

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA

FACULTAD DE ARTES

SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
CHIHUAHUA

ARTURO RIVERA

ANÁLISIS TÉCNICO Y TEMÁTICO DE SU OBRA PLÁSTICA

POR:

YESENIA HOLGUÍN SAUCEDO

TESIS PRESENTADA COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRÍA EN ARTES

CHIHUAHUA, CHIH., MÉXICO

MAYO 2025

Arturo Rivera

Análisis técnico y temático de su obra plástica.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA
FACULTAD DE ARTES
SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Los que suscriben, **Secretaría de Investigación y Posgrado de la Facultad de Artes, Director de Producción y Comité de Grado** hacen **CONSTAR** que la presente TESIS:

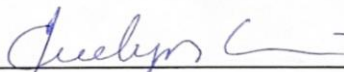
"ARTURO RIVERA

ANÁLISIS TÉCNICO Y TEMÁTICO DE SU OBRA PLÁSTICA"

Reúne los requisitos exigidos por la normativa interna de la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Facultad de Artes, por lo que es aceptado para su impresión y defensa, como requisito parcial para optar por el grado de Maestro en Artes de la:

LIC. YESENIA HOLGUIN SAUCEDO

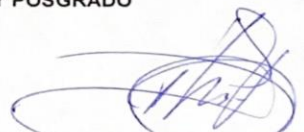
Se extiende la presente a los veinte días del mes de junio del año dos mil veinticinco.



M.A. EVELYN ROCIO GIRÓN VELÁZQUEZ
SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO



M.A. RUTH MORA ORDOÑEZ
DIRECTOR DE TESIS



M.E. S. DOLORES OLIVAS PIÑÓN
ASESOR





M.H. VICTOR MANUEL CÓRDOVA PEREYRA
ASESOR



DRA. IZABELA TKOCZ
ASESOR

RESUMEN

Arturo Rivera es un artista mexicano que se desempeñó principalmente desde el dibujo y la pintura, utilizando la figura humana como eje rector. Técnicamente se apegó a las normas académicas con un estilo realista. El discurso temático aborda la condición humana desde una perspectiva frágil y decadente, mostrando una versión violenta y traumática de los individuos. Su expresión, transgrede la belleza de las formas apegándose a categorías estéticas que nos impactan desde lo terrible, representadas a través del color y simbolismos en sus composiciones pictóricas. En esta investigación se realiza una revisión general de su producción plástica y un análisis formal de cinco obras seleccionadas como un conjunto de elementos técnicos e iconográficos que forman parte del lenguaje personal del artista, que además muestran la evolución de su expresión artística en su etapa productiva. A partir del estudio de los textos publicados que van desde la crítica de arte hasta la poesía, y la entrevista realizada en noviembre de 2016 en la casa-estudio del pintor en Ciudad de México, se determinó el punto medular de esta tesis: realizar un análisis de composición bajo la teoría de Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre plano*; y de color desde la *Psicología del color* de Eva Heller con el propósito de generar un método de análisis técnico que deconstruya las imágenes seleccionadas para su mayor comprensión y lectura. Además de los métodos técnicos, se incluyen una descripción e interpretación personal desde la experiencia de conocer y convivir con el artista.

ABSTRACT

Arturo Rivera, a Mexican artist rooted in drawing and painting, centered his creative inquiry on the human figure as his principal axis. Technically, his work adheres to academic standards, rendered in a resolutely realistic style. Thematically, Rivera's work delves into the human condition from a place of fragility and decay, portraying individuals through a lens of violence and trauma. His visual language transcends conventional beauty, embracing aesthetic categories grounded in the terrible—where color and symbolism construct emotionally charged compositions. This research offers a comprehensive overview of Rivera's visual oeuvre, focusing on a formal analysis of five selected works. These pieces are examined as a unified corpus of technical and iconographic elements, representative of the artist's personal visual vocabulary and the evolution of his expression throughout his productive period. Drawing from published texts ranging from art criticism to poetry, and an interview conducted in November 2016 at the artist's home-studio in Mexico City, the core of this thesis emerges: a compositional analysis guided by Wassily Kandinsky's *Point and Line to Plane*, and a chromatic study informed by Eva Heller's *Psychology of Color*. The aim is to establish a methodological framework for the technical deconstruction of Rivera's imagery, enabling deeper comprehension and interpretive access. Beyond these analytical approaches, the work incorporates personal descriptions and interpretations informed by the lived experience of knowing and sharing time with the artist a layer of insight that enriches the academic discourse with intimate perspective.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
ANTECEDENTES	9
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	12
OBJETIVO GENERAL	13
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	13
HIPÓTESIS	14
ESTADO DE LA CUESTIÓN	14
METODOLOGÍA	24
DESCRIPCIÓN GENERAL DEL CONTENIDO	32
CAPÍTULO I. VIDA Y OBRA DE ARTURO RIVERA	33
Capítulo 1.1. Entrevista personal con Arturo Rivera	41
Capítulo 1.2. Datos familiares de Arturo Rivera	46
CAPÍTULO II. ANÁLISIS TÉCNICO Y TEMÁTICO DE LA OBRA DE ARTURO RIVERA	47
Capítulo 2.1. <i>Santa Lucía</i> , 1990	48
2.1.1. Descripción de la obra y contenido temático, <i>Santa Lucía</i> , 1990	48
2.1.2. Análisis de composición, <i>Santa Lucía</i> , 1990	50
2.1.3. Análisis de color, <i>Santa Lucía</i> , 1990	54
Capítulo 2.2. <i>Ejercicios de la buena muerte</i> , 1999	57
2.2.1. Descripción de la obra y contenido temático, <i>Ejercicios de la Buena Muerte</i> , 1999	57
2.2.2. Análisis de composición, <i>Ejercicios de la Buena Muerte</i> , 1999	59
2.2.3. Análisis de color, <i>Ejercicios de la Buena Muerte</i> 1999	63
Capítulo 2.3. <i>Construcción</i> , 2008	66
2.3.1. Descripción de la obra y contenido temático, <i>Construcción</i> , 2008	67
2.3.2. Análisis de composición, <i>Construcción</i> , 2008	69
2.3.3. Análisis de color, <i>Construcción</i> , 2008	73
Capítulo 2.4. <i>Casi nunca</i> , 2008	77
2.4.1. Descripción de la obra y contenido temático, <i>Casi nunca</i> , 2008	77
2.4.2. Análisis de composición, <i>Casi nunca</i> , 2008	79
2.4.3. Análisis de color, <i>Casi nunca</i> , 2008	82
Capítulo 2.5. <i>El encuentro</i> (autorretrato), 2016	85

2.5.1. Descripción de la obra y contenido temático, <i>El encuentro</i> (autorretrato), 2016	85
2.5.2. Análisis de composición, <i>El encuentro</i> (autorretrato), 2016	88
2.5.3. Análisis de color, <i>El encuentro</i> (autorretrato), 2016	92
CONCLUSIONES	94
FUENTES DE INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA	97
ANEXO	100

INTRODUCCIÓN

La historia del arte se construye a raíz de los estudios críticos de la vida y obra de los artistas que impactan a través de su producción estética en un tiempo determinado y dentro de un contexto específico de la producción cultural. Respecto al Arte Mexicano del Siglo XX y XXI, se debe considerar que el pintor y escultor Arturo Rivera (1945-2020), dejó un gran legado artístico para nuestra generación y para la cultura de nuestro país, ya que, a lo largo de su vida productiva, conformó un estilo que se desmarcó de las corrientes artísticas de moda para su época, manteniéndose al margen de las posturas estéticas y conceptuales que el arte contemporáneo sufrió en la segunda mitad del siglo XX a partir de la abstracción. Su pintura se enmarca entonces, en una tradición académica centrada en la figura humana, la cual, sin embargo, se desarrolló en sus propios términos como un legado moderno sobre la identidad de los individuos y sus padecimientos, transgrediendo así los imaginarios comunes sobre el arte y la belleza. Por estas razones, fue de sumo interés llevar a cabo un análisis sobre el contenido temático y la narrativa en sus pinturas, con el objetivo de contar con un documento que aporte datos que apoyen a la comprensión de lo que el artista presenta y refleja en sus obras, desde la mirada académica e interpretativa de una artista visual que tuvo el placer de conocerlo. Este estudio, se nutre del análisis técnico y compositivo de algunos de sus cuadros, que fueron seleccionados de distintas etapas de su producción, con el fin de hacer un recorrido temporal y tener una mejor perspectiva para observar su evolución como artista y los cambios en su etapa madura. Finalmente, se realiza un análisis de color de su obra, lo cual es de suma importancia para esta investigación, ya que la paleta de Arturo Rivera es sobria pero compuesta de acentos potentes que enfatizan su discurso.

ANTECEDENTES

Arturo Rivera es un artista que se desempeñó principalmente desde la pintura utilizando la figura humana y sus manifestaciones como la fuerza rectora de sus obras, técnicamente se apegó a las normas académicas y a un estilo realista, en cuanto a la temática que discurre en sus creaciones artísticas. En éstas se aborda la condición humana desde una perspectiva decadente, mostrando una versión violenta y traumática de la realidad.

A partir de la primera exposición de Arturo Rivera en el año de 1969 en la Ciudad de México y hasta su última exhibición retrospectiva en el Templo de San Agustín, Zacatecas en el año de 2018, transcurren 49 años, en los cuales el creador muestra un lenguaje personal y una evolución pictórica constante, años en los que su producción de gran calidad se mantuvo vigente y en relación crítica con las corrientes de su época. Por ejemplo, en el tema del nacionalismo mexicano, él ofrece un imaginario religioso muy patético, del lado de la postmodernidad y el estructuralismo, ofrece una suerte de cadáveres exquisitos, naturalezas muertas-vivas, como un reflejo muy cercano a las vanguardias; de modo, que es un referente de la expresión plástica del siglo XX y que surge de una sensibilidad acerca del dolor y fragilidad humana, así como de una introspección profunda de sus propios temores y, por ello su imaginario mantiene una gran presencia e impacto, no sólo en el medio del arte, sino en la sociedad en general, porque su expresión, en definitiva, transgrede la belleza apegándose a las categorías estéticas de lo terrible y lo sublime mediante el dolor, la fragilidad y mortalidad del cuerpo.

Tabla 1

Lista de principales exposiciones de A. Rivera¹

AÑO	EXPOSICIÓN
1970	“Homenaje al Che Guevara”. Galería del Molino de Santo Domingo. Ciudad de México.
1971	Casa del Lago. UNAM / Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
1972	Suceso urbano. (Instalación) Avenida Mazatlán. México, D.F.
1978	Jack Gallery. Nueva York, N.Y., E.U.A.
1979	Walton Gallery. Nueva York, N.Y., E.U.A.
1981	Museo Universitario de Ciencias y Artes. UNAM. México, D.F.
1981	Galería Sloane Racotta. México, D.F.
1982	Arturo Rivera. Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.
1991	Instituto Cultural Mexicano. San Antonio, Texas, E.U.A.
1991	Consulado Mexicano. Houston, Texas, E.U.A.
1991	Instituto Cultural Mexicano. Washington, D.C., E.U.A.
1991	Centro Cultural de México. París, Francia.
1991	Retrospectiva * 1980-* 1986. Galería del Sur-UAM. México, D.F.
1992	Galería Kimberly. Washington, D.C., E.U.A.
1992	Historia del ojo. Teatro Doblado. León, Guanajuato, México.
1993	Hipertelorismo o El arte de mover las órbitas. Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Oaxaca, México.
1994	Arturo Rivera: Dibujos y Pinturas. Galería Misrachi. México, D.F.
1995	“Bodas del Cielo y el Infierno”. Museo de Arte Moderno. México, D.F.
1996	“Historia del ojo”. Teatro de la Ciudad San Francisco. Pachuca, Hidalgo, México.

¹ Datos de la red https://es.wikipedia.org/wiki/Arturo_Rivera

1996	Historia del ojo. Instituto Sonorense de Cultura. Hermosillo, Son., México.
1997	Paisajes Íntimos. Galería de Arte Mexicano GAM. México, D.F.
1997-98	“Bodas del Cielo y del Infierno”. MARCO / Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, N.L., México.
1999	“Ejercicios de la Buena Muerte”. Galería de Arte Mexicano GAM. México, D.F.
2000	“El Rostro de los Vivos”. Museo Nacional de Bellas Artes. México, D.F.
2000	“Arturo Rivera: Obra reciente”. Galería Emma Molina. Garza García, N.L., México.
2003	“Despojos”. Galería de Arte Mexicano GAM, Ciudad de México.
2004	“Anatomía: Diálogo entre ciencia y arte”. Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO) Oaxaca, Oax., México.
2005	Primer Premio en la Bienal Internacional de Arte de Pekín, con la pintura al óleo “Llegando a Nueva York”, que ahora pertenece a la colección del Museo Nacional de Arte de China, en Pekín.
2006	D.F. Galería Arte Actual Mexicano. Garza García, N.L., México.
2007	“Arturo Rivera”. Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey Campus México.
2007	Arturo Rivera “La belleza de lo terrible” Museo de Arte de Querétaro, México.
2007	Arturo Rivera “La belleza de lo terrible” Museo de Arte Contemporáneo de Tamaulipas, México.
2009	Arturo Rivera “Sombra Mirada” Museo Clavijero. Morelia, Michoacán, México.
2010	Arturo Rivera "Ajustes Secretos" Galería Arte Actual Mexicano. Garza García, N.L., México.
2011	Arturo Rivera "Ceremonia de la Mirada". Universidad Autónoma Mexicana, Ciudad de México.
2013	Retrospectiva de la obra de Arturo Rivera. Museo de Aguascalientes, México. ²

² <https://www.lja.mx/2013/07/inauguran-exposicion-de-arturo-rivera/>

2015	“Pausa”. Museo General Francisco Villa, en el marco del Festival Internacional Revueltas 2015, Durango, México. ³
2018	“Expiación”. Antiguo Templo San Agustín, Zacatecas, México. ⁴
2018	“Autofagia”. Universidad del Claustro de Sor Juana, Ciudad de México. ⁵

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La amplia trayectoria de Arturo Rivera, su calidad técnica, su propuesta discursiva, así como su simbolismo o narrativa de lo humano, lo convierten en un tema digno del estudio académico, y muy propositivo para las nuevas generaciones de artistas; además, la tesis se plantea desde un punto de vista distinto apoyado en la estética y la historia del arte, porque los textos que ya existen sobre el artista discurren en enfoques aunque profundos, situados al margen del estudio académico y las disciplinas del arte, en su lugar son de un tipo ensayístico o poético, o que están apegados a hablar sólo de lo biográfico sin juzgar el sentido de la obra desde un análisis técnico formal. Por ello, es importante este planteamiento que pretende elaborar un análisis que clarifique su obra en términos críticos, dentro del rigor y la exigencia propios de una investigación universitaria.

Será analizada la obra desde dos vertientes: el contenido temático y descriptivo, y la habilidad técnica que implica la composición y el color; como se mencionó antes, desde un punto de vista académico, histórico, documental y dentro del marco de la modernidad estética, de modo que el material que se produce con la presente tesis, servirá como referencia de su obra. En definitiva, la obra de Arturo Rivera podrá tomarse en cuenta como una de las

³ <http://multimedia.iced.durango.gob.mx/index.php/albums/exposicion-pictorica-pausa>

⁴ <https://www.periodicomirador.com/2018/03/15/inauguran-exposicion-expiacion-del-artista-arturo-rivera/>

⁵ <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/arturo-rivera-expone-autofagia/>

más importantes expresiones plásticas de nuestra era al responder directamente: ¿Cuál es la técnica que emplea Arturo Rivera? y ¿Cuál es su temática?

Cabe mencionar que, al comprender estos elementos del arte de Arturo Rivera, interpretando su propuesta estética y su valor simbólico, abrirá las posibilidades discursivas de la propia expresión como artistas plásticos, porque al evaluar su obra se pretende, además, abordarla dentro de la cultura y el lenguaje visual vigentes en nuestro tiempo para un mejor entendimiento del proceso creativo en la pintura de la figura humana.

OBJETIVO GENERAL

- Realizar un análisis de la técnica y del discurso conceptual dentro de la obra plástica del pintor mexicano Arturo Rivera.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Comprender el contenido discursivo presente en la obra de Arturo Rivera, es decir el valor y significado central de la figura humana y su relación con los escenarios violentos dentro de la pintura.
- Analizar la técnica pictórica y la composición para describir los elementos gráficos formales y compositivos de las obras de Arturo Rivera.
- Analizar el manejo de la paleta de color y cómo ésta impacta en la obra y en el espectador, según la psicología del color.

HIPÓTESIS

Arturo Rivera es un artista que se desempeñó principalmente desde la pintura utilizando la figura humana como el principal componente en sus obras, técnicamente se apega a las normas académicas con un estilo realista. En su discurso visual, aborda la condición humana en un estado degenerado y en declive, mostrando una versión violenta y traumática de la realidad. Su expresión, en definitiva, transgrede la monótona belleza y en su lugar se apega a las categorías estéticas del horror y de lo terrible mediante cuerpos ultrajados que muestran el dolor y la fragilidad humana. Para lograr tal impacto y construir su concepto, el pintor emplea estrategias visuales y de composición específicas, así como una paleta de color determinada. Se podrían mencionar algunas recurrentes, como alto contraste, iluminación teatral, colores neutralizados en general, y alterna entre composiciones rígidas y dinámicas.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Al hacer la revisión de la bibliografía que habla sobre Rivera, se encuentran puntos en común entre los expertos que han reflexionado sobre su obra, en distintas etapas de su vida productiva. Se habla de un virtuosismo figurativo que en su etapa temprana, es una figuración dibujística que luego evoluciona a una construcción pictórica, desde la línea perfecta y delgada hasta las pinceladas libres cercanas al expresionismo; se habla también de una obra que transgrede la belleza, exaltando lo repugnante, de modo que, su obra ha sido ampliamente reconocida como provocativa y polémica.

En la presentación del catálogo *Arturo Rivera, el rastro del dolor* publicado por la SEP, Olivier Debrouse (1987), reconocido novelista, historiador, crítico de arte y curador

israelí radicado en México, reconoce la fascinación de Arturo Rivera por el proceso creativo, el cual inicia desde unas semanas antes de pintar el cuadro, Debroise destaca este vínculo infracturable que Arturo crea obsesivamente con cada una de sus obras, pues menciona que es como si jamás se terminara el proceso, y se encontrara en una constante transformación en su mente. Leer este texto de Debroise, recuerda cuando Arturo Rivera comenta en entrevista personal (2016) que a veces castigaba a sus cuadros, porque no logra resolverlos y decide abandonarlos por un tiempo poniéndolos de cara a alguna pared, pero posteriormente lo retoma, y pueden ser semanas, meses, incluso años después, y tal vez entonces, encuentre la solución. Se habla de una simbiosis, de una comunicación artista-obra inagotable, suponiendo una tensión creativa, una especie de romance y conflicto entre cada obra. Debroise, describe la creación de Arturo, como un proceso de duermevela, de febrilidad, totalmente absorto, fuera de la realidad inmediata, algo que solo el autor logra experimentar.

