

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Ana Xanic López · MUAC

Vanessa López García · MUAC

Daniel Saldaña París

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de diseño—Design Assistant

Raquel Achar Cohen

Primera edición 2019—First edition 2019

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM

Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, 04510, Ciudad de México

[www.muac.unam.mx/publicaciones](http://www.muac.unam.mx/publicaciones)

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, su autora—the translator for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN UNAM 978-607-30-2834-9

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser impresa ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—  
All rights reserved.

This publication may not be printed nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Imagen en—image on p.1: Manuel Felguérez trabajando en su estudio en el mural *Agenda 2030* para la sede de la Organización de Naciones Unidas, Nueva York—working in his studio on the mural *Agenda 2030* for the United Nations headquarters, New York, 2018.

Archivo Manuel Felguérez—Manuel Felguérez Archive

# **Manuel Felguérez**

**Trayectorias**

Trajectories



**Trayectorias: tres momentos en la  
producción de Manuel Felguérez** 6

Trajectories: Three Moments in  
the Career of Manuel Felguérez 8

**La pulsión de crear: una conversación** 10

The Drive to Create: A Conversation 36

---

Manuel Felguérez  
Pilar García

**Semblanza** 88

Biographical Sketch

**Catálogo** 89

Catalog

**Créditos** 94

Credits

Manuel Felguérez en su estudio en la Ciudad de México  
—in his Mexico City studio, 2019. Foto—Photo: MUAC

# Trayectorias: tres momentos en la producción de Manuel Felguérez



Manuel Felguérez en su estudio en la Ciudad de México—in his Mexico City studio, 2019. Foto—Photo: MUAC

Manuel Felguérez ha sido una figura clave en el desarrollo del arte contemporáneo del país y, a propósito de sus 90 años de vida, celebramos con él esta muestra en el MUAC.

Son tres los momentos que marcaron un cambio de rumbo en su producción artística: los murales de desecho, *La máquina estética* y su creación reciente.

Los materiales de desperdicio y chatarra que solía utilizar para su obra más temprana se convirtieron en la materia principal de construcción de sus murales, donde se evidencia su maestría a través de una lógica multidisciplinaria y colaborativa.

Su interés por la experimentación se refleja en *La máquina estética*, proyecto que realizó a mediados de los años setenta, donde investigó las posibilidades creativas que existen al utilizar una computadora para diseñar piezas. Esta etapa deja entrever la conjunción —siempre presente en su obra— entre lo pictórico y lo escultórico, y el planteamiento de soluciones plásticas a una forma específica.

En su producción reciente, Felguérez conserva el gusto por el gran formato y el uso de diferentes materiales para crear composiciones abstractas. Esta muestra representa, a su vez, una oportunidad para restaurar y recuperar piezas icónicas dentro de su trabajo, acciones que hemos implementado desde hace ya varias exposiciones. En esta ocasión, el esfuerzo se centra en el *Muro de las formas mecánicas*, pieza que realizó para el Deportivo Bahía, a la par del mural *Canto al océano*, en 1963. La colaboración del artista ha sido fundamental para el rescate de la pieza, la cual ya forma parte del patrimonio artístico universitario. La obra se exhibirá en la explanada frente al museo en condiciones similares a las de hace 56 años.

Para este volumen, una conversación con la curadora Pilar García revisa el trabajo que Felguérez ha desarrollado durante más de seis décadas, desde sus propuestas conceptuales, referencias, influencias y anécdotas de colaboración con Alejandro Jodorowsky y otros artistas, hasta la fabricación actual de murales y esculturas monumentales.

# Trajectories: Three Moments in the Career of Manuel Felguérez



Sin título—Untitled [Vitral—Stained Glass], ca. 1965 [Cat. 8]

Manuel Felguérez has been a key figure in the development of contemporary art in Mexico and we are celebrating his 90<sup>th</sup> birthday with this exhibition at the MUAC.

There are three moments that have marked watershed moments in his artistic career: the junk murals, *The Aesthetic Machine* and his recent creations.

The garbage and junk that he used in his earliest work became the principal materials for the construction of his murals, which display his mastery through a multidisciplinary, collaborative logic.

His interest in experimentation is reflected in *The Aesthetic Machine*, a project from the mid-70s that explored the creative possibilities of using a computer to design works of art. This period reveals the conjunction—always present in his work—of the pictorial and the sculptural, as well as the design of plastic solutions for a specific form.

In his most recent productions, Felguérez maintains his love of large-scale formats and the use of varied materials to create abstract compositions. This exhibition also represents an opportunity to restore and recover pieces that have been iconic in his career, as we have been doing in recent exhibitions. On this occasion, this labor of restoration has centered on the *Wall of Mechanical Forms*, a piece he made in 1963 for the Deportivo Bahía, along with the mural *Song to the Ocean*. Here the artist's collaboration has been fundamental, as this piece is part of the university's artistic heritage. It will be shown on the plaza in front of the museum in conditions similar to its original exhibition 56 years ago.

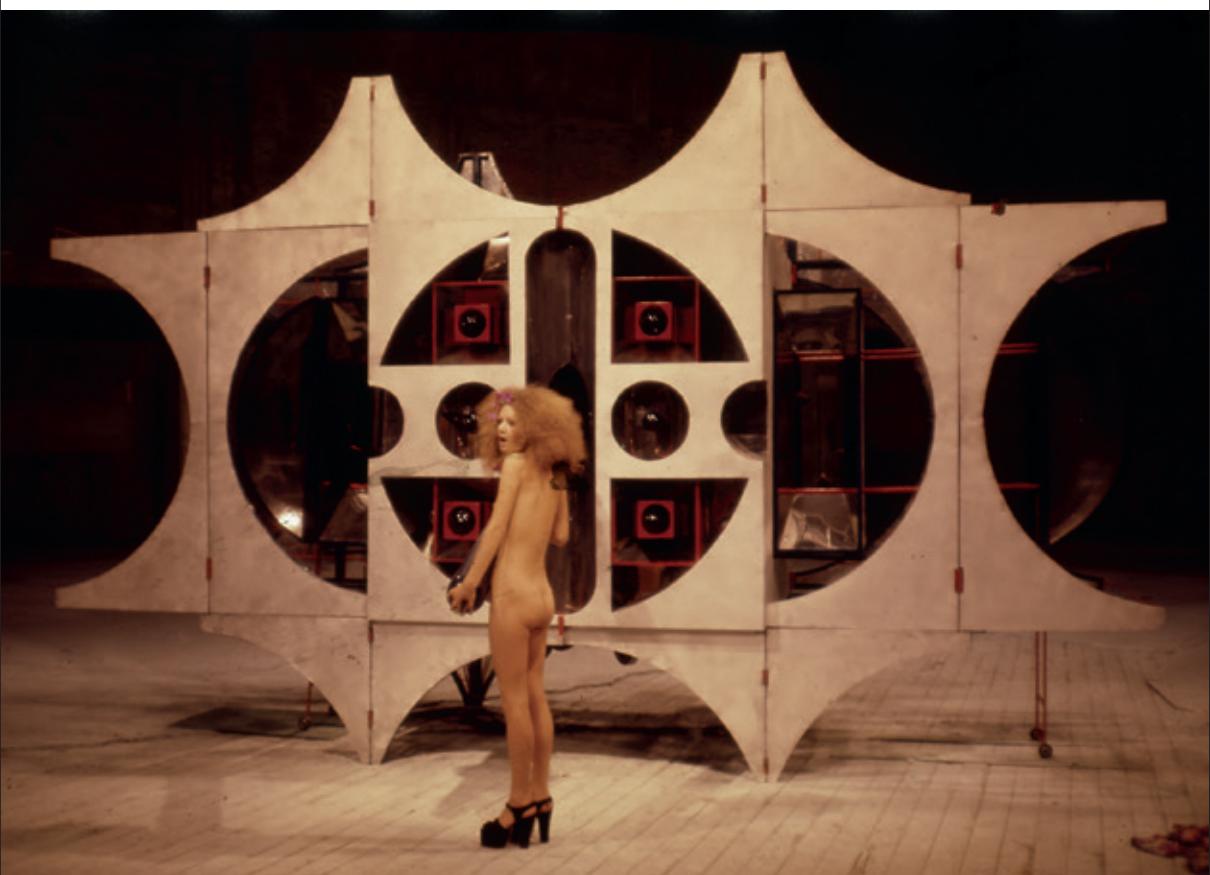
For this volume, a conversation with curator Pilar García covers his over-six-decade career, from his conceptual projects, his references and influences, anecdotes of his collaborations with artists such as Alejandro Jodorowsky, up through his current work, which consists of murals and monumental sculptures.

# La pulsión de crear: una conversación

---

Manuel Felguérez

Pilar García



*La máquina del deseo—The Love Machine, 1973. Fotograma tomado de la película La montaña sagrada de Alejandro Jodorowsky —Still from the film *The Holy Mountain* by Alejandro Jodorowsky*

**Pilar García (PG):** Durante el tiempo que he estado inmersa en esta y otras investigaciones en las que has estado presente, he encontrado una cantidad enorme de entrevistas que te han realizado. En la gran mayoría, hablas de tu formación y trayectoria, y, sobre todo, del inicio de tu carrera. Quisiera que entablemos esta conversación desde el hoy, desde tu trabajo y tu mirada presentes. Has tenido una participación muy activa en la exposición que estamos organizando en el MUAC como parte de la celebración por tu noventa aniversario, sobre todo en la selección de las obras que van a conformar el guion curatorial. En mi opinión, la muestra cubre tres momentos claves en tu trabajo. El primero, relacionado con el arte de vanguardia, incluye piezas en donde el material de desecho industrial toma un papel protagónico y también la colaboración que estableciste con Alejandro Jodorowsky, el teatro de vanguardia y los efímeros pánicos. Un segundo momento, también de vanguardia, retoma el trabajo de *La máquina estética*: el encuentro de la creación artística con la computadora. Y un tercero que incluye la producción de pinturas y esculturas en las que retomas soportes de tamaño mural. Después de esta introducción, me gustaría saber si ves en las obras que ahora estamos exponiendo una o varias líneas que hayan definido tu trabajo.

**Manuel Felguérez (MF):** A esta exposición, que ideé contigo, que eres la curadora, había que ponerle un nombre, porque así se acostumbra. No queríamos hacer una retrospectiva ni tampoco una exposición actual, así que el nombre gira en torno a la palabra *trayectoria*. Pretendo enseñar un poco de lo que hago para que la gente perciba el camino que empezo en 1947 y del que todavía siguen saliendo cosas nuevas. Tomé esta decisión, entre otras cosas, porque uno de mis pensamientos estéticos esenciales es que el arte es creación, así que no se vale repetir. Siento que cuando un artista se repite, se vuelve artesano de sí mismo y deja de producir arte. Es fácil que uno piense de esta manera y que tenga la pretensión de hacerlo, lo difícil es mantenerte con esa postura sesenta o setenta años, siempre encontrando nuevos caminos para que la obra vaya girando. El otro cuidado que tengo es que —y eso me lo han dicho varios críticos— siempre se reconoce cuando una obra es mía. Presumo no sólo de variar, sino de variar dentro de unos límites.

**PG:** Se diría que creaste un estilo...

**MF:** Por otra parte, mi participación con Jodorowsky empezó en el año 1959, como escenógrafo. En este trabajo, cada obra te da el reto de cambiar la estética de lo que la rodea. Además de estar presentando teatro de vanguardia, formamos una compañía que, si algo la caracterizó, fue que nunca teníamos un centavo. Cada vez que debíamos hacer una obra, nuestro problema era juntar dinero para pagar quince días de teatro. Hasta ahí llegábamos. Los días que teníamos función, nos asomábamos por la cortina: “¡Hay siete! Bueno, ¡vamos!”. Excepto en las inauguraciones, que siempre fueron tumultuarias. Como siempre nos clausuraban la obra, todo mundo tenía que apresurarse a verla el primer día. Al segundo o tercero, aparecía el letrerote: “Clausurada”. Nunca entendimos por qué. Para nosotros, eran obras blancas, pero no para las autoridades. La personalidad de Alejandro conducía a que siempre encontraran algo incorrecto para el público. *La ópera del orden* ni siquiera nos dejaron inaugurarla, nos la clausuraron antes de levantar el telón. En otras ocasiones —como con la obra de Steinbeck— llegábamos a levantar el telón, a recibir aplausos del público y, al terminar la función, “clausurada”. Era una lucha diferente. El vestuario lo hacía Lilia Carrillo, que era mi pareja en aquel entonces. Como no teníamos dinero, íbamos a la Merced a comprar trapos o a ver qué nos regalaban.

Nuestra creación siempre tuvo que ver con lo pobre. Esa tendencia a los materiales pobres la conservé mucho tiempo, sobre todo a través del arte público. Cuando me decían: “Queremos que hagas un mural”, nunca estuve a discusión “a ver cuánto me das”. Siempre fue: “Queremos que lo hagas en un mes o en dos meses”, y yo les decía: “¿De dónde a dónde?”, “pues de aquí a acá”. Como el que tiene el MUAC ahora, el que estuvo en el Cine Diana: media treinta metros. Treinta metros no fueron tan difíciles, sólo había que llenarlo de chatarra. Después hicimos el Bahía —que pertenece a la colección del MUAC—. Ese midió cien metros por cinco de alto. Como no había dinero, inventamos que se haría con concha de ostión y madreperla. Eso se me ocurrió por el antecedente de la Plaza San Jacinto, el Isidro Fabela, que tiene una fuente muy bonita. El problema entonces era conseguir conchas de ostión. Como el balneario tenía un camioncito, todos los días a las cuatro de la mañana salíamos a la Merced y a las osteoneras a recoger conchas. Después teníamos que tirarlas en un hoyo con cal y lavarlas muy bien. Y ya, con eso teníamos el material caro, el vistoso. Lo demás era cemento, común y corriente, aligerado. Había un techo en el Bahía, también estaba

la alberca de cien metros. La planta baja tenía como cien vestidores, con puertas; sin embargo, la mayoría de la gente iba al segundo piso porque había vestidores de damas y hombres, y cabían quinientos en cada lugar. Al final sobró mucho material, se nos pasó la mano en la recolección. Como era gratis y le quitábamos trabajo a los empleados al deshacernos de la basura, nos las daban con mucho gusto. Entonces hice otros dos murales ahí y una fuente. Todo eso se construyó en el Deportivo Bahía, cuyo encargado, casi dueño, era Gelsen Gas, que en ese momento era fotógrafo. Cuando terminamos el mural, ya era poeta, después era mecenas, escritor y luego empezó a pintar también dentro del mundo de la vanguardia. Era de los seguidores de Alejandro. El mural se llamó *Canto al océano*, que es una poesía de Lautréamont. Cuando tuvimos que inaugurar, ya con el nombre y el canto, Alejandro comenzó a inventar un efímero, un *happening*, lo que correspondía a la época. Para este *happening* se utilizaron los cuartitos de abajo. Como la compañía era bastante grande, en todos los cuartos había parejas haciendo lo que quisieran, a la vista del público... Alejandro iba a recitar el poema, pero para hacer algo espectacular, tenía que llegar del cielo. Alquilamos un helicóptero para que bajara al empezar la función. Resultó que a las seis de la tarde, durante los ensayos, se nos cayó el helicóptero al agua y tronó, se rompieron las aspas. Afortunadamente no había gente. Decidimos inaugurar con el helicóptero dentro de la alberca, un extra muy bueno.

**PG:** Quisiera preguntarte ahora si tu abuelo tenía algo que ver con el Teatro Ideal o el Cine Ideal.

**MF:** Mi padre era ranchero, era hacendado, decía mi madre. Ella era hija de un señor que hacía espectáculos y que construyó el Teatro Ideal. Tenía varios pisos; era un lugar donde había teatro tradicional, salas para cine y para espectáculos que se le ocurrían. Cuando murió mi abuelo, y luego mi padre, yo acompañaba a mi madre todos los días, pues ella lo manejaba. íbamos a ver cuánto había entrado. Siempre me colaba a los camerinos. Sí tengo antecedentes.

**PG:** En varias ocasiones has mencionado que viajabas mucho a Nueva York, pero que a pesar de que exponías ahí, tu mirada estaba hacia los artistas europeos, quienes también iban a Nueva York. Sin embargo, siempre he tenido la sospecha de que hay una

referencia importante a Louise Nevelson en tus piezas, en los ensamblajes. ¿En algún momento viste obras suyas?

**MF:** Sí, claro. Desde el principio, mi relación fue más con Europa que con Estados Unidos. Para ir a Europa, uno siempre pasaba por Estados Unidos y Louise Nevelson era muy importante, sobre todo durante la época en la que hizo la escultura en Downtown. También existe otra escultura que me gustaba mucho, de alambres y tela. Yo considero que mi aprendizaje no sucedió recibiendo clase, sino viendo. El maestro que tuve fue Ossip Zadkine; es de los más importantes escultores cubistas, incluso tiene su sala especial en el Pompidou, dos museos, en fin. En México nadie lo conoce, es como decir “Pérez”, pero en París sí existe. A través de Zadkine fui a dar con Brancusi. Yo me inicié en la escultura formal, la entrada a lo abstracto fue un golpe. De repente, en una exposición colectiva, había un mármol todo chueco, leí “Jean Arp” y me encantó. Digamos que son mis tres influencias principales de muy joven.

**PG:** Desde inicios de tu carrera, principalmente en los años cincuenta, te ha interesado crear obras que dialogan con la estética industrial y la idea de la máquina como materia y como proceso, al usar elementos que conforman artefactos mecánicos —engranes y basura industrial—. De la década de los cincuenta hacia los sesenta, veo en tu trabajo una búsqueda constante en la relación entre máquina y experiencia estética. Estoy pensando en un ensamblaje que hiciste en 1958 y, durante los sesenta, en los múltiples murales que realizaste donde, de manera recurrente, empleaste elementos que formaban parte de un motor o bien eran chatarra y desechos industriales. También en el caso del *Mural de hierro* del Cine Diana que tanto debate generó y que, a la vez, valió de reconocimiento a un nuevo lenguaje plástico. Esta idea de la máquina como hilo conductor está presente en el guion museográfico, ya que se presentan piezas que inician en los cincuenta y continúa con otras posteriores, como *La máquina del deseo* o tu trabajo de *La máquina estética* con la concepción de la máquina como computadora.

