



Publicado, con motivo de la exposición *Vicente Rojo. Escrito/Pintado* (23 de mayo al 20 de septiembre de 2015) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México.

Published on occasion of the exhibition *Vicente Rojo. Printed/Painted* (May 23 to September 20, 2015) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts

Federico Álvarez Arregui · FFyL, UNAM

Amanda de la Garza · MUAC, UNAM

Marina Garone Gravier · IIB, UNAM

Daniel Garza Usabiaga

Cuauhtémoc Medina · IIE · MUAC, UNAM

Traducción—Translation

Christopher Michael Fraga

Coordinador editorial—Editor

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Asistente editorial—Editorial Assistant

Ana Xanic López · MUAC

Alejandra Velázquez

Corrección—Proofreading

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Ana Xanic López · MUAC

Jaime Soler Frost

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de formación—Layout Assistant

María Vázquez

Primera edición 2015—First edition 2015

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

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

D.R. © de las traducciones, su autor—the translator for the translations

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

© 2015, Vicente Rojo

© 2015, Editorial RM, S.A. de C.V. Río Pánuco 141, colonia Cuauhtémoc,

06500, México, D.F. © 2015, RM Verlag, S.L. C/Loreto 13-15 Local B, 08029,

Barcelona, España

www.editorialrm.com #238

ISBN Colección 978-607-02-5175-7

ISBN 978-607-02-6674-4

ISBN RM Verlag 978-84-16282-24-1

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada 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 photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

# VICENTE ROJO

---

ESCRITO/PINTADO

PRINTED / PAINTED

El Colegio Nacional  
MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM  
ISSSTE · Instituto de Seguridad y Servicios Sociales  
de los Trabajadores del Estado



**Escrito/Pintado: Vicente Rojo como agente múltiple** 6  
**Printed/Painted: Vicente Rojo as Multiple Agent** 60

CUAUHTÉMOC MEDINA  
AMANDA DE LA GARZA

**Rojo. Un camino del diseño a la edición** 84  
**Rojo: A Path from Design to Editing** 134

MARINA GARONE GRAVIER

**T Negaciones: pintura, diseño gráfico y la cultura visual corporativa de la posguerra** 156  
**T Negations: Postwar Painting, Graphic Design, and Corporate Visual Culture** 180

DANIEL GARZA USABIAGA

**Vicente Rojo. Pintar la escritura** 194  
**Vicente Rojo: Painting Writing** 208

FEDERICO ÁLVAREZ

**Semblanza** 219  
**Biographical Sketch** 220

**Catálogo** 221  
**Catalogue**

**Créditos** 238  
**Credits**

Página 1—Page 1: **Vicente Rojo**, *Señal barroca en homenaje a José Carlos Becerra*—*Baroque Signal in Homage José Carlos Becerra*, 1970 [Cat. 18]

Izquierda—Left: **Vicente Rojo**, *La gran marca*—*The Grand Mark*, 1966 [Cat. 17]

# Escrito / Pintado: Vicente Rojo como agente múltiple

CUAUHTÉMOC MEDINA  
AMANDA DE LA GARZA



Vista de la exposición—Exhibition's view "Señales en Nueva York",  
Galería Juan Martín, México D.F.—Mexico City, 1969

Desde su llegada a México en 1949, escapando de la opresión de la España franquista, Vicente Rojo (Barcelona, 1932) se convirtió en un triple agente de la cultura mexicana. La sinergia de su contribución como diseñador gráfico, pintor y editor tuvo un peso en la vida cultural del país sólo comparable a la de los intelectuales públicos como Fernando Benítez, Octavio Paz, Jaime García Terrés, Carlos Monsiváis, Fernando Gamboa o José Emilio Pacheco, con quienes el artista sostuvo una importante colaboración a lo largo del tiempo. Ayudado por su rigor personal y su fabulosa productividad, Rojo contribuyó como casi nadie más a dar forma y fondo a la producción cultural de la segunda mitad del siglo XX.

Tras su corto aprendizaje junto a Miguel Prieto (1907-1956), Rojo devino como el principal diseñador de las editoriales, empresas e instituciones culturales de su país huésped, y por tanto en el operario responsable de proveer dignidad, legibilidad, orden y capacidad de seducción a la palabra y visualidad de uno de los momentos de mayor impulso de la cultura mexicana. A la par, en un camino fundamentalmente autodidacta y solitario, Rojo se convirtió en uno de los pintores más significativos de la renovación artística de las décadas de 1950 y 1960. El carácter sistemático y autocrítico de sus métodos, su distancia frente a las ideologías de la expresión personal, y su percepción del pintar como una labor a la vez reflexiva, manual y pensante, lo convirtieron en el pintor abstracto más exigente de su generación. Finalmente, tanto en los suplementos y revistas donde ejercía de director artístico, como en el impulso de empresas editoriales ligadas al giro estético y político de los años sesenta, Rojo fue uno de los principales editores de la nueva cultura intelectual y literaria en lengua española. Labor un tanto subterránea debido a su rechazo a la publicidad y el personalismo, pero que no impidieron que, sobre todo como socio e impulsor de Ediciones Era (fundada en 1960), Vicente Rojo haya definido una porción sustancial de la dieta literaria, visual y política de la cultura emergida en lengua española en los años sesenta, y del pensamiento crítico de lo que entonces se denominó como "nueva izquierda".

No obstante, en ese remolino de actividad, Vicente Rojo fue constante en representar esas facetas como si fueran tareas separadas y de signo opuesto. Mientras el diseño

se le aparecía volcado a cumplir una función social comunicativa, Rojo defendió siempre el espacio de la pintura como un refugio de opacidad y libertad individual. Aunque famoso por evitar declaraciones y gestos (en contraste con los papeles públicos e históricos desempeñados por los pintores de generaciones previas), Rojo tendía a establecer una marcada división del trabajo entre lo estético y lo utilitario, que localizaban a la pintura y el diseño en las antípodas:

A través de la pintura que pienso hacer o que hago, no puedo, de ninguna forma, llegar a cumplir necesidades de tipo social o de comunicación; mi pintura cada día es más cerrada, más difícil y espero que cada día lo sea más. Yo noto que está fuera del mundo, fuera de los deberes sociales que todo hombre debe tener respecto a sus semejantes. Entonces, la oportunidad que tuve de hacer una obra tipográfica primero y editorial después, me dio esa posibilidad de comunicación o de prolongación de mi actividad plástica. Son dos caminos que aunque son paralelos, en realidad van en direcciones opuestas: la parte editorial la proyecto hacia fuera de mí y la parte pictórica cada vez más hacia adentro.<sup>1</sup>

No obstante esa dicotomía, a lo largo de los decenios el artista construyó una multitud de vasos comunicantes entre estas dos facetas de su actividad. La exposición *Escrito/Pintado* es un ensayo que explora la compleja y creativa negociación que Vicente Rojo ha hecho de sus distintos roles y el modo en que su tarea de pintor experimental y críptico, y la profesión del diseñador-editor prolífico y multifacético, se enlazan y extienden en una multitud de puentes creativos y colaboraciones culturales. Este es un recorrido que apunta a repensar con mayor profundidad

---

1— Margarita García Flores, “Vicente Rojo. El orden como vocación”, *Revista de la Universidad de México*, julio de 1969, en: *Cartas marcadas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1979 (Textos de Humanidades, 10), pp. 257-258. La importancia de esta entrevista debe ser enfatizada. Fue una de las pocas y muy tempranas ocasiones en que Rojo aceptó la intromisión de un cuestionario, accediendo a los ruegos de una colega que colaboraba en los mismos equipos editoriales que Rojo. La rotundidad de las respuestas que Rojo dio a García Flores en 1969 hace especialmente importante este testimonio para entender las construcciones y conceptos que lo orientaron a lo largo de los años.

la carrera de uno de los principales referentes de la cultura moderna en México a partir de la exploración de las tensiones, a la vez típicamente modernistas, entre la ambición del arte puro y el deseo del artista por servir como catalizador de fuerzas y tendencias sociales.

### 1. *Artefacto*: imagen-objeto

En 1968 Vicente Rojo construyó un objeto híbrido que subvertía la lógica de la “pintura pura” en la que críticos cercanos, como Juan García Ponce, habían localizado sus esfuerzos como artista. *Artefacto* (1968) consistía en un exhibidor comercial de libros de bolsillo que el artista se apropió para sustituir los volúmenes impresos con cuadros manipulables que tentaban al espectador/lector a tomarlos con la mano y contemplarlos desde el punto de vista del tacto. La obra apuntaba a un género de operaciones conceptuales que, más allá de interrogar las posibilidades de la pintura, exploraban la naturaleza de las experiencias estéticas de la vida cotidiana en el capitalismo. Como señaló el propio García Ponce, el exhibidor proyecta “la incesante necesidad de producir objetos de nuestro mundo”, pero la obra final hecha de una multitud de cuadros manipulables y combinables aparecía como “una obra puramente crítica que procede por negación” que refutaba todo sentido al haber perdido su función utilitaria.<sup>2</sup>

Al momento de exhibir *Artefacto* en la Galería Juan Martín a principios de 1969, Rojo enfatizó su función de gozne entre la pintura y el libro como objeto comercial apropiable, al mostrarlo junto a una variedad de obras de la serie *Señales en Nueva York* (1969), que rendían homenaje a los artistas de la transición del arte abstracto a la negociación con la objetualidad del Arte Pop: Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg o Jasper Johns. La ubicación estratégica de un espejo en la pared de la galería añadía, consciente o inconscientemente, un plano adicional a la forma en que las obras de Rojo cuestionaban la barrera entre la producción

---

2— Juan García Ponce, *Vicente Rojo*, México, UNAM, 1971, (Colección de Arte, 19), pp. 38, 40.

idealizada de la pintura y la intromisión de los objetos e información de la sociedad consumista. Incluso en su título, *Artefacto* indicaba la zona gris de estetización que la mercancía planteaba a la pureza artística moderna, precisamente en torno a la mercancía cuya circulación estimulaba el trabajo de Rojo como diseñador: la portada que constituye al libro de bolsillo, a la vez, en propaganda y producto.

Es decisivo que de manera paralela a esas investigaciones, Vicente Rojo ocupara buena parte del año turbulento de 1968 en la laboriosa producción de sus dos colaboraciones fundamentales con Octavio Paz, ellas mismas también ajustes de cuenta con la reformulación de las referencias de la estética contemporánea: *Marcel Duchamp: libro maleta* (Ediciones Era, 1968) y *Discos visuales* (Ediciones Era, 1968).

En la primavera de 1967, Vicente Rojo se enteró que Paz estaba preparando un estudio sobre Duchamp, cuyo adelanto se disponía a publicar la *Revista de Bellas Artes*. Por correo propuso al poeta, que por entonces fungía como embajador de México en la India, editar el texto en un libro.<sup>3</sup> Los intercambios de correspondencia entre Paz, Rojo, Duchamp y los distintos custodios de la obra duchampiana, hicieron que, para agosto de 1968 el proyecto de Rojo se expandiera en un objeto editorial múltiple que incluía dos volúmenes separados para el estudio de Paz y una antología de textos de Duchamp traducidos por Tomás Segovia, así como una variedad de facsímiles de su obra. El “problema tipográfico” que el proyecto planteaba era considerable. Rojo acabó resolviéndolo imaginando un objeto “armado como un libro maleta (a la manera de M.D.)” metido en una caja con una cubierta en forma de un tablero de ajedrez.<sup>4</sup> Paz no podía sentirse mejor servido, cuando a vuelta de correo respondió al pintor: “Duchamp se va a poner muy contento”<sup>5</sup>. Esa producción hecha a dos orillas del mundo, al tiempo que Paz y Rojo atestiguaban el vaivén de los mo-

3— Carta de Octavio Paz a Vicente Rojo, Nueva Delhi, a 2 de mayo de 1967. Archivo Vicente Rojo. Parcialmente reproducida en: “Obra compartida”, *Vicente Rojo, Alas de papel*, México, Ediciones Era/El Colegio Nacional, 2005, p. 25.

4— Carta de Octavio Paz a Vicente Rojo, México, D.F., a 4 de agosto de 1968. Archivo Vicente Rojo. Parcialmente reproducida en *op. cit.*, p. 26.

5— Carta de Octavio Paz a Vicente Rojo, Nueva Delhi, a 19 de agosto de 1968. Archivo Vicente Rojo. Inédita.

vimientos estudiantiles en Francia y México, fue el vehículo por el que la herencia duchampiana tomó carta de naturalización en el mundo de habla española.

Por méritos propios, *Marcel Duchamp: libro maleta* se ha convertido en referente de la práctica colaborativa de Vicente Rojo y su concepción del impreso como un objeto tipográfico proyectado en el volumen y el espacio abierto a un usuario que lo despliega física y táctilmente más allá de un mero dispositivo óptico. La guía que le proporcionó poder examinar la *Caja verde* de Duchamp, en la copia que Rufino Tamayo tenía en su biblioteca,<sup>6</sup> afinó la pasión por el detalle del proyecto tan acorde con la perfección objetiva de las creaciones duchampianas. Pero el libro no es una imitación ni un comentario de ninguno de los museos portátiles de Duchamp, sino una creación con una estética surgida del proceso de documentación de la obra hermanada con la inventiva de Rojo para experimentar el libro como un acompañante de la aventura cultural.

A medida que se gestaba el libro-maleta, Paz proyectaba ampliar su poesía más allá del espacio convencional de la página impresa a fin de incidir en “las relaciones entre sonido, plástica y palabra”.<sup>7</sup> Imaginó producir una versión fílmica de *Blanco* con José Luis Ibáñez, proyectando formas y colores abstractos en la pantalla, mezclados con fragmentos del texto. Según planteó a Rojo en marzo de 1968, desde tiempo atrás venía pensando en añadir a la tradición del objeto poético surrealista una creación manipulable que introdujese un aspecto cinético al modelo de la poesía concreta, donde: “Para leer, el lector debe poner en movimiento un objeto muy simple, un verdadero juguete”. Basado en un objeto de promoción comercial de la compañía aérea TWA que había visto, Paz había imaginado la opción de crear unos “discos visuales” que permitirían hacer un álbum de cuatro poemas cambiantes y transformables, a los que Rojo

6— Comunicación personal de Vicente Rojo, 3 de junio de 2014. Juan Carlos Pereda, curador de las colecciones y archivos del Museo Tamayo, nos confirma que en efecto Rufino y Olga Tamayo tuvieron una copia del libro de Duchamp. Desgraciadamente sus herederos no pudieron precisar el destino de ese ejemplar.

7— Carta de Octavio Paz a Vicente Rojo, Nueva Delhi, 6 de marzo de 1968. Archivo Vicente Rojo. Parcialmente reproducida en: “Obra compartida”, *Vicente Rojo, Alas de papel*, México, Ediciones Era/El Colegio Nacional, 2005, p. 29.

debía aportar un diseño desde su oficio de pintor.<sup>8</sup> En unos cuantos meses, Rojo hizo cerca de veinte bocetos para esos discos en forma de aspas, buscando característicamente que el diseño perdiera peso e importancia y el carácter de juego del objeto pasara a primer plano.<sup>9</sup>

Los *Discos visuales* marcaron el límite de experimentación de la poética de Octavio Paz (al punto de que sus características objetuales y vanguardistas los han condenado a estar dispersos en la edición de sus *Obras completas* como un punto ciego irrepresentable).<sup>10</sup> En cambio, esas ediciones fueron el punto de arranque de toda una proyección de experimentos en el trabajo de Rojo: objetos gráficos manipulables en invitaciones e impresos efímeros, juegos como *Juego de la doble memoria* (1972) y *Juegos infantiles* (ca. 1998), u obras pictóricas como la serie *Códices encontrados transformables* (2003), que incluyen elementos colgantes que pueden ser cambiados de posición y orientación modificando la “composición” para convertirla en un evento aleatorio y lúdico. La ambición de hacer del objeto pictórico una experiencia manipulable queda manifiesta en la decisión de Vicente Rojo por acompañar la *Apología del libro* de Arnoldo Kraus (México, Conaculta, 2012) con fotografías en las que hace convivir las piezas de *Artefacto* con una variedad de objetos en un juego que remarca la significación del libro como cosa, en una era que sufre el desafío de la desmaterialización en las formas cibernéticas de información. El énfasis recae en el carácter del objeto cultural precisamente como “artefacto”, es decir, como un objeto sensible y fabricado que suspende la división entre pintura y diseño, entre cosa y obra, objeto e imagen.

8— *Ibid.*, p.29.

9— Vicente Rojo, Carta a Octavio Paz, México D. F., a 4 de agosto de 1968. Archivo Vicente Rojo. Inédita.

10— Dos de los poemas, “Concorde” y “Juventud”, provenían de *Ladera este* (1962-1968) mientras “Pasaje” está recogido en *Hacia el comienzo* (1964-1968), en tanto “Aspa” es un fragmento transformado del poema “Maithuna” de ese último poemario (ver Octavio Paz, *Obra poética I (1935-1970)*, México, Fondo de Cultura Económica-Círculo de Lectores, 2005, p. 389, 401, 404). Para una representación en impreso de los círculos ver *Vicente Rojo, Obra compartida*, pp. 42-45.

## 2. El libro como forma

La historia de la cultura visual en México no puede contarse sin hacer alusión a la contribución de Vicente Rojo como diseñador y como editor. Esa labor comienza a principios de los cincuenta, cuando Rojo entra a trabajar como asistente de Miguel Prieto en la Oficina de Ediciones del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), donde Rojo permaneció como diseñador hasta 1956.<sup>11</sup> En Prieto, Rojo reconoce al maestro decisivo en su formación como diseñador, en oficio y vocación, en una época en la que el diseño no existía como disciplina constituida. Su papel en el entonces naciente INBA, dirigido por el compositor Carlos Chávez, pero formado en el día a día por el museógrafo Fernando Gamboa, fue decisivo en tanto que es una de las primeras instituciones en México que comunicó a la sociedad una identidad visual que abarcaba lo mismo el boleto o folleto más modesto, que una publicación de lujo.

A partir de esa primera incursión vendrían muchas nuevas empresas bajo un esquema múltiple: como diseñador de libros y carteles, director artístico de suplementos culturales y publicaciones periódicas, fundador, editor y diseñador de casas y colecciones editoriales. La labor de Rojo fue clave en la búsqueda de las soluciones técnicas y formales que dieron identidad a la naciente industria editorial mexicana en el salto del oficio tipográfico tradicional a la incorporación de los avances que permitieron su madurez técnica y comercial, simbolizada por empresas como Imprenta Madero, instigada por Rojo a inicios de los años cincuenta, y donde tras su salida en 1953, encontrará refugio como diseñador residente hasta su retiro en los noventa.

El trabajo de Rojo constituye toda una historia cultural del diseño al definir y acompañar la manera en que las editoriales, libros, publicaciones periódicas y semanarios en los que estuvo implicado construyeron un mercado y gusto

11— Entre 1953 y 1954, Vicente Rojo fue jefe de la Oficina de Ediciones del INBA, en sustitución de Miguel Prieto. La herencia de Prieto y los antecedentes del diseño editorial cultural en México están registrados en parte en la muestra y libro *Diseño antes del diseño. Diseño gráfico en México 1920-1960*, estudio, notas y selección de imágenes por Cuauhtémoc Medina, México, Museo de Arte Carrillo Gil, 1991, proyecto para el que la orientación de Rojo fue decisiva.

editoriales, y en torno a ellos definieron la noción de diseño gráfico. Es en este sentido que Vicente Rojo es ampliamente reconocido como el precursor referencial de la profesión del diseño editorial en México. Esa prominencia tiende a velar el carácter polifacético de su función. En efecto, Vicente Rojo fue cofundador y en buena medida editor de Ediciones Era, dirigida por Neus Espresate (1960). Su pasión por la serigrafía contribuyó a alojar a Ediciones Multiarte (1980) a través de la Imprenta Madero, y diseñó algunas de las colecciones fundamentales de la producción editorial mexicana como la Serie del Volador de la editorial Joaquín Mortiz (1963) y buena parte de las portadas de la Colección Popular del Fondo de Cultura Económica (1959-1964).

El ojo, manos, oficio e imaginación de Rojo formaron la base visual y material de la cultura mexicana de la segunda mitad del siglo XX. La elegancia de la tipografía, la capacidad de simbolización de sus portadas, la publicidad creada por su inventiva para transformar la imagen y la letra construyeron de un modo decisivo la escena intelectual de la cultura en México. Al interior de la cual se fraguaron la literatura y el arte, y donde además ocurrieron los debates que produjeron las transformaciones culturales y políticas del país a partir de los años sesenta.

Es clásica su contribución a lo que muchos consideran el apogeo de las publicaciones culturales periódicas en el país, con el diseño de la revista *Artes de México* (1953-1963, donde fue cofundador y director artístico); la *Revista de Bellas Artes* (1965) y en 1982, bajo la dirección de Federico Álvarez; los suplementos *México en la Cultura* del diario *Novedades* (1956-1961, donde fue director artístico pero en gran medida también editor) y *La Cultura en México* de la revista *Siempre!* (1962-1974). Además, tuvo a su cargo en varios momentos, la estética de la *Revista de la Universidad* (UNAM), *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica, las revistas *Nuevo Cine*, *Diálogos*, *Artes Visuales* del Museo de Arte Moderno (INBA) y *Plural* (1971), que diseñó en colaboración con Kazuya Sakai, y prominentemente la maqueta del diario *La Jornada* (1984-1987). Como diseñador de carteles, portadas de discos de vinilo, logotipos e invitaciones, Rojo prácticamente definió durante una época la visualidad que acompañaba la difusión de la actividad cultural de la ciudad de México, especialmente en términos

de haber dado carácter a la programación de Difusión Cultural de la UNAM<sup>12</sup> en los sesenta, lo que incluye a la Casa del Lago, Galería Aristos y el Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA (1954-1960), como también a las invitaciones y publicidad efímera de las galerías emergentes, como la Galería Juan Martín, entre muchas otras instancias.

Ediciones Era, que Rojo fundó en 1960 con José Azorín y los hermanos Neus, Jordi y Quico Espresate, tenía originalmente la intención de publicar nueva poesía y literatura. No obstante, con el tiempo Era se convirtió en decisiva en la floración del pensamiento crítico de lo que vino a ser designado como la “nueva izquierda”.

Las diversas líneas editoriales y la ambiciosa experimentación en el manejo de portadas, así como el tratamiento innovador y característico de la diagramación y ordenación del texto en la página, hacen de Ediciones Era una experiencia de diseño editorial con un carácter autoral difícilmente comparable en nuestro idioma.<sup>13</sup> Empero hay una guía que ordena a cada paso esa labor, y es la pasión por combinar eficacia estética y economía de recursos en una lógica definida por el apego a la díada de “forma-función” que, al menos declarativamente, ha orientado al diseño moderno. Es en este sentido que el diseño de Rojo opera al servicio del libro, de lo que “el libro demanda”, como dice el artista, entendido como un servicio social y por tanto político. Sin contradicción con esa vocación, su diseño también estuvo siempre orientado por la confianza en la intuición y el juego.

En resumen, el trabajo gráfico de Rojo se convirtió en el sello visual de un sistema cultural, en la identidad de una

12— Entre 1954 y 1956, Rojo fue diseñador gráfico de Difusión Cultural de la UNAM.

13— Marina Garone desarrolla en su ensayo “Rojo: un camino del diseño a la edición”, en el presente libro, un análisis detallado de los diferentes recursos visuales, técnicas y trabajo de diagramación en portada e interiores en la obra de Rojo. Además, recoge y narra una genealogía detallada de su participación en las diferentes empresas culturales aquí mencionadas. Adicionalmente, conviene consultar las dos publicaciones dedicadas a revisar la contribución de Rojo al diseño: *Vicente Rojo, cuarenta años de diseño gráfico*, México, UNAM/Conaculta/Ediciones Era/Imprenta Madero/Trama Visual, 1990 y el número especial titulado “Vicente Rojo: diario público” de la revista *Lúdica. Arte y Cultura del Diseño*, núm. 6, noviembre de 1999.



época artística e intelectual que se expresó no sólo en los productos generados, sino en que su trabajo es también la formación del referente de una profesión y el entrenamiento de una generación entera de diseñadores. Como señala Carlos Monsiváis, Rojo jugó un papel en organizar, “(...) en el ámbito cultural, el tránsito de la vieja a la nueva percepción”.<sup>14</sup> Es en ese sentido que, usando el título de su reciente serie de pinturas, debemos a Rojo haber construido nuestra “Casa de letras”.

### 3. Estructuras compartidas

No obstante la distancia funcional que impuso a la ambición comunicativa y social de su diseño y trabajo editorial, y el espacio de complejidad y extrañamiento de su práctica pictórica, Rojo estableció sigilosamente un diálogo entre ambas ramas de su producción visual por la vía del diálogo entre geometría y especificidad gráfica. Esta correspondencia en torno a la exploración de determinadas estructuras elementales, sujeta a variaciones y transformaciones de detalle, se hizo particularmente importante en la segunda mitad de los años sesenta cuando la obra pictórica de Rojo quedó redefinida por el apego a procedimientos seriales que tuvieron un papel protagónico en la tendencia creciente al experimento de metodologías estructuralistas que involucró al pensamiento y la producción artística en México.<sup>15</sup>

A partir de la serie *Señales* (1966-1972), Rojo se sujeta a una disciplina autoimpuesta que consiste en trabajar simultáneamente un conjunto de obras, a veces más de diez o hasta quince por vez, las cuales comparten un diseño subyacente que ha de ser desbordado y reformado por la pintura misma, en una constante dialéctica entre una

---

14— Carlos Monsiváis, “De las maestrías de Vicente Rojo”, en *Vicente Rojo, diseño gráfico*, México, UNAM/Conaculta/Ediciones Era/Trama Visual, 1990, p. 11.

15— Una primera exploración de la orientación sistemática, combinatoria y estructuralista del arte en México a fines de los sesenta e inicios de los setenta, se encuentra en: Cuauhtémoc Medina, “Sistemas (más allá del llamado geometrismo mexicano)”, en: Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina (eds.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, 2ª. ed., México, UNAM/Turner, 2014, pp. 124-129.

norma común y la diferenciación no planeada, surgida de la labor misma de pintar. Esa gestación simultánea que Rojo ha mantenido como principio de su obra hasta el presente, tenía similitudes con “armar un rompecabezas (...) a cuyo término cada pieza tendrá un valor unitario con el conjunto o con el todo, y al mismo tiempo un valor autónomo, único y propio”.<sup>16</sup> Aparecía, pues, como un método de trabajo intrínsecamente reflexivo, que establecía una apuesta por exorcizar de la pintura las ideologías falsificadas de la “inspiración”, “individualidad” y “autoría” que frecuentemente componen y oscurecen ante el espectador el carácter de concentración, autocrítica y trabajo que tiene la labor de pintar.

Esa distancia vino a ahondarse en las decisiones que lo llevaron a emprender la serie *Negaciones* (1971-1974) que fue concebida, con toda deliberación, como un intento por rechazar el ego y sus inclinaciones, donde en palabras del propio pintor, los cuadros “se negaran unos a otros, y que incluso me negaran a mí mismo como autor, que despersonalizaran mi trabajo”.<sup>17</sup> Rojo tomó una idea geométrica simple que ya había aparecido en *Señales*, una línea horizontal y una vertical, afín a la letra “T” mayúscula, y se dispuso a hacer cada cuadro, dibujo, serigrafía y versión de la serie como una progresión de oposiciones formales con respecto de la versión que lo antecedía: un alfabeto restringido pero también por ello potencialmente infinito de oposiciones técnicas y visuales. Se trataba de postular la autonomía de la obra de todo postulado de personalidad o sensibilidad del autor, en aras de procrear una suerte de “nuevo pintor (que desgraciadamente también se iba a llamar Vicente Rojo)”.<sup>18</sup> El pintor construido, revocado y autonomizado como una especie de autómatas de oposiciones: el pintor como artefacto, pues como Rojo declaró en varias ocasiones, a él le gustaba más “pintar que la idea

---

16— Vicente Rojo, “Informe personal. Carta a Donald B. Goodall (Universidad de Austin, 1978)”, en: *Diario abierto*, México, El Colegio Nacional/Universidad Autónoma de Nuevo León/Ediciones Era, 2013, p. 28.

17— Vicente Rojo, *Puntos suspensivos. Escenas de un autorretrato*, México, El Colegio Nacional/Ediciones Era, 2010, p. 93. También en: *Diario abierto, op. cit.*, p. 43.

18— Rojo, “Informe personal”, *op. cit.*, p. 25.

de ser pintor”.<sup>19</sup> Las preconcepciones de publicidad del yo y de significación pública de lo personal le provocaban un rechazo no sólo ético y simbólico, sino práctico.

Curiosamente, Rojo se permitió usar de modo creciente sus anti-imágenes de *Señales y Negaciones* como base o referente de objetos privilegiados del diseño gráfico: portadas de libros, carteles o discos, particularmente de escritores cercanos, como el propio novelista y crítico Juan García Ponce, lo mismo que de los experimentos gráficos más libres que el artista realiza en su taller de Imprenta Madero. Una misteriosa y opaca correlación vino a establecerse entre la forma en que Rojo rehusaba toda proximidad con la *doxa* y práctica convenida de la pintura en su geografía y tiempo, y la manera que mediante sus imágenes crípticas introducía elementos no significantes al campo comunicacional de la publicidad y el diseño de la cultura. Era como si en esa circulación de los elementos estructurales de su pintura en medios impresos, ocurriera una especie de intercambio de señales ambivalentes y negaciones tipográficas que tenía un puente no especificado entre pintura y diseño.

La afinidad entre los elementos que dominaban la pintura serial de Vicente Rojo y los signos de la escritura y el diseño, no fue un aspecto que escapara a sus comentarios y contemporáneos. Al explorar la pintura de Rojo como resultado de una negativa a la convención de oficio que “impide al pintor a permanecer dentro del carácter artesanal de la tipografía”, su obra aparecía a ojos de su crítico cercano, Juan García Ponce, como una exploración de los signos de la escritura desgajados de su contexto semántico. En otras palabras, como respuesta ante la condición indecible de la producción visual por medio del ataque de los signos de la cultura expresados en los signos, señales y letras del aparato comunicativo circundante:

¿Cómo dirigirse a la pintura cuando la pintura nos pide callar? Tiene que haber un ataque directo a todo lo que suponga un lenguaje articulado fuera del espacio mismo de la pintura: un ataque al concepto tradicional de belleza del

19— García Flores, *op. cit.*, p. 258.

que se sirve la cultura en nombre de esas fuerzas en las que el pintor encuentra el camino hacia la creación. La obra de Vicente Rojo se hace cada vez más agresiva en su inmediatez y desprecio por la ‘bella apariencia’. Empieza a mostrarse en ella los signos arbitrariamente elegidos y que se caracterizan por la banalidad, por su ausencia de significado al ser separados del contexto que puede otorgárselo como parte de un sistema general de comunicación: letras, vistos y tratados en tanto formas puras. [...] El pintor desaparece en el signo que vale por todas las intensidades que él mismo experimenta como llegando hasta él desde el mundo.<sup>20</sup>

Todo ese proceso de diálogo entre pintura y gráfica culminó cuando Rojo decidió exhibir su obra de diseño editorial, como parte del espacio de autodidactismo público que planteó su exposición de 1973 en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) de la UNAM, significativamente titulada por él mismo *El cuaderno escolar de Vicente Rojo*.

En un espacio pictórico-tipográfico resaltado por el diseño museográfico modular, y el uso del signo estructural de la “T” como elemento arquitectónico y escultórico, Rojo presentaba su “libreta de apuntes” poniendo en diálogo “Pinturas, dibujos, obra gráfica, proyectos, garabatos y una nueva serie ‘negaciones’” con “Diseños para libros, revistas, discos, carteles, catálogos y teatro”, tal como indicaba la portadilla del folleto que acompañaba el proyecto.<sup>21</sup> La llamada de atención sobre la retroalimentación de pintura y gráfica que esa exhibición planteaba, no pasó inadvertida a espectadores, medios y críticos<sup>22</sup> como una confesión de la complementariedad de las tareas del pintor-diseñador.

En paralelo, casi como un *pendant* de esos giros estructuralistas, Vicente Rojo había venido desarrollando

20— Juan García Ponce, “Vicente Rojo y los signos”, en: *El cuaderno escolar de Vicente Rojo*. México, Museo Universitario de Ciencias y Arte-UNAM, 1973, s. p.

21— *El cuaderno escolar de Vicente Rojo*, s. p.

22— Véase, por ejemplo, Armando Torres Michúa, “Vicente Rojo: Sus llamadas plásticas de atención”, *El gallo ilustrado*. Suplemento dominical del periódico *El Día*, México, núm. 754, 5 de diciembre de 1976, p. 20. Para constatar la amplitud de la repercusión de la exposición, véase el suplemento a color dedicado a “El cuaderno escolar de Vicente Rojo”, en *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 592, 13 de junio de 1973.

una serie de ediciones especiales para los “favorecedores y amigos” de Imprenta Madero que, no obstante su relativa modestia de medios, planteaban un uso de tipografía, papel y color plenamente artístico y experimental: un muestrario de posibilidades de diseño más que de transparencia comunicativa. Ediciones efectivamente “fuera de serie” en el sentido de su desapego a toda norma editorial que las conectara, incluso en su ubicación “fuera de comercio”. Las ediciones especiales de Imprenta Madero permitían a Rojo un ejercicio del diseño editorial como arte libre para jugar con características pseudo-japonistas en la presentación del cuento *La pipa* de Ryunosuke Akutagawa (Imprenta Madero, 1970), desplegado en sentido contrario a la norma occidental y simulando la transparencia del papel con la impresión del trasluz, el envés de la página o la experimentación “popista” de recursos tipográficos comerciales y *collage* fotográfico en *Principados y potestades. De shows y público* de Carlos Monsiváis (1969), prototipo del posterior libro clásico del cronista de la cultura y la sociedad mexicana contemporánea: *Días de guardar* (Ediciones Era, 1970). Lógicamente, Imprenta Madero dedicó su libro de obsequio a las *Negaciones* de Vicente Rojo en 1973, con un folleto cuadrado, que con una variedad de recursos de impresión y suaje, mostraba la progresión de posibilidades de expresión de la “T” en una aproximación a un catálogo puramente visual y sin texto explicativo de la dialéctica inscrita en la negación progresiva de la serie pictórica.

#### 4. Al servicio de lo literario

Si *Artefacto* plantea una reflexión sobre la relación entre diseño y pintura, los libros de artista de Vicente Rojo se cuestionan desde un ángulo distinto: “qué es un libro” y “qué puede ser un libro”. La lista de autores con los que ha trabajado Vicente Rojo es larga: Alberto Blanco, Coral Bracho, Andrés Sánchez Robayna, Álvaro Mutis, José-Miguel Ullán, Bárbara Jacobs, Hugo Hiriart, Juan Villoro, Rafael-José Díaz, Alfonso Alegre-Heitzmann, Francisco Serrano, Jaime Moreno Villareal, Nicanor Vélez, María Baranda, Carlos Monsiváis, Arnoldo Kraus, Pura López Colomé, Octavio Paz, David Huerta, entre otros. Una de las

singularidades de ese inventario es que la mayor parte de estos escritores son poetas, tal vez porque el poema es a la vez ocultamiento y apertura del signo, y porque si bien no hay una simetría y correspondencia específica entre las imágenes visuales y poéticas, hay siempre puentes que se extienden entre ambas lógicas de sentido, no en términos metafóricos, sino en la coexistencia de dos planos creativos.

Con algunos de esos autores, Rojo sostuvo una relación no sólo de trabajo sino de profunda amistad, cuyo resultado fue la realización de proyectos en diferentes momentos y formatos. Tal es el caso del poeta José Emilio Pacheco, con quien hizo tempranamente *Jardín de niños* (1978), donde ocurre una combinatoria muy afortunada entre el poema de Pacheco, la infancia como tragedia y asombro, y la memoria temprana de Rojo como testigo de la derrota republicana: “Abrir los ojos. Aún no hay mundo. Cerrarlos/ver las tinieblas prenatales. Allí/algo como un regreso al principio del todo”, escribe Pacheco. En respuesta, Vicente Rojo plasma en sus serigrafías la mezcla de ensueño y guerra de las imágenes de España, imágenes que lo marcaron profundamente, como los rostros de los niños republicanos muertos en los bombardeos fascistas.<sup>23</sup> Casi dos décadas más tarde, *Escenarios* (1996) muestra al poeta y al pintor convergir en la revisión de toda una variedad de imágenes arquitectónicas y espaciales. El diálogo se extiende con *Circos* (2011) que confronta las evocaciones agrídulces de los poemas de *Circo de noche* de José Emilio Pacheco, con las maquetas que Rojo prepara de un *Circo dormido*, animadas con los destellos luminosos de las fotografías hechas por Vicente Rojo Cama.

Con el poeta español José-Miguel Ullán, Rojo produjo una de sus obras constructivistas más logradas, *Acorde*

—

23— “Los recuerdos de mi niñez son muy intensos, tanto así que realizo todo mi trabajo recordando esos recuerdos. Es decir, los tengo muy presentes pero, como se dice con frecuencia, los recuerdos en realidad pueden ser recursos para ocultar ciertas verdades o invenciones puras. Pero, imaginados o no, siempre tienen para mí mucho de real, aunque no sé si con el paso del tiempo se han ido enriqueciendo o por el contrario han quedado falseados. Comencé a preparar la serie *Recuerdos* en 1975, y con ella monté dos exposiciones en 1977 y en 1979. Eran recorridos por el territorio de mi niñez, basados sobre todo en mis cuadernos escolares que suplían mis escasos juguetes (...)”, Vicente Rojo, *Diario abierto*, op. cit., p. 44.

(1979-1982), además de dos libros directamente ligados a la admiración de Ullán por la pintura de Rojo, *Tardes de lluvia* (1991) y *Volcanes contruidos* (2007). Acorde registra la exploración de Ullán en torno a la palabra amarillo hecha bajo una lógica eminentemente estructuralista:

He sometido la palabra amarillo a un estudio anagramático, si no agotador sí suficiente para mis propósitos (...) El todo se arma como una especie de aireado diccionario dividido en ocho partes: una por cada letra de las que componen la palabra amarillo. Evidentemente, a partir de esa idea textual puedes hacer lo que mejor te plazca (...) <sup>24</sup>

Rojo acompaña ese estudio con una progresión analítica de una serie de combinaciones del cuadrado y el triángulo, como sucesión de dobleces y perforaciones formales de la página. La insistencia de Rojo en agotar las posibilidades gráficas de un número mínimo de elementos acompaña el conceptismo del poema de Ullán, un símil de sus procedimientos en un plano puramente pictórico.

En términos generales, los libros de artista de Vicente Rojo abarcan tres vertientes: la producción de una visualidad paralela al texto, la investigación de las posibilidades estructurales y físicas del libro, y la interrogación de la escritura como forma. Como señala Miguel Casado:

La obra de Rojo evita fungir como ilustración de un texto, elude y niega la traducción visual de lo escrito. Rojo se ha guiado por un intransigente criterio de independencia, que se opondría a cualquier criterio de ilustración, ni el pintor ilustra los poemas ni éstos explican o declaran la imagen. <sup>25</sup>

En muchos casos, como *Escenarios* (1996) y *Circos* (2011) con José Emilio Pacheco, o la *Apología del libro* (2010) con Arnoldo Kraus, ilustrado con fotografías donde el pintor juega con los elementos de su propio *Artefacto*, Rojo crea un conjunto de imágenes que producen un segundo relato

24— Extracto de una carta de José-Miguel Ullán a Vicente Rojo, reproducida en *Obra compartida, op. cit.*, p. 54.

25— Miguel Casado, “Elogio del junto”, en *Obra compartida, op. cit.*, p. 21.

junto al del texto. Un ejemplo de este tipo de confluencia se hace evidente en la antología de poesía náhuatl traducida por Miguel León-Portilla, *La tinta negra y roja* (2008), acompañada de una serie de pinturas al gouache de Vicente Rojo. Los gouaches contienen trazos que se relacionan con motivos de códigos indígenas: escrituras secretas y enterradas, signos primitivos, pirámides y espejos velados, etcétera. Rojo hace que los glifos, las estelas y la escritura ideográfica evoquen la relación que existía entre esos signos y la arquitectura precolombina. La obra visual conserva su autonomía artística frente a la escritura, en la medida en que está ligada a una exploración previa del pintor, relacionada con los motivos que Rojo venía trabajando en la transición de la serie *Escenarios* (1978-2007) a la serie *Escrituras* (2007 a la fecha).

En una segunda vertiente de sus libros de artista, Rojo remarca la lógica material del libro, la dimensión fenomenológica e incluso táctil del poema y la imagen, se concentra con inventiva en el soporte del libro como objeto. En esos casos, Rojo desafía las convenciones del libro comercial al usar estratégicamente diferentes formatos y dimensiones. No es raro que utilice una diversidad de medios gráficos para incluir en la misma plana elementos que pudieran haber sido desplegados en páginas diversas. Es constante en él el uso de recortes, *collages*, dibujos y serigrafías para generar un libro expandido; la afición por acompañar elementos de gráfica con elementos adheridos, huecos y borrones en la escritura; la producción de libros que se leen en contrasentido o de manera circular, que involucran una decisión del lector para establecer el punto de partida de la lectura, etcétera. Por medio de todos esos registros, Rojo aborda el libro como un todo, que sitúa su propia secuencia —para usar el esquema que Ullán utilizó en su poemario *Maniluvios*<sup>26</sup>— en un umbral, en la resistencia, nacimiento y límite del poema mismo. Esas colaboraciones exploran un campo cruzado entre literatura y artes visuales que abrió en los años cincuenta, la poesía concreta y visual del siglo XX, mismas que tuvieron también resonancia en otras investigaciones coetáneas: las de Salvador Elizondo sobre

26— José-Miguel Ullán, *Ondulaciones. Poesía reunida (1968-2007)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2008.

el montaje, el *collage* y el ideograma chino<sup>27</sup> o la búsqueda de Ulises Carrión por desmontar al libro como sistema y estructura a principios de los setenta, que lo llevó a escribir *Del nuevo arte de hacer libros* (1973).<sup>28</sup> Tanto por cantidad como por radicalismo, es necesario reinscribir a Vicente Rojo en la corriente que, desde México, a partir de los años sesenta del siglo pasado, hizo un replanteamiento del espacio del libro como objeto de experimentación artística.

Es en relación con esta radicalidad que conviene observar una tercera vertiente de los libros de Rojo, los cuales apuntan no sólo a la idea de la letra como signo visual, sino a la escritura como un acto que se despliega en el tiempo y en el espacio. La escritura solamente puede ocurrir a partir de un sistema de signos, de un sistema articulado de diferencias, que tiene su referente clásico en el alfabeto. Aun así, siempre subsiste la pregunta de si el signo como gesto abstracto aparece primero o después del sistema lingüístico que lo contiene.

Hay toda una gama de libros de artista de Rojo, no por casualidad los más personales, que constituyen un producto de la reducción de la escritura a un signo sin significado: sus pinturas y dibujos de *Frases* (2007) vinieron a convertirse en una suerte de ensayo, de estudio y de fraseo para construir un libro sin texto, paradójicamente titulado *Novela* (2007), conformado por frases y grafías horizontales que forman un relato visual encerrado en una especie de código. Rojo apunta respecto de esta escritura inventada: “No sé si audaz o ingenuamente pensé en intentar una escritura propia. Se trataría de un alfabeto secreto, palabras y frases escritas en una grafía que obviamente iba a ser falsa o irreal por lo que hacía a su lectura textual, pero no en cuanto a su

---

27— Cfr. Esteban King y Marisol Luna, “Nuevas estrategias narrativas: los trabajos de Salvador Elizondo/New Narrative Strategies: the Works of Salvador Elizondo”, en Rita Eder (ed.), *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*, México, UNAM/Turner, 2014, pp. 82-95.

28— “La pregunta de Carrión sobre los libros deconstruía las funciones, fragmentaba el lenguaje y arrastraba literaturas por igual. Al poner en cuestión la noción de libro, disgregaba el texto, las palabras, la metáfora, la novela y cada uno de estos elementos por separado.” Lourdes Morales, “Del libro como estructura/Of the Book as Structure”, en: *La era de la discrepancia...*, op. cit., pp. 162-166.

lectura visual”.<sup>29</sup> Unos cuantos años después, en *Jaque mate* (2010), Rojo retoma la estructura de ese conjunto de gestos para responder lúdicamente a un cuestionario preparado por sus editores. A la diversidad de preguntas que sus editores le lanzan, algunas sensatas y otras inoportunas como suelen ser los cuestionamientos de un periodista (“Crea una forma ambigua”, “Traza la línea que va del sentido al signo”, “¿Cuál es la fuerza de una A?”), Rojo contesta visualmente. Sin palabras, con signos gráficos y trazos, una huella, un color, afirmando el silencio expresivo de su campo de competencia, situado entre la pintura y la creación de una cultura visual. Como consecuencia, el diálogo se convierte en el equivalente libresco de una partida de ajedrez o un combate de esgrima, donde la escritura como imagen ha de derrotar en su elocuencia y capacidad de síntesis al simulacro de la palabra impresa.

Todo ese conjunto de intervenciones cumplen también la función de crear un eco visual de los universos que la letra impresa produce en nuestro imaginario colectivo. La materialización del territorio de la imaginación que ha creado la literatura, ha sido extendida por la producción de esculturas de intervención urbana como la *Pérgola Ixca Cienfuegos* (2008-2011) —el personaje central de la mitología de *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes. La escultura es un portal penetrable hecho de arcos cuadrados en un juego combinatorio de cubos de colores, que forma una especie de perspectiva fantasmagórica: pedazo del mundo de ficción que proyectado a cien metros lineales, evoca el modo en que escritores como Fuentes han transformado la experiencia y entorno espiritual de los habitantes de la ciudad.

Esta cancelación de la escritura por la imagen guarda una evidente relación con las obras pictóricas y escultóricas en las que Rojo ha producido mensajes cifrados, alegorías, cartas u homenajes a una diversidad de escritores mediante una veladura de la imagen y la letra. Desde las evocaciones abstractas de la escritura que Rojo produce en los años setenta como *Señal barroca en homenaje a José Carlos Becerra* (1970) o la serie de obras titulada *Señales en el*

---

29— Vicente Rojo, *Diario abierto*, op. cit., p. 47.

*país de Alicia* (1972), hasta la multitud de variantes de *Escrituras* como las *Cartas* (2008-2009) que el pintor ha dirigido a los referentes de su panteón pictórico y literario (de Gutenberg a Robert Walser, a Paul Klee y a Paul Westheim o a Joseph Conrad), Rojo ha perseguido la utopía de plantear una pintura que señale su deuda con la literatura sin intentar imitarla.

### 5. Casa de letras (2013-2015)

Para sorpresa incluso de su autor, en los últimos lustros, sus pinturas, libros grabados, esculturas y relieves, abandonaron la trama paisajística que, de una u otra forma, había dominado su trabajo de 1976 a 2006, para reorientarse súbitamente a la reflexión, celebración y evocación de la letra. Desde la aparición de la serie titulada *Escrituras* en el año 2006, Vicente Rojo reformó su entendimiento del plano pictórico, donde las formas y elementos estructurales de su trabajo adquirieron el ritmo, encadenamiento o articulación estructural de letras abstractas. Como lo expresó muy atinadamente el escritor y amigo del pintor, Federico Álvarez: “Rojo riza el rizo: pinta ‘escrituras sin palabras’”.<sup>30</sup> Ciertamente ya un dibujo en una hoja tamaño carta de 1991, que Rojo tituló *Estudios para “Alfabeto”*, delataba esta ambición de recapturar el espíritu de lo escrito por la multitud de medios de lo pintado. Más allá de ello, con el cambio de siglo, Vicente Rojo se vio obligado a desprenderse del diseño gráfico para concentrar todas las energías de su madurez en la pintura. Como si Rojo reaccionara ante esa privación de una de sus identidades, de pronto las divisiones que había mantenido, aun con puentes, entre pintura y diseño, se vencieron para dar lugar a una práctica de síntesis.

Rojo proyectó de 2013 a 2015 un conjunto significativo de pinturas y esculturas explícitamente signadas por la investigación de la geometría fundamental de la letra y la tipografía, todas presididas por el título *Casa de letras*. Éste es un conjunto marcado por una coherencia y amplitud que

30— Federico Álvarez, en el presente libro “Vicente Rojo: pintar la escritura”, originalmente publicado en *Revista de la Universidad*, núm. 65, julio de 2009, p. 54.

sólo puede compararse en aliento y método con sus grandes series de los años setenta del siglo XX: *Negaciones o México bajo la lluvia*: treinta y seis cuadros que van de una docena de obras de un metro por un metro a un conjunto monumental (*Alfabeto vertical*, 2014) que con 270 centímetros se cuentan entre las obras de mayor formato que ha producido en toda su carrera, unidas a veinte esculturas y un grabado de seis metros de largo que representan, también, un derroche significativo de energía.

Pero más allá de la tenacidad y energía que estas series despliegan y que desafiarían la productividad de cualquier otro pintor incluso de generaciones posteriores a las de Rojo, lo que destaca en *Casa de letras* es su sorprendente inventiva formal y de factura. Representan el tributo que uno de nuestros mayores artistas rinde a su doble vocación, y una materialización en color e imagen del hogar que, en efecto, Rojo se ha construido y nos ha construido con la materia escrita. Son, como su título establece con lucidez y simplicidad, el domicilio que la palabra y el impreso construyen constantemente para nuestros ojos y el espíritu: un hogar de signos.

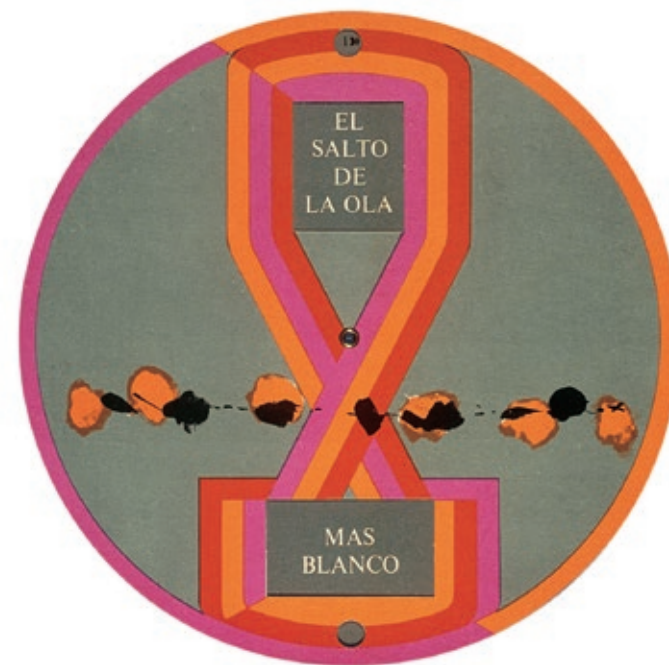
Tanto en los títulos que las identifican, como en sus rasgos distintivos, las pinturas de *Casa de letras* lanzan alusiones específicas al arte del tipógrafo que deliberadamente el pintor vela, complica y desvía. La cabeza del proyecto, *Primera letra* (2013), articula secciones circulares y redondas en estructuras denotadas por la diferencia, que recuerdan la combinatoria de anillos y astas de la letra, si bien planteados como elementos geométricos calificados por un achurado de coloración ligera y mineral. *Capitular* (2015), en cambio sugiere la rotundidad y lujo de las letras iluminadas de impresos y manuscritos, puestas en relieve por su diseño y por encima de la lógica regular de una familia tipográfica. Tanto *Alfabeto vertical* (2014) como *Letra mayor* (2014), con sus elegantes construcciones de largos gestos y vanos, atravesados por un decorado lineal, guardan relación con la construcción de astas montantes, ascendentes y brazos, tan prominentes en los tipos usados en encabezados y títulos. Esas sugerencias son, no obstante, pretextos geométricos y estructurales para la sustancia de la pintura, que constituye el campo de la labor cotidiana del artista. Como es usual en el taller de Rojo, cada uno de estos

cuadros oculta tras de la costra de su pigmento muchos otros ensayos, vidas antiguas y estratos, que el artista ha ido cubriendo meticulosamente en una labor de constante construcción y destrucción. En cierta forma, esta “casa de letras” es un hogar de fantasmas: la multitud de versiones de estos cuadros que el pintor ha sacrificado gozosamente en un año de planeación en bocetos y dos años de trabajo sobre la tela. Pues cada una de estas obras es el resultado de un proceso larguísimo de afinación y maduración que no ocurre en la cabeza del artista, sino en la alquimia de los ataques de pigmento y acrílico, y en un hacer que se resuelve día a día entre el ojo y la mano.