Es importante mencionar, una de las conclusiones que acota Debroise: dice que los elementos iconográficos que surgen en la obra de Arturo Rivera reiteradamente, surgen de un intento fallido por deshacerse de ellos, además, menciona que abordar su obra desde el psicoanálisis podría resultar un error:

Arturo Rivera ha leído sin lugar a dudas los estudios de Freud, y su obra parece justamente organizada a partir de los “accidentes” de la memoria, de lapsus elevados al nivel de un sistema de significaciones. Considerarla entonces como pura manifestación del inconsciente puede ser excesivamente determinante, y erróneo... Juega, por supuesto, con los símbolos, pero ¿no será para equivocarnos? Como evocaciones personales, enigmáticas, los cuadros de Arturo Rivera no se pueden reducir a una gramática: hay que dejarles su radio. (1987, 9)

La intuición de Debroyse para adentrarse en la obra de Arturo, va encaminada a una interpretación que va más desde lo pictórico, pero sin dejar de lado la manifestación de la *Psique*, habla de “construcciones espaciales”, y en cuanto a esto, estamos de acuerdo que en el proceso creativo de Arturo Rivera -como sucede en muchos otros grandes artistas- existe un gran razonamiento y trabajo intelectual previo, en el que la composición tiene un papel crucial y es imprescindible realizar un trabajo efectivo en este tema. Una de las hipótesis más acertadas de Debroyse, referente a la obra de Arturo Rivera, es que él imita al dibujo tradicional, pero no imita la naturaleza, dicho de otro modo y de manera más amplia, se refiere a que representa los objetos abordados de manera realista en su individualidad, respetando su forma, su color, su textura, pero, esos elementos, que más bien son símbolos, están insertados siempre en mundos imaginarios y no reales, traer ese imaginario a la realidad es lo provocativo; no se conocerían estas sensaciones repulsivas al mirar una obra de no ser por los escenarios que Arturo Rivera ha pintado.

Retomando la lectura de Debroyse y tomando en cuenta que este catálogo comentado fue publicado en 1987, para esta fecha la característica técnica más reconocible en la obra de Rivera es la precisión de la línea del dibujo en todas sus obras, no extraña, pues, que Debroyse advierta una paradoja, una pequeña trampa del pintor, pues dice que Rivera “pinta dibujos”. Revisando una entrevista que se le realizó a Arturo Rivera publicada en YouTube en el año 2008: *Los Artistas por sí Mismos: Arturo Rivera II*, habla precisamente de esta transición entre su lenguaje dibujístico a su lenguaje pictórico, al mencionar que su serie *La historia del ojo*, le sirvió precisamente para entender su lenguaje en la pintura, y mostrar al público quién es Arturo Rivera ya en la pintura.

Una segunda hipótesis de Debroise, hace referencia a la cuadrícula manifiesta en las obras de esta época de los 70's y 80's, asume que estas cuadrículas funcionan como un mapa, que permiten acceder a las imágenes “no sólo indican un camino a seguir, sino organizan la circulación entre los objetos”. En efecto, las obras que Arturo Rivera realizó durante este periodo, son altamente reconocibles aún si se tuviera un memorama revuelto de su obra completa de sus casi 50 años de producción, se reconocerían sin falla, pues, aunque sus símbolos, sus temas, y su lenguaje en sí, es consistente en todas sus creaciones, en este periodo hay características específicas que no se repiten posteriormente, como es precisamente este papel cartográfico sobre el que a menudo dibujaba-pintaba, esta constante línea perceptible en la pintura aplicada minuciosamente. Este periodo con características tan marcadas, se debe también a las técnicas que utilizaba, al revisar las fichas técnicas de sus obras, se encuentra la cera sobre papel, grafito y témpera sobre papel, técnicas mixtas con grafito, óleo sobre cartón, creta, etc. técnicas que fue dejando un poco de lado con el tiempo.

En estas obras, donde aparece a menudo el rastro del lápiz, no sólo en línea, sino en números y códigos, con los que genera ritmos gráficos, impulsan a Debroise a señalar la siguiente observación iconográfica:

La reiteración de elementos semejantes obedece, en efecto, a un código misterioso, indescifrable, pero indudablemente sistemático: como la numeración digital de los primeros cuadros, los mismos elementos reaparecen con una frecuencia calculable, un ritmo matemático. Esto los reduce a su aspecto metonímico: como esquemas representables, como códigos, se refieren a los mismos objetos, o a una pequeña serie de objetos. (id. 12)

En este mismo catálogo de Arturo Rivera, la escritora Pola Mejía Reiss (madre de la hija del pintor, Emilia Rivera Mejía, quién para entonces tendría un año de edad), publica su texto “La pintura de la muerte” donde habla de una anatomía de las sensaciones, de una pintura que atrapa la finitud de las cosas, en un ente permanente, su percepción sobre la obra de Arturo Rivera, es que el pintor, trata de darle nombre a la muerte en sus obras, distingue la “levedad de las frutas flotantes y la gravedad de los cuerpos” (27). También destaca, que dentro de este lenguaje, no existe un señalamiento de época a través de la vestimenta o peinado, en este caso, se confirma que existe un eclecticismo en la indumentaria y en los ropajes que se plasman. Para Mejía Reiss, la pintura de Rivera, gira en torno a la muerte y lo eterno, y lo expresa de esta forma:

Arturo Rivera pinta lo que no muere: la especie, cuya eternidad se nutre de la incesante repetición de sus formas. Uno mira y mira, y siente el sobresalto que provoca la aprehensión de una paradoja. Uno mira para darse cuenta de que es mirado por alguien que se va a morir. Arturo Rivera pinta lo que no muere al pintar lo que muere desde siempre. Es la finitud de cada ser lo que queda atrapado en la tela... El latido de la vida eterna, sólo a costa de cada muerte singular, es el corazón de los cuadros, que como en los cuerpos, no se ve. (1987, 27)

Mejía Reiss concluye que la obra de Arturo Rivera rinde tributo a la pintura, considerando que ésta es eterna, así como la propia especie humana, a pesar del ineludible ciclo de la vida, que se renueva constantemente.

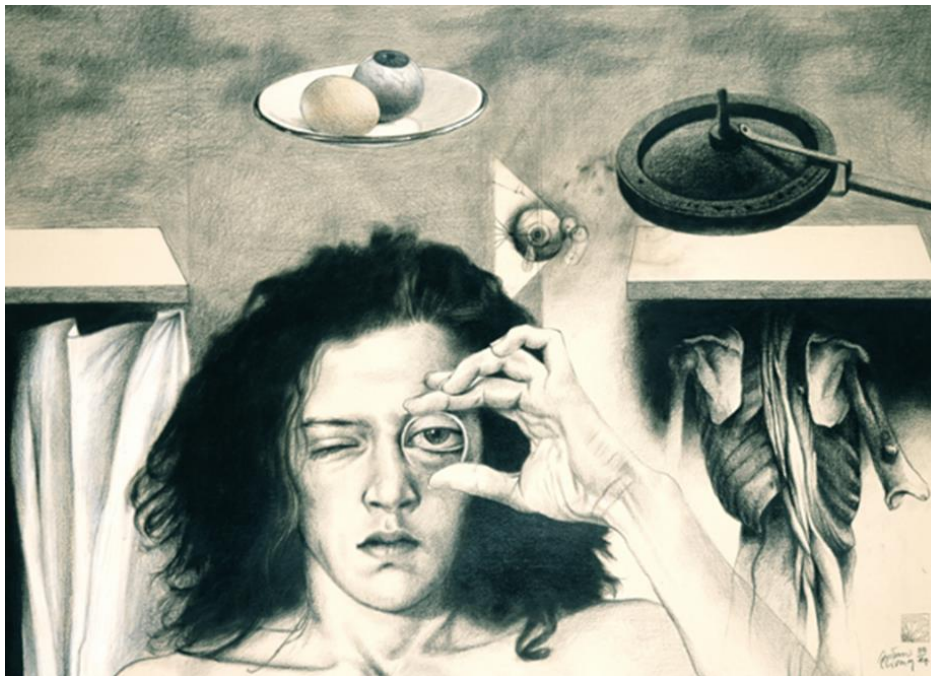


Fig. 1 *La lupa*, 1988, grafito y acuarela sobre papel, 70 cm por 90 cm. Arturo Rivera.

Fuente: Panel 5, pág. 164, *Arturo Rivera*, Coord. Guillermo Sepúlveda, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2013.

Para inicios de nuestro siglo XXI, el poeta y ensayista Ernesto Lumbreras, publica una monografía sobre Arturo Rivera, *El ojo del fulgor, La pintura de Arturo Rivera*, (2000) editado por Círculo de Arte y producido por CONACULTA, en la cual realiza un estudio a profundidad sobre la obra del pintor citando numerosas piezas en sus líneas, Lumbreras habla de una cosmovisión, en la que el observador y la obra, se conjugan en un diálogo espeluznante:

[...] cuadros como *La dulce espina dorada* (1990), *Homenaje a Velázquez* (1991) y especialmente *El veedor* (1990), repelen la unidireccionalidad de la lectura visual. En este último el diálogo de vista descansa en una posibilidad: la del pájaro-ojo, la del espejo que lo enfoca y la del hombre del antifaz que, tal vez, cruzan miradas. Ese

juego de ojos, para decirlo con palabras de Elías Canetti, entraña una fuerza magnética perturbadora, exasperante. Las aristas de este triángulo de observadores-observados corresponden, aumentando las connotaciones del lienzo, a la mirada animal, a la mineral y la humana; por supuesto que desde cada uno de estos tres ángulos se expresan diferentes formas de estar y de ser en el mundo.” (1990, 8-9)

Avanzando en la lectura, para Lumbreras el año de 1979, es el año en el que se consolida y define el lenguaje del artista, en sus palabras, “el pintor encuentra su porción de epifanías” que refiere a un “lenguaje exclusivo a través del cual se descubre el mundo personal, intransferible del artista”, pues es en este año que sucede algo de suma importancia para el artista, conoce al pintor Mac Zimmermann con quien trabaja como asistente revisando la técnica de los alumnos en la academia de artes, datos que aparecen en la mayoría de las publicaciones sobre Arturo Rivera en sus datos biográficos. Esta información se pudo constatar de manera directa en la entrevista personal, ya que esta etapa en la vida de Rivera, fue crucial para su desarrollo artístico, técnico, pero algo más importante, fue una etapa en la que él encuentra su “propio lenguaje”, sin duda este emprendimiento de viajar a Alemania representó el parteaguas en la cuestión temática de su obra.



Fig. 2. *La dulce espina dorada*, 1990, grafito y acuarela sobre papel, 56.2 cm por 42.5 cm;

Fuente: *El ojo del Fulgor, la pintura de Arturo Rivera*, pág. 41, Ernesto Lumbreras, 2000.



Fig. 3. *El veedor*, 1990, Grafito y acuarela sobre papel, 42.5 cm por 56.5 cm

Fuente: *El ojo del Fulgor, la pintura de Arturo Rivera*, pág. 40, Ernesto Lumbreras, 2000.

Ernesto Lumbreras distingue asertivamente, la tendencia ¿inconsciente? de Arturo Rivera, hacia el espacio cerrado, realizando una analogía con el artista Francis Bacon, además de citar algunas de sus obras:

“En cuadros como *Sueño gris* (1981), *Autorretrato*, *Diálogo*, *Fuego* y *Niño orejas*, se percibe el referido orbe especialmente limitado. Exento de la violencia catártica de lo recluso, de la psique atormentada y convulsa que se sabe cautiva, característica de la obra de Bacon, “el adentro” de Rivera opera en cambio bajo una atmósfera física y anímica de engañosa serenidad. La mirada interior de la muchacha del primer cuadro crea una trama de lazos oníricos y materiales para restablecer un orden, o mejor aún, una armonía. En el segundo, la maestría “del dibujo de la pintura”, sello permanente identificable en su obra, presenta al pintor y su mundo: el cuerpo y la geometría, la taxonomía del todo y sus partes, la ambivalencia animal y humana, el contraste de la disección y de la revelación. En su aparente placidez, la representación de un momento inalterable, este cuadro exhibe una turbadora confrontación de dos visiones. Por un lado, se percibe el mundo analítico que Leonardo da Vinci formuló, paradójicamente, desde un imaginario cultural; en el otro extremo, la visión del hombre y lo sagrado que Miguel Ángel indaga con singular destreza técnica pero también dentro de un insólito proceso espiritual.” (1990, 19-20)

Siguiendo la reflexión de Lumbreras y de Mejía Reiss, ambos parecen acordar que el dolor es una experiencia que le da una continuidad a la vida misma y al arte, que la muerte y el dolor encuentran una forma de habitar en cada ser humano y por ello los artistas como Arturo Rivera, colocan dicho tormento vital en sus cuadros. Además, este tipo de composiciones, que hablan del cuidado de la forma humana y sus proporciones dentro del espacio pictórico, parece colocarnos dentro del mundo mismo del arte como un reflejo necesario de la humanidad, como un reflejo de la naturaleza externa y emocional de todos los seres, pues finalmente el ciclo de vida y muerte con su patente gestualidad corporal, se captura en el arte

haciendo posible la mutabilidad del dolor en la brevedad y belleza de un cuerpo real en el cuadro, ese es el estado de la cuestión que se muestra en la obra de Rivera y a la que reaccionan sus críticos más cercanos.

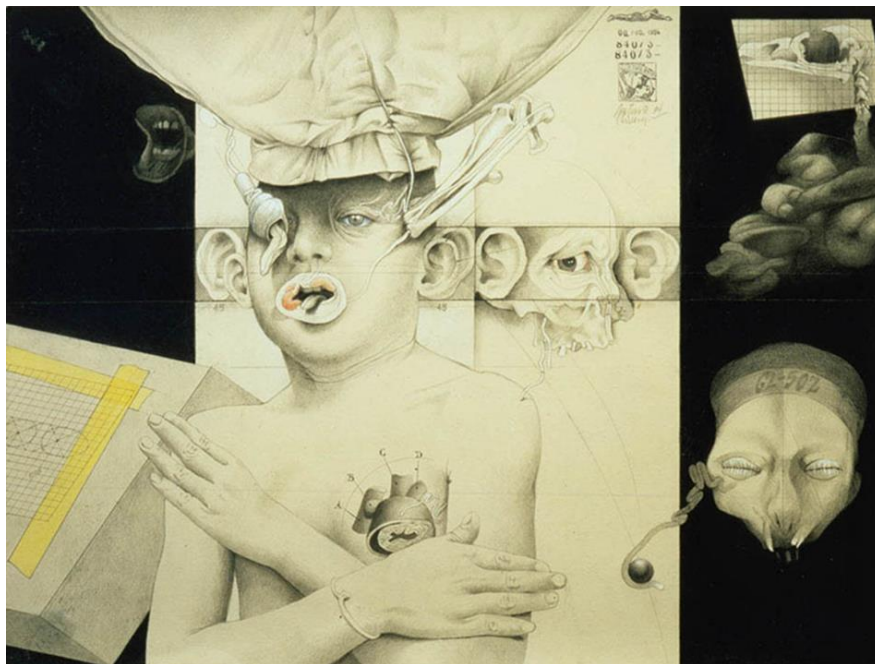


Fig. 4. *Niño orejas*, 1984, grafito y temple de huevo sobre papel, 42 cm por 56 cm.

Fuente: *El ojo del Fulgor, la pintura de Arturo Rivera*, pág. 40, Ernesto Lumbreras, 2000.

Entonces, hay que partir de una descripción y clasificación general de la obra, como lo fue descrito anteriormente, para luego revelar datos concretos acerca de la ejecución técnica y su congruencia con las temáticas de la figura humana dentro del realismo de las obras de Arturo Rivera.

METODOLOGÍA

En un principio los procesos de recuperación de la información documental y de la obra misma, así como los procedimientos de clasificación, organización y transmisión de las fuentes, fueron de un carácter exploratorio y descriptivo, además de una entrevista realizada al autor, la cual es el elemento central de la visión personal del tema y es un gran aporte al marco metodológico; toda la información reunida permitió adaptar las distintas ideas e interpretaciones que ya existen sobre el tema para entonces contar con información suficiente y desarrollar esta investigación crítica, con ventaja en que los documentos referentes al tema, así como la obra plástica misma, han surgido en las últimas décadas con relevancia, permitiendo tener fuentes actualizadas sobre el autor y las obras, por ello es un tema contemporáneo de la pintura y que cuenta con información suficiente para indagar.

Los catálogos comentados, publicaciones de críticas y reseñas, así como artículos en revistas, noticias, y otras entrevistas realizadas al autor que pueden estar impresas o en páginas web, están indicadas en la bibliografía de esta tesis para su consulta posterior.

Hoy en día, existen varias alternativas para el análisis compositivo de una imagen, cada una tiene sus métodos, sin embargo, se considera que el resultado al usar uno u otro resulta muy similar y, al final las conclusiones tienen bastante que ver con la interpretación sistemática pero también en gran medida a la subjetiva, por la naturalidad del arte. Se decidió partir de un análisis tradicional: utilización del espacio, recorrido visual, equilibrio de masas, puntos de enfoque, cromatismo y valoración tonal. Después, a fin de nutrir la investigación y sus resultados, utilizar una de las fuentes teóricas principales, Wassily Kandinsky, por el peso que tiene en la Historia del Arte debido a su profundo conocimiento y poética en cuanto a los elementos básicos de una imagen y, aunque ha pasado más de un siglo de la publicación

de sus teorías, se considera que puede tener una fuerte relevancia con las imágenes de Rivera, ya que otros autores exponen métodos “fríos”, es decir, muy matemáticos, y Arturo, aunque resultaba académico, componía de una manera más poética. Además, Kandinsky pensaba que el arte debía expresar la necesidad interior del artista, lo cual es oportuno dado que, Arturo Rivera hablaba repetitivamente de su necesidad de expresar su “interior” a través de la pintura. Así, se considera que el método de construcción o deconstrucción de Kandinsky para una imagen, resulta atractiva para realizar una analogía entre el esquema de Kandinsky y los resultados de Rivera. Entre sus textos, el principal fundamento teórico de Wassily para esta tesis es el libro *Punto y línea sobre plano*, en el que señala que “el análisis de los elementos artísticos constituye un puente que nos lleva a la pulsación interior de la obra de arte” (10) y que su premisa es la descomposición de los elementos básicos de una imagen:

[...] utilizados en la etapa más primaria de toda obra pictórica, sin los cuales no se podría ni siquiera iniciar, y que independientemente de la pintura, constituyen la base del arte gráfico. En primer lugar, nos referimos al punto. El proceso ideal de toda investigación consiste en: 1) Un examen minucioso de cada uno de los elementos; 2) Una oposición de los diferentes fenómenos entre sí, interacción y comparación; 3) Unas conclusiones generales deducidas de las dos etapas anteriores. (14)

Como podemos ver en la cita anterior, para Kandinsky el primer elemento básico es el punto, del cual seguiremos algunas referencias para aplicar en este análisis. Se considera un análisis completo, el cual se constituye separando las vertientes del análisis técnico y el análisis

conceptual, es decir, separar el análisis de la forma, del análisis del contenido, con el fin de comprender profundamente su expresión artística.