**MF:** Todo, en plan de psiquiatra, va saliendo. La máquina fue uno de mis juguetes de la infancia. Me encantaban las máquinas. Una de mis diversiones era tirar los despertadores al piso, que se abrieran y volver a armarlos. Cuando fui a Europa, y ya estaba

metido en el arte, entre otras cosas, hice un viaje a pie en 1947, dos años después de la guerra. El recorrido fue de Fráncfort a Roma. Toda la carretera estaba llena de pedacería, de desperdicio de guerra. Tanques, coches, cañones. Mi gusto por el objeto de fierro viejo, por llamarle así, encajó muy bien cuando llegué a México y quise hacer murales. Nunca había dinero, pero era fácil que me regalaran un camión de chatarra. Así comencé con los materiales pobres. Toda la obra con Alejandro estaba entre el arte povera y el arte de la máquina.

**PG:** Tomando el trabajo que hiciste con Alejandro, me gustaría hablar sobre *La máquina del deseo*. Esta pieza móvil, de estructura geométrica, es un dispositivo trasgresor. Según entiendo, para la película de *La montaña sagrada*, a petición de Alejandro Jodorowsky, colaboraste en la creación de una fábrica de arte para la que realizaste *La máquina de deseo*. La creación de esta pieza, a mi parecer, conlleva visos por tu interés por la ciencia ficción. Años atrás habías participado en *Crononauta*, revista mexicana dirigida por René Rebetez y Alejandro Jodorowsky, en la que escribiste un texto titulado “La epopeya de Elías” relacionado con este tema. ¿La máquina que elaboraste para *La montaña sagrada* tiene que ver con esta idea de ciencia ficción? ¿Podrías explicarnos en qué consistía y cómo funcionaba la escultura? ¿Cómo entendiste el cuerpo femenino en esta y otras esculturas que acompañan *La montaña sagrada*? ¿Cómo entendías entonces el cuerpo femenino y cómo fue frecuentemente violentado en diversas escenas de la película de Jodorowsky? Al ver varias escenas de la película es evidente que hay una violencia hacia el cuerpo femenino. ¿Cómo lo veías en ese momento y cómo lo ves hoy?

**MF:** Fui lector de ciencia ficción y escribí varios cuentos, como ese que mencionas y uno más importante en la *Revista de la Universidad*, en 1959, que se llamó “Viaje sin regreso”. Todo se va ligando: la máquina, lo barato, la parte infantil. En mi formación preartística, otra de las malas costumbres que tuve fue que me encantaban los animales, fui cazador de animales vivos. En un departamento donde viví en la colonia Juárez, tenía quince o veinte especies: tigrillo, zorra, aguililla, todo. Cuando cursaba el tercer año, en el Colegio México estaban haciendo un museo; ahí conocí al taxidermista y me contacté con él para que me enseñara el oficio. En la taxidermia aprendí a hacer animales que

parecieran vivos, con lenguas de yeso pintado, ojos de vidrio. Cuando por fin me decidí a ser artista, decidí ser escultor porque ya dominaba los materiales. No se me ocurrió ser pintor, por eso entré con Zadkine y toda mi educación fue en esa disciplina. Mi primera exposición en Antonio Souza fue abstracta, de escultura. En esa ocasión expuse con Lilia Carrillo, ella pintura y yo escultura. En la época era común leer crítica de arte, así que uno buscaba información en los periódicos. A ella le dedicaron como diez artículos y a mí nadie me mencionó. Pensé que la escultura no dejaba y que mejor me hacía pintor. En 1957 se montó mi primera exposición de pintura. Desde el principio, siento que todo me salió. Nunca me sentí frustrado.

**PG:** En realidad entre los cincuenta y los setenta haces muchísimos murales. En 1965 estabas haciendo seis.

**MF:** También tiene una lógica económica. Cuando haces una exposición de pintura en una galería conocida, logras que vayan unas treinta o cuarenta personas a la inauguración. Veinte son de tu familia y los otros veinte son amigos del dueño de la galería, así formas un pequeño grupo. A todo mundo le dan una copa de vino, la gente no cabe en la galería, salen a la calle y aparece: “Gran éxito con gente en la calle”. Pensé que a ese paso, si exponía cada dos años y mi obra la iban conociendo veinte o treinta personas, obviamente nunca iba a lograr un gran alcance. Decidí entonces seguir a los muralistas: hacer murales en lugares públicos para que todo mundo los viera. Me pareció una idea muy buena y empecé con mis amigos arquitectos a conseguir espacios.

**PG:** En estos murales y con el trabajo de Jodorowsky, en particular con *La máquina del deseo*, me gustaría que me comentaras cómo veías la posición en la que Jodorowsky ponía a la mujer dentro de la película.

**MF:** Lo mejor que hice con Alejandro fueron los efímeros, uno en San Carlos a principios de los sesenta. Él tenía mucho sentido del humor y de todo se carcajeaba. Me dio trabajo. Yo le preguntaba: “¿Qué quieres, Alejandro?” “El dueño va a ser muy rico y va a tener una colección de pintura. ¿Por qué no me haces una colección? Hay que hacer Picasso, Kandinsky y todos”. Trabajaba con alumnos, alumnas en realidad, que él me llevaba para hacer los falsos. El señor de la película, amante del arte, inventó

una fábrica. Como era obra de Alejandro, él tenía que poner su sello; uno era, desde luego, el desnudo. Lo primero que necesitábamos fueron encueradas, así que pusimos un anuncio en el periódico. Todo eso lo filmamos en una caja de agua que ahora está por Tlalpan, aunque en ese momento estaba en Tacubaya, cerca del Cine Ermita. El problema fue que se nos vino una cola de gente que quería participar y tuvimos cientos de encueradas, de verdad. Ésa era la forma de trabajar de Alejandro. Él llegó a ser tan retador que en esa misma película se le ocurrió una escena en la que iba a colgar personas desnudas dentro de pencas de plátano y las iba a vender en La Merced a las señoras. Para rodar la escena había que evitar que pasara el tránsito. Por supuesto, no era fácil conseguir permiso. Así que parte del equipo de teatro se vistió de policía. Ellos guíaban el tránsito e impedían que pasara la gente.

La peor idea que ejecutó fue cuando lo corrieron. Se le ocurrió pedirle permiso al abad de la Basílica de Guadalupe para filmar. Llegó todo el equipo. La escena consistía en que una mujer entraba de abrigo, cuando estaba frente a la Virgen se lo quitaba y quedaba desnuda. Eso molestó mucho.

**Ekaterina Álvarez Romero (EAR):** Para ti y para todo el equipo que en ese momento trabajaba con Alejandro, ¿cómo era la experiencia?, ¿era incómoda, divertida?, ¿cómo la veían ustedes en ese momento y en ese contexto?

**MF:** No sé. Tú estabas como en una pandilla, una pandilla muy solidaria en la que había una serie de transgresiones constantes, que es lo que tú dices. Si formabas parte, tenías que entrarle. No podías estar haciendo el santurrón; o sea que lo que te pidieran, ahí ibas.

Alejandro me dijo: “A ver qué se te ocurre porque vamos a hacer una fábrica de arte”. La primera ocurrencia fue con una señora, aunque ella no sale en la película. La mujer se metía en una regadera, que era como una jaula, de las paredes salían esponjas y la sobaban por todos lados. Luego tenía una modelo gringa que vino para la película y me dijo: “Hombre, ¿por qué no hacemos que esta mujer tan bella excite a una máquina?” “¿Qué hacemos?” “Lo que tú quieras”, me dijo. Era muy libertario, me tenía confianza. Pero no había dinero ni elementos para hacer una máquina cinética —en esa época estaba de moda el cinetismo—. La idea era construir una máquina que empezara siendo un cubo

y que, a través de las caricias que recibía con un falo de plástico, fuera creciendo. Como no teníamos motores para lograrlo, los mismos ayudantes de escenografía formaban parte del aparato. “A ver, muchachos, suban este pedazo de cuadro, móntenlo en otro”. Un grupo como de seis o siete hombres fuertes empezaron a hacer todos los movimientos a mano. Así logramos pasar de una maquinita que aumentaba su tamaño hasta echar brazos. Todo era pura plástica. Yo tenía cartones para hacer la maqueta y concebir cómo se transformaría. Todos los movimientos de la muchacha sí fueron de Alejandro. “A ver, muévete por aquí, dale la vuelta, ahora enseña”. Todo dirigido por él, pero partía de la máquina. Primero se construyó ésta y luego se hizo el trazo escénico. Para acabarla, se hizo una máquina pequeña que echaba agua. La maquinita salía de abajo y corría por el escenario. Ésa fue la historia sin más. Para nosotros, pura risa, puro divertirte. Nos sobraron muchas muchachas que querían salir en la película. Así que, de un día para otro, hice muchísimas cajitas, cubos, prácticamente, con diferentes formas que permitieran sacar el pecho, los brazos o las piernas. Fueron como veinte máquinas, todas pintadas de colores. Las muchachas adentro de ellas también estaban pintadas de colores. Ese conjunto, con una música, se movía: era totalmente cinético el aparato.

**PG:** ¿Tienes fotos de estos cubos?

**MF:** Todo esto se perdió, todo fue a dar a la basura porque, en esos tiempos, ¿dónde guardabas esas cosas? Gracias a la película se pueden seguir viendo. Cincuenta pesos le dimos a cada muchacha por la desvestida.

**PG:** En algún momento, Guillermo Piazza nombró a un grupo de intelectuales, incluyéndote a ti, como “la Mafia”. En alguna entrevista afirmas que este grupo no reconocía a los artistas que consideraban de mala calidad. Desde los años setenta, ocupas un importante lugar en la escena del arte en México, por lo que te han incluido como jurado en concursos, salones, para dar premios y becas a muchas generaciones más jóvenes que la tuya. Desde la subjetividad, uno selecciona o se inclina por cierto tipo de arte o artistas. Desde un lugar muy crítico y honesto, ¿piensas hoy que dejaste de incluir a algún grupo? ¿Integraste a nuevos actores en la escena del arte? ¿Con quiénes estableciste mayor empatía?

**MF:** Mira, es más sencillo. Éramos amigos porque logramos hacer un enemigo: el nacionalismo de la Escuela Mexicana. No los pintores, sino el sentido nacionalista de las novelas, del cine, de los cabarets, de los pueblitos. Todo el nacionalismo tremendo. La Escuela Mexicana se volvió la enemiga y tenía sus defensores. El más bravo era Juan O’Gorman, pero también lo hicieron muy fuerte Raquel Tibol o Antonio Rodríguez. Cuando se organizó el famoso *Salón 64*, fue divertidísimo porque ahí no participaron los de la Escuela Mexicana, sino que eran los pintores de galerías, vamos a llamarles así. Hubo un jurado para dar los premios integrado por Rufino Tamayo, Jorge Crespo de la Serna y Juan García Ponce. Se armó un escándalo porque el premio de pintura fue para Fernando García Ponce.

**PG:** Eso sucedió en *Confrontación 66*, ¿no?

**MF:** No, *64*, en el Museo de Arte Moderno, que se acababa de inaugurar en 1963. El año siguiente, ESSO, la compañía americana, convocó a este salón latinoamericano. Para nosotros, que no teníamos todavía lo mínimo sobre Bellas Artes, era una oportunidad muy bonita. Todo el mundo le entró. Cuando se supo de los premios, la parte redonda del Museo de Arte Moderno se volvió una verdadero campo de batalla. Lo que más volaban eran whiskys. Corzas le pegó a José Luis Cuevas. En fin, hubo una cantidad de agresiones físicas. Todos los de ese grupo éramos amigos y después del evento salimos bastante enemistados, se hicieron como dos grupos. Todavía hubo un *revival*, porque a Hernández Campos se le ocurrió crear *Confrontación 66* e invitó a los mismos que habían estado en el Salón, con la idea de que iban a ser menos porque habría una selección. La edad máxima que podías tener para entrar al concurso eran cuarenta años. Sin embargo, para discutir quiénes iban a participar, se hicieron juntas en Bellas Artes a las que iban los críticos de la Escuela Mexicana —ya te dije quiénes—, también Juan García Ponce y los de nosotros. Asistieron dos o tres pintores de cada bando: de ellos iba Mario Orozco Rivera, por ejemplo, los más bravucones. A mí me tocó ir de este lado. Nos peleamos como quince días y sacamos la lista de los seleccionados. Obviamente nuestros jurados eran mejores, estaban dentro de lo más moderno. No se conformaron. Cuando se hizo la exposición, la pusieron en el tercer piso y de ahí volaban cuadros. Beatriz Zamora aventó el suyo desde el tercer piso: pura diversión. En esa época, otra diversión que

tuvimos fue formar equipos de futbol. En éstos participamos, por un lado, los pintores y, por el otro, la gente de teatro: directores y actores. El grupo de actores se llamaban “la Canalla” y el nuestro “Pincel y Fibra”. Entrenábamos en las canchas en CU. Invitamos a todas las amigas, novias y demás; teníamos porras tremendas. Era pura diversión y puro relajo.

Yo nunca asistí, pero hubo alguna mesa redonda en Quito a la que fue Raquel Tibol y entonces se ponía seria la cosa. Una vez hicieron un gran congreso, en Centro Médico o el Auditorio, y una de las figuras más sonadas para hablar era Siqueiros. A la salida, delante de todo el mundo, Raquel Tibol le dio una tremenda cachetada a Siqueiros. Todavía estaba latente el intento de asesinato de Trotsky, así que Siqueiros resultaba, para cierta gente de izquierda, un asesino. Entre esas cosas y lo que teuento, que era puro relajo, se fueron formando los grupos. Volvimos a ser un grupo cuando ocurrió el movimiento estudiantil de 1968 y nos llamábamos Comité de Lucha de Artistas Intelectuales. El mero mero era José Revueltas; además estaba Carlos Monsiváis. Yo estaba ahí por los artistas. Como parte de las acciones del comité, teníamos que inventar actividades para hacerlas en CU. En ese momento, la escultura de Miguel Alemán estaba protegida porque la habían vandalizado; nosotros aprovechamos para pintar las bardas. Los de arquitectura rápidamente nos consiguieron andamios y pintura. Cualquier pintor podía participar libremente. Por supuesto, invitamos a los amigos a que pintaran un pedazo del mural, el pedazo que quisieran: arriba, abajo, a la derecha, continuando el del vecino, cambiando el tema. Era pintura totalmente libre. Empezamos poco a poco, pero cada vez había más y más gente, se iba llenando, aunque nunca llegamos arriba ni a la tercera parte. En una de las ocasiones que llegamos, ya estaba el ejército y no nos dejaron entrar. Así se perdieron para siempre las famosas láminas. A partir de ese acontecimiento se nos ocurrió el *Salón Independiente*.

**EAR:** Ah, mira, éste es todo el antecedente.

**MF:** Y de ahí para acá, ya lo sabe todo Pilar mejor que yo.

**PG:** Años después, entre los setenta y los noventa, tuviste una presencia muy fuerte en el mundo artístico. ¿Con quiénes congenías más?, ¿con qué tipo de pintura o grupos simpatizabas o qué tipo de artistas apoyabas?

**MF:** El grupo más unido se organizó un poco por las galerías. Primero, los de Antonio Souza y después los de Juan Martín, quien abrió la galería en 1961. Yo estaba con Souza y Lilia también, pero ellos dos se pelearon por unas tijeras que no aparecían. Entonces Lilia dijo: "Yo me voy", y él: "Pues yo también". Así fuimos a dar con Juan Martín. Con él hicimos un convenio: para crecer el grupo, los demás tenían que estar de acuerdo. Eran Gironella; Echeverría al final, porque era de la Proteo; Rojo no porque era de la Proteo: eran amigos, pero no tanto. Estaba ahí la Galería Pecanins desde antes. En esa época, en esa esquina, había tres galerías: todos íbamos siendo amigos de todos y siendo el público para sus exposiciones. Cuando salían cosas como el futbol, ahí corrías el dato. Cuando iba a suceder el *Salón Independiente*, lo mismo: "Oye, vamos a hacer un salón, ¿no quieres?". Pusimos un límite, creo que de cuarenta, para que nos cupiera bien la obra. Todo mundo tenía voto, pero todo mundo también tenía derecho de veto. Había unos vetados a morir como el pobre de Leonardo Nierman; él siempre estuvo vetado.

**PG:** A pesar de que era abstracto.

**MF:** A pesar de eso, nunca se coló con nuestros grupos. Como los de "la Mafia" éramos tremadamente interdisciplinarios, nos conocíamos todo. Por ejemplo, llegó un señor de Colombia, Luis Vicens, que era librero y había hecho una película en ese país, amiguísimo de Gabriel García Márquez. A Juan García Ponce lo invitó a una bienal en Barranquilla ese gran amigo de ¿cómo se llama?, amigo de todos los pintores colombianos... Fuimos muy amigos de Obregón, todos eran borrachísimos y nosotros también. Había una unión muy libre; estaban Ramírez Villamizar, Negrete. En esa época, de una manera u otra, íbamos a dar a Nueva York. A los que no veías aquí, los encontrabas en Nueva York. Luego fuimos a París y ahí estaban el resto. Yo expuse mucho en Sudamérica, fui a exponer cinco veces a Perú y conocí a todos los pintores de allí. Se hizo una pequeña comunidad internacional, pero nunca hubo un manifiesto ni un ideal común. Nada más era: "Tú me pareces bueno, soy tu amigo". Al *Salón Independiente* también se empezaron a traer amigos, uno de ellos fue Antonio Seguí y a un brasileño... Éramos amigos no nada más aquí, sino muy internacionalmente. No con los americanos, puro latinoamericano. ¿Sabes quién nos ayudó mucho en la parte americana? Dore Ashton, porque fue medio novia de Octavio Paz.