Vicente Rojo & Octavio Paz, *Disco visual* (Estudio 1)—*Visual Disc* (Study 1), 1968



Vicente Rojo & Octavio Paz, *Discos visuales*—*Visual Discs*, 1968 [Cat. 7]

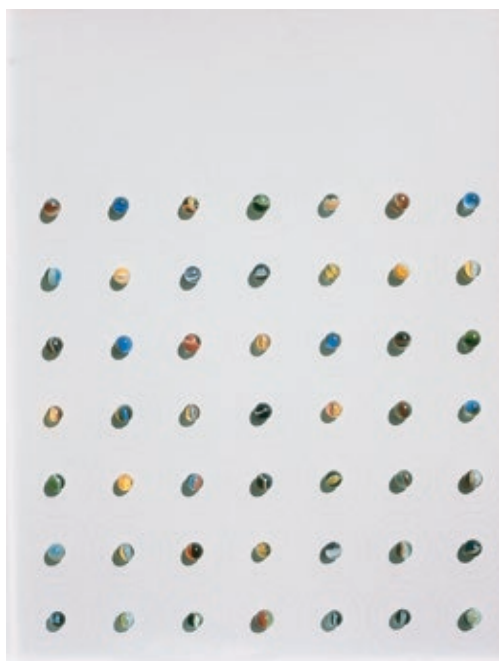




32 Vicente Rojo & Octavio Paz, Marcel Duchamp: Libro-maleta—  
Marcel Duchamp: Bookcase, 1968 [Cat. 10]

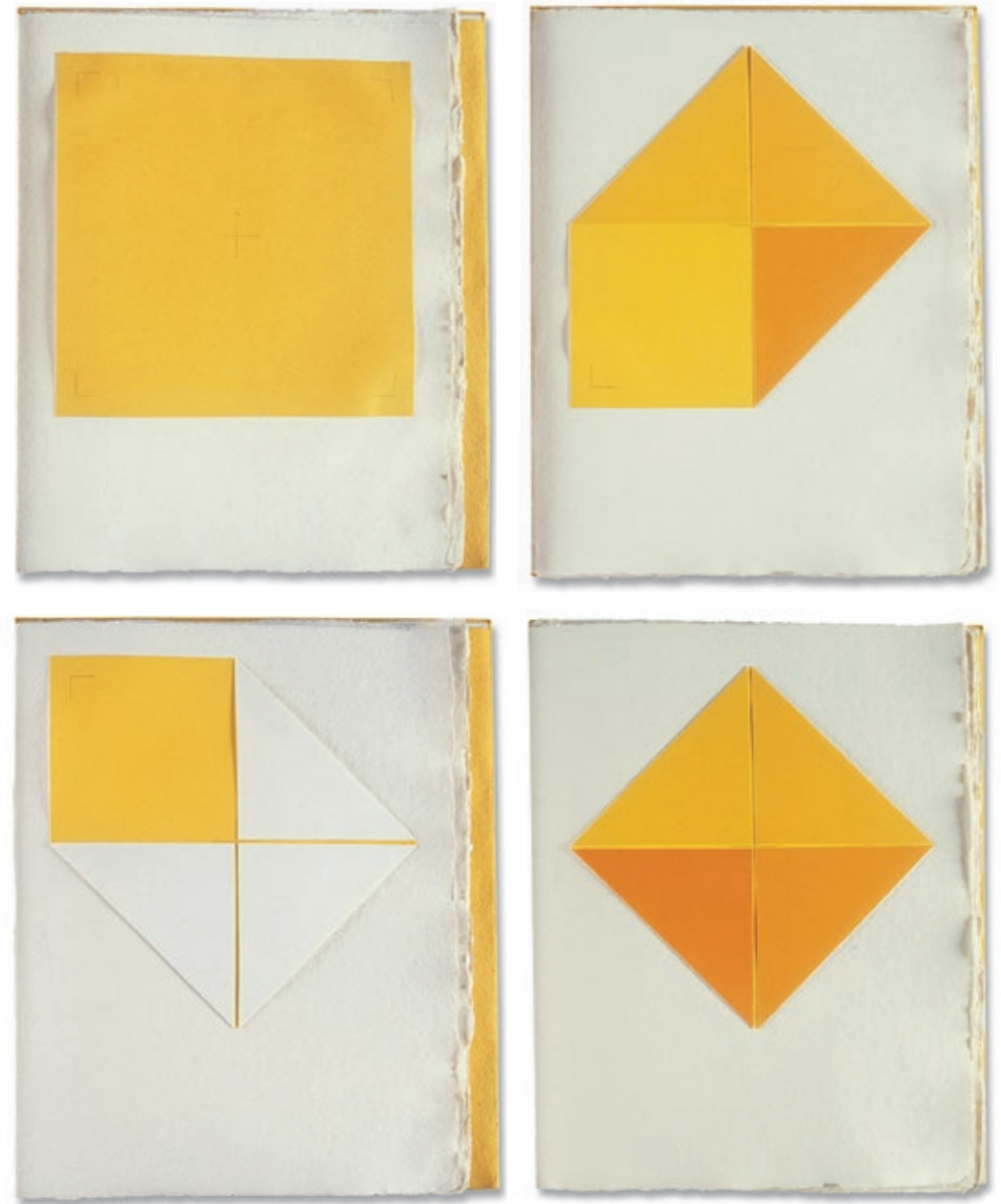
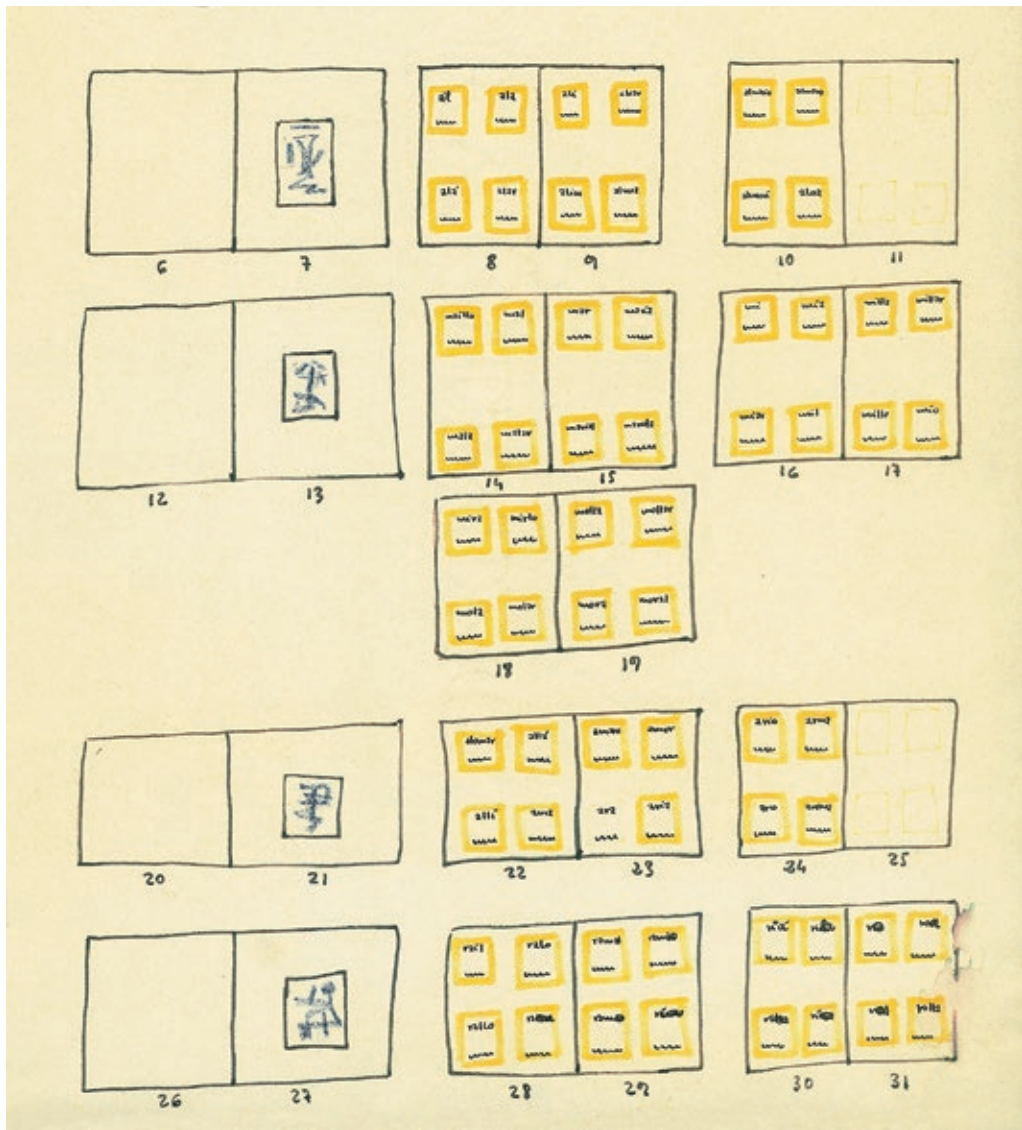


Vicente Rojo & José Emilio Pacheco, Jardín de niños—Kindergarten, 1968 [Cat. 48] 33

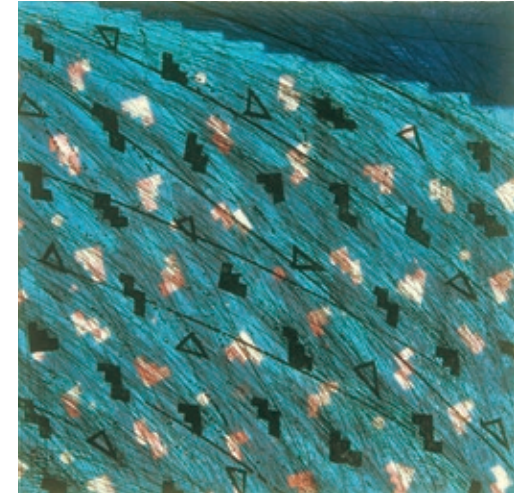
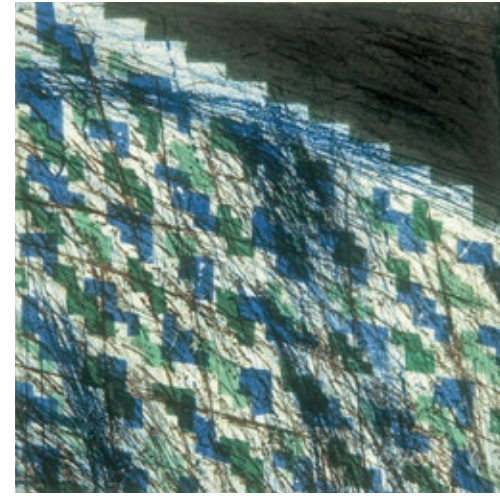
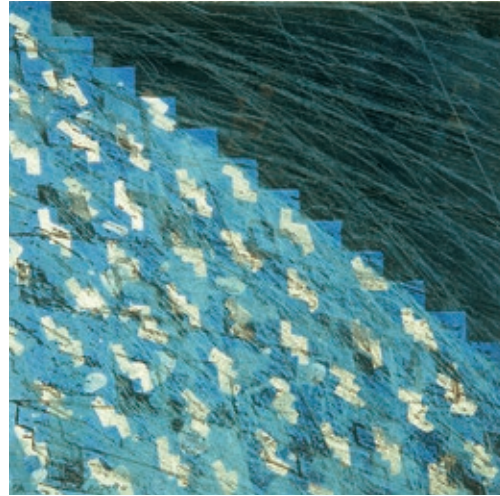
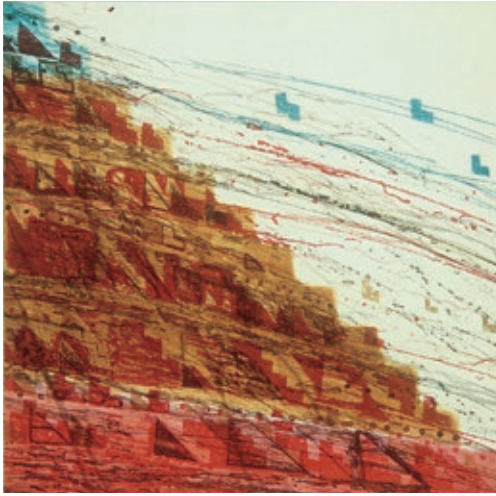


34 **Vicente Rojo**, *Señales en el país de Alicia—Signals in Alice's Wonderland 5, 6, 9 & 3*, 1972 (en orden de aparición, de arriba hacia abajo—in order from top to bottom) [Cat. 47]

**Vicente Rojo**, *Señales en el país de Alicia—Señales en el país de Alicia—Signals in Alice's Wonderland 17, 18, 14 & 11*, 1972 (en orden de aparición, de arriba hacia abajo—in order from top to bottom) [Cat. 45]

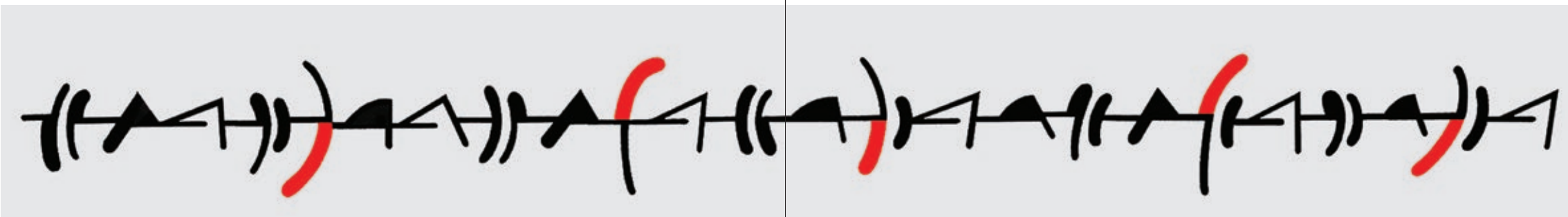
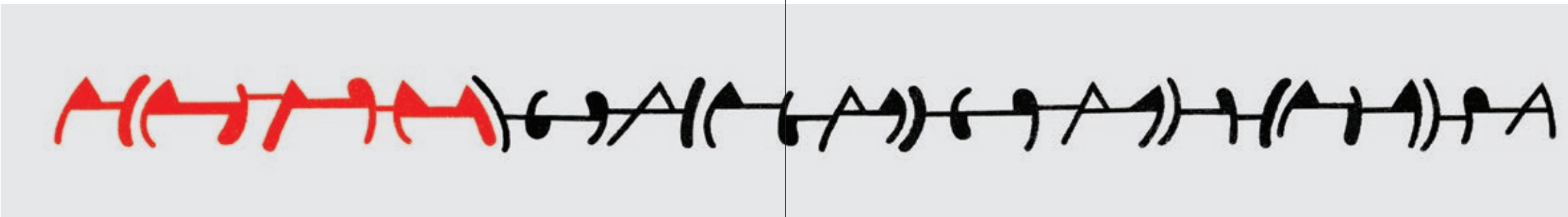
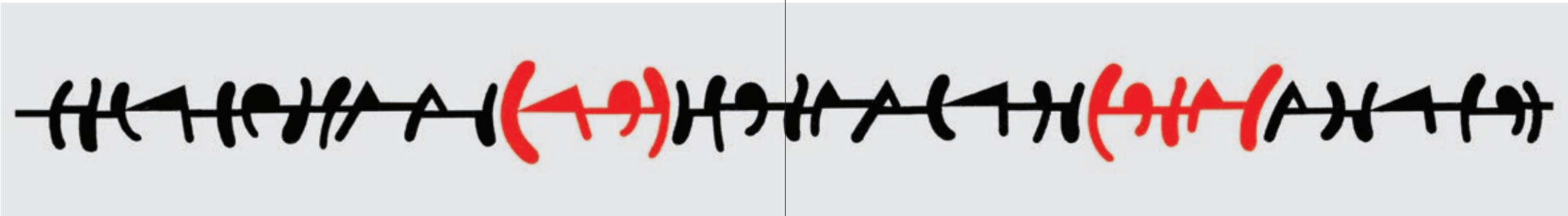




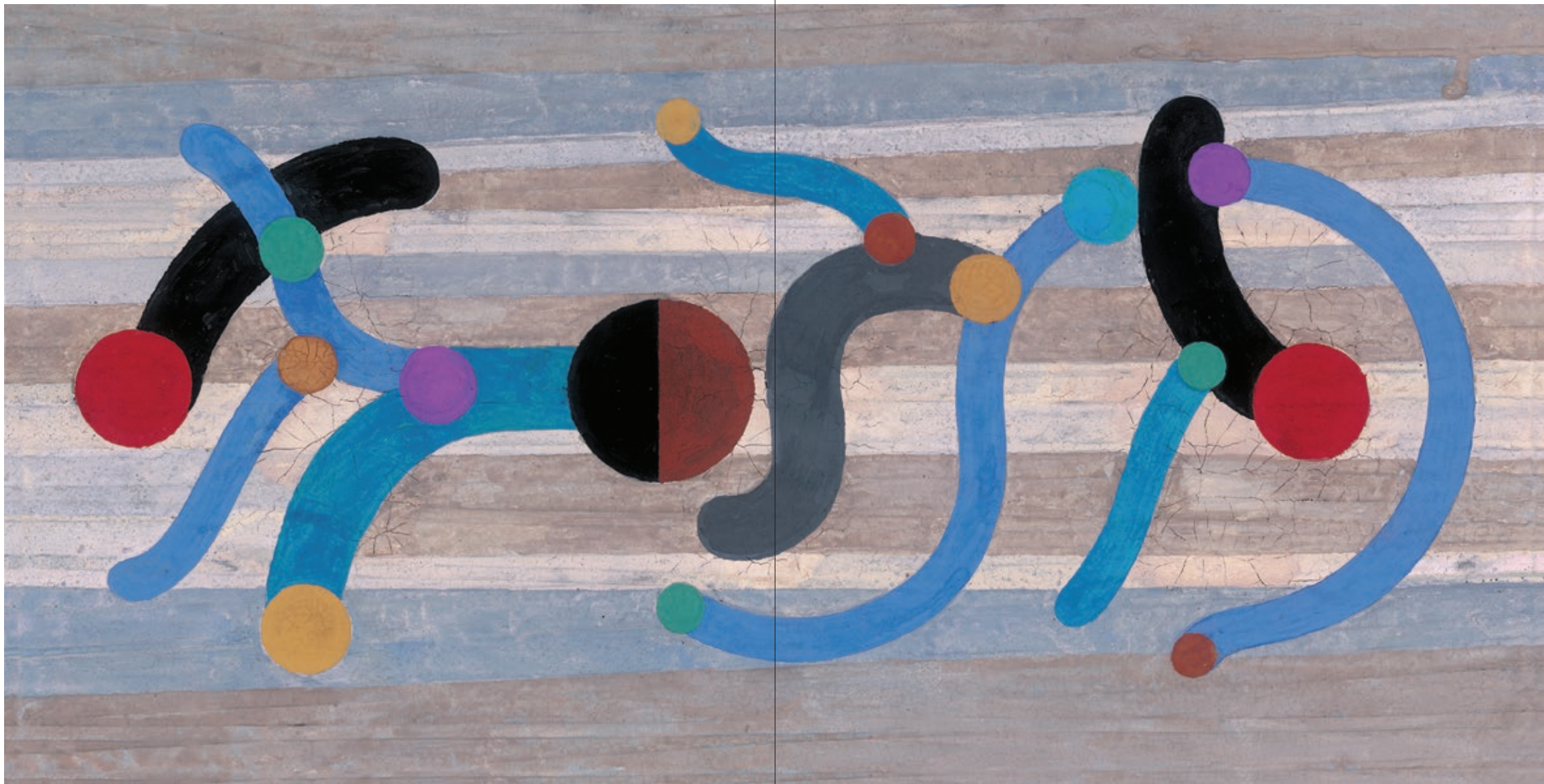




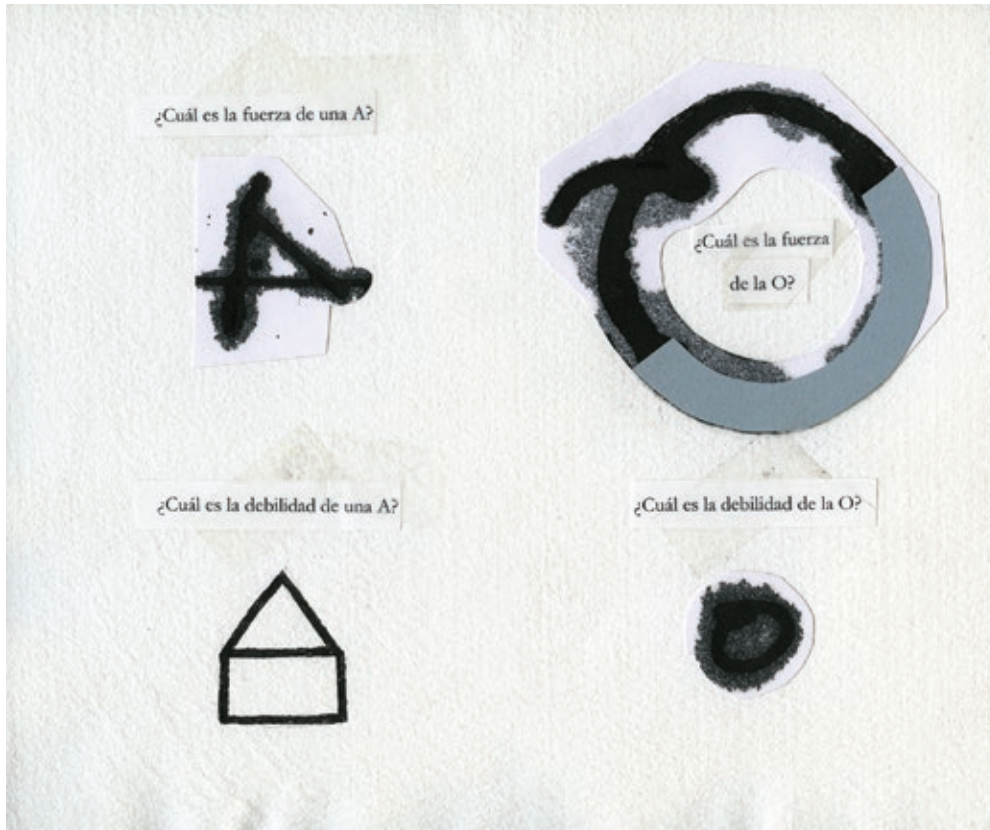












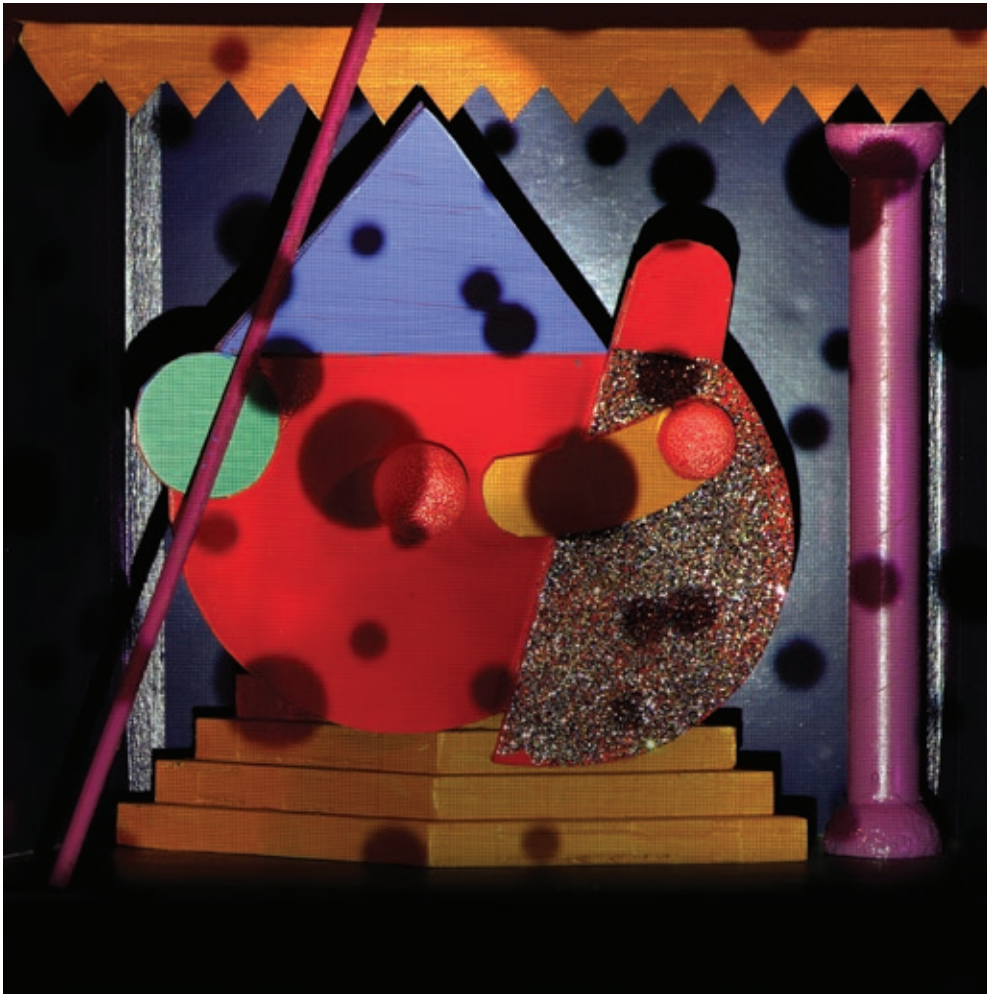
5

¿Hay colores sustantivos y colores adjetivos?

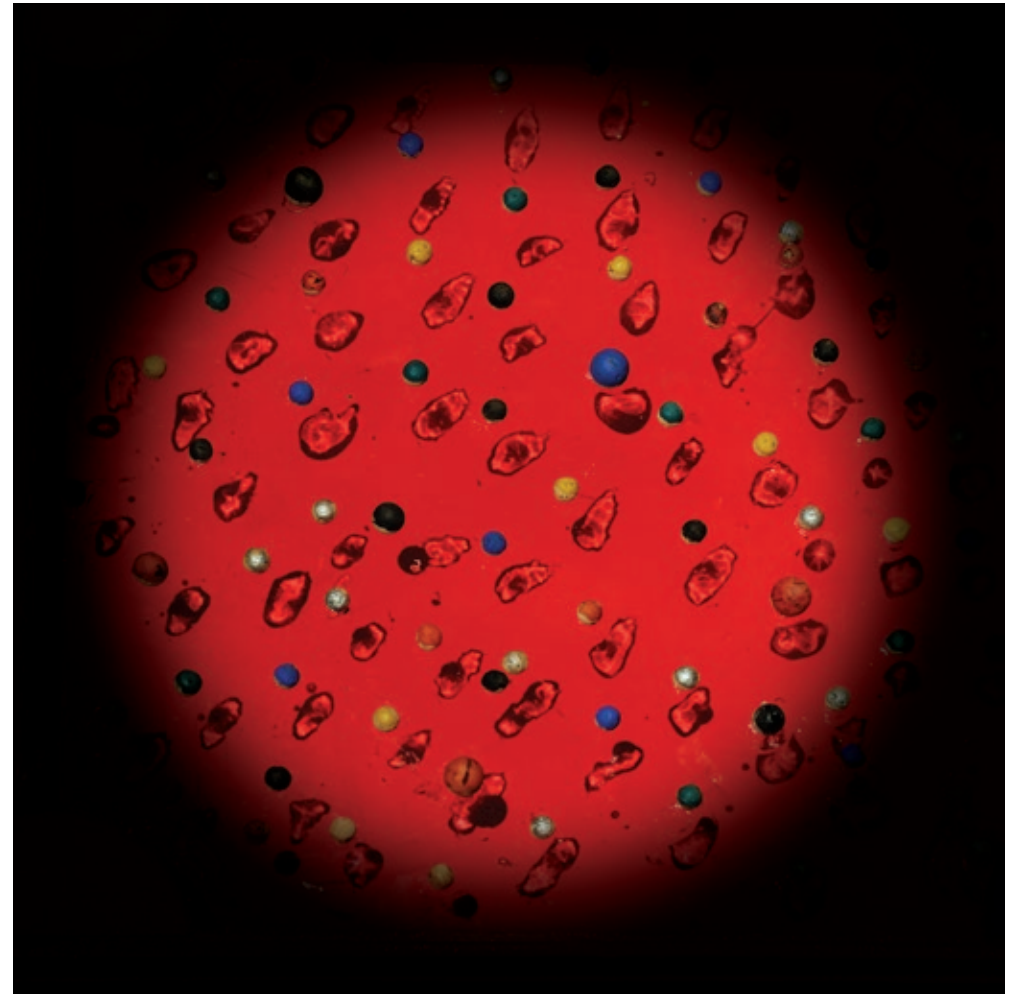


Dibuja una idea.





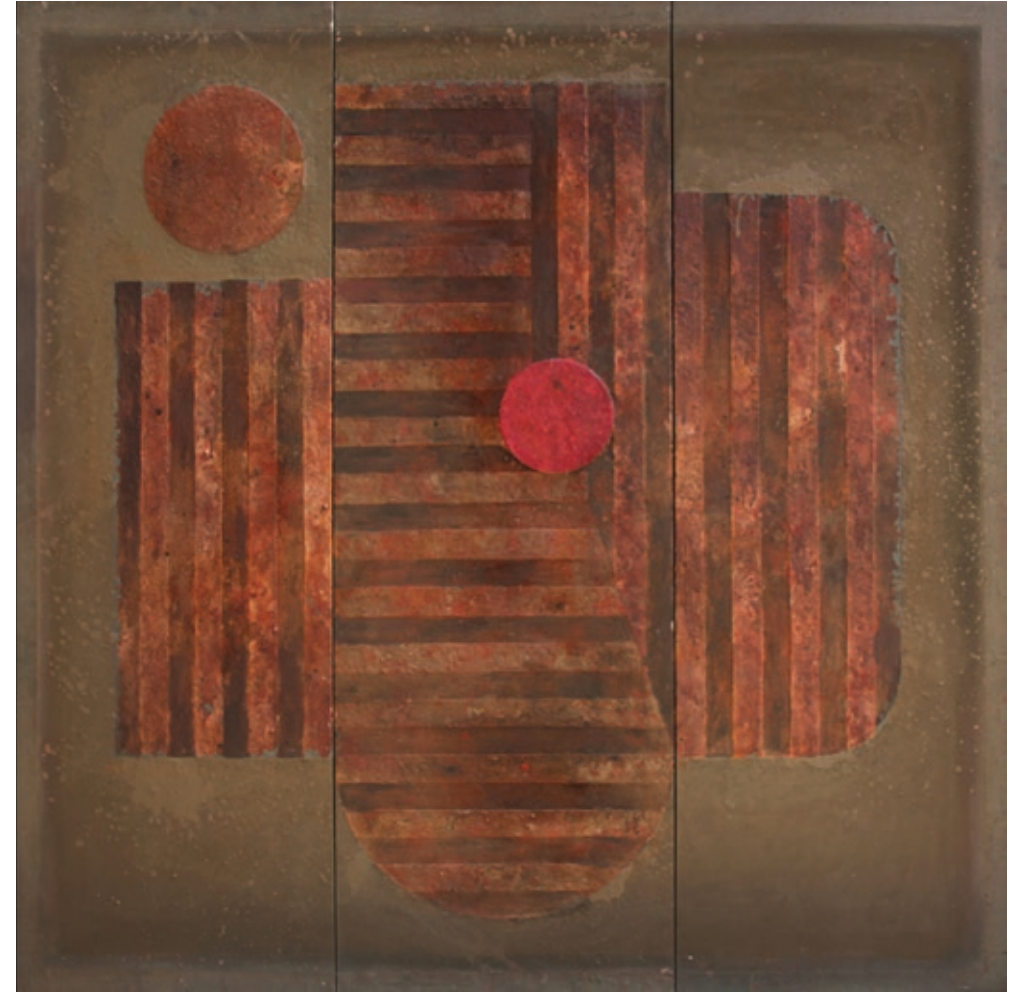
56 **Vicente Rojo**, Maqueta "El payaso", de la serie *Circo dormido*—Mockup "The Clown", from the series *Sleeping Circus*, 1994. Foto—Photo: Vicente Rojo Cama [Cat. 50]



**Vicente Rojo**, Maqueta "Las pulgas", de la serie *Circo dormido*—Mockup "The Fleas", from the series *Sleeping Circus*, 1994. Foto—Photo: Vicente Rojo Cama 57



58 **Vicente Rojo**, *Alfabeto lineal 4*, de la serie *Casa de letras*—  
*Linear Alphabet 4*, from the series *House of Letters*, 2014 [Cat. 85]



**Vicente Rojo**, *Letra mayor 2*, de la serie *Casa de letras*—  
*Largest Letter 2*, from the series *House of Letters*, 2014 [Cat. 82] 59

# Printed/Painted: Vicente Rojo as Multiple Agent

CUAUHTÉMOC MEDINA  
AMANDA DE LA GARZA



Vicente Rojo, *Capital 2* de la serie *Casa de letras*—*Capital Letter 2*  
from the series *House of Letters*, 2015 [Cat. 80]

Since he arrived to Mexico City in 1949, fleeing the oppression of Franco's Spain, Vicente Rojo (Barcelona, 1932) has become a triple agent of Mexican culture. The synergy of his contribution as a graphic designer, painter and editor had an influence on the cultural life of Mexico comparable only to that of public intellectuals like Fernando Benítez, Octavio Paz, Jaime García Terrés, Carlos Monsiváis, Fernando Gamboa or José Emilio Pacheco, with all of whom he sustained important collaborative relationships over the years. Helped by his personal rigor and his fabulous productivity, Rojo has contributed like few others to the shape and backdrop of Mexican cultural production during the second half of the twentieth century.

Following his short apprenticeship alongside Miguel Prieto (1907-1956), Rojo became the main designer for the publishing houses, businesses and institutions of his host country's cultural sector, and thus into the figure who was responsible for providing dignity, legibility, order and a seductive quality to the work and visuality of one of Mexican culture's moments of greatest ferment. At the same time, following what was a fundamentally solitary, self-taught path, Rojo became one of the most significant painters of the artistic renewal of the 1950s and '60s. The systematic, self-critical character of his methods, his distance from the ideologies of personal expression, and his perception of the act of painting as a labor that is simultaneously reflexive, manual, and thoughtful, made him into the most demanding abstract painter of his generation. Finally, in the supplements and magazines where he acted as art director, as well as in the motive force of the publishing companies that were tied to the aesthetic and political turn of the 1960s, Rojo was one of the main editors of a new, Spanish-language intellectual and literary culture—a rather subterranean endeavor, thanks to his rejection of publicity and favoritism. But this did not prevent Vicente Rojo, above all in his capacity as business partner and motive force behind Ediciones Era (founded in 1960), from defining a substantial portion of the literary, visual, and political diet of the new culture that emerged in the Spanish letters of the 1960s, and of the critical thought of what was then called the "New Left."

Nevertheless, within that whirlwind of activity, Vicente Rojo was constant in representing those facets as if they

were separate tasks with opposite signs. While graphic design seemed to him to be devoted to fulfilling a communicative social function, Rojo always defended the space of painting as a refuge for opacity and individual freedom. Despite being famous for avoiding declarations and gestures (in contrast to the public and historical roles played by previous generations of painters in Mexico), Rojo tended to establish a marked division of labor between the aesthetic and the utilitarian, putting painting and design at its antipodes:

Through the painting that I plan to do, or that I do end up doing, I can't, in any way, come to meet needs of a social or communications type. With each passing day my painting gets more closed off, more difficult, and I hope it continues to do so. I realize that it's outside of the world, outside of the social duties that every man must have with respect to his peers. So, the opportunity that I had to do typographical work first and editorial work after that, gave me that possibility of communicating, or of extending my artistic activity. They are two paths which, although they run parallel to each other, actually go in opposite directions: I project the editorial part outside of myself, while the pictorial part increasingly turns inward.<sup>1</sup>

In spite of that dichotomy, as the decades went by the artist constructed a multitude of communicating vessels between those two facets of his activity. The exhibition *Printed/ Painted* is an essay that explores Vicente Rojo's complex and creative negotiation of his different roles, and the way in which his task as a cryptic, experimental painter has intertwined with his professional life as a prolific, multi-faceted editor-designer, broadening out into a multitude of creative bridges and cultural collaborations. This is a journey that points toward a deeper rethinking of the career of one of the main points of

---

1— Margarita García Flores, "Vicente Rojo. El orden como vocación," *Revista de la Universidad de México*, July 1969, in *Cartas marcadas*, Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1979, (Textos de Humanidades series, no. 10), pp. 257-258. The importance of this interview cannot be overstated. It was one of the few, very early occasions on which Rojo allowed himself to be interrupted by someone's questions, acceding to the pleadings of a colleague who collaborated on the same editorial teams as he did. The thoroughness of Rojo's responses to García Flores in 1969 makes this testimony especially important for understanding the concepts and constructs that oriented him over the years.

reference for modern culture in Mexico, based on an exploration of the (typically modernist) tensions between the ambition to find a pure art and the artist's desire to serve as a catalyst of social forces and tendencies.

## 1. *Artifact*: Object-Image

In 1968 Vicente Rojo constructed a hybrid object that subverted the logic of "pure painting," in which local critics like Juan García Ponce had located his efforts as an artist. *Artefacto* [*Artifact*] (1968) consisted of a commercial display rack of paperback books, which the artist appropriated in order to substitute printed volumes with paintings that could be picked up and fondled, tempting the spectator/reader to take them in hand and contemplate their tactility. The work pointed toward a genus of conceptual operations that, aside from interrogating the possibilities of painting, explored the nature of the aesthetic experiences of everyday life under capitalism. As García Ponce himself indicated, the display rack represented "our world's incessant need to produce objects," but the final work, made up of a multitude of touchable and combinable paintings, appeared as "a purely critical work that proceeds by negation," refuting all meaning upon its having lost its utilitarian function.<sup>2</sup>

Upon exhibiting *Artefacto* at Galería Juan Martín in early 1969, Rojo emphasized its function as a hinge between painting and book as an appropriable commercial object, exhibiting it alongside a variety of works from the series *Señales en Nueva York* [*Signals in New York*] (1969), which paid homage to the artists of the transition from abstract art to Pop Art's negotiation with objectuality: Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, and Jasper Johns. Consciously or not, the strategic placement of a mirror on the gallery wall added an additional plane to the way in which Rojo's works questioned the barrier between the idealized production of painting and the intromission of the objects and information of consumerist society. Even in its title,

---

2— Juan García Ponce, *Vicente Rojo*, Mexico City, UNAM, 1971, (Colección de Arte series, no. 19), pp. 38, 40.



*Artefacto* pointed toward the gray zone of aestheticization that the commodity posited to modern artistic purity, with a view toward precisely that commodity whose circulation stimulated Rojo's work as a designer: the book cover, which turns the paperback into propaganda and product at the same time.

In retrospect, it turned out to be crucial that Rojo, in parallel with those investigations, would spend a good part of the turbulent year of 1968 on the labor-intensive production of his two fundamental collaborations with Octavio Paz, both of which were also a settling of accounts with the reformulation of the models for contemporary aesthetics: *Marcel Duchamp: Libro maleta* [*Marcel Duchamp: Valise-Book*] (Ediciones Era, 1968) and *Discos visuales* [*Visual Discs*] (Ediciones Era, 1968).

In the spring of 1967, Vicente Rojo had learned that Paz was preparing a study of Duchamp, a preview of which was available for publication in the *Revista de Bellas Artes*. Writing to the poet by mail, since Paz was serving at the time as Mexico's ambassador to India, Rojo proposed publishing the text as a book.<sup>3</sup> By August 1968, thanks to correspondence between Paz, Rojo, Duchamp and the different custodians of Duchamp's oeuvre, Rojo's project had expanded into a multiple editorial object that included two separate volumes for Paz's study and an anthology of Duchamp's texts, to be translated by Tomás Segovia, as well as assorted facsimiles of his work. The "typographical problem" posed by the project was considerable. Rojo ended up resolving it by imagining an object "put together like a valise-book (in the manner of M.D.)," to be placed inside a box with a cover in the form of a chessboard.<sup>4</sup> Paz could not have felt himself better served, responding to the painter by mail: "Duchamp will be quite pleased."<sup>5</sup> That production, carried out on either side of the

—

3— Letter from Octavio Paz to Vicente Rojo, New Delhi, May 2, 1967. Archivo Vicente Rojo. Partially reproduced in "Obra compartida," in *Vicente Rojo, Alas de papel*, Mexico City, Ediciones Era, El Colegio Nacional, 2005, p. 25.

4— Letter from Octavio Paz to Vicente Rojo, New Delhi, August 4, 1968. Archivo Vicente Rojo. Partially reproduced in Vicente Rojo, op. cit., p. 26.

5— Letter from Octavio Paz to Vicente Rojo, New Delhi, August 19, 1968. Archivo Vicente Rojo. Unpublished.

world while Paz and Rojo witnessed the fortunes of the student movements in France and Mexico, was the vehicle by which Duchamp's legacy got its naturalization papers in the Spanish-speaking world.

On its own merit, *Marcel Duchamp: Libro maleta* has become exemplary of Vicente Rojo's collaborative practice, and of his conception of the printed work as something more than a mere optical device: that is, as a typographic object designed as a spatial volume, open to be unfolded and handled by the user. The guidance that he took from Duchamp's *La boîte verte*, having been able to consult a copy in Rufino Tamayo's personal library,<sup>6</sup> sharpened his passion for detail in the project, which proved quite consonant with the object-oriented perfection of Duchamp's creations. But the book is neither an imitation of nor a commentary on any of Duchamp's portable museums; it is rather a creation of its own, with an aesthetic that came out of the work's process of documentation, paired with Rojo's inventiveness in experimenting with the book as a companion to the adventure of culture.

While the valise-book was gestating, Paz was working on broadening his poetry beyond the conventional space of the printed page with the aim of getting into "the relationships between sound, the artistic realm, and the word."<sup>7</sup> He imagined producing a cinematic version of *Blanco* with José Luis Ibáñez, projecting abstract forms and colors on the screen, mixed with fragments of the text. According to his proposal to Rojo in March 1968, he had been thinking for some time of contributing to the surrealist tradition of the poetic object with a creation that could be physically handled, and thus introduce a kinetic dimension to the model of concrete poetry, whereby "In order to read it, the reader must put in motion a very simple object, a veritable toy." Basing his concept on a promotional object for the airline TWA, Paz had conceived of creating "visual discs" that would make it

—

6— Personal communication with Vicente Rojo, June 3, 2014. Juan Carlos Pereda, curator of collections and archives at the Museo Tamayo, confirms that Rufino and Olga Tamayo did indeed have a copy of Duchamp's book. Unfortunately their heirs could not specify the destiny of that copy.

7— Letter from Octavio Paz to Vicente Rojo, New Delhi, March 6, 1968. Archivo Vicente Rojo. Partially reproduced in *Vicente Rojo, Alas de papel*, op. cit., p. 29.

possible to create an album consisting of four changing and transformable poems, for which Rojo would provide a design from his trade as a painter.<sup>8</sup> Within a few months, Rojo had made nearly twenty, spade-shaped models for those discs, characteristically seeking out a design that would lose weight and importance so that the object's toy-like character would be foregrounded.<sup>9</sup>

*Discos visuales* marked the limit of Octavio Paz's poetic experimentation (to such a degree that the work's objectual and avant-gardist characteristics have condemned it to be dispersed in the publication of his *Obras completas* [Complete Works], making it an unrepresentable blind spot).<sup>10</sup> By contrast, those publications were the starting point of a whole host of experiments in Rojo's work: manipulable graphic objects in invitations and ephemeral printed matter, toys like *Juego de la doble memoria* [Double Memory Game] (1972) and *Juegos infantiles* [Childhood Games] (c. 1998), and pictorial works like the series *Códices encontrados transformables* [Transformable Found Codices] (2003), which include free-hanging pieces whose position and orientation can be changed, modifying the "composition" in order to turn it into an unpredictable, playful event. The ambition of making the pictorial object into a manipulable experience is manifested in Vicente Rojo's decision to accompany Arnoldo Kraus's *Apología del libro* [Apologia for the Book], Mexico City, Conaculta (2012) with photographs in which he makes the pieces of *Artefacto* come together with a variety of objects in a game that re-marks the signification of the book as a thing, in an era that suffers the challenge of dematerialization in the cybernetic forms of information. His emphasis falls back on the character of the cultural object as precisely an "artifact," that is, as a sensuous, constructed

---

8— Ibid.

9— Vicente Rojo, letter to Octavio Paz, Mexico City, August 4, 1968. Archivo Vicente Rojo.

10— Two of the poems, "Concorde" and "Juventud," came from *Ladera* (1962-1968) while "Pasaje" is collected in *Hacia el comienzo* (1964-1968). "Aspa" is a fragment taken from the poem "Maithuna," from the latter collection. See Octavio Paz, *Obra poética I (1935-1970)*, Mexico City, Fondo de Cultura Económica-Círculo de Lectores, 2005, pp. 389, 401, 404. For a printed representation of the circles, see Vicente Rojo, *Obra compartida*, pp. 42-45.

object that suspends the division between painting and design, between thing and work, object and image.

## 2. The Book As Form

The history of visual culture in Mexico cannot be told without making reference to Vicente Rojo's contributions as designer and as editor. That labor began in the early 1950s when Rojo came to work as Miguel Prieto's assistant at the Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura's Oficina de Ediciones, where Rojo continued to work as a designer until 1956.<sup>11</sup> Rojo regards Prieto as the decisive master in his training as a designer, in trade and vocation, in an era when graphic design had not yet been established as a discipline. His role in the then-nascent INBA, which was directed by the composer Carlos Chávez, but which was given day-to-day shape by the museographer Fernando Gamboa, was decisive insofar as this was one of the first institutions that conveyed to Mexican society a visual identity encompassing everything from the most modest invitation or pamphlet to deluxe publications.

Starting with that first incursion, there came many new enterprises following a multiple scheme: as a designer of books and posters, as art director of cultural supplements and periodical publications, as founder, editor and designer of publishing houses and editorial series. Rojo's labor was a key in the search for technical and formal solutions that would give an identity to the nascent publishing industry in Mexico as it leapt from being a traditional typographer's trade to incorporating the advances that enabled it to mature technically and commercially. This process was symbolized by businesses like Imprenta Madero, which was instigated by Rojo in the early 1950s. There, following his departure from INBA in 1953, he would find refuge as a resident designer until his retirement in the 1990s.

---

11— From 1953 to 1954, Vicente Rojo was head of INBA's Oficina de Ediciones, replacing Miguel Prieto. Prieto's inheritance and the forerunners of cultural publishing design in Mexico are recorded in part in the exhibition and book *Diseño antes del diseño. Diseño gráfico en México 1920-1960*, study, notes and image selection by Cuauhtémoc Medina, Mexico City, Museo de Arte Carrillo Gil, 1991, a project for which Rojo's orientation was decisive.

Rojo's work constitutes a whole cultural history of graphic design by defining and accompanying the way in which the publishers, books, periodical publications and weeklies in which he was involved constructed a market and taste for publishing, defining the notion of graphic design around them. In that sense, Vicente Rojo is widely recognized as the fundamental point of reference for professional publishing design in Mexico. That prominence tends to conceal the multi-faceted character of his function. Indeed, Vicente Rojo was cofounder and in large part editor of Ediciones Era, which was directed by Neus Espresate (1960). His passion for silkscreen printing contributed to housing Ediciones Multiarte (1980) at Imprenta Madero; and he designed some of the groundbreaking series of Mexican publication production, like the publishing house Joaquín Mortiz's Serie del volador (1963) and many of the covers for the Fondo de Cultura Económica's Colección Popular (1959-1964).

Rojo's eye, hands, craft, and imagination formed the visual and material basis of Mexican culture during the second half of the twentieth century. The elegance of his typography, his book covers' capacity to symbolize, the publicity created by his inventiveness in transforming images and words; all these were crucial in building the intellectual and cultural scene in Mexico City, within which literature and art were forged, and where, moreover, there arose the debates that produced the cultural and political transformations of the country from the 1960s onward.

His contributions to what many consider the apogee of the periodical cultural publications in the country were classic, with the design of the magazine *Artes de México* (1953-1963, of which he was co-founder and art director); the *Revista de Bellas Artes* (1965) and in 1982, under the direction of Federico Álvarez, the supplements *México en la cultura* for the daily *Novedades* (1956-1961, of which he was art director and in large part also editor) and *La cultura en México* for the magazine *Siempre!* (1962-1974). In addition, at various points in time he was in charge of the aesthetics of the *Revista de la Universidad* (UNAM), *La gaceta* of the Fondo de Cultura Económica, the magazines *Nuevo cine*, *Diálogos*, *Artes visuales* of the Museo de Arte Moderno (INBA) and *Plural* (1971, which he designed in collaboration with Kazuya Sakai), and, prominently, the mockup of

the daily *La Jornada* (1984-1987). As a designer of posters, album covers, logos and invitations, Rojo practically defined the look that accompanied an entire era of the promotional materials for cultural activity in Mexico City, especially in terms of his having given character to the programming of the UNAM's Difusión Cultural<sup>12</sup> in the 1960s, including the Casa del Lago, Galería Aristos, and the Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA, 1954-1960), as well as of the invitations and ephemeral advertising of emerging galleries like Galería Juan Martín, among many others.

Turning to the panorama of Ediciones Era, which Rojo co-founded in 1960 with José Azorín and the siblings Neus, Jordi and Quico Espresate, the initial idea was to publish new poetry and literature. Over time, however, this turned decisively into the florescence of the critical thought of what came to be designated as the "New Left." It served largely as a proving ground and as a symbolic center of his operations. Its diverse editorial directions, ambitious experimentation in the handling of book covers, and innovative, characteristic treatment of the layout and arrangement of the text on the page make Era's publications an experience of editorial design with an authorial character the equal of which would be difficult to find in the Spanish language.<sup>13</sup> Nevertheless, if there is something that guides that labor at each step, it is Rojo's passion for combining aesthetic efficacy with an economy of means, in a logic defined by the appeal of the dyad of "form and function," which, declaratively, at least, has served to orient modern design. In this sense, Rojo's design operates at the service of the book, of what "the book demands," as the artist puts it, understood as a social and therefore political service. Without contradicting

—

12— Rojo was graphic designer for the UNAM's Difusión Cultural from 1954 to 1956.

13— In her essay for this volume, "Rojo: A Path from Design to Editing," Marina Garone develops a detailed analysis of the different visual and technical resources and layout work that feature in Rojo's oeuvre. She also amasses and narrates a detailed genealogy of his participation in different cultural enterprises mentioned here. For additional information, it is worth consulting the two publications dedicated to reviewing Rojo's contributions to graphic design: *Vicente Rojo, cuarenta años de diseño gráfico*, Mexico City, UNAM/Conaculta/Ediciones Era/Imprenta Madero/Trama Visual, 1990, and the special issue of the magazine *Lúdica. Arte y cultura del diseño*, no. 6, November 1999, entitled "Vicente Rojo: diario público."

that vocation, his design was also always oriented by his confidence in intuition and the freedom to play.

In summary, Rojo's graphic design work became the visual marker of a cultural system, the identity of an artistic and intellectual era that was expressed not only in the products generated, but also in the formation of a point of reference for a profession and in the training of an entire generation of designers. As Carlos Monsiváis points out, Rojo performed a role in organizing "[...] the shift from the old perception to the new in the cultural scene."<sup>14</sup> In this sense, to draw on the title of his recent series of paintings, we are in debt to Rojo for having built our "Casa de letras" [House of Letters]

### 3. Shared Structures

Despite the functional distance that he imposed on the communicative and social ambition of his editorial design and work, and the space of complexity and strangeness of his pictorial practice, Rojo stealthily established a dialogue between both branches of his visual production by way of the dialogue between geometry and graphic specificity. This correspondence, having to do with the exploration of determined elementary structures that were then subject to variations and transformations of detail, grew to be particularly important in the second half of the 1960s, when Rojo's pictorial work was redefined by the appeal to serial procedures that was taking a leading role in the growing tendency toward experimentation with structuralist methodologies that came to envelope thought and artistic production in Mexico.<sup>15</sup>

Starting with the series *Señales* [*Signals*] (1966-1972), Rojo subjected himself to a self-imposed discipline that consisted in working simultaneously on a set of works, sometimes

---

14— Carlos Monsiváis, "De las maestrías de Vicente Rojo," in *Vicente Rojo, diseño gráfico*, Mexico City, UNAM/Conaculta/Ediciones Era/Trama Visual, 1990, p. 11.