Por otro lado, la naturaleza de este proyecto investigativo es de índole cualitativa - teórica, y se apoya en el carácter convencional de la producción simbólica, es decir, todos podemos interpretar los símbolos y el uso del lenguaje artístico desde una base común que compartimos los seres humanos, es decir, existe una cultura y un lenguaje artísticos que son compartidos entre los diversos investigadores del campo y del pintor seleccionado; sin olvidar la posibilidad de identificar los códigos y el léxico visual de la propia obra como producto generacional y nacional, esto nos brinda un enfoque totalmente hermenéutico, ajustado en la racionalidad contemporánea del lenguaje junto a la labor académica sobre el arte del siglo XX y XXI.

Además, el panorama descrito en el estado de la cuestión puede ser tomado como un marco teórico ya establecido, el cual da un enfoque directo y crítico sobre la obra, para quedarse pendiente, el detallar los elementos del análisis formal de las imágenes elegidas, a través del método de Kandinsky de la descomposición de los elementos básicos, que se refiere al punto y línea sobre un plano. Refiriendo que:

El punto se instala sobre la superficie y se afirma indefinidamente. De tal modo representa la afirmación interna más permanente y más escueta, que surge con brevedad, firmeza y rapidez. Por consiguiente, tanto en sentido externo como interno, el punto es el elemento primario de la pintura y en especial de la obra gráfica. (26)

Al referirnos a los conceptos generales y los temas abordados por los críticos en el estado de la cuestión, encontramos que la obra tiene un fuerte componente realista, debido a que su dibujo y técnica se centran en representar la figura humana a detalle, pero sus composiciones no son naturalistas, sino que, son un poco más cercanas a la fantasía y al mito religioso, lo que construye un lenguaje simbólico único; además debe observarse precisamente que la imaginación y la fantasía de la pintura de Rivera se apoyan en la realidad y en los cuerpos que padecen un dolor patente, se enfoca en los individuos que retrata para crear finalmente sus alegorías originales y sus metáforas sobre la vulnerabilidad y la violencia de los cuerpos y los conflictos del tiempo moderno, así es como se fundamenta una fantasía afincada en la realidad para crear una obra potente desde la imaginación y las emociones inherentes a la vida, desde sus orígenes mismos. Sin dejar de lado, su ingenio para hacer que cada uno de sus elementos puestos en escena, colaboren entre sí para dar solidez a su discurso, al respecto Kandinsky menciona la siguiente:

La idea de elemento puede entenderse de dos maneras: como concepto interno o como externo. Exteriormente, cada forma del dibujo o la pintura constituye un elemento. Interiormente, no es la forma sino la tensión en ella existente lo que caracteriza o constituye el elemento. Y, de hecho, no son las formas exteriores las que materializan el contenido de una obra artística, sino las fuerzas vivas inherentes a la forma, o sea las tensiones. Si las tensiones súbitamente, como por arte de magia, desapareciesen o muriesen, también la obra viva moriría y a la inversa, toda conjunción casual de algunas formas se convertiría en obra de arte. El contenido de una obra encuentra su expresión en la composición, es decir, en la suma interior organizada de las tensiones necesarias en cada caso. (26, 27)

De este modo, se realizará el análisis de una selección de obras de Arturo Rivera a desarrollarse en el capítulo medular de esta tesis.

La mirada de Rivera se centra en recrear personajes en constante tensión con la muerte y la existencia física, convirtiendo sus escenarios en pesadillas, pero al mismo tiempo, el tratamiento de los cuerpos, o la desnudez de sus personajes femeninos, por ejemplo, generan otra tensión entre el dolor y el erotismo, porque los gestos de agonía se vuelven gestos seductores en la expresión al límite de los rostros que retrata. Muerte y erotismo, realidad y pesadilla, humillación, dolor y corporalidad, son los referentes centrales de su producción, los términos que desarrolla visualmente como veremos en el análisis de sus obras.

Adentrándonos en su proceso, comprendemos que en el trabajo de todos los artistas existe siempre una evolución técnica con el pasar del tiempo, y el caso de Rivera no es la excepción llegando incluso a expresarse mediante la escultura, y empleando mucho la fotografía y ciertos montajes visuales a través de medios digitales en su pintura tardía.

A través de las ideas y reflexiones de Kandinsky, se identificarán también –dentro del análisis técnico- los materiales utilizados en las pinturas, así como los soportes empleados y las dimensiones de las obras, a esto Kandinsky lo identifica como “factura”:

Se entiende por factura el tipo de relación externa que tienen los elementos entre sí y con el plano de base. Observando esquemáticamente, este tipo de relación depende de tres factores: 1) De las características del plano básico, que puede ser liso, rugoso, plano, plástico, etc; 2) Del tipo de herramienta, pues, aunque el pincel sea el más empleado usualmente, puede ser sustituido por otros instrumentos; 3) Del modo de

aplicación del material, que puede ser ligero, compacto, punteado, esfumado, etc.

Según la consistencia de la tinta. (46, 47)

Respecto a los puntos anteriores a analizar, veremos, asimismo, las variantes de su expresión según la época de producción; se desarrollará entonces, cada uno de los puntos y elementos gráficos dentro del soporte, que son: las formas trazadas (puntos, líneas y figuras), el valor tonal y los contrastes, la paleta de color y, finalmente, la distribución espacial (composición, perspectiva y escalas), todo dentro del encuadre en donde será establecida la relación entre estos elementos. Incluso al analizar una obra sólo de este modo formalista, podemos tener una perspectiva teórica de cómo aborda Arturo Rivera la creación de un cuadro, hacernos una idea de cuál es su primer trazo o marca, esto para entender desde dónde parte y cómo se fundamenta su proceso a través de las habilidades técnicas visibles en la obra terminada.

Otro de los elementos básicos de la guía para el análisis de Kandinsky es referente a la línea que “es un ente invisible. Es la traza que el punto deja al moverse y por lo tanto es un producto suyo. Surge de la alteración del reposo total del punto” (51), y este elemento primario resalta en las obras de Arturo Rivera, pues sobre todo en su obra temprana, su trabajo artístico suele ser de carácter dibujístico, y el juego de puntos y líneas es abundante en su composición. Podremos observar que las tensiones constantes en la pintura de Rivera, devienen de estas composiciones y vale la pena citar lo que Kandinsky habla acerca de la tensión:

La “tensión” es la fuerza presente en el interior del elemento, que aporta tan solo una parte del “movimiento” activo, mientras la otra parte está constituida por la “dirección”, la cual a su vez está también determinada por el “movimiento”. En

pintura, los elementos son las huellas materiales del movimiento, cuya presencia se manifiesta bajo el aspecto de: 1) Tensión; 2) Dirección. Esta clasificación nos da además una base para distinguir elementos de tipo diverso, entre ellos, el punto y la línea. (52)

Además, se podrá observar en los anexos, las fotografías tomadas de su casa-estudio en La Condesa, Ciudad de México, que se recaudaron durante la visita en el año 2016, que mostrarán cómo muchos de los objetos, animales disecados, cráneos humanos y animales que aparecen en sus pinturas, se encuentran en su lugar de habitar, haciendo de este recinto, prácticamente un museo, donde la manifestación de la muerte, es evidente.

Dentro de la composición es verdaderamente importante la selección de la paleta de color, no es sólo ubicar los elementos en el plano y aplicar valoración tonal, las decisiones que se toman en cuanto a la paleta, pueden completar una excelente obra, o bien, echarla a perder. Por ello, resultó indispensable realizar también un análisis de color empleado en la obra con base en el libro *Psicología del color* de Eva Heller, primero se obtuvo la carta de colores de cada obra elegida con una herramienta digital, después se agregó la descripción de cada color según Heller y se calculó el porcentaje de su presencia en la obra, de manera aproximada, por observación y cálculo personal ⁶, se extrae la paleta de color de la imagen, y para finalizar, se añadió una copia de ésta para convertir a escala de grises. De este modo, se analiza el color, con los significados que se establecen a partir de los estudios de la psicología, para concluir si los colores y contrastes que utiliza Arturo Rivera, son afines a su contenido temático.

⁶ <https://imagecolorpicker.com/>

Respecto al otro aspecto del análisis, el discurso o el contenido conceptual se describe de manera individual, hablamos de una función simbólica o de lectura de los íconos del cuadro, es decir todo lo que podemos identificar como imágenes referentes a un objeto o una situación de la realidad humana compartida con el léxico visual del espectador. Esto se logra al identificar las diversas figuras iconográficas dentro del cuadro y entender cómo al conjuntarlas revela su función simbólica, su historia o narrativa visual. El análisis discursivo en este sentido nos informará sobre el uso referencial de la imagen, logrando entender cuál es su tema, por ejemplo, si reconocemos una figura humana en el cuadro, hay que preguntarnos, ¿Qué hace ahí? ¿Quién es? ¿Qué expresa? advirtiéndole que, con estas preguntas debemos obtener una respuesta en cuanto al sentido de la obra, y cuál es su relación con cada uno de los objetos restantes en la composición. Cada elemento es una idea respecto a todo lo que se reconozca del cuadro, cada objeto debe tener un propósito o sentido, ser un referente, y eso, precisamente, ayuda a entender su significado. A manera de resumen, a continuación, se enlistan los pasos a seguir del análisis:

1. Identificación de sus dimensiones y técnica.
2. Descripción general de la obra y sus elementos.
3. Interpretación iconográfica
4. Análisis de composición: si corresponde o no a los esquemas tradicionales.
5. Esquematización a través de líneas de color sobre la imagen para visualizar la división del espacio.
6. Esquematización a través de líneas de color sobre la imagen para identificar el recorrido visual y puntos de enfoque.

7. Esquematización a través de simplificación de formas, para valorar su peso visual y ubicación dentro del plano, (interpretación mediante teorías de Kandinsky).
8. Análisis de color desde la psicología.
9. Porcentualización del color. Se estima el porcentaje de cada color, según su presencia dentro del cuadro.
10. Extracción de la paleta de color a través de herramienta digital y su conversión a escala de grises.

Todo lo anterior tendrá una mejor comprensión en los capítulos de análisis de las obras.

Finalmente, como lectores o público también participamos del sentido de la obra, de su propósito e interés, que es precisamente lograr un diálogo obra-espectador, lo que quedará como un aspecto final y conclusivo de la investigación, pero de modo abierto, generando un espacio para que el diálogo con los cuadros no termine en una apreciación personal, sino que continúe con la experiencia particular de cada persona interesada en la vida y obra de Arturo Rivera.

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL CONTENIDO

En esta tesis, se aborda al pintor mexicano Arturo Rivera, realizando una revisión minuciosa de cinco pinturas, seleccionadas de una trayectoria de más de 50 años de experiencia en la pintura en el siglo XX y XXI en México. Se agrega una descripción biográfica del autor, en relación con su producción plástica, y se propone un análisis académico desde dos puntos de enfoque: el técnico y el temático.

El primer capítulo, es la biografía y semblanza del autor, para brindar un panorama general del artista. En este capítulo se incluyen también, la entrevista realizada en la casa del pintor en noviembre de 2016 en la Ciudad de México, así como todos sus datos generales. En el segundo capítulo, se analizarán cinco obras de distintos periodos, y se visualizará su consistencia temática, así como su evolución técnica, se analizará el contenido temático con una base iconológica de la expresión de la figura humana y del retrato, así como el estudio compositivo y del color. Por último, en esta tesis, se colocarán las conclusiones de acuerdo a los objetivos e hipótesis. Además, se incluye en el anexo del documento, la evidencia de la entrevista mencionada, adjuntando una recopilación de fotografías inéditas sobre su entorno personal, que ayudan a comprender mejor el arte y vida de Arturo Rivera.

CAPÍTULO I. VIDA Y OBRA DE ARTURO RIVERA

Arturo Rivera Delgado nace en la colonia Nápoles de la Ciudad de México en el año de 1945, un día 15 de abril, y fue registrado el 16 de enero de 1947 según el acta de nacimiento No. 156:



Fig. 5. Acta de Nacimiento de Arturo Rivera.

Fuente: <https://www.gob.mx/ActaNacimiento/>

Su padre, Manuel Rivera Silva (1913-1994) era abogado penalista y según Arturo Rivera “nunca perdió un caso”. Su madre se llamaba Ma. Elvira Delgado Pimentel. Arturo Rivera tuvo su primer hijo Santiago Rivera Robles (1974) con Lilia Robles Martínez, con quien se casó en el año de 1973, según cuenta, en este tiempo él dejó la pintura y se dedicó a

viajar con Lilia, visitando lugares como Los Galápagos, Bolivia, Ecuador, Colombia, Panamá, etc. Tras su divorcio con Lilia, parte a la Ciudad de New York, huyendo del país, pues tras la muerte de su hermano y su reciente separación, se encontraba deprimido y no tenía más motivos para quedarse en México. En el año de 1986 tiene su segunda hija Emilia Rivera Mejía con Pola Mejía Reiss.

Arturo se crió en la colonia Nápoles, en la Ciudad de México, y él se describe a sí mismo como “un vago” quien, junto con su primo, José Alberto, hacían y deshacían inventos con lo que encontraban. Rivera tuvo gran libertad y con ella experimentó sucesos poco ordinarios.

Desde niño, Rivera frecuentaba el Museo de Historia Natural, conocido popularmente como *El Chopo*, ahí se exponían infinidad de seres de toda clase, “Me gustaba ver todos los insectos puestos con alfileres en unas vitrinas maravillosas, todo eso me gustaba, inclusive hasta la atmósfera así como de laboratorio” (Arturo Rivera, entrevista personal, nov. 2016), sin duda, había una fascinación por estas exhibiciones de animales disecados, y lo podemos confirmar ya que en la mayoría de sus obras, aparecen insectos alados y de patas alargadas, como personajes secundarios o complementarios a la composición.

Arturo Rivera siempre estuvo familiarizado con el arte, pues desde niño estuvo en contacto con algunas técnicas y materiales en el Colegio Alemán. Siempre contó con la curiosidad y asombro que lo llevó a profundizar en la observación y el análisis de todo tipo de extraños objetos; como señalamos, uno de sus pasatiempos favoritos era visitar el museo de *El Chopo* para observar la inmensidad de insectos y bichos feos exhibidos en las vitrinas,

curiosidad que motivó que se mostraran estos especímenes en su obra adulta con mucha frecuencia.

Estudió pintura en la Academia de San Carlos entre 1963 y 1968, ésta es su *Alma Máter* al igual que la de los otros grandes pintores mexicanos de su generación. Se tiene registro que en 1969 presentó su primera exposición individual en homenaje al Che Guevara en el Molino de Santo Domingo en la Ciudad de México.⁷

Es importante señalar que Arturo Rivera rompe con el nacionalismo mexicano del siglo XX que se manifestaba desde la pintura muralista, porque no mostraba una identidad política nacionalista en ninguno de sus cuadros, además, también se separó del modernismo mexicano abstracto. Estas rupturas con la tradición académica europea son producto de una generación de pintores mexicanos y extranjeros que consideraban obsoletos los valores de la *Escuela Mexicana de Pintura*, y ofrecían en cambio una propuesta universalista de vanguardia con valores más abstractos y cosmopolitas, entre ellos están Vicente Rojo, José Luis Cuevas, Alberto Gironela, Juan Soriano, Pedro Coronel y otros exponentes, aunque el primero de todos ellos fue sin duda Rufino Tamayo, este último fue relegado por la crítica nacional y apreciado mucho tiempo después por los historiadores del arte en México.

Posteriormente surge un grupo de artistas denominados de la *Nueva Figuración* encabezada por Felipe Ehrenberg, quienes se oponían al abstraccionismo de la generación de la *Ruptura*. Aunque los demás artistas de su tiempo mantienen sus propias consignas, Arturo Rivera permanece siempre al margen de todos estos movimientos, a pesar de haber alcanzado generacionalmente el final de la vieja escuela de la pintura mexicana cuando estuvo en la

⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Arturo_Rivera

Academia de San Carlos en la Ciudad de México, entonces, Rivera se dirige a una temática completamente distinta a la de los pintores ya mencionados y a los movimientos que representan, siendo más bien de un carácter más personal.

Arturo Rivera emigró para alimentarse de otro tipo de labor artística, pues en 1973 estudió serigrafía y fotoserigrafía en Londres, y en el año de 1976 se trasladó a Nueva York tras su divorcio con Lilia, decidiendo probar suerte pese a la incertidumbre de su futuro; para sobrevivir, buscó todo tipo de trabajos, trabajó un tiempo lavando platos hasta que al final dio con una fábrica de pinturas de caballete, dicha empresa se dedicaba a decorar espacios como hoteles y oficinas y no solo en la ciudad de New York, sino en todo Estados Unidos, para Arturo Rivera este trabajo, aparte de ayudarlo a solventar sus gastos, le ayudó a perder el miedo a los materiales, pues tenía la libertad de utilizar todo lo que él necesitara, según cuenta en la entrevista. (Arturo Rivera, entrevista personal, nov. 2016)

En Nueva York, Arturo desarrolló un estilo para crear obras *a la manera* de Gustav Klimt, y con este estilo pintó varios cuadros por día. Al mismo tiempo, trabajaba de manera paralela en sus propias ideas y en sus inquietudes pictóricas que lo llevaron a exponer por primera vez en Nueva York en la Jack Gallery en 1978, por lo que en ese momento empezó a ser más conocido. Gracias a su trabajo en Estados Unidos en 1979 recibió una invitación de Mac Zimmerman, pintor surrealista, de modo que Arturo Rivera se fue a Múnich, Alemania, como su asistente técnico en la Kunstakademie, escuela de arte, ahí desarrolló un estilo más realista y original, cargado de personajes más expresivos propios de la generación europea de posguerra. Esta etapa para Rivera representó el encuentro de su origen como artista.

En 1982 Arturo Rivera expone en el Museo de Arte Moderno por invitación expresa de Fernando Gamboa. A partir de esa fecha, su obra se presenta en diversas galerías del país y del extranjero; él había decidido regresar a México en 1981. Continuó perfeccionando su estilo realista mediante dibujos anatómicos y esqueletos, con temas cercanos al elemento oscuro de la muerte y de las intervenciones médicas, y a lo largo de los años 80 y 90 consiguió tener numerosas exposiciones en los museos y galerías en México, de las cuales tendríamos que destacar las exposiciones de *La historia del ojo* y *Las bodas del cielo y el infierno*, en donde ya se aprecia su madurez artística y su inteligencia para trabajar un conjunto de cuadros compuestos en torno a una dirección simbólica y técnica definidas.

Entre sus últimos reconocimientos están los siguientes: en el año 2000 se seleccionó su obra para una exposición de pinturas de autorretratos en el Museo de Bellas Artes, en la Ciudad de México, junto a artistas tan notables como Diego Rivera y Frida Kahlo, por mencionar algunos. En el 2003 fue distinguido como maestro del arte mexicano del siglo XX por el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey. En el 2005, ganó el Primer Premio en la Bienal Internacional de Arte de Pekín, con la pintura al óleo *Llegando a Nueva York*, (fig.6) que ahora pertenece a la colección del Museo Nacional de Arte de China, en Pekín.