Cuando querían hacer la gran exposición, iba a organizarla ella y Marie-Jose, pero se la pararon, por eso me escribió Dore Ashton.

**PG:** Platicabas acerca de tu postura dentro del *Salón Independiente*; ésta fue muy importante por el papel que desempeñaste dentro del comité y por los colegas a quienes invitaste. En ese momento, ¿tuviste una postura política al retirarte del Estado?

**MF:** Hubo un problema político fuerte por una razón. Obviamente, planteamos el movimiento como apoyo a la huelga universitaria. Cuando empezamos a invitar a los artistas, nos dimos cuenta de que nos iba a quedar un salón muy flojo si sólo eran mexicanos; había muchos extranjeros entre nosotros. Gente como Vicente Rojo, ni modo que lo dejáramos fuera. Tampoco podíamos meterlos en una protesta antigobierno porque no duraban... Junto con el *Salón Independiente*, formamos un grupo de pintores que, en realidad, fue más grande: era una tremenda legión extranjera. Por ejemplo, para mí la Ruptura empieza con los murales de Rufino Tamayo en 1952, en Bellas Artes, los cuales regresa Carlos Chávez. Cuando nosotros hacemos el *Salón de Geometría Mexicana*, desde luego tomamos como antecedente a Gunther Gerzso, Mathias Goeritz y Wolfgang Paalen. Todos los surrealistas eran amiguísimos: Leonora Carrington, Remedios Varo. Es decir, teníamos un grupo internacional muy fuerte.

**PG:** En el *Salón Independiente*, además de que se separan del Estado, también consideraban al INBA como una institución muy atrasada, muy retrógrada, ¿no?

**MF:** No. Te voy a decir por qué no: porque el pretexto lo tuvimos que encontrar. La justificación para rechazar al Estado no debía ser política —que era la verdad—, sino que tenía que ser banal para no crear enemistad. No nos enfrentamos al Estado. Nos enfrentamos, pero lateralmente. Todo mundo tenía miedo de ir a la cárcel. Yo no por una razón, porque dije: “Si va Monsiváis, yo me escondo”. Y nunca fue Monsiváis, ése era mi consuelo. Pero los pintores... Había demasiados extranjeros y no podíamos jugárnosla a que los corrieran. Teníamos todavía en la memoria el horrible destino de Alejandro Jodorowsky, a él le dijeron: “No te corremos, pero te vas mañana”. No podíamos arriesgarnos. Si haces la lista, es tremenda, los extranjeros son más que nosotros.

**PG:** Volviendo al presente, el año pasado, por estas fechas, inauguraste un mural de gran formato que México regaló a la ONU, *Agenda 2030*. Este título se refiere a los objetivos de la ONU en los que propone, entre otras cosas, eliminar la pobreza extrema en doce años. Sin duda, la ONU es un lugar estratégico, no sólo por el edificio en que se encuentra, sino también por el lugar donde lo colocaron: tu cuadro está como remate del pasillo de las banderas que conduce al Salón Plenario de la Asamblea General, por donde circulan cientos de dignatarios de todo el mundo. ¿Por qué no aprovechar esta oportunidad y tomar una postura política ante la situación que hoy vive el mundo?

**MF:** El sitio más peleado en la ONU era ése porque están las banderas, lo que lo convierte en una especie de lugar sagrado. Era el único vacío. Quedó vacío porque dos años antes se había hecho una remodelación. El edificio es de Le Corbusier y Óscar Niemeyer, entonces reconstruyeron silla por silla a la manera de fines de los cuarenta. Ese muro, en realidad, eran dos elevadores. Para taparlos, pusieron un muro; desde que se instaló, todos empezaron a pelearse por él. Que mi obra esté en ese sitio se debe a la habilidad de los embajadores mexicanos. António Guterres, el actual director de la ONU, inauguró el mural. Fue un acontecimiento muy importante meter una obra mexicana en ese recinto. Nuestro enemigo principal, no mío, sino de los embajadores, era Sudáfrica con Mandela. Se lo dieron a México porque tiene antecedentes extraordinarios para la ONU: siempre ha cooperado, siempre ha estado con ellos. Era una generosidad y no podías meterle ningún toque político, sino apoyar a la organización. Que se me ocurriera el nombre de *2030* fue muy importante porque es el programa de trabajo desde hace diez años.

**PG:** Sí, el título tiene una referencia política, ¿no es así? Es decir, lleva una agenda muy clara. También me llamó mucho la atención que cuando lo inauguras, de manera muy explícita declaras: “El mural no tiene ninguna ideología en imagen que desvirtúe lo universal, es abstracto”, pero el abstraccionismo también tiene una postura política. Acordémonos de la guerra fría.

**MF:** Ideológicamente, mi enemistad siempre ha sido contra el nacionalismo, me parece lo peor. Lo aprendí desde que fui a Europa la primera vez, dos años después de la guerra: un alemán no podía ver a un francés porque tenía que matarlo. La juventud,

los pintores, todos eran antinacionalistas furibundos, a nivel internacional. La ONU cumple la labor de ser un grupo con metas superiores a las metas locales. No podía proponerles algo sobre Ayotzinapa, por ejemplo, no les podía poner unos retratos como Ai Weiwei... No se trataba de eso, era al revés. Una de las posturas que utilicé para convencerlos fue que lo abstracto tenía a su favor que no reflejaba a ningún país. Si pones algo sobre petates, te remite a México. Cualquier cosa configura y refleja un país; si están doscientos países alineados en bandera, no puedes levantar a ninguno. Si entraba a la ONU, debía seguir su mandato.

**PG:** En este momento, con el Brexit y todos estos nuevos órdenes que están abarcando el mundo, el hecho de no establecer nacionalismos, ¿también sería un pronunciamiento?

**MF:** También entiendes que el único movimiento internacional que queda en pie es la ONU, ya ni la Unión Soviética, así que qué bonito estar ahí. Otro aspecto que presumieron mucho fue que México tiene dos piezas en el recinto: esta última que yo hice y el Tamayo, *Fraternidad*, que es de hace cincuenta años. México es el único país que tiene dos. Como el de Tamayo son los niños dándose la mano, el mío tenía que ser forzosamente abstracto.

**PG:** Te voy a cambiar un poco el tono. Quiero que platicemos sobre *La máquina estética*, que es otro de los ejes importantes en tu trayectoria y que está presente en la exposición. Con este proyecto, que desarrollaste en 1975 con la Universidad de Harvard, a través del apoyo de la beca Guggenheim, te convertiste en pionero de la exploración del arte digital en México y del uso de la computadora con fines creativos. Yo veo que este trabajo fue muy premonitorio. Tú y el ingeniero en sistemas Mayer Sasson, con quien trabajaste en el proyecto, lograron generar un extenso número de composiciones posibles con base en información que tú proporcionaste, resultado de veinticinco años de trabajo geométrico: parámetros específicos, formales, métricos y de color para que, de manera combinatoria, la computadora ofreciera múltiples composiciones. Así produjiste cientos de piezas en un solo día que replicaste en distintos soportes y formatos. En 2016, cuarenta años después, se anunció que la inteligencia artificial que ha escuchado melodías de Bach es capaz de componer música utilizando la técnica de *machine learning*: el proyecto *Flow Machine* ha desarrollado una red neuronal que

ha aprendido a componer cantatas corales al estilo de Bach. Sin embargo, tú lograste esto de manera más precaria en 1975, es un proyecto muy similar y bajo las mismas premisas. Ahora que escuchas que los rastros de datos personales que dejamos a nuestro paso en las redes sociales son utilizados para crear patrones de comportamiento por medio de algoritmos, ¿te sorprende? ¿Alguna vez imaginaste que iba a suceder esto? También me gustaría que me dijeras cómo comenzó tu interés por involucrar tu trabajo artístico con la computadora y cuál es la relación que mantienes actualmente con este dispositivo.

**MF:** Ya ves que yo todo te lo cambio a relajo. Yo era maestro de San Carlos y, para poder sobrevivir, tenía la plétora, que significaba dar siete horas de clase diarias, treinta y nueve a la semana. Estar todo el día en la escuela y tomar el metro para llegar al Zócalo era una situación bastante dura de aguantar, hablar cinco o seis horas al día y además participar en el consejo técnico para cambiar la escuela, porque había que modernizarla. En ese momento ya no iba a ser artes plástica, sino artes visuales; además, para entrar no te pedían más que secundaria. A mí me tocó exigir tener preparatoria para entrar, el examen de admisión, etcétera. Ese trabajo era extra, además de la clase. Un día, con Silvia y un arquitecto ya fallecido cuyo nombre no recuerdo ahora, dijimos: “¿Por qué no pedimos unas horas para investigar?”. Como yo estaba en el consejo técnico, intervine y nos dieron diez horas a la semana para investigación. Así ya era otra cosa. Al día siguiente, cuando llego a la escuela, la veo toda tapizada de mantas, la más grande, atravesada, decía: “Maestros investigadores, maestros aviadores”. Luego una bola de insultos. Se molestaron mucho porque había setenta y tantos maestros y sólo un grupito de tres tenía horas para investigar. Protesta total. El consejo quería quitarnos esas horas por el escándalo. Y que nos manda llamar Rubén Bonifaz Nuño, quien era coordinador de Humanidades en cu. Lo primero que nos dijo fue: “Una escuela universitaria que se niega la investigación, no merece ser una escuela universitaria. Ustedes se vienen aquí desde mañana con tiempo completo”. ¿Qué dices? Pues muchas gracias. Cuando ya era investigador pensé que sería bueno entrar al Instituto de Investigaciones Estéticas. Me dejaron entrar al instituto, pero me pidieron llevar un programa de investigación. Surgía otra vez el problema: ¿qué investigo? No creas que es tan fácil, porque significa comprometerte. En ese momento empezaba a tener cierto

auge la computadora en México y en el Instituto de Matemáticas me dieron un permiso para usar la computadora de la UNAM (sólo había una). Con ese permiso me presenté a Estéticas y ya tenía objeto de investigación y máquina.

**PG:** ¿Con quién platicabas sobre este tipo de proyectos?

**MF:** Con Licha García Barragán, quien era la directora. También estaba Teresa del Conde, que era muy amiga.

**PG:** ¿Los demás artistas estaban interesados en la computadora?

**MF:** No. Ni sabían que existía. El raciocinio de estas máquinas nuevas era muy simple: la principal cualidad, me habían informado, era la velocidad para el cálculo. Pensé que si la geometría era parte de las matemáticas, entonces podía tratar de usar la velocidad de cálculo de la computadora para producir imágenes plásticas. No creas que ocurrió de un día para otro: tardé como cuatro años; hubo muchas dificultades. Cuando por fin llegaron las primeras pantallas a México —llegaron dos para la universidad: una para uso general y otra para el Instituto de Matemáticas; una tercera llegó para el Seguro Social— me dieron permiso para usar la computadora del Instituto. Era un día a la semana a las seis de la tarde. Cuando comenzaba mi tiempo, no lograba meter el programa porque estaba cargada. Tuve que aprender el idioma de computación y cómo manipular las tarjetas. Además, empecé a estudiar una teoría sobre la composición de Óscar Olea, en la que se planteaba que el centro del cuadro tiene otras figuras alrededor para hacer una composición. Cada figura tiene un peso diferente; si unes todas las formas al centro con una línea imaginaria, se crea una especie de telaraña con la que puedes calcular el peso total. Cada figura la transferí a cartón, corté forma por forma. Con mi balanza de precisión las pesé y ya con eso saqué una fórmula. A partir de este ejercicio logramos sacar la velocidad de giro. Tú puedes poner al centro todas las formas y soltarlas, pero no sabes si van a girar a la derecha o a la izquierda: lo mío giraba a la izquierda y con determinada velocidad. El primer descubrimiento fue ése: sabes que el cuadro gira a cierta velocidad. Cuando me voy de Estéticas, coincide que me dan la beca Guggenheim y me voy a Harvard. Lo primero que me asignaron fue un cubículo más grande, con una pantalla más grande, veinticuatro horas para mí solo. Conseguí un ingeniero, quien administraba toda la

electricidad en la zona de Manhattan, trabajaba para la American Electric Power; un súper ingeniero, esposo de una artista colombiana que estudió en México. Sasson y yo empezamos a trabajar el sistema. Cuando estuvo terminado, fuimos a la compañía en la que él trabajaba, donde había una ventana muy grande, llena de máquinas, y unos cinco señores vestidos de azul celeste, quienes las manejaban. Empezaron a echar andar nuestro programa, no en pantalla, sino en un rollo de papel con una pluma con tinta china que dibujaba. Este aparato comenzó a dibujar ideas de cuadros míos, uno cada once segundos. De esta manera yo tenía una producción infinita. La máquina era aleatoria. Los movimientos eran casuales, como la lotería, porque se dejaba libre cierta parte de la computadora para que jugara como quisiera, así que cada cosa que producía era diferente. ¿Cómo podía yo asegurar que eran obras mías? Porque las ocho formas que usaba yo las puse, no podía salir algo diferente; además, yo asigné la velocidad de giro. Fue un éxito total, salió en dos o tres revistas. Los cuadros parecían dibujados por un arquitecto. Después pensé en hacer una línea muy larga, de cien metros, y meterla como si fuera cardiograma. Como eran siete u ocho formas, tenía el *do, re, mi, fa, sol, la, si...* Si cada una tenía color, se podían llevar a pentagrama. Pura imaginación. También inventé una máquina para combinar colores. Cuando la terminé, me informaron que había salido un programa sueco que podía combinar hasta veintitrés mil colores. Esa aparición fue lo que me sacó de la computadora. Pensé que si seguía en lo mismo, iba a convertirme en un gran técnico en computación, pero a mí lo que me gustaba era ensuciarme las manos, y el aguarrás. Sobre todo, la aventura que significa hacer un cuadro o una escultura: empiezas en blanco, sabes dónde empiezas, pero no dónde vas a acabar. Es una aventura; eso me hizo falta con la computadora.

**PG:** ¿Y ahora cuál es tu relación con la computadora?, ¿te sigues interesando en esos temas?

**MF:** No. Desde ese momento no volví a abrir una computadora, porque me encantaba, me comía. Me iba a meter en serio, pero la computadora quita mucho tiempo. Mejor me regresé al aguarrás. Comencé a trabajar en un juego de azar; empecé a jugar intelectualmente con la idea del caos y el orden. En lugar del caos que me creaba la computadora, estuve inventando de qué manera podía crear un caos sobre una tela. Lo más fácil era aventar la pintura y que la gravedad la acomodara todas las formas.

**PG:** La curaduría de la exposición pone en diálogo obras recientes —incluso unas que acabas de firmar hoy— con pinturas tempranas, cuyas formas remiten a la máquina, como hemos hablado. A diferencia de estas piezas y las que creaste en los años ochenta y noventa, percibo que la manera en la que aplicas la pintura y tu técnica actualmente son más libres, más gestuales que en aquel momento.

**MF:** En la exposición por eso te dije de los cuadritos. Ya que tenía el cuadro, y mi cosa de color, compré sábanas, corté e hice mis cuadritos. Pinté como treinta que después se fueron a una exposición en Harvard. Pintaditos. Ya no puedo pintarlos porque ya no tengo mano ni ojo para hacer eso. También comencé a pintar con pistola de aire. Estoy recuperando mucha geometría a través de la pistola.

**PG:** Cambiaste tu forma de pintar, ¿no? Antes usabas una pintura mucho más gruesa con una pincelada más corta. Ahora pones tu tela en horizontal y te vales del *dripping*: goteas o dejas chorrear la pintura directamente desde el recipiente, dejas que el material corra de manera libre sobre el lienzo o bien lo controlas mediante movimientos del bastidor mismo.

**MF:** Estoy acabando con esto. Voy a empezar otra vez con la pistola. Por la edad estoy cada vez más torpe, cada vez veo con más dificultad todo, y el instrumento mecánico me da control, puedo trabajar mejor. El otro día nos llegaron cuadros, como constantemente ocurre, para que yo firmara que son auténticos. La mayoría son absolutamente falsos. Son tan falsos que es muy fácil decirlo; la última que me mandaron ya es una copia con pistola, entonces ahora tengo que parar las pinturas de esa época. Por ejemplo, voy a usar nuevamente algunas de las formas que saqué con la computadora. A ese cuadro, atrás, le voy a poner: “Diseño: 1975. Realización: 2019”, una de dos o dos de dos, no más, para que con eso no me puedan falsificar. Falsifican hasta las cartas de autenticidad.

**PG:** Esa idea de volver a los formatos grandes, ¿se relaciona con la idea que tuviste en un inicio del mural? Piezas que se tienen que poner en espacios públicos para que un mayor número de personas las vea. Estos cuadros de cinco o seis metros que estás pintando ahora, ¿tienen que ver otra vez con eso?

**MF:** El tamaño me sigue gustando. En los sesenta hice treinta murales en diez años. El tamaño grande me gusta más que la miniatura.

**PG:** A tus noventa años, ¿qué buscas aportar o cómo asumes tu trabajo? ¿Como una efervescente pulsión de crear —yo veo que en ti hay una pulsión constante—, como una disciplina acérrima de trabajo, como un compromiso? ¿Dónde queda tu postura social y política?

**MF:** Básicamente es lo que sería un concepto, que es como cuando dices: “Creo en Dios, pues ya ni modo”. El arte exige esa manera de ser o no sale arte. Cada vez hay más pintores. Siempre digo esto de chiste, ya no lo repitas porque lo digo mucho: en México levantas una piedra y no saltan chapulines, saltan pintores. Son miles. Si ves *Milenio*, puedes descubrir cuarenta pintores diarios. La única defensa posible es tener un concepto muy fuerte de lo que haces, porque eso es lo que vale, no la materia.

**PG:** ¿Lo que te motiva a seguir produciendo es tu propia vida o tienes un compromiso social?, ¿qué es lo que te sigue motivando para no dejar en ningún momento la pintura?

