

El entusiasmo crítico

por Vicente Rojo

CRITICAL ENTHUSIASM FOR VICENTE ROJO

Daniel Montero-Fayad*

 0000-0001-9458-0242

*Universidad Nacional Autónoma de México, México

 <https://ror.org/01tmp8f25>

Correo-e: danielmonterofayad@gmail.com



Recibido: 4 de noviembre de 2025
Aprobado: 22 de abril de 2026

Resumen: Sin lugar a duda, Vicente Rojo constituye uno de los artistas sobre los que más se ha escrito en el arte mexicano, no solo por su longevidad, sino porque su trabajo como artista y como diseñador siempre ha sido un referente para la crítica local. El siguiente texto sostiene que el trabajo de Rojo transformó en cierta medida el discurso crítico en el México durante la segunda mitad del siglo xx y comienzos del xxi al interrogarlo desde dos cuestiones: la primera, qué sentido tiene su obra y cómo develar su misterio; la segunda, cómo pueden coexistir las prácticas del arte y del diseño y de qué manera se interrelacionan. A partir de algunos ejemplos específicos procuro mostrar ese cambio que se produjo en la crítica de arte local y cómo asumieron los críticos esa transformación.

Palabras clave: crítica de arte; Vicente Rojo; arte mexicano; diseño; pintura

Abstract: Undoubtedly, Vicente Rojo is one of the most written-about artists in Mexican art—not only because of his longevity but also because his work as both an artist and a designer has consistently served as a touchstone for local critics. The following text argues that Rojo’s work transformed the critical discourse in Mexico during the second half of the twentieth century and the early twenty-first century by prompting critics to consider two questions: first, what his work means and how its mystery can be unveiled; second, how can the practices of art and design coexist, and in what ways do they interrelate? Through specific examples, I aim to illustrate the shift that occurred in local art criticism and how critics came to terms with that transformation.

Keywords: art criticism; Vicente Rojo; mexican art; design; painting



INTRODUCCIÓN

Renato González Mello, al respecto de Vicente Rojo, escribe:

A diferencia de otros artistas de su generación, como José Luis Cuevas, no le interesó construirse como personaje público [...]. Sabía que la retórica de los críticos, poetas, especialistas, historiadores y teóricos, incluso de los estudiantes muy jóvenes, estaba fuera de su control. Quizás porque en su larga carrera de editor había desarrollado una conciencia muy aguda sobre la pequeña política alrededor de cada texto: el debate interminable y el trabajo siempre bajo presión de los correctores, editores, diseñadores e ilustradores. Si los autores suelen perder cualquier ilusión de dominio sobre el resultado final, si editar requiere domesticar al pequeño y arrogante dios del texto, pensar en la intervención del personaje (no de los cuadros, sino del pintor) hubiera sido, más que una ficción, una fantasía. Esa prudencia impidió que su persona desviara la atención de su pintura, y esta última provocó un consenso imposible de lograr para casi cualquier otro artista: el entusiasmo de autores que discreparon en casi todo lo demás, como Juan García Ponce, Raquel Tibol, Octavio Paz, Federico Álvarez, Carlos Monsiváis, Luis Cardoza y Aragón, Teresa del Conde, Jorge Alberto Manrique, Daniel Garza, Marina Garone, Amanda de la Garza y Cuauhtémoc Medina. (2021)

De hecho, la lista es muchísimo más larga y, creo, debe incluir a Paul Westheim, Ida Rodríguez Prampolini, Juan Acha, Antonio Rodríguez, Armando Torres Michua, Margarita Nelken, Lelia Driben y Avelina Lesper. En efecto, casi todos los críticos de arte reconocidos desde 1969 hasta la fecha, además de algunos escritores de renombre como Sergio Pitlor y Juan Rulfo, escribieron sobre la obra de Vicente Rojo.

Sin embargo, y como González Mello sugiere, su resistencia a convertirse en una figura pública y que además no daba muchas declaraciones, forzaba a los críticos a escribir sobre su obra o incluso desde ella, convirtiéndolo así en uno de los artistas sobre los cuáles más se ha escrito en el país.

No solo eso. Su longevidad —vivió 89 años— y su producción artística sostenida hasta el año de su muerte hicieron que varias generaciones de críticos se vieran forzados a escribir sobre sus obras contemporáneas, al mismo tiempo que reevaluaban sus producciones pasadas, obligándolos a pensar en la pertinencia de su práctica artística en el presente.

A pesar de esta situación, resulta curioso que nunca se haya escrito sobre la relación entre la crítica de arte y la obra de Rojo, ni tampoco sobre cómo hubo una alteración de la comprensión del arte en México mediante su trabajo. Lo que me gustaría sostener acá es que, más o menos, el trabajo de Vicente Rojo —tanto su pintura como su diseño y su escultura—, transformó el discurso sobre el arte en el país en la medida en que constantemente se le hacían dos preguntas que articularon el ejercicio crítico durante décadas: la primera, qué es la obra de Vicente Rojo que se presenta siempre como un misterio que, al intentar revelarlo, devela cierta naturaleza contradictoria del arte; la segunda, cómo pueden coexistir diferentes prácticas en la obra de un creador, que se manifiesta particularmente en la tensión entre el diseño y el arte.