Fig. 6. *Llegando a NY*, 2005, óleo sobre tela.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Arturo_Rivera#/media/Archivo:Llegando_a_Nueva_York.jpg

Arturo Rivera fue un hombre solitario y ensimismado, sufre un infarto por el cual fallece el 29 de octubre del año 2020 en la Ciudad de México, según su acta de defunción:





ACTA DE DEFUNCIÓN

NOMBRE	RELACIONACIÓN	EDAD	SEXO	FECHA DE NACIMIENTO
1	2	3	4	5
FINADO				
Nombre: ARTURO RIVERA DEL CAMPO		Edad: 75 años		
Lugar de Nacimiento: Ciudad de México		Sexo: MASCULINO		
Residencia: CDMX		Estado civil: SOLTERO		
Nacionalidad: MEXICANA		Profesión: RETIRADO		
Residencia: CALLE AMATELLO DEL CAMPO, CUAUTEMOCAN, CIUDAD DE MÉXICO				
Nombre del Padre: _____				
Nombre de la Madre: _____				
FALLECIMIENTO				
El Finado nació: CDMX		Edad al morir: 75 años		
En el Puesto: CDMX		Médico en: _____		
Falleció en: CALLE AMATELLO DEL CAMPO, CUAUTEMOCAN, CIUDAD DE MÉXICO				
Fecha de la Defunción: 20-05-2020		Hora de la Defunción: 11:00 AM		
Lugar de la Defunción: CALLE AMATELLO DEL CAMPO, CUAUTEMOCAN, CIUDAD DE MÉXICO				
Causa de la Muerte: ENFERMEDAD CORONARIA, ENFERMEDAD DEL CORAZÓN, ENFERMEDAD DEL CORAZÓN				
Médico que firmó: CDMX				
Firma Profesional: CDMX				
Residencia: CALLE AMATELLO DEL CAMPO, CUAUTEMOCAN, CIUDAD DE MÉXICO				
DECLARANTE				
Nombre: DOCTOR ARTURO RIVERA DEL CAMPO		Edad: 75 años		
Residencia: CDMX		Nacionalidad: MEXICANA		
Residencia: CALLE AMATELLO DEL CAMPO, CUAUTEMOCAN, CIUDAD DE MÉXICO				
La presente certificación es un extracto del acta que debe ser escrita en presencia y que se expide formalmente al fallecimiento y de manera obligatoria con fundamento en los artículos 46 del Código Civil para el Distrito Federal y 21 Fracción III del Reglamento del Registro Civil del Distrito Federal en esta Ciudad de México, por lo que el acta de defunción del Registro Civil de la Ciudad de México, a partir de 2019, es obligatoria. El presente acta de defunción es un extracto del acta que debe ser escrita en presencia y que se expide formalmente al fallecimiento y de manera obligatoria con fundamento en los artículos 46 del Código Civil para el Distrito Federal y 21 Fracción III del Reglamento del Registro Civil del Distrito Federal en esta Ciudad de México, por lo que el acta de defunción del Registro Civil de la Ciudad de México, a partir de 2019, es obligatoria.				
Para verificar la validez del contenido de este acta consulte el código QR ubicado en la parte superior de este documento.				





Página 1 de 1

Fig. 7. Acta de defunción de Arturo Rivera.

Fuente: <https://www.actas.cdmx.gob.mx/>

Capítulo 1.1. Entrevista personal con Arturo Rivera

La entrevista fue realizada durante los días 3, 4, 5 y 6 de noviembre de 2016, en la casa y taller del pintor en la calle Amatlán, en la colonia Condesa, en la Ciudad de México.

—**Yesenia:** *¿Te consideras más apolíneo que dionisiaco?*

Arturo: ¡Ahí está el problema! Yo tengo internamente una explosión, y si yo me manifiesto, haría *action painting* ¿no? ¡Una mierda! Porque después de dos, ¿qué más haces ya? ¿Otro más? ¿Otro con otras líneas? ¿Qué haces? Yo soy explosivo, me gusta la acción, pero si yo saliera sin forma, haría *action painting* digamos, ¡explotaría! Agarraría el lienzo y le echaría caca y no sé qué cosas más, pero para que mi origen, eso que soy yo, salga, se tiene que mantener en una línea, en una expresión apolínea totalmente, es decir es como meter un líquido en una forma, y ese líquido toma esa forma. Entonces todo lo que tengo se va a una forma muy estricta, es la que contiene toda esa explosión, por eso sientes mi obra.

—**Yesenia:** *Entonces, en ese aspecto ¿eres apolíneo?*

Arturo: En el aspecto formal soy apolíneo, en el realismo.

—**Yesenia:** *¿En qué aspecto eres dionisiaco?*

Arturo: En lo que dicen las formas que están ahí, el lenguaje, esa explosión contenida ahí.

—**Yesenia:** *La imitación, ¿no tiene un lenguaje?*

Arturo: No tiene sentido pintar una realidad, ¿para qué? La realidad existe para expresarse en ella, en lo que tú te relaciones, en lo que tú te identifiques. El que no tiene con qué identificarse, no tiene qué decir.

—**Yesenia:** *¿Tú te identificas con la calavera?*

Arturo: Sí. Mira, yo siempre me imaginé, si fuera maestro de pintura, pondría una mesa grande con todo tipo de elementos, de abanicos, calaveras, hasta barro, todo; luego les pediría que escogieran su modelo, y saldrían hechos la madre a elegir sus modelos, antes de que se los ganaran, yo me hubiera salido hecho la madre por la calavera; luego hay otros indecisos que no saben qué tomar; el que no tiene con qué identificarse, ¡no tiene qué decir! Y entonces yo en ese momento me daría cuenta quién está identificándose con algo, con qué tiene relación ése ser. Si a mí me dieran a elegir entre un cráneo y una figura geométrica muy bien hecha, ¡pues agarro el cráneo!

—**Yesenia:** *¿Has descubierto que tienes esa fijación por la muerte?*

Arturo: No, desde siempre la he tenido, desde chico tengo esa atracción, y lo manifiesto desde que fui joven.

—**Yesenia:** *¿Es una atracción al cráneo, por su símbolo o por su estructura física?*

Arturo: Yo soy de la colonia Nápoles, yo vivía con puro vecino borracho, pelado, yo era un vago, yo siempre fui vago. Desde chico yo veía esas cosas, veía insectos, por ejemplo, mis cuates, mi hermana (que también era cabrona) y yo, agarrábamos las capulinas, porque era puro llano, eran unas arañas muy venenosas, y las poníamos a pelear con lagartijas que agarrábamos en una caja, o en un vidrio, y me llamaba mucho la atención esas cosas, entre muerte y vida, porque ahí estaba la muerte; yo no sé por qué me gusta, eso te lo tendría que decir un psicólogo. Es como un principio, como un círculo, todo empieza y acaba; porque me gustaba ver los fetos, cómo le salían dos cabezas a un puerco, me gustaba ver todos los insectos puestos con alfileres en unas vitrinas maravillosas, todo eso me gustaba, inclusive

hasta la atmósfera, como de laboratorio; yo tuve un laboratorio con mi primo José Alberto, se llamó ARJO (Arturo y José), inventábamos cosas...

—**Yesenia:** *¿Cuáles cosas?*

Arturo: ¡De todo! Inventamos un carro, inventamos un *sputniks*, eran de los puros que se formaban de aluminio, saben mucho a pólvora, empezamos a experimentar con una carga de pólvora, su papá tenía un carrito, y ahí lo prendíamos, como era puro llano... El primero que aventó mi primo le quemó el casco de fútbol, pero nos especializamos, y le poníamos alas al carrito y llegaba hasta 300 m. y ¡explotaba! ¡padrísimo! Un día mi tía Güera se enojó y echó todas las cosas a la taza del baño y ¡le explotó! (Arturo se carcajea) ¡no sabía ni lo que teníamos, mano! Dejamos de vernos mi primo y yo como por dos meses, nos castigaron.

—**Yesenia:** *¿Y dónde conseguían los materiales, todo lo que tenían ahí?*

Arturo: Antiguamente ibas a la Cosmopolita y comprabas lo que querías, no había tanto control.

—**Yesenia:** *¿Y tus papás eran ateos?*

Arturo: ¡Gracias a Dios! Por eso yo soy ateo. Por parte de mi madre, los Elorduy vienen todos los ateos. Yo sé del catolicismo porque acompañaba a mi primo José a la iglesia.

—**Yesenia:** *Y entonces, ¿no hubo ningún momento de tu vida en el que creyeras o quisieras creer, por necesidad?*

Arturo: No, ¡nada! De religión. Tengo fe en la vida, en el arte, en lo que yo he vivido, la música que oigo, ¡todo! en lo que hago, en el hombre, tengo fe en mí, para eso vives; ahora, hay una conexión, que no la puedes explicar, esa conexión que el universo tiene, hay algo;

desde que la energía no se pueda destruir, hay algo ya muy raro, inexplicable, sólo hay puras hipótesis. Y como el hombre se divide en clanes, se tiene que inventar de dónde viene, se inventa las mitologías y las religiones. Por fortuna.

—**Yesenia:** *Sí, ya que es fuerte la incertidumbre de no saber de dónde vienes.*

Arturo: Si tú ves la religión católica, desde antes de Cristo, y ves cómo se va convirtiendo, te darás cuenta que es la peor religión del mundo, ¡la peor! Pedófilos y ¡cuánta cosa! El otro día estaba viendo lo que decía un cura, que los niños tenían la culpa por estar excitando a los padrecitos, ¡fíjate nada más! ¡Lo que dice ese pendejo! Pero como todos son católicos pues te tienes que aguantar. Y luego viene la cristiana protestante, ¡están locos! Y los evangélicos... La única que yo respeto, y no concuerdo con todo, ni tampoco la practico, es la budista; pero no creo en la reencarnación. Pero ellos son gente que están volteando hacia su interior, meditando, son anti-guerra, ellos quieren una superación del hombre; es una religión que yo sí respeto.

—**Yesenia:** *Cambiando de tema, ¿eres escultor también?*

Arturo: No, yo soy pintor. Un modelador de escultura, será Javier Marín, y uno muy bueno; Marín fue el único, que me felicitó de todos los artistas mexicanos que están en el D.F. por ganar el Primer Premio en la II Bienal de Beijing, China en el 2005, y luego lo gana él en el 2008.

—**Yesenia:** *Yo te he considerado un artista académico ¿y tú cómo te defines?*

Arturo: No, yo no soy académico.

—**Yesenia:** *¿Me puedes explicar?*

Arturo: A ver. Cuando llegan las vanguardias primeras, llega un momento en que llega la abstracción y se llena de abstractos ¡todo! Entonces, en los 50's hay varios artistas, entre ellos Willem de Kooning, Arroyo, Equipo Crónica de España, Francis Bacon, que se llamaron la nueva figuración, o sea, volver a la figura, es como ahorita, que ya está plagado de abstracción, aunque sí hay unos muy buenos, entonces... ¡te estoy hablando!

—**Yesenia:** *Te estoy escuchando.*

Arturo: Yo quiero que tú me escuches, no que ese *pinche* aparato me escuche (grabadora de voz). Entonces, aquí en México, todavía en los 60's, yo salí de la Academia de San Carlos en 1964, me tocó la academia “del nopal” ¿me entiendes? Aprendíamos con los maestros que hacían cactus y esas cosas, todo lo que vino alrededor de la escuela mexicana, yo tuve esos maestros, y cuando yo soy estudiante voy a la *Confrontación del 66* que fue una gran muestra en el Palacio de Bellas Artes, pues ellos fueron los que empezaron a “voltear” todo, y decir que hay otras cosas, la neofiguración en México no estaba reñida, era Cuevas, Corzas, y otros cuantos. Esto para mí y todos los jóvenes fue muy importante, porque te mostraron otra opción, nunca habías visto nada más que los murales de Diego Rivera, y sí, en revistas veías las vanguardias, pero la comunicación no era tan rápida como ahora. ¿Te imaginas? Tú todavía con la idea del mexicanismo y ellos en otro... fue una generación donde muchos se perdieron, porque, ¿qué onda mano? A ver, de nuestra generación ¿quién queda? El chihuahua, Sebastián, Benjamín Domínguez que acaba de fallecer, y quedo yo; aunque Sebastián es escultor, para mí, y sin quitarle el título de artista, porque sí que lo es, me parece más un diseñador urbano, o de espacios, por ejemplo, he visto en Tepoztlán, ¡chingón! Ese rojo vibrante sobre los campos verdes. Esto te puede conmover por la poética de la geometría, pero como no hay una figura, un ser en el que te reconozcas, como en el realismo,

pues no hay una referencia más allá, habrá otras cosas, pero no como lo haría un ser de una pintura realista. Bueno, entonces te estaba diciendo, que eso nos tocó a nosotros, muchos se fueron, yo me fui, porque no sabías qué hacer. Luego se quedaron los dictadores con Felguérez y otros abstractos, y yo soy cuate de Felguérez, es el único con el que me llevo, porque todos los demás me odian ¡todos! Cuando yo volví a México en 1981, Rojo (Vicente Rojo) estaba en una etapa buenísima y es el que hacía todo, las exposiciones y demás, pero a mí me quitaban de las colectivas.

—**Yesenia:** *¿Por qué? ¿Bajo qué argumento?*

Arturo: Decía “yo no puedo aceptar que el arte académico haya regresado”, ¡pero yo no soy académico! Yo aprendí solo, encontré mi origen, la academia te enseña cómo pintar para que tengas cierto éxito social y tal vez económico, para eso son las academias. Al pintor se le enseña lo básico y ciertamente yo tuve esa oportunidad, pero cada pintor es distinto, cada uno descubre su método. O pienso que el pintor, pintor, pintor... es generalmente autodidacta, debe aprender de sí mismo, por sus necesidades que le van pidiendo hacer. Por eso yo digo que no soy académico.

Capítulo 1.2. Datos familiares de Arturo Rivera

Datos proporcionados por Arturo Rivera en entrevista, noviembre 2016, CDMX.

Tabla 2.

Padre: Manuel Rivera Silva. Abogado penalista.

Madre: Ma. Elvira Delgado Pimentel.

Abuela materna: Ma. Luisa Pimentel Elorduy

Hijo: Santiago Rivera Robles

Hija: Emilia Rivera Mejía

Tabla 3.

ARTURO RIVERA Y SUS PAREJAS SENTIMENTALES.

Magali Baltabuit Godas. Hija de refugiados catalanes, su padre fue abogado.

Lilia Robles Martínez. Cuando Arturo se casa con ella en 1973, deja la pintura, y se dedica a viajar con Lilia, pues ella era millonaria, viajaron preferentemente a lugares tropicales como las Islas Galápagos, Bolivia, Ecuador, Colombia, Panamá, etc. Se conocieron a través de Hilda, la hermana de Arturo quien era amiga de Guadalupe, una hermana de Lilia, ellas eran compañeras en el Colegio Alemán. Su matrimonio duró cuatro años, hasta 1977. Lilia es la madre de su hijo mayor Santiago.

Pola Mejía Reiss. Es la madre de su segunda hija Emilia.

María Guadalupe Nava Gutiérrez. Fue su última pareja, es también artista plástica, su trabajo es principalmente el dibujo. Fueron pareja sólo del 2013 al 2015.

CAPÍTULO II. ANÁLISIS TÉCNICO Y TEMÁTICO DE LA OBRA DE ARTURO RIVERA

En este capítulo, se analizan algunas obras de Arturo Rivera, partiendo del siguiente esquema: descripción de la obra y su contenido temático; análisis de composición; y análisis

de color. Las obras fueron seleccionadas de distintas etapas de creación del pintor, y se encuentran en orden cronológico según su año de producción, primero las de su obra más temprana. Esto con el fin de observar la evolución de su estilo pictórico.

Capítulo 2.1. *Santa Lucía*, 1990



Fig. 8. *Santa Lucía*, 1990, grafito con acuarela, 56.5 cm por 42.5 cm.

Fuente: Panel cinco, pág.168, *Arturo Rivera*, Coord. Guillermo Sepúlveda, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2013.

2.1.1. Descripción de la obra y contenido temático, *Santa Lucía*, 1990

La figura principal una mujer que voltea la vista hacia nosotros, su rostro está girado a tres cuartos y sus manos las dirige hacia el lado izquierdo, la mano derecha por delante está girada como si fuera a recibir los objetos que caen de ese lado, esos objetos son redondos,

como frutos y huevos, y un ojo suelto sangrando y flotando muy cerca de la mano, su mano izquierda apenas roza con los dedos la muñeca y un costado de la mano derecha; esta figura ocupa el mayor espacio del papel, se aprecia muy bien el rostro, luego el torso y los brazos están cubiertos por un vestido negro que contrasta con el resto de los tonos claros y apagados de la obra, sus manos descubiertas, el cabello largo y algo enredado, su rostro nuevamente en importancia, es limpio y sereno, casi una figura renacentista, como las imágenes de las vírgenes o santas, por el contraste que provoca ver su vestido negro a diferencia del rostro y las manos iluminadas.

Volvamos a los objetos pequeños de la imagen, en las manos hay un par de anillos plateados, y en el fondo, como creando un marco interno, una hoja de papel desdoblada vuelve a enmarcar la presencia de la mujer, en las esquinas inferiores están unas alas, como detalles que juegan con el fondo creando algunas sombras con textura.

La esquina superior izquierda es más compleja, se trazan divisiones geométricas, contrastes, volúmenes abstractos y figuras redondeadas, las cuales se dirigen en caída hacia la mano girada hacia ellas, apenas se distingue un prendedor en la cabellera de la mujer por el bajo tono oscuro del cabello y del vestido.

A pesar de que hay un motivo azaroso y extraño con los objetos, no terminan por perturbarnos, pues el rostro de la protagonista está sereno y transmite calma, el pintor retrata a alguien conocido, sin duda, que se siente cómodo ante su mirada y su trabajo al retratarla, una persona conocida y amada quizás.

Esta obra fue realizada en 1990, y ya en esta época podemos ver la delicadeza trabajada y el cuidado para lograr un dibujo académico en la obra de Arturo Rivera, una

técnica con la cual emplea líneas muy finas y sombreados de piel igual de delicados para la imagen de una mujer, retratada de forma realista.

2.1.2. Análisis de composición, *Santa Lucía*, 1990

Partiendo de que la composición en una pintura, es la organización estructural de unidades visuales en un campo dado, de acuerdo a las leyes perceptuales, con vistas a un resultado integrado y armónico, analizaremos esta obra.

Las dimensiones son de 56.5 centímetros de ancho por 42.5 centímetros de alto, es un dibujo con toques de color usando acuarelas, gouache negro y grafito sobre papel, dispuesto en formato horizontal, el papel es de un tono claro que sirve de fondo, por lo que las luces del dibujo son puestas con un color blanco más luminoso; hay un marco dibujado muy exacto y discreto en la obra, además coloca algunos objetos cerca de las esquinas para marcar algunos puntos de tensión, pero la atención principal está en el centro de la composición por la figura femenina.