**MF:** La idea general es ésa. Al final de cuentas me vuelvo un clásico absoluto porque sigo la famosa frase de Leonardo da Vinci: “El arte es mental” y no me salgo de ahí. Nunca tomé clase, pero con quien pintaba a veces era con Horacio Torres García, el hijo de Joaquín. Él siempre estudiaba el universalismo constructivo y lo hacíamos juntos, también pintábamos. Tengo antecedentes del constructivismo, lo que más me gusta de la historia del arte. Zadkine, como era ruso, tuvo contacto con el constructivismo.

**PG:** En tus últimas esculturas, donde hay una tensión entre cables y formas, veo mucho a Arp otra vez.

**MF:** Sí, tiene que ver con el equilibrio, desde luego, pero a veces no es un equilibrio intelectual, sino real. Por ejemplo, lo que hice en Querétaro de treinta metros de altura, tiene unos tensores y la ves como nueva. O sea que funciona, pero no salen del cálculo, sino de la intuición, y de pensar, además, que se tienen que ver bonitos. Pero yo creo que ya te conté mucho.



Manuel Felguerez trabajando en su estudio en el mural *Agenda 2030* para la sede de la Organización de Naciones Unidas, Nueva York—working in his studio on the mural *Agenda 2030* for the United Nations headquarters, New York, 2018. Archivo Manuel Felguerez—Manuel Felguerez Archive



*Agenda 2030*, 2018. Óleo y acrílico sobre tela—Oil and acrylic on canvas, 200 × 500 cm (aprox.—approx.). Sede de la Organización de las Naciones Unidas, Nueva York—United Nations headquarters, New York. Archivo Manuel Felguérez—Manuel Felguérez Archive



La máquina del deseo—*The Love Machine*, 1973. Fotograma tomado de la película *La montaña sagrada* de Alejandro Jodorowsky—Still from the film *The Holy Mountain* by Alejandro Jodorowsky





Vistas de *Muro de las formas mecánicas*—Views of Wall of Mechanical Forms,  
1963. Archivo Manuel Felguérez—Manuel Felguérez Archive [Cat. 7]



# The Drive to Create: A Conversation

---

Manuel Felguérez

Pilar García



*La máquina del deseo—The Love Machine, 1973. Fotograma tomado de la película *La montaña sagrada* de Alejandro Jodorowsky—Still from the film *The Holy Mountain* by Alejandro Jodorowsky*

**Pilar García (PG):** During the time I've worked in this project, as well as others that have involved you, I've come across an enormous number of interviews that you've given. In most of them, you discuss your education and career, particularly your early years, and so I'd like this conversation to address your current work and perspectives. You have been very involved in the exhibition we've been organizing at the MUAC for your ninetieth birthday, particularly in terms of the selection of pieces that will make up the curatorial script. In my opinion, this exhibition covers three key moments in your career. The first is connected to the avant-garde and includes pieces in which industrial waste plays a major role, as well as your collaborations with Alejandro Jodorowsky and your involvement in experimental theater and "panic ephemerals." The second moment, also avant-garde, takes up the work of *La máquina estética* [*The Aesthetic Machine*]: the encounter between the artist and the computer. And the third moment has to do with the production of paintings and sculptures in which you've returned to the scale of your earlier murals. With this in mind, I'd like to know if you see, among the pieces we're exhibiting, one or several lines that have defined your work.

**Manuel Felguérez (MF):** This exhibition, which I conceptualized with you, the curator, needed a name, because that's what people are used to. We didn't want to do either a retrospective or an exhibition of my current work, and so the name is based around the word *trajectory*. I want to show a little of what I do so that people can see the path that began in 1947, which I've kept traveling down to this day. I made this decision, among other reasons, because one of my essential aesthetic ideas is that art is creation, and so one shouldn't repeat oneself. I feel that if artists repeats themselves, they became artisans and they're no longer producing art. It's easy to think this and to have this intention, what's difficult is to keep finding new ways to innovate after sixty or seventy years. My other concern—and this is something many critics have told me—is that my work always be recognizable as being mine. I'm proud of not only constantly evolving, but evolving within certain limits.

**PG:** You could say that you created a style.

**MF:** On the other hand, in 1959, I began to collaborate with Jodorowsky as a set designer. In this role, each play gives you the

challenge of adapting your aesthetics to the work at hand. Along with presenting experimental theater, we also formed a company that, if anything can characterize it, it's the fact that we never had a single penny. Every time we put on a play, our problem was to get the money together to rent the theater for fifteen days. That's all we could afford. The days we had a performance, we peeked through the curtain: "There's seven people! Come on, let's go!" Except on the days we debuted, which were always chaotic. Since our plays were always shut down by the censorship, everyone made sure to go the first day. On the second or third day, a sign appeared: "closed." We never understood why. For us, they were simply sketches, but the authorities didn't see it that way. Alejandro's personality ensured that the audience always managed to find something offensive. We weren't even able to debut *La ópera del orden* [*The Opera of Order*], they shut it down before we raised the curtain. Other times—like with the Steinbeck play—we managed to raise the curtain, the audience applauded, and once the play was over: "closed." It was a different struggle. The costumes were done by Lilia Carrillo, who was my girlfriend at the time. Since we didn't have any money, we went to La Merced to buy rags or see what we could get for free.

Our creations were always rooted in poverty. I kept using cheap materials for a long time, especially in public art. Whenever they told me, "We want you to do a mural," I never said, "Let's see how much you can pay." It was always, "We want you to do it in one or two months," and I replied, "From where to where?" "Well, from here to there." The one that's at the MUAC now, that had been at the Cine Diana, is thirty meters long. Thirty meters isn't so hard, you just have to fill it with junk. Then we did the Bahía piece, which is now part of the MUAC collection. It was one hundred meters wide and fifty meters high. Since we didn't have any money, we thought we could do it with oyster shells and mother-of-pearl. I got the idea from the Isidro Fabela Cultural Center, on Plaza San Jacinto, which has a very beautiful fountain. The problem was getting the oyster shells. As the swimming pool had a truck, we went to La Merced every day at four in the morning to collect shells from outside the oyster bars. We had to put them in a pit with lime and wash them well. But now we had an expensive, striking material. The rest was lightweight cement, as common as it gets. There was a ceiling at Bahía and the pool was 100 meters long. The ground floor had something like one hundred locker room stalls with doors, but most people went to the second floor because there were locker rooms

for men and women that could fit five hundred people each. In the end, we had a lot of material left over, we went a little too far. Since it was free and it would save their workers the trouble of throwing it away, they were happy to give it to us. So we made another two murals and a fountain. All of this was at Deportivo Bahía, whose manager, basically the owner, was Gelsen Gas, who was a photographer at the time. When we finished the mural, he had already become a poet, and later on he was an arts patron, writer and painter in the world of the avant-garde. He was one of Alejandro's followers. The mural was called *Canto al océano* [Song to the Ocean], which is the name of a poem by Lautréamont. When it was time to inaugurate the mural, with the name and everything, Alejandro came up with a panic ephemeral, a happening, as was usual at the time. This happening used the locker room stalls downstairs. As the company was pretty big, the stalls were filled with couples doing whatever they wanted, in full sight of the public... Alejandro was going to recite a poem, but to do something truly spectacular, you had to go sky-high. So we rented a helicopter, which was to land at the beginning of the event. But at six o'clock, in the middle of the rehearsals, the helicopter crashed in the water, breaking its blades. Fortunately no one was swimming at the time. So we decided to hold the inauguration with the helicopter in the pool, it was a stupendous extra.

**PG:** I'd like to ask you if your grandfather had something to do with the Teatro Ideal or the Cine Ideal.

**MF:** My father was a rancher, my mother always said he was a landowner. She was the daughter of a man who put on shows, and who built the Teatro Ideal. It had several levels; it was a place with a traditional theater, movie screens and spaces for other types of shows. When my grandfather and then my father died, my mother took me there with her, since she managed the place. We went to see the day's receipts. I always hung around the dressing rooms. So I do have a background in this.

**PG:** You've often mentioned that you've spent a lot of time in New York, but that you've never exhibited your work there, and that you looked more towards European artists, who also spent a lot of time there. Nevertheless, I've always suspected that there's an important element inspired by Louise Nevelson in your work, in the mounting. Did you ever see her work?

**MF:** Yes, of course. I always had more of a relationship with Europe than with the United States. To go to Europe, you had to pass through the United States, and Louise Nevelson was always very important, especially during the period she did her sculptures downtown. There was also another sculpture I liked a lot, made out of wire and cloth. I believe that my education didn't occur in a classroom, but by seeing. I learned the most from Ossip Zadkine, one of the most important Cubist sculptors, he even has two museums and a dedicated gallery at the Pompidou Center, but no one in Mexico knows his work. Through Zadkine, I got to know Brancusi. I was trained in formal sculpture, so abstraction was a shock. One time, in a collective exhibition, I saw a crooked marble, read the name "Jean Arp" and fell in love. We could say that they were my three major influences when I was younger.

**PG:** Ever since you began your career, but particularly in the 1950s, you've had a special interest in creating pieces that dialogue with industrial aesthetics and the idea of the machine as raw material and process, using elements that constitute mechanical artifacts—cogs and industrial waste. From the 50s to the 60s, I see a constant exploration of the relationship between the machine and the aesthetic experience in your work. I'm thinking of an installation you did in 1958, and the many murals you did in the 60s, in which you used motor parts, pieces of junk and industrial waste. This was also the case with the Cine Diana's *Mural de hierro* [*Iron Mural*], which sparked so much debate, but also led to the recognition of a new plastic language. This idea of the machine as a unifying thread is present in the curatorial script, whether in the pieces from the 50s or later works such as *La máquina del deseo* [*The Love Machine*] or *La máquina estética*, with the idea of the machine as a computer.

**MF:** Everything comes to light, if you psychoanalyze it. When I was a child, I played with machines. I loved them. One of my games was to throw alarm clocks on the ground so that they'd open up, and then I'd put them back together. Later I went to Europe, when I was already part of the art world, and I traveled around on foot. This was in 1947, two years after the war. I went from Frankfurt to Rome. The highways were covered in scrap, in the remains of war material. Tanks, cars, cannons. My love for old iron objects, if we could call them that, and everything used, came together when I went back to Mexico and decided

to make murals. There was never any money, but it was easy to get someone to give me a junked truck. And so I started off with cheap materials. All of my work with Alejandro fell somewhere between *arte povera* and machine art.

**PG:** Speaking of your work with Alejandro, I'd like to talk about *La máquina del deseo*. This mobile piece, which has a geometric structure, is a transgressive device. As I understand it, Alejandro Jodorowsky asked you to work on an art factory for *La montaña sagrada* [*The Holy Mountain*], and you made *La máquina del deseo*. The creation of this piece, in my view, reveals your interest in science fiction. A couple years beforehand, you had contributed to the Mexican magazine *Crononauta*, which was edited by René Rebetez and Alejandro Jodorowsky, with a text entitled "La epopeya de Elías" ["The Epic of Elías."]. Did the machine you made for *La montaña sagrada* have to do with this interest in science fiction? Can you explain how the sculpture was made and how it worked? How did you understand the female body in the pieces that accompanied *La montaña sagrada*? How did you understand the way in which the female body was repeatedly violated in Jodorowsky's film? In many of the film's scenes, it's clear that there's a violence directed towards the female body. How did you see this at the time and how do you see it now?

**MF:** I was a science fiction fan and I wrote several short stories, such as the one you mentioned, as well as another one that was published in *Revista de la Universidad* in 1959, called "One-Way Trip." It all came together: poverty, childhood and the machine. In my pre-artistic education, another bad habit I had was that I loved animals, I hunted live animals. In my apartment in Colonia Juárez, I had 15 or 20 different species: ocelots, foxes, eagles, everything. When I was in third grade, they were putting together a museum at Colegio México: there I met the taxidermist and I asked him to teach me the trade. I learned how to make animals that looked alive, with painted plaster tongues, glass eyes. When I finally decided to become an artist, I settled on sculpture because I already knew how to work with the materials. It never occurred to me to paint, that's why I studied under Zadkine, my entire education was in this discipline. My first exhibition, organized by Antonio Souza, featured abstract sculptures. It was a joint exhibition with Lilia Carrillo, who was showing paintings. It was common to read art critics at the time, and so you looked for information in the

newspapers. There were something like ten articles about her pieces, but nobody mentioned me. So I started to think that sculpture was a dead end and that I should become a painter instead. I had my first exhibition of paintings in 1957. Right from the start, I felt it come together. I never once felt frustrated.

**PG:** You really did a lot of murals in the 50s and 60s. In 1965, you did six.

**MF:** It also has an economic logic. When you show your paintings at a well-known gallery, around thirty or forty people go to the opening. Twenty of them are your relatives and the other twenty are the friends of the gallery owner, and so you bring together a small group of people. Everyone drinks a glass of wine, they don't all fit in the gallery and spill out into the street and the report the next day reads, "Triumph with People in the Street." I got to thinking that if I had an exhibition every two years, showing my work to twenty or thirty people, I'd never have wide exposure. So I decided to do what the muralists did, and put my art in public places so everyone could see it. It seemed like a good idea and I turned to my architect friends to get spaces.

**PG:** Regarding these murals and your work with Jodorowsky, particularly *La máquina del deseo*, I'd like you to comment on Jodorowsky's treatment of women in the film.

**MF:** My best work with Alejandro was in the ephemerals. There was one in San Carlos in the early 60s. He had a great sense of humor and everything made him laugh. He gave me work. I asked him, "What do you want, Alejandro?" "The owner's very rich and he's putting together a collection of paintings. Why don't you make me a collection? We need Picasso, Kandinsky, everyone." I worked with some art students, young women, that he put me in contact with to make the fakes. One of the lords in the film is an art lover and invented a factory. As it was Alejandro's project, he had to leave his mark: this included nudes. The first thing we needed was young women who were willing to take off their clothes, so we put an ad in the newspaper. We filmed it in a water tank that's around Tlalpan now, but at the time it was in Tacubaya, near the Cine Ermita. The problem was that there was a long line of people who wanted to participate and we ended up with hundreds of young women, really. That was how Alejandro worked.

He was so challenging that, in this same film, he had the idea for a scene where we'd hang naked people inside bunches of bananas and then go to La Merced to sell them to the housewives. To shoot this scene, we had to avoid traffic. It obviously wasn't easy to get a permit, so part of the theater team dressed like cops and guided traffic so people wouldn't walk by.

The worst idea he had got him banned. He decided to ask the abbe of the Basílica of Our Lady of Guadalupe for permission to film. He arrived with a full crew. The scene consisted of a woman, wearing a raincoat, who would go in and when she was in front of the virgin, she'd take it off and she'd be naked underneath. This bothered a lot of people.

**Ekaterina Álvarez Romero (EAR):** What was this experience like for you and the rest of the team that was working with Alejandro at the time? Was it uncomfortable, was it fun? How did you see it at the time and in that context?

**MF:** I don't know. It was like you were in a gang, a very close-knit gang in which you constantly committed a series of transgressions, which is what you're saying. If you were a part of the gang, you had to participate. You couldn't get holier-than-thou: you had to do what they asked you.

Alejandro told me, "Let's see what you come up with, because we're going to create an art factory." My first idea didn't end up in the film, but it involved a woman who would get into a shower that was like a cage, and sponges would come through the walls and rub her up and down. We had an American model who had come to do the film and he said, "Man, why don't you have this beautiful woman turn a machine on?" "What should we do?" "Whatever you want," he said. He was very laid-back, he trusted me. But we didn't have the money or the parts to make a kinetic machine—kineticism was in vogue at the time. The idea was to build a machine that would start off as a cube, and as it was turned on by a plastic phallus, it would get bigger. Since we didn't have the motors to make this happen, the crew formed part of the device. "Come on guys, move this piece, raise it up." A group of six or seven strong men began to do all the movements by hand. And so we went from a machine that got bigger on its own to doing everything by hand. Everything was plastic. I made a model out of cardboard boxes, to see how it would transform. All of the girl's movements were directed by Alejandro, though. "Let's see,

move over here, turn around, now show off your body.” It was all directed by him, but it was based around the machine. It came first, and then the scene was built around it. To finish it off, there was a little machine that squirted water. The little machine came out from below and came all over the set. That’s the whole story. For us, it was pure laughter, pure fun. There were still a lot of girls who wanted to be in the film, so from one day to the next, we made a lot of boxes—cubes, basically, with different forms that would allow them to show off their breasts, arms or legs. There were something like twenty of them, painted in all different colors. The girls inside of them had their bodies painted as well. The boxes moved along with the music, it was entirely kinetic.

**PG:** Do you have photos of these cubes?

**MF:** It’s all been lost, everything got thrown out back then. Where would you keep it all? Thanks to the film, I can keep looking at it. We gave each girl fifty pesos for taking her clothes off.

**PG:** At one point, Guillermo Piazza referred to a group of intellectuals, including you, as the “Mafia.” In some interviews, you’ve said that this group didn’t recognize artists that it considered to be bad. Ever since the 1970s, you’ve had an important place in the arts scene in Mexico, leading to your inclusion in juries and salons, deciding awards and grants for generations much younger than yours. We subjectively select and favor certain types of art or artists. Being critical and honest, do you now think that you excluded any groups? Did you incorporate new actors into the arts scene, and with whom did you build the best rapport?

**MF:** Look, it’s simpler than that. We were friends because we made a common enemy: the nationalism of the Mexican School. Not the painters, but the nationalist sensibility in novels, film, cabarets, small towns. All that tremendous nationalism. The Mexican School became the enemy and it had its defenders. The fiercest was Juan O’Gorman, but Raquel Tibol and Antonio Rodríguez also came strong. When the famous *Salon 64* was organized, it was a lot of fun because the Mexican School wasn’t involved, and it featured gallery painters instead, if we can call them that. The jury was Rufino Tamayo, Jorge Crespo de la Serna and Juan García Ponce. There was a scandal because the painting prize went to Fernando García Ponce.