El ejercicio de la crítica de arte que tiende a las clasificaciones se resistía a aceptar, entre otras cosas, que arte y diseño pudieran convivir y ser articuladas en un mismo discurso. Ese asunto, por cierto, ha cambiado en los últimos años.¹ Así, por un lado, al mantener la tensión entre arte y diseño, así como otras dicotomías presentes en la obra de Rojo como expresionista-geométrico, la crítica de arte se vio impelida a tratar de comprender esas supuestas escisiones.

Por otro lado, la relación entre el trabajo artístico de Rojo, la crítica de arte y la literatura resulta muy compleja y podríamos denominarla una influencia mutua, así como una suerte de intertextualidad entre pintura-diseño-literatura-crítica. Se sabe, como ha señalado Marina Garone (2015, 2022), que por su profesión como diseñador gráfico y editor, Rojo siempre

¹ Por ejemplo, el texto de González Mello que referí desarrolla la idea de una ética del arte en un contexto en el que ha vuelto a aparecer una suerte de artista del régimen personificado en la figura de Gabriel Orozco y su proyecto de intervención en el Bosque de Chapultepec.

estuvo relacionado con diferentes tipos de escritores, vínculos que afectaron su trabajo.

Muchas de esas colaboraciones con escritores se encuentran registradas en *Alas de papel* (Rojo, 2005). Ahí se muestran, por ejemplo, los *Discos visuales* que realizó con Octavio Paz en 1968 y el *Escenario múltiple* que llevó a cabo junto a Hugo Hiriart en 1996. Como Jaime Moreno afirma:

la obra plástica de Vicente Rojo posee cualidades de escritura. Su pintura serial, que se centra en las transformaciones de trazos, marcas y caracteres muy propios, en especial en las décadas de los sesenta y setenta se cargó de alusiones a las formas de representación verbal. (2005, p. 13)

El mismo Rojo reconoció esa doble influencia en algunas entrevistas que ofreció durante su vida profesional, mismas que se encuentran recopiladas en *Diario abierto* (Rojo, 2013). Además, en su trabajo como diseñador en el suplemento cultural *México en la Cultura*² del periódico *Novedades*, bajo la dirección de Fernando Benítez, pudo conocer tanto a escritores como a críticos de arte de gran importancia, como José Moreno Villa y Luis Cardoza y Aragón. Pero su relación con Juan García Ponce y Carlos Monsiváis —con el que además de convivir regularmente, compartió ideas y referencias— fue de particular importancia, como veremos.

Hay un asunto que me gustaría mencionar en relación con esas tensiones entre texto e imagen: el trabajo de diseñador gráfico siempre implica una comprensión singular del texto, cuya imagen gráfica puede entenderse como una suerte de traducción, pero sobre todo como una reconfiguración del texto en imagen. El mismo Rojo menciona al respecto:

un diseñador debe saber de todo, no puede diseñar algo si primero no conoce a fondo lo que tiene en sus manos, lo que está a su alrededor. Eso, y tener los pies en la tierra es lo más importante, porque solo así se puede lograr que un diseño sea eficaz y que cumpla con su propósito. (2005, p. 286)

Si la ilustración de obras de escritores le permitió a Rojo establecer una forma de trabajo, la crítica de arte que se escribió puede ser leída como la tensión permanente entre imagen y texto. Sin embargo, este artículo no pretende mostrar de forma detallada esa doble influencia, sino señalar cómo la crítica de arte asumía, más o menos, que la obra de Rojo afectaba la comprensión del arte local y la obligaba a pensar en nuevos marcos de análisis. Me parece fundamental que el reconocimiento de la pluralidad del trabajo de Rojo reformuló la textualidad sobre el arte en el país.

UNA ESCISIÓN (CASI) ARTIFICIAL

Antes de precisar cómo se transformó la crítica de arte en relación con la obra de Rojo, me gustaría señalar un par de cosas que hicieron posible dicho cambio. Se parte de la comprensión que el artista tenía de su trabajo, ya que se negaba a separar sus procesos creativos: si bien es cierto que Rojo entendía su trabajo de diseño y su trabajo artístico como una tensión entre la inaccesibilidad de la pintura y la comunicabilidad del diseño, siempre evitaba definiciones categóricas al respecto de su quehacer.

Por ello, a mediados de la década de los noventa y como fruto de reflexiones de gran intensidad,³ se definió a sí mismo como un “trabajador de, por, y para la cultura” (Rojo, 2016, p. 20), es decir, y según su interpretación, “trabajar por la cultura es trabajar por la vida” (Rojo, 2016, p. 20). Esa consideración le permite

2 *México en la Cultura* fue el suplemento cultural del periódico mexicano *Novedades*, uno de los más importantes de su época, y se publicó semanalmente de 1949 a 1961. Fundado por el periodista Fernando Benítez, el suplemento contó con la colaboración de destacadas figuras de la literatura, la crítica cultural y el periodismo en México, tales como Octavio Paz, Juan Rulfo, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Juan García Ponce y Paul Westheim.