Si analizamos la obra desde los más conocidos métodos académicos, podemos decir que esta pintura tiene una composición piramidal o triangular, la cual se utiliza para dar estabilidad, superioridad y sacralidad a la figura principal, este método se utiliza sobre todo en representaciones religiosas para exaltar a personajes de importancia, como la virgen María (fig. 9).

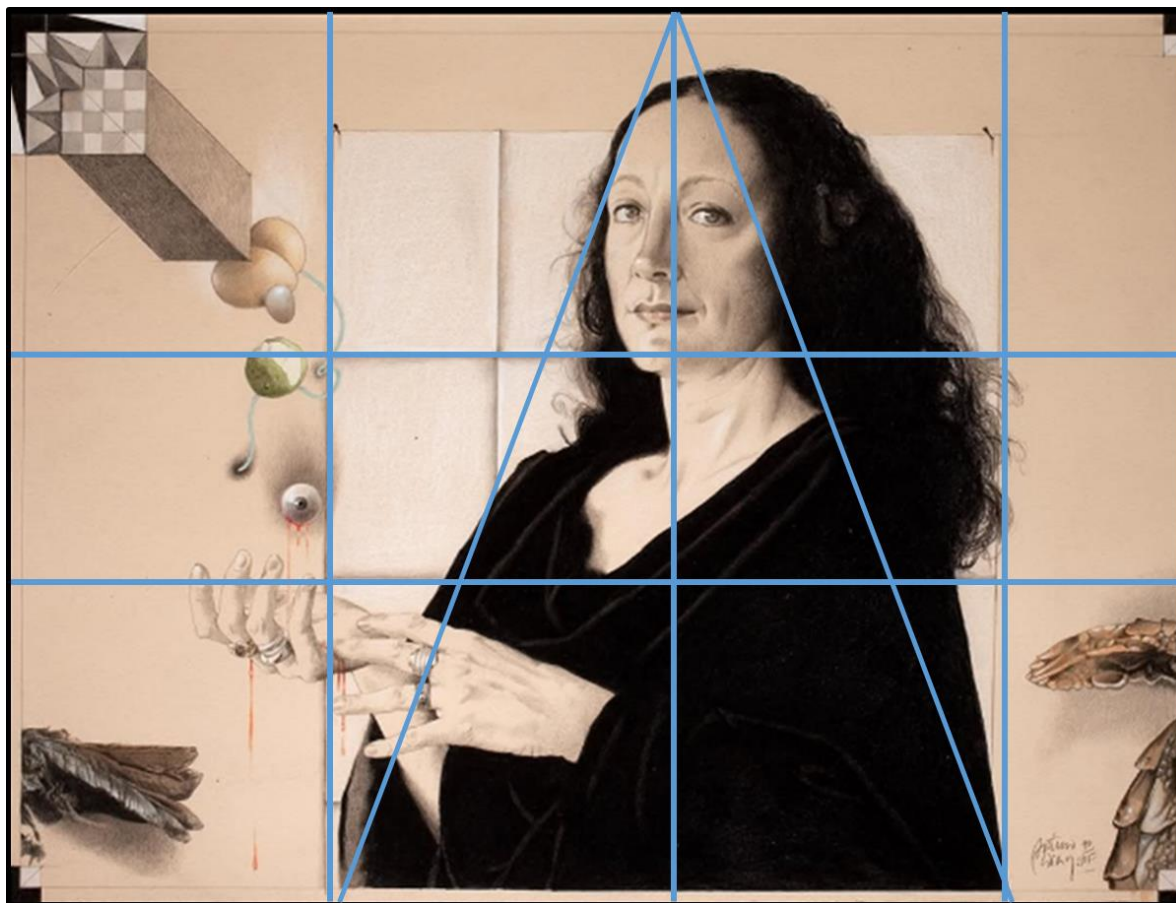


Fig. 9. División de espacio, *Santa Lucía*.

Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

Acerca del manejo del espacio, podemos observar los ejes horizontales y verticales ordenando el fondo en cuadrantes, por otro lado, la figura principal se somete a un triángulo, dando variedad y realce por sobre el fondo. En la siguiente imagen con las líneas verdes (fig. 10), podemos observar el recorrido visual y la direccionalidad de los elementos, creando dos puntos de enfoque: las manos y el rostro que remite a la forma básica del círculo. Explicando más a detalle lo anterior: parece que tanto las alas de las esquinas inferiores, como la dirección del antebrazo dirigen a las manos, luego, con esos objetos que flotan desde su mano

derecha, la vista asciende hasta topar con el prisma que surge de la esquina superior izquierda, para entonces, sólo dar un brinco hacia la mirada de la mujer.

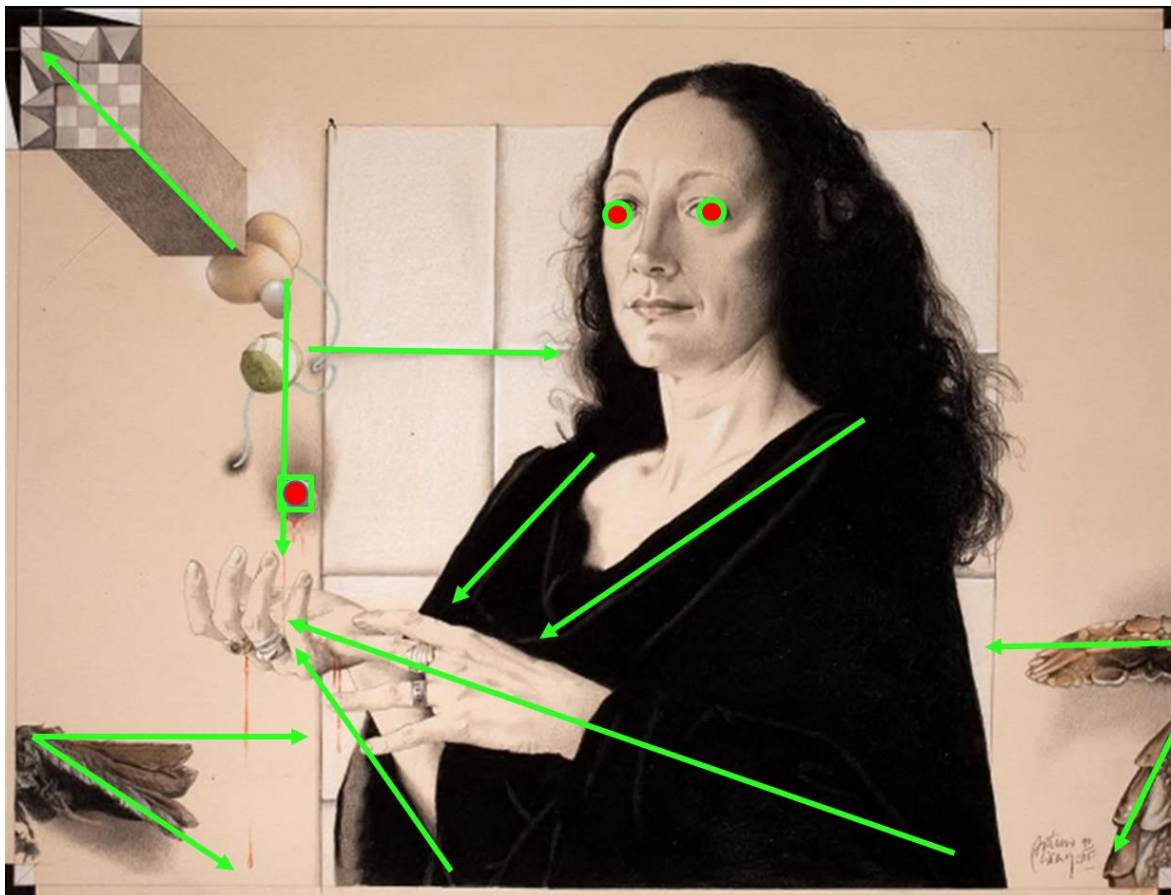


Fig. 10. Recorrido visual y puntos de enfoque, *Santa Lucía*.

Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

El alto contraste está presente, sin embargo, el color negro se aligera y acomoda al tener que ser recortado por el marco inferior, observe cómo el vestido de un intenso negro levanta a la figura de la mujer, su espalda está firme y su cabeza cercana a la parte superior del cuadro, firmeza de postura y ligereza a la vez para poder mirarse con cierta sacralidad; los marcos de las esquinas son discretos y nunca compiten con la figura central de la mujer, con un pequeño ojo sangrando del lado izquierdo, es delicadamente extraño. Emplea una técnica

compositiva de objetos flotando y trazos exactos que recuerda un poco al surrealismo y también a la pintura metafísica.

En la siguiente imagen (fig. 11), vemos una simplificación de la pintura, resumiendo en puntos y líneas a la manera de Kandinsky, para valorar el manejo del espacio, pesos de formas y ubicación respecto al espacio, para establecer una jerarquía en la importancia de los elementos.

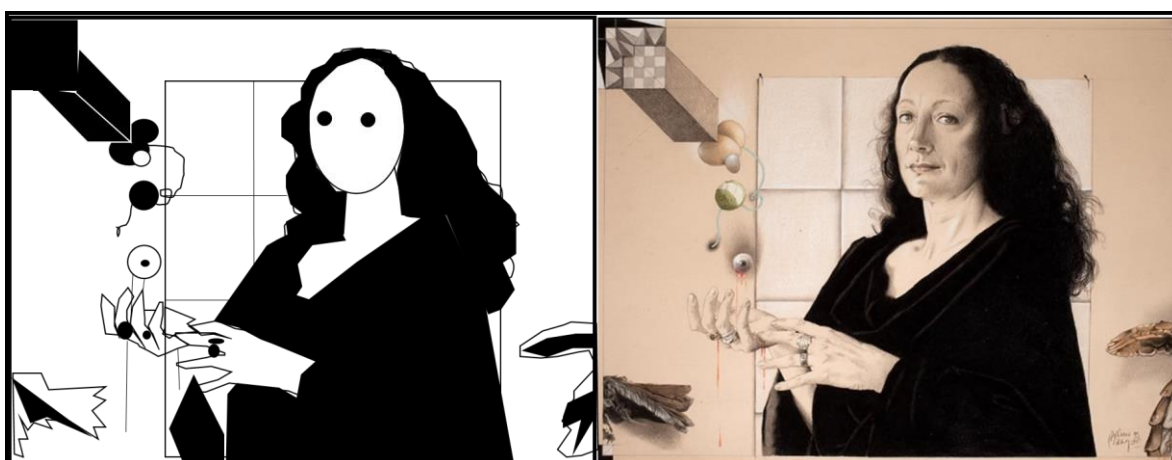


Fig. 11 Composición, *Santa Lucía*.

Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

Según Kandinsky, el punto es “la más pequeña forma elemental” (21) y según su ubicación puede obtener distintas sonoridades, en esta pintura, observamos que los puntos tienen ubicaciones fuera del centro del campo, lo que le otorga mayor sonido, mayor dinamismo y mejor armonía. La figura de mayor peso y de más bajo tono (negro), es el cuerpo de la mujer, nos transmite reposo al tocar en gran medida el límite inferior del campo. Pero esto se aligera con los puntos que van en orden ascendente aumentando gradualmente su tamaño (ojo sangrante, objeto y huevos). Los puntos ubicados en los ojos, generan un punto

de atención al estar alineados y dentro de una de las formas más iluminadas, un óvalo (el rostro). También llama la atención que la mujer está enmarcada por un cuadrado de papel arrugado, y, aunque su valor tonal es muy alto, casi como el resto del fondo, sin generar tanto contraste, sus ondulaciones y pequeñas variantes tonales, contrarrestan la monotonía que refiere un cuadrado básico, además, hace resaltar el movimiento del cabello. Por último, el pintor añade formas en un medio tono (señaladas en azul) en las esquinas, para generar tensión, y aunque el prisma no es una forma orgánica a diferencia de las alas, tiene la misma valoración tonal, por esa razón están ubicadas en el mismo nivel jerárquico de importancia dentro de la composición.

2.1.3. Análisis de color, *Santa Lucía*, 1990

Colores:

- Blanco (blanco y grises de mayor brillantez, tonos altos). El color de lo nuevo, del comienzo, la pureza, neutralidad, del bien, de la verdad, la exactitud, la objetividad: 55%
- Negro. El color de la individualidad, de la protesta, de la negación, del luto, magia, misterio, conservación, elegancia, austeridad, lo pesado, lo duro: 34%
- Grises (escala intermedia, cálidos fríos). Es un color neutral, influenciado por los colores vecinos, tiene algunas acepciones como lo antipático, la indiferencia, lo aburrido, lo humilde: 10%
- Rojo. El color de la fuerza, del valor, la actividad, la agresividad, del amor, de la sangre, el deseo, la extraversión, la guerra, el erotismo, la felicidad, lo atractivo, lo inmoral: 1%

En esta pintura, (fig. 12) encontramos la ausencia de color, prácticamente se considera una obra monocromática, con apenas algunos roces de color desaturado, por lo cual, su contraste es de claro-oscuro, según *Arte del color* de Johannes Itten y menciona que “lo claro y lo oscuro son contraste polares y tienen una importancia fundamental para la vida humana y la naturaleza entera” (37), al componer esta obra con tonos muy altos (claros) y bajos (oscuros) está utilizando uno de los medios más fuertes de expresión.

Además del contraste claro-oscuro, encontramos también el contraste cuantitativo, y este tiene que ver con la cantidad del color que aparece en la obra, el color negro tiene una importancia notable en esta composición. Y el color rojo, aparece de una manera mesurada, pues el pintor lo menciona en la entrevista (Arturo Rivera, entrevista personal, nov. 2016), que es uno de sus colores favoritos, y por eso le gusta dosificarlo. En esta composición, viene a dar un acento de color a esta composición casi monocromática, con el más brillante, el color rojo. Tenemos también diferentes tonos de grises, algunos verdosos, otros naranjas.

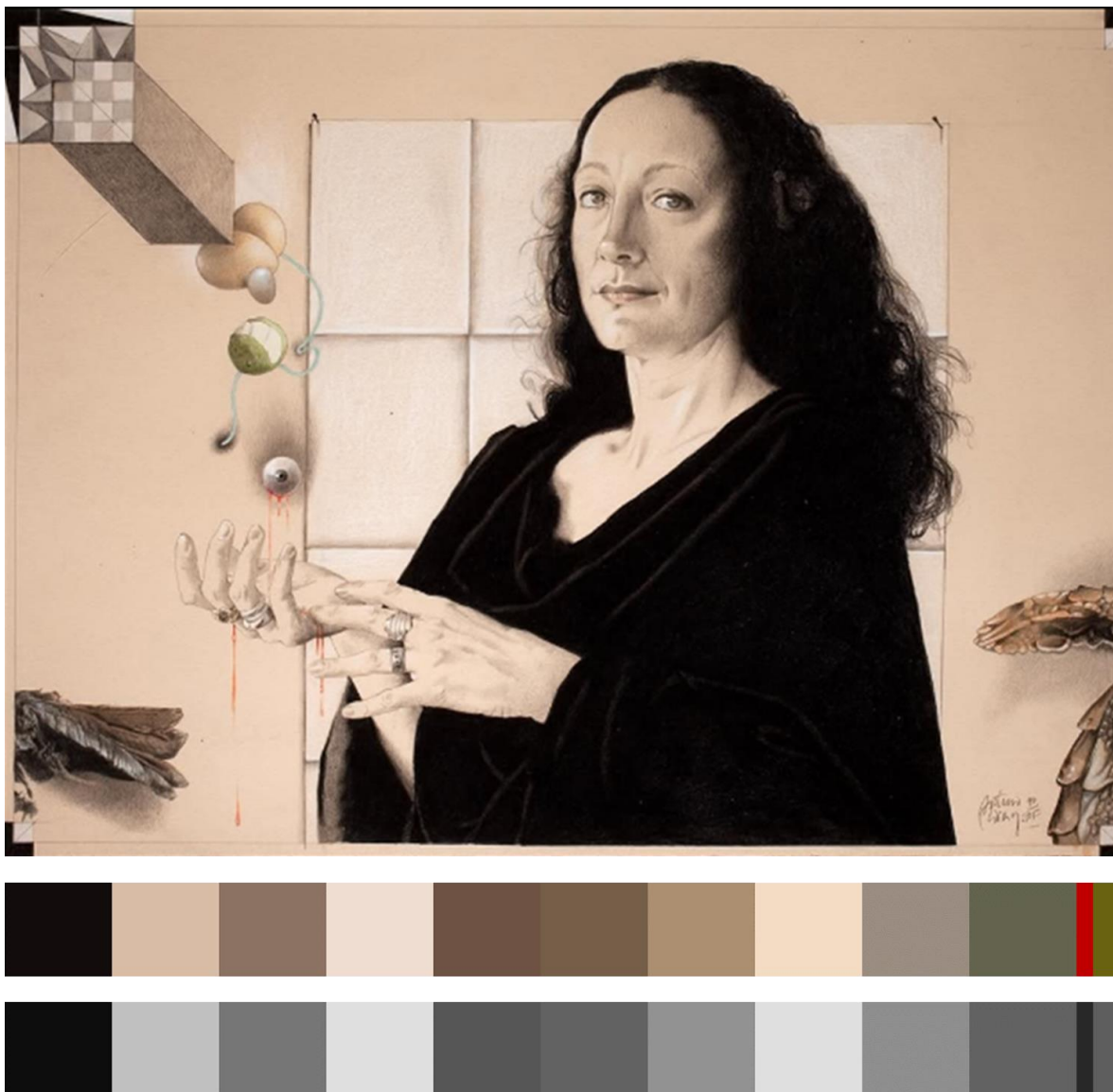


Fig. 12. Paleta de color y escala de grises, *Santa Lucía*.

Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

Por otro lado, en *La psicología del color* de Eva Heller, menciona que el negro es el color de la elegancia (una de varias interpretaciones) y lo define así: “la elegancia supone la renuncia a la pompa y al deseo de llamar la atención. Quien viste de negro, renuncia incluso al color. El negro es la elegancia sin riesgo” (140) con esto reforzamos lo descrito anteriormente, remite a la sacralidad y serenidad. El negro es el símbolo del silencio y así

como el blanco, tiene la capacidad de potencializar los colores vecinos. Pintar a la modelo con ropa negra, crea un efecto delimitativo, ocasionando que ésta destaque y adquiera importancia.

Capítulo 2.2. *Ejercicios de la buena muerte*, 1999



Fig. 13. *Ejercicios de la Buena Muerte* , 1999, Óleo sobre madera , 125 cm por 300 cm.

Fuente: Panel cuatro, pág. 140 y 141, *Arturo Rivera*, Coord. Guillermo Sepúlveda, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2013.