**PG:** That happened in *Confrontation 66*, right?

**MF:** No, 64, in the Modern Art Museum, which had been inaugurated in 1963. The next year, ESSO, the American company, put out a call for a Latin American salon. For those of us who didn't have the slightest in with Bellas Artes, it was a wonderful opportunity. Everyone submitted their work. When the awards were announced, the round section of the Modern Art Museum became a battlefield. Whiskey was what got thrown around the most. Corzas hit José Luis Cuevas. A lot of people got physical. We were all friends, but at the event we made a lot of enemies, we split into two camps. There was a revival, though, because Hernández Campos had the idea to do *Confrontation 66*, inviting the same people who were at the salon, but with the idea that there'd be less of us because there'd be a filter. The cutoff age to enter was 40. Nevertheless, to decide who was going to participate, there were meetings in Bellas Artes with the critics of the Mexican School—I've already mentioned who—as well as Juan García Ponce and some of our people. There were two or three painters from each side: on their side was Mario Orozco Rivera, for example, who was one of the rowdiest. I was there on behalf of my group. We fought for around fifteen days and came up with a list. Obviously our jury members were better, the most modern. They weren't satisfied. When the exhibition was finally held, it was on the third floor and people threw paintings off the balconies. Beatriz Zamora threw hers from the third floor: pure fun. At the time, another diversion we had was to form soccer teams. We had the painters on one team and the theater people (directors and actors) on the other. The actors' group was called "The Riff-Raff" and ours was called "Brush and Fiber." We practiced at the university soccer fields. We invited all our girlfriends, we had great cheerleaders. It was a lot of fun, very relaxing.

I didn't go, but there was a roundtable in Quito that Raquel Tibol attended, and that's when things got serious. One time they held a conference at Centro Médico or the Auditorio Nacional, and one of the most important speakers was Siqueiros. When it was getting out, Raquel Tibol slapped Siqueiros in front of everyone. Behind all this was the attempt on Trotsky's life; for certain people on the left, Siqueiros was a murderer. Between these things and what I've been telling you about, the fun we had, two groups formed. We came back together with the 1968 student movement, calling ourselves the Struggle Committee of Artists

and Intellectuals. The most important figure was José Revueltas; Carlos Monsiváis also participated. As part of the committee's actions, we had to come up with actions to do at the university. At the time, the sculpture of Miguel Alemán was fenced off because it had been vandalized; we took advantage of this and painted the sheet metal. The architecture students got us scaffolds and paint. Any painter could freely participate. Of course, we invited our friends to paint parts of the mural, wherever they wanted: above, below, to the right, continuing their neighbor's piece, changing the theme. It was totally free. We started small, but more and more people came each time and it started filling in, although we never got to the top or the third section. One day, the army was there and they didn't let us go in. And so those famous metal sheets were lost forever. After that, we got the idea for the *Salón Independiente* [*Independent Salon*].

**EAR:** Oh, look, here's the background.

**MF:** And Pilar knows this part of the story better than I do.

**PG:** In the following years, from the 70s to the 90s, you had a strong presence in the arts world. Who did you most get along with? What type of paintings or groups did you sympathize with and what type of artists did you support?

**MF:** The most tightly-knit group was organized around the galleries. First the one owned by Antonio Souza, and then the one owned by Juan Martín, who opened his gallery in 1961. I was with Souza and Lilia as well, but then they fought over some missing scissors. Lilia said, "I'm going," and then he said, "Me too." And so we went with Juan Martín. With him, we made an agreement: to expand the group, everyone had to be in agreement. Gironella was there; later Echeverría, because he was from Galería Proteo; but not Rojo, because he was also from Proteo: they were friends, but they weren't that close. The Galería Pecanins was already around. At the time, there were three galleries on that corner: we all became friends and went to each other's exhibitions. When we were organizing soccer matches, that's where we spread the word. When the *Salón Independiente* was happening, it was the same: "Hey, we're putting together a salon, you want in?" We set a limit, I think it was forty, so that all the work would fit. Everyone had a vote, but everyone also had veto power. There were

some artists who were always being vetoed, like poor Leonardo Nierman: he was banned for life.

**PG:** Even though his work was abstract.

**MF:** Despite that, he never got involved with our groups. Since those of us who were part of the “Mafia” were incredibly interdisciplinary, we all knew each other. For example, this Colombian named Luis Vicens came along; he was a bookseller and he had made a film in his native country, he was close friends with Gabriel García Márquez. Juan García Ponce invited him to a biennial in Barranquilla, that great friend of—what’s his name?—that friend of all the Colombian painters... We were close friends with Obregón, they were all drunks and so were we. There was a very free union; Ramírez Villamizar was there, Negrete. At that time, one way or another, we always ended up in New York. There you ran into people you didn’t see here. Then we went to Paris and ran into the rest. I did a lot of exhibitions in South America. I had five exhibitions in Peru, so I got to know all the painters there. We created a small international community, but we didn’t have a manifesto or a shared ideal. It was more, “You seem good, I’ll be your friend.” We also brought our friends to the *Salón Independiente*; one of them was Antonio Seguí, another was a Brazilian... We weren’t just friends from here, but from other countries as well. But no Americans, we were all Latin Americans. Do you know who helped us a lot in the United States? Dore Ashton, because she was basically Octavio Paz’s girlfriend. When they wanted to do a big exhibition, it was going to be organized by her and Marie-Jose, but it got cancelled. That’s why Dore Ashton wrote to me.

**PG:** You were talking about your position within the *Salón Independiente*, which was very important because of the role you played within the committee and in terms the colleagues you invited. At the time, did you have a political position regarding distance from the government?

**MF:** For one reason, there was a major political problem. Obviously, we conceptualized this movement as supporting the student strike. When we began to invite artists, we realized that the salon wouldn’t be that good if it just featured Mexicans, there were a lot of foreigners amongst us. There was no way to exclude people like Vicente Rojo. We couldn’t get them involved in an

anti-government protest because they would get kicked out of the country... Along with the *Salón Independiente*, we formed a group of painters that was actually much bigger: it was a tremendous foreign legion. For example, for me, the Rupture began with Rufino Tamayo's murals in Bellas Artes in 1952, which were returned by Carlos Chávez. When we did the *Salón de Geometría Mexicana* [*Mexican Geometry Salon*], our precedents were Gunther Gerzso, Mathias Goeritz and Wolfgang Paalen. We were close friends with all the Surrealists: Leonora Carrington, Remedios Varo. We had a very strong international group, in other words.

**PG:** In the *Salón Independiente*, aside from the distance from the government, you also considered the INBA [National Fine Arts Institute] to be a very backwards, very retrograde institution, right?

**MF:** No. I'm going to explain why not: because we had to find a pretext. The justification to reject the state shouldn't have been political—even if it was true—but rather banal, so as not to cause problems. We didn't confront the state. Well we did, but not head on. Everyone was afraid of getting arrested. I wasn't—I said, "If they get Monsiváis, I'll go into hiding." But they never arrested Monsiváis, so I felt safe. But the painters... There were a lot of foreigners, and we couldn't risk them being deported. The memory was still fresh of what they did to Alejandro Jodorowsky, when they told him, "We're not deporting you, but you're leaving tomorrow." We couldn't afford the risk. If you look at the list of participants, it's amazing: there were more foreigners than Mexicans.

**PG:** Returning to the present, around this time last year you inaugurated a large mural that Mexico gave to the UN, *Agenda 2030*. This title refers to the UN's goals to, among other things, eliminate extreme poverty in the next twelve years. There's no doubt that the UN is a strategic place, not only for the building itself, but also for the place in which they placed it: your mural is in the hall of flags that leads to the General Assembly Hall, which is visited by hundreds of dignitaries from around the world each day. Why not take advantage of this opportunity and take a political position regarding the world's current situation?

**MF:** This was the most fought-over site in the UN because that's where the flags are, which makes it into something of a sacred space. It was the only blank space left because, two years

beforehand, it had been remodeled. The building is by Le Corbusier and Óscar Niemeyer, and so it was remodeled chair by chair to be the way it was at the end of the 1940s. There are actually two elevators where this wall is. They put the wall in to cover them up; ever since it was built, everyone fought over it. That I was given this space is thanks to the skill of Mexico's ambassadors. António Guterres, the current Secretary-General, inaugurated the mural. It was a major achievement to have a Mexican artwork in this space. It was given to Mexico because the country has an important history with the UN: it has always cooperated, it has always been supportive. This was generous, and you couldn't add any political touches, but simply support the organization. I thought that the name 2030 was very important because it's been the program for the past decade.

**PG:** Yes, the title is a political reference, isn't it? It has a very clear agenda, in other words. It also got my attention that, at the inauguration, you explicitly said, "The mural doesn't have an ideology in its imagery that undermines the universal, it's abstract," but abstractionism also has a political position. Let's remember the Cold War.

**MF:** Ideologically, my enemy has always been nationalism, which, to me, is the worst. I learned this when I went to Europe for the first time, two years after the war: a German couldn't see a Frenchman because he'd have to kill him. At the international level, the youth, the painters, were all fierce anti-nationalists. The UN serves the role of being a group with objectives that are higher than local objectives. We couldn't do something about Ayotzinapa, for example, we couldn't do some portraits like Ai Weiwei... It wasn't about that, it was the opposite. One of the positions I used to convince them was that the abstract could be defended in that it didn't reflect any one country. If you add something about *petates*, it makes you think of Mexico. Any subject configures and reflects a country; if there are two hundred countries with their flags in a row, you can't raise one yourself. If you go to the UN, you have to follow its mandate.

**PG:** Right now, with Brexit and all these new political orders that are arising around the world, would the fact of not establishing a nationalism be a statement in itself?

**MF:** You also have to understand that the only international movement left is the UN, there's no Soviet Union, and so it would be nice to be there. Another aspect that was discussed a lot was the fact that Mexico has two pieces at the UN headquarters: the one I did and Tamayo's *Fraternidad [Brotherhood]*, from fifty years ago. Mexico is the only country with two pieces. Since Tamayo's shows children holding hands, mine had to be abstract.

**PG:** I'm going to switch gears. I want you to tell us about *La máquina estética*, which is one of the important watersheds in your career, and which is present in this exhibition. With this project, which you developed in 1975 at Harvard University through a Guggenheim fellowship, you became a pioneer of digital art in Mexico and in the creative use of computers. I see this piece as being very ahead of its time. You and the systems engineer Mayer Sasson, with whom you worked on this project, managed to generate a vast number of possible compositions based on the information that you provided, which was the result of 25 years of work with geometry: specific formal, metric and color parameters that allowed the computer to create a variety of compositions. And so you produced hundreds of pieces in a single day, which you replicated in different mediums and formats. In 2016, forty years later, it was announced that artificial intelligence programs that had listened to Bach melodies became capable of composing music using machine learning techniques: the *Flow Machine* project developed a neural network that has learned to compose cantatas in the style of Bach. In 1975, you achieved something very similar, with the same premises, but in a much more haphazard fashion. When you hear that the data generated through our social media activity is used to create patterns of behavior through algorithms, are you surprised? Did you ever imagine that this would happen? I'd like to hear about how you became interested in involving computers in your art and what your current relationship with this tool is.

**MF:** As you know, I always switch up your questions. I was a teacher at San Carlos, and I taught full-time in order to survive. That meant seven hours of class each day, or thirty-nine per week. Being at school all day and taking the metro to the Zócalo was very hard, not to mention talking for five or six hours per day and participating in administrative activities to improve the school, because it needed modernization. It was transitioning from being

a plastic arts school to a visual arts school and, at the time, you only needed a middle school education to apply. I argued for requiring a high school diploma and an admissions exam, etc. That was all extra work, apart from my classes. One day I was talking Silva and, I don't remember his name, he's since passed away, but he was an architect, and we said, "Why don't we ask for some hours to do research?" As I was already on the administrative council, I made the request, and they gave us ten hours a week for research. Things would be different. The next day, when I got to school, everything was covered with banners. The biggest one said, "Research Professors: Absentee Professors." Then came the insults. They got upset because there were seventy-something teachers and only a small group of three would get paid to do research. There was a major protest. The administrative council wanted to take our research hours away because of the scandal. But then we got a call from Rubén Bonifaz Nuño, who was the director of the UNAM's Humanities department. The first thing he told us was, "A university that refuses to do research doesn't deserve to be called a university. You can start tomorrow, full time." What do you say to that? Well, thank you. When I was a researcher, I thought it would be best to be part of the Aesthetic Research Institute. They accepted me, but they asked for a research program. So another problem came up: what should I research? It's not that easy, because it's a decision that implies commitment. At the time, there was something of a computer boom in Mexico and the Mathematics Institute gave me permission to use the UNAM's computer: there was only one. With their letter in hand, I went back to the Aesthetic Research Institute with my research program ready.

**PG:** Who did you talk to about these kinds of projects?

**MF:** With Licha García Barragán, who was the institute's director. And with Teresa del Conde, who was a close friend.

**PG:** Were other artists interested in computers?

**MF:** No. They didn't even know they existed. These machines were still very simple: their primary characteristic, they told me, was their calculation speed. I thought that if geometry was a branch of mathematics, then I could try to use the computer's calculation speed to produce artistic images. Don't think that I had this idea from one

day to the next, it took about four years, it was very difficult. When the first computer monitors finally reached Mexico—two for the university, one for general use and the other for the Mathematics Institute; another was for the Social Security Institute—they gave me permission to use the institute's computer. It was once a week at six in the evening. When I started to use it, I wasn't able to load the program. I had to learn the computer language and how to use the cards. I also began to study Óscar Olea's composition theory, in which he argued that the center of the image should have other figures around it. Each figure has a different weight, and if you unite all the forms around the center with an imaginary line, then it creates a type of web that you can use to calculate the total weight. I transferred each figure to cardboard, cutting out each form. With my precision scale, I weighed them and came out with a formula. Through this exercise, we managed to get the spin velocity. You can put all the forms in the center and put them in motion, but you don't know if they're going to turn to the right or the left: mine span to the left, at a certain velocity. The first discovery was that each composition spins at a certain velocity. When I left the Aesthetic Research Institute, I got them to give me the Guggenheim fellowship and I went to Harvard. Right from the start, they gave me the biggest cubicle, with a bigger monitor, and twenty-four hours on the computer all to myself. I started working with an engineer who supplied electricity to Manhattan, he worked for American Electric Power: an incredible engineer, the husband of a Colombian artist who studied in Mexico. Sasson and I began to work on the system. When it was finished, we went to the company he worked for, where there was a very large window full of machines and five men dressed in sky blue who operated them. We began to run our program, not on the monitor, but on a roll of paper with an India ink brush. This device began to draw visual ideas, one every eleven seconds. And so I had limitless production. The machine was randomized. The movements were by chance, like the lottery, because the computer had the freedom to play and so each thing it produced was different. How could I assure myself that these were my works? Because I gave the program the eight forms it used, it couldn't use any others, and I assigned the spin velocity. It was a triumph; it was featured in two or three magazines. The images looked like they were drawn by an architect. Then I thought about making a very long line, one hundred meters long, and feeding it in as if it were a cardiogram. As there were seven or eight forms, it was like *do, re, mi, fa, sol, la, ti...* If each one had a color, it could

be a stave. Pure imagination. I also invented a machine to combine colors. When I finished it, they told me that a Swedish program had come out that could combine up to 23000 colors. That news was what made me abandon the computer. I thought that if I kept going down that path, I would become a great computer technician, but what I liked was getting my hands dirty, turpentine and everything. And above all else, the adventure of making a painting or a sculpture: you start with nothing, and you know how it starts, but not where it'll end. It's an adventure, and I missed that when I was working with computers.

**PG:** And what is your relationship with computers now? Are you still interested in this theme?

**MF:** No. I haven't used a computer since. I loved it, but it was eating me alive. Getting serious about it took up a lot of time. So I went back to turpentine. I began working with a game of chance, I played intellectually with the idea of chaos and order. In place of the chaos created by the computer, I was trying to figure out how I could create chaos on a canvas. The easiest way to do it was to splatter the paint and let gravity decide the forms.

**PG:** The exhibition's curatorial script puts recent pieces—including one you've just signed today—into dialogue with your early works, whose forms bring us back to the machine, as we've discussed. Unlike those pieces, and the ones you did in the 80s and 90s, I feel that your technique, the way you apply paint today, is freer, more gestural.

**MF:** That's why I told you about the little paintings at the exhibition. I had my canvas and my color, and I bought sheets, cut them up and made little paintings. I painted around thirty, which were exhibited at Harvard. Little paintings. I can't paint them anymore because my hands and eyes aren't what they used to be. I also started painting with a squirt gun. I'm recovering a sense of geometry through the gun.

**PG:** You changed your way of painting, didn't you? Before, you used much thicker paints and much thinner brushes. Now you put your canvas on the ground and you drip the paint directly from the can, you let it freely run over the canvas, or you control it by moving the frame itself.

**MF:** I'm wrapping that up. I'm going to go back to the squirt gun. Due to my age, I'm getting clumsier and clumsier, everything's getting harder, but having a mechanical instrument gives me control, I can work better that way. The other day we got some paintings, as constantly occurs, so that I can sign that they're authentic. Most of them are absolute fakes. They're so fake that it's really easy to tell. The last one they sent me was a copy of my squirt gun paintings, so I have to stop with the paintings from that period. For example, I'm going to start using some of the forms I got from the computer again. On the reverse side, I'm going to put: "Design: 1975, Execution: 2019," one of two or two of two, so they can't make fakes. They even fake the letters of authenticity.

**PG:** This idea of going back to large-scale pieces, is this connected to your original conception of murals? Pieces that have to be placed in public spaces, so that more people can see them? These five- or six-meter paintings that you're doing now, do they go back to that?

**MF:** I still like the size. In the 60s, I did thirty murals in ten years. I like large-scale pieces more than miniatures.

**PG:** Now that you're in your nineties, what do you seek to contribute or how do you see your work? As an effervescent drive to create—I see that you have a constant drive—as a steadfast work ethic, as a commitment? What is your social or political vision?

**MF:** Basically it would be a concept, something like when you say, "I believe in God, and so it goes." Art demands this way of being, or it doesn't come out. There'll always be another painter. I always say this as a joke, and don't repeat it because I say it a lot: in Mexico, if you turn over a rock, instead of grasshoppers jumping out, there's painters. There's thousands. If you look through *Milenio*, you can find forty painters a day. The only defense you have is to have a strong conception of what you're doing, because that's what matters, not the material.