3 Aparece acá un contraste interesante con la idea de un ‘trabajador de la cultura’ que se utilizaba en la década de los setenta en México, sobre todo por algunos grupos de artistas, como el Taller Arte e Ideología (TAI). Esa idea, definida desde una perspectiva marxista, entendía a los y las artistas como parte fundamental del trabajo social compartido, que permite una transformación social colectiva desde la acción directa.

entonces generar una correlación entre opuestos que para muchos suelen ser irreconciliables. Para Rojo:

Trabajar por la cultura es trabajar por la vida. Pero siempre y cuando la cultura no sea la visión superficial de quienes se creen poseedores de la verdad y hacen de ello un privilegio, sino que signifique la práctica permanente de la civilidad, donde lo personal y lo colectivo encuentren su equilibrio, donde la convivencia de las ideas permita que las más extrañas e insólitas de las individualidades no solo sean respetadas, sino alentadas, una práctica cultural que haga posible que nazcan utopías y se desarrollen los sueños propios y los compartidos, que no esté falsamente dividida ni fragmentada, en la que la llamada alta cultura y la conocida como cultura popular sean dos extremos que se sumen para darle a la vida imaginación y hondura. (2016, pp. 20-21)

Derivado de la comprensión de su labor como una totalidad, Rojo nunca describió con precisión su proceso de trabajo y quizá ello propiciara múltiples interpretaciones de su obra. A lo que me refiero es que su pintura, más que una búsqueda de certezas refleja más bien un extrañamiento constante, producto de una confrontación y de una contradicción que depende de la misma creación artística, como si esta fuera autogenerada, siguiendo sus propias condiciones espaciales, materiales y temporales, pero afectada por factores externos como la literatura, el cine o la realidad, en una pugna constante. Como el mismo artista expresa:

Además, pienso que en todas mis obras intento lograr un equilibrio nacido a su vez de una confrontación. Ya se ha dicho, y yo lo comparto, que el arte es una pugna perpetua entre imaginación y realidad, entre lo que uno sueña con alcanzar y lo que finalmente logra con su obra. Visto de manera más concreta, y al mismo tiempo más compleja, el arte es un equilibrio entre cerebro (quizá alucinado) y corazón (¿inquieto?), que se funden en razón y pasión. A mí me parece que esta contradicción, esta relación entre semejanzas y divergencias, es la que permite crear la obra de arte. (Rojo, 2013, p. 24)

Probablemente por esa tensión descrita no encontró palabras precisas para describir lo que hacía, aunque sí señaló ciertos procedimientos que le permitían conceptualizar, hasta cierto punto, sus procesos de trabajo. Por ejemplo, en la carta que envió en 1978 a Donald B. Goodall, director del Museo de la Universidad de Texas, Austin, señala:

cada vez que alguien me pide que diga algo sobre mi trabajo siento que es imposible hacerlo. No es que carezca de ideas sobre él (porque, aunque pueda parecer lo contrario, las tengo), sino que no encuentro la forma de expresarlas. (Rojo, 2013, p. 25)

Y más tempranamente, en las entrevistas que le realizó Margarita García en 1969, declara: “yo seguiré la ruta que mi desarrollo pictórico me indique. Es decir, que no es (la comunicación) una cosa que yo esté buscando; y si eso además se logra me parece perfecto” (Vicente Rojo, en García Flores, 1979, pp. 257-258). Luego, en una entrevista que le hizo Raquel Tibol en 1969, expresa:

mi problema básico no es que esto sea o no sea arte, es lo único que puede ser. El problema es saber qué es el arte y tratar de averiguar haciéndolo. Me gustaría llegar a los 95 años y entender lo que he hecho: ahora me resulta difícil definirlo. (Vicente Rojo, en Tibol, 1969, s/p)

Después, en 1981, en entrevista con Cristina Pacheco, se refiere a su método de trabajo y señala: “[l]o hago sin concesiones de ningún tipo, no acepto siquiera la presión del tiempo. Pinto haciendo y deshaciendo: quito, borro, mancho, pego. Termino cuando creo que el proceso ha terminado” (Vicente Rojo, en Pacheco, 1981, s/p).

Sobre todo, la tensión entre arte y diseño y su forma de trabajo compleja, sumado a la negativa de generar una declaración definitiva sobre su propia obra, provocó cierta resistencia a la crítica que debió ensayar, literalmente, una escritura sobre unas producciones que aparecían de forma simultánea como interrogantes y reto cultural. De hecho, el mismo Rojo se sorprendió varias veces de que su obra pudiera

tener espectadores y de que la crítica de arte se hubiera fijado en ella.

Como él mismo decía, trabajaba para un ‘posible espectador’, pero sabía que su pintura no iba a tener una recepción masiva. Ese ‘posible espectador’ fueron los críticos de arte que se vieron interpelados por sus obras y escribieron a sabiendas de que su trabajo se resistía a una interpretación convencional. Tal resistencia debe ser explorada. Así, la escisión pintura-diseño y la resistencia interpretativa, paradójicamente, produjeron una cantidad importante de textos al respecto del trabajo del artista.

NI EXPRESIVO NI GEOMÉTRICO. POR UNA NUEVA PRODUCCIÓN DE TEXTUALIDAD

Las primeras exposiciones de Vicente Rojo ocurrieron en un contexto en el que se desarrollaba el debate entre figuración y abstracción (desde 1958 hasta más o menos 1968) y eso marca gran parte de lo que se dice sobre su trabajo en ese periodo. Pero hay que recordar que esa discusión no es solo por una ‘forma’ de [la] pintura, sino algo mucho más profundo que ya venía ocurriendo décadas atrás: el debate por la identidad mexicana, por la deshumanización del arte, por el mercado artístico y las formas de gestión cultural en el país, entre otras cosas (Véase Montero, 2023).