2.2.1. Descripción de la obra y contenido temático, *Ejercicios de la Buena Muerte*, 1999

En esta imagen vemos el cuerpo del propio pintor recostado en una camilla, mesa o tablilla de operaciones acolchada, tiene la cabeza vendada y lleva su característica barba. Su rostro se ve limpio, una lámpara móvil de color rojo está encendida directamente sobre su pecho, su brazo derecho cae y toca el borde de la camilla, lo que refiere a un espacio angosto sobre el cual reposa. El pintor se encuentra semidesnudo, cubierto parcialmente por una sábana y por unas piezas cuadradas a sus costados a modo de separadores o cubiertas con alguna función alquímica por el grabado geométrico que tienen. Sus piernas y pies se dirigen

a la parte más oscura y sombría del cuadro, donde se encuentran un par de figuras siniestras, una de ellas de perfil, enana y vieja, con barba y un sombrero triangular, como un gnomo, que observa fijamente al pintor; la otra figura es una harpía o furia de la mitología, un ser emplumado de color negro volando a los pies del cuerpo del pintor, su rostro humanoide es totalmente negro, sus ojos brillan y tiene la boca abierta con unos dientes amenazantes, listo para devorar a su presa, pero no observa al pintor sino a nosotros, los espectadores; también vemos un pequeño lechón sobre la camilla, situado junto a las estructuras cuadradas, con el hocico abierto, una pata vendada y amarrado en su lomo un ramillete de flores secas, un ramillete negro. Finalmente, tenemos un pequeño elemento clavado en el pecho, debajo de la clavícula, que parece ser una guadaña, símbolo relacionado a la muerte.

Si desciframos la existencia de la luz en el torso y corazón del artista, en comparación con la sombra a sus pies y los personajes amenazantes que lo acompañan, reconocemos que este cuerpo en definitiva se debate entre la vida y la muerte. Su composición panorámica de primeros planos, nos recuerda mucho a la imagen de *El cuerpo de Cristo en la tumba* del pintor alemán Hans Holbein el Joven, realizada hacia 1521/22 sobre un panel de madera de tilo. Aunque también hay referencia a la medicina y anatomía, al quirófano en específico, pero la ausencia de médicos en esta pintura nos remite todavía más a la soledad de la morgue o de una habitación sofocante, más que a la sala de cirugía, aquí la narrativa en definitiva nos habla de una muerte que es inevitable y el pintor no le teme, pues le llama en su título “La buena muerte”, recordemos que diez años antes (1989) a la realización de esta pieza, Arturo Rivera fue sometido a una cirugía a corazón abierto, lo cual él lo comentaba en sus entrevistas y además, se tuvo el testimonio de viva voz a través de llamada telefónica (conversación telefónica, 6 de septiembre, 2016) así que, en definitiva, tenemos la representación de la

experiencia al enfrentarse directamente a la posibilidad de la muerte. Nos lleva a reflexionar, cómo este suceso es un sacrificio inherente a la existencia.

2.2.2. Análisis de composición, *Ejercicios de la Buena Muerte*, 1999

En las siguientes imágenes (figs. 14-15), se realizó un estudio de la composición con dos de los métodos tradicionales: regla de tercios y triángulo dorado, y es el caso de ambos casos, que se aprecia una distribución de elementos coherente, por lo cual, es difícil distinguir si el pintor utilizó alguno de estos métodos de composición, si simplemente los colocó de manera intuitiva.

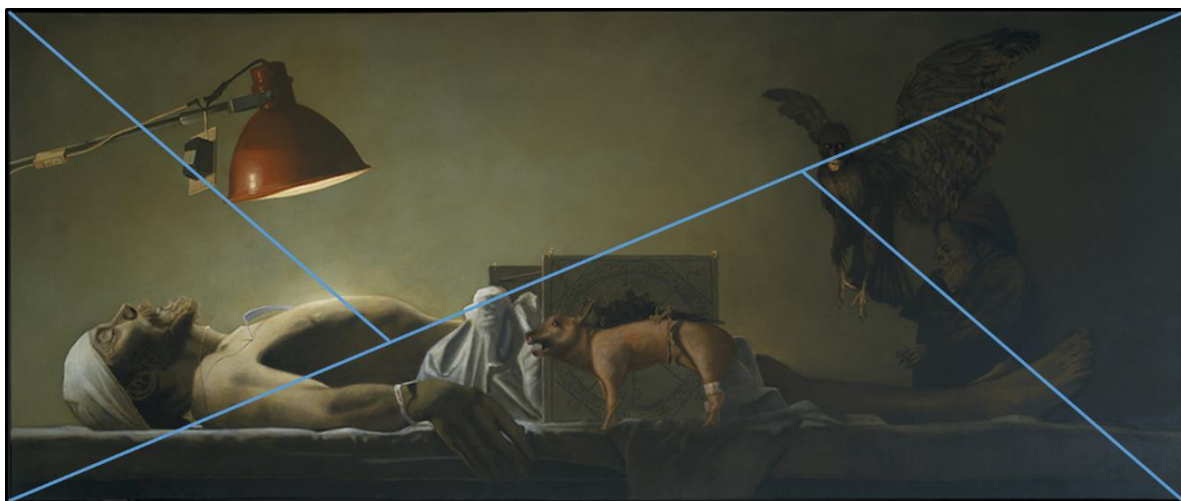


Fig. 14. División de espacio, *Ejercicios de la buena muerte*.

Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 15. División de espacio 2, *Ejercicios de la buena muerte*.

Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

Del recorrido visual, podemos observar en la siguiente figura (fig. 16) con flechas verdes la direccionalidad que hay en la imagen y su recorrido, ubicando dos puntos de enfoque, el primero de mayor importancia que se ubica en el pecho del pintor, justo donde golpea la luz de la lámpara, por el tema antes mencionado de la cirugía, este es el punto más relevante; el otro punto de enfoque que llama la atención, es el pequeño rostro de la harpía, pues mira directamente hacia nosotros generando un punto de tensión con el espectador, este suceso dentro del diálogo de la obra, es intrigante.

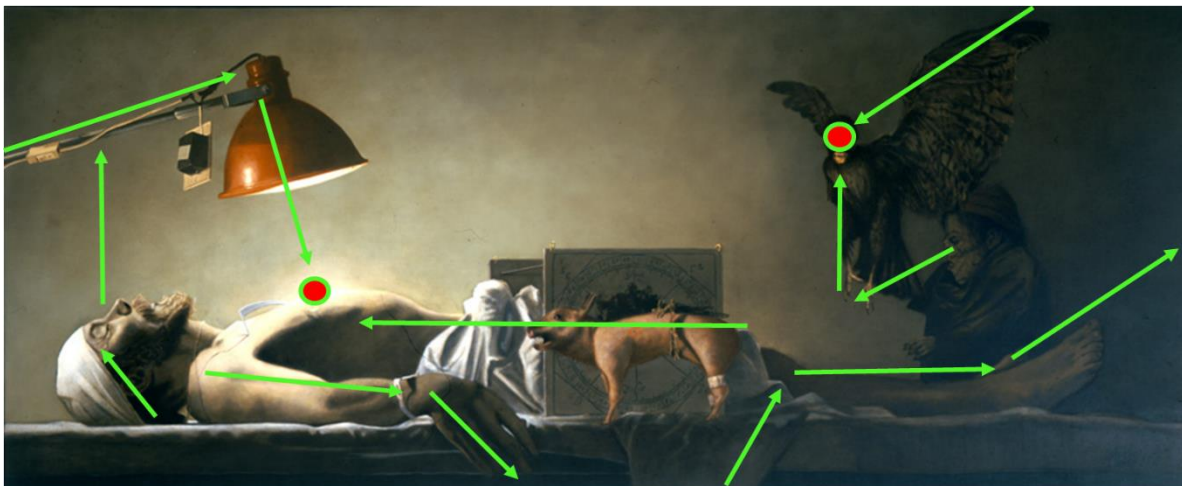


Fig. 16. Recorrido visual y puntos de enfoque, *Ejercicios de la buena muerte*.

Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

Reduciendo la obra a formas básicas, en algunos casos formas geométricas y en otras formas variadas semejantes a manchas como se muestra en la siguiente imagen (fig. 17), podemos apreciar a manera de síntesis, las formas y sus pesos, por ejemplo, la harpía y el gnomo, por tener la misma valoración tonal, conforman una misma masa, y al desprenderse de la base, le da algo de ligereza a pesar de ser una de las áreas más grandes. La cabeza del pintor y la lámpara se asemejan a círculos u óvalos, dentro de los cuales aún se pueden detectar puntos de otra valoración tonal que le agrega dinamismo. Las partes del cuerpo como parte del torso, el brazo, la mano, las piernas, tienen un tono medio y sólo el torso tiene un contraste muy notable con un área de luz, podemos ver que hay mayor complejidad y cambios tonales más frecuentes y drásticos en toda esta área, por lo cual, se agrega actividad a la composición. De fondo tenemos un degradado en gris que permite resaltar las formas de la composición.

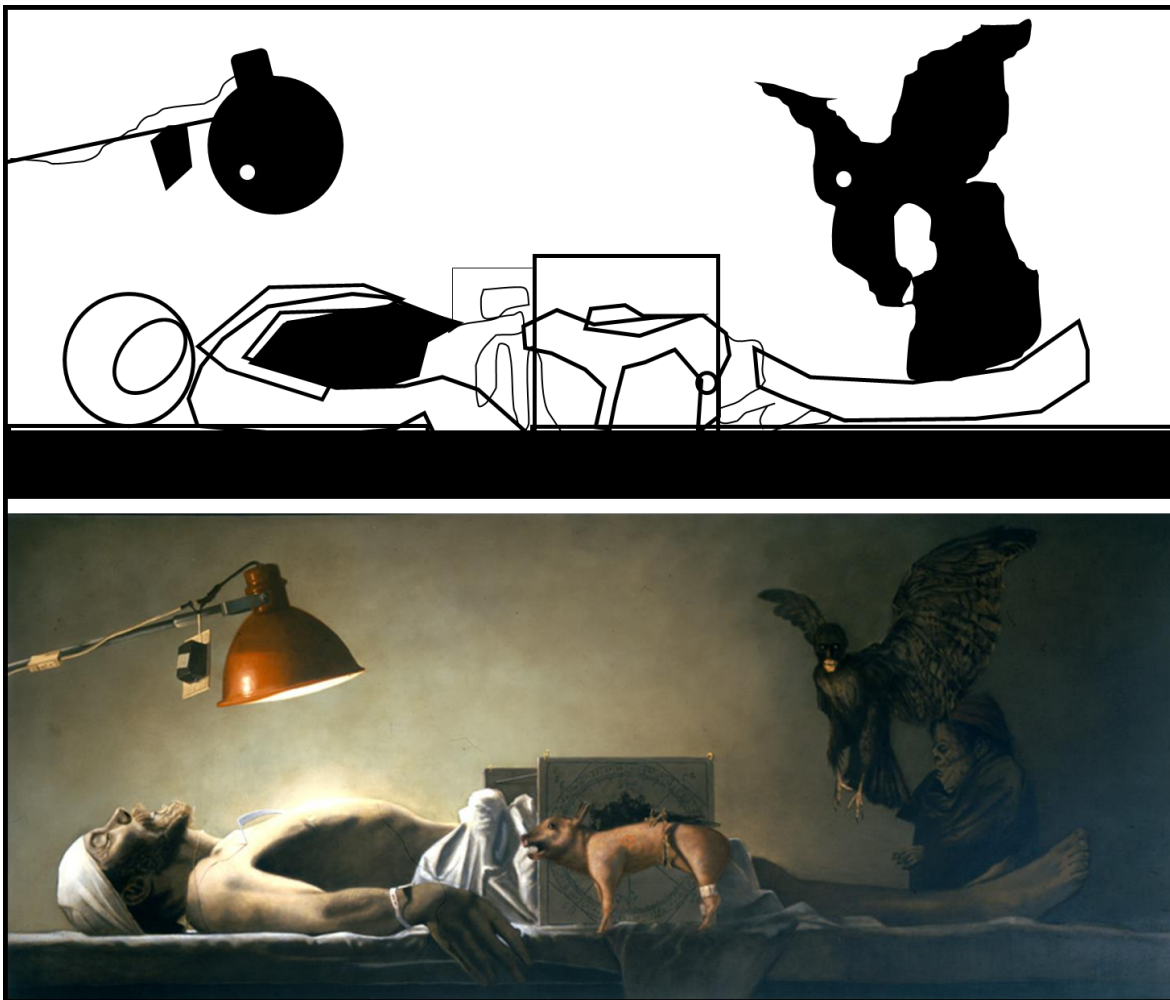


Fig. 17. Composición, *Ejercicios de la buena muerte*.

Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

Con la distribución y equilibrio de masas, las líneas de dirección y los puntos de enfoque, se percibe esta pintura con cierto movimiento a pesar de ser un cuerpo yacente, esto se debe a la ubicación de los elementos a las expresiones de los personajes, pues tanto la harpía como el pequeño lechón, se disponen a emitir cierto sonido con su boca u hocico, además de expresar movimiento y desplazamiento dentro de la pintura.

2.2.3. Análisis de color, *Ejercicios de la Buena Muerte* 1999

Colores:

- Gris. Es un color neutral, influenciado por los colores vecinos, tiene algunas acepciones como lo antipático, la indiferencia, lo aburrido, lo humilde: 70%
- Café. Considerado el color más feo, representa lo antipático, lo anti heroico, lo amargo, lo áspero, lo marchito, lo anticuado: 15%
- Blanco (blanco y grises de mayor brillantez, tonos altos). El color de lo nuevo, del comienzo, la pureza, neutralidad, del bien, de la verdad, la exactitud, la objetividad: 5%
- Rojo. El color de la fuerza, del valor, la actividad, la agresividad, del amor, de la sangre, el deseo, la extraversión, la guerra, el erotismo, la felicidad, lo atractivo, lo inmoral: 5%



Fig. 18. Paleta de color y escala de grises, *Ejercicios de la buena muerte*.

Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

Claramente podemos ver que el color predominante es el gris y muchas variantes de éste en matiz y valor (fig. 18). Para oscurecer la tela blanca, se utiliza un gris frío, pero, para el fondo y las partes del cuerpo en penumbra, se aprecia un gris cálido. Incluso la piel del pintor, se ve agrisada, así como la piel del lechón es de un rosa agrisado. El café, se puede distinguir en los personajes de la derecha, a pesar de ser un área sombría. El color rojo de la lámpara, luce, asimismo, como un rojo ladrillo, no es el rojo brillante que imita el color de la sangre, en este caso, se ve opaco y terroso. Al observar la obra como cualquier espectador, se tiene esa sensación de tristeza, desolación, enfermedad, angustia, se percibe como un lugar siniestro, lleno de horror y pesadilla, ciertamente, se puede percibir la muerte. El pintor hizo una elección perfecta de su paleta, pues corresponde a

lo que aquí se representa, y el color se siente con muchos matices lo que favorece la calidad pictórica y demuestra la maestría de Arturo Rivera en cuanto al manejo del color, pues a pesar de, técnicamente, tratarse de una amplia gama de grises, el espectador interpreta perfectamente la naturaleza de las superficies de cada objeto, en cuanto a su color se refiere, es decir, sabe que hay un cuerpo humano que tiene su color piel, hay un lechón que naturalmente su piel es rosácea, sabe que las plumas de la harpía son color café, y que la tela es blanca, sin embargo, se siente como si una inmensa bruma rodeara el entorno agrisándolo todo.



Fig. 19. Detalle de *Ejercicios de la Buena Muerte* , (Autorretrato).

Para esta investigación se ha intentado resumir el contenido y sentido de esta imagen en particular, pero es innegable que posee varias lecturas y precisiones que se nos escapan, debido al uso evidente de varias imágenes del pasado, las cuales en su tiempo fueron muy acotadas a sus propios símbolos y entornos sociales, siendo un cuadro con muchas citas y apropiaciones de otras pinturas, entonces, posee un simbolismo fracturado que va del tiempo antiguo al tiempo presente, por ello hay que asumir con cuidado la lectura, es decir, es una

obra que recurre a varias fuentes y sujetos, así como a un montaje peculiar de estudio, cuyos objetos reales e imaginarios que pintan, forman un conjunto que despierta una dinámica comunicativa en cuanto a sus cruces con otras obras de la pintura y textos de la literatura, así como de su relación con el autor, con sus sueños y sus miedos, pues no olvidemos que también es un autorretrato, de modo que la obra es una experiencia de múltiples capas más que una historia unilateral sobre el acecho de la “buena” muerte.

Capítulo 2.3. *Construcción*, 2008



Fig. 20. *Construcción*, 2008, mixta sobre tela, 77 cm por 65.5 cm.

Fuente: Panel nueve, pág. 269, Arturo Rivera, Coord. Guillermo Sepúlveda, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2013.

2.3.1. Descripción de la obra y contenido temático, *Construcción*, 2008

Entrando el nuevo siglo, en el 2000 las creaciones de Arturo Rivera son constantes, el fondo plano cercano a las figuras que retrata, con objetos de laboratorio puestos azarosamente y descritos visualmente a detalle, es un estilo que va quedando en el pasado, pues para estas fechas su pincelada se libera, deja de ordenar los objetos con líneas precisas y comienza a trabajar pinceladas y texturas con espátula que modelan y dan cuerpo a sus objetos. Amplía entonces, su paleta de color con estos recursos y técnicas más pictóricas que dibujísticas, las cuales combinará en su obra madura. Su pintura se vuelve más expresiva, tal y como lo apreciamos en el análisis de esta obra titulada *Construcción*.

Cómo se construye un esqueleto deforme, o que nos inquiete por su anormalidad, parece que esta imagen responde a tal pregunta, las dimensiones son de un formato mediano, de 77 por 65.5 centímetros, la técnica es mixta, óleos y temple principalmente, se aprecian brochazos amplios y mezclas del color directas en el lienzo, sin embargo, sí se cuida mucho mantener la verticalidad en la composición, del marco interno y la centralidad de los huesos, los cuales forman este esqueleto atípico.

Hay un delgado marco interno de color negro con las esquinas de cuadros rojos y pequeños triángulos azules, el resto es un fondo grisáceo y cálido, con algunas manchas y figuras imprecisas, en la esquina superior derecha vemos algunas costras amarillas, tal vez son hojas o alas de mariposa que remiten a la naturaleza, vemos también algunas transparencias de planos geométricos que generan algo de peso y despiertan interés y del lado izquierdo, hay un ojo de brillos y párpados rojos, el cual resalta a la vista sobre una mancha azul, detrás de ella está otra forma imprecisa de un gris más oscuro, en conjunto, parece ser la cabeza de un ave; cercano a la esquina inferior izquierda, vemos una mancha amarilla ocre,

pero si observamos con mayor detalle, parece describir los granos de una mazorca; todo ello son los elementos más pequeños alrededor de un cráneo y de unos huesos dispuestos verticalmente en el centro de la imagen. También hay pequeñas manchas rosas y amarillas.