**PG:** What is it that motivates you to keep producing: is it your own life, or do you have a social commitment? What drives you to keep painting?

**MF:** The general idea is this: in the end, I've become an absolute classic because I've followed Leonardo da Vinci's famous saying that art is mental, and I never lose sight of that. I've never taken any classes, but sometimes I painted with Horacio Torres García, Joaquín's son. He studied constructive universalism and we did it together, we also painted. I've got a constructivist background, it's what I liked the most from art history. As Zadkine was Russian, I had contact with constructivism.

**PG:** In your most recent sculptures, which have a tension between cables and forms, I see a lot of Arp again.

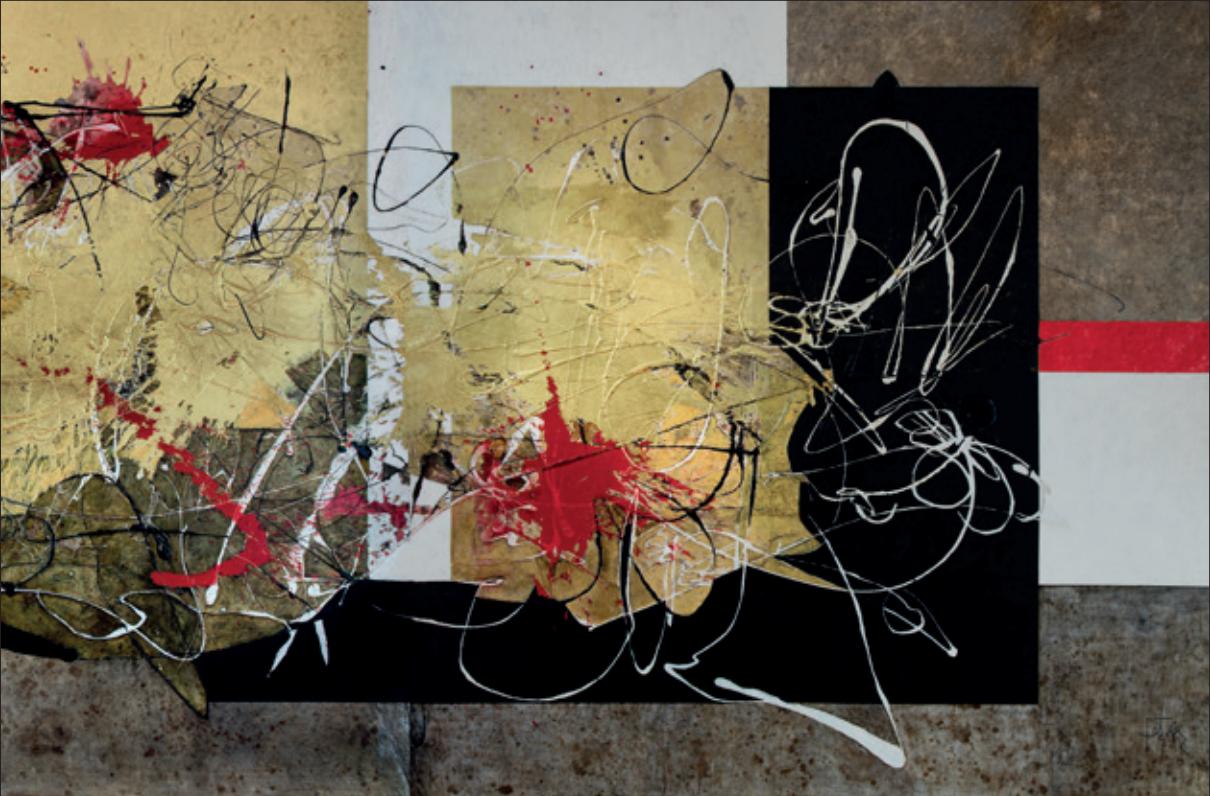
**MF:** Yes, it has to do with balance, but sometimes it's not an intellectual balance, but a real one. For example, the thirty-meter sculpture I did in Querétaro has tensors and it looks new. Or rather, it works, but it was based on intuition rather than calculation, thinking that it'd look beautiful. But I feel I've told you a lot.



56 *La danza de los rojos—The Dance of The Reds*, 2019. Foto—Photo: Francisco Kochen [Cat. 93]









60 Sin título—Untitled, 2018. Foto—Photo: Francisco Kochen [Cat. 90]



Sin título—Untitled, 2018. Foto—Photo: Francisco Kochen [Cat. 91]



62 *Me dijo Meche—Meche Told Me*, 2018. Foto—Photo: Francisco Kochen [Cat. 92]

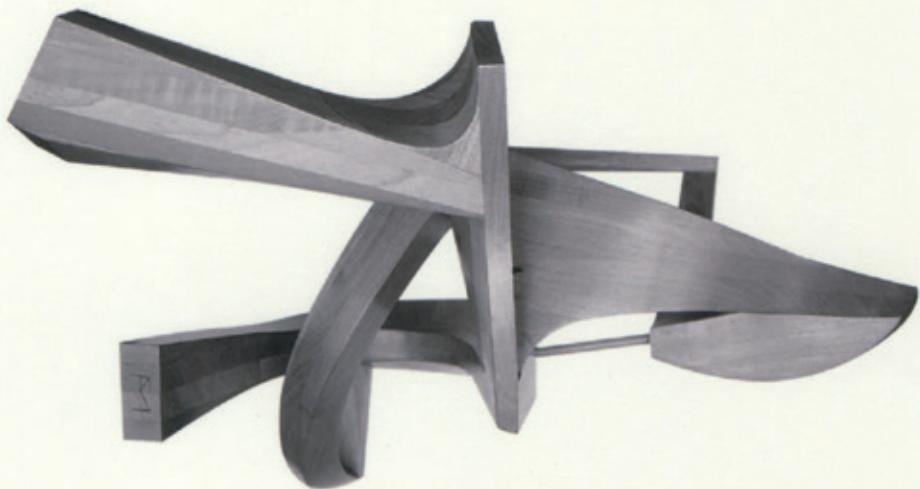




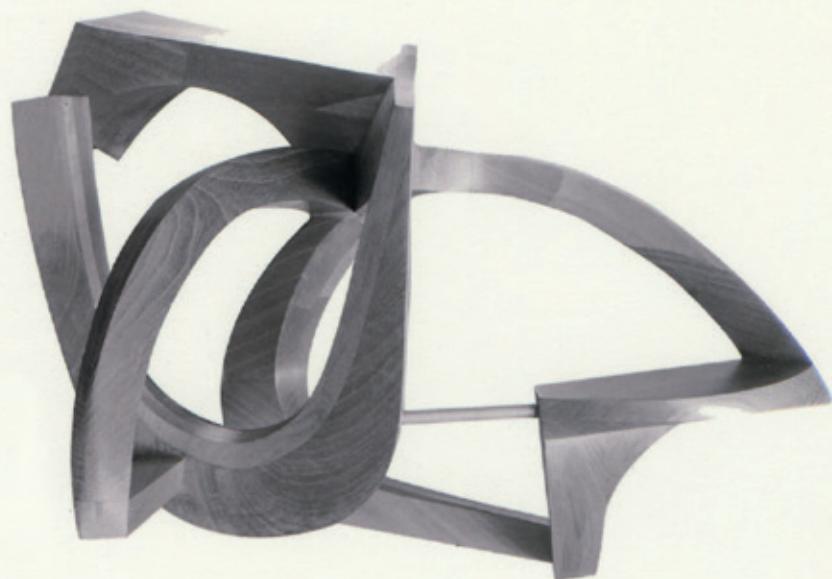
64 *Centro del lado este*—Center of East Side, 2019. Foto—Photo: Francisco Kochen [Cat. 96]



*Centro del lado oeste—Center of West Side, 2019.* Foto—Photo: Francisco Kochen [Cat. 95]



*Coléoptère—Beetle*, 2019. Foto—Photo: Francisco Kochen [Cat. 98]

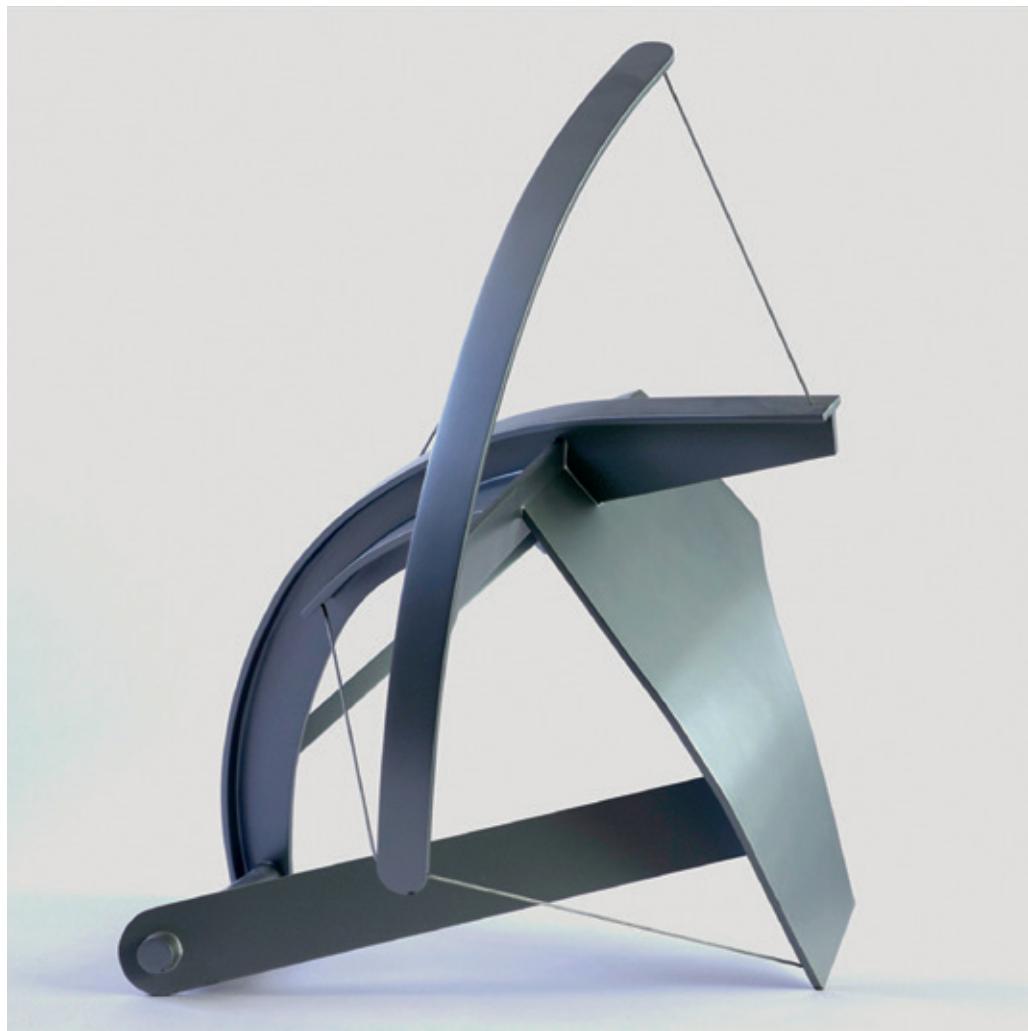


*Libélula*—Dragonfly, 2019. Foto—Photo: Francisco Kochen [Cat. 97]



68 Sin título—Untitled, 2014. Foto—Photo: Francisco Kochen [Cat. 87]





70 Sin título—Untitled, 2007. Foto—Photo: Francisco Kochen [Cat. 79]



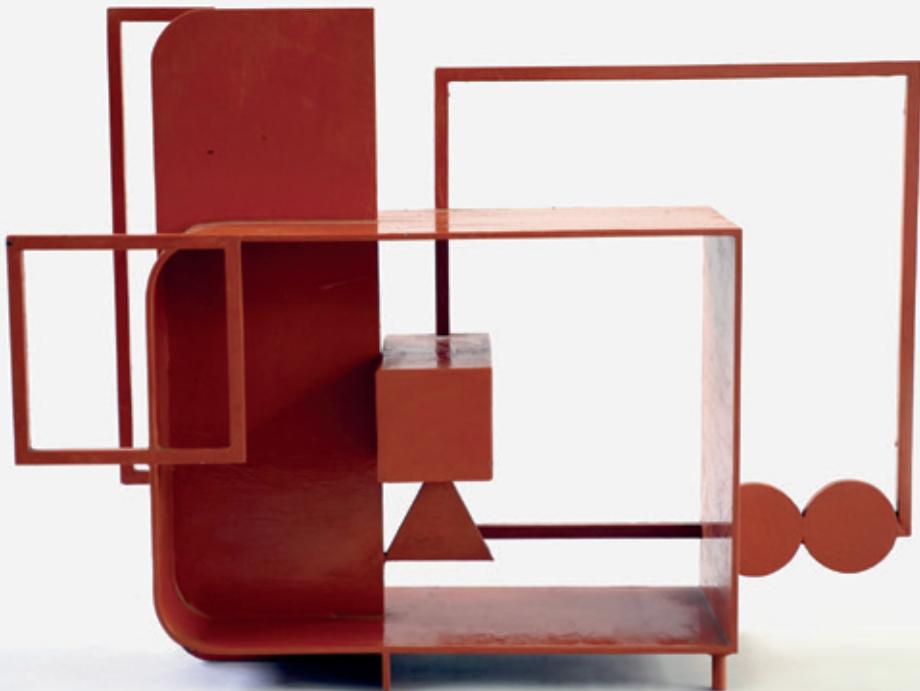
*Balancín—See-Saw*, 2005. Foto—Photo: Francisco Kochen [Cat. 78] 71



72 *Sextante del cuadrado—The Sextant in the Square*, 1989. Foto—Photo: Francisco Kochen [Cat. 76]



*Pandora*, 1989. Hierro policromado—Polychromed Iron, 34.5 × 31 × 28 cm. Colección MUAC, UNAM.  
Donación Mercedes y Manuel Felguérez, 2018. Foto—Photo: Francisco Kochen



74 *Interacción lineal—Linear Interaction*, 1976. Foto—Photo: Francisco Kochen [Cat. 58]



Combinación 144-2—Combination 144-2, 1976. Foto—Photo: Francisco Kochen [Cat. 57]



76 *El autómata de Hagelberger—Hagelberger's Automaton*, 1973. Foto—Photo: José Luis González M. [Cat. 15]



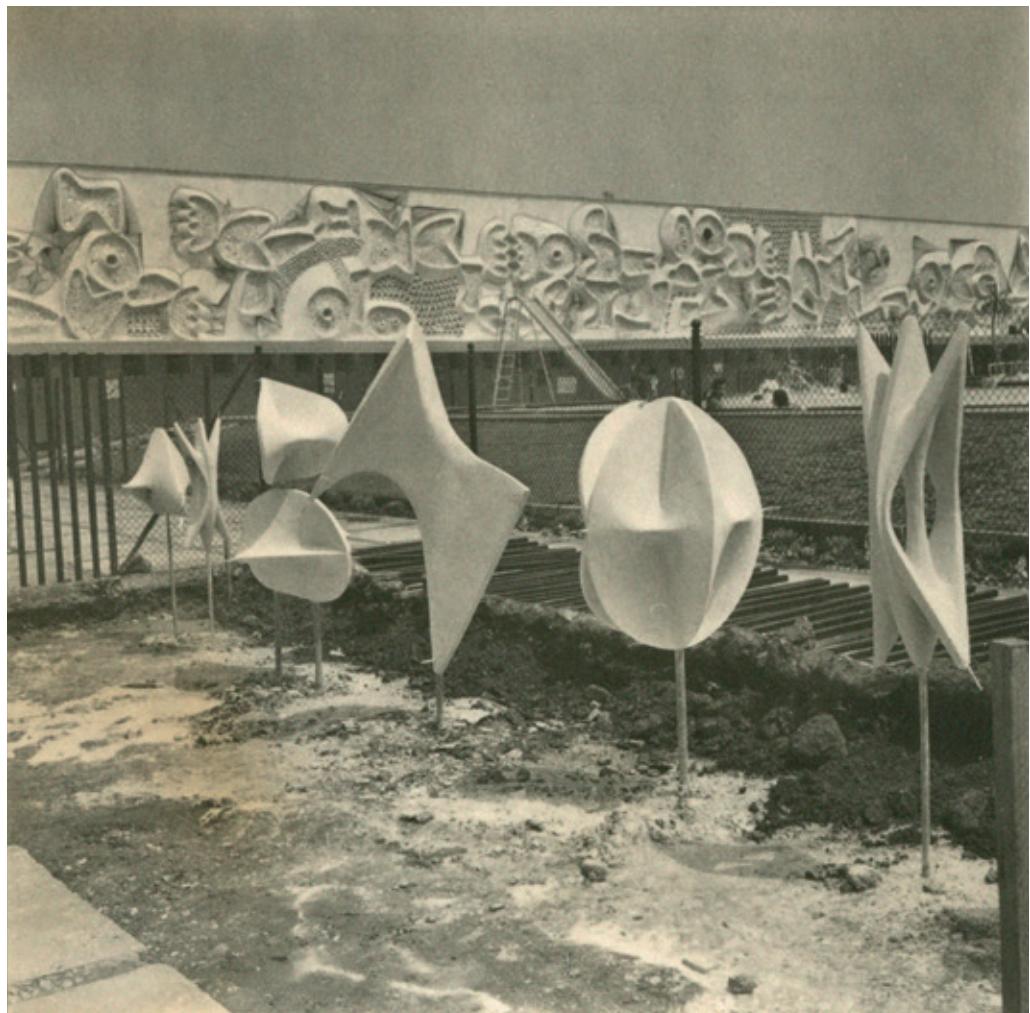
*La energía del punto cero—Zero Point Energy*, 1973. Foto—Photo: José Luis González M. [Cat. 32]