15— A first exploration of the systematic, combinatory and structuralist orientation of art in Mexico in the late 1960s and early 1970s is to be found in Cuauhtémoc Medina, "Systems (Beyond So-Called 'Mexican Geometrism')," in Olivier Debroise and Cuauhtémoc Medina, *The Age of Discrepancies: Art and Visual Culture in Mexico, 1968-1997*, 2<sup>nd</sup> ed., Mexico City, UNAM/Turner, 2014, pp. 124-129.

more than ten or even fifteen at a time, which shared an underlying design that was to be outstripped and reshaped by the painting itself, in a constant dialectic between a shared norm and unplanned differentiation, arising from the labor of painting itself. This simultaneous development, that Rojo has maintained up to the present as a principle of his work, bore similarities with "putting together a puzzle [...] at the end of which each piece would have a unitary value with the set and with the whole, and at the same time a unique, autonomous value of its own."<sup>16</sup> This appeared, then, as an intrinsically reflexive method of work that wagered on exorcising from painting the falsified ideologies of "inspiration," "individuality," and "authorship," which, in the face of the spectator, frequently obscure the character of concentration, self-critique and work entailed by the labor of painting.

That distance was deepened in the decisions that led him to undertake the series *Negaciones* [*Negations/Denials*] (1971-1974), which was conceived, entirely deliberately, as an attempt to reject the ego and its inclinations, whereby, in the painter's own words, the paintings "would deny each other, and [...] would even deny me as author, [...] would depersonalize my work."<sup>17</sup> Rojo took a simple geometric idea that had already appeared in *Señales*, a horizontal line and a vertical one, related to a capital letter "T," and set about making each painting, drawing, silkscreen and version of the series as a progression of formal oppositions with respect to the version that preceded it: a restricted, but also, therefore, potentially infinite alphabet of technical and visual oppositions. It was a question of postulating the autonomy of the work of every postulate of authorial personality or sensibility, in the interest of giving birth to a sort of "new painter (who, unfortunately, would also be called Vicente Rojo)."<sup>18</sup> The constructed, revoked painter, made autonomous like a kind

---

16— Vicente Rojo, "Informe personal. Carta a Donald B. Goodall (Universidad de Austin, 1978)," in *Diario abierto*, Mexico City, El Colegio Nacional/Universidad Autónoma de Nuevo León/Ediciones Era, 2013, p. 28.

17— Vicente Rojo, *Puntos suspensivos. Escenas de un autorretrato*, Mexico City, El Colegio Nacional/Ediciones Era, 2010, p. 93. Also in *Diario abierto*, op. cit., p. 43.

18— Rojo, "Informe personal," op. cit., p. 25.

of automaton of oppositions: the painter as artifact, then, as Rojo declared on various occasions that he preferred “painting over the idea of being a painter.”<sup>19</sup> The preconceptions of self-publicity and of public signification of the personal provoked in him a rejection that was not only ethical and symbolic, but also practical.

Curiously, Rojo increasingly let himself use his anti-images from *Señales* and *Negaciones* as a basis or model for the privileged objects of graphic design—book covers, posters, or album covers—particularly for those by authors who were close to him, like the novelist and critic Juan García Ponce, as well as for the freer graphic experiments that the artist carried out in his workshop at the Imprenta Madero. A mysterious, opaque correlation came to be established between the way in which Rojo refused any proximity to the doxa and agreed upon practice of painting in his place and time, and the way that, by means of his cryptic images, he would introduce non-signifying elements into the communicative field of advertising and cultural design. It was as if in that circulation of the structural elements of his painting on printed media, there occurred a sort of exchange of ambivalent signals and typographical negations, building an unspecified bridge between painting and design.

The affinity between the elements that dominated Vicente Rojo’s serial painting on the one hand, and the signs of writing and design on the other, did not escape his commentators and contemporaries. Exploring Rojo’s painting as a result of a refusal of the convention of craft that “prevents the painter from keeping to the artisanal character of typography,” Juan García Ponce, Rojo’s close critic, regarded his work as an exploration of the signs of writing broken off from their semantic context; in other words, as a response to the ineffable condition of visual production by means of an attack on the signs of culture expressed in the signs, signals, and letters of the surrounding communicative apparatus:

How are we to address ourselves toward painting when painting asks us to be silent? There has to be a direct attack on everything that is supposed by an articulated language outside

19— García Flores, op. cit., p. 258.

the space of painting itself: an attack on the traditional concept of beauty, which culture serves itself in the name of those forces in which the painter finds the path toward creation. Vicente Rojo’s work makes itself increasingly aggressive in its immediacy and its disdain for ‘beautiful appearances.’ In it, we begin to see the arbitrarily chosen signs, which are characterized by banality, by their absence of meaning upon being separated from a context that could bestow it to them as part of a general system of communication: letters, regarded and treated as pure forms. [...] The painter disappears in the sign, which is valued for all the intensities that he himself experiences as reaching him from the world.<sup>20</sup>

This whole process of dialogue between painting and graphic arts culminated when Rojo decided to exhibit his design work for publishing houses as part of the space of public auto-didacticism posited by his 1973 exhibition at the UNAM’s Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), which he himself significantly titled *El cuaderno escolar de Vicente Rojo* [*Vicente Rojo’s School Notebook*]. In a pictorial-typographical space that was notable for its modular museographical design, and the use of the structural sign of the “T” as an architectural and sculptural element, Rojo presented his “notebook” by creating a dialogue between “Paintings, drawings, graphic work, projects, doodles, and a new series of ‘negations’” and “Designs for books, magazines, records, posters, catalogues, and theater,” as indicated on the frontispiece of the pamphlet that accompanied the project.<sup>21</sup> That the exhibition drew attention to the feedback between painting and graphic art did not go unnoticed by spectators, media, and critics, who took it as a confession of the complementarity of the painter-designer’s tasks.<sup>22</sup>

20— Juan García Ponce, “Vicente Rojo y los signos,” in *El cuaderno escolar de Vicente Rojo*, Mexico City, Museo Universitario de Ciencias y Arte-UNAM, 1973, n.p.

21— *El cuaderno escolar de Vicente Rojo*, n.p.

22— See for example Armando Torres Michúa, “Vicente Rojo: Sus llamadas plásticas de atención,” *El gallo ilustrado*, Sunday supplement of the newspaper *El Día*, Mexico City, no. 754, December 5, 1976, p. 20. For a sense of the extent of the exhibition’s repercussions, see the color supplement dedicated to “Vicente Rojo, El Cuaderno escolar de Vicente Rojo,” in *La cultura en México*, supplement to *Siempre!*, no. 592, June 13, 1973.

In parallel, almost like a pendant of those structuralist turns, Vicente Rojo had been developing a series of special editions for the “friends and supporters” of Imprenta Madero. Despite the relative modesty of their means, these posited a fully artistic and experimental use of typography, paper and color: a cross-section of the possibilities of design more than of communicative transparency; publications that were effectively “outstanding” [*fuera de serie*, literally: “out of series”] in the sense of their detachment from all publishing norms that would coect them, including in their “non-commercial” location [*fuera de comercio*, literally: “outside of commerce”]. Imprenta Madero’s special editions allowed Rojo to practice editorial design as an art that was free to be played with, with pseudo-Japanese characteristics in the presentation of Ryunosuke Akutagawa’s short story *La pipa* (Imprenta Madero, 1970), which opened in the direction opposite the Western norm and simulated the transparency of paper with its printing against the light, the reverse of the page or the “pop” experimentation with commercial typographical resources and photographic collage in Carlos Monsiváis’s *Principados y potestados. De shows y público* (1969), a prototype of the later classic book by the same chronicler of contemporary Mexican culture and society: *Días de guardar* (Ediciones Era, 1970). Logically, Imprenta Madero devoted its gift book to Vicente Rojo’s *Negaciones* in 1973, featuring a square pamphlet that, with a variety of printing resources and the use of die, showed the progression of possibilities of the expression of the “T” in an approach to a purely visual catalogue without explanatory text of the dialectic inscribed in the progressive negation of the pictorial series.

#### 4. At the Service of the Literary

If *Artefacto* posits a reflection on the relationship between design and painting, Vicente Rojo’s artist’s books raise questions from a different angle: “What is a book?” and “What can a book be?” The list of authors with whom Vicente Rojo has worked is long: Alberto Blanco, Coral Bracho, Andrés Sánchez Robayna, Álvaro Mutis, José-Miguel Ullán, Bárbara Jacobs, Hugo Hiriart, Juan Villoro, Rafael-José Díaz, Alfonso Alegre-Heitzmann, Francisco Serrano,

Jaime Moreno Villareal, Nicanor Vélez, María Baranda, Carlos Monsiváis, Arnoldo Kraus, Pura López Colomé, Octavio Paz, David Huerta, and others. One of this singular features of that inventory is that most of these writers are poets; perhaps this is because the poem is at once the concealment and opening up of the sign, and because although there is no symmetry or specific correspondence between visual and poetic images, there are always bridges that are extended between both logics of meaning, not in metaphorical terms, but in the coexistence of two creative planes.

With some of these authors, Rojo sustained not only a working relationship, but also a deep friendship, the outcome of which was the completion of projects at different moments and in different formats. Such is the case with the poet José Emilio Pacheco, with whom, early on, he made *Jardín de niños* (1978), which features a very fortuitous combination of Pacheco’s poem—childhood as tragedy and astonishment—and Rojo’s early memory as a witness of the republican defeat: “Open your eyes. The world’s not there yet. Close them / See the pre-natal darkness. There / something like a return to the start of everything,” writes Pacheco. In response, Vicente Rojo’s silkscreens lay out a mix of day-dream and Spain’s war of images, images that marked him profoundly, like the faces of the republican children who died in the fascist bombings.<sup>23</sup> Almost two decades later, *Escenarios* (1996) shows the poet and painter coming together in the revision of a whole variety of architectural and spatial images. The dialogue is extended with *Circos* (2011), which counterpoises the bittersweet evocations of José Emilio Pacheco’s poems in *Circo de noche* [*Circus at Night*] against Rojo’s mockups of a *Circo dormido* [*Sleeping Circus*], animated with the luminous flashes of photographs made by Vicente Rojo Cama.

23— “My memories of childhood are very intense, so much so that all of my work is done by recalling those memories. That is, they are very near to me, but, as is often said, memories can actually be resources for hiding certain truths, or they can be pure fabrication. But, imagined or not, for me they always have a lot of reality, even though I don’t know whether they’ve grown richer with the passage of time, or on the contrary, whether they have become falsified. I began preparing the *Recuerdos* series in 1975, and I used it to put together two exhibitions, in 1977 and 1979. They were journeys through the territory of my childhood, based above all on my school notebooks, which made up for my scarcity of toys [...].” Vicente Rojo, *Diario abierto*, op. cit., p. 44.

With the Spanish poet José-Miguel Ullán, Rojo produced one of his best-achieved constructivist works, *Acorde* [Chord] (1979-1982), in addition to two books tied directly to Ullán's admiration of Rojo's painting, *Tardes de lluvia* [Rainy Afternoons] (1991) and *Volcanes construidos* [Built Volcanoes] (2007). *Acorde* records Ullán's exploration of the word "yellow," which was carried out according to an eminently structuralist logic:

I have submitted the word "yellow" to an anagrammatic study—if not an entirely exhaustive one, sufficiently so for my purposes. [...] The whole is put together as a sort of aerated dictionary divided into eight parts: one for each letter comprised by the word "amarillo" [yellow]. Obviously, starting out from that textual idea, you can do whatever gives you the most pleasure [...].<sup>24</sup>

Rojo accompanied that study with an analytic progression of a series of combinations of squares and triangles, as a succession of folds and formal perforations of the page. Rojo's insistence on exhausting the graphic possibilities of a minimal number of elements accompanies the conceptualism of Ullán's poem, a simile of his procedures on a purely pictorial plane.

In general terms, Vicente Rojo's artist's books have three dimensions: the production of a visuality that parallels the text, the investigation of the structural and physical possibilities of the book, and the interrogation of writing as form. As Miguel Casado points out:

Rojo's oeuvre avoids serving as an illustration of a text; it eludes and denies the visual translation of the written word. Rojo has been guided by an intransigent criterion of independence, which would be opposed to any criterion of illustration; the painter does not illustrate the poems, nor do these explain or announce the image.<sup>25</sup>

---

24— Passage from a letter from José-Miguel Ullán to Vicente Rojo, reproduced in *Obra compartida*, op. cit., p. 54.

25— Miguel Casado, "Elogio del junto," in *Obra compartida*, p. 21.

In many cases, like *Escenarios* [Stages] (1996) and *Circos* [Circuses] (2011) with José Emilio Pacheco, or the *Apología del libro* [Apologia for the Book] (2010) with Arnaldo Kraus, illustrated with photographs in which the painter plays with the elements of his own *Artefacto*, Rojo creates a set of images that produce a second storyline alongside that of the text. An example of this type of confluence makes itself evident in the anthology of Nahuatl poetry translated by Miguel León-Portilla in *La tinta negra y roja* [The Black and Red Ink] (2008), which was accompanied by a series of gouaches by Vicente Rojo. The gouaches contain strokes that are related to motifs from indigenous codices: secret, buried writings, primitive signs, pyramids, and veiled mirrors, etcetera. Rojo makes the glyphs, stelae, and ideographic writing evoke the relationship that used to exist between those signs and pre-Columbian architecture. The visual work conserves its artistic autonomy in the face of writing, insofar as it is tied to one of the painter's prior explorations, related to the motifs that Rojo had been working on in the transition from the *Escenarios* series (1978-2007) to the *Escrituras* series (2007-present).

In the second dimension of his artist's books, Rojo remarks the material logic of the book, the phenomenological and even tactile dimension of the poem and the image, focusing on the inventiveness in the physical medium of the book as object. In those cases, Rojo challenges the conventions of the commercial book by strategically using different formats and dimensions. It is not strange that he would use a diversity of graphic media to arrange on a single plane elements that could have been deployed on different pages. One constant feature of his work is the use of clippings, collages, drawings and silkscreens in order to generate an expanded book; a fondness for accompanying graphic elements with others that have been glued on, holes and smudges in the writing; the production of books that are read backwards, or in a circular manner, that involve a decision on the part of the reader to establish the point of departure for the reading, etcetera. By means of all these registers, Rojo addresses the book as a whole, which puts its own sequence—to use the scheme that Ullán used in his collection of poems, *Maniluvios*<sup>26</sup>—on a

---

26— José-Miguel Ullán, *Ondulaciones. Poesía reunida (1968-2007)*, Barcelona,

threshold, in the resistance, birth and limit of the poem itself. Those collaborations explore the hybridized field of literature and visual arts that gave way to concrete and visual poetry in the 1950s. They also resonated in other, contemporaneous investigations: those of Salvador Elizondo into montage, collage, and Chinese ideograms,<sup>27</sup> or Ulises Carrión's quest to dismantle the book as a system and structure in the early 1970s, which led him to write *Del nuevo arte de hacer libros* (1973).<sup>28</sup> Both in terms of quantity and in terms of radicalism, it is necessary to re-inscribe Vicente Rojo within the current that, from the 1960s onward in Mexico, re-approached the space of the book as an object of artistic experimentation.

In relation to this radicality, it is apposite to observe a third dimension of Rojo's books, which points not only toward the idea of the letter as a visual sign, but toward writing as an act that unfolds in time and space. Writing can only occur on the basis of a sign system, of an articulated system of difference that has its classic model in the alphabet. Even so, the question of whether the sign as an abstract gesture appears before or after the linguistic system that contains it always endures.

There is a whole range of artist's books by Rojo, not coincidentally the most personal ones, that make up a product of the reduction of writing to a sign without a signified: his paintings and drawings in *Frases [Phrases]* (2007) became a sort of rehearsal of study and of phrasing, in order to construct a book without text, paradoxically entitled *Novela [Nove]* (2007), made up of phrases and horizontal marks that form a visual storyline enclosed in a sort of codex. With regard to this invented writing, Rojo notes, "I'm not sure whether it was audacious or ingenuous of me to think of

---

Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2008.

27— Cf. Esteban King and Marisol Luna, "Nuevas estrategias narrativas: los trabajos de Salvador Elizondo / New Narrative Strategies: The Works of Salvador Elizondo," in Rita Eder, ed., *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*, Mexico City, UNAM/Turner, 2014, pp. 82-95.

28— "Carrión's questions about books were equally aimed at deconstructing functions and fragmenting language, dragging literature along. By doubting the notion of books, he disaggregated text, word, metaphor and novel, scrutinizing each of these elements, one by one." Lourdes Morales, "Of the Book as Structure," in *The Age of Discrepancies*, op. cit., p. 166.

attempting a writing of my own. It would be a matter of a secret alphabet, words and phrases written in marks that were obviously going to be false or unreal in terms of their textual reading, but not in terms of their visual reading."<sup>29</sup> A few years later, in *Jaque mate [Checkmate]* (2010), Rojo reprised the structure of that set of gestures in order to respond playfully to a questionnaire prepared by his editors. To the diversity of questions that his editors launched at him, some of them thoughtful and others inopportune, as journalists' questions often are ("Create an ambiguous form;" "Trace the line that goes from meaning to sign;" "What is the force of an A?"), Rojo answered visually. He did so without words, with graphic marks and signs, a trace, a color, asserting the expressive silence of his area of expertise, situated between painting and the creation of a visual culture. As a result, the dialogue became the bibliographic equivalent of a game of chess, or a fencing match, wherein writing as image had to defeat the simulacrum of the printed word in its eloquence and capacity of synthesis.

That whole set of interventions also fulfills the function of creating a visual echo of the universes that the printed letter produces in our collective imaginary. The materialization of the territory of the imagination that has been created by literature has been extended by the production of sculptures of urban intervention like the *Pérgola Ixca Cienfuegos* (2008-2011)—the central character of the mythology of Carlos Fuentes's novel *La región más transparente* (1958, published in English translation as *Where the Air Is Clear*). The sculpture is a penetrable portal made of square arches in a combinatorial game of colored cubes, forming a kind of imaginative perspective: a piece of the world of fiction that, projected at a hundred linear meters, evokes the way in which writers like Fuentes have transformed the experience and spiritual surroundings of the city's inhabitants.

This cancellation of writing by the image bears an evident relationship to the pictorial and sculptural works in which Rojo has produced ciphered messages, allegories, letters or homages to a variety of writers by means of a glazing of image and letter. Since the abstract evocations of writing

---

29— Vicente Rojo, *Diario abierto*, op. cit., p. 47.



that Rojo produced in the 1970s, like *Señal barroca en homenaje a José Carlos Becerra* [*Baroque Signal in Homage to José Carlos Becerra*] (1970) or the series of works entitled *Señales en el país de Alicia* [*Signals in Alice's Wonderland*] (1972), to the multitude of variations of *Escrituras* [*Writings*], like the *Cartas* [*Letters*] (2008-2009) that the painter has addressed to the points of reference in his pictorial and literary pantheon (from Gutenberg to Robert Walser, Paul Klee and Paul Westheim, or to Joseph Conrad), Rojo has pursued the utopia of approaching a painting that would signal its debt to literature without attempting to imitate it.

### 5. *Casa de letras* [*House of Letters*]

To the surprise of even the author himself, in recent years, his paintings, engraved books, sculptures, and reliefs, abandoned the landscape-themed plot that, in one form or another, had dominated his work from 1976 to 2006, to be reoriented suddenly toward the reflection, celebration and evocation of the letter. Since the appearance of the series entitled *Escrituras* in 2006, Vicente Rojo has reshaped his understanding of the pictorial plane, where the forms and structural elements of his work acquired the rhythm, enchainment or structural articulation of abstract letters. As was expressed very aptly by Federico Álvarez, a writer and friend of the painter: “Rojo loops the loop: he paints ‘writings without words.’”<sup>30</sup> Certainly now a drawing on a letter-sized sheet of paper in 1991, which Rojo titled *Estudios para “Alfabeto”* [*Studies for “Alphabet”*], betrayed this ambition to recapture the spirit of that which is written by the multitude of media of that which is painted. Aside from this, with the turning of the century, Vicente Rojo found himself obliged to detach himself from graphic design in order to focus all of the energies of his maturity on painting. As if Rojo were reacting in the face of being stripped of one of his identities, all of a sudden the divisions that he had maintained, bridges notwithstanding, between painting and design, were defeated, giving rise to a practice of synthesis.

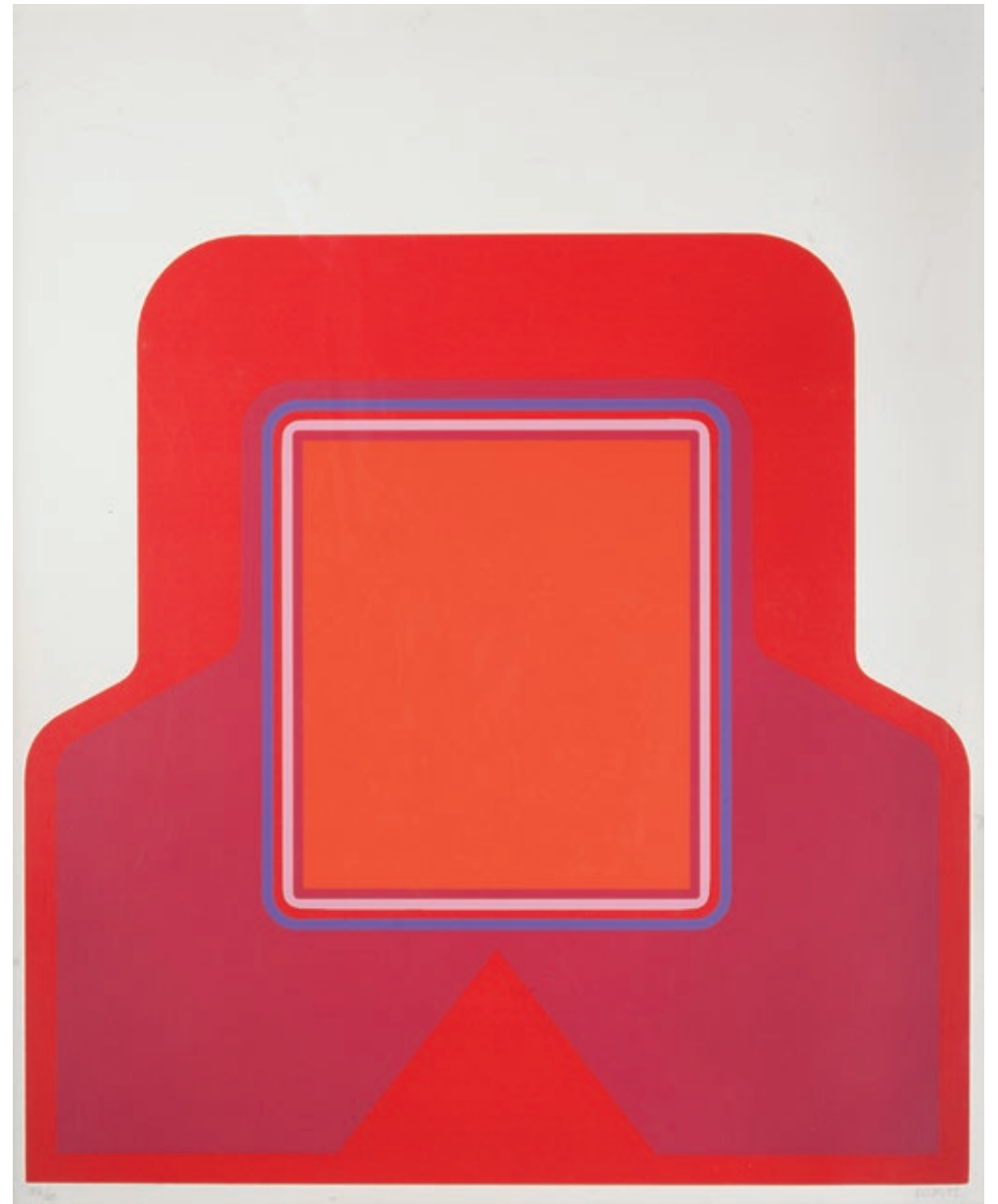
30— Federico Álvarez, essay published on this volume “Vicente Rojo: pintar la escritura,” and originally published in *Revista de la Universidad*, no. 65, July 2009, p. 54.

From 2013 to 2015 Rojo worked on a significant set of paintings and sculptures explicitly signed by the investigation of the fundamental geometry of the letter and typography, all presided over by the title of *Casa de letras* [*House of Letters*]. This is a set marked by a breadth and coherence that can only be compared in spirit and method to his great series from the 1970s, *Negaciones* or *México bajo la lluvia* [*Mexico Under the Rain*]: thirty-six paintings that range from a dozen works measuring one meter by one meter, to a monumental set (*Alfabeto vertical*, [*Vertical Alphabet*], 2014) that, at 270 centimeters, numbers among the largest-format works he has produced during his whole career, united to twenty sculptures and an etching six meters in length, which also represent a significant outpouring of energy.

But aside from the display of tenacity and energy that these series unfold and that would challenge the productivity of any other painter, even from generations younger than Rojo's, what stands out in *Casa de letras* is his surprising inventiveness, in terms of both form and craft. They represent the tribute that one of our greatest artists pays to his double vocation, and a materialization in color and image of the home that, indeed, Rojo has built for himself and for us with written material. As their title establishes with clarity and simplicity, they are the home that the word and the printing press constantly construct for our eyes and spirit: a home for signs.

Both in the titles that identify them and in their defining features, the paintings in *Casa de letras* set off specific allusions to the typographer's art, which the painter deliberately veils, complicates, and misdirects. The head of the project, *Primera letra* [*First Letter*] (2013), articulates round, circular sections within structures denoted by difference, which recall the combinations of the letter's rings and serifs, although posed as geometrical elements qualified by an additional bonus of light, mineral coloration. *Capitular* [*Capital Letter*] (2015), by contrast, suggests the clarity and luxury of the illuminated letters of leaflets and manuscripts, put into relief by their design and location at the top of the regular logic of a typographic family. Both *Alfabeto vertical* [*Vertical Alphabet*] and *Letra mayor* [*Largest Letter*] (2014), with their elegant constructions of long, futile gestures, crossed by a

linear decoration, bear a relationship with the construction of mounting, ascending serifs and fillets, so prominent in the typefaces used in headings and titles. Those suggestions are, nevertheless, geometrical and structural pretexts for the substance of the painting, which constitutes the field of the artist's everyday labor. As is usual in Rojo's workshop, each one of these paintings hides many other rehearsals, ancient lives and strata behind the crust of its pigment, which the artist has been applying meticulously in a labor of constant construction and destruction. In a certain way, this "house of letters" is a home for ghosts: namely, those of the many versions of these paintings that the painter has sacrificed gleefully in a year of planning in sketches and two years of working on the canvas. For each one of these works is the result of a very long process of fine-tuning and maturation that occurs not in the artist's head, but rather in the alchemy of the attacks of pigment and acrylic, and in an act of creation that is resolved, day by day, between eye and hand.



# Rojo: un camino del diseño a la edición

MARINA GARONE GRAVIER

Todas las imágenes para ilustrar el trabajo editorial de Vicente Rojo son cortesía de Ediciones Era.



Vicente Rojo, alfabeto para la revista—alphabet for the magazine *Plural*, 1971

## La idea del diseño moderno de Vicente Rojo

Son varios los estudiosos que, al tratar sobre la gráfica y el diseño mexicano, han mirado con atenta curiosidad la producción de Vicente Rojo, quizá porque su trabajo envuelve, *avant la lettre*, una serie de ideas y resultados plásticos que hoy asociamos con la práctica contemporánea del diseño gráfico. Entre ellos podemos citar a Cuauhtémoc Medina,<sup>1</sup> Enric Satué,<sup>2</sup> María González de Cosío,<sup>3</sup> Lidia Elizalde,<sup>4</sup> Luz del Carmen Vilchis,<sup>5</sup> Giovanni Troconi,<sup>6</sup> Marina Garone Gravier,<sup>7</sup> los textos comprendidos en el catálogo de la exposición que se llevó a cabo en razón de sus 40 años de trabajo,<sup>8</sup> varios de los cuales son testimonios de sus propios discípulos y colaboradores en Imprenta Madero y Ediciones Era, y finalmente las entrevistas realizadas a él mismo a raíz de sus exposiciones, homenajes

1— Cuauhtémoc Medina. *Diseño antes del diseño. Diseño gráfico en México 1920-1960*, México, Museo de Arte Álvaro y Carmen Carrillo Gil, 1991, catálogo de la exposición. En una nota periodística sobre dicha exposición se señala que la muestra se inspiró en la exposición de Vicente Rojo en sus 40 años en el diseño gráfico. “Diseño antes del diseño”, *El Nacional*, sección Cultura, 30 de noviembre de 1991, p. 51.

2— Enric Satué, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Alianza, 1989, p. 402.

3— María González de Cosío, “México. Diseño gráfico”, en Silvia Fernández y Gui Bonsieppe (coords.), *Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía*, San Pablo, Blücher, 2008, pp. 186-201.

4— Lidia Elizalde, *Diseño en la Revista Universidad de México*, México, UNAM/UAEM/Bonilla Artigas editores, 2009.

5— Luz del Carmen Vilchis, *Historia el diseño gráfico en México 1910-2010*, México, Conaculta-INBA, 2010.

6— Giovanni Troconi, “Vicente Rojo y la Imprenta Madero: diseño para la cultura”, en *Diseño gráfico en México, 100 años*, México, Artes de México, 2010, pp. 173-212.

7— Marina Garone Gravier “Textos y contextos de una década de diseño gráfico en México (1990-2000)”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, núm. 21, 2011, e *Historia en cubierta: el Fondo de Cultura Económica a través de sus portadas (1934-2009)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

8— AAVV, *Vicente Rojo, diseño gráfico*, México, UNAM/Conaculta/Ediciones Era/Trama Visual, [1ª. ed. 1990, 2ª. ed. 1996, 3ª. ed. 2007], 177 pp.

y reconocimientos.<sup>9</sup> La mayoría concuerda en atribuirle a Rojo un papel ineludible, casi fundacional, en el establecimiento de la genealogía más robusta del diseño gráfico mexicano moderno, que se fundamenta en la práctica sostenida y sistemática en medios editoriales, vinculados en un primer momento con la prensa periódica de cariz cultural, y en un segundo momento con la edición de libros. Pero ¿en qué reside entonces la novedad de Rojo si, como bien lo ha señalado Cuauhtémoc Medina, encontramos antes de él y entre sus coetáneos numerosos casos, productos y prácticas gráficas aplicadas a los ámbitos del diseño y la edición?, ¿dónde surge la idea de un Rojo pionero y puntal del diseño moderno?

Carlos Monsiváis daba una posible razón para entender la omnipresencia del artista de origen catalán en la gráfica nacional:

Si Rojo concentra tantas actividades es por un motivo notorio: no hay en México durante un largo periodo, ni el nivel medio de calidad de hoy ni el entendimiento de lo que se requiere para crear un público cultural; sólo en Rojo se piensa cuando se desean niveles modernos de presentación. [...] Sin pregonarlo, sin ocultarlo, Rojo aplica en el diseño gráfico procedimientos de la vanguardia, trasciende el buen gusto petrificado, le otorga a conciertos, exposiciones y conferencias el estatus de hechos espectaculares, pone al día la cultura visual.<sup>10</sup>

Por otro lado, Giovanni Troconi señala: “Se puede afirmar —sin riesgo de simplificación ni de lisonja— que en México hubo cuatro grandes artífices del diseño gráfico: Francisco

9— Es factible revisar las opiniones propias de Rojo en la entrevista que se le hizo cuando recibió el Premio Nacional de Artes y Ciencias, en Centro Virtual Cervantes <http://cvc.cervantes.es/actcult/vrojo/>, y en el portal de El Colegio Nacional (<http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/template/content.aspx?se=vida&te=detallemiembro&mi=140>). Una semblanza periodística apareció en el periódico *El Nacional*, México, 17 de diciembre de 1991, pp. 30 y 50; también hay numerosos comentarios de colegas y discípulos en el libro conmemorativo por sus 40 años de labor.

10— Carlos Monsiváis, “De las maestrías de Vicente Rojo”, en Vicente Rojo *et. al.*, *Vicente Rojo, cuarenta años de diseño gráfico*, México, UNAM/Ediciones Era/Imprenta Madero/Trama Visual, 1990.

Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, Miguel Prieto y Vicente Rojo. Los dos primeros son precursores; el tercero ordena y concreta y el cuarto expande sus dominios.”<sup>11</sup> Asimismo con su nombre, Medina cierra la etapa previa al verdadero inicio del diseño mexicano.<sup>12</sup>

La historiadora del diseño Pilar Maseda Martín, quien trata el surgimiento de las escuelas de diseño en el país,<sup>13</sup> analiza los emprendimientos educativos a la luz del proyecto de modernidad y en interacción constante con las intenciones nacionalistas de la educación artística post-revolucionaria y en esa medida encuentra personajes, productos y proyectos que anticipan el trabajo de Rojo. Es curioso reconocer entonces que esa modernidad de Rojo no está cruzada por los aspectos de un academicismo clásico, de la formación escolarizada, uno de cuyos ejes Enric Satué considera elemento detonante y definitorio para hablar de diseño en términos estrictamente modernos. Ese vínculo Rojo-escuelas de diseño en México no se dio. Como él mismo comenta, fue contactado por Horacio Durán para dar clases de diseño gráfico en la entonces Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM, pero no accedió.<sup>14</sup> Este dato se suma a otro quizá obvio pero no dicho: Rojo encarna, junto con Prieto, una corriente de educación en el hacer, con el énfasis puesto en el taller, a diferencia del modelo articulado por Francisco Díaz de León y la Escuela de Artes del Libro.<sup>15</sup> Fuera de su labor en Madero no se tiene registro de que Rojo hubiera hecho docencia, lo cual, lejos de ser una carencia, es un rasgo que ciñe sus enseñanzas a la práctica.

11— Troconi, *op. cit.*, pp. 173-212.

12— Medina, *op. cit.*, p. 37.

13— Pilar Maseda, *Los inicios de la profesión del diseño en México. Genealogía de sus incidentes*, México, Conaculta-INBA-Cenidiap/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2006.

14— Entrevista a Vicente Rojo de Amanda de la Garza, Cuauhtémoc Medina y Marina Garone Gravier, 26 de enero de 2015 (en adelante “Entrevista VR, 2015”).

15— Francisco Díaz de León *et. al.*, *Francisco Díaz de León, Museo Colección Blaisten*, fot. Laura Cohen, tr. Mario Murguía, México/Barcelona, UNAM-Coordinación de Difusión Cultural-Centro Cultural Universitario Tlatelolco/Editorial RM-RM Verlag, 2010.

## La formación: entre el mirar y el hacer

En el ámbito del diseño, Rojo se ha definido insistentemente como aprendiz de Miguel Prieto quien, español de origen igual que él, le abrió las puertas a un conjunto de espacios y proyectos laborales. Antes de trabajar con Prieto y apenas desembarcado, Rojo realizó algunos dibujos, especialmente retratos, para obras publicadas en el Diccionario de la Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana (UTEHA). Desde entonces sus clientes serían conocidos y amigos, hecho que determinó en gran medida sus formas y métodos y las características de trabajo, es decir una modalidad en la que la competencia comercial entre colegas maquetistas no parecía regir la posibilidad de obtener o no un encargo determinado.<sup>16</sup> A diferencia de lo que sucede ahora, tampoco pareció ser determinante en las decisiones visuales las formas de exhibición de las publicaciones ya que, salvo Librería de Cristal y Zaplana,<sup>17</sup> los libros se seguían sirviendo en mostrador, por tanto la gráfica de las cubiertas no era necesariamente un elemento crucial para activar la compra de los ejemplares.

Su aprendizaje inicial con Prieto fue mediante la observación directa y la práctica; según el propio Rojo, Prieto era un hombre de pocas palabras, que a veces con un “encogerse de hombros” daba la opinión sobre el resultado de una puesta en página, rasgo de ascetismo gestual que más tarde también los discípulos de Rojo reconocerán y agradecerán en él. En ese entrenamiento práctico prevaleció el trabajo sutil y meticuloso con la tipografía, organizada de manera jerárquica para establecer los niveles que requiriera el texto. En

---

16— Durante las décadas de los años cincuenta y sesenta encontramos, además de a Rojo, a varios profesionales y artistas realizando trabajos de diseño gráfico para editoriales, como por ejemplo: Boudewijn Ietswaart, mejor conocido como Balduino, José María Giménez Botey, Elvira Gascón y Alberto Beltrán, entre otros. Una lista bastante amplia de esos nombres y varios datos biográficos se pueden encontrar en *Historia en cubierta...*, *op. cit.*, especialmente en las páginas 297-300.

17— Más información sobre esas librerías en Ario Garza Mercado, *Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales y humanidades*, México, El Colegio de México, 2007, p. 162, y Juana Zahar, “Librería Zaplana”, en *Historia de las librerías de la ciudad de México: evocación y presencia*, México, UNAM/Plaza y Valdés, 2000, pp. 115-116.

un texto conmemorativo Martí Soler detalló el catálogo de letras que empleaba Prieto, en relación directa con el que estaba disponible en la imprenta de Elicio Muñoz Galache.<sup>18</sup> Justamente esas letras vistas por Rojo determinaron, en parte, que cuando le tocara a él “seleccionar letras” en Madero, se inclinara por familias como Bodoni y Egipto.<sup>19</sup>

Otro elemento de la educación visual de Rojo, además de sus clases de pintura, fue el trabajo con la imagen, especialmente la fotográfica. El gusto que le inculcó Prieto se manifestó en el tratamiento vertical y en columnas, de forma ortogonal y mayormente en blanco y negro, es decir en un orden simétrico y axial, dentro de la fina malla reticular de las publicaciones. Si bien en esa época aún no se imprimía en papeles mate, sí se realizaba impresión multicromática, como las que el mismo Rojo realizó para *Artes de México* en 1954 en huecograbado.<sup>20</sup> Sin embargo, el uso del color será moderado en Prieto y el “primer” Rojo.

El artista comenta que en sus años iniciales de trabajo las fuentes de inspiración disponibles eran escasas, lo que se podía conseguir en librerías se restringía a algunos manuales de dibujo publicitario franceses y norteamericanos que no eran de su agrado. En esa medida, la gráfica de la revista *Du*<sup>21</sup> de Zúrich, las obras del también catalán Ricard

---

18— Los tipos que usó Prieto fueron: Baskerville, Spartan, Electra, Bodoni, Gótica, Inglesa, Garamond, Bernhard, Cairo, Canterbury, Caslon, Cheltenham, Empire, New Gothic, Huxley, Normande, Parisian, Park Avenue, Post Roman, Raleigh Cursive, Royal Script, San Serif, Signal. En Martí Soler, “La tipografía, un medio para un fin”, en AAVV, *Miguel Prieto. Diseño gráfico*, México, Era/UNAM/UAM/Conaculta/Trama Visual/Matiz/UDLAP, 2000, pp. 11-24.

19— Aunque Rafael López Castro comenta que la primera Bodoni completa que llegó a México fue gracias a Rojo (Troconi, *op. cit.*, p. 191), es preciso indicar que la familia ya existía desde la década de los años treinta en los catálogos tipográficos de Imprenta Galas e Imprenta Nuevo Mundo. Véase *Caracteres y viñetas. Un muestrario de los tipos que se usan en la imprenta Nuevo Mundo*, México, Imprenta Nuevo Mundo, 1948.

20— Sobre las técnicas de impresión y sistemas vigentes en México durante la primera mitad del siglo XX, léase: Marina Garone Gravier, “Diseño y tipografía que forjaron patria”, en *México ilustrado. Libros, revistas y carteles, 1920-1950*, Valencia, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM), 2010, pp. 55-64.

21— Como señala Luz del Carmen Vilchis, “Vicente Rojo adquirió *Du* en la Librería Internacional por 11.50 pesos. Le llamaban la atención la impresión, el contenido y la tipografía. *Du*, fundada por Arnold Kubler en 1941, era una revista

Giralt Miracle<sup>22</sup> y alguna que otra publicación periódica fueron el paisaje para inspirar su mirada. A ese limitado espectro se sumaban las restringidas condiciones tecnológicas disponibles en México, en algunos aspectos atrasadas respecto de las disponibles en otras latitudes.

Ese periodo de aprendizaje de Rojo duró de 1950 a 1952 y comprendió varios proyectos que llevó a cabo en el Instituto Nacional de Bellas Artes, y pasado ese primer bienio Rojo asumirá la jefatura de la oficina de ediciones del INBA de 1952 a 1954. Uno de los proyectos que heredará de Prieto será el suplemento “México en la Cultura” del diario *Novedades*, cuyo diseño renovó en 1956 a solicitud de Fernando Benítez.<sup>23</sup> Como veremos, la relación laboral y amistosa de Rojo con Benítez será larga y fructífera, ya que el escritor se convertirá en el primer gran autor de Ediciones Era.

Por otro lado, la revista *México en el Arte* del INBA tuvo varios rediseños de interiores; en ese sentido es preciso mencionar la labor de Francisco Díaz de León, quien fungió como uno de los primeros directores tipográficos, hasta que fue sustituido en el cargo precisamente por Miguel Prieto. El cambio que puso en práctica Prieto se notó en el incremento del número de fotos y en una mayor integración de la imagen con el texto —de este cambio en

---

mensual, dedicada a la literatura, la arquitectura, el arte, la música o a hechos de actualidad. En ella trabajaron fotógrafos como René Burri, Werner Bischof, Cartier-Bresson, y fue considerada una publicación adelantada a su tiempo. Para mayor información consulta: [www.dumag.ch](http://www.dumag.ch).” Vilchis, *op. cit.*, pp. 222-223.

22— Rojo dice: “de Giralt Miracle [...] traje [de España] un folletito pequeñito de Giralt Miracle donde están las viñetas trabajadas que yo luego desarrollé muchísimo, pero yo no lo supe hasta que años después encontré que yo había traído eso de Barcelona [...]. Y luego me traje otra cosa de una feria, había feria de muestras de exposición, de un cuaderno, un par de hojas que se abrían y se levantaba, se abría algo de ahí. Y ahí está la “T” de Cuaderno Escolar, que ésos los tengo fíjate”. Entrevista VR, 2015. Algunas tendencias y tratamientos tipográficos son similares entre ambos personajes, especialmente en el uso de la parafernalia de imprenta (manos, balas, plecas, etc.). Para conocer la vida y obra de este diseñador sugerimos leer la monografía de José Luis Martín Montesinos, *Ricard Giralt Miracle. El diálogo entre la tipografía y el diseño gráfico*. Valencia, Campgràfic Editors, 2008, 308 pp.

23— Según Rojo, Benítez consideraba el diseño original de Prieto demasiado “barroco”, quizá por eso le solicitó el rediseño. Entrevista VR, 2015.

el lenguaje iconotextual también abrevó Rojo.<sup>24</sup> Elocuente acerca de las características y distribución del trabajo en *México en el Arte*, es la descripción de Ángel de las Bárcenas: “En cuanto a la realización material, hay que citar a los Talleres Gráficos de la Nación, que han logrado una primorosa impresión; el coordinador y director de realización ha sido el licenciado Jaime García Terrés, y la dirección tipográfica ha estado a cargo de Miguel Prieto, ayudado por Vicente Rojo”.<sup>25</sup>

A *México en el Arte* le siguió *Artes de México*, aparecida por primera vez en noviembre de 1953 bajo la batuta de Miguel Salas Anzures y la dirección de arte de Vicente Rojo, la cual también se realizaba en los la Imprenta Muñóz. Entre sus referentes gráficos se puede mencionar las obras de Skira, una casa editorial suizo-italiana que en la década de 1950 era líder internacional en la edición de arte.<sup>26</sup> Rojo cuenta que aunque nunca se dedicó a la publicidad, para esta publicación sí hacía los anuncios comerciales; agrega que durante algún tiempo acudió con un número terminado para “recabar” la opinión de Prieto.<sup>27</sup> En enero de 1957, en nota de *El Nacional*, se describían algunas características de la producción de *Artes de México*:

Conociendo el buen sentido artístico de Salas Anzures y de Vicente Rojo, los dos grandes animadores de la revista, no debe extrañarnos que ilustrando este compendio de historia patria se haya hecho a la vez un resumen de la historia artística de México, con la reproducción de las obras alusivas más notables de los siglos que comprende la relación, incluyendo las muy conocidas de nuestros mejores maestros del

---

24— “La primera época concluyó en 1952 para dar paso a *Letras Patrias* (1954-1959), *Arte Público* (1953), *Arte Vivo Mexicano* (1955), *Canje* (número único en 1956) y *Bellas Artes* (1956-1958), en las cuales participó Vicente Rojo”. Vilchis, *op. cit.*, p. 231.

25— Ángel de las Bárcenas, “Los libros. México en el arte.- Crónica de Medio Siglo.- 1900-1950.- INBA.- México, D. F.”, *El Nacional*, 16 de noviembre de 1952, p. 22. Se refería al número titulado “Crónica de Medio Siglo. 1900-1950”.

26— Una breve reseña editorial se puede leer en la entrada correspondiente a Wikipedia: <http://it.wikipedia.org/wiki/Skira>.

27— Entrevista VR, 2015.

momento, que han relatado en sus murales los principales hechos de la historia mexicana.<sup>28</sup>

Dos años más tarde se indicaba en otro reportaje: “[...] la impresión es de lo más perfecto que se hace en nuestros medios tipográficos, con ordenación y composición magníficas, debidas al cuidado del director artístico de la revista, el pintor Vicente Rojo”;<sup>29</sup> y en 1959, año del sexto aniversario de la revista, Pablo Fernández Márquez daba a conocer sus opiniones:

[...] Mirando hacia adelante, y a juzgar por el pasado, el camino se ofrece lleno de posibilidades, dificultoso pero promovedor, cargado de sugerencias, de promesas, de esperanzas... Esperanzas y promesas que Salas Anzures y Vicente Rojo van a realizar, sin duda, ayudados por ese grupo de benefactores y de patrocinadores que ha hecho posible su continuidad hasta hoy.<sup>30</sup>

Poco antes de mediados de la década de 1950, Rojo comenzó a colaborar tanto con la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) —que entonces estaba a cargo de Jaime García Terrés— como con Imprenta Madero<sup>31</sup> donde, como veremos más adelante, realizaría una notable labor experimental y como guía y maestro de toda otra generación de diseñadores.

28— Pablo Fernández Márquez, “Artes plásticas. De aquí y de la provincia: ‘Artes de México’”, *El Nacional*, 1 de septiembre de 1957, p. 21. En el número 16, dedicado a la Historia de México desde 1519 hasta 1917, se informaba que Salas Anzures había sido designado recientemente Jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA.

29— Pablo Fernández Márquez, “Artes plásticas. Exposiciones y Revistas: Artes de México”, *El Nacional*, 30 de marzo de 1958, p. 25. Describía el número 19 de la publicación.

30— Pablo Fernández Márquez, “Aniversarios”, *El Nacional*, 19 de julio de 1959, p. 24.

31— Imprenta Madero comenzó como un pequeño taller en la calle de Amberes de la ciudad de México, inicialmente contaba con una máquina de formato reducido (50 × 70 cm), pero cuando aumentó su equipo se mudó a la calle Aniceto Ortega, en la colonia Del Valle de la misma ciudad. El proyecto fue obra de Tomás Espresate, Enrique Naval, José Azorín, Jordi y Francisco Espresate.

En la UNAM también se pueden citar los diseños de los discos *Voz viva de México* (1960-1976).<sup>32</sup>

Sobre la Colección de Arte de la Dirección General de Publicaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, se anunciaba públicamente en 1956 que se habían editado los primeros títulos: *La escultura del México antiguo* de Paul Westheim, *Tonantzintla* de Pedro Rojas y *Cinco pintores mexicanos*; en el primero, “Cerca de un centenar de ilustraciones, relativas a objetos escultóricos correspondientes a las diversas culturas prehispánicas se inserta en este libro de la Universidad, publicado bajo la vigilancia de Pedro Rojas<sup>33</sup> y Vicente Rojo, este último en su carácter de director artístico”.<sup>34</sup>

Otros proyectos unamitas en los que participó Rojo son la *Revista de la Universidad de México*, órgano fundado en 1930 y publicado de manera ininterrumpida hasta 1946. El primer diseño propiamente dicho de la revista había recaído en Prieto, quien llevó la dirección artística y cubrió las labores de editor desde 1952 hasta 1956. En 1953, García Terrés asume la dirección de la revista que se producía entonces en Imprenta Universitaria; y en un segundo momento la publicación se realizó en Imprenta Madero, este hecho acerca a Rojo al proyecto. Es entonces cuando asume la dirección artística y decide poner énfasis en el nombre de la publicación con cambios de cabezal cada doce números y la inclusión de los títulos de los artículos en portada.<sup>35</sup> Sobre el último número en que colaboró Rojo, Andrés Henestrosa escribió: “ejerce las funciones de director artístico

32— Carlos Pellicer, 1960; Martín Luis Guzmán, 1960; Juan José Arreola, 1961; Jorge Luis Borges, 1968; Fernando Benítez, s/f; Rodolfo Usigli, 1967; Augusto Monterroso, 1970; *La verdadera historia de Francisco Franco*, en voz de Max Aub, 1971; Alfonso Reyes, 1976.

33— Catedrático de Historia del Arte en la Escuela Normal Superior y en otras instituciones.

34— Agustín Cué Canovas, “Libros e ideas: Ediciones de la Universidad”, *El Nacional*, 9 de agosto de 1956, p. 10. Además de esas obras, en la colección saldrían *Diego Rivera* de Samuel Ramos; *Cinco pintores mexicanos: Frida Kahlo, Guillermo Meza, Juan O’Gorman, Julio Castellanos, Jesús Reyes Ferreira*, de Raúl Flores Guerrero; y *Tamayo en la pintura mexicana*, de Octavio Paz.

35— Para un análisis más detallado de los periodos y características gráficas de la publicación, léase la obra de Elizalde, *Diseño en la Revista Universidad de México*, op. cit.

el excelente pintor español Miguel Prieto, y hasta hace unos días lo hizo por algún tiempo el también español y magnífico artista, Vicente Rojo”.<sup>36</sup>

En los años setenta, Rojo volvería a trabajar en la Colección de Arte de la Coordinación de Humanidades con un par de obras sobre Manuel Felguérez, una de Juan García Ponce<sup>37</sup> y otra del propio artista: *Espacio múltiple*;<sup>38</sup> colaboraría también con otras dependencias universitarias, como el Museo Universitario de Ciencias y Arte, la Casa del Lago y la Galería Universitaria Aristos haciendo carteles, invitaciones para exposiciones y otros eventos académicos.

### Rojo y el diseño de publicaciones periódicas y libros

Su trabajo en revistas, boletines, gacetas y periódicos es de largo cuño y empieza prácticamente desde su arribo a México, se acentúa cuando toma las riendas de *México en la Cultura* y se corona con la fundación de *La Jornada* en 1984. Las labores a las que estuvo vinculado comprendieron dirección artística, diseño de portadas, selección iconográfica, esquema gráfico y cuidado de la edición, y entre las revistas en las que diseñó se pueden citar las de Bellas Artes y de la Universidad, *Diálogos*, *Plural*, *México en el*

36— Andrés Henestrosa, “La nota cultural”, *El Nacional*, 16 de febrero de 1956, p. 8.

37— Juan García Ponce, *Felguérez*, México, UNAM, 1976, 24 × 22 cm. En el lomo, el nombre del autor y el título van alineados a la parte superior, la foto a color en portada está encuadrada en un marco blanco, la familia empleada es Univers (cuerpos 12:12 y 10:10), se usan cambios de cuerpos y pesos en el texto, el sumario está en altas del mismo cuerpo, la composición es en bloque con los títulos centrados, el texto está ubicado muy arriba en el corte de la plana. Para el inicio de sección se usan descolgados a media página y el texto a dos columnas, las cabezas en altas tienen dos pesos; las imágenes están diagramadas muy ortogonalmente, como se puede ver en las pp. 78-81 y 82. El colofón señala que se imprimieron 2000 ejemplares en Imprenta Madero.

38— Esta obra tiene en el lomo una diagonal que se convertirá en un rasgo distintivo de Rojo para separar el nombre del autor y el título; la portada interior tiene —a manera de marco— un filete fino, aplica la misma familia tipográfica y cambio de cuerpos y pesos que en el libro de García Ponce. La tipografía parece estar comprimida, “achaparrada”. Por el formato apaisado (23.5 × 31 cm), el texto va a dos columnas con un gran medianil, sólo el índice presenta una familia con serifas.