A pesar de que esa discusión por la abstracción se va a ir transformando en décadas posteriores no va a dejar de ocurrir de manera intermitente hasta la muerte del artista. No me interesa señalar ‘qué es’ la pintura de Rojo con relación a esa abstracción, sino más bien cómo es que su pintura transformó la escritura de la crítica de arte.

Ahora bien, podría considerarse que Juan García Ponce fue quien más escribió sobre la obra de Rojo en ese periodo y el que más influyó en la recepción que se hizo de la obra del artista. Sin embargo, el debate sobre la abstracción en la obra de Rojo se mantuvo de manera intermitente durante toda su vida con

autores como Jorge Alberto Manrique, Luis Cardoza y Aragón, Olivier Debroyse, Lelia Driben y Cuauhtémoc Medina. Por supuesto, no digo que todos piensen de la misma manera acerca de la obra del artista, empero me parece significativo que muchos de ellos modificaron su forma de escritura —o iniciaron una nueva— para tratar de describir sus operaciones artísticas. Por ejemplo, la escritura crítica de Juan García Ponce se determinó por la producción de lo que se ha denominado la Generación de la Ruptura, particularmente por la obra de Rojo, a la que caracterizó como “la más radical de México” (García Ponce, 1966, p. 7).

Sin duda, la obra de Rojo afectó la escritura de García Ponce y es el artista al que más le va a dedicar textos. Este dato resulta importante por la manera en que la escritura crítica de García Ponce se mantuvo actualizada por la obra del artista, y a la vez porque esto era una señal de que su obra lo seguía interpe-lando de diferentes maneras.

En la obra de Rojo, García Ponce puede ver particularmente un quiebre en la modernidad mexicana en la medida en que se considera una ‘aparición’ que se manifestaba en la forma, en la materia, como una realidad paralela y que afectaba de manera necesaria su experiencia sensible, esto le permitía escribir crítica de una forma distintiva, una crítica que no intentaba descifrar la obra más allá de sí misma, sino que la entendía como un ‘efecto’ producto de esa realidad otra.

Para el crítico, en tanto la pintura de Rojo no es un ‘reflejo’ de su subjetividad, sino la ‘objetivización’ de la subjetividad del creador, permite una relación ‘inconmovible’ entre el pasado del arte y “el mundo que lo hace posible reuniéndolo como objeto” (García Ponce, 1971, p. 19). Esto posibilita una apertura simbólica y una alteración temporal que no puede ser percibida de forma netamente racional, y pertenece al ámbito de lo sensible. Así, el texto crítico evidencia que una experiencia ha tenido lugar en el sujeto que contempla la obra como evento ineludible. La abstracción aparece entonces como la posibilidad de la crítica y del texto, pero eso solo es posible si se considera la obra de Rojo como un lenguaje: el de la pintura.



Para García Ponce (1971), la obra de Rojo “no se encuentra de antemano dentro de la cultura, sino que entra a ella como una aportación personal que le abre nuevos caminos y enriquece sus posibilidades” (p. 5), es decir, no hay probabilidad de que exista un lenguaje previo que permita una decodificación de la obra de Rojo, ya que es la obra la que posibilita a la cultura esa apertura de caminos. Así, dice García Ponce,

Para llegar al lugar y el sentido de esa obra solo podemos, entonces, partir de ella, buscar en ella las interrogaciones de las que hacen sus respuestas y regresar a ella con el conocimiento que ha hecho posible, porque la obra encierra su punto de partida y su meta, es un principio y un fin: la expresión del lenguaje privado que ella misma crea para hacerse posible. Sin embargo, es obvio que estamos hablando de Vicente Rojo como pintor. Su lenguaje está inscrito dentro de otro lenguaje mucho más general y que lo encierra: el lenguaje de la pintura. Este es el principio formal del que tenemos que partir. Para ver los cuadros de Vicente Rojo con los ojos debidos, necesitamos la voluntad de mirar la pintura y de interrogarnos sobre ella; para penetrar su sentido, tenemos que preguntarnos a qué motivos obedece su forma, cuáles son las exigencias que la determina y le dan validez en cuanto forma; pero es necesario aclarar de inmediato que este viaje solo es indispensable en términos críticos. (1971, pp. 5-6)

Este pasaje resulta importante porque se puede ver de forma clara la relación entre lenguaje de la pintura y crítica. Ya que no tiene referentes externos, el sentido de la obra parte de y regresa a sí misma. Pero eso exige una cierta voluntad de quien mira. Esa voluntad solo se puede ejercer si se ejerce la crítica. O mejor, la crítica constituye la evidencia de que la voluntad crítica ya está en marcha.

Así, la pintura hace posible la crítica, no en el sentido de que se escribe a propósito de una obra de arte que ya ha sido creada y solo requiere una decodificación, sino en la medida en que se ubica fuera de lo que

podríamos llamar un código general o un sentido común que obliga a crear uno nuevo, la crítica. Resulta curioso, sin embargo, que García Ponce nunca pensó la obra del artista como la de un diseñador, algo que sí hicieron otros críticos, como Ida Rodríguez y Juan Acha.