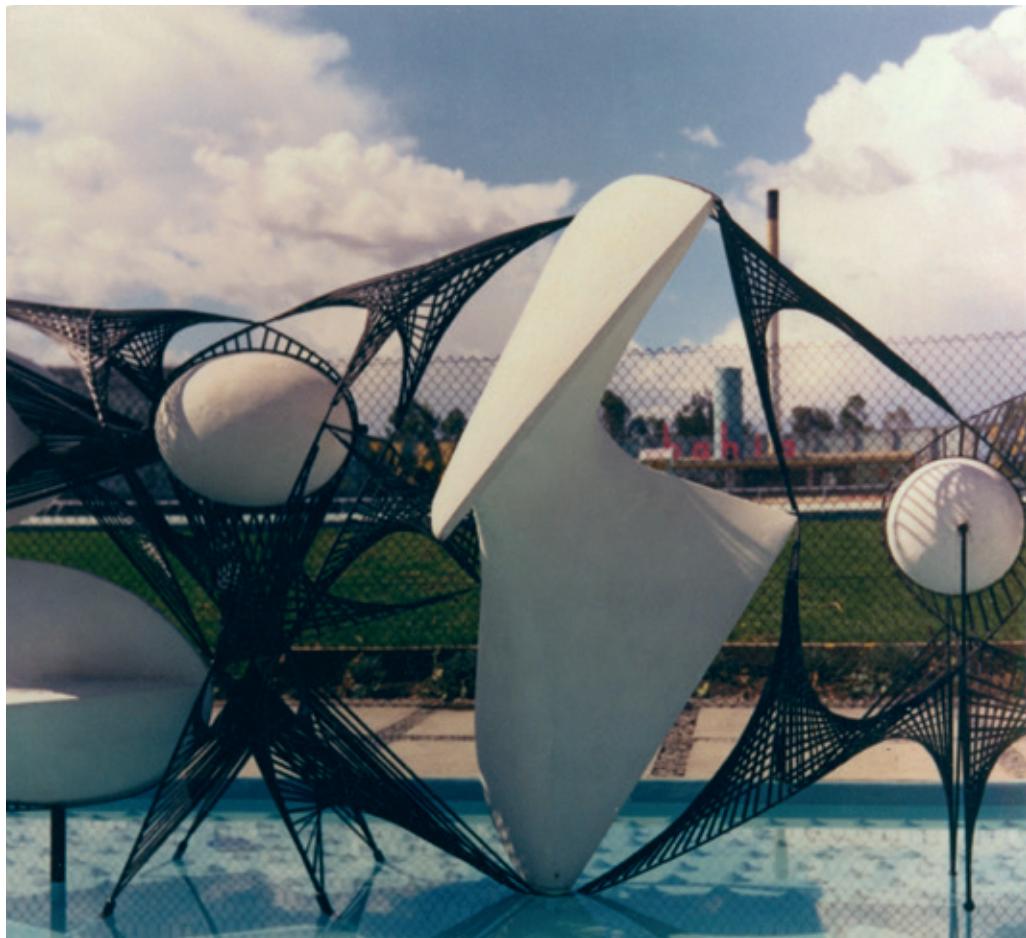
78 *Origen de la reducción—Origin of the Reduction*, 1973. Foto—Photo: José Luis González M. [Cat. 43]



*Punto inicial—Starting Point*, 1973. Foto—Photo: José Luis González M. [Cat. 46] 79



80 Vista de *Muro de las formas mecánicas*—View of Wall of Mechanical Forms,  
1963. Archivo Manuel Felguérez—Manuel Felguérez Archive [Cat. 7]



Detalle de *Muro de las formas mecánicas*—Detail of *Wall of Mechanical Forms*, 1963. Archivo Manuel Felguérez—Manuel Felguérez Archive [Cat. 7]





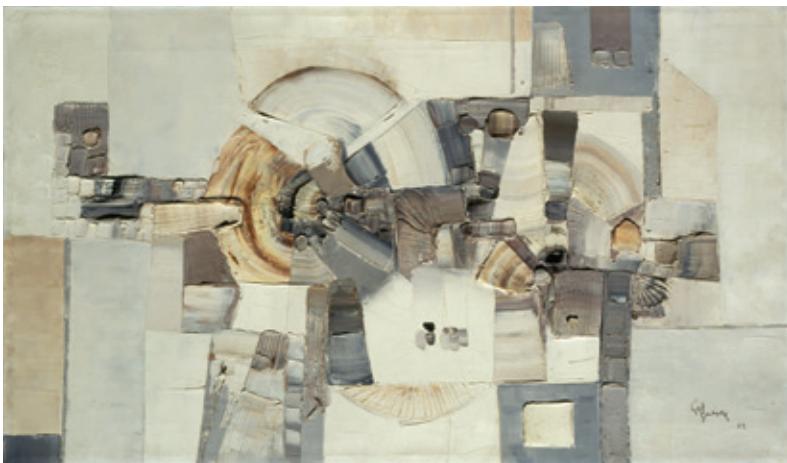


84 Montaje fotográfico de *Mural de hierro*—Photo montage of *Iron Mural*, 1961. Maqueta de restauración—Restoration mockup, 2014. Foto—Photo: Archivo MUAC—MUAC Archive [Cat. 5]



**CHATARRA Y DESPERDICIO MORAL DE  
UN MUNDO EN DESCOMPOSICIÓN SE  
TRANSFORMAN EN UNA OBRA DE ARTE**

**Diana Blanco**, "Chatarra y desperdicio moral de un mundo en descomposición se transforman en una obra de arte", *La Calle*, 1962. Archivo Manuel Felguérez—Manuel Felguérez Archive



Arriba—Top: *Composición núm. 2*—Composition No. 2, 1959. Foto—Photo: Francisco Kochen [Cat. 2]

86 Abajo—Bottom: *Inicio de un viaje*—Start of a Journey, 1959. Foto—Photo: Francisco Kochen [Cat. 4]



*En busca de la gaviota*—*In Search of the Seagull*, 1959. Foto—Photo: Francisco Kochen [Cat. 1]

# Semblanza

## Biographical Sketch

### **Manuel Felguérez**

(Valparaíso, Zacatecas, 1928)

La primera exhibición de Manuel Felguérez se realizó en 1958 y desde entonces ha participado en innumerables muestras individuales y colectivas, tanto en México como en el extranjero. Su obra se exhibe de manera permanente en importantes recintos museísticos y culturales de México, Europa, Asia y América, además de formar parte de múltiples colecciones privadas.

Desde 1956 se desempeñó en el ámbito académico dentro de diversas instituciones como la Universidad Iberoamericana, la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM (1970) y como investigador invitado en la Universidad de Harvard (1976). A lo largo de su trayectoria, Manuel Felguérez ha sido merecedor de diversos premios y reconocimientos, entre los que destacan el Premio Nacional de Artes de México (1988), la beca de la Fundación Guggenheim y el Gran Premio de Honor de la XIII Bienal de São Paulo, Brasil (1975); además fue nombrado Creador Emérito por el Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fonca (1993) y obtuvo la Medalla Bellas Artes (2015). Como un reconocimiento a su trayectoria, en 1998 se fundó el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez cuyo acervo fue donado, en su mayoría, por el propio artista.

### **Manuel Felguérez**

(Valparaíso, Zacatecas, 1928)

Manuel Felguérez's first exhibition was held in 1958, and since then, his work has been shown in countless individual and collective shows, both domestically and abroad. His work is part of the permanent collections of important museums and cultural centers in Mexico, Europe, Asia and the Americas, as well as forming part of many private collections.

Since 1956, he has taught at academic institutions such as the Iberoamerican University and the UNAM's National School of Visual Arts (1970) and has been a guest researcher at Harvard University (1976). Over the course of his career, Manuel Felguérez has received a variety of awards and recognitions, including the Mexican National Arts Prize (1988), a Guggenheim Foundation grant and the Honorable Mention at the XIII São Paulo Biennial (1975); he has also been named Creator Emeritus by the Fonca National System of Art Creators (1993) and has been awarded the Bellas Artes Medal (2015). In acknowledgement of his career, the Manuel Felguérez Abstract Art Museum was founded in 1998, whose collection was largely donated by the artist himself.

# Catálogo

## Catalog

Los materiales de la presente lista de obra siguen un orden cronológico—The works listed below are in chronological order.

### 1. En busca de la gaviota—

*In Search of the Seagull*, 1959

Óleo sobre tela—Oil on canvas

200 x 325 cm

Acervo Museo de Arte Moderno.

INBAL — Secretaría de Cultura

### 2. Composición núm. 2—

*Composition No. 2*, 1959

Óleo sobre tela—Oil on canvas

35 x 60 cm

Colección privada—Private collection

### 3. Pintura No. XV—

*Painting No. XV*, 1959

Óleo sobre tela—Oil on canvas

60 x 90 cm

Colección privada—Private collection

### 4. Inicio de un viaje—

*Start of a Journey*, 1959

Óleo sobre tela—Oil on canvas

60.5 x 30 cm

Colección privada—Private collection

### 5. Mural de hierro—*Iron Mural*, 1961

Ensamblaje de chatarra de metal adosado a muro—Junk metal assemblage attached to a wall

380 x 2845 x 63 cm

Colección privada en comodato—

On loan from a private collection

### 6. Canto al océano—

*Song to the Ocean*, 1963

Mural Deportivo Bahía,

Peñón de los Baños

Conchas de ostión, abulón, madreperla y alambrón sobre cemento armado—Oyster Shells, Abalone, Mother-of-Pearl and Wire Rod on Reinforced Concrete

500 x 800 cm (fragmento—fragment)

Colección MUAC, UNAM. Donación de

Ángel y Mario Sánchez y Gas, 2016

### 7. Muro de las formas mecánicas—

*Wall of Mechanical Forms*, 1963

Deportivo Bahía, Peñón de los Baños

Restauración bajo la supervisión del artista—Restoration made under the artist's supervision, 2019

Metal y ferrocemento—Metal and Ferrocement

220 x 1200 cm

Colección MUAC, UNAM. Donación de

Ángel y Mario Sánchez y Gas, 2016

### 8. Sin título—Untitled [Vitral—

*Stained Glass*], ca. 1965

Metal y vidrio de carretones—

Metal and Carretones Glass

170 x 920 cm

Colección—Collection Edith Soto

### 9. La luna—*The Moon*, 1967

Acrílico y estructura de metal—

Metal structure and Acrylic

180 x 122 x 82.5 cm

Acervo Museo de Arte Moderno.

INBAL — Secretaría de Cultura

### 10. La máquina del deseo—

*The Love Machine*, 1973

Réplica bajo la supervisión del artista—Reproduction made under the artist's supervision, 2017

Construida por—Built by Astrid

Abbadie y—and Enrique Nuño

Aluminio y pintura automotiva—

Aluminum and Automotive Paint

335 x 545 x 200 cm

Colección—Collection Manuel

Felguérez y—and Galería Páramo

### 11. Alejandro Jodorowsky (1929)

*La montaña sagrada—The Holy Mountain*, 1973

Fragmento. Película transferida a formato digital—Fragment.

Film transferred to a digital format

115'

Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

### 12. Armonía modificada—

*Modified Harmony*, 1973

Acrílico sobre cartón—

Acrylic on cardboard

30 x 36 cm

Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez — SHCP — Pago en especie

### 13. Combinación 144 D—

*Combination 144 D*, 1973

Acrílico sobre cartón—

Acrylic on cardboard

30 x 36 cm

Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez — SHCP — Pago en especie

### 14. Cúbica—*Cubic*, 1973

Acrílico sobre cartón—

Acrylic on cardboard

30 x 36 cm

Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez — SHCP — Pago en especie

### 15. El autómata de Hagelberger—

*Hagelberger's Automaton*, 1973

Acrílico sobre cartón—

Acrylic on cardboard

36 x 30 cm

Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez — SHCP — Pago en especie

### 16. El autómata de Hagelberger—

*Hagelberger's Automaton*, 1973

Tinta sobre papel—Ink on paper

30 x 29 cm

Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez — SHCP — Pago en especie

### 17. El uno universo—*The One Universe*, 1973

Acrílico sobre cartón—

Acrylic on cardboard

36 x 30 cm

Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez — SHCP — Pago en especie

### 18. El uno universo—

*The One Universe*, 1973

Tinta sobre papel—Ink on paper

30 x 29 cm

Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez — SHCP — Pago en especie

- 19. El vigía—The Lookout, 1973**  
 Acrílico sobre cartón—  
 Acrylic on cardboard  
 30 × 36 cm  
 Museo de Arte Abstracto Manuel  
 Felguérez – SHCP – Pago en especie
- 20. El vigía—The Lookout, 1973**  
 Tinta sobre papel—Ink on paper  
 29 × 30 cm  
 Museo de Arte Abstracto Manuel  
 Felguérez – SHCP – Pago en especie
- 21. Elemento que produce la evidencia—The Element That Produces the Evidence, 1973**  
 Acrílico sobre cartón—  
 Acrylic on cardboard  
 30 × 36 cm  
 Museo de Arte Abstracto Manuel  
 Felguérez – SHCP – Pago en especie
- 22. Elemento que produce la evidencia—The Element That Produces the Evidence, 1973**  
 Tinta sobre papel—Ink on paper  
 29 × 30 cm  
 Museo de Arte Abstracto Manuel  
 Felguérez – SHCP – Pago en especie
- 23. Estímulo B—Stimulus B, 1973**  
 Acrílico sobre cartón—  
 Acrylic on cardboard  
 30 × 36 cm  
 Museo de Arte Abstracto Manuel  
 Felguérez – SHCP – Pago en especie
- 24. Estímulo B—Stimulus B, 1973**  
 Tinta sobre papel—Ink on paper  
 30 × 29 cm  
 Museo de Arte Abstracto Manuel  
 Felguérez – SHCP – Pago en especie
- 25. Experiencia común—Shared Experience, 1973**  
 Acrílico sobre cartón—  
 Acrylic on cardboard  
 30 × 36 cm  
 Museo de Arte Abstracto Manuel  
 Felguérez – SHCP – Pago en especie
- 26. Experiencia común—Shared Experience, 1973**  
 Tinta sobre papel—Ink on paper  
 20 × 30 cm  
 Museo de Arte Abstracto Manuel  
 Felguérez – SHCP – Pago en especie
- 27. Fuga de cilindros—Flight of Cylinders, 1973**  
 Acrílico sobre cartón—  
 Acrylic on cardboard  
 30 × 36 cm  
 Museo de Arte Abstracto Manuel  
 Felguérez – SHCP – Pago en especie
- 28. Homenaje a Lobachevsky—Homage to Lobachevsky, 1973**  
 Acrílico sobre cartón—  
 Acrylic on cardboard  
 30 × 36 cm  
 Museo de Arte Abstracto Manuel  
 Felguérez – SHCP – Pago en especie
- 29. Homenaje a Lobachevsky—Homage to Lobachevsky, 1973**  
 Tinta sobre papel—Ink on paper  
 29 × 30 cm  
 Museo de Arte Abstracto Manuel  
 Felguérez – SHCP – Pago en especie
- 30. Juego de dos planos—Play of Two Planes, 1973**  
 Acrílico sobre cartón—  
 Acrylic on cardboard  
 30 × 36 cm  
 Museo de Arte Abstracto Manuel  
 Felguérez – SHCP – Pago en especie
- 31. Juego de dos planos—Play of Two Planes, 1973**  
 Tinta sobre papel—Ink on paper  
 29 × 30 cm  
 Museo de Arte Abstracto Manuel  
 Felguérez – SHCP – Pago en especie
- 32. La energía del punto cero—Zero Point Energy, 1973**  
 Acrílico sobre cartón—  
 Acrylic on cardboard  
 30 × 36 cm  
 Museo de Arte Abstracto Manuel  
 Felguérez – SHCP – Pago en especie
- Museo de Arte Abstracto Manuel  
 Felguérez – SHCP – Pago en especie
- 33. La energía del punto cero—Zero Point Energy, 1973**  
 Tinta sobre papel—Ink on paper  
 29 × 30 cm  
 Museo de Arte Abstracto Manuel  
 Felguérez – SHCP – Pago en especie
- 34. La estrategia de la estructura—The Strategy of the Structure, 1973**  
 Acrílico sobre cartón—  
 Acrylic on cardboard  
 30 × 36 cm  
 Museo de Arte Abstracto Manuel  
 Felguérez – SHCP – Pago en especie
- 35. La línea expulsa al plano—The Line Expels the Plane, 1973**  
 Tinta sobre papel—Ink on paper  
 29 × 30 cm  
 Museo de Arte Abstracto Manuel  
 Felguérez – SHCP – Pago en especie
- 36. La influencia de la oscuridad—The Influence of Darkness, 1973**  
 Acrílico sobre cartón—  
 Acrylic on cardboard  
 30 × 36 cm  
 Museo de Arte Abstracto Manuel  
 Felguérez – SHCP – Pago en especie
- 37. Las dos soluciones—The Two Solutions, 1973**  
 Acrílico sobre cartón—  
 Acrylic on cardboard  
 36 × 30 cm  
 Museo de Arte Abstracto Manuel  
 Felguérez – SHCP – Pago en especie
- 38. La ley del factor nulo—The Null Factor Law, 1973**  
 Acrílico sobre cartón—  
 Acrylic on cardboard  
 36 × 30 cm  
 Museo de Arte Abstracto Manuel  
 Felguérez – SHCP – Pago en especie