*Arte, Artes Visuales, La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, Nuevo Cine e Imágenes*. Por lo que toca más propiamente a periódicos, tras el abandono de *Unomásuno*, en 1984, se fundó *La Jornada*, ambos proyectos contaron con el apoyo financiero de artistas como Rufino Tamayo y Francisco Toledo. Para *La Jornada*, Rojo cuenta que trabajó con absoluta libertad y un tanto a ciegas porque prácticamente no contó con textos reales sino hasta el último momento.<sup>39</sup>

Además de publicaciones periódicas, Vicente Rojo diseñó portadas para el Fondo de Cultura Económica (FCE), varias dependencias de la UNAM y más tarde para la editorial Joaquín Mortiz. En el primer caso, si bien se ha dicho que publicó sus primeras portadas en la Colección Popular del FCE, hasta donde hemos podido averiguar inició sus labores en 1959 con viñetas para *La Gaceta* y luego *Balcón*, con un marcado sabor a la gráfica de Joan Miró. Por otro lado, la portada más antigua que localizamos es la que hizo en la colección Tezontle: *Quetzalcóatl* de Agustí Bartra, en 1960.<sup>40</sup>

La Colección Popular, junto con los Breviarios y *La Gaceta*, fueron algunos de los proyectos impulsados por Arnaldo Orfila, quizás el más visionario y revolucionario de los directores de esa casa, quien en mucho apoyará el inicio de Ediciones Era. En 1959 se publicaron los primeros títulos de la Colección Popular. La colección fue escenario de un amplio repertorio de artistas y diseñadores de las décadas de los años sesenta y setenta durante el siglo XX,<sup>41</sup> allí

39— Sobre esto, Rojo comenta: “Tuve que hacer muchas cosas porque nadie me decía que es lo que tenía que hacer, nunca hubo un plan de trabajo, un plan de contenido, entonces yo iba proponiendo cosas porque el tiempo se iba comiendo y una vez le dije a Payán: ‘Denme por favor una guía de contenido’, me dijeron: ‘No, no, es que nos vamos a reunir no sé dónde, en un pueblo por ahí [Tlayacapan] nos vamos a reunir y vamos allá a decidir de qué va a ir la cosa y nos vamos este fin de semana. El miércoles te habla Humberto [Musacchio] que era de los directores y te da el contenido’. Pasó el miércoles, pasaron dos semanas. Me dijo: ‘¿No te lo ha llevado?’, ‘No’. Yo nunca tuve la imagen, yo la iba creando y el contenido. Decir, bueno aquí yo quiero una columnita larga con muchas noticias o aquí... Ése era el sistema de trabajo.” Entrevista VR, 2015.

40— Agustí Bartra, *Quetzalcóatl*, México, FCE, 1960, diseño: Vicente Rojo, 22 × 18 cm.

41— Véase *supra* n. 16.



Rojo realizó en 1961 *El rey viejo* de Fernando Benítez,<sup>42</sup> y un año más tarde la tapa de *Introducción a la poesía*, de César Fernández Moreno, donde hace gala de un *collage* con base en grandes tipos de madera, muy propio del uso que hizo de ellos en sus trabajos en Imprenta Madero.

En los años setenta diseñará *La organización política: doctrinas y formas*, de George Douglas Howard Cole,<sup>43</sup> *La ruta de Hernán Cortés*, de Fernando Benítez, y en 1974 el despacho Signum utilizará una de sus famosas “T” para una portada de la colección Letras Mexicanas: *El surco y la brasa*.<sup>44</sup> Los diseños más tardíos de Rojo para el FCE son la selección de la obra para *La comedia del arte*, de Abel Quezada (1985) que hizo junto con Luis Miguel Quezada.

En Joaquín Mortiz por su parte, creó portadas entre 1962 y 1984, en las colecciones Novelistas Contemporáneos y Serie del Volador. Rojo comenta que don Joaquín Díez-Canedo le platicaba el contenido de los libros, haciendo copiosas digresiones y críticas sin rodeos sobre los propios libros y sus autores,<sup>45</sup> y agrega: “Yo nunca tuve clientes, siempre tuve amigos, que es muy diferente. Y luego la ventaja de que confiaban en mi trabajo”, ya que para él el diseño funciona o no funciona, pero no se negocia.<sup>46</sup> En el formato reducido del Volador, Rojo se inició con *La feria*, de Juan José Arreola, que le permitió trazar las claves visuales y estructurales que darían continuidad a la serie.<sup>47</sup> Aunque

42— Fernando Benítez, *El rey viejo*, México, FCE, 1961, cuidado editorial de Emmanuel Carballo y Jasmin Reuter, diseño: Vicente Rojo, 17 × 11 cm

43— George Douglas Howard Cole, *La organización política: doctrinas y formas*, México, FCE, 1970, Diseño: Vicente Rojo, 17 × 11 cm.

44— Marco Antonio Montes de Oca, (selec. y pról.), *El surco y la brasa*, México, FCE, 1974, Cuidado editorial: el autor y Marta Patricia Sauvat, Diseño: Signum, ilus. Vicente Rojo, 21 × 14 cm.

45— “Joaquín Díez-Canedo, que lo comencé tres años después de Era, a hacerle muchas; entonces él me contaba de qué iba el libro, que realmente eran novelas o cuentos. Además me lo contaba críticamente: ‘Mira, es la historia de un joven que se enamora de su tía; mira, al llegar a la página ochenta y tantos se pierde un poco, pero no importa, la voy a publicar.’ Era genial tener esa información de lo que era un editor. Reconocía, sabía lo que tenía, lo que valía y lo que no.” Entrevista VR, 2015.

46— Entrevista VR, 2015.

47— Los elementos gráficos que perfilaron esa tan funcional y exitosa maqueta fueron: una plecra de color bordeando una imagen en alto contraste, la

en 1965 diseñó las cubiertas de *Farabeuf: la crónica de un instante* de Salvador Elizondo, y en 1967 *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, fue 1968 el año más prolífico de su colaboración en esa colección por la publicación de *El hipogeo secreto*, de Salvador Elizondo; *Desconsideraciones*, de Juan García Ponce; *La espiral*, de Carlos Zéner; *Bellísima bahía*, de Ricardo Garibay; *Comienza Cabot Wright*, de James Purdy; y *Poesía, 1935-1968*, de Efraín Huerta.<sup>48</sup>

Durante la década de 1980 trabajó además para El Colegio Nacional, Artífice Ediciones y Salvat. Para el primero diseñó *100 imágenes del mar*, de Jaime García Terrés; *La vida maravillosa de los insectos contada por J. H. Fabre*, de Manuel Martínez Báez; *Razas culturales*, de Emilio Rosenblueth, y *Seminario sobre problemas de la medicina en México*, que aparecieron en 1982. Para Artífice realizó varias obras, alguna de las cuales adornó con viñetas propias, como *De plenos y de vanos* de Saúl Yurkievich. En Salvat tuvo a su cargo la dirección artística y el diseño de uno de los primeros libros de lujo: la colección en varios tomos de *La ciudad de México*, de Fernando Benítez. En tamaño folio, los volúmenes están encuadernados en pasta dura con percalina color terracota; letras doradas y un gofrado seco de una serpiente emplumada estilizada; en el texto de interiores se usan grandes capitulares y fotos enmarcadas. Sin embargo, Rojo ya tenía una larga trayectoria en libros si no de lujo propiamente dicho, sí de regalo, de mayor intimidad y conexión con el lector final, el libro lúdico, a gusto y modo, como podemos leer en la nota “Mitologías Mexicanas”, de enero de 1967:

La Librería Madero [...], todos los años, edita para obsequiar a sus clientes un libro de arte u obra literaria. En los dos casos, siempre de mucha calidad. / Para las fiestas

distribución de la cuarta de forros en bloques con una estructura de sabor áureo, una imagen de autor en la cuarta de forros, donde el texto lleva color en el fondo, el lomo de color tiene dos bandas o áreas de información.

48— Anteriores a ese año, podemos mencionar que hizo las portadas de *Los palacios desiertos*, de Luisa Josefina Hernández, 1963 (1ª. ed.); *Cómo es*, de Samuel Beckett, 1963; *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, 1965; *Ojerosa y pintada*, de Agustín Yáñez, 1967; *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco, 1967; y uno más de Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, de 1969.

finales de este año ha editado *Mitologías Mexicanas*. / Ya el título de por sí es bien sugerente. Pero debemos añadir, que la impresión y presentación son también inmejorables. / Diseñado por Vicente Rojo, conteniendo también un índice de las fuentes bibliográficas, o simplemente de origen de cada una de las historias mitológicas, nos cuenta las siguientes leyendas o historias mitológicas [...].<sup>49</sup>

## El lenguaje

Por lo que toca a los recursos gráficos, Rojo incluyó progresivamente elementos visuales que conformaron un vocabulario personal: un amplio surtido de viñetas recortadas de publicaciones periódicas, toda clase de parafernalia tipográfica como balas, asteriscos, plecas y manitas indicadoras, así como marcos y orlas de una y dos líneas, son algunos de los dispositivos recurrentes desde entonces en sus diseños, que se ven claramente empleados en la primera edición de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez.

Encontramos también variados juegos fotográficos de alto contraste, con tramas y tratamiento del grano de la imagen en distintos tamaños. En un primer periodo, Rojo usualmente recurrió a mezclas bicromáticas de colores opuestos y complementarios; a partir de los años ochenta empleó barridos, asociados a ciertas manifestaciones de la gráfica popular. El acercamiento lúdico y experimental también se plasmó en la manipulación tridimensional de las superficies, el tratamiento de los papeles y cartulinas, con intervenciones en forma de cortes y dobleces que le permitieron generar estructuras volumétricas, una forma de organización del espacio visual que lo aproxima a las maneras de intervención del libro-objeto.

49— Pablo Fernández Márquez, “Mitologías Mexicanas”, *El Nacional*, 29 de enero de 1967, p. 26.

## Resquicios para el dibujo: carteles, letras y logotipos

Pero Rojo también dibujó letras, en una faceta que hoy vincularíamos más al *lettering* que al diseño tipográfico en sí. Los primeros proyectos en esta materia le permitieron vincular la letra con el cartel; más tarde, con las portadas u otros soportes editoriales y, finalmente, con los logotipos. En 1956 y a raíz de la invitación de Fernando Gamboa a la compañía cinematográfica de Manuel Barbachano Ponce, le pidieron a Rojo diseñar los títulos de la película *Torero* (1956), la primera filmada y dirigida en México por Carlos Velo, y más tarde de su *Pedro Páramo* (1967) y también de *Nazarín* (1958) de Luis Buñuel.<sup>50</sup> Si bien en los carteles culturales que realizó con sus colegas en Madero no es tan evidente la letra dibujada, vemos un tratamiento escultórico de la tipografía, empleando los caracteres como signos visuales más que como elementos lingüísticos. El diseño de alfabetos se aprecia claramente en su trabajo de diseño de un alfabeto completo, incluido el cabezal de la revista *Plural*, aunque también en algunas publicaciones del FCE y portadas de Era.

La última faceta de exploración con la letra, desde el diseño, la encontramos en los logotipos, que realizó durante los años noventa para empresas e instituciones culturales como el Antiguo Colegio de San Ildefonso, el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

## Imprenta Madero, el puente hacia [una nueva] Era

A principios de la década de 1950, Tomás Espresate y Eduardo Naval, propietarios de la Librería Madero, crearon una pequeña imprenta en la Zona Rosa, en la que trabajaban José Azorín y los hijos de Tomás: Jordi y Francisco Espresate. Más tarde se trasladaron a la colonia Del Valle y después a la calle de Avena, en la Delegación Iztapalapa, donde Imprenta Madero terminó su ciclo de vida en 1998. En Imprenta Madero, Rojo desempeñó varias tareas, primero vinculadas con la elección tipográfica (sugiriendo la compra de las

50— Vilchis, *op. cit.*, p. 249.

familias Bodoni, Egipto y Futura) y luego con las técnicas de impresión y acabados del taller, especialmente con el tratamiento de la imagen fotográfica y el proceso de pre prensa.<sup>51</sup>

Hay relatos extensos de varios de los discípulos de Rojo sobre la dinámica laboral de Madero, en la que convivían el inicio de una idea con la producción industrial de la misma, una combinación que “no forma parte de los procesos de enseñanza y producción de las escuelas de los grupos profesionales”.<sup>52</sup> Apunta, además, la existencia de un método de trabajo bipartito sujeto, en lo estético, a las influencias culturales de las figuras que acudían al taller y, en lo técnico, a los procesos disponibles y las sugerencias de los trabajadores técnicos. Todo proyecto resultante era “expuesto en un muro” donde se analizaba la disposición de cada elemento en obras de diverso género y estilo.

Madero se convirtió en la imprenta de los proyectos culturales de México y en torno a ella, y bajo la tutela de Rojo, consolidó la formación de una generación de diseñadores. Durante ese periodo Rojo continuó trabajando con los contactos y proyectos que había establecido previamente pero ahora con la colaboración de los jóvenes colegas que se habían sumado a la imprenta. Por ejemplo, en *Artes de México*, *Nuevo Cine*, *Diálogos*, *Revista de Bellas Artes* del INBA y *Revista de la Universidad de México*, con Bernardo Recamier; en *Artes Visuales* del INBA, con Pablo Rulfo; en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, con Germán Montalvo; en *Vuelta*<sup>53</sup> e *Imágenes*, con María Figueroa; en *México en el Arte*, con Peggy Espinosa, y en *Plural*, con Kazuya Sakai. Aunque se diversificó con dos

51— Sin duda, uno de los elementos que contribuyeron a la primacía indiscutible del taller fue, además del equipo encabezado por él, un sobresaliente nivel de actualización industrial, ya que ofrecía trabajos en serigrafía, linotipo, offset, prensa plana y planocilíndrica, siendo por esto mismo de los mejores establecimientos del país. Como rememora Luis Almeida, la impresión multicromática o selección de color se hacía mediante métodos fotomecánicos, aunque el primer libro en selección de color —uno sobre Remedios Varo—, se llegó a producir en huecograbado; la supervisión de color se hacía con el proceso Chroma Check y el alto contraste con película Kodalith, siendo Imprenta Madero la primera en emplearla en México. Luis Almeida, “Imprenta Madero. Un testimonio”, en Troconi, *op. cit.*, pp. 191-215.

52— Almeida, en *ibid.*

53— Vicente Rojo diseñó las portadas utilizando el cabezal trazado por Luis Miguel Quezada.

empresas más, Magnetipo y Multiarte, Madero entró en crisis en 1980 y Luis Almeida asumió la dirección empresarial en 1982, cuando el taller se reorganizó. Rojo se apartó de ese proyecto en 1984.

## El diseño después del diseño: Rojo editor

Vicente Rojo cuenta que Era nació en 1960, a raíz de su propuesta de aprovechar los tiempos muertos de las máquinas de Imprenta Madero. Tras plantear su iniciativa, contó con el apoyo de José Azorín y los hermanos Espresate: Neus —quien se encargaría de la dirección—, Jordi y Quico.<sup>54</sup> Era, iniciales de Espresate, Rojo y Azorín, pronto se identificó por su cariz independiente y fue referencia obligada de la edición política y literaria en países de habla hispana. Las primeras colecciones fueron Ancho Mundo y Biblioteca Era,<sup>55</sup> y los contenidos —en parte traducciones— estaban muy influidos por la cultura francesa<sup>56</sup> y los temas políticos, especialmente aquellos derivados de la guerra civil española.

Si bien los primeros trabajos marcarán claramente el diseño gráfico de las colecciones y la evolución en las decisiones proyectuales de Rojo —especialmente el planteamiento visual de la colección Alacena y su repercusión en las obras literarias—; algunos otros libros han quedado en el imaginario del diseño porque constituyen un modelo *aggiornato* de tratamiento de imagen y tipografía respecto de lo conocido hasta entonces en México. Entre ellos podemos señalar los

54— Los socios fueron entonces Tomás Espresate y sus hijos, Azorín y Rojo, cada uno aportaría como capital inicial 20 mil pesos de ese momento. Algunas notas sobre la historia de la editorial se pueden encontrar en el libro-homenaje por los 35 años de Era y el reconocimiento a Neus Espresate como editora, publicado en 1995 por la misma editorial y la Universidad de Guadalajara. También hay reseñas periodísticas, que se enlistan en las fuentes de consulta de este trabajo.

55— Biblioteca Era ha recorrido una amplia gama de autores y géneros, desde críticos, ensayistas, poetas, novelistas: José Lezama Lima, Mircea Eliade, George Steiner, Georg Lukács, David Huerta, José Emilio Pacheco, Pierre Klossowski y Tibor Déry, por citar algunos. *Ediciones Era 35 años. Edición Homenaje*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1995, pp. 89-94.

56— Algunos títulos que lo demuestran son: *Los grandes*, de Emmanuel d’Astier, y *El mito Adenauer*, de Éleuthère-Nicolas Dzélépy.

cinco tomos de *Los indios de México* de Fernando Benítez, de la Serie Mayor de Biblioteca Era. En formato medio oficio, la obra cuenta con una camisa en couché, la foto tiene bordes de líneas negras y fondo blanco, se aprecia el dibujo coloreado de un códice, y en el lomo una estrella señala el número del volumen. En el interior se utiliza un frontispicio fotográfico, cuya tonalidad se repite en la portada interior para la composición del título, en el mismo cuerpo y disposición que la del autor. Las imágenes de interiores están a rebase, con fondos color ocre y en alto contraste, y también se utilizan mapas y viñetas con siluetas de las vasijas; hay además una hoja desplegable. De 1967 y de los años 1970 encontramos otras dos obras de Rojo de naturaleza, formato y lenguaje gráfico similar a la mencionada: *Romancero de la resistencia española, 1936-1965* de Dario Puccini, y los *Diarios*, de Paul Klee.

Años más adelante, en los ochenta, aparecen otros recursos visuales en Biblioteca Era, vinculados no sólo con las mejoras en los sistemas de impresión sino con un decidido movimiento hacia el cromatismo de sabor más pop, como en *El gallo de oro*, de Juan Rulfo. La imagen —a manera de los grabados de naipes antiguos— está coloreada en tonos directos de manera que sobresale respecto del fondo blanco y permanece envuelta con una pleca fina.

Al mismo tiempo, surge lo que más tarde se convertiría en la colección Imágenes, donde se publicaron tres libros de arte: *México: Pintura activa*, de Luis Cardoza y Aragón, *Cuevas por Cuevas* y uno más sobre Alberto Gironella; también allí aparecieron *Nueva grandeza mexicana*, de Salvador Novo y la *Autobiografía* de José Clemente Orozco. El tratamiento de la imagen de esa portada marca un contrapunto con la cuarta de forros: la foto de la Plaza de las Tres Culturas de la tapa contrasta con el grabado del mapa antiguo de México-Tenochtitlan de la contratapa, las guardas interiores también tienen un grabado antiguo. En la portada la imagen está a rebase, con el título de la obra y nombre de autor dentro de una franja superior, la tipografía en un sencillo pero claro juego bicromático: calado en blanco para el primero y negro para el segundo, del mismo cuerpo y familia. En el lomo los datos de la obra se alinean hacia el corte superior.

Durante los años sesenta y setenta<sup>57</sup> se publicaron otros libros de arte como los de Remedios Varo, Marcel Duchamp, *Nueve pintores mexicanos*,<sup>58</sup> y *Pintura contemporánea de México* de Luis Cardoza y Aragón. Además de esos títulos, en los años noventa, se publicaron otros con la colaboración en diseño de Rafael López Castro por coedición con la Dirección General de Publicaciones del Conaculta, en la colección Galería de Arte Mexicano, como el *Catálogo razonado* de la obra de Remedios Varo.<sup>59</sup> Finalmente, también en los años noventa la editorial inició una colección de libros ilustrados, como *El salvaje en el espejo* de Roger Bartra, coeditado con Difusión Cultural de la UNAM, los *Cuadernos de Juan Rulfo* y *Luz y luna, las lunitas* de Elena Poniatowska. En el hilo de la imagen, surge la colección Cine-Club Era, que incluyó el guión de *Los olvidados*, de Luis Buñuel y la *Historia documental del cine mexicano*, de Emilio García Riera.

Otras colecciones de Era —Letras Latinoamericanas, donde se publicó *El coronel no tiene quien le escriba* de García Márquez—<sup>60</sup> fueron de duración muy breve, pero con la colección Alacena la editorial obtuvo su espacio definitivo en las letras mexicanas. En esa colección todas las portadas e interiores eran diferentes,<sup>61</sup> y es descrita por Rojo como:

(...) una especie de laboratorio en el que participaban desde Alfonso Reyes y Salvador Novo o Álvaro Mutis, Max Aub y

57— En “Entrevista con Neus Espresate y Vicente Rojo” (en adelante Entrevista EyR), Neus Espresate comenta que los libros de arte: “Son desgraciadamente publicaciones muy esporádicas a pesar de nuestros buenos deseos. Sólo en el caso de Remedios Varo hemos contado con el invaluable y reiterado apoyo de Walter Gruen [...]. Otros libros de los primeros años fueron el de Leonora Carrington [1974], el de Paz sobre Duchamp [1968].” En *Ediciones Era 35 años...*, *op. cit.*, pp. 80-81.

58— Éste se hizo a partir de una propuesta del galerista Juan Martín, y fue la primera publicación que reunió a una parte de la generación de la Ruptura.

59— Ricardo Pohlenz, “Monitor Literario”, *El Economista*, 22 de diciembre de 1994, p. 46.

60— Los títulos fueron: *Cuentos del sur*, de Manuel Rojas, el cuentista chileno, *El coronel no tiene quien le escriba*, de García Márquez, *Los convidados de agosto*, de Rosario Castellanos, y *Lima la horrible*, de Sebastián Salazar Bondy.

61— Vicente Rojo, *Vicente Rojo. Cuarenta años de diseño gráfico...*, *op. cit.*, p. 54.

Jaime García Terrés hasta los más jóvenes: Carlos Fuentes, Sergio Pitol, Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, Isabel Fraire, Juan Vicente Melo, Carlos Valdés, Inés Arredondo; Alacena era un complemento de Biblioteca Era, que fue donde publicamos a Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Kôbô Abe y José Lezama Lima, uno de nuestros grandes orgullos.<sup>62</sup>

Enciclopedia Era funcionó para lanzar antologías de cuento, allí se publicaron *Cuentos de lluvia y de luna*, de Ueda Akinari, la *Antología del cuento cubano*, la del cuento polaco, *Sus mejores cuentos crueles*, de Villiers de L'Isle-Adam. Otro proyecto entre lo político y lo literario fue la colección Obras Reunidas, donde desde 1976 se buscó compendiar la producción dispersa de José Revueltas que se tradujo en nueve años de trabajo y 26 tomos. Intentos similares de compendio general o parcial se han hecho con Benítez, Poniatowska, Monsiváis, Pacheco, Pitol, Monterroso, etcétera.

De manera paralela surge la colección El Hombre y su Tiempo, que permitió el reconocimiento de Era como editorial en materia política en América Latina, ya que en ella se publicaron obras de Isaac Deutscher, Ernest Mandel, Antonio Gramsci, Rosa Luxemburgo, el Che Guevara, Camilo Torres y Friedrich Katz. A su vez, en la serie Claves, que dirigieron Héctor Manjarrez y Jorge Aguilar Mora, aparecieron *El manjar de los dioses* de Jan Kott, *Las flores azules* de Raymond Queneau, el *Kafka* de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Por su parte, Serie Popular, en algún grado inspirada en la colección homónima del FCE, intentó hacer una apuesta masiva por sus precios accesibles y altos tirajes —en sus primeros títulos fueron de diez mil e incluso en ocasiones mayores—, aunque sus temáticas fueron eminentemente políticas con obras, por ejemplo, de Louis Althusser, León Trotsky, el Che Guevara y Ernesto Cardenal.

Finalmente desde el ala política de la casa, en septiembre de 1974 salió el primer número de la revista trimestral *Cuadernos Políticos*, ideada por Neus Espresate y Adolfo Sánchez Rebolledo, y con trabajo a cargo de éste último, Héctor Manjarrez y Rubén Jiménez Ricárdez.<sup>63</sup> La publi-

62— Entrevista EyR, p. 73.

63— En el consejo editorial estaban Carlos Pereyra, Bolívar Echeverría, Ruy

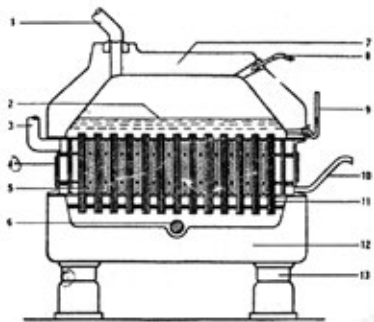
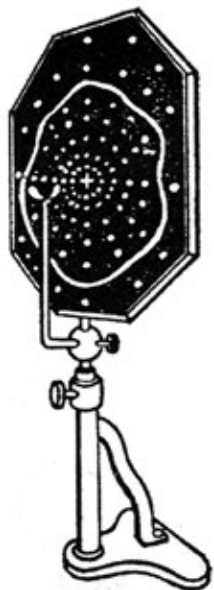
cación alcanzó a contar con suscripciones dentro y fuera de México y un tiraje que iba de tres mil a cinco mil ejemplares. El último número de *Cuadernos* salió en agosto de 1990, y según Bolívar Echeverría:<sup>64</sup>

El formato (de inspiración cubana), la portada y el diseño tipográfico eran de Vicente Rojo, y subrayaban provocadoramente —en una época en que la ligereza y la antisolemnidad del 68 comenzaban ya a desgastarse y a ser integradas en el *new look* del *establishment*— tanto la tendencia política como la seriedad y la durabilidad de la reflexión que se ofrecía.

La cronología de Era puede continuar, pero el periodo de más fructífera ideación y colaboración de Rojo con ese proyecto editorial fue el aquí relatado, la buena inercia continúa, la fama no ha cesado. Era es quizá el epítome del Rojo editor, del Rojo que desde las primeras planas que compuso bajo la aguda mirada de Prieto generó sus propias ideas, exentas, autónomas y a la vez gregarias de un diseño gráfico renovado, ágil, lúdico. Es a la luz de las circunstancias culturales, políticas y tecnológicas en que le tocó producir su más amplia y variada gama de obras, y en los proyectos que articuló desde Madero, que se gesta y robustece un nuevo concepto e idea del diseño en México, un diseño moderno. Es el Rojo experimental, libre de las exigencias mercantiles, el que da aire fresco a la gráfica editorial local, en la forma de una figura que parece no haber existido antes de él, el diseñador que hace algo más que disponer el texto de otros, el que muta en editor, una de las encarnaciones del quehacer librario en México.

Mauro Marini, Rolando Cordera, Arnaldo Córdova, Adolfo Sánchez y Neus Espresate; luego Olac Fuentes, Rubén Jiménez, Cristina Laurell, Héctor Manjarrez, y más tarde Eduardo González y Paloma Villegas.

64— Bolívar Echeverría, “La Era de *Cuadernos Políticos*”, en *Ediciones Era 35 años, op. cit.*, p. 36.



Letra C

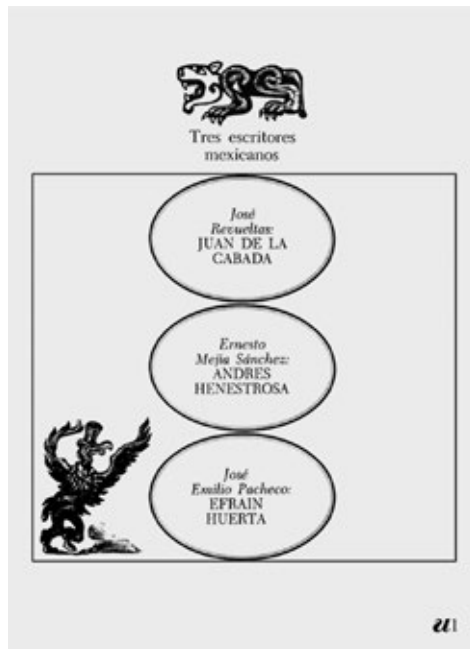


Curvas cónicas

# TORERO!

# NAZARÍN

# PEDRO PÁRAMO



Vicente Rojo, (diseño gráfico—graphic design), Universidad Nacional Autónoma de México, Revista de la Universidad de México, núm 3, 1971 (interiores—insides). Grabados de Leopoldo Méndez

Vicente Rojo, (diseño gráfico—graphic design), *Diccionario de la Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana* (UTEHA), 1953



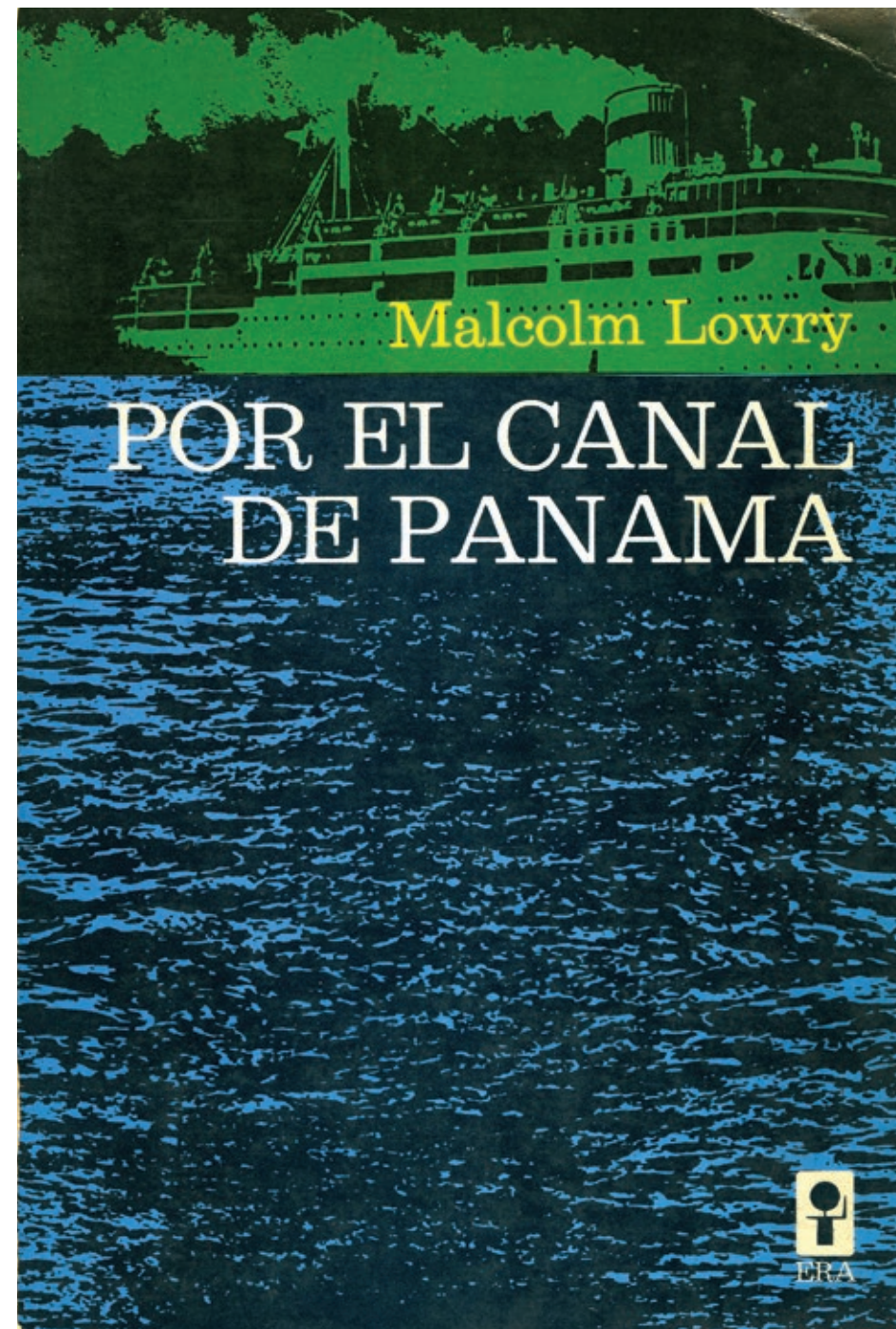
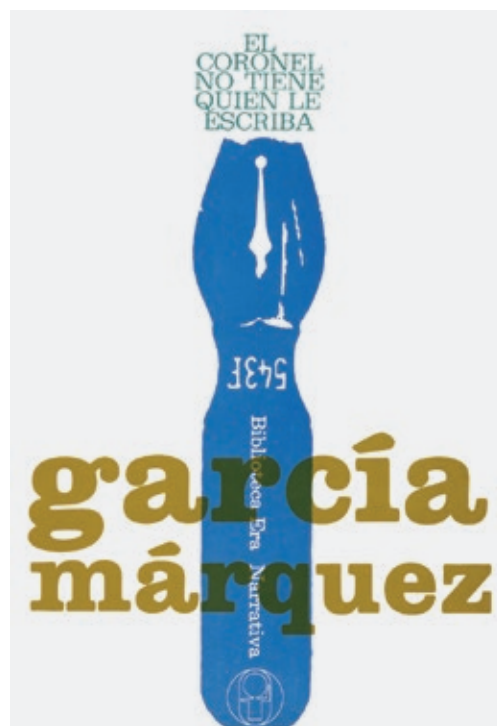
Vicente Rojo, diseño del logo—design of the logo "Pablo Neruda Cien Años", 2005 109



**Vicente Rojo.** Estudios y logotipos para—Studies and logos for Museo de Arte Contemporáneo Oaxaca, 1994; Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM, 1994; Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1992 (en orden de aparición de arriba hacia abajo—in order from top to bottom)

**Vicente Rojo.** Diseño de logotipos—Logos design, Galería López Quiroga, 2000; Jardín Histórico Etnobotánico, Oaxaca, 1995; Galería Juan Martín, 1988





**Vicente Rojo** (diseño gráfico—graphic design), portada—cover of Fernando Benítez, *El rey viejo*, México, FCE, 1961

**Vicente Rojo**, (diseño gráfico—graphic design), portada—cover of Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, México, Ediciones Era, 1980

**Vicente Rojo**, (diseño gráfico—graphic design), portada—cover of Malcom Lowry, *Por el canal de Panamá*, México, Ediciones Era, 1969

6 DE SEPTIEMBRE DE 1957  
SEGUNDA EDICIÓN  
NÚMERO 442

# MEXICO EN LA CULTURA

artes + espectáculos + turismo

Director GENERAL: FRANCISCO MURPHY  
Director adjunto: VICTOR RIVERA  
DIRECCIÓN GENERAL: AV. REVOLUCIÓN 140, C. P. 06000, MEXICO, D. F.

**GONZALEZ PRADA,**  
su ensayo de Gerardo Arce, en la página 3.

**TEATRO EN LA UNIVERSIDAD**  
Un repertorio de María Luisa Mendaza, en la página 8.  
Suplemento de NOVEDADES

## OROZCO

### PINTOR DEL HOMBRE

por Fido Cardozo y Arce

El hombre es el tema central de su producción artística. El arte de Orozco, profundizando en el más íntimo de su espíritu humano.

El hombre es el tema central de su producción artística. El arte de Orozco, profundizando en el más íntimo de su espíritu humano.

El hombre es el tema central de su producción artística. El arte de Orozco, profundizando en el más íntimo de su espíritu humano.

# La Jornada

DIRECTOR GENERAL: CARLOS PAYAN VELVER ■ MEXICO, D.F., AÑO TRECE ■ NUMERO 809

MARTES 18 DE NOVIEMBRE DE 1986

## Error, el envío de armas a Irán, declaración de Georges Shultz

### Iniciados, los trabajos de la sucesión: De la Vega

Aprobada, la asamblea el 4 y 5 de febrero

Lugo Gil: revisión del sistema de decisiones

Al concluir el acto nada había terminado

José Agustín Ortiz Pinchetti, Coud...  
Regresar desde la capital al territorio chileno de las elecciones es una experiencia singular...

Miguel Concha ■ La doctrina estratégica de la política de la disuasión nuclear con la presión de la contemporánea carrera armamentaria...

José Woldenberg ■ Si no fuera por los soviéticos, la historia parecería una fábula de Esopo...

Francisco Barrio del Partido Acción Nacional...  
El día 31, Francisco Barrio del Partido Acción Nacional...

Hoy, sesiones de debate

Inflación de 105.5% en 1986: Banco de México

En alimentos, el mayor incremento (102%)

Los precios aumentaron 7.9% en diciembre

Television: comparecencia

Más especulación y menos inversión por la carestía

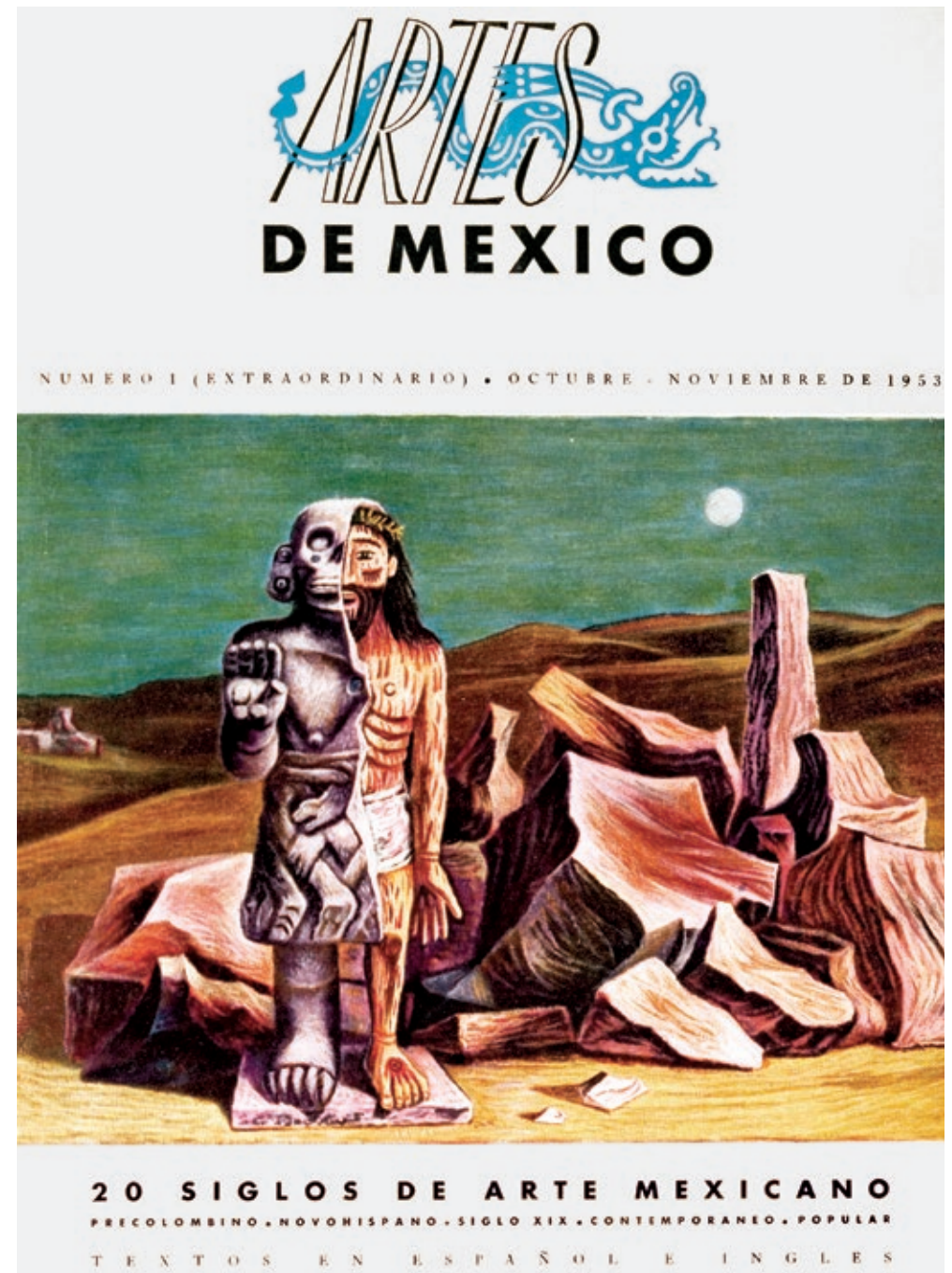
Luis Alberto Rodríguez ■ La inflación ha generado un ambiente propicio para la especulación...

En la entrada del edificio piloto ■ Foto: Luis Humberto González

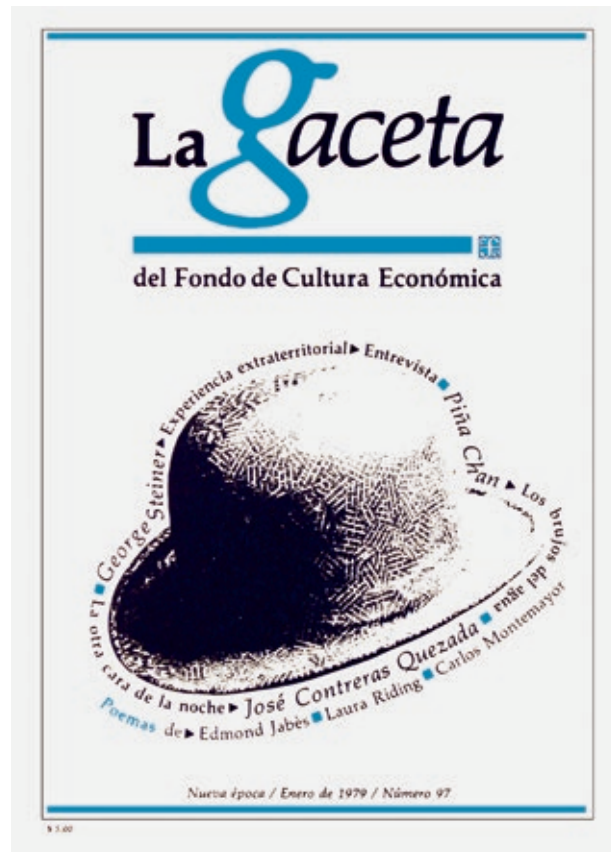
EL PAIS 3 □ LA CAPITAL 14 □ EL MUNDO 17 □ ECONOMIA 22 □ CULTURA 26 □ DEPORTES 30 □ 200 PESOS 1



116 Vicente Rojo, (diseño gráfico—graphic design), *Artes Visuales*, núm. 18, MAM-INBA, verano—summer, 1978



Vicente Rojo, (diseño gráfico—graphic design), *Artes de México*, núm 1, 1953 117



Vicente Rojo, (diseño gráfico—graphic design), *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 97, enero—January, 1979



Vicente Rojo, (diseño gráfico—graphic design), *Revista de Bellas Artes*, núm. 1, INBA, 1965 119

# CUADERNOS POLITICOS

49/50

## MÉXICO: LA DEMOCRACIA Y LA IZQUIERDA

ROGER BARTRA  
LUIS JAVIER GARRIDO  
ADOLFO GILLY  
RUBÉN JIMÉNEZ RICÁRDEZ  
CARLOS PEREYRA

## ¡¡¡DURO, DURO, DURO!!! EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL EN LA UNAM

CRÓNICA CARLOS MONSIVÁIS  
ENSAYO GERMÁN ÁLVAREZ MENDIOLA / MIGUEL  
ÁNGEL CASILLAS TESTIMONIOS JUAN GUTIÉRREZ /  
RENATO GONZÁLEZ MELLO / CRISTINA DOVALÍ  
CALDERÓN CRONOLOGÍA ARTURO ACUÑA

REVISTA TRIMESTRAL DE EDICIONES ERA / ENERO-JUNIO DE 1987

ISSN 0185-027X

revista  
de la  
universidad  
de méxico



jaime sabinés  
luis cardoza y aragón  
marta traba.

ricardo garibay  
augusto monterroso  
peter weiss

siqueiros: sobre la plástica mexicana contemporánea



ESTRENO EN MEXICO DE **PIERROT LUNAIRE**  
 melodrama de **ARNOLD SCHOENBERG** \* RECITANTE: MARGARITA GONZALEZ  
**DIRECTOR: EDUARDO MATA**  
 Además: AMORES, de John Cage / KREUZSPIEL, de Karlheinz Stockhausen  
**Sábado 10 de abril de 1965 a las 17.30 hs.**

**CASA DEL LAGO**  
 BOSQUE DE CHAPULTEPEC  
 UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
 Dirección General de Difusión Cultural

**HOMENAJE a**  **ERIK SATIE**

CANCIONES / TRES PIEZAS EN FORMA DE PERA  
**PARADE** ENTREACTO [DE "RELACHE"]  
 SABADO 7 DE AGOSTO DE 1965 A LAS 17.30 HORAS

MARGARITA GONZALEZ  
 MEZZOSOPRANO  
 CARLOS BARAJAS  
 JAMES STAFFORD  
 LUIS RIVERO  
 PIANISTAS

Vicente Rojo, (diseño gráfico—graphic design), cartel—poster Homenaje a Erik Satie, Casa del Lago, UNAM, 1965

Vicente Rojo, (diseño gráfico—graphic design), cartel—poster Pierrot Lunaire, Casa del Lago, UNAM, 1965

**CINE CLUB**  
 DE LA CASA DEL LAGO



BOSQUE DE CHAPULTEPEC



**CICLO LOS COMICOS**



**BENTURPIN**

EL INGENIERO LOCO / LOS AFORTUNADOS  
 GOLPE TRAS GOLPE / LOS DEL TAXI • OCT. 8



**CANTINFLAS**

SI YO FUERA DIPUTADO • OCT. 15



**FERNANDEL**

EL HOMBRE DEL IMPERMEABLE • OCT. 22



**CHARLES CHAPLIN**

EL GRAN DICTADOR • OCT. 29



**STAN LAUREL / OLIVER HARDY**

TONTOS DE ALTURA • NOV. 5



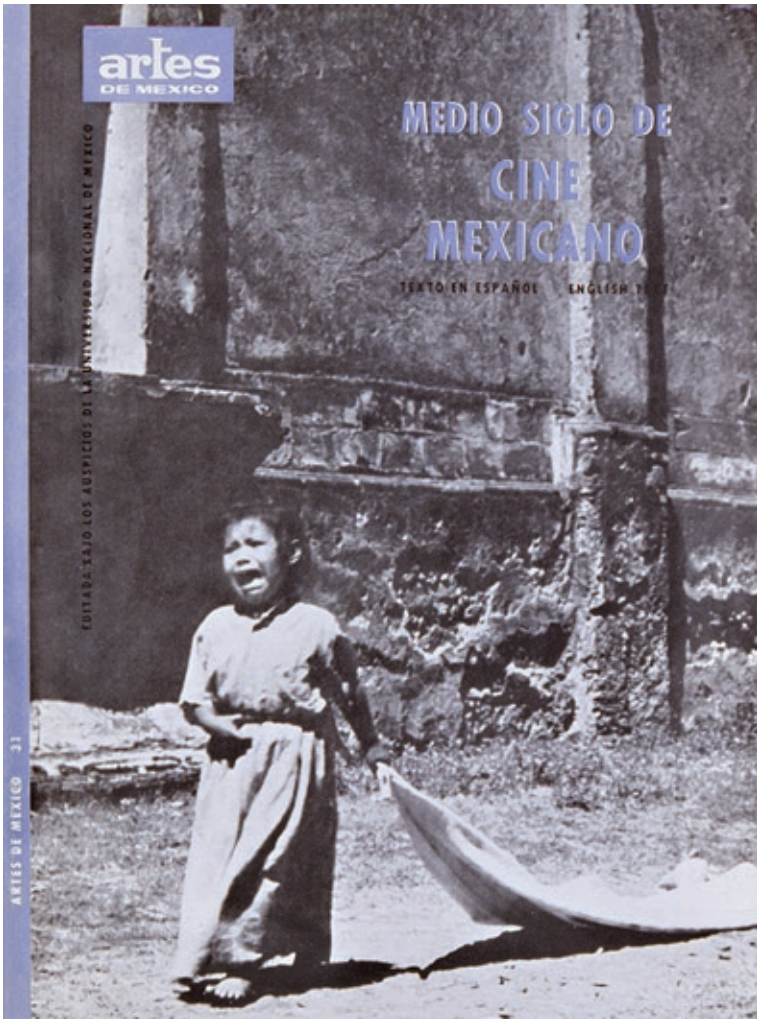
**HAROLD LLOYD**

EL HIJO DE SU ABUELA • NOV. 12

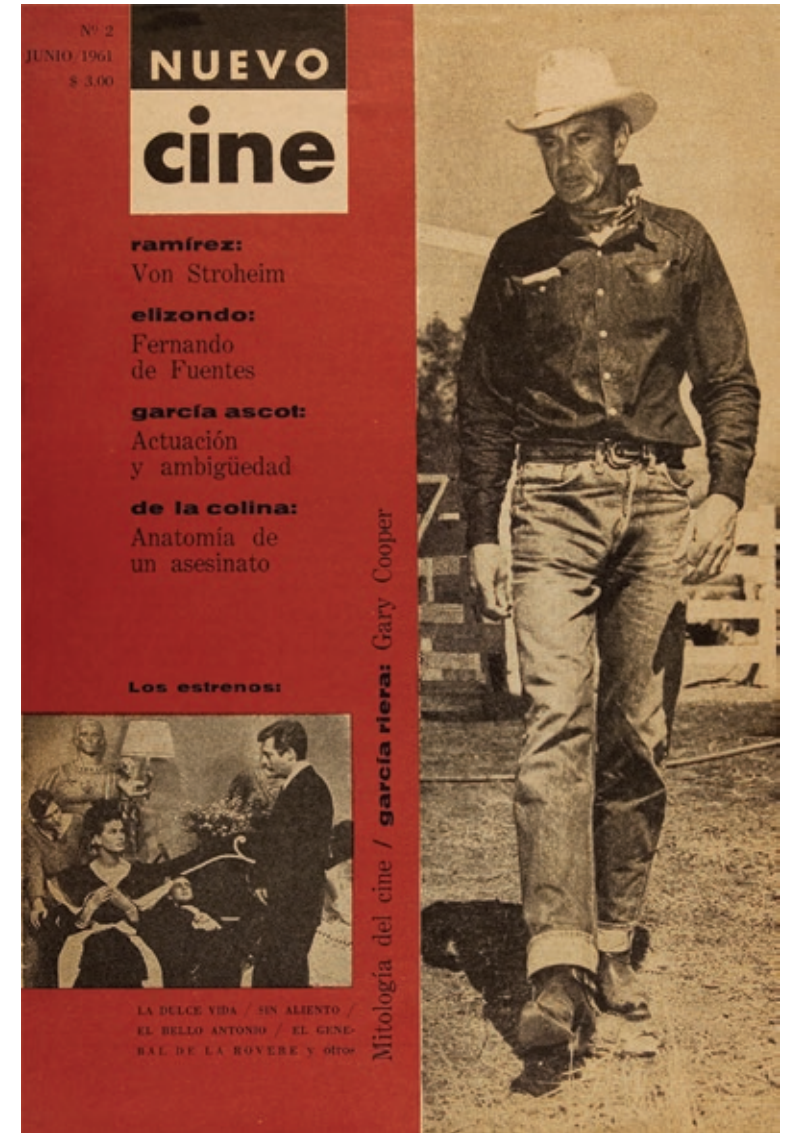
DOMINGOS A LAS 12 HRS. Y 17 HRS. • ABONO A 6 FUNCIONES \$ 10.00 •

DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL

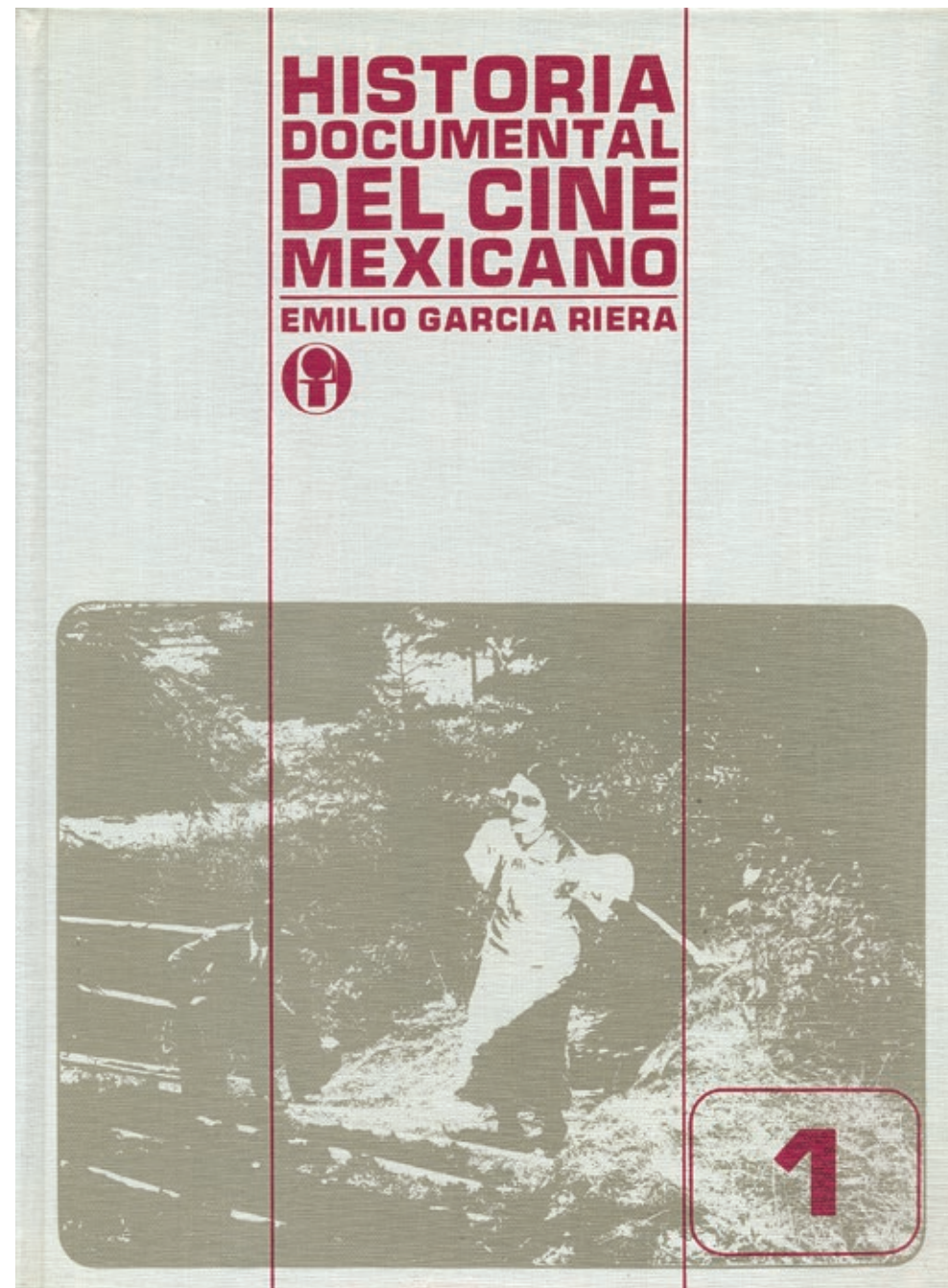
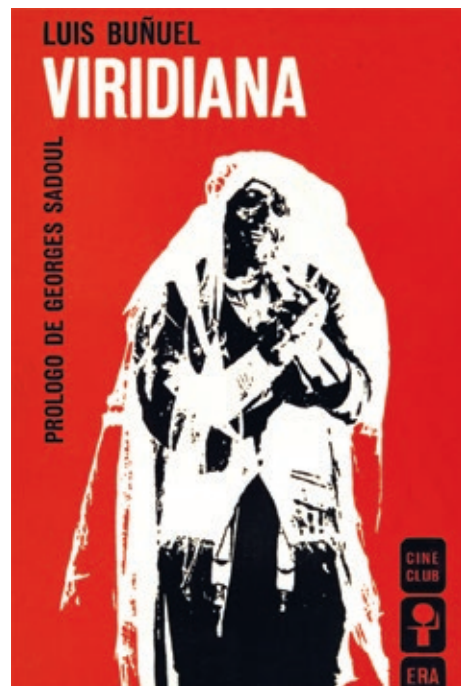
Vicente Rojo, (diseño gráfico—graphic design), cartel—poster Cine Club Casa del Lago, UNAM, 1960



124 **Vicente Rojo**, (diseño gráfico—graphic design), *Artes de México*, núm 31, *Medio siglo de cine mexicano*, 1960



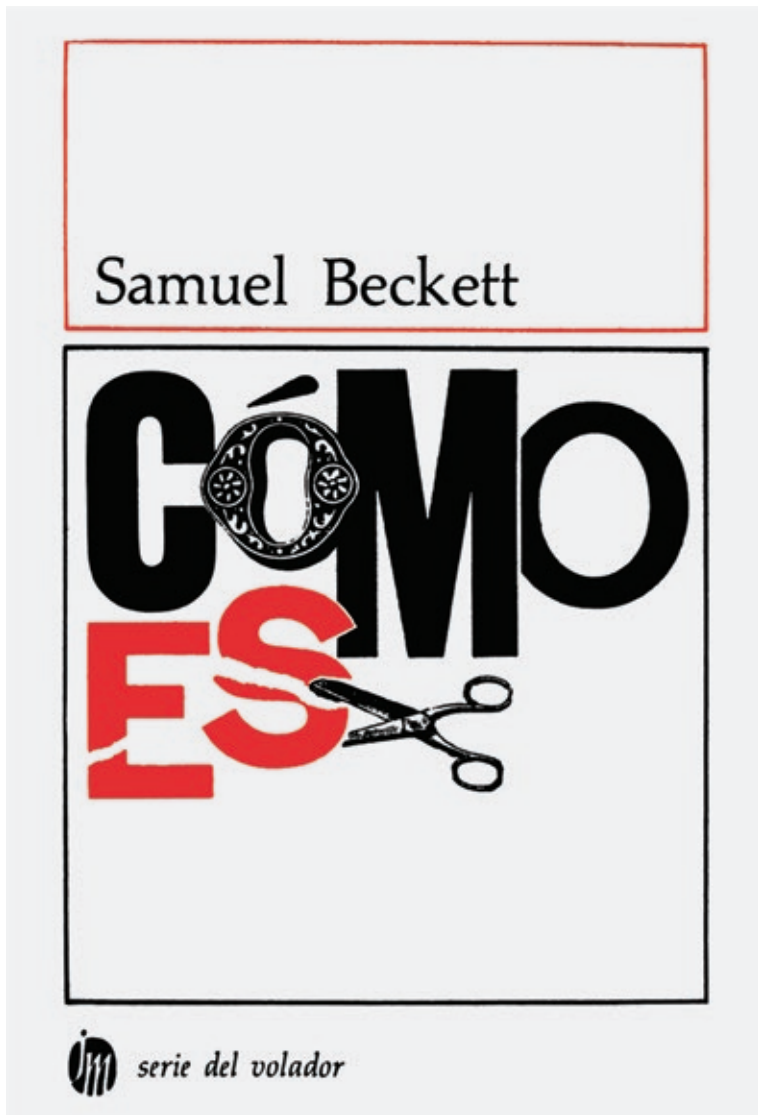
**Vicente Rojo**, (diseño gráfico—graphic design), *Nuevo Cine*, núm 2, junio—June, 1961 125



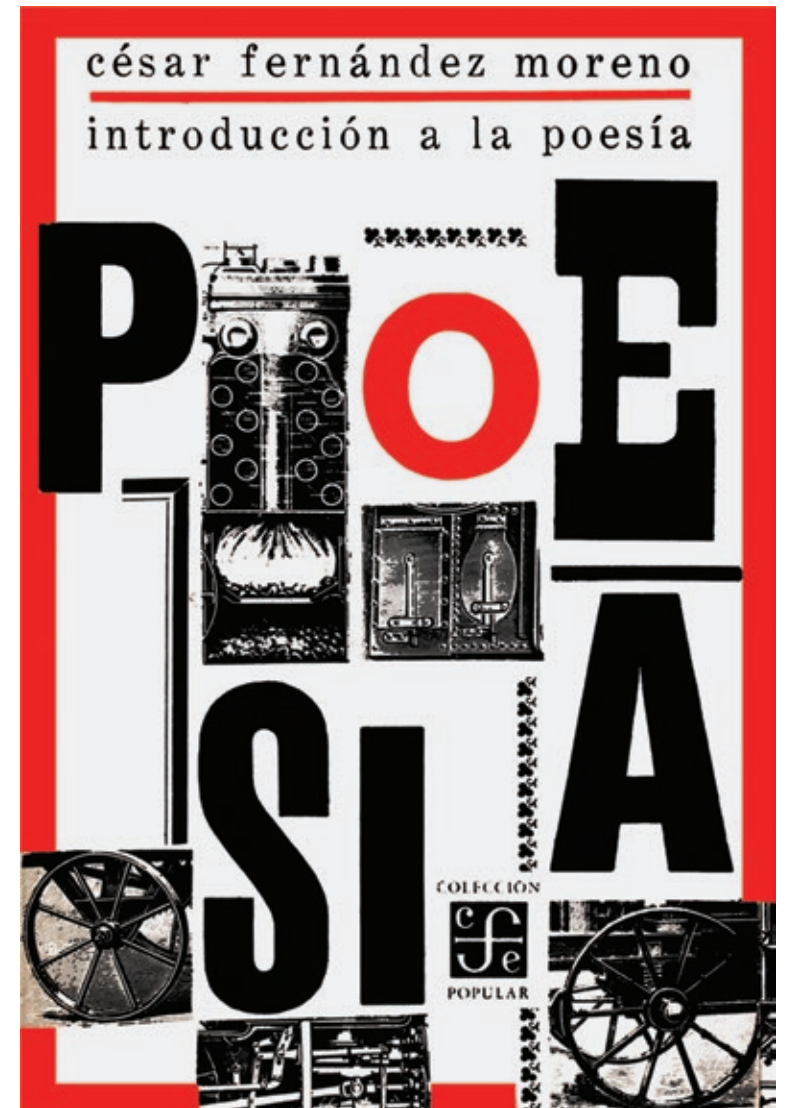
Vicente Rojo, (diseño gráfico—graphic design), Portadas—Covers. Robin Wood, *El cine de Hitchcock*, 1968; Luis Buñuel, *Viridiana*, 1963; Josef Von Sternberg, *El ángel azul*, 1973; Peter Cowie, *El cine de Orson Wells*, 1977, Colección Cine Club Era

Vicente Rojo, (diseño gráfico—graphic design), Portada—Cover Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano (1929-1932)*, México, Ediciones Era, 1969 127





Vicente Rojo, (diseño gráfico—graphic design), Samuel Beckett, *Cómo es*, México, Serie del Volador, Joaquín Mortíz, 1966



Vicente Rojo, (diseño gráfico—graphic design), César Fernández Moreno, *Introducción a la poesía*, Colección Popular, México, FCE, 1962

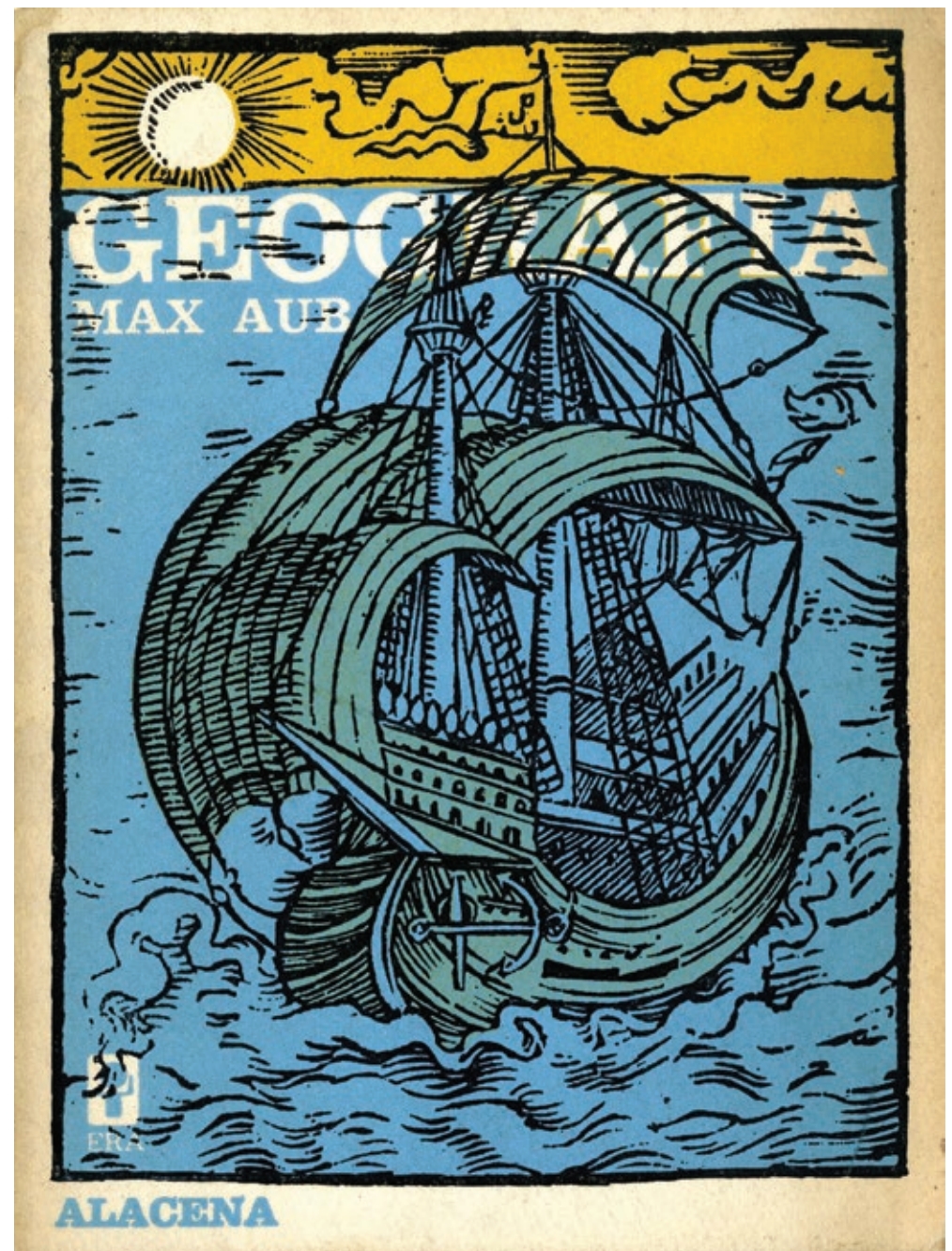


130 Vicente Rojo, (diseño gráfico—graphic design), Bárbara Jacobs, *Escrito en el tiempo*, 1985; José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto*, 1999; Augusto Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, 1989; Sergio Pitol, *Domar a la divina garza*, 1989, Ediciones Era

Vicente Rojo, (diseño gráfico—graphic design), Gabriel García Márquez, *Cien Años de Soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967 131



Vicente Rojo, (diseño gráfico—graphic design), Jomi García Ascot,  
132 *Un otoño en el aire*, México, Colección Alacena, Ediciones Era, 1964



Vicente Rojo, (diseño gráfico—graphic design) Max Aub,  
*Geografía*, México, Colección Alacena, Ediciones Era, 1964 133

# Rojo: From Design to Editing

MARINA GARONE GRAVIER

All the images used to illustrate Vicente Rojo's editorial work, are courtesy of Ediciones Era.



134 **Vicente Rojo**, (diseño gráfico—graphic design), Lucio Magri, *et. al.*, *Movimiento obrero y acción política*, 1975; Wilfred Burchett, *La derrota norteamericana en Vietnam*, 1977, Serie popular Era

## Vicente Rojo's Idea of Modern Design

Many scholars, upon engaging with graphic arts and design in Mexico, have regarded the production of Vicente Rojo with rapt curiosity, perhaps because his work encompasses, *avant la lettre*, a series of plastic ideas and results that we now associate with contemporary practices of graphic design. Such scholars include Cuauhtémoc Medina,<sup>1</sup> Enric Satué,<sup>2</sup> María González de Cosío,<sup>3</sup> Lidia Elizalde,<sup>4</sup> Luz del Carmen Vilchis,<sup>5</sup> Giovanni Troconi,<sup>6</sup> Marina Garone Gravier,<sup>7</sup> the texts collected in the catalogue of the exhibition that was held in celebration of Rojo's 40 years working in the profession, several of which are testimonies from his own disciples and collaborators at the printing house Imprenta Madero and the publishing house Ediciones Era,<sup>8</sup> and finally, interviews with Rojo that resulted from his exhibitions, homages,

1— Cuauhtémoc Medina, *Diseño antes del diseño. Diseño gráfico en México, 1920-1960*, Mexico City, Museo de Arte Álvaro y Carmen Carrillo Gil, 1991, exhibition catalog. A newspaper article about said exhibition points out that the show was inspired by an exhibition commemorating Vicente Rojo's 40 years of work in graphic design. "Diseño antes del diseño," *El Nacional*, Cultura section, November 30, 1991, p. 51.

2— Enric Satué, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Alianza, 1989, p. 402.

3— María González de Cosío, "México. Diseño gráfico," in Silvia Fernández and Gui Bonsieppe, coords., *Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía*, San Pablo, Blücher, 2008, pp. 186-201.

4— Lidia Elizalde, *Diseño en la Revista Universidad de México*, Mexico City, UNAM/UAEM/Bonilla Artigas Editores, 2009.

5— Luz del Carmen Vilchis, *Historia del diseño gráfico en México, 1910-2010*, Mexico City, Conaculta-INBA, 2010.

6— Giovanni Troconi, "Vicente Rojo y la Imprenta Madero: Diseño para la cultura," in *Diseño gráfico en México, 100 años*, Mexico City, Artes de México, 2010, pp. 173-212.

7— Marina Garone Gravier, "Textos y contextos de una década de diseño gráfico en México (1990-2000)," *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogota, Universidad Nacional de Colombia, no. 21, 2011, and *Historia en cubierta: El Fondo de Cultura Económica a través de sus portadas (1934-2009)*, Mexico City, Fondo de Cultura Económica, 2011.

8— Various authors, *Vicente Rojo, diseño gráfico*, Mexico City, UNAM/Conaculta/Ediciones Era/Trama Visual [1<sup>st</sup> ed. 1990, 2<sup>nd</sup> ed. 1996, 3<sup>rd</sup> ed. 2007].

and recognitions.<sup>9</sup> Most concur about attributing to Rojo an inescapable, almost foundational role in the establishment of the most robust genealogy of modern Mexican graphic design, founded on sustained, systematic practice in editorial media, linked firstly to the periodical press of a cultural cast, and secondly to the editing of books. But where then does Rojo's novelty lie if, as Cuauhtémoc Medina has indicated, we identify prior to him and among his contemporaries several cases, products, and graphic practices applied to the fields of design and editing? Where does the idea of Rojo as both pioneer and mainstay of modern design come from?

Carlos Monsiváis gave one possible explanation for the omnipresence of this Catalan-born artist in Mexican graphic arts:

If Rojo concentrates so many activities it is for a notorious motive: for a long time in Mexico, the average level of quality was not what it is today, nor was there an understanding of what was required in order to build a public for the cultural sector. One thinks only of Rojo when one desires modern levels of presentation. [...] Without proclaiming it or hiding it, Rojo applies avant-garde procedures to graphic design. He transcends the petrified state of good taste, bestowing concerts, exhibitions, and conferences with the status of spectacular deeds, and bringing visual culture up to date.<sup>10</sup>

Elsewhere, Giovanni Troconi points out that “It could be affirmed—risking neither oversimplification nor flattery—that in Mexico there were four great authors of graphic design: Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, Miguel

---

9— It is possible to consult Rojo's own opinions in the interview he did upon receiving the Premio Nacional de Artes y Ciencias at the Centro Virtual Cervantes (<http://cvc.cervantes.es/actcult/vrojo>) and on the website of the Colegio Nacional (<http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colgionacional/template/content.aspx?se=vida&te=detallemiembro&mi=140>). A newspaper bio appeared in *El Nacional*, Mexico City, December 17, 1991, pp. 30, 50. There are also numerous commentaries from colleagues and disciples in the book commemorating his 40 years in the field.

10— Carlos Monsiváis, “De las maestrías de Vicente Rojo,” in Vicente Rojo et al., *Vicente Rojo, cuarenta años de diseño gráfico*, Mexico City, UNAM/Ediciones Era/Imprenta Madero/Trama Visual, 1990. [All translations of the author's sources are my own. –Trans.]

Prieto, and Vicente Rojo. The first two were precursors; the third one put things in order and made them concrete; and the fourth one expanded its domain.”<sup>11</sup> Likewise, it is with Rojo's name that Medina closes the era prior to the true beginning of Mexican design.<sup>12</sup>

The design historian Pilar Maseda Martín, who addresses the emergence of design schools in the country,<sup>13</sup> analyzes educational undertakings in light of the project of modernity and in their constant interaction with the nationalist intentions of post-revolutionary art education, and in that regard she finds figures, products, and projects that anticipate Rojo's work. It is interesting to note, then, that Rojo's modernity does not intersect with the aspects of a classical academicism, of a scholastic training, one of whose axes Enric Satué considers to be a definitive catalyst for speaking of design in strictly modern terms. The link between Rojo and design schools in Mexico did not come to be. Rojo himself has remarked that he was contacted by Horacio Durán to teach classes in graphic design at what was then the UNAM's Escuela Nacional de Arquitectura, but he declined.<sup>14</sup> This piece of information joins another that is perhaps obvious but unspoken: along with Prieto, Rojo embodies a current of education through practice, with an emphasis put on the workshop and in contrast to the model articulated by Francisco Díaz de León and the Escuela de Artes del Libro.<sup>15</sup> Aside from his labor at the Imprenta Madero, there is no record of Rojo having given lectures. Far from being a shortcoming, this is a trait that ties his teachings to practice.

---

11— Troconi, op. cit., pp. 173-212.

12— Medina, op. cit., p. 37.

13— Pilar Maseda, *Los inicios de la profesión del diseño en México. Genealogía de sus incidentes*, Mexico City, Conaculta-INBA-Cenidiap/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2006.

14— Rojo in interview with Amanda de la Garza, Cuauhtémoc Medina and Marina Garone Gravier, January 26, 2015 (hereafter “VR Interview, 2015”).

15— Francisco Díaz de León, et al., *Francisco Díaz de León, Museo Colección Blaisten*, with photography by Laura Cohen, trans. Mario Murguía, Mexico City and Barcelona, UNAM-Coordinación de Difusión Cultural-Centro Cultural Universitario Tlatelolco/Editorial RM-RM Verlag, 2010.

## Rojo's Training: Between Looking and Doing

In the field of graphic design, Rojo has insistently been defined as an apprentice of Miguel Prieto, who, also of Spanish origin, opened doors to a set of work-related spaces and projects. Before working with Prieto, and barely after he had disembarked, Rojo did some drawings, especially portraits, for works published by the Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana (UTEHA). From then on, his clients would be friends and acquaintances, a fact that largely determined his choice of formats and methods and the characteristics of the work, that is to say, a modality in which the commercial competition among fellow designers did not seem to determine whether one got a given commission or not.<sup>16</sup> Furthermore, by contrast to what happens today, it did not seem to determine visual decisions about the ways in which publications were exhibited since, with the exception of the Librería de Cristal y Zaplana,<sup>17</sup> books continued to be presented on countertops, and thus the design of the covers was not necessarily a crucial element in motivating the purchase of copies.

His initial apprenticeship with Prieto was carried out by means of direct observation and practice. By Rojo's own account, Prieto was a man of few words, someone who would sometimes give his opinion of the results of a page layout with a "shrug of the shoulders," a gestural asceticism that Rojo's own disciples would later recognize and appreciate

---

16— During the 1950s and '60s we find, in addition to Rojo, various professionals and artists completing graphic design work for publishers. These include Boudewijn Ietswaart (better known as Balduino), José María Giménez Botey, Elvira Gascón and Alberto Beltrán, among others. An extensive list of names and biographical information can be found in Garone Gravier, *Historia en cubierta*, op. cit., especially pp. 297-300.

17— In 1950 Andrés Zaplana founded a bookstore with his surname, which operated until 1973 on San Juan de Letrán Street in Mexico City. He used a self-service system that had been practiced in Mexico City since 1940 by Rafael Giménez Siles at the Librería de Cristal, modernizing the more usual counter service that had been the norm in the country until then. Other bookstores that picked up this system were Hamburgo, La Gacela, El Juglar, El Sótano and Gandhi. For more information, see Ario Garza Mercado, *Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales y humanidades*, Mexico City, El Colegio de México, 2007, p. 162, and Juana Zahar, "Librería Zaplana," in *Historia de las librerías de la ciudad de México: Evocación y presencia*, Mexico City, UNAM/Plaza y Valdés, 2000, pp. 115-116.

in him, too. Rojo's practical training was predominated by the subtle and meticulous work with typography, organized hierarchically in order to establish the levels that the text would require. In a commemorative text, Martí Soler detailed the catalogue of letters used by Prieto, related directly to what was available at the printing house Imprenta de Elicio Muñoz Galache.<sup>18</sup> Rojo's exposure to those very letters partly determined that, when it was his turn to "pick letters" at Imprenta Madero, he would be inclined toward families like Bodoni and Egyptian.<sup>19</sup>

Another element of Rojo's visual education, in addition to his painting classes, was his work with images, especially in photography. The tastes that Prieto inculcated in him manifested themselves in his vertical treatments and his use of columns, in an orthogonal form and mostly in black and white, that is, in a symmetrical, axial order, within the publications' fine, reticular mesh. At that time, although printing was not yet done on matte papers, there was multicolor printing, such as the prints that Rojo himself carried out for *Artes de México* in 1954 in photogravure.<sup>20</sup> Nevertheless, the use of color would be moderate in both Prieto and in the "first" Rojo.

The artist remarks that in his early years of working, available sources of inspiration were scarce. What he could get in bookstores was limited to a few French and US manuals of drawing for advertising, which were not to his liking. In that

---

18— The typefaces used by Prieto were: Baskerville, Spartan, Electra, Bodoni, Gothic, English, Garamond, Bernhard, Cairo, Canterbury, Caslon, Cheltenham, Empire, New Gothic, Huxley, Normande, Parisian, Park Avenue, Post Roman, Raleigh Cursive, Royal Script, San Serif, Signal. In Martí Soler, "La tipografía, un medio para un fin," in various authors, *Miguel Prieto. Diseño gráfico*, Mexico City, Era/UNAM/UAM/Conaculta/Trama Visual/Matiz/UDLAP, 2000, pp. 11-24.

19— Although Rafael López Castro comments that the first complete Bodoni set that arrived to Mexico was thanks to Rojo (in Troconi, op. cit., p. 191), it is necessary to indicate that the family was already present in the 1930s in the typographical catalogs of Imprenta Galas and Imprenta Nuevo Mundo. See *Caracteres y viñetas. Un muestrario de los tipos que se usan en la imprenta Nuevo Mundo*, Mexico City, Imprenta Nuevo Mundo, 1948.

20— On printing techniques and the systems in effect in Mexico during the first half of the twentieth century, see Marina Garone Gravier, "Diseño y tipografía que forjaron patria," in *México ilustrado. Libros, revistas y carteles, 1920-1950*, Valencia, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM), 2010, pp. 55-64.

regard, the design of the magazine *Du*<sup>21</sup> from Zurich, the works of another Catalan, Ricard Giralt Miracle,<sup>22</sup> and one or two periodical publications constituted the landscape for inspiring his vision. In addition to that limited spectrum, technological conditions in Mexico were limited, in some aspects lagging behind those available elsewhere.

Rojo's apprenticeship lasted from 1950 to 1952, and included several projects that he completed at the Instituto Nacional de Bellas Artes, some of which he had inherited from Prieto, such as the "México en la Cultura" supplement for the daily *Novedades*, the design of which he redid in 1956 at the request of Fernando Benítez.<sup>23</sup> As we shall see, Rojo's friendship and professional relationship with Benítez was long and fruitful, as the latter was to become the first author of renown to publish with Ediciones Era.

Secondly, the interior of the INBA magazine *México en el Arte* was redesigned various times. In that connection, it is apt to mention the work of Francisco Díaz de León, who served as one of the magazine's first typeface directors until he was replaced by none other than Miguel Prieto. The changes implemented by Prieto were reflected in a greater number of photos, and in a greater integration of image and text. Rojo later drew from this change in icono-textual

---

21— As Luz del Carmen Vilchis indicates, "Vicente Rojo would get *Du* at the Librería Internacional for 11.50 pesos. His attention was drawn to the printing, the content, and the typography. *Du*, founded by Arnold Kubler in 1941, was a monthly magazine dedicated to literature, architecture, art, music, and current events. Photographers like René Burri, Werner Bischof, and Cartier-Bresson worked for it, and it was considered to be ahead of its time. For more information see: [www.dumag.ch](http://www.dumag.ch)." Vilchis, op. cit., pp. 222-223.

22— Rojo says: "I brought [from Spain] a tiny little pamphlet by Giralt Miracle which had worked up comic strips, which I later developed a lot, but I didn't know it until years later when I found that I had brought that from Barcelona [...]. And later I brought something else from a fair, there was a fair of exhibition shows, of a notebook, a pair of pages that opened and came up, it opened up a bit from there. And there's the T in Cuaderno Escolar, those I have, come to think of it." VR Interview, 2015. There are some similar tendencies and typographical treatments shared by the two figures, especially in the use of the printing paraphernalia (hands, bales of paper, backslashes, etc.). For more on the life and work of this designer, see José Luis Martín Montesinos, *Ricard Giralt Miracle. El diálogo entre la tipografía y el diseño gráfico*, Valencia, Campgràfic Editors, 2008.

23— According to Rojo, Benítez considered Prieto's original design to be too "baroque." Perhaps that is why he solicited the re-design. VR Interview, 2015.

language, too.<sup>24</sup> Ángel de las Bárcenas offers an eloquent description of the characteristics and division of labor in *México en el Arte*: "With regard to the material realization, one must cite the press Talleres Gráficos de la Nación, which have achieved an exquisite level of printing; the coordinator and director of production has been Lic. Jaime García Terrés, and typeface direction has been under the charge of Miguel Prieto, assisted by Vicente Rojo."<sup>25</sup>

*México en el Arte* was followed by *Artes de México*, which appeared for the first time in November 1953 under the leadership of Miguel Salas Anzures and the art direction of Vicente Rojo, which was also carried out at the Imprenta Muñoz. Among the points of reference for their design one could mention Skira, a Swiss-Italian publishing house that was the international leader in art publishing in the 1950s.<sup>26</sup> Rojo recounts that although he never worked in advertising per se, he did do the ads for this publication, and adds that for some time he would take a finished issue to Prieto to "gather" his opinion.<sup>27</sup> In January 1957, an article in *El Nacional* described some features of the production of *Artes de México*:

Being familiar with the good artistic sense of Salas Anzures and Vicente Rojo, the magazine's two great animating forces, we should not be surprised that, in illustrating this compendium of national history, they have simultaneously summarized the artistic history of Mexico, with the reproduction of the most notable allusive works from the centuries that make up the account, including very well known ones by our best masters of the moment, whose murals have relayed the main facts of Mexican history.<sup>28</sup>

---

24— "The first era ended in 1952, giving way to *Letras Patrias* (1954-1959), *Arte Público* (1953), *Arte Vivo Mexicano* (1955), *Canje* (only one issue in 1956), and *Bellas Artes* (1956-1958), in all of which Vicente Rojo participated." Vilchis, op. cit., p. 231.

25— Ángel de las Bárcenas, "Los libros. México en el arte. -Crónica de Medio Siglo.- 1900-1950.- México, D.F.," *El Nacional*, November 16, 1952, p. 22. In reference to the issue titled "Crónica de Medio Siglo. -1900-1950."

26— A brief review of this publisher can be found in the Italian Wikipedia entry: <http://it.wikipedia.org/wiki/Skira>.

27— VR Interview, 2015.

28— Pablo Fernández Márquez, "Artes plásticas. De aquí y de la provincia:

Two years later, another news piece pointed out that “[...] the printing is among the most perfect that are done in our typographical media, with magnificent layout and composition, thanks to the care of the magazine’s artistic director, the painter Vicente Rojo.”<sup>29</sup> And in 1959, the magazine’s sixth year, Pablo Fernández Márquez shared his opinion:

[...] Looking forward, and judging from the past, the path shows itself to be full of possibilities, challenging but promising, laden with suggestions, promise, hope... Hope and promise that Salas Anzures and Vicente Rojo are no doubt going to fulfill, helped by that group of benefactors and patrons that has made possible their continuity thus far.<sup>30</sup>

Shortly before the middle of the 1950s, Rojo began to collaborate both with the Dirección de Difusión Cultural at the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)—then headed by Jaime García Terrés—and with Imprenta Madero,<sup>31</sup> where, as we shall see below, he was to perform an exceptional experimental labor, and act as guide and teacher for a whole generation of designers. At UNAM one could cite his designs for the records *Voz viva de México* (1960-1976).<sup>32</sup>

With regard to the Colección de Arte series coordinated by the Dirección General de Publicaciones at the UNAM, it was publicly announced in 1956 that the first three titles

—  
'Artes de México',” *El Nacional*, September 1, 1957, p. 21. In issue 16, dedicated to the history of Mexico from 1519 to 1917, it was reported that Salas Anzures had recently been designated Head of the Department of Plastic Arts at the INBA.

29— Pablo Fernández Márquez, “Artes plásticas. Exposiciones y Revistas: Artes de México,” *El Nacional*, March 30, 1958, p. 25. He was describing issue 19 of the publication.

30— Pablo Fernández Márquez, “Aniversarios,” *El Nacional*, July 19, 1959, p. 24.

31— Imprenta Madero began as a small workshop on Amberes Street in Mexico City. It originally had a small format machine (50 × 70 cm), but when its equipment was upgraded it moved to Aniceto Ortega Street in the Mexico City neighborhood Del Valle. The project was the work of Tomás Espresate, Enrique Naval, José Azorín, and Jordi y Francisco Espresate.

32— Carlos Pellicer, 1960; Martín Luis Guzmán, 1960; Juan José Arreola, 1961; Jorge Luis Borges, 1968; Fernando Benítez, n.d.; Rodolfo Usigli, 1967; Augusto Monterroso, 1970; *La verdadera historia de Francisco Franco*, en voz de Max Aub, 1971; Alfonso Reyes, 1976.

had been edited: *La escultura del México antiguo* by Paul Westheim; *Tonantzintla* by Pedro Rojas; and *Cinco pintores mexicanos*. In the first one, “Nearly a hundred illustrations related to sculptural objects corresponding to the diverse pre-Hispanic cultures are inserted in this book by the University, published under the supervision of Pedro Rojas<sup>33</sup> and Vicente Rojo, the latter in his capacity as art director.”<sup>34</sup>

Other UNAM-related projects in which Rojo participated were the *Revista de la Universidad de México*, an organ founded in 1930 and published continuously until 1946. The first design properly so-called of the magazine had fallen to Prieto, who was in charge of its art direction and who took on the job of editor from 1952 to 1956. In 1953, García Terrés assumed the directorship of the magazine, then produced at Imprenta Universitaria, and later at Imprenta Madero, bringing Rojo closer to the project. It is at that point that he took over as art director and decided to put an emphasis on the name of the publication with changes to the masthead every twelve issues and the inclusion of the titles of the articles on the front cover.<sup>35</sup> In reference to the last issue to which Rojo contributed, Andrés Henestrosa writes: “The functions of art director are exercised by the excellent Spanish painter Miguel Prieto, but until a few days ago this had been done for some time by the magnificent artist, Vicente Rojo, also a Spaniard.”<sup>36</sup>

In the 1970s, Rojo would go back to working on the Colección de Arte series for the Coordinación de Humanidades with a pair of works on Manuel Felguérez: one by Juan García Ponce<sup>37</sup> and another by the artist himself, *Espacio*

—  
33— Professor of Art History at the Escuela Normal Superior and other institutions.

34— Agustín Cué Canovas, “Libros e ideas: Ediciones de la Universidad,” *El Nacional*, August 9, 1956, p. 10. In addition to those works, the collection would feature *Diego Rivera* by Samuel Ramos; *Cinco pintores mexicanos: Frida Kahlo, Guillermo Meza, Juan O’Gorman, Julio Castellanos, Jesús Reyes Ferreira* by Raúl Flores Guerrero; and *Tamayo en la pintura mexicana* by Octavio Paz.

35— For a more detailed analysis of the periods and graphic characteristics of the publication, see Elizalde, *Diseño en la Revista Universidad de México...*, op. cit.

36— Andrés Henestrosa, “La nota cultural,” *El Nacional*, February 16, 1956, p. 8.

37— Juan García Ponce, *Felguérez*, Mexico City, UNAM, 1976, 24 × 22 cm. On the spine, the author’s name and the title are aligned with the upper part, the



*múltiple*.<sup>38</sup> He would also collaborate with other branches of the university, like the Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), the Casa del Lago, and the Galería Universitaria Aristos, making posters and invitations to exhibitions and other academic events.

### Rojo and the Design of Periodical Publications and Books

His work for magazines, bulletins, gazettes, and newspapers has been longstanding, beginning almost with his arrival in Mexico, growing when he took the reins of *México en la Cultura*, and culminating with the foundation of *La Jornada* in 1984. His jobs included art direction, cover design, image selection, design layout, and editorial oversight. The magazines that he designed include those published by Bellas Artes and the University, *Diálogos*, *Plural*, *México en el Arte*, *Artes Visuales*, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, *Nuevo Cine* and *Imágenes*. As for periodicals properly so called, after the dissolution of *Unomásuno* in 1984, *La Jornada* was founded. Both projects relied on financial support from artists like Rufino Tamayo and Francisco Toledo. For *La Jornada*, Rojo recounts that he worked with absolute freedom and a bit blindly because he would not receive actual texts until almost the last minute.<sup>39</sup>

---

color photograph on the cover is bordered by a white frame, the family used is Univers (font sizes 12:12 and 10:10), changes in font size and thickness are used in the text, the summary is in capitals of the same font size, the composition is justified with the titles centered, the text is found far above on the cut of the page. Section headers use hanging indents at mid-page, and the text is in two columns; the headings are in capitals with two thicknesses; the images are diagrammed quite orthogonally, as can be seen on pp. 78-81 and 82. The colophon indicates that 2000 copies were printed at Imprenta Madero.

38— On its spine, this work features a slash that would become one of Rojo's distinctive traits for separating the author's name from the title. The inside cover has—in the manner of a frame—a fine bar; it uses the same typographic family and change of font size and thickness as in García Ponce's book. The typography seems to be compressed, "stocky." Because of the horizontal format (23.5 × 31 cm), the text goes to two columns with a wide median; only the index uses a serif family.

39— In this regard, Rojo comments: "I had to do a lot of things because nobody would tell me what I had to do, there was never a work plan, a content plan, so I would be proposing things because time was getting chewed up and once I said to Payán: 'Please, give me a content guide.' I was told: 'No, no, we're going to

In addition to periodical publications, Vicente Rojo designed covers for the Fondo de Cultura Económica, various branches of the Universidad Nacional Autónoma de México, and later for the publisher Joaquín Mortiz. In the first case, although it has been said that he published his first covers on FCE's Colección Popular, so far as I have been able to determine his career began in 1959 with cartoon strips for *La Gaceta* and later *Balcón*, which showed a marked hint of Joan Miró's graphic art. Otherwise, the oldest cover I have found is one he did for the Tezontle series: Agustí Bartra's *Quezalcóatl*, in 1960.<sup>40</sup>

The Colección Popular series, together with the Breviarios and *La Gaceta*, were some of the projects driven by Arnaldo Orfila, perhaps the most visionary and revolutionary of that publishing house's directors, who would help the beginning of Ediciones Era a great deal. The first titles in the Colección Popular were published in 1959. The series was a platform for a broad repertoire of artists and designers from the 1960s and '70s.<sup>41</sup> There, Rojo did Fernando Benítez's *El rey viejo* in 1961,<sup>42</sup> and the cover of *Introducción a la poesía* by César Fernández Moreno a year later, for which he showed off a collage based on great types of wood, very much in keeping with the use he made of them in his work at the Imprenta Madero.

In the 1970s he would design *La organización política. Doctrinas y formas* by George Douglas Howard Cole<sup>43</sup> and

---

meet somewhere, in some town over there [Tlayacapan] we're going to meet and then we'll decide which direction the thing is going in, and we'll go this weekend. On Wednesday, Humberto [Musacchio], who was one of the directors, will give you a call and he'll give you the content.' Wednesday went by, two weeks went by. He said to me: 'He hasn't brought it to you?' 'No.' I never had the image, I would be creating it and the content, saying 'Alright, here I want a long column with a lot of news or here... That was our way of working.' VR Interview, 2015.

40— Agustí Bartra, *Quezalcóatl*, Mexico City, FCE, 1960, design by Vicente Rojo, 22 × 18 cm.

41— See above, note 16.

42— Fernando Benítez, *El rey viejo*, Mexico City, FCE, 1961, under the editorial supervision of Emmanuel Carballo and Jasmin Reuter, design by Vicente Rojo, 17 × 11 cm.

43— George Douglas Howard Cole, *La organización política. Doctrinas y formas*, Mexico City, FCE, 1970, design by Vicente Rojo, 17 × 11 cm.

*La ruta de Hernán Cortés* by Fernando Benítez. In 1974 the firm Signum would use one of his famous Ts for one of the covers in the Letras Mexicanas series, *El surco y la brasa*.<sup>44</sup> Rojo's later designs for the FCE include the selection of works for Abel Quezada's *La comedia del arte* (1985), which he did together with Luis Miguel Quezada.

At Joaquín Mortiz, in turn, he created covers from 1962 to 1984, in the series Novelistas Contemporáneos and Serie del Volador. Rojo comments that Mr. Joaquín Díez-Canedo would tell him about the content of the books, making copious digressions as well as straightforward critiques of the books and their authors,<sup>45</sup> and adds: "I never had clients, I always had friends, which is quite different, and thus the advantage that they trusted my work," since for him a design either works or it doesn't, but is not something to be negotiated.<sup>46</sup> For the small format Volador series, Rojo began with *La feria* by Juan José Arreola, which enabled him to map out the visual and structural keys that would lend continuity to the series.<sup>47</sup> Although he designed the covers for *Farabeuf: La crónica de un instante* by Salvador Elizondo in 1965 and *Morirás lejos* by José Emilio Pacheco in 1967, his most prolific year during his collaboration on that series was 1968, which saw the publication of *El hipogeo secreto* by Salvador Elizondo; *Desconsideraciones* by Juan García Ponce; *La espiral* by Carlos Zéner; *Bellísima bahía* by Ricardo Garibay; *Comienza*

---

44— Marco Antonio Montes de Oca (selection and prologue), *El surco y la brasa*, Mexico City, FCE, 1974, editorial supervision by the author and Marta Patricia Sauvat, design by Signum, illustrated by Vicente Rojo, 21 × 14 cm.

45— "Joaquín Díez-Canedo, for whom I started doing a lot of things three years after Era. So he would tell how the books were going; they were basically novels and stories. He'd also tell me, critically: 'Look, it's the story of a young man who falls in love with his aunt. Look, when it gets to page eighty or so, it gets a bit lost, but that doesn't matter, I'm going to publish it.' It was great to get that information coming from an editor. He recognized, he knew what he had, what was worthwhile and what wasn't." VR Interview, 2015.

46— VR Interview, 2015.

47— The design elements that characterized that functional and successful model were: a colorful band bordering a high-contrast image, the distribution of the inside covers in blocs with a structure resembling a golden rectangle, an image of the author on the inside back cover, where the text had a background color, the color of the spine had two bands or information areas.

*Cabot Wright* by James Purdy; and *Poesía, 1935-1968*, by Efraín Huerta.<sup>48</sup>

During the 1980s he also worked for the Colegio Nacional, Artífice Ediciones, and Salvat. For the first of these, he designed *100 imágenes del mar* by Jaime García Terrés; *La vida maravillosa de los insectos contada por J. H. Fabre* by Manuel Martínez Báez; *Razas culturales* by Emilio Rosenblueth, and *Seminario sobre problemas de la medicina en México*, all of which appeared in 1982. He did several jobs for Artífice, some of which he adorned with cartoons of his own, such as *De plenos y canos* by Saúl Yurkievich. At Salvat he was in charge of artistic direction and the design of one of its first deluxe books: the multi-volume *La ciudad de México* series by Fernando Benítez. In folio size, the volumes are bound in hardcover with terracotta-colored percaline, featuring gilded letters and a dry embossing of a stylized plumed serpent. The inside text uses large capital letters and framed photographs. Nevertheless, Rojo already had a long history of making books that, although they might not have been deluxe per se, were worthy of being gifts, of greater intimacy and connection with the final reader. These were ludic, pleasurable books, as we can read in the article "Mitologías Mexicanas" from January 1967:

Every year the Librería Madero [...] publishes an art book or a work of literature to give to its clients. In both cases, these are always of very high quality. / For the winter holidays this year it has published *Mitologías Mexicanas*. / The title alone is quite suggestive. But we should add that the printing and presentation are both excellent, too. / Designed by Vicente Rojo, containing an index of bibliographic sources, or simply the origins of each of the mythological stories, it tells us the following legends or mythological stories [...].<sup>49</sup>

---

48— Prior to that year, he did the covers for *Los palacios desiertos* by Luisa Josefina Hernández, 1963 (1<sup>st</sup> ed.); *Cómo es* by Samuel Beckett, 1963; *Farabeuf* by Salvador Elizondo, 1965; *Ojerosa y pintada* by Agustín Yáñez, 1967; *Morirás lejos* by José Emilio Pacheco, 1967; and one more by Jorge Ibargüengoitia, *Maten al león*, from 1969.

49— Pablo Fernández Márquez, "Mitologías Mexicanas," *El Nacional*, January 29, 1967, p. 26.

## Language

With regard to graphic resources, Rojo progressively included visual elements that made up a personal vocabulary. A broad assortment of cartoons clipped from periodicals, all sorts of typographical paraphernalia, like bales, asterisks, backslashes and arrows, as well as frames and borders of one or two lines, are some of the devices that recur in his designs since then. These can clearly be seen in the first edition of *Cien años de soledad* by Gabriel García Márquez.

We also find him playing with various photographic procedures, like contrast masking and treating the grain of the image in different sizes. Early on, Rojo usually resorted to two-color mixes of opposite and complementary colors. Beginning in the 1980s, he used light sweeps, associated with certain manifestations of popular design. His playful, experimental approach was also expressed in the three-dimensional manipulation of surfaces, treating the papers and card stocks with interventions in the form of cuts and folds, enabling him to create volumetric structures, a way of organizing visual space that approaches forms of intervention associated with book-objects.

## Cracks for Drawing: Posters, Letters and Logos

But Rojo also drew letters, in a facet that we would associate today more with lettering than to typeface design as such. His first projects in this subject matter enabled him to link the letter to the poster; later, to book covers and other editorial formats; and finally, to logotypes. In 1956, as a result of Fernando Gamboa's invitation to Manuel Barbachano Ponce's film company, Rojo was asked to design the titles for the film *Torero* (1956), the first one to be filmed and directed in Mexico by Carlos Velo, and later for his *Pedro Páramo* (1967) and also Luis Buñuel, *Nazarín* (1958).<sup>50</sup> Although freehand lettering is not as apparent on the cultural posters that he completed with his colleagues at Imprenta Madero, we do see a sculptural treatment of typography, using the

50— Vilchis, op. cit., p. 249.

characters more as visual signs than as linguistic elements. The design of alphabets is clearly appreciable in his work of designing an entire alphabet for the magazine *Plural*, including its masthead, as well as in some of the FCE's publications and in book covers for Era.

The final facet of his exploration of lettering from a design standpoint is to be found in logos, which he designed over the course of the 1990s for businesses and cultural institutions like the Antiguo Colegio de San Ildefonso, the Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, and the Instituto de Investigaciones Estéticas at the UNAM.

## Imprenta Madero, the Bridge to [a New] Era

In the early 1950s, Tomás Espresate and Eduardo Naval, owners of the Librería Madero, created a small printing house [*imprenta*] in the Zona Rosa district, where José Azorín and Tomás's children, Jordi and Francisco Espresate, worked. Later they moved to Colonia Del Valle and then to Avena Street in Delegación Iztapalapa, where Imprenta Madero finished out its life cycle in 1998. At Imprenta Madero, Rojo performed various jobs, related firstly to the selection of typefaces (suggesting the purchase of the Bodoni, Egyptian, and Futura families) and secondly to the workshop's printing and finishing techniques, especially the treatment of photographic images and the pre-printing process.<sup>51</sup>

There are extensive tales from several of Rojo's disciples about the work dynamic at Madero, where the beginning of an idea went together with its industrial production, a combination that "isn't a part of the teaching

51— There is no doubt that one of the elements that contributed to the workshop's indisputable primacy was, in addition to the team led by Rojo, an outstanding level of being industrially up-to-date, since it offered works done in silkscreening, linotype, offset, on a flat bed press and on a rotary press. It was thus one of the best establishments in the country. As Luis Almeida recalls, multi-color and color-separated printing was done by photomechanical means, although the first book with color-separation—a book by Remedios Varo—was produced in photogravure. Color correction was done with the Chroma Check process, and high contrast with Kodalith film, Imprenta Madero being the first to use it in Mexico. Luis Almeida, "Imprenta Madero. Un testimonio," in Troconi, op. cit., pp. 191-215.

and production processes of the schools of the professional groups.”<sup>52</sup> This also points toward the existence of a bi-partite method of work that was subject, on the aesthetic side, to the cultural influences of the figures that turned up at the workshop and, on the technical side, to the processes that were available and the suggestions of the technical workers. Every resulting project was “put up on a wall” where the arrangement of each element could be analyzed alongside works of a variety of genres and styles.

Madero became the printer for Mexico’s cultural projects. There, under Rojo’s tutelage, it consolidated the training of a generation of designers. During that period Rojo continued working for his clients and projects, but now with the collaboration of the young colleagues who had joined the printer. For example, on *Artes de México*, *Nuevo Cine*, *Diálogos*, the INBA’s *Revista de Bellas Artes*, and *Revista de la Universidad de México*, he worked with Bernardo Recamier; on INBA’s *Artes Visuales*, with Pablo Rulfo; on *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, with Germán Montalvo; on *Vuelta*<sup>53</sup> and *Imágenes* with María Figueroa; on *México en el Arte*, with Peggy Espinosa; and on *Plural*, with Kazuya Sakai. Although Imprenta Madero diversified with two further businesses, Magnetipo and Multiarte, the press went through a crisis in 1980, and Luis Almeida took over as business director in 1982, when the workshop was reorganized. Rojo left the project in 1984.

### Design After design: Rojo as Editor

Vicente Rojo explains that the publishing house Ediciones Era was born in 1960 as a result of his proposal to take advantage of the down time of the machines at Imprenta Madero. After laying out his initiative, he relied on support from José Azorín and the Espresate siblings: Neus (who was in charge of direction), Jordi, and Quico.<sup>54</sup> Era—the initials

52— Almeida, in *ibid*.

53— Vicente Rojo designed the covers using the masthead drawn by Luis Miguel Quezada.

54— The partners at the time were Tomás Espresate, his children, Azorín and Rojo. Each of them contributed 20 thousand pesos as initial capital. A few

of Espresate, Rojo, and Azorín—soon came to be identified with an independent look, and became an obligatory point of reference in the field of political and literary publishing in Spanish-speaking countries. Its first series were *Ancho Mundo* and *Biblioteca Era*,<sup>55</sup> and the content—in part translations—was deeply influenced by French culture<sup>56</sup> and political matters, especially those having to do with the Spanish Civil War.

Although the first releases would clearly show the graphic design of the series and the evolution of Rojo’s project decisions—especially the visual layout of the *Alacena* collection and its repercussions on literary works—other books have endured in the design imaginary because they constitute an up-to-date model of image treatment and typography with respect to what was known in Mexico at the time. Among them we could point toward the five volumes of Fernando Benítez’s *Los indios de México*, from the *Serie Mayor de Biblioteca Era*. Printed on half letter size paper, the work includes an art paper cover; the photo has black edges and a white background; there is a color drawing of a codex; and on the spine a star indicates the volume number. Inside is a photographic frontispiece whose tonality is repeated on the inside cover for the composition of the title, in the same font size and arrangement as that of the author. The inside overflows with high-contrast images with ochre-colored backgrounds, and there are also maps and drawings with the outlines of vessels; there is also a detachable page. From 1967 and the 1970s, we find two more works by Rojo that have a similar nature, format and graphic language: *Romancero de la resistencia española, 1936-1965* by Dario Puccini, and Paul Klee’s *Diarios*.

—  
articles on the history of the publishing house can be found in the homage that was published on the occasion of its 35<sup>th</sup> anniversary and in recognition of Neus Espresate’s editorship, published in 1995 by Era itself and the Universidad de Guadalajara. There are also newspaper reviews, which are listed in the sources consulted for this work.

55— *Biblioteca Era* has covered a wide range of authors and genres, including critics, essayists, poets and novelists: José Lezama Lima, Mircea Eliade, George Steiner, Georg Lukács, David Huerta, José Emilio Pacheco, Pierre Klossowski and Tibor Déry, to name but a few. *Ediciones Era 35 años. Edición Homenaje*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1995, pp. 89-94.

56— Some of the titles that show this influence are *Los grandes* by Emmanuel d’Astier and *El mito Adenauer* by Éleuthère-Nicolas Dzélepy.

Years later, in the 1980s, other visual resources appear in the Biblioteca Era series. These are related not only to improvements in printing systems but also to a decided movement toward a more pop-oriented coloration, as in Juan Rulfo's *El gallo de oro*. The image—in the manner of the engravings on vintage playing cards—is colored in direct tones such that it pops out from a white background, surrounded by a thin bar.

At the same time, what would later become the Imágenes series appears, publishing three art books: Luis Cardoza y Aragón's *México: Pintura activa, Cuevas por Cuevas*, and another one about Alberto Gironella. The series also featured Salvador Novo's *Nueva grandeza mexicana*. The treatment of the image on that cover marks a counterpoint with the back cover: the photo of the Plaza de las Tres Culturas from the cover contrasts with the engraving of an ancient map of Mexico-Tenochtitlan on the back cover, and the inside fly leaves also feature an ancient engraving. On the cover the image is overflowing, with the title of the work and name of the author within an upper band, the typography in a simple but clear two-color scheme, printed first in white and then in black, in the same font size and family. On the spine, the information of the work is aligned toward the upper cut.