En la vía de García Ponce, Lelia Driben argumenta algo similar sobre las relaciones entre pintura y texto. La autora utiliza la metáfora del ángulo de un espejo en el que se relacionan la escritura y la imagen mental que produce la obra de Rojo, lo que lo vuelve interesante. Driben propone una imagen:

Imaginemos el ángulo de un espejo, en un rincón crepuscular, y tratemos de pensar en un segmento de esa angulación: punto que atrae sobre sí el hueco de la sombra, iridiscente, abstraído en su pequeño cuerpo sin cuerpo, en su sustancia etérea y fija, punto abismal a donde llegan, o desde el que secretamente irradian, sensaciones de color y de forma. La imagen del cristal espejeante pertenece sin duda a aquello que desde el sitio de inflexión entre escritura e imagen mental nos permite aproximarnos a ciertas zonas engarzadas en la constitución de otras imágenes: las de algunos cuadros realizados por Vicente Rojo. Se produce así, ya al comienzo de estos apuntes, un encabalgamiento de discursos generador de otras instancias de inflexión: el texto visual puesto en cruce con el texto escrito y con las intersecciones entre pensamiento, palabra, formas pintadas y esbozos latentes en el repliegue de lo pintado. (1996, p. 7)

Intriga el paralelo que se puede trazar entre Driben y García Ponce: para ambos, la pintura de Rojo permite el discurso crítico. Pero en el caso de Driben se produce por una ausencia, ‘un hueco’ en la pintura que es el que llama al texto escrito, pasando primero por una imagen mental. O mejor, porque hay una parte de la obra que está “ahuecada” se produce una imagen mental que es preciso convocar mediante el discurso escrito. Son esas imágenes mentales las que nos permiten aproximarnos a la obra de Rojo. La forma en que Driben describe la operación es particular porque la escritura no se produce por la presencia de la

pintura, sino más bien por medio del encuentro con una ausencia que está en la obra. Así, el texto crítico estaría configurado por una tensión permanente entre materialidades e inmaterialidades, formas pintadas y textos escritos.

Años antes del texto de Driben, el debate por la abstracción de Rojo también reafirmó y modificó la manera de considerar la crítica de arte de algunos autores como Margarita Nelken y Jorge Alberto Manrique en relación con el tipo de abstracción del artista. Esto puede verse en 1959 cuando, al respecto de la exposición de Vicente Rojo “Presagios” en la Galería Proteo, Margarita Nelken reafirma su inclinación por la pintura ‘expresionista’ y afirma:

su tema subterráneo aparece en la transposición puramente intelectual; mas este traslado de lo mental a lo plástico opérase merced a un equilibrio entre ambos que infunde, a la obra pictórica, un poder de comunicación sensible que no existiría fuera de soluciones concretamente pictóricas. (1959)

Sin embargo, para 1966, cuando Rojo exhibe en la exposición “Confrontación 66” una pintura que la misma Nelken describe como una “con un tapete de baño pegado”, ya no le parece interesante, porque a pesar de que “pretende innovación” se le entiende como una obra vieja, en tanto “meter” objetos a la pintura había sido ya implementado por los *collages* de Picasso, y los intentos de liberar a la pintura de “toda suerte de cortapisa” ya habían sido realizados por Burri en 1952 (Nelken, 1966).

Para Nelken, la transformación de la pintura de Rojo en esos años ya no permitía identificar una originalidad significativa, expresa que solo ve allí un ejercicio repetitivo de la historia del arte y no puede pensar la producción del artista en relación con su propio proceso. Recordemos que para 1966 Vicente Rojo empieza a cambiar su forma de trabajo y comienza a pintar en series de obras, precisamente con “Señales”, serie realizada entre 1966 y 1972.

El caso de Jorge Alberto Manrique se presenta diferente. Encuentra en Rojo una contradicción entre dos tipos de pintura que le parecen opuestos:

por un lado el deseo de alcanzar una actualidad, una modernidad que en los últimos años se manifestaría como una clara tendencia hacia lo geométrico; por el otro su apego a un lirismo, casi a una actitud romántica, al gusto por el refinamiento pictórico, que podría advertirse en el uso de texturas sutiles, de colores cuidadosamente matizados, de grafismos y gestos plásticos. (Manrique, 1973, p. 18)

Manrique no ve en la obra de Rojo la necesidad de desarrollo de un proceso, “ni regresiones ni avances [...] sino más bien la oposición de dos contrarios irreductibles, la aceptación de esa dicotomía como un hecho inevitable” (1973, p. 18). Asume así a un artista escindido que para seguir siendo él mismo debe cambiar es decir, no puede considerarse definitivo.

Mediante la obra de Rojo, Manrique refuerza su idea de que el arte ni revoluciona el mundo ni solo tiene sentido como un rastro, un desperdicio. Refiere, más bien, la expresión de lo humano que no puede expresarse de otro modo. De esa manera, Manrique ve en la obra de Rojo el humanismo artístico que tanto le significaba la historia del arte.

Con el mismo nivel de detalle resulta atrayente la postura que Cuauhtémoc Medina va a desarrollar, tratando de desmarcar la obra de su significación como ‘pintura abstracta’ de la que tanto se había escrito en México. En cierto sentido, y creo que en el caso de Medina pasa algo similar que con García Ponce, su relación con la obra va a modificar su forma de escritura y su relación con el arte.