Es mucho más salvaje que el primer dibujo de *Santa lucía* que aquí analizamos, pero vale la pena ver por qué. La calavera en la parte alta de la composición, presenta tonos fríos de gris, de blanco y de azul, las cuencas de los ojos son manchas grisáceas, para aminorar el impacto de una sombra intensa de negro, y los dientes son muy blancos, aunque está chimuelo, pues falta uno de los dientes frontales de la parte de arriba de la dentadura; el resto del cuerpo, hueso sin carne, es lo que genera extrañeza, no se distinguen costillas, apenas unos omóplatos y el inicio de las extremidades que fueron cortadas, pareciera como si hombros y caderas estuvieran pegadas o fundidas, pero sin tronco de por medio, se pierden los detalles entre manchas de color y sombras, e incluso hay un destello en la parte inferior de la cadera o de la pierna derecha, destello que recuerdan al brillo azulado de las radiografías.

Esto es un tipo de naturaleza muerta surrealista que no habíamos visto en otros artistas modernos, mexicanos particularmente, en la fecha en que fue creada, Arturo Rivera es muy original en este aspecto, pero no es un cuadro típico en alto contraste, o de claroscuro como muchos críticos suponen todavía como el carácter principal de la obra de Rivera, aquí está, en todo caso, una paleta de colores fríos y de tonos pardos. Se retrata una especie de huesos que quieren armar con sus partes un esqueleto deforme e incompleto, salvo por el diente perdido, el cráneo es la única forma detallada y realista que percibimos en la imagen, creando una pintura que nos ofrece otra visión más expresiva y experimental del artista que sus obras

anteriores, pero manteniendo el simbolismo propio de la muerte, por los cráneos y huesos como formas centrales de la imagen.

Con este tipo de obra mixta, Rivera amplía el recurso ya resuelto y dominado por él hace tiempo, del grafito sobre papel, así como de las líneas cuidadosas y sutiles, propias del arte realista, para lograr, en cambio, un contenido más expresivo y espontáneo recurriendo a la estilización e interpretación de las formas, existe una evolución dentro de lo experimental y lo moderno, guiado principalmente por el color y sus mezclas.

2.3.2. Análisis de composición, *Construcción*, 2008

En esta obra, parece que el esquema que mejor se ajusta, es el método de triángulo dorado, podemos ver en la siguiente figura (fig.21), cómo en cada triángulo hay un conjunto de elementos más o menos regular, mostrando un equilibrio en la distribución de formas, líneas y colores.



Fig. 21. División de espacio, *Construcción*.

Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

De la distribución y manejo del espacio, podemos ver las líneas rojas en la siguiente imagen (fig. 22), cómo secciona en tres partes de manera horizontal, apuntando al método de composición por tercios, agrupando los elementos del objeto, de nuevo encontramos el enfoque dentro de un círculo que enmarca al cráneo y algunas líneas en color verde que direccionan hacia éste. En conjunto, los elementos conforman una “x” abonando al

reforzamiento del mensaje a transmitir, peligro, muerte, sufrimiento o dolor. Con las líneas verdes (fig. 23), podemos observar la direccionalidad de algunos elementos que nos llevan al punto central de la obra, el cráneo.

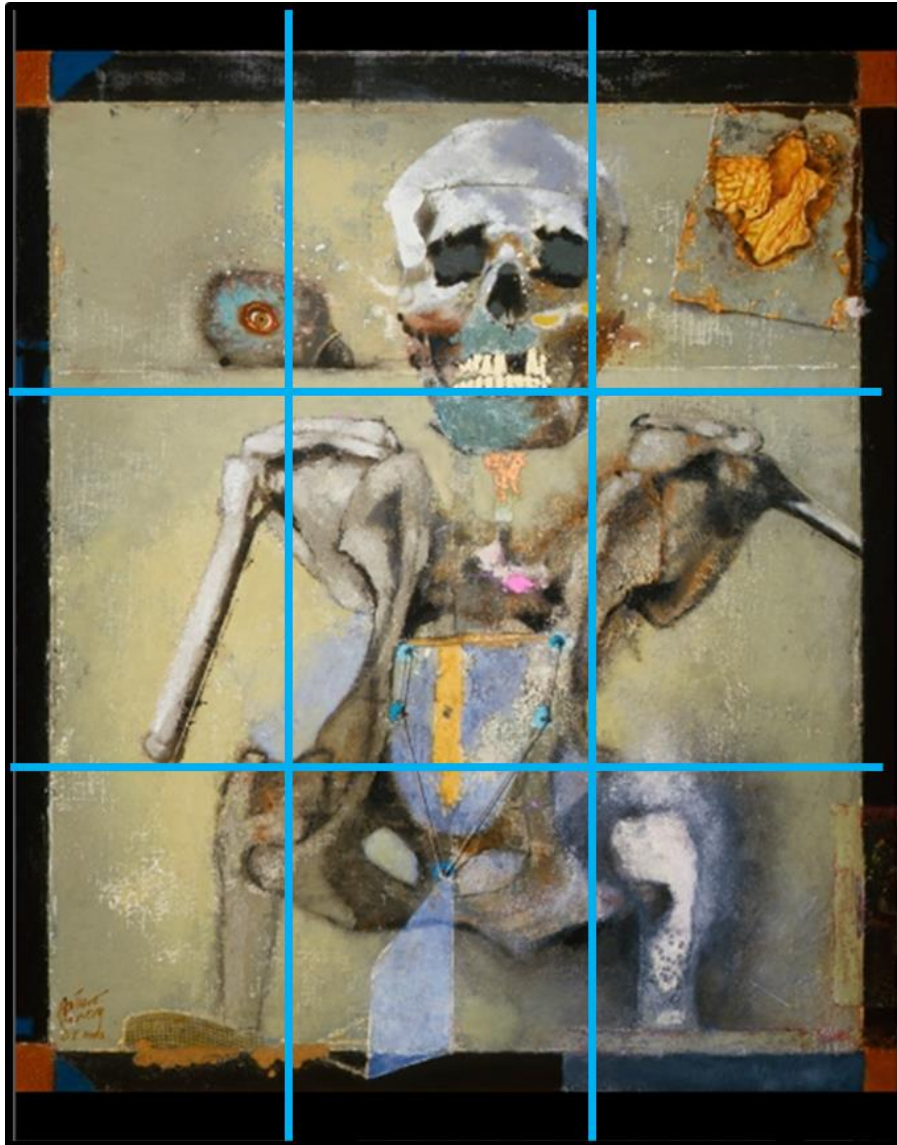


Fig. 22 División de espacio, *Construcción*.

Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

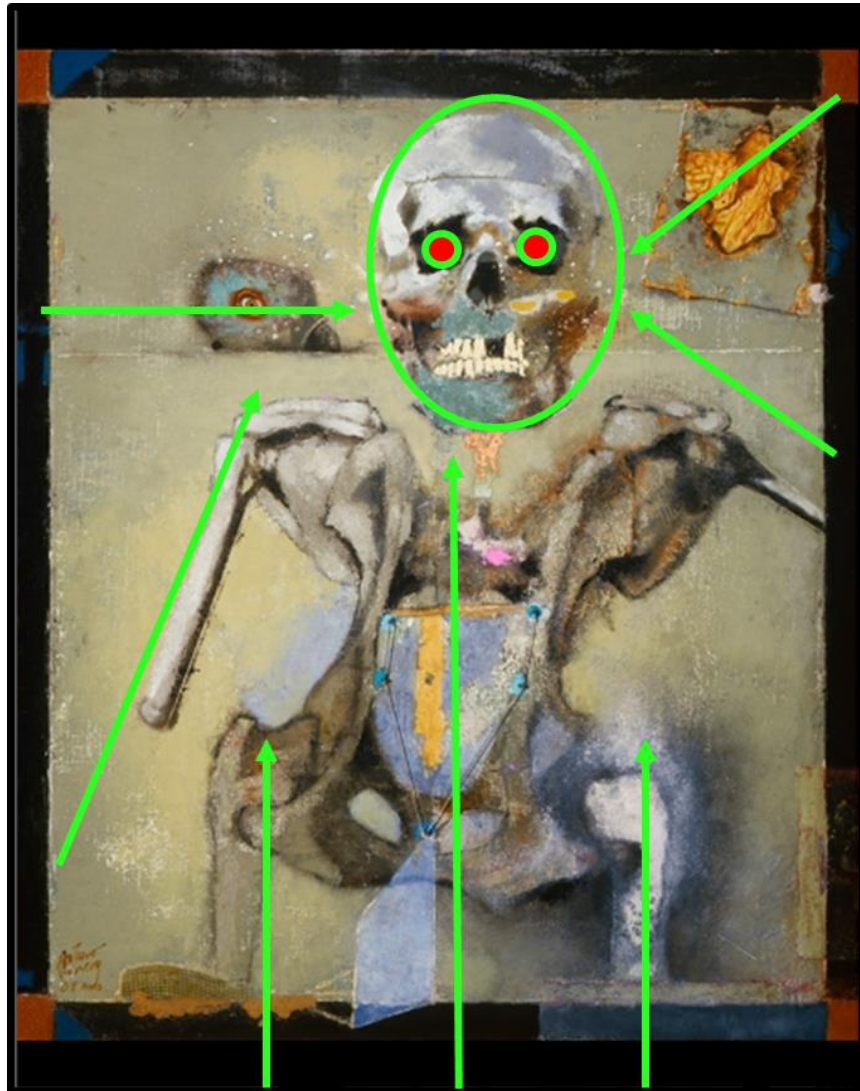


Fig. 23. Recorrido visual y puntos de enfoque, *Construcción*.

Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

Simplificando la imagen a sus formas básicas (fig. 24), podemos observar de manera más clara el buen manejo del espacio. Kandinsky habla sobre el sonido en relación a la ubicación del espacio de los puntos. Por ejemplo, los puntos más oscuros y por tanto los de mayor contraste, se encuentran en la parte superior del cuadro, salen del centro, por lo tanto, aumentan su sonoridad, haciendo una obra más dinámica y menos monótona. Encontramos

también variaciones en las diagonales de los brazos, acentuando un movimiento al inclinar más la línea de la derecha. Por otro lado, las verticales de las piernas le dan cierta solidez al encontrarse casi paralelas. En lo que respecta a las demás formas, éstas son dinámicas y orgánicas, hay variedad de tamaño y forma.

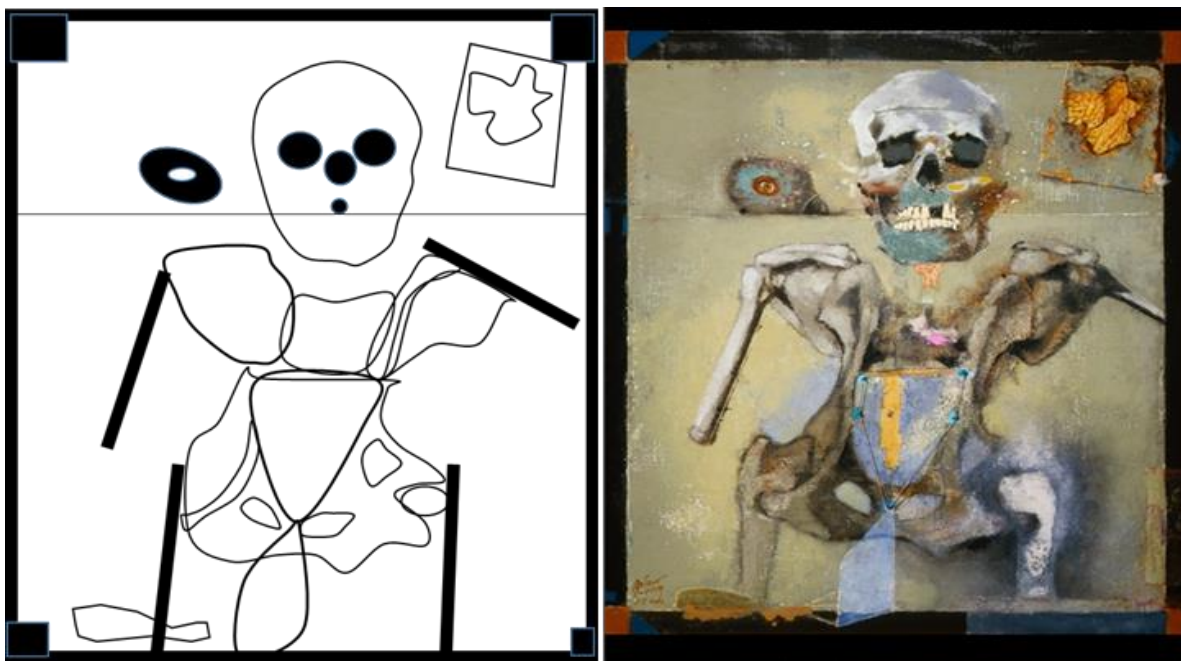


Fig. 24. Composición, *Construcción*.

Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

Por último, los elementos dispuestos en las esquinas del cuadro, generan tensión, y el hecho de enmarcarlo con la franja color negro, hace que se sienta sofocado, una estrategia más para generar estas sensaciones de connotaciones negativas que he venido mencionando.

2.3.3. Análisis de color, *Construcción*, 2008

Colores:

- Grises (medios neutros). Es un color neutral, influenciado por los colores vecinos, tiene algunas acepciones como lo antipático, la indiferencia, lo aburrido, lo humilde: 40%
- Azul. El color más frío es el azul. Éste representa la confianza, la fidelidad, la lejanía, la simpatía, la verdad, la amistad. El color del agua, lo tranquilo, lo pasivo: 26%
- Negro. El color de la individualidad, de la protesta, de la negación, del luto, magia, misterio, conservación, elegancia, austeridad, lo pesado, lo duro: 10%
- Amarillo. El color amarillo puro, representa la alegría, la felicidad, lo divertido, el optimismo, pero al enturbiarse o mancharse, tiene connotaciones muy negativas como el enojo, la falsedad, la envidia, celos avaricia, mentira, egoísmo: 10%
- Blanco (blanco y grises de mayor brillantez, tonos altos). El color de lo nuevo, del comienzo, la pureza, neutralidad, del bien, de la verdad, la exactitud, la objetividad: 9%
- Café (siena y sombra): Considerado el color más feo, representa lo antipático, lo anti heroico, lo amargo, lo áspero, lo marchito, lo anticuado: 4%
- Rosa. Encanto, amabilidad, dulzura, ternura: 1%

En este cuadro (fig. 25), podemos observar mayor colorido que en el anterior, podemos ver el contraste entre algunos colores fríos como el azul en contraste con los cálidos como el amarillo, el tierra rojizo y el rosa. En el elemento de la esquina superior derecha, lo que parece ser una hoja de árbol seca, encontramos un amarillo que va hacia el ocre o quizá un poco al naranja, creando también un contraste por color complementario con el azul, que, al parecer, es el color protagonista en esta composición, pues dota a la obra de una atracción un

tanto extraña. Equilibra, se podría decir, pues el color azul no tiene ninguna connotación negativa, sin embargo, todos los elementos simbólicos remiten a emociones negativas.



Fig. 25. Paleta de color y escala de grises, *Construcción*.

Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

Podemos apreciar distintos tonos de azules, algunos opacos y otros con mayor saturación y en algunas áreas aplicados con cierta transparencia. El amarillo aparece en menor dosis, pero no es un amarillo brillante como el que remite a la alegría, sino que, es un amarillo opaco y un poco terroso. El café, parecido a un siena, me parece que es el color que entristece la paleta de color, pues ya se dijo antes, es el color que goza de menos simpatía según la percepción general de las personas, y también la forma en que lo implementa, en cuadrados (forma rígida) y como mancha, pareciera que se ensució de manera accidental. El blanco, el gris y el negro, juegan un papel de fondo donde las figuras con los otros colores, son los protagonistas. El rosa, tal vez sea el color más intrigante en este cuadro ¿qué tiene que hacer el color rosa en un cuadro con cráneo y huesos? Pues tal vez sea una de esas decisiones que el pintor tomó para mitigar el dolor que refleja la obra en sí misma.

Capítulo 2.4. *Casi nunca*, 2008

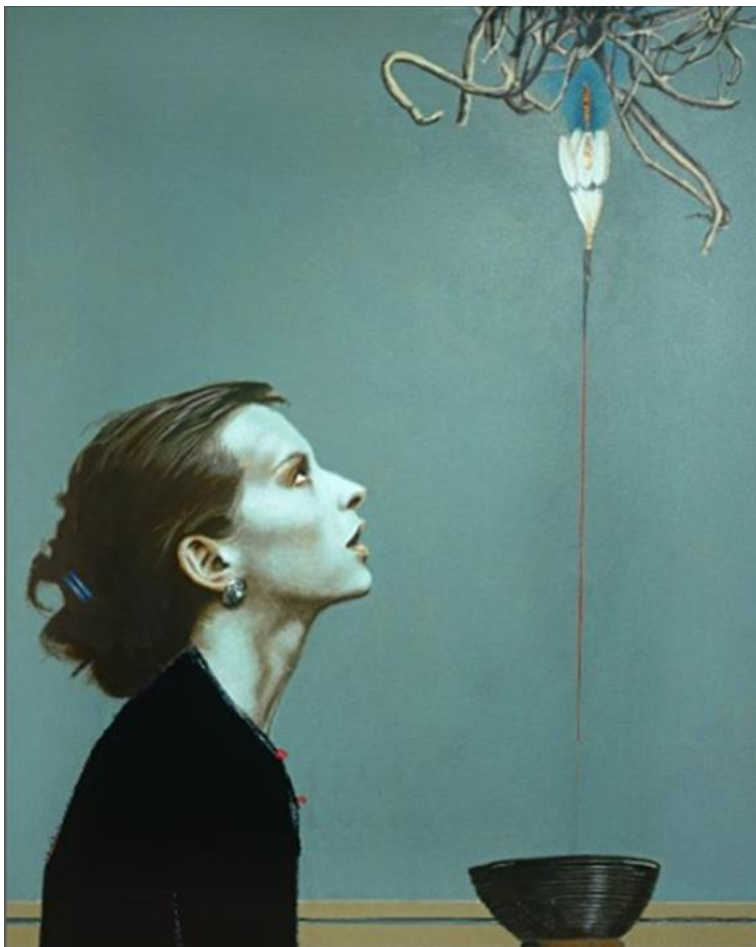


Fig. 26. *Casi nunca*, 2008, óleo sobre tela, 90 cm por 70 cm.

Fuente: Sala dos, pág. 48, Arturo Rivera, Coord. Guillermo Sepúlveda, Editorial Resistencia, 2018.

2.4.1. Descripción de la obra y contenido temático, *Casi nunca*, 2008

Casi nunca, es una pintura de mediano formato de 70 centímetros de ancho por 90 centímetros de alto, mantiene una tensión entre sus dos mitades izquierda y derecha, porque del lado izquierdo vemos a una mujer de perfil que levanta su rostro a una luz sobre una flor en la esquina derecha superior, es una luz pequeña como de veladora debajo de una enramada seca que cuelga de la parte superior, esta luz destila un fino hilo de sangre, dicha luz se apoya

en una especie de flor blanca de río que flota en lo alto, por encima de la cabeza de la mujer y posicionada en la esquina derecha como se había descrito. La sangre que destila la luz es vertida hacia un cuenco de color oscuro, con un decorado de líneas y reflejos de luz sobre ellas, para resaltar su redondez y profundidad, cuenco o plato hondo que recibe la sangre en su interior oculto al espectador.