The 1960s and '70s<sup>57</sup> saw the publication of other art books like those of Remedios Varo, Marcel Duchamp, *Nueve pintores mexicanos*,<sup>58</sup> and *Pintura contemporánea de México* by Luis Cardoza y Aragón. In addition to these, the 1990s saw Era collaborating on designs with Rafael López Castro for the Galería de Arte Mexicano series, co-published with Conaculta's Dirección General de Publicaciones; titles included the *Catálogo razonado* of Remedios Varo's oeuvre.<sup>59</sup>

---

57— In "Entrevista con Neus Espresate y Vicente Rojo" (hereafter NE-VR Interview), Neus Espresate remarks that art books "are unfortunately very sporadically published, in spite of our best intentions. It was only in Remedios Varo's case that we had the invaluable and reiterated supported of Walter Gruen [...]. Other books from the early years were Leonora Carrington's [1974], [and] the one about Duchamp by Paz [1968]." In *Ediciones Era 35 años...*, op. cit., pp. 80-81.

58— This was done thanks to a proposal by the art dealer Juan Martín, and was the first publication to bring together part of the generation of artists known as the Ruptura.

59— Ricardo Pohlenz, "Monitor Literario," *El Economista*, December 22, 1994, p. 46.

Finally, also in the 1990s, the publishing house began a series of illustrated books, such as Roger Bartra's *El salvaje en el espejo*, co-published with the UNAM's Difusión Cultural, the *Cuadernos de Juan Rulfo* and *Luz y luna, las lunitas* by Elena Poniatowska. In relation to images, there was also the Cine-Club Era series, which included Luis Buñuel's script for *Los olvidados*, and Emilio García Riera's *Historia documental del cine mexicano*.

Other series on Ediciones Era—such as Letras Latinoamericanas, which released García Márquez's *El coronel no tiene quien le escriba*<sup>60</sup>—were of very short duration, but with the Alacena series the publishing house assumed a definitive place in the field of Mexican letters. All of the covers and interiors of that series were different.<sup>61</sup> Rojo describes it as

[...] a sort of laboratory that included everyone from Alfonso Reyes and Salvador Novo or Álvaro Mutis, Max Aub, and Jaime García Terrés to the younger generation: Carlos Fuentes, Sergio Pitol, Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, Isabel Fraire, Juan Vicente Melo, Carlos Valdés, Inés Arredondo. Alacena was a complement to Biblioteca Era, which was where we published Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Kôbô Abe and José Lezama Lima, one of our great prides.<sup>62</sup>

Enciclopedia Era served to launch anthologies of short stories. It released *Cuentos de lluvia y de luna* by Ueda Akinari, the *Antología del cuento cubano*, an anthology of Polish stories, and *Sus mejores cuentos crueles* by Villiers de L'Isle-Adam. Another project falling between the political and the literary was the Obras Reunidas series, which aimed, from 1976 on, to encapsulate the erstwhile scattered production of José Revueltas. This amounted to nine years of work and 26 volumes. Similar attempts at general or partial compendia have been done for Benítez, Poniatowska, Monsiváis, Pacheco, Pitol, Monterroso, and others.

---

60— The titles were: *Cuentos del sur* by the Chilean short story writer Manuel Rojas; *El coronel no tiene quien le escriba* by García Márquez; *Los convidados de agosto* by Rosario Castellanos; and *Lima la horrible* by Sebastián Salazar Bondy.

61— Vicente Rojo, *Vicente Rojo. Cuarenta años de diseño gráfico...*, op. cit., p. 54.

62— NE-VR Interview, p. 73.

In a parallel manner there arose the El Hombre y su Tiempo series, which garnered Ediciones Era's recognition as a publisher of political material in Latin America, since it released works by Isaac Deutscher, Ernest Mandel, Antonio Gramsci, Rosa Luxemburg, Che Guevara, Camilo Torres, and Friedrich Katz. In turn, the Claves series, which was directed by Héctor Manjarrez and Jorge Aguilar Mora, featured *El manjar de los dioses* by Jan Kott, *Las flores azules* by Raymond Queneau, and *Kafka* by Gilles Deleuze and Félix Guattari. For its part, the Serie Popular, inspired to a certain extent by the FCE's homonymous collection, attempted to put its stakes in the mass market with its accessible prices and large print runs. Its first titles were printed in runs of ten thousand and sometimes even more, though its subject matter was inevitably political, for example with works by Louis Althusser, Leon Trotsky, Che Guevara, and Ernesto Cardenal.

Finally, from the political wing of the house, September 1974 saw the release of the first issue of the trimestral journal *Cuadernos Políticos*, conceived by Neus Espresate and Adolfo Sánchez Rebolledo, and with work under the charge of the latter, Héctor Manjarrez, and Rubén Jiménez Ricárdez.<sup>63</sup> The publication came to have subscribers both inside and outside of Mexico, and a print run that went from three to five thousand copies. The final issue of *Cuadernos* came out in August 1990, and according to Bolívar Echeverría:

The (Cuban-inspired) format, cover and typeface design were by Vicente Rojo, and provocatively underscored—at a time when the levity and light-heartedness of 1968 began to exhaust themselves and to become integrated in the establishment's "new look"—both the political tendency and the seriousness and durability of the reflection that was offered.<sup>64</sup>

---

63— The editorial board included Carlos Pereyra, Bolívar Echeverría, Ruy Mauro Marini, Rolando Cordera, Arnaldo Córdova, Adolfo Sánchez and Neus Espresate; later, Olac Fuentes, Rubén Jiménez, Cristina Laurell, Héctor Manjarrez, and after that Eduardo González and Paloma Villegas.

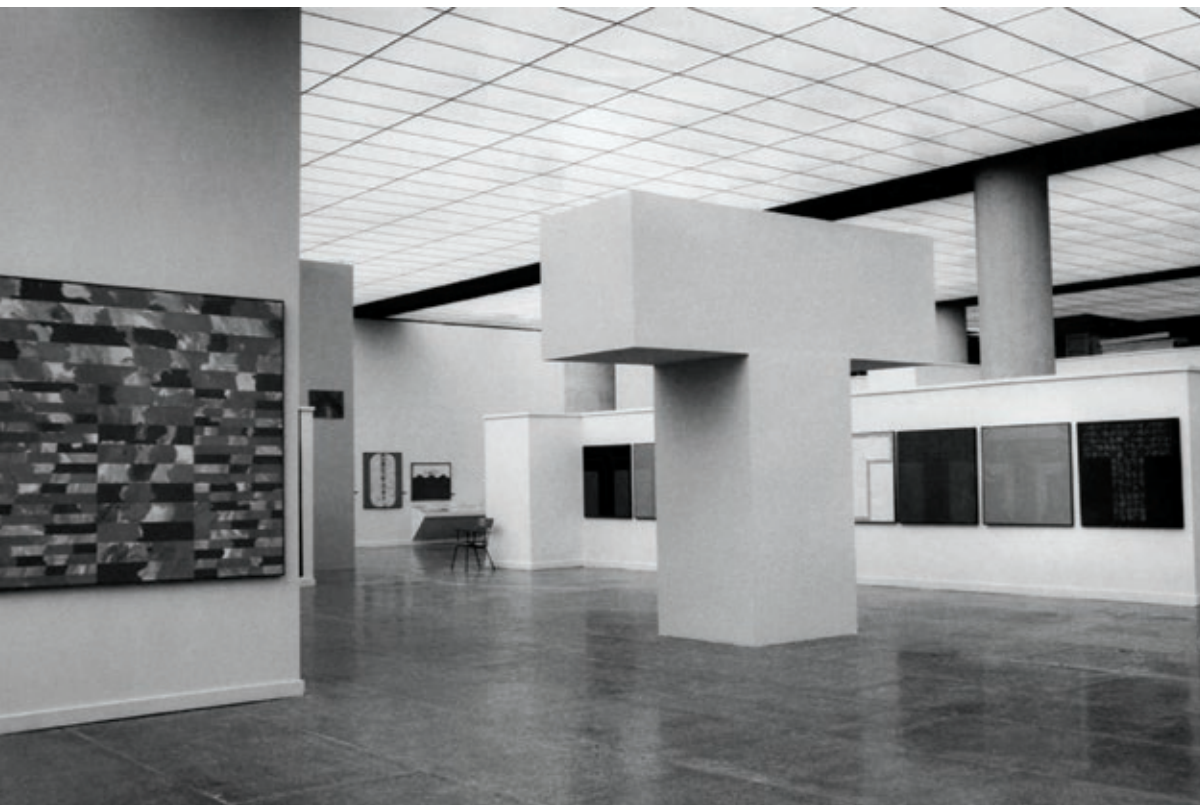
64— Bolívar Echeverría, "La Era de Cuadernos Políticos," in *Ediciones Era 35 años*, op. cit., p. 36.

This chronology of Ediciones Era could be continued, but Rojo's most bountiful period of creativity and collaboration with that publishing project has been recounted here. Its good momentum continues, and its fame has not waned. Era is perhaps the epitome of Rojo as editor, of the Rojo who, starting with the first pages that he composed under Prieto's sharp gaze, created his own free-standing, autonomous and simultaneously gregarious ideas for a renewed, agile, and playful graphic design. It is in light of the cultural, political and technological circumstances under which he produced his widest and most varied range of works, and in the projects that he articulated from Imprenta Madero onward, that a new concept and idea of design—a modern design—arose in Mexico and grew more robust. It is the experimental Rojo, free from the demands of the marketplace, who brought fresh air to the graphic design of local publications, in the form of a figure that seems not to have existed before him: the designer who does something more than arrange the texts of others, who becomes an editor, one of the incarnations of the task of the bookmaker in Mexico.

# T

## Negaciones: pintura, diseño gráfico y la cultura visual corporativa de la posguerra

DANIEL GARZA USABIAGA



Vista de la exposición—Exhibition's view "El cuaderno escolar de Vicente Rojo", Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM, México, D. F., 1973

A partir de 1971 Vicente Rojo comenzó una serie de cuadros que se conoce con el título de *Negaciones*. Durante cuatro años, realizó más de cien obras cuyo rasgo definitorio es la clara presencia de una "T"; una horizontal ubicada en la parte superior del lienzo y una vertical que lo corta a la mitad. Estas líneas, simultáneamente, representan las tres esquinas de un triángulo, una de las formas geométricas más utilizadas por el artista. Esta estructura presupone una total conciencia de la articulación de una serie. Aunque obras previas a *Negaciones* estén aglutinadas a la manera de series (como sucede con *Señales*, 1966-1972), ésta fue la primera concebida como tal por su autor.

Si la "T" es la estructura reiterativa que especifica este conjunto de cuadros como una serie, la solución de cada obra es todo menos monótona repetición. Ninguna obra es como otra y entre ellas pueden ser radicalmente distintas. Rojo llegó a sugerir que su intención era que se exhibieran como si distintos pintores las hubieran realizado, como un ejercicio en variaciones de un mismo elemento.<sup>1</sup> La negación en *Negaciones* se dirige, entre otras cuestiones, a la figura del autor así como a la serie entendida como una práctica en la que prevalece la repetición uniforme. Entre las más de una centena de pinturas se encuentran soluciones emparentadas con el informalismo, la abstracción geométrica o post-pictórica, así como con diseños que fácilmente pueden remitir a la práctica de Rojo en el campo de las publicaciones periódicas o el trabajo editorial. Valdría la pena recordar que durante los años que realizó *Negaciones*, el artista también desarrolló una labor monumental en lo que respecta al diseño gráfico para distintas revistas y editoriales. De hecho, él reconoce que es en esta serie donde sus prácticas como artista y diseñador convergen de manera más clara y evidente; asunto que queda demostrado con la presencia de la "T".<sup>2</sup>

La relación entre arte y diseño que guarda la serie de *Negaciones* será analizada en este ensayo a través de

1— Entrevista a Vicente Rojo de Amanda de la Garza, Cuauhtémoc Medina y Marina Garone Gravier, 26 de enero de 2015. (en adelante, "Entrevista VR, 2015").

2— Vicente Rojo, *Diseño gráfico*, México, Conaculta-DGP/Era, 2014, p. 138.

la manera en la que la pintura de Rojo reacciona a una cultura visual propia de esa época, y en general de la posguerra global, derivada de un orden corporativo en el que la figura del logotipo es de primera importancia. Como ha sido analizado por varios críticos e historiadores, la cultura (visual y material) se transformó radicalmente durante los años que comprendieron lo que se conoce como la guerra fría y, simultáneamente, adquirió un repertorio de alcance planetario.<sup>3</sup> Un régimen de imágenes de orden corporativo, desarrollado principalmente desde Estados Unidos, formó parte de esta naciente cultura visual. Durante la posguerra, por ejemplo, los logotipos se fueron depurando hasta alcanzar formas icónicas, atractivas y fácilmente reconocibles que, como algunos críticos han señalado, se pueden emparentar fácilmente, dentro del terreno del arte, con la abstracción geométrica y post-pictórica en auge durante esos años.<sup>4</sup> Esta tendencia de diseño, gracias a las mismas dinámicas de la economía de la posguerra, se volvió transnacional y pronto fue adoptada en sitios dentro de la esfera de influencia de Estados Unidos, como sucedió con el caso de México; un país donde también, de manera gradual, se fueron acogiendo soluciones plásticas de factura estadounidense, como es el caso de la pintura bajo un modelo que emplea campos de color. Como se puede ver con este ejemplo, la repercusión de la cultura de la guerra fría en el terreno del arte va más allá del conocido debate entre no-figuración y representación figurativa, e incluye desde la introducción de nuevos materiales (plástico, aluminio, película

3— Entre otros: Karen Dubinsky *et al.* (eds.), *New World Coming: The Sixties and the Shape of a Global Consciousness*, Toronto, Between the Lines, 2009. James Schwoch, *Global TV. New Media and the Cold War, 1946-69*, Urbana, University of Illinois Press, 2009. Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time: How the Soviet Union Built the Media Empire that Lost the Cold War*, Ithaca, Cornell University Press, 2011. Gabrielle Hecht, *Entangled Geographies: Empire and Technopolitics in the Global Cold War*, Cambridge, MIT Press, 2011. Ruth Oldenziel *et al.* (eds.), *Cold War Kitchen: Americanization, Technology and European Users*, Cambridge, MIT Press, 2011. Reinhold Martin, *The Organizational Complex: Architecture, Media and Corporate Space*, Cambridge, MIT Press, 2005. Beatriz Colomina *et al.* (eds.), *Cold War Hothouses. Inventing Postwar Culture from Cockpit to Playboy*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 2004.

4— Véase Caroline Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago, University of Chicago Press, 1996. En especial el capítulo "Frank Stella, Executive Artist", pp. 114-188.

a color) hasta su relación con una esfera visual amplia y de alcance transnacional. La cultura visual de orden corporativo, como se mencionó, es parte de esta esfera. Es hacia ella a donde Rojo parece dirigir otra negación de sus *Negaciones*, problematizando la figura del logotipo y, en general, la idea de la repetición en la serie.

## Logotipos y series

Con el fin de la segunda guerra mundial, la industria de la publicidad y del diseño comercial en Estados Unidos se multiplicó como nunca antes. Grandes corporativos que habían desarrollado nuevos materiales y tecnologías para el enfrentamiento bélico empezaron a transformar estos elementos en un cuantioso número de mercancías para un mercado beneficiado por las oportunidades económicas de la posguerra. En este contexto, la publicidad y el diseño se volvieron de vital importancia para situar estos nuevos productos dentro del gusto de los consumidores. México también experimentó algunos de los beneficios de este panorama económico de la posguerra, mismos que permitieron que, localmente, la industria del diseño comercial despegara, incluyendo los casos más novedosos de agencias de publicidad.<sup>5</sup> Durante tres décadas (1945-1975), el diseño gráfico e industrial florecieron en el país. Para los años setenta, estas prácticas habían alcanzado un desarrollo más que destacado; como ejemplo, piénsese en el éxito y el reconocimiento internacional que recibió la estrategia de diseño integral que se utilizó en los Juegos Olímpicos de 1968. Del mismo modo, se puede hablar del impresionante desarrollo que tuvo el diseño gráfico y editorial en esas décadas. Las publicaciones y sellos editoriales se multiplicaron y sus diseños se modernizaron, se simplificaron y adquirieron un carácter icónico.

Es en este ámbito donde Vicente Rojo se inscribió profesionalmente después de asentarse en México en 1949. A partir de los primeros años de la década de los años cincuenta empieza a realizar diseños para la Oficina de Ediciones

5— A principios de la década de los cincuenta, por ejemplo, aparece en México la primera agencia de publicidad, fundada por Héctor Cervera, dedicada a explotar el novísimo medio de la televisión.



del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), así como para el periódico *Novedades* y la revista *Siempre!*, sólo por mencionar algunos ejemplos. El trabajo que realiza en este campo no puede desestimarse, Rojo es uno de los principales responsables de una actualización radical en el diseño gráfico y editorial en México durante la segunda mitad del siglo XX. En este sentido, no se estima como una exageración lo dicho por Carlos Monsiváis sobre su labor en este campo: Rojo “organiza en el ámbito cultural el tránsito de la vieja a la nueva percepción”.<sup>6</sup> No obstante, la pintura que realiza durante los años cincuenta pareciera, a simple vista, no contar con una relación evidente con su trabajo en el campo del diseño. Es más, en ocasiones, algunas obras parecen situarse en franca oposición —como sucede en su obra temprana *Vecindad* (1952). Aunque en la mayor parte de sus pinturas de esta década es difícil discernir la impronta de su práctica como diseñador, existen algunas piezas del periodo que parecen contener índices de los trabajos que desarrollará varios años después. En *Estudio (París)* (1954) un prominente triángulo, ubicado en el centro del cuadro y que representa uno de los techos del paisaje citadino, atrapa la atención del espectador. La presencia de este tipo de elementos en la pintura de Rojo, como se verá, se volverá una constante. Tal característica resuena en uno de los rasgos definitorios del diseño gráfico de esos años, incluyendo los trabajos de Rojo: la preocupación por articular, como parte de la imagen, “golpes de vista”.<sup>7</sup>

Es alrededor de 1964 cuando se puede empezar a detectar una relación más clara entre la práctica de Rojo como diseñador y pintor. Esta relación es descrita por el artista como una afortunada simbiosis entre estructura (diseño) y color (pintura).<sup>8</sup> En algunas obras de 1964 empiezan a aparecer figuras geométricas, claramente definidas por zonas de color, que ya había utilizado en numerosos diseños

---

6— Carlos Monsiváis, “De las maestrías de Vicente Rojo”, en Rojo, *Diseño gráfico*, op. cit., p. 11.

7— Carlos Monsiváis también menciona que ésta es una de las preocupaciones presentes en los diseños de Rojo; *ibid.*, p. 8.

8— Vicente Rojo entrevistado por Cuauhtémoc Medina, 2005. Archivo *La era de la discrepancia*, Centro de Documentación *Arkehia*, MUAC, UNAM.

hasta esa fecha. Círculos o cuadrados, por ejemplo, fueron utilizados por Rojo para enmarcar imágenes en las portadas de varias revistas, como *Artes de México* (de la cual fue cofundador y director artístico), con el fin de articular dichos “golpes de vista”, acentos que capturarán la atención de quienes los observara. Teniendo esta perspectiva en mente, la pintura *Icono XXI* (1964) es especialmente reveladora. La mitad inferior cuenta con un triángulo azul sobre un fondo rojo; una composición que crea un contrastante de color que comanda la atención del espectador y que, simultáneamente, produce una especie de efecto retiniano que parece imprimir dicha figura en el ojo. El conjunto de obras agrupadas bajo la serie que se conoce con el nombre de *Señales* también utiliza marcas que buscan atrapar la atención del espectador. Estas “señales”, en específico, se apoyan en figuras geométricas pero también las deconstruyen. Tal tipo de maniobra se puede apreciar en *Señal antigua en forma de letra* (1966) en donde aparece una “T” que guarda, en la intersección de su horizontal y vertical, un triángulo; figura que, como se ha mencionado, también está presente en el diseño de dicha letra. En otras obras que comprenden *Señales*, las figuras geométricas son situadas como parte del entorno cotidiano y urbano. *Señal con manchas negras*, de 1966, es un buen ejemplo para ilustrar esto. Dicha obra, además, cuenta con una superficie triangular que la separa de lo estrictamente bidimensional, como la punta de una lanza que se despega hacia el espectador. Valdría la pena mencionar que estas características presentes en la obra de Rojo —su preocupación por los “golpes de vista”, el impacto inmediato y la manera de buscar la atención e imprimirse en la memoria— también eran componentes indispensables del diseño de logotipos corporativos durante la posguerra. Los logotipos, como el título de la pintura de Rojo de 1964, también buscaban funcionar como *iconos*, con una fuerte impresión visual. Una descripción hecha por Juan García Ponce sobre la pintura del artista bien podría servir para referirse a estos emblemas comerciales: “la extrema sencillez de sus soluciones nos perturban antes que nada con su carácter demasiado inmediato”.<sup>9</sup>

---

9— Juan García Ponce, “Vicente Rojo y los signos”, en *El cuaderno escolar de Vicente Rojo*, catálogo de la exposición individual del artista que tuvo lugar en

A inicios de los años setenta, el diseño de Vicente Rojo sufrió un cambio que no puede pasar inadvertido y que se resume en la aparición de líneas sinuosas y un uso más frecuente del círculo, a la par de su constante empleo de figuras geométricas como el triángulo y el cuadrado. Uno de los primeros indicios de esto es el logotipo de la revista *Plural*, así como la tipografía diseñada para este proyecto editorial concebido inicialmente por Octavio Paz y Carlos Fuentes. En este trabajo, Rojo colaboró con el artista argentino de origen japonés Kasuya Sakai, quien también se encontraba experimentando, a principios de esa década, con soluciones compuestas por líneas sinuosas de distintos colores, como las que dan forma a las letras de *Plural*.<sup>10</sup> Su serie *Ondulaciones* (iniciada en 1976) es el mejor ejemplo que ilustra el desarrollo y consolidación de este interés. Después de residir en la ciudad de Nueva York, Sakai se estableció en México y aquí desarrolló, gradualmente, una práctica íntimamente relacionada con la abstracción post-pictórica, ejemplificada en el trabajo de artistas como Frank Stella o Kenneth Noland —el modelo de “campos de color” (*color fields*) que aún gozaba de gran prestigio en Estados Unidos. Muchos reconocen a Sakai como el introductor de este tipo de pintura en el país. Dicha solución plástica cuenta con un eco en el logotipo de *Plural*, cuyas letras están formadas por un par de líneas de colores distintos y claramente delimitados. De esta manera se puede decir que si el logotipo de las Olimpiadas de México 68 (diseñado por Lance Wyman) se relacionaba con el arte perceptual de esa época (y con la cultura material de los huicholes desde una perspectiva nacionalista), el de *Plural* lo hacía con la pintura basada en campos de color. Otros diseños de Rojo donde se puede apreciar este tipo de impronta son los logotipos de Directores Asociados (1972) y de la revista *Artes Visuales*, editada por el Museo de Arte Moderno a partir de 1973, así

---

el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) del 26 de abril al 30 de junio de 1973, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Difusión Cultural, 1973.

10— Entrevista a Vicente Rojo, 2015, *op. cit.* En entrevista, Rojo narra cómo él participó en el diseño de un par de los primeros números de *Plural*, en los que se definió el logotipo y la tipografía de la revista. Posteriormente Sakai fue el encargado del diseño de la publicación.

como las portadas de *Tiempo mexicano* de Fuentes (1971) para la editorial Joaquín Mortiz y de *Dormir en tierra* de José Revueltas (1971) para Era. El trabajo de otros profesionales mexicanos también acusa esta relación entre el diseño y este tipo de pintura; tal es el caso de los logotipos diseñados por Pedro Ramírez Vázquez para Pinturas Berel y para la Universidad La Salle (1976). El trabajo de Caroline Jones ha sido determinante en el estudio del arte de la posguerra en relación con la cultura visual industrial y corporativa de ese momento; para ella, las soluciones icónicas de algunos artistas emblemáticos de la abstracción post-pictórica cuentan con un eco en el logotipo comercial en su intento de capturar la atención y lograr una comunicación inmediata con el espectador mediante formas simplificadas, que dirigen la atención y que resultan fácilmente legibles y atractivas a partir del uso de color.<sup>11</sup>

En 1966, Rojo comenzó a fungir como director artístico de la *Revista de la Universidad de México*. Una de las características del diseño de las portadas bajo su dirección era ir cambiando la cabeza cada año, actividad que realizó durante el tiempo que laboró en la publicación. En algunas de estas portadas aparece como rasgo distintivo la presencia de una letra “U”, cuyo diseño va alterando con el paso de los años —en ocasiones, por ejemplo, aparece con un color sólido y, en otras, está conformada por una agrupación de pequeños círculos. Este trabajo editorial puede verse como un antecedente de la serie *Negaciones* si se considera la manera en la que conjuga repetición y cambio. En las pinturas aparece, en vez de “U”, la “T”—una letra que, dicho sea de paso, funcionó como pieza central de varios logotipos de empresas mexicanas de esa época, como el diseñado por Ramírez Vázquez para Tauro o los trabajos de Lance Wyman para Timbertoy (1969) y Empaques de Cartón Titán (1969). No obstante, la “T” en esta serie busca alejarse de la repetición propia del logotipo, de la manera en la que reaparece a lo largo y ancho del espacio corporativo —desde insumos de papelería hasta el anuncio público que sirve para identificar su edificio. En cada cuadro de Rojo, en cambio, el elemento central se transforma: en

---

11— Jones, *op. cit.*, pp. 157-159.

ocasiones se aprecia claramente, en otras se desvanece, se sugiere, se fragmenta o se dinamiza. Si el cambio de la “U” en la *Revista de la Universidad de México* funcionaba como una estrategia para evitar, de acuerdo con las palabras de Rojo, el aburrimiento del diseñador, en *Negaciones* la letra opera como una táctica que buscaba desestimar el concepto de autoría —además de que, desprovisto del contexto de una revista o de una empresa mercantil, se volvía un elemento arbitrario, una letra que no refiere a nada.<sup>12</sup> Como se mencionó, en lo que podría ser visto como un ejercicio conceptual alrededor de la pintura, el artista buscaba encarnar múltiples autores que realizaran obra alrededor de la “T”, utilizando esta letra como un motivo serial para una exposición temática. Este evento (la exposición de carácter, hasta cierto punto, performativo) nunca se llevó a cabo y Rojo no pudo concretar el juego de representar múltiples pintores. De hecho se puede decir que, con el paso del tiempo, la presencia de la “T” operó de manera contraria; funcionando por un periodo prácticamente como sello distintivo (logotipo) del pintor. Rojo parece estar consciente de esto al describir la serie de *Negaciones* de la siguiente manera: “cuadros que se negaran unos a otros, y que incluso *me negaran* a mí mismo como autor, que despersonalizarán mi trabajo, despropósito que, no sé si afortunadamente para mí, resultó fallido”.<sup>13</sup>

Como se ha mencionado, *Negaciones* fue el primer conjunto de obras concebido por el artista como una serie cerrada. Sus características comprueban esto: los lienzos en tres formatos (80 × 80 cm, 110 × 110 cm, 140 × 140 cm), las piezas en orden numérico y una solución que parte de “una estructura muy rígida, dentro de una forma estrictamente cuadrada”. Es sólo a lo largo de la serie que se puede apreciar cómo Rojo desestabiliza la figura del logotipo. Sin importar que un elemento se vuelva un rasgo definitorio de un conjunto de cuadros, como la “T” en *Negaciones*, al cerrar la serie es cancelado; como si saliera de circulación sin importar las demandas del mercado. La “T” sería

12— Vicente Rojo, *Diseño gráfico, op. cit.*, p. 68.

13— Vicente Rojo, *Puntos suspensivos. Escenas de un autorretrato*, México, Era/El Colegio Nacional, 2010.

negada de esta forma, posteriormente, por la reiterativa presencia del cuadrado en la serie *Recuerdos* (1976-1979). Después, la constante repetición de dicha forma geométrica pasaría a ser negada por las líneas diagonales que caracterizan las pinturas que comprenden *México bajo la lluvia* (1980-1989).

Si mediante el concepto de la serie es posible ponderar cómo Rojo logra desestabilizar la permanencia de la marca individual (el logotipo), vale la pena preguntarse qué operación realiza para afectar la estructura de la serie en sí. Es decir, cómo altera el concepto de serie como parte fundamental de la cultura visual y el discurso industrial y corporativo donde lo que prevalece es la repetición, como el armado de productos dentro de una línea de ensamblaje. Básicamente, esto se logra con la solución que conjuga repetición y cambio. Aunque esta maniobra para el artista perseguía el fin de disolver el concepto de autoría y, simultáneamente, elaborar una propuesta conceptual alrededor de la pintura; desde otro registro, y quizá de manera no premeditada, su entendimiento de la serie (principalmente de *Negaciones*) se situaba en contracorriente a la forma generalizada en la que otros artistas trabajaban bajo dicho concepto, es decir, como un conjunto de obras de apariencia y solución bastante homogénea y sin variaciones radicales a partir de una estructura serial rígida y una referencialidad interna que los volvía una especie de “marca”,<sup>14</sup> una forma afín de entender la serie en la pintura en relación con el orden industrial y corporativo de la posguerra. Uno de los casos con los que mejor se puede ilustrar esta cuestión, de acuerdo con la investigación de Jones, son algunas de las series realizadas por Frank Stella a partir de sus *Black Paintings* de principios de los años sesenta.

En el caso de *Negaciones*, la estructura a manera de “T”, paradójicamente, permite numerosas variaciones. En el afán de representar múltiples autores, negándose uno después de otro, Rojo encontró en la serie una plataforma de radical experimentación plástica. Algunas piezas pueden recordar sus pinturas elaboradas a partir de 1964, mientras que en otras profundiza su investigación en una

14— Jones, *op. cit.*, p. 157.

pintura basada en el modelo de campos de color, así como en otros aspectos utilizados en su práctica como diseñador gráfico. El entendimiento de la serie como un campo de experimentación, en el que coexisten la diferencia y la repetición, fue considerado por Rojo a partir de la pintura de Francis Bacon, específicamente después de ver una de las obras de la serie *Study for a Portrait of Van Gogh*; esto le mostró, en sus palabras, cómo “desarrollar la forma de distintas maneras”.<sup>15</sup> Si obras como *Negación 9* (1972) y *Negación 801* (1974) pueden recordar lo solución un tanto informalista de algunas de sus obras de la segunda mitad de la década de los años sesenta (casos de “geometría impura”, como Rojo los llamaría), piezas como *Negación 6A* (1972), *Negación 12* (1973) y *Negación 35* (1973) evidencian el interés del pintor por el modelo de campos de color que ya venía practicando en el campo del diseño. *Negación SA* (1973), de hecho, alude a sus primeros trabajos gráficos emparentados con tal solución y, simultáneamente, remite a la obra de su colaborador Sakai y el trabajo que realizaron en conjunto para *Plural*. Algunos de estos ejemplos de *Negaciones*, como los números *12* y *35*, pueden servir para apreciar claramente la relación que existe entre este tipo de solución pictórica y la cultura visual corporativa si se les compara con el logotipo diseñado por Lance Wyman para Empaques de Cartón Titán. Independientemente de si son pinturas o diseño, ambas imágenes cuentan con una fuerte claridad e inmediatez y promueven su fácil identificación; con su juego de planos y perspectiva parecen despegarse de la superficie y proyectarse hacia quien las observa. Esta forma de entender la imagen, un tipo de imagen, es emblemático de un giro en la cultura visual de la posguerra producido, en parte por la aceleración del mercado y sus demandas. Con esta comparación no se busca sugerir que la pintura depende del diseño o viceversa sino, más bien, apuntar hacia la presencia de una cultura visual compartida, durante esos años, por diseñadores gráficos y artistas; profesiones que, dicho sea de paso, no estaban tan segregadas y antagónicamente posicionadas como, en apariencia, se encuentran en la actualidad. Ejemplo de esto es la misma figura de Rojo, profesional

15— “Entrevista VR, 2015”.

que se desarrolló en ambos ámbitos, tal y como lo hicieron otros artistas en esas décadas, como Mathias Goeritz (con comisiones corporativas de escultura monumental o diseño de logotipos), Helen Escobedo (diseño de interiores para oficinas) o Arnold Belkin (comisiones corporativas de obra gráfica).<sup>16</sup>

*Negaciones* muestra muchas más soluciones que aquellas pertenecientes a una “geometría impura” o “una geometría en toda su limpieza”; facetas de la producción de Rojo que ya habían aparecido en un mismo plano durante los años sesenta en obras que se pueden agrupar bajo el título de *Destrucción* (como *Destrucción 2*, 1966).<sup>17</sup> Además de estos polos alrededor de la geometría, el artista realizó obras como parte de la serie que buscaban articular ciertos efectos perceptuales (*Negación 1354*, 1973) o que con gestos mínimos, casi como trazos de dibujo, sugieren la presencia de la T (*Cuaderno escolar 2, 3, 4, 5*, 1973)<sup>18</sup>. Las reminiscencias que el conjunto de estas pinturas puede sugerir con la obra de otros artistas también son numerosas: Sakai, Mark Rothko, Luis Tomasello, sólo por mencionar algunos casos. En su intento de subrayar la variación dentro de la serie, Rojo, incluso, llegó a trastocar su estructura central. En *Negación 16* (1973) la “T” aparece colocada diagonalmente en relación con el lienzo. A partir de una solución de campos de color (que fácilmente podría relacionarse con el diseño de ciertos logotipos conformados mediante bandas concéntricas), en esta pintura la estructura recurrente de la

16— Entre 1957 y 1968 Mathias Goeritz realizó varias comisiones de escultura monumental para empresas inmobiliarias, turísticas e industrias de ensamblaje. En 1973, Helen Escobedo diseñó las oficinas de Noriega y Escobedo. Durante la década de los años ochenta, Arnold Belkin recibió una comisión para realizar una serie de obras gráficas para Olivetti de México. Éstos son tan sólo algunos ejemplos que demuestran la relación entre el arte y la cultura corporativa durante las décadas de los años cincuenta, sesenta y setenta, y que sirven como casos de estudio en mi investigación “Arte y cultura corporativa en México durante la guerra fría”. Véase, por ejemplo, Daniel Garza Usabiaga, “Un nuevo paradigma de arte público: Mathias Goeritz y la escultura monumental urbana en el contexto de la guerra fría”, en *Mathias Goeritz. El regreso de la serpiente*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014, pp. 92-105.

17— Obras influidas por el trabajo de Jasper Johns y Robert Rauschenberg.

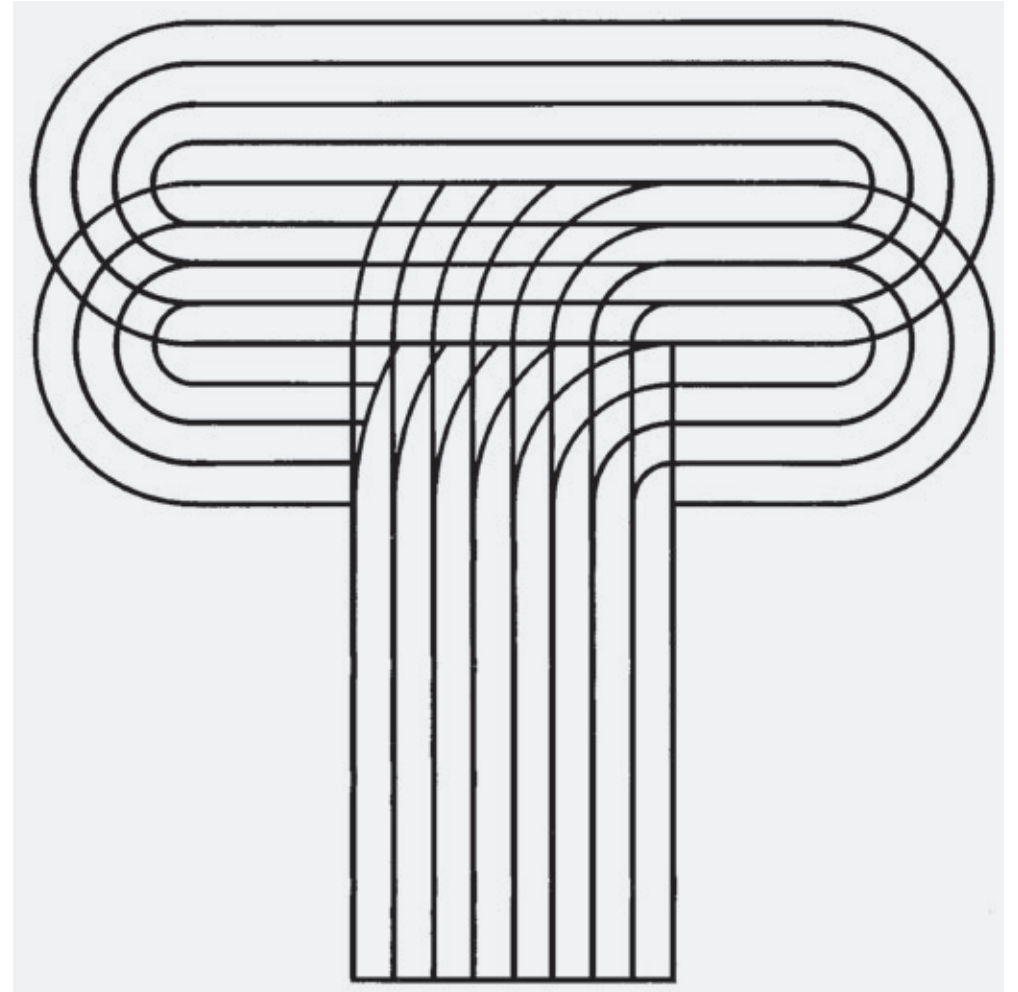
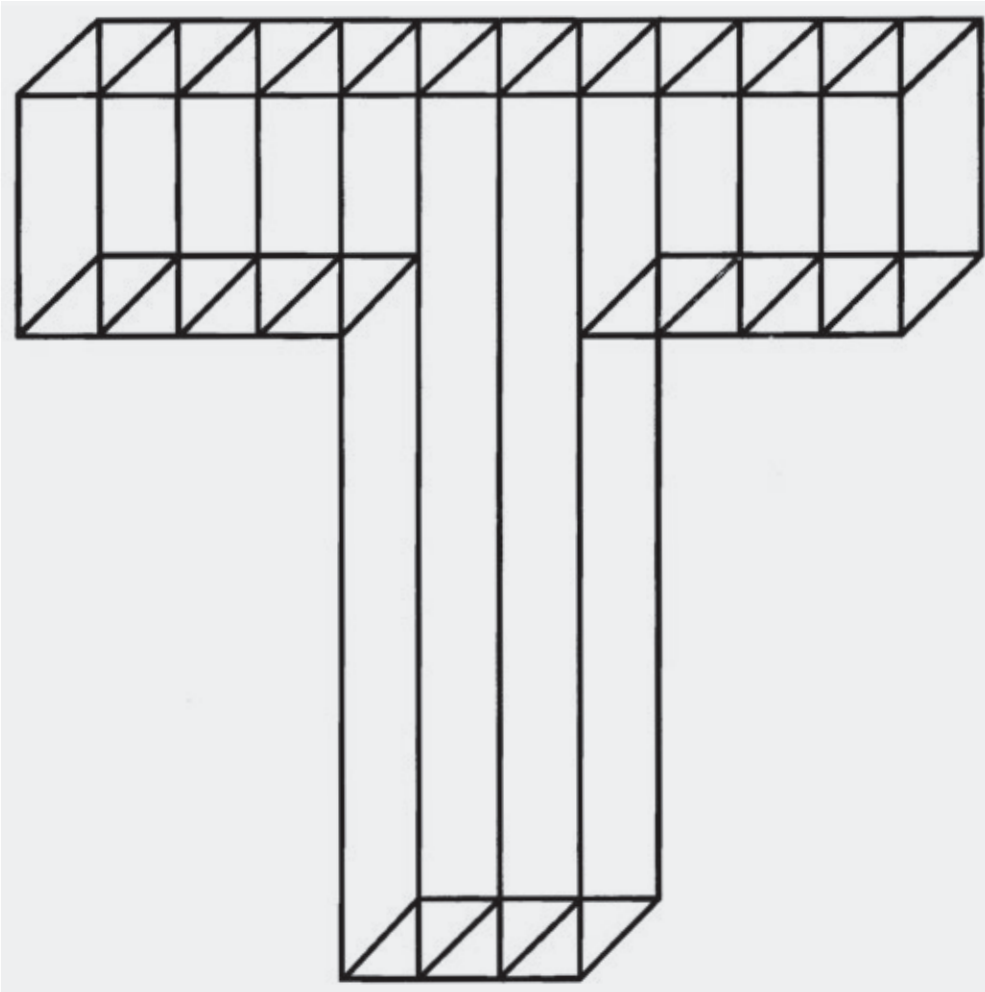
18— Serigrafías para el catálogo de la exposición *El cuaderno escolar de Vicente Rojo*.

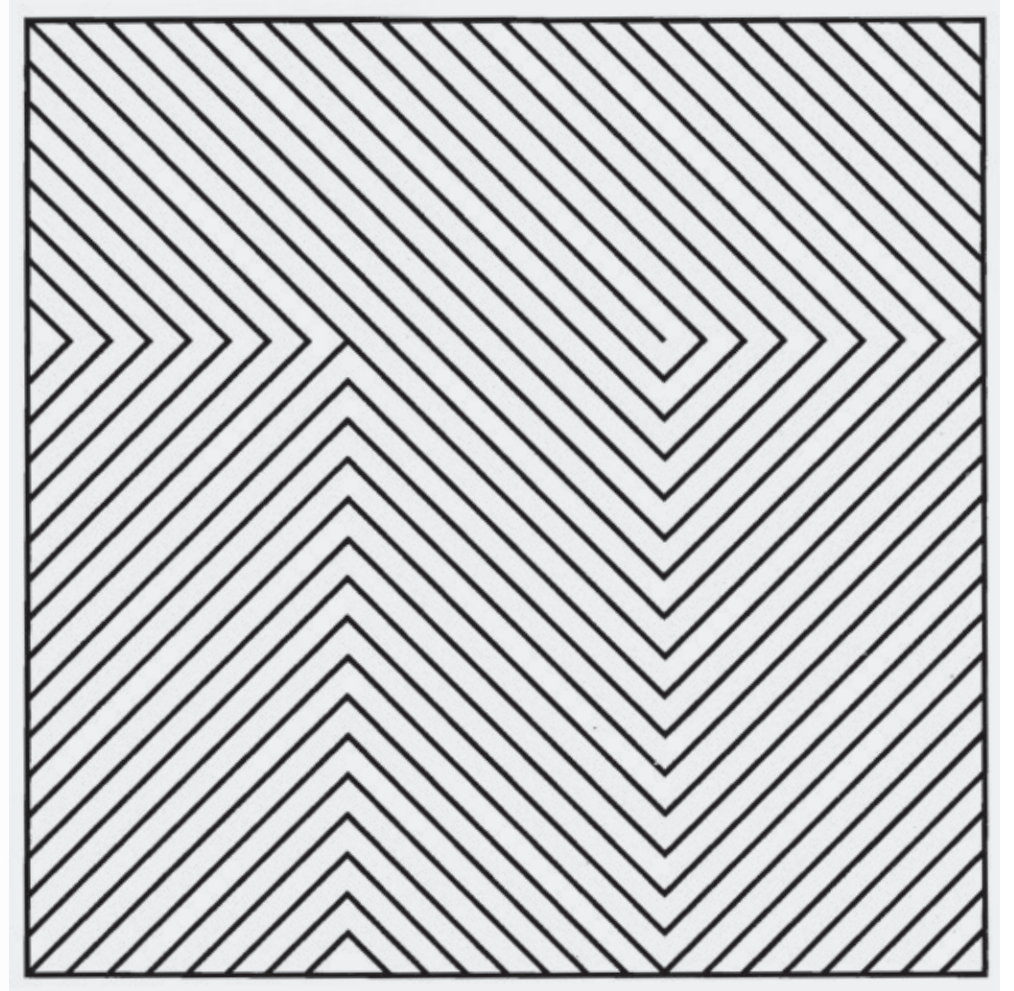
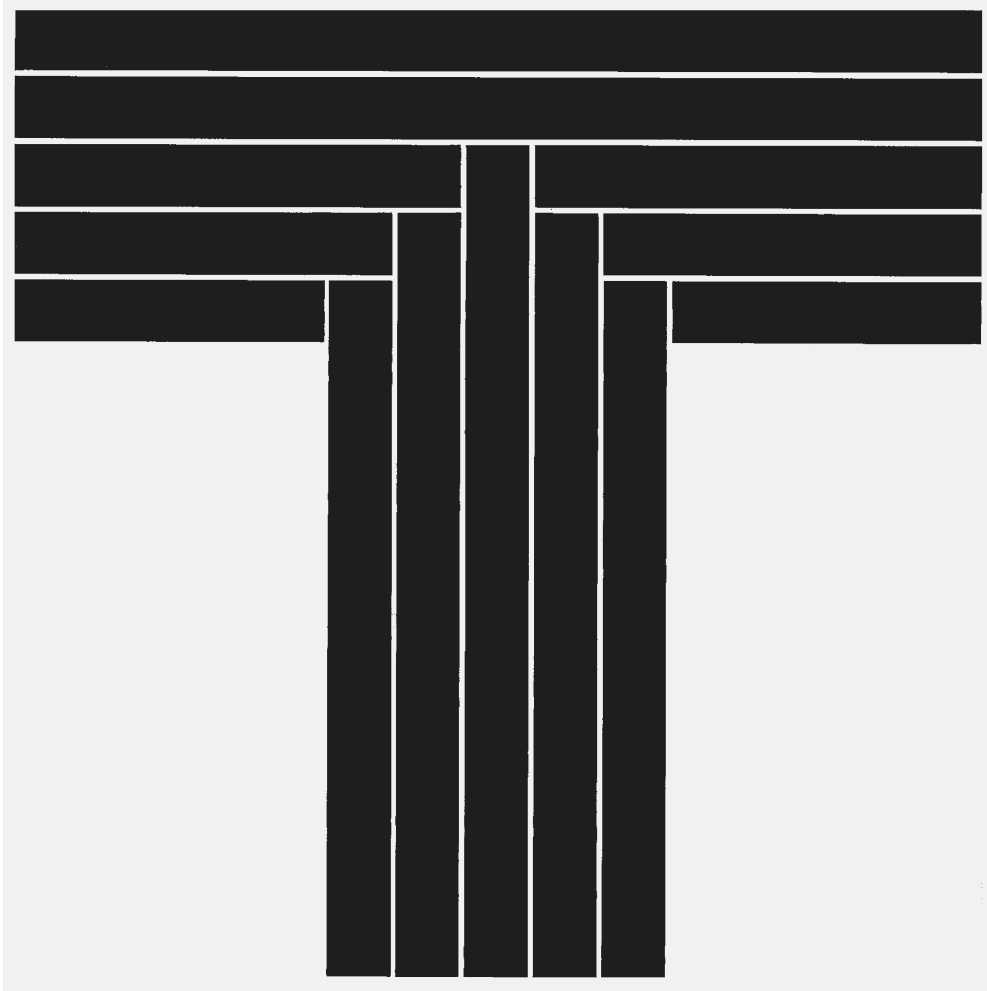
“T” desaparece y su lugar es ocupado por una serie de líneas diagonales que prefigura el conjunto de piezas que conforma la serie *México bajo la lluvia* (1980-1989). Es evidente que es esta múltiple variación entre cuadro y cuadro lo que hace que *Negaciones* se sitúe en oposición al entendimiento de la serie bajo el discurso y la cultura visual industrial y corporativa. El conjunto de las más de cien obras realizadas en cuatro años —cantidad ingente que resuena con la producción maquina e industrial— no logra ofrecer un aspecto visual unificado asociado a los objetos industriales producidos secuencialmente. En este sentido, Rojo reconoce que sus series, como *Negaciones*, funcionan como “una cadena de anti-ensamblaje”, en la que se filtra la diferencia en la repetición, trastocando la rigidez de una estructura y sistema.<sup>19</sup>

Es interesante notar cómo Rojo no fue el único artista en México que buscó entender el concepto de la serie como diferencia en repetición, factor que dota de cierto dinamismo, asociado al cambio, al cuerpo de obra. En su serie *El espacio múltiple* (presentada en el Museo de Arte Moderno en 1973), Manuel Felguérez realizó un ejercicio similar en el que, a partir de ciertas formas geométricas y una paleta de colores determinada, creó múltiples variaciones de composiciones que tomaron forma a la manera de obra gráfica, pintura, relieves y esculturas. Este caso, al igual que *Negaciones*, demuestra una distancia crítica hacia el discurso, los productos y el imaginario industrial y corporativo de la posguerra por parte de estos artistas aunque en momentos recurran o cuenten con estrategias similares (producto de un contexto cultural común y compartido). La variación inscrita en este conjunto de piezas de Rojo, desde esta perspectiva, se sitúa de manera antagónica en relación con la creciente homogenización y aplastante repetición que caracterizan todo el ámbito de acción de la lógica corporativa que surge durante la posguerra.