Lo anterior, desde mi perspectiva, puede visualizarse en los intentos posteriores de Medina de resignificar las prácticas del arte mexicano presentes en exposiciones como “La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997”, exhibida en 2006 en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA). Sus críticas tienen su origen en la manera en que se expresaba en 1994 de la obra de Vicente Rojo en la exposición “Escenarios 1989-1994. Pintura y escultura”.

En el texto de esta última muestra, titulado “Vicente Rojo: el pasado que no es pasado”, refiere que su obra puede separarse de la idea de que “todo va a hacia la abstracción” (Medina, 1994, p. 7). El crítico hace un

esfuerzo por demostrar que el artista no es un purista, y que a pesar de que las obras sí tienen un comportamiento autónomo, los títulos aún conservan referencias que hacen que las piezas sigan remitiendo a ciertas connotaciones figurativas. De hecho, y ahí está el quid de la cuestión, Medina afirma:

Cuando vemos y pensamos bajo el influjo de los cuadros de Rojo, se hace necesario un instrumental también múltiple. Hay que abarcar métodos y genealogías, resultados visibles y fuentes más o menos ocultas, tensiones internas y adhesiones culturales, iconos y factura. Evitar los cortes tajantes: forma/contenido, cosa/nombre, impresión/expresión, memoria/inmanencia, materia/luz... Restituir una combinatoria en vez de tomar partido por alguna polaridad intransigente. (1994, p. 8).

En efecto, si uno lee los textos que Medina escribió posteriormente, en mayor o menor medida pretende mantener la intención de comprender las obras en su complejidad multidimensional y no a partir de categorías estables, es decir, sin limitarlas a presentarlas como abstractas. Desde mi perspectiva, la obra de Rojo le permitió —en parte— a Medina comprender el arte como complejidad e inestabilidad, y ello se ve expresado en gran parte de su escritura.

En ese sentido, las obras constituyen y evidencian una apertura que posibilita un análisis multidimensional mientras, de forma simultánea, al considerarlas como un fenómeno complejo, le permiten a Medina entenderlas como operación artística y cultural de gran calado. Luego, para el catálogo de la exposición de la ya referida exposición “La era de la discrepancia”, realiza una crítica al llamado ‘geometrismo mexicano’ y pone a Rojo como centro de esa crítica. Medina postula:

Uno de los principales elementos desplazados —por no decir reprimidos—, en esas definiciones críticas [se refiere precisamente al ‘geometrismo mexicano’], fue que una parte sustancial de los experimentos visuales del periodo estuviesen marcados por la búsqueda de sistemas metodológicos de producción

definidos por la serialidad, la búsqueda de mecanismos combinatorios y la interacción del público con estructuras ambientales o físicas. Una vez que se pone entre paréntesis la supuesta similitud estilística de “lo geométrico”, se hace palpable que por diversas vías (que van de la autocritica sistemática del arte a la pretensión de elaborar estéticas científicas) una serie de prácticas aparece como contraparte poética del estructuralismo. De hecho, el distanciamiento frente a “lo subjetivo” fue en realidad una apertura al cuestionamiento de la noción de autoría y a la rutina del ejercicio artístico. Ese recorrido se perfila con enorme claridad en el recorrido de Vicente Rojo a partir de 1968. (2006, p. 125)

En este texto, y poco más de diez años después de su primer escrito sobre Rojo, Medina reitera que la obra del artista no se puede entender a partir de categorías estables. Sin embargo, en esta ocasión Rojo aparece como un creador que rebasa estilos definidos para ubicarse en las transiciones entre diferentes prácticas que involucran la pintura, la escultura y el diseño. Esta forma de trabajo en series hace cuestionar el valor de los signos, de la autoría y los objetos cotidianos.

En ese sentido, me interesa resaltar de los textos de Medina no solo la introducción de nuevas lecturas del trabajo del artista, sino la forma de crítica y escritura, la cual en lugar de presentar las obras como definitivas, señala procedimientos, intersticios y goznes que esas mismas piezas y prácticas convocan. En consecuencia, la inestabilidad de la obra se corresponde con la inestabilidad de las categorías críticas.

Ahora bien, hay un asunto que es definitorio al respecto del modo en que el trabajo de Rojo alteró la textualidad sobre arte en México: sus series.⁴ Encontramos una pregunta recurrente en varios críticos que tiene que ver con cómo se puede comprender la obra del

4 Rojo pintó en su vida varias series de obras: “Señales” (1966-1972); “Negaciones” (1971-1974); “Recuerdos” (1976-1979); “México bajo la lluvia” (1980-1989); “Escenarios” (1989-2007); “Escrituras” (2006-2021). Destaco la manera en la que se muestra dicho trabajo en series en la película *La creación artística: Vicente Rojo*, de 1965, dirigida por Juan José Gurrola con texto de Juan García Ponce. En el corto se pueden ver varias obras en el piso que se van modificando de forma correlativa, como si reaccionaran unas a otras.

artista si se disgrega en diferentes cuadros, pues tratar de restringirla a la especificidad singular de una obra podía llevarla precisamente a un reduccionismo.