<b>39. Límite de una secuencia—</b> <i>Limit of a Sequence</i> , 1973 Acrílico sobre cartón— Acrylic on cardboard 30 × 36 cm Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie	Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie	<b>52. Signo convexo—</b> <i>Convex Sign</i> , 1973 Tinta sobre papel—Ink on paper 30 × 29 cm Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie
<b>40. Límite de una secuencia—</b> <i>Limit of a Sequence</i> , 1973 Tinta sobre papel—Ink on paper 29 × 30 cm Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie	<b>46. Punto inicial—</b> <i>Starting Point</i> , 1973 Acrílico sobre cartón— Acrylic on cardboard 30 × 36 cm Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie	<b>53. Tensión hacia tres—</b> <i>Tension to Three</i> , 1973 Tinta sobre papel—Ink on paper 30 × 29 cm Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie
<b>41. Motivos transformados—</b> <i>Transformed Motifs</i> , 1973 Tinta sobre papel—Ink on paper 29 × 30 cm Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie	<b>47. Retroceso de la imagen—</b> <i>Retreat of the Image</i> , 1973 Acrílico sobre cartón— Acrylic on cardboard 36 × 30 cm Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie	<b>54. Tiempo de crecer—</b> <i>Time to Grow</i> , 1973 Acrílico sobre cartón— Acrylic on cardboard 30 × 36 cm Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie
<b>42. Motivos transformados—</b> <i>Transformed Motifs</i> , 1973 Acrílico sobre cartón— Acrylic on cardboard 30 × 36 cm Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie	<b>48. Retroceso de la imagen—</b> <i>Retreat of the Image</i> , 1973 Tinta sobre papel—Ink on paper 30 × 29 cm Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie	<b>55. Tiempo de crecer—</b> <i>Time to Grow</i> , 1973 Tinta sobre papel—Ink on paper 29 × 30 cm Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie
<b>43. Origen de la reducción—</b> <i>Origin of the Reduction</i> , 1973 Acrílico sobre cartón— Acrylic on cardboard 30 × 36 cm Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie	<b>49. Ritmo complejo—</b> <i>Complex Rhythm</i> , 1973 Acrílico sobre cartón— Acrylic on cardboard 30 × 36 cm Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie	<b>56. La máquina estética—</b> <i>The Aesthetic Machine</i> , 2018 Video MP4—MP4 video 6' 40" Colección privada—Private collection
<b>44. Origen de la reducción—</b> <i>Origin of the Reduction</i> , 1973 Tinta sobre papel—Ink on paper 29 × 30 cm Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie	<b>50. Ritmo complejo—</b> <i>Complex Rhythm</i> , 1973 Tinta sobre papel—Ink on paper 29 × 30 cm Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie	<b>57. Combinación 144-2—</b> <i>Combination 144-2</i> , 1976 Acero inoxidable policromado— Polychromed stainless steel 43.5 × 42 × 46.5 cm Colección MUAC, UNAM. Donación del artista, 2018
<b>45. Punto análogo—</b> <i>Analogous Point</i> , 1973 Acrílico sobre cartón— Acrylic on cardboard 36 × 30 cm	<b>51. Selección de un círculo—</b> <i>Selection of a Circle</i> , 1973 Acrílico sobre cartón— Acrylic on cardboard 30 × 36 cm Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez – SHCP – Pago en especie	<b>58. Interacción lineal—</b> <i>Linear Interaction</i> , 1976 Hierro policromado— Polychromed Iron 30.5 × 41 × 10.5 cm Colección MUAC, UNAM. Donación del artista, 2018

<b>59.</b> Sin título—Untitled, de la serie <i>La máquina estética</i> —from the series <i>The Aesthetic Machine</i> , 1976 Metal laqueado—Lacquered Metal Ed. 1/2 30 × 40 × 15 cm Colección Academia de Artes	Metal policromado— Polychromed Metal 134 × 160 × 22 cm Colección Academia de Artes	Polychromed Iron Ed. 1/8 43 × 49 × 37 cm Colección MUAC, UNAM. Donación del artista, 2018
<b>60.</b> Sin título—Untitled, de la serie <i>La máquina estética</i> —from the series <i>The Aesthetic Machine</i> , 1976 Metal laqueado—Lacquered Metal Ed. 1/2 30 × 40 × 17 cm Colección Academia de Artes	<b>66.</b> <i>Las dos soluciones</i> — <i>The Two Solutions</i> , ca. 1976 Metal policromado— Polychromed Metal 40 × 50 × 6 cm Colección Academia de Artes	<b>73.</b> Sin título—Untitled, de la serie <i>Isla San Luis</i> —from the series <i>Isla San Luis</i> , 1981 Relieve, pintura acrílica y objeto encontrado—Bas-relief, acrylic and found objects 40 × 60 × 10 cm Colección privada—Private collection
<b>61.</b> Sin título—Untitled, de la serie <i>La máquina estética</i> —from the series <i>The Aesthetic Machine</i> , 1976 Metal laqueado—Lacquered Metal 30 × 40 × 14 cm Colección Academia de Artes	<b>67.</b> <i>La energía del punto cero</i> — <i>Zero Point Energy</i> , 1977 Metal policromado y cobre— Polychromed Metal and Copper 93 × 100 × 35 cm Colección Academia de Artes	<b>74.</b> Sin título—Untitled, de la serie <i>Isla San Luis</i> —from the series <i>Isla San Luis</i> , 1981 Relieve, pintura acrílica y objeto encontrado—Bas-relief, acrylic and found objects 40 × 60 × 10 cm Colección privada—Private collection
<b>62.</b> Sin título—Untitled, de la serie <i>La máquina estética</i> —from the series <i>The Aesthetic Machine</i> , 1976 Metal laqueado—Lacquered Metal Ed. 1/2 30 × 40 × 10 cm Colección Academia de Artes	<b>68.</b> <i>El estímulo B</i> — <i>Stimulus B</i> , ca. 1977 Metal policromado— Polychromed Metal 55 × 60 × 7 cm Colección Academia de Artes	<b>75.</b> <i>Camino a sí mismo</i> — <i>Path to One's Self</i> , 1987 Hierro policromado— Polychromed Iron 50 × 48 × 33 cm Colección MUAC, UNAM. Donación del artista, 2018
<b>63.</b> Sin título—Untitled, de la serie <i>La máquina estética</i> —from the series <i>The Aesthetic Machine</i> , 1976 Metal laqueado—Lacquered Metal Ed. 1/2 30 × 40 × 20 cm Colección Academia de Artes	<b>69.</b> <i>Conjunto escultórico III</i> — <i>Sculptural Complex III</i> , ca. 1977 Metal policromado— Polychromed Metal 46 × 56 × 6 cm Colección Academia de Artes	<b>76.</b> <i>Sextante del cuadrado</i> — <i>The Sextant in the Square</i> , 1989 Hierro policromado— Polychromed Iron Ed. 1/3 74 × 50 × 50 cm Colección MUAC, UNAM. Donación del artista, 2018
<b>64.</b> Sin título—Untitled, de la serie <i>La máquina estética</i> —from the series <i>The Aesthetic Machine</i> , 1976 Metal laqueado—Lacquered Metal Ed. 1/2 32 × 42 × 11 cm Colección Academia de Artes	<b>70.</b> <i>El autómata de Hagelberger</i> — <i>Hagelberger's Automaton</i> , ca. 1977 Metal policromado— Polychromed Metal 46 × 49 × 6 cm Colección Academia de Artes	<b>77.</b> <i>Espiral sin referencia</i> — <i>Referenceless Spiral</i> , 1989 Hierro policromado— Polychromed Iron Ed. 1/3 64 × 61 × 49 cm Colección MUAC, UNAM. Donación del artista, 2018
<b>65.</b> <i>Fuga de cilindros</i> — <i>Flight of Cylinders</i> , ca. 1976	<b>71.</b> <i>Origen de la reducción</i> — <i>Origin of the Reduction</i> , 1977 Metal policromado— Polychromed Metal 80 × 65 × 70 cm Colección Academia de Artes	<b>72.</b> <i>Monterrey</i> , 1978 Hierro policromado—

- 78. Balancín—See-Saw, 2005**  
 Hierro policromado y cables de acero—Polychromed iron and steel cables  
 41 × 85 × 42 cm  
 Colección MUAC, UNAM.  
 Donación del artista, 2018
- 79. Sin título—Untitled, 2007**  
 Hierro policromado y cables de acero—Polychromed iron and steel cables  
 67 × 63 × 62 cm  
 Colección—MUAC, UNAM.  
 Donación del artista, 2018
- 80. Mujer de Saliagos—**  
*Woman from Saliagos, 1996*  
 Bronce—Bronze  
 34 × 41 × 30 cm  
 Colección MUAC, UNAM.  
 Donación del artista, 2018
- 81. XIII, 2010**  
 Aceró policromado—  
 Polychromed Steel  
 Ed. 5/6  
 60 × 57.6 × 41.2 cm  
 Colección MUAC, UNAM.  
 Donación del artista, 2018
- 82. XIX, 2010**  
 Aceró policromado—  
 Polychromed Steel  
 Ed. 5/6  
 60 × 55 × 48.5 cm  
 Colección MUAC, UNAM.  
 Donación del artista, 2018
- 83. XVIII, 2010**  
 Aceró policromado—  
 Polychromed Steel  
 Ed. 5/6  
 60 × 49.8 × 43 cm  
 Colección MUAC, UNAM.  
 Donación del artista, 2018
- 84. XVI, 2010**  
 Aceró policromado—  
 Polychromed Steel  
 60 × 57.5 × 44.3 cm  
 Colección MUAC, UNAM.  
 Donación del artista, 2018
- 85. XIV, 2010**  
 Aceró policromado—  
 Polychromed Steel  
 Ed. 5/6  
 60 × 50.4 × 44.7 cm  
 Colección MUAC, UNAM.  
 Donación del artista, 2018
- 86. Cavidad florida—**  
*Floral Cavity, 2011*  
 Bronce—Bronze  
 P/A—A/P  
 32 × 30.5 × 30.5 cm  
 Colección MUAC, UNAM.  
 Donación del artista, 2018
- 87. Sin título—Untitled, 2014**  
 Bronce—Bronze  
 Ed. 3, P/A—A/P  
 50 × 55 × 50 cm  
 Colección MUAC, UNAM.  
 Donación del artista, 2018
- 88. Sin título—Untitled, 2015**  
 Madera pintada y óleo—  
 Painted wood and oil  
 62 × 44 × 43 cm  
 Colección MUAC, UNAM.  
 Donación del artista, 2018
- 89. Sin título—Untitled, 2015**  
 Madera pintada y óleo—  
 Painted wood and oil  
 66 × 50 × 41 cm  
 Colección privada—Private collection
- 90. Sin título—Untitled, 2018**  
 Óleo y acrílico sobre tela—  
 Oil and acrylic on canvas  
 300 × 250 cm  
 Colección privada—Private collection
- 91. Sin título—Untitled, 2018**  
 Óleo y acrílico sobre tela—  
 Oil and acrylic on canvas  
 300 × 250 cm  
 Colección privada—Private collection
- 92. Me dijo Meche—Meche Told Me, 2018.**  
 Óleo, acrílico y PVC sobre tela—Oil, acrylic and PVC on canvas,  
 236 × 472 cm  
 Colección privada—Private collection
- 93. La danza de los rojos—**  
*The Dance of The Reds, 2019*  
 Óleo y acrílico sobre tela—  
 Oil and acrylic on canvas  
 236 × 472 cm (díptico—diptych)  
 Colección privada—Private collection
- 94. Trilogía—Trilogy, 2019**  
 Óleo y acrílico sobre tela—  
 Oil and acrylic on canvas  
 243 × 730 cm (tríptico—triptych)  
 Colección privada—Private collection
- 95. Centro del lado oeste—**  
*Center of West Side, 2019*  
 Aceró y PVC—Steel and PVC  
 900 × 1100 × 100 cm  
 Colección privada—Private collection
- 96. Centro del lado este—**  
*Center of East Side, 2019*  
 PVC—PVC  
 1120 × 1040 × 100 cm  
 Colección privada—Private collection
- 97. Libélula—Dragonfly, 2019**  
 Pintura, acero y PVC—  
 Paint, steel and PVC  
 255 × 400 × 180 cm  
 Colección privada—Private collection
- 98. Coléoptère—Beetle, 2019**  
 Pintura, acero y PVC—  
 Paint, steel and PVC  
 250 × 400 × 250 cm  
 Colección privada—Private collection

# Créditos de la exposición

## Exhibition Credits

### MUAC

**Curaduría—Curatorship**  
Pilar García

**Asistente de curaduría—**  
Curatorial Assistant  
Andrea de Caso

**Producción museográfica—**  
Installation Design  
Joel Aguilar  
Salvador Ávila  
Rafael Milla  
Cecilia Pardo

**Programa pedagógico—**  
Pedagogical Program  
Mónica Amieva  
Julio García Murillo  
Beatriz Servín

**Colecciones—Registrar**  
Julia Molinar  
Juan Cortés  
Claudio Hernández  
Elizabeth Herrera

**Procuración de fondos—**  
Fundraising  
Gabriela Fong  
María Teresa de la Concha  
Carolina Condés  
Alexandra Peeters  
Rebeca Richter

**Comunicación—Media**  
Gabriela Eugenia López

Ekaterina Álvarez  
Francisco Domínguez  
Ana Cristina Sol

**Servicio social—Interns**  
Rohanda Ávila  
Miguel Alejandro León  
Emilia Rendón  
Evelin Santiago

**Prácticas profesionales—**  
Professional Practices  
Mariana Hernández

**Curador en jefe—Chief Curator**  
Cuahtémoc Medina

**PATRONATO FONDO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, A. C.**

**Patronos—Trustees**

**Presidente—Chairman**  
Gilberto Borja Suárez

**Vicepresidente—Vice-Chairman**  
Arturo Talavera Autrique

**Secretaría—Secretary**  
Marta M. Mejía

**Tesorera—Treasurer**  
Maribel González de Danel

**Rector | UNAM**

**Presidente Honorario—**  
Chairman Emeritus  
Enrique Luis Graue Wiechers

**Representante—**  
Representative | UNAM  
María Teresa Uriarte Castañeda

Alfonso de Angoitia Noriega  
María Teresa Borja de Rodríguez  
Nicolás Carrancedo Ocejo  
Juan Ignacio Casanueva Pérez  
Raymundo del Castillo González  
Moisés Cosío Espinosa  
María de las Nieves Fernández  
González  
José Ramiro Garza Vargas  
Andrés Gómez Martínez  
Miguel Granados Cervera  
Alfredo Harp Helú  
Aimée Labarrere Álvarez  
Gabriela Ortiz de Garza  
Lulú Ramos Cárdenas de Creel  
Jesús Rodríguez Dávalos

**Titular del Capítulo Colección de Diseño Moderno y Contemporáneo Mexicano—Head of Modern and Contemporary Mexican Design Chapter**  
Alonso de Garay Montero

**Patronos Honorarios—**  
Honorary Trustees

Patrick Charpenel Corvera  
Gerardo Estrada Rodríguez  
Licio Antonio Minvielle Lagos  
José Ignacio Rubio Hidalgo

## Agradecimientos

---

### Acknowledgments

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *Manuel Felguérez. Trayectorias*, especialmente a Manuel Felguérez y Mercedes Oteyza

—  
The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Manuel Felguérez. Trajectories*, specially to Manuel Felguérez, Mercedes Oteyza

Astrid Abbadie, Rodrigo Addi Martínez, Juan Álvarez del Castillo, Luis Arnal Simón, Nahún Calleros Carriles, Dolores Cobielles, Patricia Escalante, Diego Figueroa, Carmen Gaitán, José Luis González, Alejandro Jodorowsky, Ángel M. Junquera Sepúlveda, Adolfo Mantilla, Juan Meliá, Pascale Montandon Jodorowsky, José Luis Montaño, Louise Noelle, Enrique Nuño, Lourdes Padilla, Anel Pérez, Natalia Pollak, Edith Soto, Alejandro León Suárez, Ana Torres Genovés, Hugo Villa Smythe.

Acervo Museo de Arte Moderno.  
INBA - Secretaría de Cultura,  
Academia de Artes, Museo Arte  
Abstracto Manuel Felguérez

**Manuel Felguérez. Trayectorias**

Se terminó de formar el 16 de diciembre de 2019 en Periferia Taller Gráfico. Para su composición se utilizaron las familias tipográficas Jungka y Space Mono.

—  
**Manuel Felguérez. Trajectories**

Was designed by Periferia Taller Gráfico in December 16, 2019.  
Typeset in Jungka and Space Mono.

# **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**Dr. Enrique Luis Graue Wiechers**  
Rector—Rector

**Dr. Leonardo Lomelí Vanegas**  
Secretario General—General Secretary

**Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez**  
Secretario Administrativo—Administrative Secretary

**Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa**  
Secretario de Desarrollo Institucional—Secretary  
of Institutional Development

**Lic. Raúl Arsenio Aguilar Tamayo**  
Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria—  
Secretary of University Prevention, Attention and Security

**Dra. Mónica González Contró**  
Abogada General—General Council

## **COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL** **DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS**

**Dr. Jorge Volpi Escalante**  
Coordinador—Coordinator

**Mtra. Graciela de la Torre**  
Directora General de Artes Visuales · MUAC—General Director,  
Visual Arts · MUAC

*Manuel Felguérez. Trayectorias* se inserta en el marco de los festejos por los 90 años de vida del artista, figura clave en el desarrollo del arte contemporáneo en México. Esta exposición despliega tres momentos creativos que marcaron los cambios de rumbo dentro de su producción: los murales de desecho, *La máquina estética* y su obra más reciente. Este volumen incluye una entrevista realizada por Pilar García, curadora de la exposición, quien hace una revisión del trabajo que Felguérez ha desarrollado durante más de seis décadas, partiendo de su obra inicial con materiales de desecho, su colaboración con Alejandro Jodorowsky, hasta su producción actual, que consiste en la creación de murales y esculturas de gran formato.

—

*Manuel Felguérez. Trajectories* forms part of the 90<sup>th</sup> birthday celebrations for this key figure in the development of contemporary art in Mexico. This exhibition incorporates three creative moments that have marked water-sheds in his artistic career: the junk murals, *The Aesthetic Machine* and his most recent work. This volume includes an interview with Pilar García, the exhibition's curator, which covers his over-six-decade career, starting with his early work with junk and his collaborations with Alejandro Jodorowsky, up through his current work, which consists of the creation of murals and monumental sculptures.

—

**MUAC**

07.12.2019–06.05.2020

Salas–Rooms 9

[muac.unam.mx](http://muac.unam.mx)