19— Vicente Rojo entrevistado por Cuauhtémoc Medina 2005, *op. cit.*







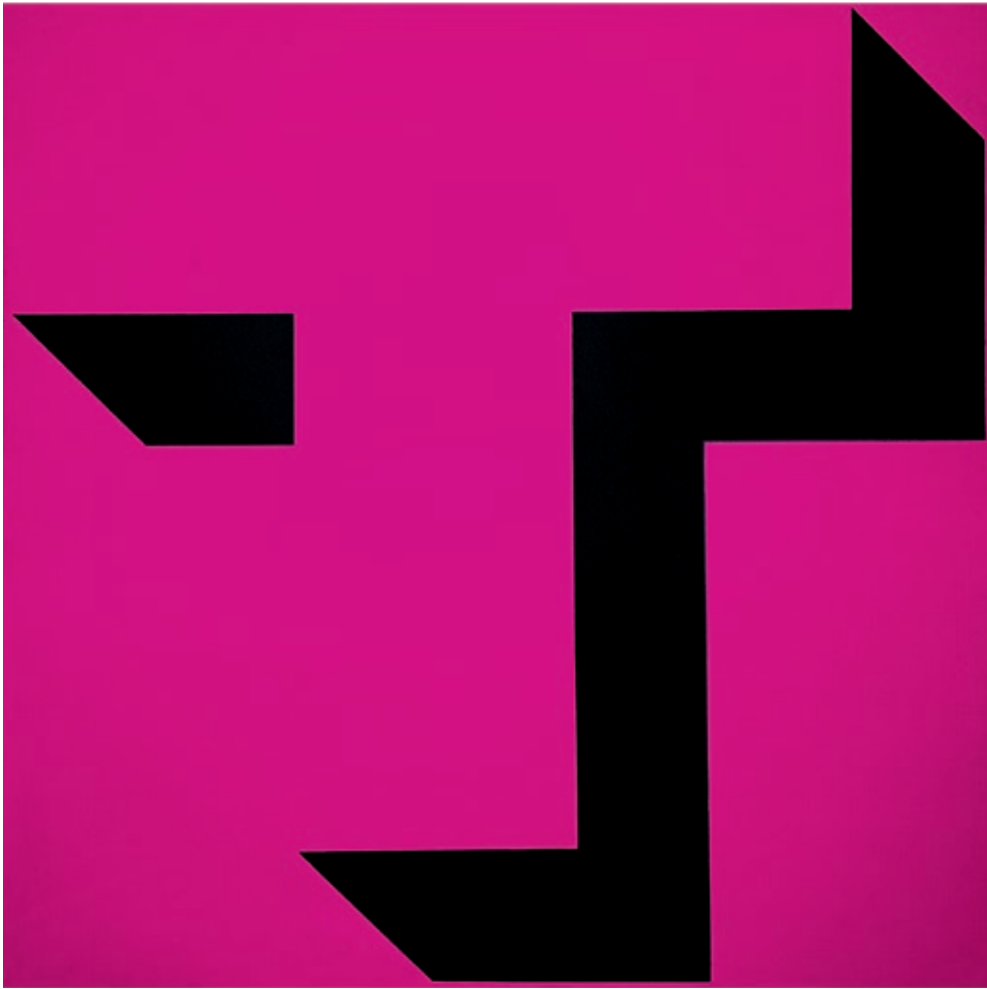




176 **Vicente Rojo**, *Negación 9—Negation 9*, 1972



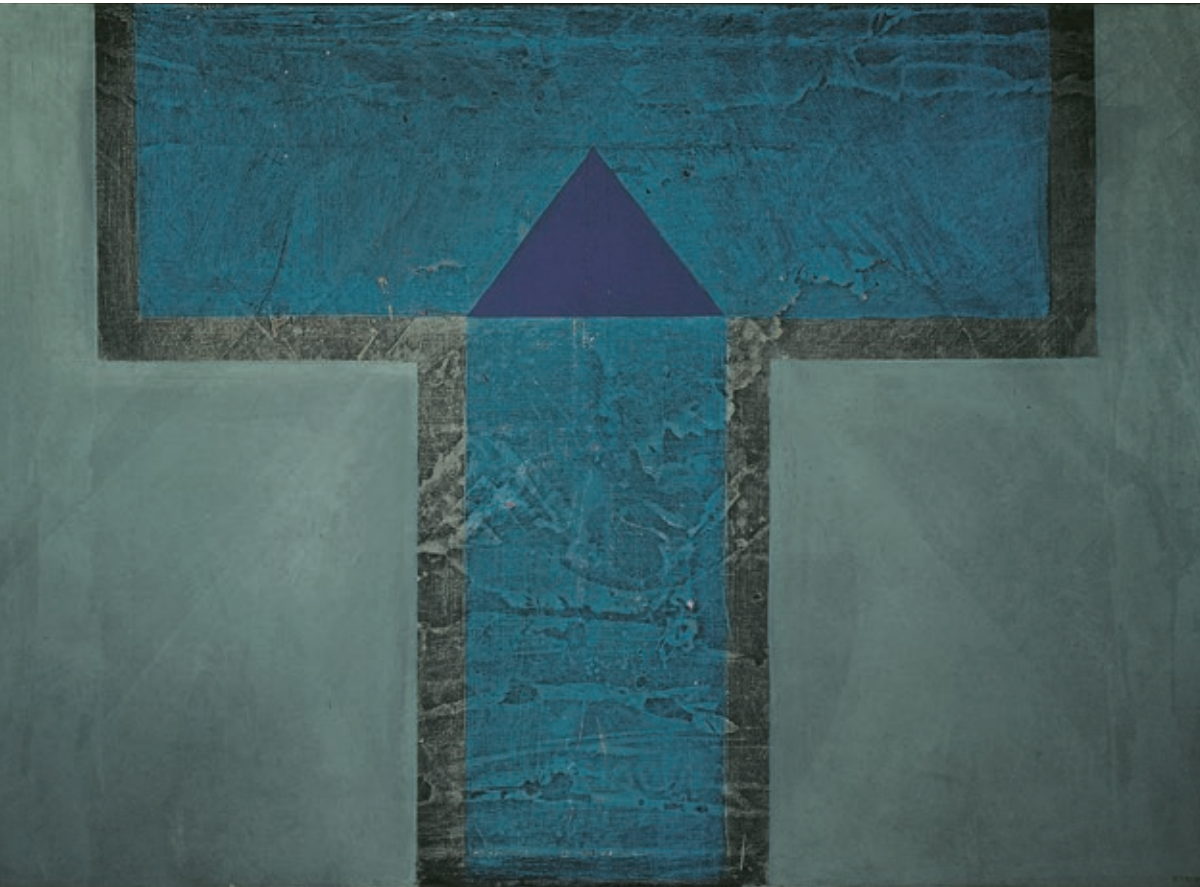
**Vicente Rojo**, *Negación 1354—Negation 1354*, 1973 177



# T

## Negations: Postwar Painting, Graphic Design, and Corporate Visual Culture

DANIEL GARZA USABIAGA



Vicente Rojo, *Señal antigua en forma de letra—Ancient Signal in the Form of a Letter*, 1969 [Cat. 16]

Beginning in 1971, Vicente Rojo began a series of paintings that is known by the title *Negations*.<sup>1</sup> Over the course of four years, he completed more than a hundred works, the defining feature of which is the clear presence of a T, with a horizontal located in the upper part of the canvas and a vertical that cuts it in half. These lines simultaneously represent the three corners of a triangle, one of the geometrical forms most used by the artist. This structure presupposes a total consciousness of the articulation of a series. Although works prior to *Negations* had been brought together in the manner of series (as with *Señales [Signals]*, 1966-1972), this was the first to be conceived as such by its author.

If the T is the reiterative structure that identifies this set of paintings as a series, the solution of each individual work is anything but monotonous repetition. No work is like another, and they can be radically different from one to the next. Rojo came to suggest that his intention was for them to be exhibited as if different painters had made them, as an exercise in variations on a single element.<sup>2</sup> The negation in *Negations* is directed, among other things, at the figure of the author as well as at the series understood as a practice in which uniform repetition prevails. Among the more than one hundred paintings one finds solutions related to informality, geometric or post-pictorial abstraction, as well as designs that could easily be referred to Rojo's practice in the fields of magazine publishing and editorial work. It would be worthwhile to recall that during the years that he was completing *Negations*, the artist was also developing a monumental output of graphic designs for different magazines and publishers. In fact, he acknowledges that his practices as an artist and designer converge most clearly and evidently in this series, which is demonstrated with the presence of the T.<sup>3</sup>

The relationship between art and design that we find in *Negations* will be analyzed in this essay by means of the way

1— [The Spanish word *negación* corresponds to its English cognate “negation,” but it also carries the senses of “denial” and “rejection,” on which the author draws below. –Trans.]

2— Interview with Vicente Rojo conducted by Marina Garone, Amanda de la Garza and Cuauhtémoc Medina, Mexico City, January 26, 2015.

3— Vicente Rojo, *Diseño gráfico*, Mexico City, Conaculta-DGP/Era, 2014, p. 138.

in which Rojo's painting reacts to a visual culture that is proper to that era, and in general to the global postwar, the result of a corporate order in which the figure of the logo is singularly important. As various critics and historians have analyzed, (material and visual) culture was radically transformed during the years that made up what is known as the Cold War, and it simultaneously acquired a repertoire with a planetary reach.<sup>4</sup> A regime of images of a corporate order, developed principally from the US, was part of this nascent visual culture. During the postwar period, for example, logos were distilled down to arrive at iconic, attractive and easily recognizable forms that, as some critics have pointed out, can easily be related, within the field of art, to the geometric, post-pictorial abstraction that was on the rise during those years.<sup>5</sup> Thanks to the dynamics of the postwar economy, this design tendency became transnational in scope, and was soon adopted in places that fell within the sphere of influence of the United States, as was the case with Mexico, a country where plastic solutions of a US origin were also gradually embraced, as in the case of painting according to a color field model. As this example shows, the repercussion of Cold War culture on the field of art goes beyond the well-known debate between figurative representation and non-figuration, and includes such things as the introduction of new materials (plastic, aluminum, color film) and their relationship with a broad visual sphere with a transnational reach. It is in this direction that Rojo seems to direct another negation from his *Negations*, problematizing the figure of the logo and, in general, the idea of repetition in the series.

---

4— Among others: Karen Dubinsky et al., eds., *New World Coming: The Sixties and the Shape of a Global Consciousness* (Toronto: Between the Lines, 2009); James Schwoch, *Global TV: New Media and the Cold War, 1946-69* (Urbana: University of Illinois Press, 2009); Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time: How the Soviet Union Built the Media Empire that Lost the Cold War* (Ithaca: Cornell University Press, 2011); Gabrielle Hecht, *Entangled Geographies: Empire and Technopolitics in the Global Cold War* (Cambridge: MIT Press, 2011); Ruth Oldenziel et al., eds., *Cold War Kitchen: Americanization, Technology and European Users* (Cambridge: MIT Press, 2011); Reinhold Martin, *The Organizational Complex: Architecture, Media and Corporate Space* (Cambridge: MIT Press, 2005); Beatriz Colomina et al., eds., *Cold War Hothouses: Inventing Postwar Culture from Cockpit to Playboy* (New York: Princeton Architectural Press, 2004).

5— See Caroline Jones, *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), esp. the chapter "Frank Stella, Executive Artist," pp. 114-188.

## Logos and Series

With the close of World War II, the US advertising and commercial design industries thrived like never before. Great corporations that had developed new materials and technologies for the wartime struggle began to transform those elements into a sizeable number of commodities for a market that had benefited from the economic opportunities of the postwar period. In this context, advertising and design became vitally important for grounding these new products in the tastes of the consumers. Mexico also experienced some of the benefits of this postwar economic panorama, benefits that enabled the local commercial design industry to take off, including the newest cases of advertising agencies.<sup>6</sup> For three decades (1945-1975), graphic and industrial design flourished in the country. By the 1970s, these practices had reached a level of development that was more than outstanding; consider, for example, the success and international recognition garnered by the total design strategy that was used for the 1968 Olympic Games. In the same vein, one could speak of the impressive level of development achieved by graphic and editorial design during those decades. Publications and publishing houses multiplied and their designs were modernized, becoming simpler and taking on an iconic character.

This was the milieu into which Vicente Rojo professionally enrolled after settling in Mexico City in 1949. From the early 1950s on he began to do design work for the Publications Office of the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) and the Directorate of Cultural Diffusion at the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), as well as for the newspaper *Novedades* and the magazine *Siempre!*, to mention just a few examples. His work in this field cannot be underestimated. Rojo was one of the main figures responsible for bringing graphic and editorial design radically up-to-date in Mexico during the second half of the twentieth century. In this sense, what Carlos Monsiváis had to say about his work in this field was no exaggeration: Rojo "organizes the movement from the old perception to the new in the cultural

---

6— In the early 1950s, for example, the first advertising agency appeared in Mexico City, founded by Héctor Cervera, dedicated to exploiting the brand new medium of television.

arena.”<sup>7</sup> Nevertheless, the paintings that he completed during the 1950s would seem, at first glance, to bear no apparent relationship to his work in the field of design. Indeed, some works seem to be in frank opposition to it—as is the case with in his early piece *Vecindad* [*Neighborhood*] (1952). Although it is difficult to discern the signature of his practice as a designer in the majority of his paintings from this decade, there are some pieces from this period that seem to contain indices of the works that he would develop a few years later. In *Estudio (París)* [*Studio (Paris)*] (1954) the spectator’s attention is captured by a prominent triangle, located in the center of the frame and representing a roof in the urban landscape. As we will see, such elements will become a regular feature in Rojo’s painting. Such a characteristic resounds in one of the defining traits of the graphic design from those years, including Rojo’s works: the concern to articulate, as part of the image, “visual blows” (*golpes de vista*).<sup>8</sup>

One begins to detect a clearer relationship between Rojo’s practice as a designer and as a painter by around 1964. The artist describes this relationship as a felicitous symbiosis between structure (design) and color (painting).<sup>9</sup> In some pieces from 1964, we begin to see geometrical figures, clearly defined by zones of color, which he had by then already used in numerous designs. Rojo used circles and squares, for example, as frames for images on the covers of various magazines, like *Artes de México* (of which he was co-founder and artistic director), with the aim of articulating “visual blows,” features that would arrest the attention of those who gazed upon them. With this perspective in mind, the painting *Ícono XXI* [*Icon XXI*] is especially revealing. The lower half features a blue triangle on a red background, a composition that creates a color contrast that commands the spectator’s attention and that, simultaneously, produces a sort of retinal effect that seems to imprint said figure onto the eye. The collection of works grouped together in a series

---

7— Carlos Monsiváis, “De las maestrías de Vicente Rojo,” in Rojo, op. cit., p. 11.

8— Carlos Monsiváis also mentions that this is one of the concerns present in Rojo’s designs; *ibid.*, p. 8.

9— Interview with Vicente Rojo conducted by Marina Garone, Amanda de la Garza and Cuauhtémoc Medina, op. cit.

that is known by the name *Señales* [*Signals*] also uses marks that seek to capture the spectator’s attention. These “signals” are specifically supported by geometric figures, but they also deconstruct them. Such a maneuver can be appreciated in *Señal antigua en forma de letra* [*Ancient Signal in the Form of a Letter*] (1966), which features a T, the intersection of whose horizontal and vertical strokes holds a triangle, a figure that, as I have mentioned, is also present in the design of said letter. In other works that comprise *Señales*, geometric figures are situated as part of the everyday urban environment. *Señal con manchas negras* [*Signal with Black Stains*], from 1966, offers a good illustration of this. This piece additionally features a triangular surface separating it from a strictly two-dimensional plane, like the tip of a spear flying at the spectator. It would be worth mentioning that these characteristics present in Rojo’s oeuvre—his preoccupation with “visual blows,” having immediate impact, and his way of seeking attention and leaving an imprint on memory—were also indispensable components of the design of corporate logos in the postwar period. Like the title of Rojo’s 1964 painting, logos also sought to function as *icons*, leaving a strong visual impression. Juan García Ponce’s description of the artist’s painting could well refer to these commercial emblems: “the extreme simplicity of his solutions troubles us above all with its too-immediate character.”<sup>10</sup>

In the early 1970s, Vicente Rojo’s design underwent a change that cannot go unnoticed and that is summarized in the appearance of sinuous lines and a more frequent use of the circle, in tandem with his continuing use of geometric figures like the triangle and the square. One of the first indices of this is the logo for the magazine *Plural*, as well as the typeface he designed for this editorial project, which was initially conceived by Octavio Paz and Carlos Fuentes. For this job, Rojo collaborated with the Japanese-born Argentine artist Kasuya Sakai, who, in the early part of the decade, also found himself experimenting with solutions made up of

---

10— Juan García Ponce, “Vicente Rojo y los signos,” in *El cuaderno escolar de Vicente Rojo*, exhibition catalog for the artist’s solo show at the Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) from April 26 to June 30, 1973, Mexico City, Universidad Nacional Autónoma de México—Dirección General de Difusión Cultural, 1973.

differently-colored sinuous lines like those that give the letters of *Plural* their shape.<sup>11</sup> His series *Ondulaciones* [*Undulations*] (begun in 1976) best illustrates the development and consolidation of this interest. After residing in New York City, Sakai established himself in Mexico City, where he gradually developed a practice that was intimately related to post-pictorial abstraction, epitomized by the work of artists like Frank Stella or Kenneth Noland—the model of “color fields” that still enjoyed great prestige in the US. Many acknowledge Sakai as the one to introduce this type of painting to Mexico. This plastic solution echoes the logo for *Plural*, whose letters are shaped by a pair of lines in different, clearly delimited colors. In this sense, one might say that if the logo for the 1968 Olympics in Mexico City (designed by Lance Wyman) was related to the perceptual art of that period (and, from a nationalist perspective, to the material culture of the Huichol Indians), then *Plural* was likewise related to painting based on color fields. Other of Rojo’s designs in which this type of signature can be appreciated are the logos for *Directores Asociados* (1972) and for the magazine *Artes Visuales*, published by the Museo de Arte Moderno beginning in 1973, as well as the covers of Fuentes’s *Tiempo mexicano* (1971) for the publisher Joaquín Mortiz and of José Revueltas’s *Dormir en tierra* (1972), published by Ediciones Era. The work of other Mexican professionals also shows signs of this relationship between design and this style of painting; such is the case of the logos designed by Pedro Ramírez Vázquez for *Pinturas Berel* and for the Universidad La Salle (1976). The work of Caroline Jones has been decisive in the study of postwar art as it related to the corporate, industrial visual culture of the era. For her, the iconic solutions of some of the artists who are emblematic of post-pictorial abstraction are echoed in the commercial logo in its attempt to capture attention and achieve an immediate communication with the spectator through simplified forms, which direct his or her attention and become attractive and easily legible thanks to the use of color.<sup>12</sup>

11— Rojo in interview with Amanda de la Garza, Cuauhtémoc Medina and Marina Garone Gravier, January 26, 2015 (here after “VR Interview, 2015”). Rojo narrates how he participated in the design of a couple of the first issues of *Plural*, in which the magazine’s logo and typeface were defined. Sakai was subsequently in charge of designing the publication.

12— Jones, op. cit., pp. 157-159.

In 1966, Rojo began to serve as artistic director of the *Revista de la Universidad de México* [*University of Mexico Magazine*]. One of the characteristics of the design of the covers under his direction was to change the masthead every year, an activity that he carried out during the time that he worked on the publication. One distinctive trait of these covers is the presence of the letter U, whose design changes over the course of the years. Sometimes, for example, it appears in a solid color, while at others it is shaped by a cluster of small circles. This editorial work could be regarded as a forerunner of the *Negations* series, if one considers the way in which it conjugates repetition and change. In the paintings the letter T appears in lieu of a U – T being a letter that functioned, incidentally, as a central feature of various logos of Mexican businesses in that era, such as Ramírez Vázquez’s logo for Tauro or Lance Wyman’s work for Timbertoy (1969) and *Empaques de Cartón Titán* (1969). Nevertheless, the T in this series seeks to distance itself from the repetition proper to the logo, from the way in which it reappears over the length and breadth of the corporate space—from office supplies to the public signage that serves to identify its offices. In each of Rojo’s paintings, by contrast, the central element is transformed: sometimes it appears clearly, while at others it disappears, or is merely suggested, or is fragmented or made more dynamic. If the changes to the U in the *Revista de la Universidad de México* functioned, according to Rojo’s words, as a strategy to alleviate his boredom as a designer, in *Negations* the letter operates as a tactic that seeks to reject the concept of authorship—in addition to becoming an arbitrary element, a letter that does not refer to anything when stripped of the context of a magazine or of a commercial business.<sup>13</sup> As I mentioned earlier, in what could be seen as a conceptual exercise related to painting, the artist sought to embody multiple authors who would complete pieces that featured the letter T, using it as a serial motif for a thematic exhibition. This event (an exhibition that, to a certain extent, would have had a performative character) was never held, and Rojo could not carry out his game of representing multiple painters. In fact, it could be

13— Rojo, *Diseño gráfico*, op. cit., p. 68.

said that, with the passage of time, the presence of the T operated in a contrary fashion, functioning for a time practically as the painter's distinctive seal (i.e., his logo). Rojo seemed to be aware of this when he described the *Negations* series as "paintings that would deny each other, and that would even deny me as their author, that would depersonalize my work, a bit of nonsense that, I'm not sure whether this was fortunate for me or not, ended up failing."<sup>14</sup>

As I mentioned above, *Negations* was the first set of works that the artist conceived as a closed series. Its characteristics prove this: the canvases in three formats (80 × 80 cm, 110 × 110 cm, 140 × 140 cm), the pieces in numerical order and a solution that starts out with "a very rigid structure, within a strictly square form." It is only over the course of the series that one can appreciate how Rojo destabilizes the figure of the logo. Regardless of whether an element becomes a defining feature of a set of paintings, like the T in *Negations*, upon closing the series it is canceled out, as if it were taken out of circulation regardless of the demands of the market. The T would be negated in this way, later, by the reiterative presence of the square in the series *Recuerdos [Memories]* (1976-1979). Afterward, the constant repetition of said geometrical form would go on to be negated by the diagonal lines that characterize the paintings that make up *México bajo la lluvia [Mexico Under the Rain]* (1980-1989).

If it is possible, by means of the concept of the series, to ponder how Rojo manages to destabilize the permanence of the individual brand (the logo), it is worth asking what he does to affect the structure of the series as such; that is, how he alters the concept of the series as a fundamental part of visual culture and corporate, industrial discourse, wherein what prevails is repetition as the manufacture of products on an assembly line. Basically, this is achieved by means of a solution that conjugates repetition and change. Although, for the artist, this maneuver was geared toward the aim of dissolving the concept of authorship, and simultaneously toward elaborating a conceptual proposal with regard to painting, on another register, and perhaps in an un-premeditated way, his understanding of the series (mainly of *Negations*)

14— Vicente Rojo, *Puntos suspensivos. Escenas de un autorretrato* (Mexico City: Era/El Colegio Nacional, 2010).

ran against the grain of the generalized way in which other artists were working with said concept: that is, as a set of works whose appearance and resolution were rather homogeneous and bereft of radical variations, starting out from a rigid serial structure and an internal referentiality that turned them into a sort of "brand,"<sup>15</sup> a form that had to do with understanding the series in painting in relation to the corporate, industrial order of the postwar period. Some of the best illustrations of this, coming out of Jones's research, are series done by Frank Stella, beginning with his *Black Paintings* from the early 1960s.

In the case of *Negations*, the T-shaped structure paradoxically allows for numerous variations. In his eagerness to represent multiple authors, negating each other one after another, Rojo took the series as a platform for radical plastic experimentation. Some pieces might recall paintings he elaborated beginning in 1964, while others deepen his investigation into a form of painting based on the model of color fields, as well as on other aspects he used in his practice as a graphic designer. Rojo's understanding the series as a field of experimentation, in which difference and repetition coexist, drew on Francis Bacon's painting, in particular after Rojo saw one of the pieces from the series *Study for a Portrait of Van Gogh*. In his words, this showed him how "to develop form in different ways."<sup>16</sup> If works like *Negation 9* (1972) and *Negation 801* (1974) could recall the somewhat informalist solution of some of his works from the second half of the 1960s (cases of "impure geometry," as Rojo would call them), pieces like *Negation 6A* (1972), *Negation 12* (1973) and *Negation 35* (1973) make apparent the painter's interest in the color field model, which he had already been practicing in the field of design. In fact, *Negation SA* (1973) alludes to the first of his graphic works to be related to such a solution, as well as to the work of his collaborator Sakai and the jobs that they completed together for *Plural*. Some of these examples from *Negations*, such as numbers 12 and 35, can help us to appreciate clearly the relationship

15— Jones, op. cit., p. 157.

16— Vicente Rojo, interviewed by Cuauhtémoc Medina 2005. Archive of *The Age of Discrepancies*, Arkehia, MUAC, UNAM.

between this kind of pictorial solution and corporate visual culture if they are compared to the logo designed by Lance Wyman for Empaques de Cartón Titán. Regardless of whether they are paintings or works of design, both images show a strong clarity and immediacy and promote their easy identification; with their play of planes and perspective, they seem to detach themselves from the surface and project themselves toward whoever observes them. This way of understanding the image, one type of image, is emblematic of a turn in postwar visual culture that was produced, in part, by the acceleration of the market and its demands. With this comparison I do not mean to suggest that painting depends on design or vice versa, but rather to point toward the presence of a visual culture that was shared, during those years, by graphic designers and artists, professions that, incidentally, were not as segregated and antagonistically positioned as they might at first glance appear to be today. An example of this is the figure of Rojo himself, a professional who got along in both settings, as did other artists at the time, such as Mathias Goeritz (who received corporate commissions for monumental sculptures and logo designs), Helen Escobedo (interior office design) and Arnold Belkin (corporate commissions for graphic works).<sup>17</sup>

*Negations* shows many more solutions than those pertaining to an “impure geometry” or “a geometry in all its cleanliness,” facets of Rojo’s production that had already appeared on a single plane during the 1960s in works that can be grouped under the title of *Destrucción* (like *Destrucción 2*, 1966).<sup>18</sup> In addition to those poles around geometry, the artist completed works as part of the series that sought

—  
17— Between 1957 and 1968, Mathias Goeritz completed various commissions of monumental sculpture for companies dedicated to real estate, tourism, and industrial assembly. In 1973, Helen Escobedo designed the offices of Noriega and Escobedo. During the 1980s, Arnold Belkin received a commission to carry out a series of graphic works for Olivetti de México. These are just a few examples that show the relationship between art and corporate culture during the 1950s, ‘60s, and ‘70s, and which served as case studies in my research “Arte y cultura corporativa en México durante la guerra fría.» See for example Daniel Garza Usabiaga, “Un nuevo paradigma de arte público: Mathias Goeritz y la escultura monumental urbana en el contexto de la guerra fría,” in *Mathias Goeritz. El regreso de la serpiente* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014), pp. 92-105.

18— Works influenced by the work of Jasper Johns and Robert Rauschenberg.

to articulate certain perceptual effects (*Negation 1354*, 1973) or that suggest the presence of the T with minimal gestures, almost like the traces of a drawing (*Cuaderno escolar 2, 3, 4, 5*, 1973)<sup>19</sup>. The reminiscences suggested by the set of these paintings with the work of other artists are also numerous: Sakai, Mark Rothko, Luis Tomasello, just to mention a few. In his attempt to underline variation in the series, Rojo even went so far as to disrupt its central structure. In *Negation 16* (1973) the T has been placed diagonally in relation to the canvas. Starting out from a color field solution (which could easily be related to the design for certain logos shaped by means of concentric bands), in this painting the recurrent structure of the T disappears and its place is occupied by a series of diagonal lines, prefiguring the set of pieces that give shape to *México bajo la lluvia*. It is evident that it is this multiple variation from painting to painting that situates *Negations* in opposition to the understanding of the series under corporate, industrial discourse and visual culture. This set of over one hundred pieces, completed in four years—an enormous quantity that resonates with mechanical, industrial production—does not succeed in offering a unified visual aspect associated with sequentially produced industrial objects. In this sense, Rojo recognizes that series like *Negations* function as “an anti-assembly chain” in which difference is filtered through repetition, disrupting the rigidity of a structure and system.<sup>20</sup>

It is interesting to note that Rojo was not the only artist in Mexico who sought to understand the concept of the series as difference in repetition, a factor that is endowed with a certain dynamism, associated with change, with the body of work. In his series *El espacio múltiple* [*Multiple Space*] (presented at the Museo de Arte Moderno in 1973), Manuel Felguérez carried out a similar exercise in which, starting out from certain geometrical forms and a set palette of colors, he created multiple variations of compositions that took form in the manner of graphic work, painting, reliefs, and sculptures. This case reveals, as does *Negations*, a critical distance toward the corporate, industrial discourse, products

—  
19—“VR Interview, 2015.”

20—“VR Interview, 2015.”



and imaginary of the postwar period on the part of these artists, even though they may at times resort to or make use of similar strategies (a product of a shared cultural context). The variation inscribed in this set of Rojo's pieces, from this perspective, is situated in an antagonistic relationship to the growing homogenization and overwhelming repetition that characterize the whole field of action of the corporate logic that arose during the postwar period.



# Vicente Rojo: pintar la escritura

FEDERICO ÁLVAREZ

Texto originalmente publicado como: Federico Álvarez, "Vicente Rojo: pintar la escritura", *Revista de la Universidad de México*, núm. 65, UNAM, julio de 2009, p. 53-56.



Nicola Lorusso, *Estudio Rojo—Rojo's Studio*, 2011-2013 [Cat. 75]

Vicente Rojo es un hombre primordialmente interior. Digo "primordialmente" porque, claro, es también un hombre exterior en la medida en que lo es todo ser social. Pero lo suyo es la soledad antes que la relación, la soledad de su interioridad: algo que, aunque pudiera parecer contradictorio en un pintor, le permite, como al músico, *imaginar* valores estéticos con los ojos cerrados. Una cierta timidez, también, si timidez viniera de intimidación y no de temor. Y, en esa intimidad, una pasión serena e intensa, un clasicismo que, como en todo artista de talento, es capaz de negarse a sí mismo, de destruirse, haciendo de la "destrucción de un orden" un objetivo, una meta. Lo ha dicho y lo ha hecho más de una vez, pero ahora que, en su última exposición, pinta cartas a grandes figuras que admira, el respeto al destinatario le hace reunir la más clásica y acaso la más bella de sus muestras.

Podría pensarse que, tratándose de un pintor, esa imaginación es, redundantemente, el reino de la imagen visual omnipresente, y con ello se divorciaría (imagen *vs.* concepto) de toda abstracción conceptual. Es el viejo problema: los artistas (músicos, pintores, escultores, bailarines, actores y actrices) ¿son intelectuales?

Rojo nos da la respuesta aplicable a todo verdadero artista: esa imagen es en él también idea y, en tal medida, todo gran artista es un ideador, un intelectual. (Recordemos la frase tantas veces citada de Leonardo: *La pittura é cosa mentale*). Ahora bien, un filósofo se engolfa, solitario en un mundo de ideas, de conceptos, y esas ideas y conceptos son palabras. Palabras pensadas. ¿Son palabras pensadas las ideas de un artista? ¿Piensa palabras al pintar o componer? No creo. Esas ideas que él piensa no son ideas verbales como las del filósofo o las del narrador: son ideas sonoras o ideas visuales. Las mentes de Stravinsky o de Klee se ocupaban asiduamente en esas ideas no verbales. Y Cézanne decía: "El contenido de nuestro arte está primariamente en aquello que nuestros ojos piensan." Pensar con los ojos es pensar imágenes obviamente mentales. Son *ideas-imágenes*. Puede parecer un oxímoron pero está muy lejos de serlo.

La relación entre la imagen y la idea es casi ontológica si hablamos de un artista de excepción. Por eso, también, al igual que Stravinsky o Klee, Vicente Rojo no es un artista "romántico". Aunque la sensibilidad está en el centro de

toda esa capacidad ideadora, me atrevería a decir que hay en ella más inteligencia que sensibilidad, pero una inteligencia de lo sensible. En Rojo, inteligencia es lo que su cabeza ve. Y su cabeza no deja de ver calladamente lo que piensan sus ojos cerrados.

Contra todo cuanto se dice, la mudez de la pintura es una maravillosa facultad irrenunciable. La sinestesia de Cardoza y Aragón (“Cuida tu oreja, Vicente, hermano mío”) se refiere, a mi juicio, a la “audición” del ritmo de la pintura, del ritmo del silencio, como el propio Cardoza dice más adelante; no el ritmo sonoro y temporal de la música que suele llevarse la palma, sino el ritmo espacial visual objetivo: las rítmicas pisadas que un caminante deja en la arena: espacio *más* tiempo. Ahí está, en el cenit detenido de este caminante, con una riqueza y una intensidad asombrosas, la mirada de Vicente Rojo.

Es por todo esto por lo que Rojo es un pintor poderoso. En la pintura abstracta, o se es un pintor poderoso (Pollock, Motherwell) o no se es pintor. En la pintura figurativa se puede ser “pintor de domingo” y hacerlo bien. En la abstracción creo que no, porque ¿qué significa ser un pintor poderoso? Significa, primero, ser un trabajador infatigable. Sólo por acumulación de trabajo se logra cambiar la cantidad en calidad y alcanzar la posesión de una intuición sensible pletórica y dispuesta. (Si para Friedrich Schlegel “la intuición intelectual es el imperativo categórico de la teoría”, paralelamente podríamos decir que la intuición intelectual-sensible es el imperativo categórico de la mejor práctica artística.) Segundo: ser, de modo correspondiente, un artista reflexivo. Claro que hay que ser también —acabamos de decirlo— sensible, categóricamente sensible, pero no basta. En la pintura abstracta hay que ser tautológicamente capaz de abstracción. Hay que ser un intelectual: dar intención pensada a la línea, al color, a la estructura; a la emoción. (Pintar pensando —talento más entendimiento. Prohibido improvisar. Recuérdese el *dictum* de Eric Kleiber: “Los enemigos del arte son la improvisación y la rutina”). Y tercero (aunque bien sabemos que es una condición relativa, ancilar), saber, consecuentemente, escribir. Cada vez más, a todo lo largo de la historia, la pintura y la música se acompañan con ventaja de la palabra. No hay que olvidar que es el único sistema interpretante.

Todo artista, todo ser humano inserto en la vida social, debería escribir bien (en nuestro tiempo Mondrian, Malevich, Kandinsky, Delaunay, Klee, Picasso, etcétera, manifiestan su inteligencia no sólo del modo directo e inmediato, que es el de la pintura, sino también de la manera mediata, abstracta y, en este caso, repito, ancilar, que es la autoconciencia escrita). Se trata de una autoconciencia hacia dentro, a infinita distancia de cualquier explicación, descripción o éfrasis. Decía Voltaire: “La piedra de toque del poeta es la prosa”, cosa que muchos poetas olvidan y que otros muchos magistralmente practican ¿Qué tienen los poetas que no tengan los pintores y los músicos? El uso privilegiado del lenguaje. En una cierta medida, y no de modo inexorable, la piedra de toque del pintor abstracto es la escritura, su expresión verbal. Puede parecer una disminución de la vivencia autoral estrictamente artística pero, por el contrario, es muchas veces su renovada vigencia interior. Rojo es un escritor muy capaz. Es decir, un excelente pintor que escribe muy bien. Es una faceta que se le conoce poco porque apenas publica nada (y es que hablo de escribir, no de publicar). Pero, cuando lo hace, pone la marca de una indudable capacidad de concentración. Y ahora —última de sus exposiciones de la serie “escrituras”— pinta cartas, utiliza la “caligrafía” seductora de su penúltima exposición, para escribir cartas. ¿No es la caligrafía (*kalos*, bueno; *grafos*, escritura) una abstracción?

Entre compositores se habla a veces de una denominada “caligrafía estilística”. Y es que, cuando componen sobre el papel pautado, algunos compositores tienen mejor “letra” que otros. Hay así partituras originales que adquieren, en efecto, un valor visual, estético, derivado de esa cuidadosa individualidad caligráfica del compositor; y otras en las que la compulsión creadora convierte los pentagramas en hileras de rayones aparentemente descompuestos.

¿Y entre los pintores? Se habló en otro tiempo de “abstracción caligráfica” cuando el pintor exhibía un cierto estilo preciosista, metódico, en el que se podría adivinar la herencia del arabesco, de la escritura cuneiforme, de las pictografías o de cierto geometrismo lineal o diminutamente figurativo que parecía nacer de una intuición de lo secuencial, en cierto sentido, pues, temporal, o de variaciones sistematizadas de manera relativamente arbitraria

en el espacio. Pero yo siempre tengo una vieja reserva cuando veo que, en las artes (uso el plural, porque si no —ante el mal uso de tantos ensayistas— parece que estoy hablando sólo de pintura), ciertas categorías viajan de unas a otras borrando los perfiles que le dan identidad. Confieso, pues, que sólo excepcionalmente comulgo con híbridos mediáticos: pintura musical, escritura plástica, poesía escultórica, arquitectura poética, etcétera (Tarkovski, excepción genial: “¡esculpir el tiempo!”). Por eso, cuando Vicente Rojo me dijo contento que iba a iniciar una serie de sus pinturas bajo el rubro de “Escrituras” le dije embromándolo: “El pintor pinta, no escribe” “¡Ya verás, ya verás!”, me contestó. Y hemos visto, en efecto, dos muestras ya de la serie, como siempre en él, de nuevo innovadoras, llenas de sencilla brillantez, talento y belleza. E ideas.

Vicente Rojo había empezado su carrera de pintor, después de su primera etapa figurativa (que yo siempre añoro), con un abstraccionismo (los *Presagios*) compacto, grávido, serio, casi solemne (se trataba de los angustiosos presagios que conformaron el trágico patetismo de la cultura mexicana), con pocas figuras geométricas cargadas de materia (si la memoria no me es infiel), sobre fondos oscuros. Luego, su pintura fue adelgazándose y dinamizándose desde dentro, perdiendo gravedad, aligerándose y, al mismo tiempo, dando contenidos menos precisos, más ambiguos, pero sumamente expresivos dentro de su estricta riqueza formal. Cada pocos años nos deparaba siempre una sorpresa *in progress*... Todo se constituía en *obra*. No era posible semiotizarla, textualizarla; no podía haber aquí “muerte del autor”; detrás había un creador reconocible, un estilo de gran imaginación y riqueza.

La escritura nos dice cosas que calladamente escuchamos. Lo de Quevedo, tan repetido: “escucho con los ojos a los muertos”. Y lo de sor Juana: “Óyeme con los ojos, / ya que están tan distantes los oídos...” El medio de la pintura sustituye esas cosas oídas con la vibración del color; en el caso de Vicente Rojo, con una “frecuencia” media, con una intensidad sobria. Buen gusto, para luego, en ocasiones, romperlo y salvarlo. Elegancia, imaginación, equilibrio, destrucción y preservación...; y no cejar. Todo un dialéctico de la pintura.

¿Qué hace Vicente Rojo cuando pinta sus “escrituras” y sus “cartas”? Lo inmediato y fácil es decir que usa esas

palabras metafóricamente, que esas pinturas no son escrituras, pero que a todos nos parece un gran acierto llamarlas así. Las perlas de tu boca no son perlas, pero entendemos y aplaudimos al poeta que lo dijo por primera vez. Como el poeta, Rojo ha inventado un nuevo valor de su pintura al convertirla en una nueva manera de “escritura”. Digamos que, al ver estas “cartas”, oímos en sus trazos calígrafos el rasgueo mudo de su pincel-pluma. Es decir, una escritura, por supuesto, de pintor: imagen visual que acaso se agobia en su silencio, pero que no pretende hacerse oír. Porque, ¿qué diría sino lo que se ve? ¿No componían los músicos románticos “canciones sin palabras”? Pues Rojo riza el rizo: pinta “escrituras sin palabras”. “Una escritura que no busca ser leída”, dice Verónica Volkow, en su inteligente y bello ensayo publicado en el catálogo de la exposición anterior (“Escrituras”). Y en el de la nueva y última (“Correspondencias”) Alberto Blanco habla muy atinadamente del “eco”. En efecto, en estas cartas hay un eco de la correspondencia entre el pintor y el destinatario. ¿De dónde sale este eco? Si pudiéramos concebir el icono como un no-signo, yo me atrevería a decir que hay en algunas de estas “correspondencias” una subrepticia iconicidad no codificada (el código va, en última instancia, por dentro, y sólo por dentro, del pintor). Las palabras de Cardoza que líneas arriba empezaba a citar: “la veo como música, la escucho como pintura” podrían haber sido el epígrafe de esa serie. O, con alguna distancia, las de Valéry: “*Dans le poète, / L’oreille parle, / La bouche écoute. / C’est l’intelligence.*”

Viendo estas líneas “escritas” de Rojo, esas cadenas de color, se me agolpan las ideas en la cabeza. Perdóneme el lector si me deslizo de nuevo, acarreado por esa idea del eco y del icono, hacia aburridos aspectos teóricos y los retomo a la vista de la vivencia concreta. Escribir es pensar, dijimos poco más arriba; las palabras —repetimos— se encadenan unas con otras al ritmo del pensamiento y adquieren sentido. ¿Y al pintar? Si no hay palabras en la pintura, ¿qué “escribe” Rojo? Los semióticos discuten hace años sobre si las artes no-verbales son o no sistemas de signos. La lengua (la escritura) significa, pero ¿significa el arte? ¿Se pintan significados? A veces, sí. En una tabla medieval la paloma *significa* “espíritu santo”; en la pintura de Picasso *significa* “paz”. Son signos, iconos. También en la obertura *1812* de Tchaikovsky,

las notas de la Marsellesa insertadas en ella *significan* (icono musical) la invasión de Napoleón en aquel año. Pero en la inmensa mayoría de la pintura moderna y contemporánea, y más si es abstracta, la cosa se complica. Rojo puede llamar a sus cuadros *Lluvia sobre México* y Joaquín Gutiérrez Heras *Los cazadores* a su poema sinfónico. Pero si nos empeñamos en ver y oír en ambas obras el significado de esos títulos, fracasaremos o nos engañaremos. No tienen significado pero tienen sentido. Las sentimos como pintura y como música, no como discurso. Forster, el gran novelista, decía que gozaba infinitamente la obertura *Coriolano* de Beethoven hasta que le dijeron “lo que significaba”. Empezó entonces a dejar de gustarle porque, al oírla, se entrometían los supuestos significados verbales. Aviados estamos si pretendemos buscar las letras que se esconden en las “escrituras” y “correspondencias” de Vicente Rojo. Entonces, ¿por qué titularlas “escrituras”? Hay ciertamente una semejanza. Quien a la vista de los cuadros de la primera exposición de la serie no conoce el título de la muestra, podrá decir: “Parece una escritura”, y podrá seguir afirmando: “es como una escritura pintada”. Aumentaría, acaso, su interés al pasar de una “escritura” a otra. Pero nunca sería tan ingenuo, según dice Verónica Volkow, como para pretender leerlas. Cuando uno ve una frase escrita en húngaro, pero no conoce la lengua, sabe que aquellas palabras tienen significado, pero no puede descubrirlo porque no conoce el código. El visitante a la exposición de Rojo sería igualmente un insensato si, como en los códigos estudiantiles secretos de la secundaria, pretendiera descifrar el código de su “escritura” para descubrir significados escondidos tras sus pinceladas. No. ¿Lo diré?: no es un lenguaje, aunque tantos hablen una y otra vez del lenguaje de la pintura, del lenguaje de Renoir, etcétera. La pintura es una disciplina artística autónoma y, aunque tenga muchas veces, acaso siempre, no pocos valores extraestéticos perfectamente legítimos e incluso, a veces, fundamentales, debe verse ante todo en su mismidad: como pintura.

Gran problema: la pintura es en primer término imagen visual, y la imagen es imaginación, sensación, percepción, y puede ser emoción, expresión, goce, vivencia... y todo ello junto. La escritura, por su parte, es, ya lo hemos visto, significado, concepto, y puede ser todo lo demás que aducimos para la pintura; pero hay que conocer un código

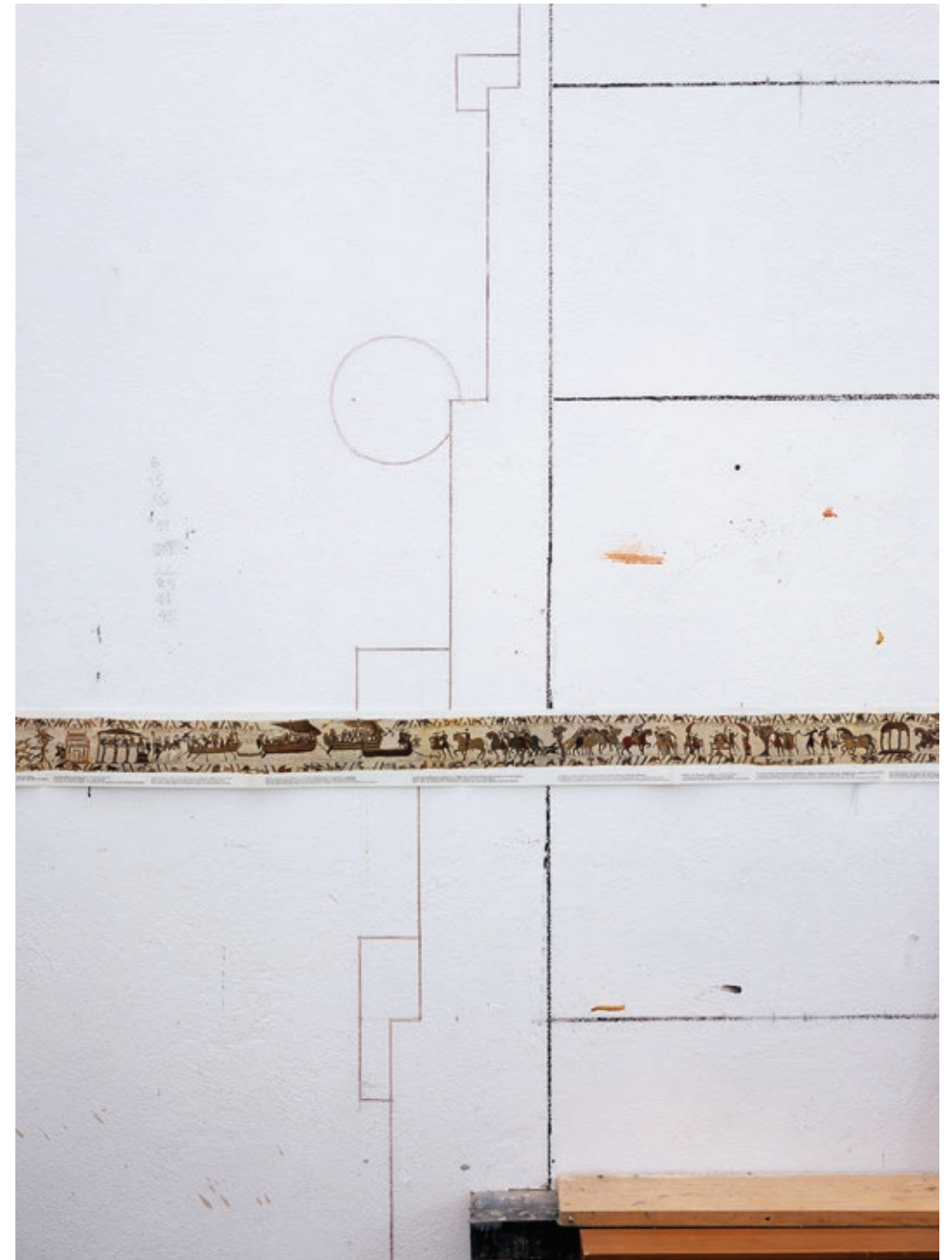
y leer descodificando. Pedir un kilo de tortillas no es igual en español que en inglés, y si no sabemos alemán no entendemos los versos de Goethe. Pero ingleses y alemanes no necesitarán saber español para gozar *Las meninas* o las “escrituras” y “correspondencias” de Rojo (es obvio que la música, y cualquier otro arte, obedece a la misma condición). La pintura, como la música, es directa e *inmediata*; no necesitamos, para sentirla y pensarla, eso que en la escritura es consustancial con las palabras; un *código* que, por su imperiosa necesidad social, es lo primero que nos enseñan nuestros padres desde niños.

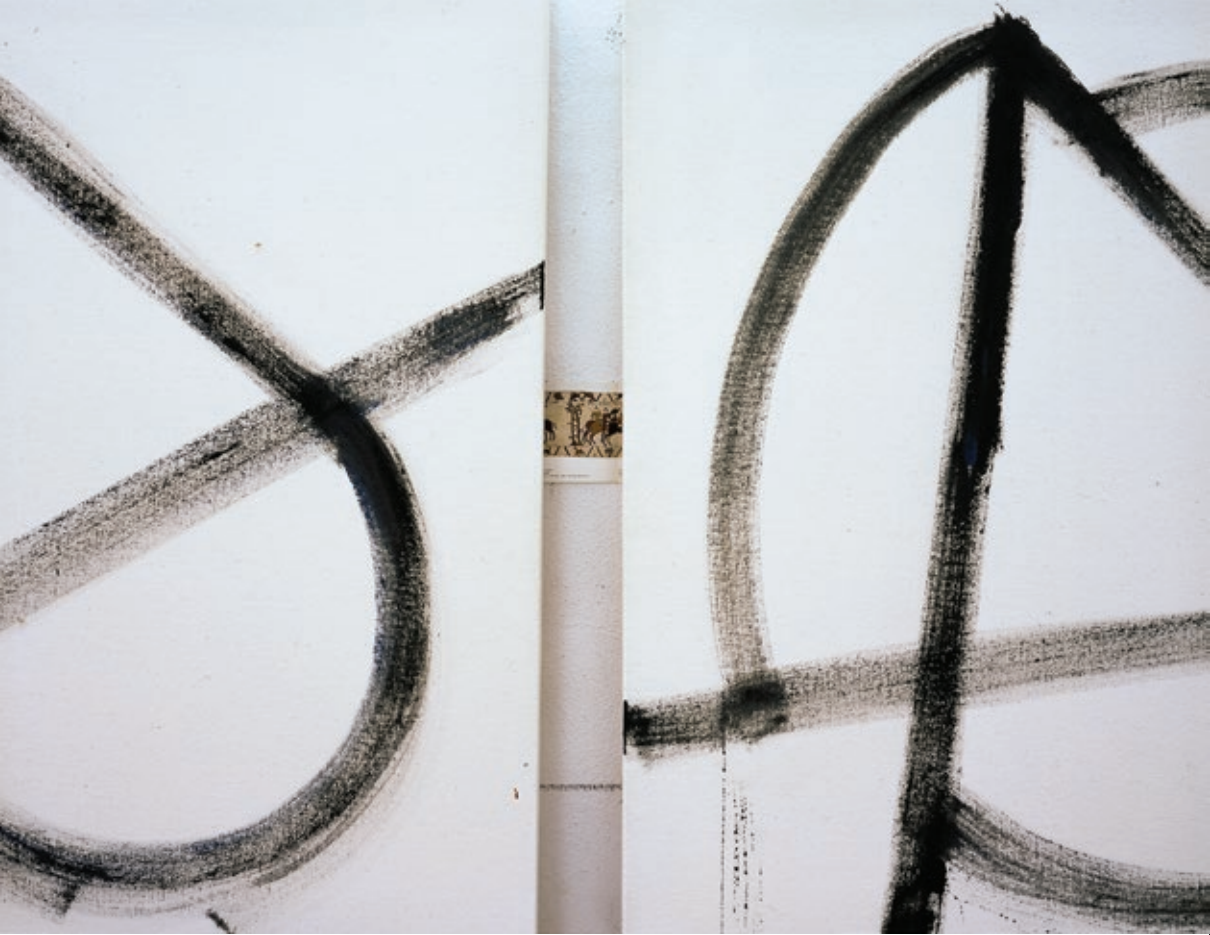
En estas “escrituras” de Rojo la sobredeterminación formal de casi toda su obra anterior se aplica a una nueva sobredeterminación aparentemente más estricta que nunca, la cual se reduce a la línea recta o a la cuadrícula, y a una reordenación sobre ellas. O encima o debajo de ellas, de “letras” encadenadas. Sobre el ejercicio constreñido de todo diseñador tipógrafo (nombres de una tradición que Rojo conoce muy bien: Aldus, Caslon, Bodoni, Baskerville, Garamond...), el pintor goza en inventar un “alfabeto” infinito en el que no hay nada fijo. Cada “letra” es la de *otra* “escritura”: una escritura sin referencias, “despojada de sentido semántico”, dice Verónica Volkow. El artista nos obliga a entrar en el reino de las comillas, una y otra vez, al mencionar el rubro de estas dos sobresalientes exposiciones. Su letra no es letra y su escritura no es escritura. Haga usted la prueba. Dibuje una línea recta sobre una hoja de buen papel y escriba encima de ella, o debajo o arriba de ella, otra línea que finja una escritura, casi una taquigrafía, en la que no se reconozca ninguna letra. Hágalo con buen gusto, con comedimiento, guardando un cierto ritmo no evidente, y coloreándola después con semejantes virtudes. Habrá seguido, en cierta medida, el *modus operandi* de Vicente Rojo. Luego compare su “escritura” con la de Rojo y comprenderá la distancia que hay entre un pintor de genio y el naufragio de quien se tira al agua sin saber nadar. Lacan se hubiera sentido feliz: significantes sin significados. Pero no hay tal porque aquí no hay, ni quiere haber, signos. Hay pintura hecha sobre un *asunto* ordenador, incitador, que va retrocediendo a medida que la pintura avanza.

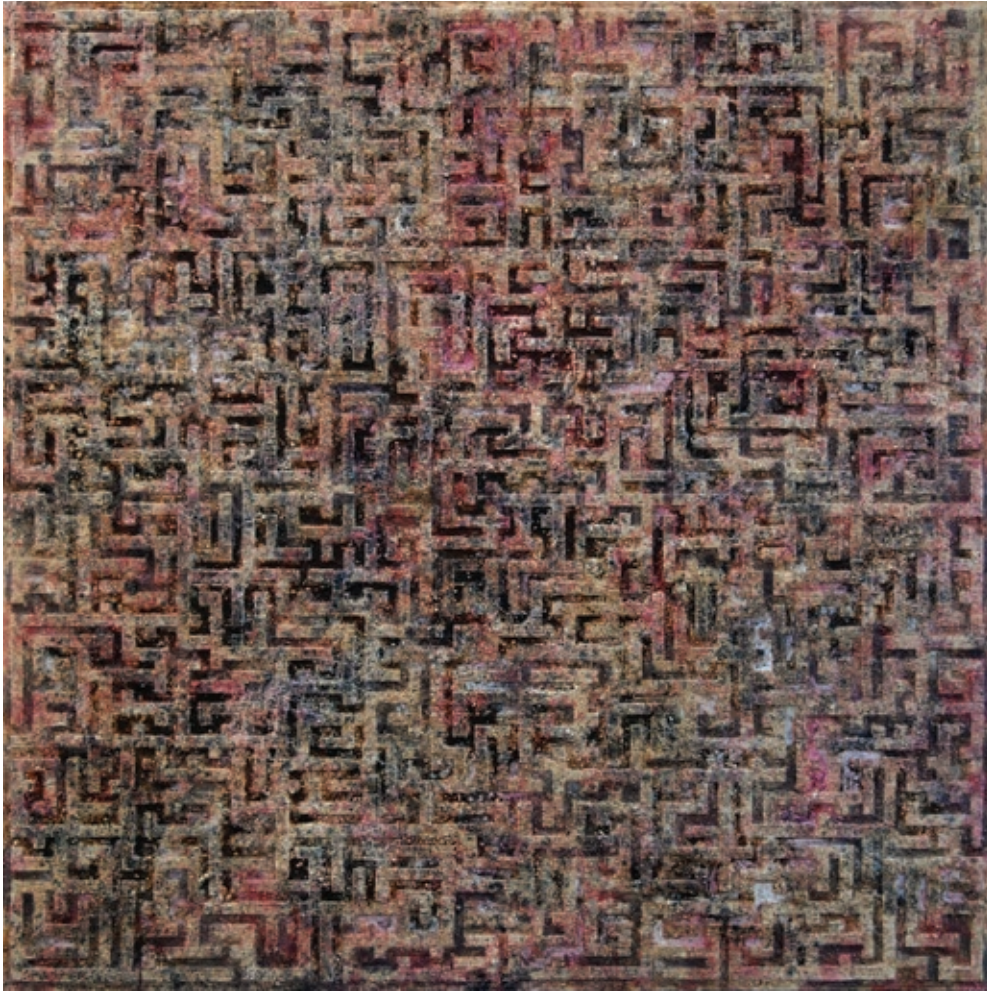
En uno de sus notables ensayos sobre Pollock, Hubert Damisch dice que algunos trazos de este pintor están más

cerca de la *caligrafía* que del *diseño*. Quiere decirnos que en realidad no hay dibujo (salvo, tal vez en una primerísima etapa de la creación personal), y que el *dripping* funciona como una caligrafía. No estoy seguro. Sería, en todo caso, una caligrafía compulsiva, repentista, como la de los compositores que luchan entre la velocidad de la imaginación y la lentitud de la mano. Escritura de taquígrafo que trata de no perder ni un acento del indetenible flujo de la imaginación. Recordando a los surrealistas lo dice Damisch también: “escritura automática”. Y yo añadiría “cadáver exquisito”. En Rojo no hay nada automático ni dejado al azar.