La crítica ya no podía fijarse en una sola obra, se veía forzada a pensar la exposición en su totalidad como un diálogo permanente entre una producción y otra. De esta manera, por un lado, pensar una exposición como totalidad implica una escritura disgregada que apuntala un problema más grande cuya expresividad puede verse únicamente como totalidad en la exposición. Por otro lado, muchos críticos entendían la serialidad como un punto de contacto entre la pintura y el diseño del artista y allí podían coincidir esos labores diferentes. Pensar en la relación entre obras por series y en la tensión entre pintura y diseño fue, más o menos, una constante para las críticas y los críticos del artista.

INTENTANDO UNA SÍNTESIS: ARTE-DISEÑO

¿Cómo entender los puntos de contacto entre diseño y pintura en la obra de Rojo? O mejor, ¿cómo entender su obra como totalidad y no como facetas creativas? Cuando el debate entre abstracción y figuración ya se había apaciguado, en la década de los años setenta, se empieza a pensar en la obra de Rojo como tensión entre diseño y pintura.

Sin embargo, desde la década anterior ya había críticos que articulaban esa relación. Resulta imposible abarcar la totalidad de reflexiones que se escribieron al respecto, pero en 1961 Ida Rodríguez reflexionó sobre el asunto. La autora piensa la obra del artista más allá del 'arte por el arte', señalando su utilidad. Para ella, la pintura de Rojo parece ser un preámbulo o un ensayo para lo que el artista va a desarrollar como 'director artístico' de varias publicaciones y allí "subordina sus esfuerzos y su talento bajo el servicio de la sociedad" (Rodríguez, 1961).

Por supuesto, esto tiene que ver con la manera en que Rodríguez entendía el arte en ese momento, pues ya se perfilaban algunas de sus ideas sobre el

hecho de que el arte debía ser útil y cumplir un rol central en la transformación social. En ese sentido, el trabajo de Rojo aparecía vinculado socialmente, no solo por ser fruto de alguna interacción, sino más bien porque su razón de ser radicaba en 'una' transformación social.

Esa postura se relaciona con la de Juan Acha, quien en 1975 habla de la obra de Rojo como una totalidad —precisamente en relación con sus series—. Al cierre de su texto "Vicente Rojo: la negación de la T acentuada," Acha cuestiona:

¿Por qué tendemos a identificar siempre la actividad artística de Rojo con su pintura? ¿Acaso por creerla arte mayor, y la gráfica menor? Creo, sin embargo, que su valor como artista estriba en la diversificación: en acometer tres técnicas artísticas. Si bien muchas de las dualidades se dan mejor en la pintura, la mayor de ellas y la más importante, a mi juicio, se corporiza (*sic*) en su trinidad de actividades y, por consiguiente, en la conjugación de lo gráfico dentro de la gráfica y dentro de la pintura. Esto le permite repercutir en la visión de varios grupos de su sociedad y simultáneamente facilita el curso libre a su pluralidad y correspondientes dualidades plásticas. (1975, p. 43)

De hecho, el neomarxismo de los setenta permitió a muchos críticos pensar en la utilidad social del trabajo de Rojo y el caso de Acha no es la excepción. Me parece significativo que en particular la serie "Negaciones", que el artista presentó en 1975 en la galería Juan Martín, permite pensar en las tensiones que Acha describe en todo el texto —pintura-diseño, desintegración-integración, destrucción-negación—, pero el signo expresado resulta susceptible de poner en contacto dichas tensiones. El signo como reiteración, pero a la vez como fuga implica, para Acha, una suerte de comunicación social y una transformación real a partir de su polisemia.

En otro sentido, me parece interesante señalar el modo en el cual Olivier Debrouse leía la obra de Rojo, porque señala otra posibilidad de interpretar las series de obras. En 1984, al respecto de la ex-

posición “México bajo la lluvia”, en Bellas Artes, Debroise apunta:

Aunque organizados en “series”, los cuadros de Rojo no funcionan “cinematográficamente”, [...] sino que se comunican todos entre sí, se responden cromáticamente, o desmienten su propia estructura. Remiten unos a otros en todos los sentidos. Aisladamente, cada cuadro aparece como una obra acabada, finita; en contingencia con las demás crea una red intrincada de relaciones ópticas. La dificultad de aprehensión de la obra de Vicente Rojo reside, tal vez, en esa multiaparente sencillez del cuadro (o lo que algunos llamarían su carácter exclusivamente decorativo).

[...]

El cuadro puede ser él mismo, siempre; la mirada, excitada por las correspondencias ¿simbólicas? lo ve de distintas maneras, lo destruye (a veces) o lo reinventa, distinto, multifacético. Las máquinas de imaginar de Vicente Rojo siguen —y seguirán— trabajando... (1984)

Es fascinante la lectura que hace Debroise de la obra de Rojo en la medida en que cada cuadro puede ser observado individualmente y, al mismo tiempo, debe ser considerado como parte de la serie, lo que provoca una especificidad, pero también una disgregación de la mirada. Por lo tanto, la obra del artista se encuentra siempre en esa tensión que obliga al ‘posible espectador’ a recorrer la exposición como un todo, no solo a la confrontación de los cuadros uno a uno.

Algunos críticos, como se puede ver en el caso de Acha, se ven obligados a realizar una recapitulación del trabajo del creador que conlleva a su vez una nueva escisión de la mirada. O, para referir de nuevo a Medina, la obra de Rojo se entiende siempre como “un pasado que no es pasado” (1994, p. 7).

Como dije al principio, creo que la obra de Rojo permitió reimaginar la textualidad sobre el arte en México a partir de las tensiones que su trabajo suscitaba. Lo que he señalado hasta ahora se limita solo a un fragmento de ello. Lo que se debería explorar,

en mayor o menor medida, es precisamente cómo su obra transformó el imaginario del arte en el país y cómo se tradujo en nuevas textualidades.

Creo, sin temor a equivocarme, que Rojo fue un artista que no solo estuvo acompañado por la crítica, sino que ese acompañamiento implicó un cambio en el registro de la comprensión del arte local, permitiendo que nuevas formas de crítica aparecieran y que las viejas se transformaran. Así se construye el trabajo de ciertos artistas de los que no se pueden hacer declaraciones de una vez y para siempre.

REFERENCIAS

- Acha, J. (1975). Vicente Rojo: la negación de la T acentuada. *Plural*, (49), 43-46.
- Debroise, O. (7 de diciembre de 1984). Utópicas máquinas de imaginar. *La Jornada*.
- Driben, L. (1996). Circunnavegaciones. En L. Driben, J. García Ponce y T. del Conde, *Vicente Rojo. Una revisión*, pp. 7-18. Museo de Arte Moderno; El Colegio Nacional.
- García Flores, M. (1979). Vicente Rojo. El orden como vocación. En M. García Flores (Ed.), *Cartas marcadas*, pp. 257-258. Universidad Nacional Autónoma de México.
- García Ponce, J. (1966). México descubre el arte moderno con 50 años de retraso. *Siempre*, (223), 7.
- García Ponce, J. (1971). *Vicente Rojo*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Garone, M. (2015). Rojo: un camino del diseño a la edición. En E. Álvarez Romero (Ed.), *Vicente Rojo. Escrito pintado*, pp. 84-105. Museo Universitario de Arte Contemporáneo; Universidad Nacional Autónoma de México.
- Garone, M. (2022). Cultura visual y diseño editorial moderno en México. *RChD: Creación y Pensamiento*, 7(13), 27-32. <https://doi.org/10.5354/0719-837X.2022.68223>
- González Mello, R. (2021). Vicente Rojo: la imaginación y el rigor. *Nexos*. <https://cultura.nexos.com.mx/vicente-rojo-la-imaginacion-y-el-rigor/> (Consultado el 7 de julio de 2026).
- Manrique, J. A. (1973). Rojo: aceptación de lo transitorio. *Plural*, 11(21), p. 18.
- Medina, C. (1994). Vicente Rojo: el pasado que no es pasado. En F. González y C. Medina, *Vicente Rojo. Escenarios 1989-1994. Pintura y escultura*, pp. 7-16. Museo José Luis Cuevas; Instituto Cultural Cabañas.

- Medina, C. (2006). Sistemas (más allá del llamado "geometrismo mexicano"). En O. Debroise, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, pp. 124-130. Turner; Universidad Nacional Autónoma de México.
- Montero, D. (2023). *Crítica de arte en México 1940-1966. Debates y definiciones*. Insitituto de Investigaciones Estéticas; Universidad Nacional Autónoma de México.
- Moreno, J. (2005). La música luminosa. En V. Rojo, *Alas de papel*, pp. 13-19. Era; El Colegio Nacional.
- Nelken, M. (29 de octubre de 1959). Exposiciones: la de Vicente Rojo. *Excélsior*.
- Nelken, M. (8 de mayo de 1966). Confrontación 66 iv. *Excélsior*.
- Pacheco, C. (1981), Ejercicios para la mano izquierda, *Sábado*, (194), pp. 12-13.
- Rodríguez, I. (14 de agosto de 1961). Complejidad en la obra de Vicente Rojo. *Novedades*.
- Rojo, V. (2005). *Alas de papel*. Era; El Colegio Nacional.
- Rojo, V. (2013). *Diario abierto*. Era; El Colegio Nacional; Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Rojo, V. (2016). *Los sueños compartidos*. El Colegio Nacional.
- Tibol, R. (20 de abril de 1969). 15 señales y 14 respuestas. *Magazine Dominical*.

DANIEL MONTERO-FAYAD. Licenciado en Arte por la Universidad de Los Andes (Bogotá) (Uniandes), Colombia. Realizó su maestría, doctorado y especialización en Historia del Arte en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México, institución en la que se ha desempeñado como investigador (en el Instituto de Investigaciones Estéticas). Su trabajo se centra en la historia de la crítica de arte y la historia del arte en México y América Latina. Publicó *Ready-Image. Por una relación crítica entre las imágenes y el arte contemporáneo* (2024), *Crítica de arte en México: 1940-1966. Debates y definiciones* (UNAM, 2023), y *El cubo de Rubik. México: Arte mexicano en los años 90* (RM/Jumex, 2013). Recibió la Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos en Docencia en Artes (UNAM, 2020) y la Medalla Alfonso Caso (2015). Ha sido profesor en diversas universidades y, como curador, destaca su participación en las exposiciones "...y luego se tornará resquicio. Luis Felipe Ortega" (Museo Amparo, 2021) y "El espacio vientre. Delcy Morelos" (MUAC, 2025).

Cómo citar este artículo:

Montero Fayad, D. (2026). El entusiasmo crítico por Vicente Rojo. *La Colmena*, (131), 61-71.