Si no conociéramos la obra de Rojo, pudiéramos quedarnos aquí, en el momento en que el péndulo está en su ápice clásico y el pintor se encuentra bajo la seducción de lo perfecto. Pero ya mencionamos su dialéctica negativa, su clasicismo tachado. Sus “escrituras” (y también algunos de los “mensajes” escultóricos de la segunda muestra) pronto empiezan a perder su ortografía, y rompen sin fragmentarla esa seductora secuencia multicolor. La luz pasa por ese prisma sorprendente que es el alma sensible-intelectual de su impresionante capacidad pictórica, y nacen algo así como las antiescrituras. No sería Vicente Rojo si se hubiera detenido en aquella excelencia profesional y se hubiera conformado con la belleza sola de su diseño formal. Empiezan, rampantes, sus faltas de ortografía y su humor. Se acabó el niño aplicado. Aparecen oscuridades y reflejos, trazos que hieren, formas insólitas que avejentan la luz, burbujas que corrompen la perfección primera, líneas, antes claras, que se hinchan desde fuera o desde dentro (¿yuxtaposición?, ¿palimpsesto?), manchas calculadas que al crecer adquieren una identidad precisa y necesaria. No es Bacon (aunque sea Bacon uno de los pintores que reciban su reverencia en un “mensaje” de buen humor). Aquí, la destrucción del orden no da paso a una entropía purulenta y sangrante; hay un punto en que el desorden se detiene, un punto crucial que el pintor conoce: el punto en que el desorden encuentra su verdad y triunfa sobre sí mismo, y en el que la “escritura” desaparece para ser sólo asombrosa pintura.









# Vicente Rojo: Painting Writing

FEDERICO ÁLVAREZ

Text originally published as: Federico Álvarez, “Vicente Rojo: pintar la escritura”, *Revista de la Universidad de México*, num. 65, UNAM, July, 2009, p. 53-56.



Vicente Rojo, *Escrito en el tiempo—Written in time*, 2007

Vicente Rojo is fundamentally an inward person. I say “fundamentally” because, to be sure, he is also an outward person to the extent that every social being is. But he prefers solitude over relation, the solitude of his inwardness: something that, though it might seem contradictory in a painter, enables him, like a musician, to *imagine* aesthetic values with his eyes closed. He has a certain shyness, too, if shyness came out of intimacy rather than fear. And, within that intimacy, there is a serene and intense passion, a classicism that, as in every talented artist, is capable of denying itself, of destroying itself, making the “destruction of an order” into an objective, a goal. He has said it more than once, but now that, in his latest exhibition, he is painting letters to great figures that he admires, his respect for the addressee has made him put together the most classical and maybe the most beautiful of his shows.

Since we are dealing with a painter, one might think that said imagination is, redundantly, the reign of the omnipresent visual image, and hence divorced (image v. concept) from all conceptual abstraction. This is that old problem: are artists (musicians, painters, sculptors, dancers, actors and actresses) intellectuals?

Rojo gives us the answer that is applicable to every true artist: in him, that image is also an idea and, to that extent, every great artist is someone who conceives ideas, an intellectual. (Recall that oft-cited phrase of Leonardo’s: *La pittura é cosa mentale*—painting is a mental thing.) Now then, a philosopher is engulfed, solitary in a world of ideas, of concepts, and those ideas and concepts are words. Words in thought. Are an artist’s ideas also words in thought? Does he or she think words by painting or composing? I don’t think so. Those ideas that he or she thinks are not verbal ideas like those of the philosopher or the narrator: they are sound ideas or visual ideas. Stravinsky’s mind, or Klee’s, was assiduously occupied with those non-verbal ideas. It was Cézanne who said: “The stuff of our art is there, in what our eyes are thinking.” To think with one’s eyes is to think images that are obviously mental. They are *image-ideas*. This might seem like an oxymoron, but it is far from being so.

The relationship between the image and the idea is almost ontological when we are dealing with an exceptional artist. Thus, too, as with Stravinsky and Klee, Vicente Rojo is

not a “Romantic” artist. Although sensibility is at the center of his whole capacity as a conceiver of ideas, I would venture to say that there is more intelligence in him than sensibility, but it is an intelligence of the sensible. In Rojo, intelligence is what his head sees. And his head does not stop seeing quietly what his closed eyes are thinking.

Against everything that is said, the muteness of painting is a marvelous, unavoidable faculty. Cardoza y Aragón’s synaesthesia (“Cuida tu oreja, Vicente, hermano mío”<sup>1</sup>) refers, from my point of view, to “hearing” the rhythm of painting, the rhythm of silence, as Cardoza himself later said; not the sonorous and temporal rhythm of music, which tends to take first place, but rather a spatial visual objective rhythm: the rhythmic footprints left by a wanderer in the sand: space *plus* time. There, in the halted zenith of this wanderer, with astounding richness and intensity, is the gaze of Vicente Rojo.

All of this is what makes Rojo a powerful painter. In abstract painting, one is either a powerful painter (Pollock, Motherwell) or one is not a painter. In figurative painting one can be a “Sunday painter” and do it well. In abstraction, I don’t think this is the case, because what does it mean to be a powerful painter? It means, first of all, being a tireless worker. Only by accumulating work does one manage to turn quantity into quality and to reach the possession of an abundant, well-disposed sensible intuition. (If for Friedrich Schlegel “intellectual intuition is the categorical imperative of theory,” we might say, by analogy, that sensible-intellectual intuition is the categorical imperative of the best artistic practice.) Secondly: it means being, correspondingly, a reflexive artist. Of course one also has to be sensible, categorically sensible—we just said as much—but that is not enough. In abstract painting one tautologically has to be capable of abstraction. One has to be an intellectual: to give a well thought out intention to line, to color, to structure; to emotion. (Painting thinking—talent plus understanding. Improvisation is forbidden. Recall Eric Kleiber’s dictum: “The two enemies of art are routine and improvisation.”) And

1— [The author is referring to an essay about Rojo by the writer and art critic Luis Cardoza y Aragón, collected in *Ojo/voz* (Mexico City: Ediciones Era, 1988), pp. 67-80. The title of the essay translates loosely as “Look After Your Ear, Vicente, Brother of Mine.” –Trans.]

thirdly (although we know well that this is a relative, ancillary condition), it means knowing, and consequently writing. Increasingly, throughout history, painting and music have been accompanied by words to great advantage. One must not forget that words are the only interpretive system we have.

Every artist, every human being who is inserted in social life, should write well. (In our time, Mondrian, Malevich, Kandinsky, Delaunay, Klee, Picasso, etc., showed their intelligence not only in a direct and immediate way, by means of painting, but also in a mediated, abstract and, in this case, I repeat, ancillary way, which is written self-consciousness.) It is a matter of an inward self-consciousness, infinitely distant from any explanation, description or ekphrasis. Voltaire said: “The poet’s touchstone is prose,” something that many poets forget, and that many others practice masterfully. What do poets have that painters and musicians don’t? The privileged use of language. To a certain degree, but not inexorably, the abstract painter’s touchstone is writing, his or her verbal expression. This might seem to cheapen the strictly artistic authorial experience, but, on the contrary, it is often its renewed interior validity. Rojo is a very capable writer; that is, an excellent painter who writes very well. It is a side of him that is little known because he hardly publishes anything (and here I’m talking about writing, not publishing). But when he does, he leaves the mark of an indubitable capacity of concentration. And now—he last of his exhibitions of this series of “writings”—he paints letters, he uses the seductive “calligraphy” of his penultimate exhibition, in order to write letters. Is not calligraphy (*kalos*, good; *grafos*; writing) an abstraction?

Composers sometimes speak of what is called “stylistic calligraphy.” And when they compose on ruled paper, some composers have better “handwriting” than others. There are thus original scores that effectively take on a visual, aesthetic value derived from the composer’s careful calligraphic individuality; and others in which creative compulsion turns staves into lines of apparently decomposed scratches.

And among painters? They used to speak of “calligraphic abstraction” when a painter showed a certain stylistic preciousness or meticulousness in which one could make out the legacy of the arabesque, of cuneiform writing, of pictograms

or a certain linear or diminutively figurative geometricism that seemed to be born of, in a certain sense, a temporal intuition of the sequential, or of variations relatively arbitrarily systematized in space. But I always have an old reservation when I see that, in the arts (I use the plural, because otherwise—faced with the misuse of so many essayists—it seems like I am only referring to painting), certain categories travel from one to the others, erasing the profiles that give them identity. I confess, then, that I only ever fraternize with media hybrids as an exception: musical painting, plastic writing, sculptural poetry, poetic architecture, etc. (Tarkovsky is a brilliant exception: “Sculpt time!”) Thus, when Vicente Rojo happily told me that he was going to begin a series of his paintings under the rubric of “Writings,” I teased him by saying: “Painters paint, they don’t write.” “You’ll see, you’ll see!” he responded. And indeed, I have now seen two shows from the series, and once again, as always with him, they were innovative, full of simple brilliance, talent and beauty. And ideas.

Vicente Rojo had begun his career as a painter, after his first figurative stage (which I always miss), with a compact, heavy, serious, almost solemn abstractionism (the *Presagios* [*Omens*], which dealt with the agonizing omens that shaped the tragic pathos of Mexica culture), with a few geometrical figures laden with material (if my memory isn’t failing me), on dark backgrounds. Later on, his painting became slimmer and more dynamic from within, losing gravity, becoming lighter and at the same time giving less precise, more ambiguous but thoroughly expressive contents within its strict formal richness. Every few years he would offer us a surprise in progress... Everything was constituted in the *work*. It wasn’t possible to semiotize it, to textualize it; there could be no “death of the author” here; behind it there was a recognizable creator, a style with great imagination and richness.

Writing offers us things that we listen to quietly. Quevedo, so often repeated: “With my eyes I listen to the dead.” And Sor Juana: “Listen to me with your eyes, / since your ears are so aloof...” The medium of painting substitutes those things that are heard with the vibration of color. In Vicente Rojo’s case, with a medium “frequency,” with a sober intensity. Good taste, in order later, sometimes, to break it and salvage it.

Elegance, imagination, balance, destruction and preservation...; and not giving up. A whole dialectics of painting.

What is it that Vicente Rojo does when he paints his “writings” and his “letters”? The easiest, most immediate answer is to say that he is using those words metaphorically, that those paintings are not writing, but that naming them as such seems to all of us to be a very apt choice. The pearls of your mouth are not pearls but we understand and applaud the poet who said it for the first time. Like the poet, Rojo has invented a new value for his painting by converting it into a new manner of “writing.” Let’s say that, upon seeing these “letters,” we hear in their calligraphic traces the mute swishing of his pen-brush. That is to say, a painter’s writing: a visual image that is hardly overwhelmed in its silence, but that does not attempt to make itself heard. After all, what would it say if not what is seen? Did not the Romantic musicians compose “wordless songs”? Well, Rojo loops the loop: he paints “writings without words.” “A writing that does not seek to be read,” says Verónica Volkow, in her intelligent and beautiful essay, published in the catalog for the previous exhibition (*Escrituras* [*Writings*]). And in the catalog of the latest one (*Correspondencias* [*Correspondences*]), Alberto Blanco speaks very rightly of the “echo.” Indeed, in these letters there is an echo of the correspondence between painter and addressee. Where does this echo come from? If we could conceive of the icon as a non-sign, I would venture to say that there are in some of these “correspondences” a surreptitious, non-codified iconicity (the code goes, in the last analysis, into, and only into, the painter). Cardoza’s words, which I began to cite above—“I see it as music, I hear it as painting”—could have been the epigraph of that series. Or, a bit more distantly, Valéry’s: “*Dans le poète, / L’oreille parle, / La bouche écoute. / C’est l’intelligence.*”

Looking at these “written” lines of Rojo’s, those chains of color, ideas pile up in my head. Forgive me, reader, if I slide anew, transported by that idea of the echo and the icon, toward tiresome theoretical questions and reprise them in view of concrete experience. To write is to think, I said a little earlier. Words—I repeat—concatenate one after the other at the rhythm of thought and acquire meaning. And painting? If there are no words in painting, what does Rojo “write”? Years ago, semioticians argued over whether

the non-verbal arts are or are not sign systems. Language (writing) signifies, but does art? Does one paint meanings?<sup>2</sup> Sometimes. On a medieval panel painting, a dove *signifies* “peace.” They are signs, icons. As well, in Tchaikovsky’s *1812 Overture*, the notes of *La Marseillaise* that are inserted into it *signify* (musical icon) Napoleon’s invasion in that year. But, in the vast majority of modern and contemporary painting, and more so if it is abstract, things are more complicated. Rojo can call his paintings *Lluvia sobre México* [*Rain on Mexico*] and Joaquín Gutiérrez Heras can call his symphonic poem *Los cazadores* [*The Hunters*]. But if we insist on looking and listening in either work for the meanings of those titles, we will either come up short or deceive ourselves. They don’t have meaning (signifieds), but they do make sense. We feel them as painting and as music, not as discourse. The great novelist E. M. Forster said that he infinitely enjoyed Beethoven’s *Coriolan* overture until he was told “what it meant.” He then stopped liking it because, upon hearing it, the supposed verbal meanings would interfere. We’re in trouble if we attempt to seek out the letters hidden in Vicente Rojo’s “writings” and “correspondences.” So why then entitle them “writings?” There is certainly a resemblance. Someone who, in view of the paintings from the first exhibition of the series, did not know the title of the show might say: “It looks like writing,” and could go on to affirm: “It’s like a painted writing.” His or her interest would grow, perhaps, upon moving from one “writing” to the next. But, according to Verónica Volkow, he or she would never be so naïve as to try to read them. When one reads a phrase written in Hungarian, but doesn’t know the language, one knows that those words have a meaning, but cannot uncover it because one doesn’t know the code. The visitor to Rojo’s exhibition would be equally senseless if, as in the secret codes of schoolchildren, he or she were to attempt to decipher the code of his “writing” in order to discover meanings hidden behind his brushstrokes. No. Shall I say it? It’s not a language, although so many people speak time and time again of the language of painting, of Renoir’s language, etc.

2— [The Spanish word “*significado*” carries both the colloquial sense of “meaning” and Saussurean sense of “signified.” –Trans.]

Painting is an autonomous artistic discipline and although it often, almost always has plenty of perfectly legitimate and even sometimes fundamental extra-aesthetic values, it must be regarded above all in its specificity: as painting.

A major problem: painting is primarily a visual image, and the image is imagination, sensation, perception, and can be emotion, expression, enjoyment, experience... and all of these together. Writing, for its part, is, as we have seen, meaning, concept, and can be everything else we adduced for painting; but one has to know a code, and to read by decoding. To ask for a kilo of tortillas is not the same in Spanish as it is in English, and if we don’t speak German we won’t understand Goethe’s verses. But English and German speakers don’t need to understand Spanish to enjoy *Las meninas* or Rojo’s “writings” and “correspondences.” (It goes without saying that music, along with any other art, follows the same condition.) Painting, like music, is direct and *immediate*; in order to feel it and think it, we don’t need that which, in writing, is consubstantial with words; i.e., a *code*, which, because of its imperious social necessity, is the first thing our parents teach us as children.

In these “writings” of Rojo’s the formal overdetermination of almost his entire previous oeuvre is applied to a new overdetermination, apparently stricter than ever, which is reduced to the straight line or the grid, and a reordering, either above or below them, of concatenated “letters.” Atop the constrained exercise of every typeface designer (names from a tradition that Rojo knows very well: Aldus, Caslon, Bodoni, Baskerville, Garamond...), the painter enjoys inventing an infinite “alphabet” in which nothing whatsoever is fixed. Each “letter” is that of *another* “writing”: a writing without references, “stripped of semantic meaning,” says Verónica Volkow. The artist obliges us to enter into the kingdom of quotation marks, again and again, upon mentioning the rubric of these two outstanding exhibitions. His letters are not letters and his writing is not writing. See for yourself. Draw a straight line on a sheet of good paper and write on top of it, or below or above it, another line that imitates writing, almost a shorthand writing in which no letter can be recognized. Do it tastefully, with moderation, maintaining a certain, non-evident rhythm, and coloring it later with similar virtues. You will have followed, to a certain extent,

Vicente Rojo's *modus operandi*. Then compare your "writing" with Rojo's and you will understand how much distance there is between a genius painter and the wreckage of someone who dives into the water without knowing how to swim. Lacan would have been happy: signifiers without signifieds. But there is no such thing, because here there are not, nor does he want there to be, signs. There is painting on a *subject matter* that orders and incites, but which retreats to the degree that the painting advances.

In one of his notable essays on Pollock, Hubert Damisch says that some of the painter's brushstrokes are closer to *calligraphy* than to *design*. What he means to tell us is that in reality there is no drawing (except perhaps at a very early stage of personal creation), and that his drippings function like calligraphy. I'm not so sure. It would be, in any event, a compulsive, improvised calligraphy, like that of composers who struggle between the speed of the imagination and the slowness of the hand. A stenographer's shorthand that tries not to lose not even an accent of the unstoppable flow of the imagination. Recalling the surrealists, it is again Damisch who says: "automatic writing." And I would add: "exquisite corpse." In Rojo nothing is automatic or left to chance.

If we didn't know Rojo's oeuvre, we could leave it at that, at the moment when the pendulum is at its classic apex and the painter finds himself under the seduction of perfection. But we already mentioned his negative dialectics, his classicism under erasure. His "writings" (as well as some of the sculptural "messages" in the second show) soon begin to lose their orthography, and break that seductive multi-color sequence without fragmenting it. Light passes through the surprising prism that is the sensible-intellectual soul of his impressive pictorial capacity, and something like anti-writings are born. He would not be Vicente Rojo if he had stopped at that professional excellence and had been content with the mere beauty of their formal design. Whence their rampant lack of spelling and their humor. The diligent child is done. Darkness and reflections appear, traces that wound us, unseen forms that make light grow older, bubbles that corrupt the former perfection, lines, previously clear, that swell from without or from within (juxtaposition? palimpsest?), calculated stains that acquire a precise, necessary identity as they grow. He is not Bacon (although

Bacon is one of the painters who receives his reverence in a good-humored "message"). Here, the destruction of order does not give way to a bloody, purulent entropy. There is a point at which the disorder stops, a crucial point that the painter knows: the point at which disorder finds its truth and triumphs over itself, and at which "writing" disappears to become just an astonishing painting.



Haroldo Díes, Vicente Rojo en su estudio—at his Studio, 2011

## SEMBLANZA

---

### VICENTE ROJO

(Barcelona, 1932) Pintor, escultor, editor y diseñador. Realizó sus primeros estudios en escultura y cerámica en la Escuela Elemental del Trabajo en Barcelona, España. En 1949 llegó a México siguiendo a su padre, un exiliado de la guerra civil española. Estudió tipografía y pintura en la ENPGE “La Esmeralda”. Desarrolló también una profusa actividad como diseñador editorial y gráfico de suplementos culturales, periódicos y revistas, para distintas casas editoriales como Joaquín Mortiz, el Fondo de Cultura Económica y la UNAM. En 1953 cofundó la revista *Artes de México* y, en 1960, Ediciones Era.

Su trabajo como artista abarca diferentes medios como pintura, libros de artista, ilustración, grabado y escultura. Una característica importante de su obra reside en la elaboración de series pictóricas y escultóricas desarrolladas durante varios años.

A lo largo de su carrera, ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas. Algunos de los recintos en donde ha sido presentado su trabajo son: el Museo Universitario de Ciencias y Arte (México, 1973), la Universidad de Texas (Austin, 1978), el Museo de Arte Moderno (México, 1981 y 1996), la Biblioteca Nacional (Madrid, 1985), el Museo de Arte Carrillo Gil (México, 1990), el Klingspor Museum (Fráncfort, 1992), el Museo Casa de la Moneda (Madrid, 1996), el Museo Nacional Reina Sofía (Madrid, 1997), la Tecla Sala (Barcelona, 1997), el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1997) y el Museo José Luis Cuevas (México, 1998 y 2001), entre otros.

Ha sido galardonado con diversos premios y reconocimientos como el Premio Nacional de Ciencias y Artes (1991), el Premio Excelencia de Diseño Gráfico (1992), el grado Doctor *Honoris Causa* por parte de la Universidad Nacional Autónoma de México (1998) y la Medalla Bellas Artes (2011). Es Creador Emérito del Sistema Nacional de Creadores de Arte desde 1993 y miembro del Colegio Nacional desde 1994.

## BIOGRAPHICAL SKETCH

---

### VICENTE ROJO

(Barcelona, 1932) Painter, sculptor, editor and designer. He completed his initial studies in sculpture and ceramics at the Escuela Elemental del Trabajo in Barcelona, Spain. In 1949 he came to Mexico with his father, an exile from the Spanish Civil War. He studied typography and painting at the Escuela Nacional de la Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda." He also developed a prolific output as an editorial designer and as an editor of newspapers, cultural supplements and magazines, and for different publishing houses, including Joaquín Mortiz, the Fondo de Cultura Económica, and the UNAM. In 1953, he co-founded the magazine *Artes de México* and, in 1960, the publishing house Ediciones Era.

As an artist he has worked with a range of different media, including painting, artist's books, illustration, engraving, and sculpture. One important aspect of his work is the elaboration of series of paintings and sculptures, which he develops for several years.

Over the course of his career, he has participated in numerous individual and group exhibitions. His work has been presented at Museo Universitario de Ciencias y Arte (Mexico City, 1973), University of Texas (Austin, 1978), Museo de Arte Moderno (Mexico City, 1981 and 1996), Biblioteca Nacional (Madrid, 1985), Museo de Arte Carrillo Gil (Mexico City, 1990), Klingspor Museum (Frankfurt, 1992), Museo Casa de la Moneda (Madrid, 1996), Museo Nacional Reina Sofía (Madrid, 1997), Tecla Sala (Barcelona, 1997), Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1997), and at Museo José Luis Cuevas (Mexico City, 1998 and 2001), among others.

He has received a variety of awards and acknowledgements, such as the Premio Nacional de Ciencias y Artes (1991), the Premio Excelencia de Diseño Gráfico (1992), an honorary doctorate from the Universidad Nacional Autónoma de México (1998) and the Medalla Bellas Artes (2011). He has been an Emeritus Creator in the Sistema Nacional de Creadores de Arte since 1993, and is a member of the Colegio Nacional since 1994.

## CATÁLOGO

---

## CATALOGUE

### I. ARTEFACTO: IMAGEN-OBJETO—ARTIFACT: IMAGE-OBJECT

#### 1. VICENTE ROJO

*Artefacto—Artifact, 1968*

Estructura de hierro con piezas de madera esmaltada—Iron structure with pieces of lacquered wood

140 × 40 × 40 cm

Colección MUAC, UNAM

Adquisición—Acquired 2006

#### 2. VICENTE ROJO

*Homenaje #1. Señal Blanda (a Oldenburg)—Homage #1. Soft Signal (To Oldenburg), 1969*

Técnica mixta—Mixed media

30 × 40 cm

Cortesía del artista—Courtesy of the artist

#### 3. VICENTE ROJO

*Homenaje # 2. Amanecer (A Lichtenstein)—Homage #2. (To Lichtenstein), 1969*

Técnica mixta—Mixed media

32 × 40 cm

Cortesía del artista—Courtesy of the artista

#### 4. VICENTE ROJO

*Homenaje #3. Manhattan (A Jasper Johns)—Homage #3.*

*Manhattan (To Jasper Johns), 1969*

Técnica mixta—Mixed media

50 × 31.5 cm

Colección particular—Private Collection

#### 5. VICENTE ROJO

*Códices encontrados. Transformable N—Found Codex: Transformable N, 2003*

Técnica mixta sobre tela—Mixed media on canvas

130 × 130 cm  
(Con tres elementos añadidos)—(with three added elements)  
Cortesía de—Courtesy of Galería López Quiroga

#### **6. VICENTE ROJO**

*Códices encontrados. Transformable O—Found Codex: Transformable O*, 2003

Técnica mixta sobre tela—Mixed media on canvas

130 × 130 cm  
(Con tres elementos añadidos)—(with three added elements)  
Cortesía de—Courtesy of Galería López Quiroga

#### **7. VICENTE ROJO & OCTAVIO PAZ**

*Discos visuales—Visual Discs*, 1968

Impreso, bocetos y acuarelas—Print, sketches, watercolors

26 × 26 cm  
Ediciones Era, México  
1,000 ejemplares

Centro de Documentación *Arkheia*, Fondo Vicente Rojo. Libros de artista—*Arkheia* Documentation Center, Vicente Rojo Fund. Artist Books, MUAC, UNAM Adquisición—Acquired, 2015

#### **8. VICENTE ROJO**

*Disco visual* (Estudio 3) y (Estudio 4)—*Visual Disc* (Study 3) and (Study 4), 1968

Gouache  
25.5 cm ø  
Cortesía del artista—Courtesy of the artist

#### **9. OCTAVIO PAZ**

Marcel Duchamp o “El castillo de la pureza”, *Revista de Bellas Artes*, n° 14, Conaculta-INBA, marzo-abril—March-April, 1967  
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

#### **10. VICENTE ROJO & OCTAVIO PAZ**

*Marcel Duchamp: Libro-maleta—Marcel Duchamp: Bookcase*, 1968

Offset  
32 × 31 cm  
Ediciones Era, México  
Fondo Vicente Rojo, Centro de Documentación *Arkheia*—*Arkheia* Documentation Center; Vicente Rojo Fund, MUAC, UNAM  
Adquisición—Acquired, 2015

#### **11. OCTAVIO PAZ**

“Topoemas”, *Revista de la Universidad de México*, UNAM, núm. 10, junio, 1968  
Cortesía de—Courtesy of Ramón López Quiroga

#### **12. ARNOLDO KRAUS & VICENTE ROJO**

*Apología del libro—Apologia for the Book*, 2012

Ilustraciones—Illustrations: Vicente Rojo

Colaboración fotográfica—Photographic collaboration: Bernardo Arcos Mijailidis  
Conaculta, México

#### **13. VICENTE ROJO**

*Juego de la doble memoria—Game of Double Memory*, 1972

Serigrafía—Silkscreen

50 × 50 cm  
Editor—Publisher: Galería Juan Martín  
Colección—Collection José Luis Martín

#### **14. VICENTE ROJO**

*Juego de la doble memoria—Game of Double Memory*, 1972

Serigrafía—Silkscreen

Medidas variables—Variable dimensions  
Editor—Publisher: Galería Juan Martín  
Cortesía del artista—Courtesy of the artist

#### **15. VICENTE ROJO**

*Juegos infantiles—Children’s Games*, ca. 1998

Madera entintada—Inked wood

Medidas variables—Variable dimensions  
Cortesía del artista—Courtesy of the artist

## **II. EL LIBRO COMO FORMA—BOOK AS FORM**

Esta sección contendrá una variada representación de la labor de diseñador de Vicente Rojo en libros, publicaciones periódicas, carteles y logotipos. Debido a la amplia cantidad de publicaciones y documentos de esta sección, y la necesidad de rotar los objetos por motivos de preservación no se consigna una lista de obra detallada.



This section will include a wide representation of Vicente Rojo's graphic design of books, magazines, newspapers, posters and logos. Given the number of publications and documents included, and the need of rotating them for preservation issues, there is no itemised list of the exhibits.

### III. ESTRUCTURAS COMPARTIDAS—SHARED STRUCTURES

#### 16. VICENTE ROJO

*Señal antigua en forma de letra—Ancient Signal in the Form of a Letter*, 1969

Óleo sobre tela—Oil on canvas

100 × 140 cm

Colección particular—Private Collection

#### 17. VICENTE ROJO

*La gran marca—The Grand Mark*, 1966

Óleo sobre tela—Oil on canvas

150 × 110 cm

Colección particular—Private Collection

#### 18. VICENTE ROJO

*Señal barroca en Homenaje a José Carlos Becerra—Baroque Signal in Homage José Carlos Becerra*, 1970

Óleo sobre tela—Oil on canvas

180 × 130 cm

Colección particular—Private Collection

#### 19. VICENTE ROJO

*Negación 1A—Negation 1A*, 1973

Técnica mixta sobre tela—Mixed media on canvas

180 × 180 cm

Cortesía—Courtesy of Galería López Quiroga

#### 20. VICENTE ROJO

*Negación 5A—Negation 5A*, 1972

Acrílico sobre tela—Acrylic on canvas

180 × 180 cm

Colección MUAC, UNAM

Adquisición / Acquired 2015

#### 21. VICENTE ROJO

*Negación 7A—Negation 7A*, 1972

Técnica mixta sobre madera—Mixed media on wood

180 × 180 cm

Colección MUAC, UNAM

#### 22. VICENTE ROJO

*Negación metálica—Metalic Negation*, 1972

Técnica mixta—Mixed media

59.5 × 70 cm

Cortesía del artista—Courtesy of the artist

#### 23. VICENTE ROJO

*Negaciones (nueve estudios)—Negations (Nine Studies)*, 1971

Tinta sobre papel—Ink on paper

19.5 × 19.5 cm c/u—ea.

Cortesía—Courtesy of Galería López Quiroga

#### 24. VICENTE ROJO

*Suma y sigue—Add and Keep Going*, 1964

Óleo sobre tela—Oil on canvas

97 × 130 cm

Cortesía del artista—Courtesy of the artist

#### 25. VICENTE ROJO

*Modelo de la T de madera—Wooden Model T*, 1973

Tabla roca—Drywall

Reproducción—Reproduction 1:1

320 × 320 cm

#### 26. VICENTE ROJO

*El cuaderno escolar de Vicente Rojo—Vicente Rojo's School Notebook*, 1973

24.5 × 22 cm

Edición especial de 100 ejemplares con 3 serigrafías firmadas—

Special edition of 100 copies with 3 signed silkscreens

Catálogo de exposición—Exhibition catalogue

Colección—Collection José Luis Martín

#### 27. VICENTE ROJO

*Negación—Negation B, S2, S4, S6, S7, S8, S9 & S10*, 1973

Serigrafía—Silkscreen

58 × 58 cm c/u—ea.  
Editores—Publishers: Galería Juan Martín, Imprenta Madero,  
Edición del autor e INFONAVIT  
Cortesía del artista—Courtesy of the artist

**28. VICENTE ROJO**

*Timbiriche 1 y 2—Small Shop 1 and 2*, 1964  
Tinta sobre papel—Ink on paper  
27 × 21 cm c/u—ea.  
Cortesía del artista—Courtesy of the artist

**29. VICENTE ROJO**

*Caja abierta 1—Open Box 1*, 1966  
Tinta sobre papel—Ink on paper  
32 × 49 cm  
Cortesía del artista—Courtesy of the artist

**30. VICENTE ROJO**

*Caja abierta 4—Open Box 4*, 1967  
Tinta sobre papel—Ink on paper  
32 × 49 cm  
Cortesía del artista—Courtesy of the artist

**31. VICENTE ROJO**

*Indicador—Index*, 1967  
Tinta sobre papel—Ink on paper  
32 × 39 cm  
Cortesía del artista—Courtesy of the artist

**32. VICENTE ROJO**

*Negaciones—Negations*, 1973  
Offset y suaje—Offset and die  
21 × 21 cm  
Imprenta Madero, México  
300 ejemplares—copies  
Centro de Documentación *Arkheia*, Fondo Vicente Rojo. Libros  
de artista—*Arkheia* Documentation Center, Vicente Rojo Fund.  
Artist Books, MUAC, UNAM  
Adquisición—Acquired 2015

**33. JOSÉ EMILIO PACHECHO**

*Selección de Poemas*, 1976

Colección Voz Viva de México, UNAM  
Diseño—Design: Vicente Rojo  
Funda de LP  
Colección particular—Private Collection

**34. GIL VICENTE**

*Poesías*, 1957  
Diseño editorial—Book Design: Vicente Rojo  
Imprenta Madero, México  
Cortesía del artista—Courtesy of the artist

**35. VICENTE ROJO**

*Gatomaquia*, 1961  
Diseño editorial—Book Design: Vicente Rojo  
Editor—Publisher: Imprenta Madero, México  
Cortesía del artista—Courtesy of the artist

**36. MASSIMO MONTEPELLI**

*Diccionario de ideas*, 1962  
Diseño editorial—Book Design: Vicente Rojo  
Imprenta Madero, México  
Cortesía—Courtesy of Galería López Quiroga

**37. CARLOS MONSIVÁIS**

*Principados y potestades*, 1963  
Diseño editorial—Book Design: Vicente Rojo  
Imprenta Madero, México  
Cortesía—Courtesy of Galería López Quiroga

**38. JUAN VICENTE MELO**

*De música y de músicos*, 1967  
Diseño editorial—Book Design: Vicente Rojo  
Imprenta Madero, México  
Cortesía—Courtesy of Galería López Quiroga

**39. RYONUSUKE AKUTAWAGA**

*La pipa*, 1970  
Diseño editorial—Book Design: Vicente Rojo  
Imprenta Madero, México  
Cortesía—Courtesy of Galería López Quiroga

**40. WALTER BENJAMIN**

*París. Capital del siglo XIX*, 1971

Diseño editorial—Book Design: Vicente Rojo

Imprenta Madero, México

Cortesía del artista—Courtesy of the artista

**41. MANUEL ENRÍQUEZ, MARIO LAVISTA, HÉCTOR QUINTANAR & LEONARDO VELÁZQUEZ**

*Diacronía*, 1973

Sociedad Mexicana de Música Contemporánea, A. C. / *Voz viva de México*, UNAM

Diseño—Design: Vicente Rojo

Funda de LP

Cortesía—Courtesy of Galería López Quiroga

**42. JUAN GARCÍA PONCE**

*Desconsideraciones*, 1968

Diseño editorial—Book Design: Vicente Rojo

Joaquín Mortiz, México

Cortesía—Courtesy of Galería López Quiroga

**43. JUAN GARCÍA PONCE**

*Vicente Rojo*, 1971

Diseño editorial—Book Design: Vicente Rojo

UNAM, México

Colección particular—Private Collection

**44. JUAN GARCÍA PONCE**

*La invitación*, 1972

Diseño editorial—Book Design: Vicente Rojo

Joaquín Mortiz, México

Colección particular—Private Collection

**IV. AL SERVICIO DE LO LITERARIO—AT THE SERVICE OF THE LITERARY**

**45. VICENTE ROJO**

*Señales en el país de Alicia—Signals in Alice's Wonderland 11, 14, 23, 26 & 37*, 1972

Gouache sobre papel—Gouache on paper

60 × 50 cm c/u—ea.

Cortesía del artista, colecciones privadas y—Courtesy of the artist, private collections and Galería López Quiroga

**46. VICENTE ROJO**

*Señales en el país de Alicia—Signals in Alice's Wonderland 8*, 1972

Gouache sobre papel—Gouache on paper

60 × 50 cm c/u—ea.

Cortesía del artista—Courtesy of the artista

**47. VICENTE ROJO**

*Señales en el país de Alicia—Signals in Alice's Wonderland 9 & 21*, 1972

Gouache sobre papel—Gouache on paper

60 × 50 cm c/u—ea.

Colección—Collection Malú Block

**48. VICENTE ROJO & JOSÉ EMILIO PACHECO**

*Jardín de niños—Kindergarten*, 1978

Serigrafía y collage—Silkscreen and collage

37.5 × 33 cm

Ediciones Multiarte, México

120 ejemplares—copies

Centro de Documentación *Arkheia*, Fondo Vicente Rojo. Libros de artista—*Arkheia* Documentation Center, Vicente Rojo Fund.

Artist Books, MUAC, UNAM

Adquisición—Acquired 2015

**49. VICENTE ROJO**

*Jardín de niños—Kindergarten*, 1978

Serigrafía—Silkscreen

80 × 114 cm

Cortesía del artista—Courtesy of the artista

**50. VICENTE ROJO**

*Circo dormido—Sleeping Circus*, 2010

4 maquetas escultóricas y arquitectónicas (de 14)—4 Sculptural and architectural models

Técnica mixta—Mixed media

Medidas variables—Variable dimensions

Fotografías—Photos: Vicente Rojo Cama

Colección MUAC, UNAM

Adquisición con fondos del—Acquired with funds from the Programa de Egresos de la Federación, 2014

**51. VICENTE ROJO & JOSÉ EMILIO PACHECO**

*Circos—Circuses*, 2011

El Colegio Nacional / Ediciones Era, México

1,000 ejemplares—copies

Fotografías y diseño—Design and Photography: Vicente Rojo Cama

**52. VICENTE ROJO & JOSÉ-MIGUEL ULLÁN**

*Acorde—Chord*, 1979-1982

Aguatinta, relieve, dibujo a mano y *collage*—Aquatint, relief, freehand drawing and collage

34. 5 × 27 cm

RLD Editeur / Atelier Morsang, París—Paris

125 ejemplares—copies

Centro de Documentación *Arkheia*, Fondo Vicente Rojo. Libros de artista—*Arkheia* Documentation Center, Vicente Rojo Fund.

Artist Books, MUAC, UNAM

Adquisición—Acquired, 2015

**53. VICENTE ROJO**

*Acorde—Chord 1-4*, 1978

Gouache sobre papel—Gouache on paper

32 × 32 cm c/u—ea.

Cortesía de—Courtesy of Galería López Quiroga

**54. VICENTE ROJO**

*Acorde* (Estudio)—*Chord* (Study), 1979

Gouache sobre papel—Gouache on paper

32 × 32 cm c/u—ea.

Cortesía del artista—Courtesy of the artist

**55. VICENTE ROJO & JOSÉ-MIGUEL ULLÁN**

*Tardes de Lluvia—Rainy Afternoons*, 1991

Grabados en metal, serigrafía y suaje—Metal engraving, silkscreen and die

40 × 27 cm

Intaglio, México

90 ejemplares—copies

Centro de Documentación *Arkheia*, Fondo Vicente Rojo. Libros de artista—*Arkheia* Documentation Center, Vicente Rojo Fund.

Artist Books, MUAC, UNAM

Adquisición—Acquired, 2015

**56. VICENTE ROJO**

*Tardes de lluvia—Rainy Afternoons*, 1991

20 × 20 cm

Aguafuerte—Etching

Cortesía del artista—Courtesy of the artist

**57. VICENTE ROJO & JOSÉ-MIGUEL ULLÁN**

*Volcanes construidos—Built Volcanoes*, 2007

12 serigrafías—silkscreen

23 × 15 cm

Galería López Quiroga, México

68 ejemplares—copies

Centro de Documentación *Arkheia*, Fondo Vicente Rojo. Libros de artista—*Arkheia* Documentation Center, Vicente Rojo Fund.

Artist Books, MUAC, UNAM

Adquisición—Acquired, 2015

**58. VICENTE ROJO & CORAL BRACHO**

*Entre el sol y el laúd—Between the Sun and the Lute*, 2004

2 grabados en metal—metal engraving

19.5 × 22 cm

El gato gris, Valladolid

135 ejemplares—copies

Centro de Documentación *Arkheia*, Fondo Vicente Rojo. Libros de artista—*Arkheia* Documentation Center, Vicente Rojo Fund.

Artist Books, MUAC, UNAM Adquisición—Acquired, 2015

**59. VICENTE ROJO & JUAN VILLORO**

*Tiempo líquido—Liquid Time*, 2000

12 grabados en metal—metal engraving

40 × 50 cm

Tiempo extra editores

75 ejemplares—copies

Centro de Documentación *Arkheia*, Fondo Vicente Rojo. Libros de artista—*Arkheia* Documentation Center, Vicente Rojo Fund.

Artist Books, MUAC, UNAM

Adquisición—Acquired, 2015

**60. VICENTEN ROJO & CARLOS MONSIVÁIS**

*Lírica sacra, moral y laudatoria—Sacred, Moral and*

*Laudatory Lyric*, 2009

Grabados en metal y serigrafía—Metal engraving and silkscreen

14 × 53 cm  
Taller la siempre Habana, Cuernavaca

58 ejemplares—copies

Centro de Documentación *Arkheia*, Fondo Vicente Rojo. Libros de artista—*Arkheia* Documentation Center, Vicente Rojo Fund.

Artist Books, MUAC, UNAM

Adquisición—Acquired, 2015

#### **61. VICENTE ROJO & MARÍA BARANDA**

*Bosque y fondo—Forest and Depth*, 2011

4 grabados en metal, collage y suaje—metal engraving, collage and die

34.5 × 34 cm

Taller gráfica mexicana,

93 ejemplares—copies

Centro de Documentación *Arkheia*, Fondo Vicente Rojo. Libros de artista—*Arkheia* Documentation Center, Vicente Rojo Fund.

Artist Books, MUAC, UNAM

Adquisición—Acquired, 2015

#### **62. AUGUSTO MONTERROSO**

*La palabra mágica—The Magic Word*, 1983

Ediciones Era, México

Diseño editorial—Book Design: Vicente Rojo

Cortesía del artista—Courtesy of the artist

#### **63. VICENTE ROJO**

Maqueta para—Model for *Pérgola Ixca Cienfuegos*, 2008

Madera y papel—Wood and paper

Medidas variables—Variable dimensions

Cortesía del artista—Courtesy of the artist

#### **64. VICENTE ROJO**

*Jaque Mate—Checkmate*, 2010

Técnica mixta y collage sobre papel—Mixed media and collage on paper

44 × 50 cm

Cortesía del artista—Courtesy of the artist

#### **65. VICENTE ROJO**

*Jaque Mate—Checkmate*, 2010

Offset

Taller Ditoria, México

Diseño—Design: José Clemente Orozco Farías & Guillermo

Escárcega

500 ejemplares—copies

#### **66. VICENTE ROJO**

*Novela—Novel*, 2007

Serigrafía y aguafuerte sobre papel español Guarro y Japonés Ginwashi—Silkscreen and etching on Spanish Guarro paper and Japanese Ginwashi paper

12 × 11 cm

La siempre Habana, México

50 ejemplares—copies

Centro de Documentación *Arkheia*, Fondo Vicente Rojo. Libros de artista—*Arkheia* Documentation Center, Vicente Rojo Fund.

Artist Books, MUAC, UNAM

Adquisición—Acquired, 2015

#### **67. MIGUEL LEÓN-PORTILLA & VICENTE ROJO**

*La tinta negra y roja. Antología de poesía náhuatl—The Black and Red Ink: An Antology of Nahuatl Poetry*, 2008

El Colegio Nacional / Ediciones Era, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, Barcelona

Diseño—Design: Eva Mutter

6,000 ejemplares—copies

#### **68. VICENTE ROJO**

*La tinta negra y roja—The Black and Red Ink (5, 12, 14 & 16)*

Gouache sobre papel—Gouache on paper

27 × 54 cm

Cortesía del artista—Courtesy of the artist

#### **69. VICENTE ROJO**

*Códice 281—Codex 281*, 1990

Técnica mixta sobre tela—Mixed media on canvas

140 × 280 cm (Díptico—Dptych)

Colección particular—Private Collection

**70. VICENTE ROJO**

*Carta a Paul Westheim—Letter to Paul Westheim, 2008*

Técnica mixta sobre tela—Mixed media on canvas

180 × 180 cm (Díptico—Diptych)

Colección particular—Private Collection

**71. VICENTE ROJO**

*Carta a Robert Walser—Letter to Robert Walser, 2008*

Técnica mixta sobre tela—Mixed media on canvas

180 × 180 cm (Díptico—Diptych)

Colección particular—Private Collection

**V. CASA DE LETRAS (2013-2015)—HOUSE OF LETTERS  
(2013-2015)**

**72. VICENTE ROJO**

*Sexta Frase—Sixth Phrase, 2006*

Tinta china sobre papel—India ink on paper

11 × 76.5 cm

Cortesía del artista—Courtesy of the artista

**73. VICENTE ROJO**

*Novena Frase—Ninth Phrase, 2006*

Tinta china sobre papel—India ink on paper

11 × 76.5 cm

Cortesía del artista—Courtesy of the artist

**74. VICENTE ROJO**

*Estudios para Alfabeto—Studies for Alphabet, 1991*

Tinta china sobre papel—India ink on paper

27.94 × 21.59 cm

**75. NICOLA LORUSSO**

*Estudio Rojo—Rojo's Studio, 2011-2013*

3 fotografías a color, impresión digital—Color photography,  
digital printing

70 × 100 cm c/u—ea.

**76. VICENTE ROJO**

*Primera letra—First letter, 2012*

Acero al carbón pintado—Painted carbon Steel

Medidas originales—Original measures 530 × 180 × 190 cm

Réplica a escala—Scale replica

**77. VICENTE ROJO**

*Maqueta para Alfabeto abierto—Model for Open Alphabet, 2011*

Cartón sobre triplay

44 × 116.5 cm

Cortesía del artista—Courtesy of the artista

**78. VICENTE ROJO**

*Alfabeto Conrad. Tifón, una aventura en el mar—Conrad  
Alphabet: Typhoon, an Adventure in the Sea, 2015*

Zincografía—Zincography

40 × 600 cm

Colección particular—Private Collection

**79. VICENTE ROJO**

*Letra oscura—Dark Letter, 2013*

Técnica mixta sobre tela—Mixed media on canvas

Serie de 4 cuadros—Series of 4 paintings, 1-4

100 × 100 cm c/u—ea.

Colección particular—Private Collection

**80. VICENTE ROJO**

*Capitular—Capital Letter, 2015*

Técnica mixta sobre tela—Mixed media on canvas

Serie de 4 cuadros—Series of 4 paintings, 1-4

100 × 100 cm c/u—ea.

Colección particular—Private Collection

**81. VICENTE ROJO**

*Primera letra—First Letter, 2013*

Técnica mixta sobre tela—Mixed media on canvas

Serie de 4 cuadros—Series of 4 paintings, 1-4

100 × 100 cm c/u—ea.

Colección particular—Private Collection

**82. VICENTE ROJO**

*Letra mayor—Largest Letter, 2014*

Técnica mixta sobre tela—Mixed media on canvas

Serie de 6 cuadros—Series of 6 paintings, 1-6

180 × 180 cm c/u—ea.

Colección particular—Private Collection

**83. VICENTE ROJO**

*Construcción de una letra—Construction of a Letter, 2013*

Técnica mixta sobre tela—Mixed media on canvas

Serie de 6 cuadros—Series of 6 paintings, 1-6

140 × 140 cm c/u—ea.

Colección particular—Private Collection

**84. VICENTE ROJO**

*Alfabeto vertical—Vertical Alphabet, 2014*

Técnica mixta sobre tela—Mixed media on canvas

Serie de 6 cuadros—Series of 6 paintings, 1-6

270 × 270 cm c/u—ea. (tríptico—triptych)

Colección particular—Private Collection

**85. VICENTE ROJO**

*Alfabeto lineal—Linear Alphabet, 2014*

Técnica mixta sobre tela—Mixed media on canvas

Serie de 6 cuadros—Series of 6 paintings, 1-6

210 × 210 cm c/u—ea. (tríptico—triptych)

Colección particular—Private Collection

**86. VICENTE ROJO**

*Alfabeto urbano—Urban Alphabet, 2013*

Bronce—Bronze

Serie de 12 esculturas—Series of 12 sculptures

Colección particular—Private Collection

*Alfabeto urbano I—Urban Alphabet I*

440 × 136 × 100 cm

*Alfabeto urbano II—Urban Alphabet II*

440 × 156 × 98 cm

*Alfabeto urbano III—Urban Alphabet III*

440 × 136 × 100 cm

*Alfabeto urbano IV—Urban Alphabet IV*

440 × 156 × 98 cm

*Alfabeto urbano V—Urban Alphabet V*

412 × 132 × 100 cm

*Alfabeto urbano VI—Urban Alphabet VI*

405 × 113 × 82 cm

*Alfabeto urbano VII—Urban Alphabet VII*

410 × 204 × 137 cm

*Alfabeto Urbano VIII—Urban Alphabet VIII*

426 × 198 × 138 cm

*Alfabeto Urbano IX—Urban Alphabet IX*

405 × 106 × 75 cm

*Alfabeto Urbano X—Urban Alphabet X*

413 × 100 × 95 cm

*Alfabeto Urbano XI—Urban Alphabet XI*

440 × 105 × 245 cm

*Alfabeto Urbano XII—Urban Alphabet XII*

394 × 73 × 164 cm

**87. VICENTE ROJO**

*Alfabeto primitivo—Primitive Alphabet, 2013*

Bronce—Bronze

Serie de 8 esculturas—Series of 8 sculptures

110 × 120 × 34 cm c/u—ea.

Colección particular—Private Collection

## CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

### EXHIBITION CREDITS

Curaduría—Curatorship  
**Cuauhtémoc Medina**  
**Amanda de la Garza**

En colaboración con—In collaboration with  
**Marina Garone Gravier** · Instituto de  
Investigaciones Bibliográficas IIB, UNAM

Curadora del Acervo Artístico  
Contemporáneo—Contemporary  
Art Collection Curator  
**Pilar García**

Curadora de Acervos Documentales—  
Archive Collection Curator  
**Sol Henaro**

Producción museográfica—Installation  
Design  
**Joel Aguilar**

**Salvador Ávila Velazquillo**  
**Benedeta Monteverde**  
**Cecilia Pardo**

Programa pedagógico—Pedagogical  
Program  
**Pilar Ortega**

**Muna Cann**  
**Ignacio Plá**

Colecciones—Collections  
**Julia Molinar**

**Juan Cortés**  
**Claudio Hernández**  
**Elizabeth Herrera**

Procuración de fondos—Fundraising  
**Gabriela Fong**

**María Teresa de la Concha**  
**Josefina Granados**  
**Alexandra Peeters**

Comunicación—Communications  
**Carmen Ruíz**

**Ekaterina Álvarez**  
**Francisco Domínguez**  
**Ana Cristina Sol**

Servicio social—Interns  
**María José Barrera**  
**Mariana Medésigo**  
**Emiliano Pastrana**

Curador en jefe—Curator in Chief  
**Cuauhtémoc Medina**

## AGRADECIMIENTOS

### ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *Vicente Rojo. Escrito/Pintado*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the individuals and institutions whose generous assistance has made possible the present exhibition *Vicente Rojo. Printed/Painted*.

Federico Álvarez, Juan Álvarez del Castillo, Bernardo Arcos Mijailidis, Genaro Arias, Malú Block, Haroldo Díes, Julien Deveaux, Rodolfo Echeverría, Andrea García, Julio García Murillo, Daniel Garza Usabiaga, Juan Francisco González, Bárbara Jacobs, Nicola Lorusso, Ramón López Quiroga, Isaac Masri, José Luis Martín, Celia Mediavilla de Rojo, Germán Montalvo, Paolo Montalvo, Rubén Ochoa, Mercedes Oteyza de Felguérez, Juan Carlos Oliver, Érika Pelayo, Vicente Rojo Cama, Mara y Nora Sacristán, Graciela Toledo.

Centro Cultural de España en México, Centro Cultural Estación Indianilla, El Colegio Nacional, Ediciones Era, Editorial AUIEO, Fondo de Cultura Económica, Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, Galería López Quiroga, Patronato Casa de letras A.C.



**VICENTE ROJO. ESCRITO/PINTADO** se terminó de imprimir y encuadernar el 20 de mayo de 2015 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 216 g y Bond blanco de 120 g. La supervisión de producción estuvo a cargo de Periferia Taller Gráfico. El tiraje consta de 5,000 ejemplares.

---

**VICENTE ROJO. PRINTED/PAINTED** was printed and bound in May 20, 2015 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 216 g Domtar Lynx and 120 g Bond white paper. Production supervision was done by Periferia Taller Gráfico. This edition is limited to 5,000 copies.

---

Esta exposición fue posible gracias a la colaboración de—This exhibition was possible thanks to the collaboration of:

Centro Cultural Estación Indianilla & Patronato Casa de letras, A.C.



*El Colegio Nacional*



EstaciónIndianilla  
centro cultural