El enfoque principal del cuadro es el rostro de la mujer y la luz en lo alto, la tensión viaja de izquierda a derecha en una diagonal ascendente: de la mirada de la mujer hacia esta lámpara extraña que destila sangre, es el alma-luz, pues ésta destila simbólicamente vida y sangre; también parece indicarnos que la vida es corta, pues la sangre es apenas perceptible como un hilo, es frágil y se puede cortar, además la mujer está pálida, sólo observa y espera tal vez que ya se extinga, o que pase algo, es la fuente mínima de calor, pero no podemos entender o asegurar algo más allá de su mirada expectante a la luz encendida, la paleta de color es precisamente de un azul pálido, un azul que enfría la sangre y las luces del cuadro.

Como señalamos, este cuadro es otro extremo con referencia a “Construcción”, la paleta de color se reduce nuevamente a una gama de azules y apreciamos más realismo en el personaje que presenta, aquí todo es prácticamente azul, un fondo plano y cercano, que no es el cielo, pues no es profundo, es plano, es una pared, como de habitación fría y solitaria, la mujer consecuentemente lleva una expresión pálida, su piel casi blanca y fría, sus ojos levantados mirando la lámpara del lado derecho, su boca entreabierta, para no decir nada, para respirar lo poco de vida que le queda, del aire que circula, el cabello en el mismo sentido se ve opaco, recogido apresuradamente con una liga azul más intensa, lleva un arete plateado, pero en general está ataviada de forma muy sencilla, es delgada y de facciones finas, lleva

un tipo de suéter o blusa enteramente negra y sin estampado, con dos pequeños botones rojos, ella ignora la sangre que se vierte, solo ve la luz distante y pequeña.

En muchas de las pinturas de Rivera tenemos este color plano del fondo, o un color general a manera de fondo que es dado por la pintura que elige o por el tono del papel donde dibuja su composición, incluso estas obras azarosas que son saturadas de objetos y especímenes extraños, no son profundas, es decir, que no usa una perspectiva de túnel o de camino, sino que los fondos suelen ser paredes cercanas al ojo, muros que intentan encerrar al espectador junto con los personajes y objetos del cuadro, aunque en otras pinturas el espacio si se amplía hacia los lados, precisamente por donde viaja la luz y por donde se proyectan sombras, es decir, en sus pinturas vemos que el espacio se amplía hacia los costados, pero casi nunca hay una profundidad frontal para adentrarse a un espacio más abierto frente a nosotros como espectadores, por ello da esta sensación tan frecuente de que tiene espacios sofocados.

2.4.2. Análisis de composición, *Casi nunca*, 2008

Esta obra parece de una sencillez extraordinaria, pues podemos apreciar en la siguiente imagen (fig. 27), que sobre el fondo tenemos únicamente tres grupos de elementos, la mujer, el conjunto de luz, ramas secas y sangre, y por último el plato hondo. Aplicando el método de los tercios, no vemos una coincidencia precisa en algunos de los puntos dorados, más bien parecen estar organizados en sólo tres cuadrantes, como se muestra en la imagen posterior con líneas rojas.

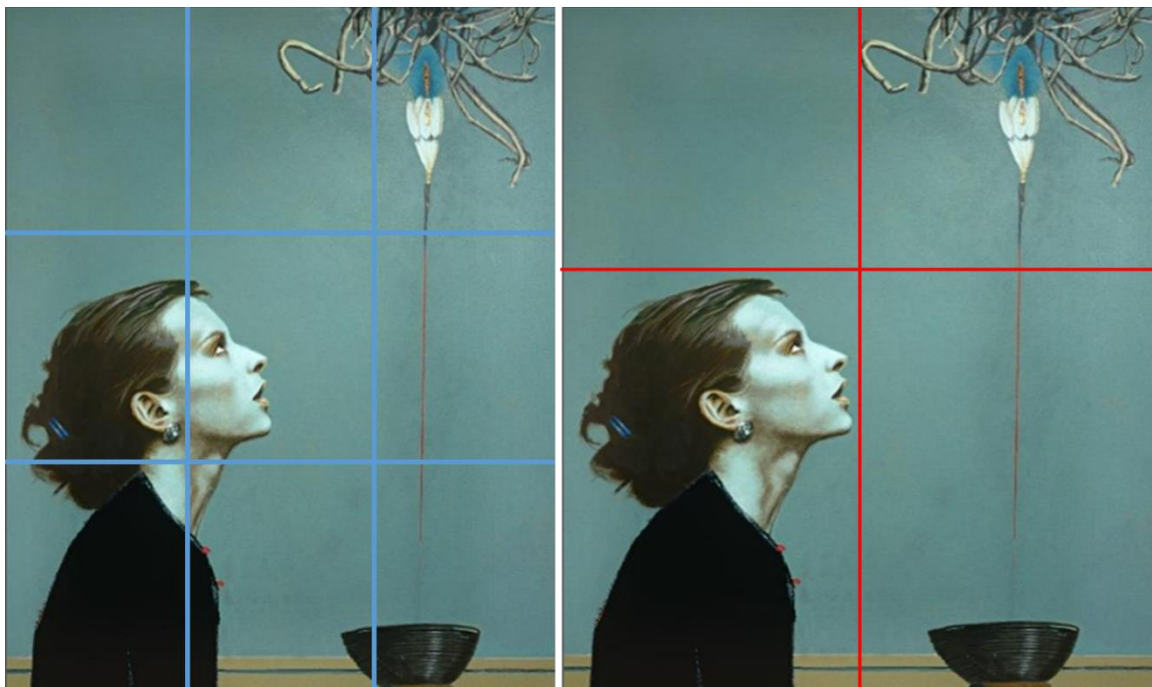


Fig. 27. División de espacio, *Casi nunca*.

Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

De la direccionalidad de los elementos (fig. 28), se inicia el recorrido visual de abajo hacia arriba empezando por la mujer, luego nos direcciona su mirada hacía la luz, pero luego bajar de nuevo por el hilo de sangre hasta el plato; se podría decir que es un ciclo que va en círculos en sentido de las manecillas del reloj. Es sencillo, no hay más elementos que cambien la dirección. El punto focal, lo situó en el rostro de la mujer, y un segundo punto focal es donde se encuentra la especie de luz-flor.

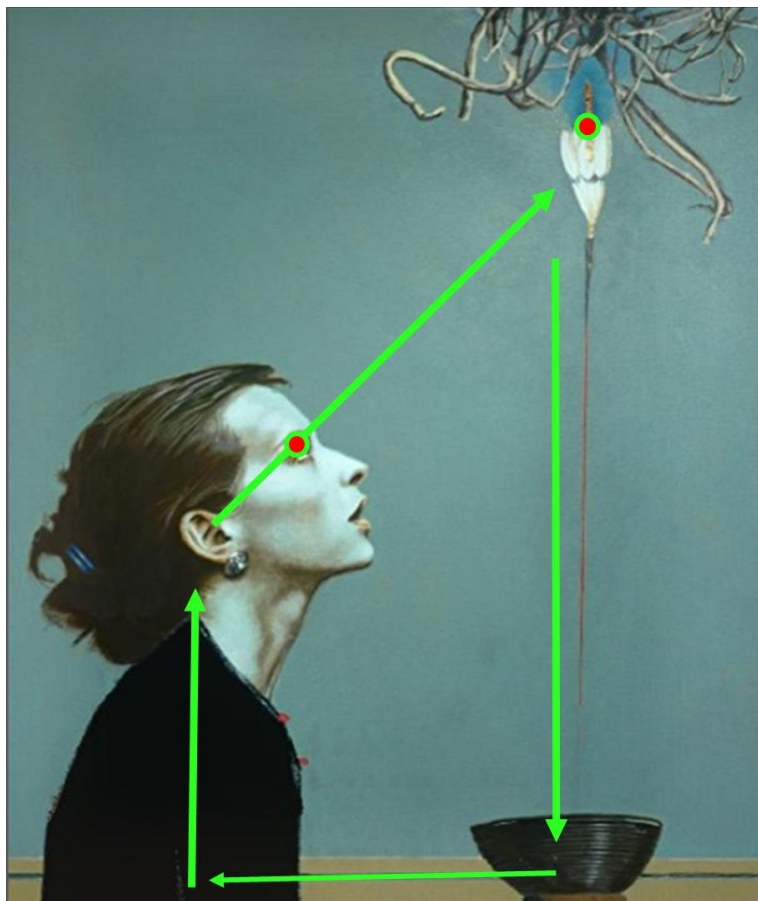


Fig. 28. Recorrido visual y puntos de enfoque, *Casi nunca*.

Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

Simplificando la imagen a sus formas básicas (fig. 29), para aplicar la teoría de Kandinsky, reafirmamos que el punto focal es el rostro de la mujer, al representarlo como un círculo de tamaño equilibrado en la punta de una forma geometrizada. Luego, la representación de las ramas secas, son líneas que simulan un garabato, recuerda incluso a las patas de araña, esto crea tensión por su forma irregular entrelazada y por su ubicación muy cercana al borde. Pero lo compensa, pues esa tensión se aligera con una delgada línea vertical descendiente para unirse a otro elemento semicircular.

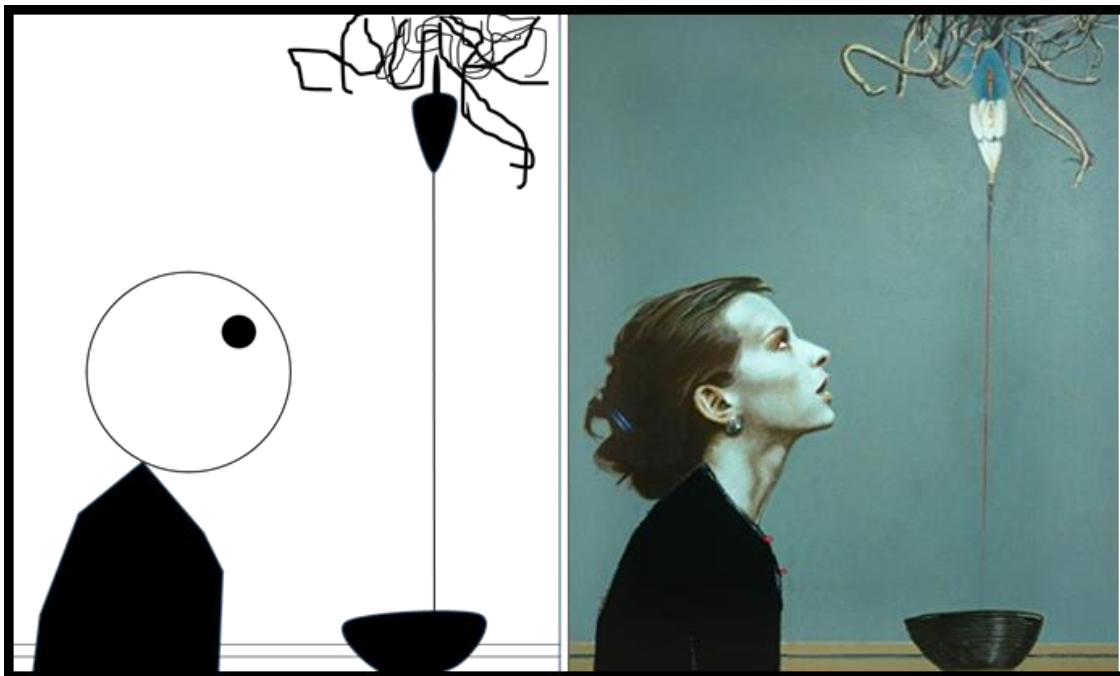


Fig. 29. Composición, *Casi nunca*.

Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

Analizando el cuadro desde los elementos básicos, luce armoniosa y equilibrada la composición. Hay una correcta distribución de formas y pesos, en esta composición asimétrica, con formas de diferentes proporciones creando un ritmo y secuencia de lectura visual.

2.4.3. Análisis de color, *Casi nunca*, 2008

Colores:

- Azul. El color más frío es el azul. Éste representa la confianza, la fidelidad, la lejanía, la simpatía, la verdad, la amistad. El color del agua, lo tranquilo, lo pasivo: 64%
- Negro. El color de la individualidad, de la protesta, de la negación, del luto, magia, misterio, conservación, elegancia, austeridad, lo pesado, lo duro: 19%

- Blanco (blanco y grises de mayor brillantez, tonos altos). El color de lo nuevo, del comienzo, la pureza, neutralidad, del bien, de la verdad, la exactitud, la objetividad: 8%
- Café. Considerado el color más feo, representa lo antipático, lo anti heroico, lo amargo, lo áspero, lo marchito, lo anticuado: 5%
- Gris. Es un color neutral, influenciado por los colores vecinos, tiene algunas acepciones como lo antipático, la indiferencia, lo aburrido, lo humilde: 3%
- Rojo. El color de la fuerza, del valor, la actividad, la agresividad, del amor, de la sangre, el deseo, la extraversión, la guerra, el erotismo, la felicidad, lo atractivo, lo inmoral: 1%

En esta composición, mayormente en tonos azules, el color “más frío” (Heller) de los colores, podemos tomar las connotaciones de: soledad, frialdad, austeridad, y aunque se percibe con calma, no deja de intrigar el aspecto general de la obra, pues como se mencionó en la descripción, el tono pálido y azulado de la piel de la mujer, remite a desolación, tristeza y angustia. Los tonos azules abarcan la mayor parte de la obra, y se genera un gran contraste con el negro, pues, si se observa bien, éste tiene tal profundidad como la del negro terciopelo, y parece haber sido empalmado sin ningún rastro o reflejo de luz (fig. 30).

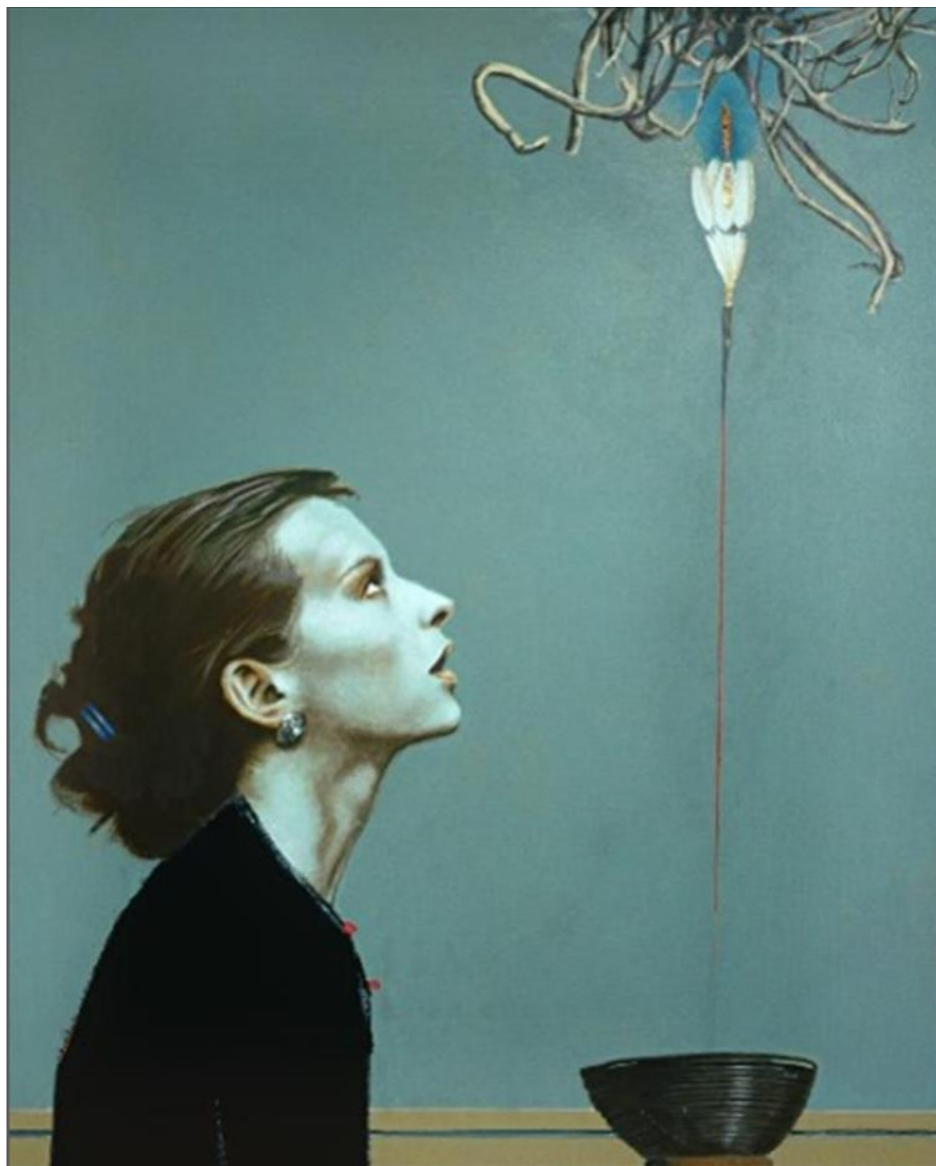


Fig. 30. Paleta de color y escala de grises, *Casi nunca*.

Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

Los tonos azules están agrisados y abarcan la mayor parte de la obra, y se genera un gran contraste con el negro, si se observa bien, éste tiene tal profundidad como la del negro terciopelo, y parece haber sido empalmado sin ningún rastro o reflejo de luz, incluso sin volumen convirtiéndose en un área plana.

Capítulo 2.5. *Encuentro* (autorretrato), 2016



Fig. 31. *Encuentro* (autorretrato), 2016, óleo sobre tela, 180 cm por 270 cm.

Fuente: Arturo Rivera, pág. 12, Coord. Guillermo Sepúlveda, Editorial Resistencia, 2018.

2.5.1. Descripción de la obra y contenido temático, *Encuentro* (autorretrato), 2016

En la obra vemos un cielo encendido de colores cálidos difuminados entre amarillos, naranjas y rojos, incluso con matices rosados, vemos en esta parte superior el cadáver calcinado, y con la piel pegada a los huesos, de un extraño ser con alas, las cuales son

construidas con palos, esas alas son un desecho ya sin plumas ni papel, este animal extraño cruza el cielo dejando una estela de un denso humo amarillo tras de sí, además, lleva un disparo que le provoca una herida en su cuello, y tras aquel impacto que le provoca un agujero parece haberse congelado el tiempo en ese preciso instante en que aparece su herida, pues le vemos derramando un par de líneas de sangre violentamente.

El suelo es desértico y plano, de matices naranjas y amarillos, tiene algunas piedras que indican que son llevadas de otra parte por su color más claro y por sus formas erosionadas, las piedras más grandes y que son casi rectangulares están apiladas formando dos pequeños montículos cuadrados, están uno del lado derecho y más lejano, mientras que el otro está del lado izquierdo y más cercano, a su alrededor piedras más pequeñas están repartidas por el suelo. En el horizonte se observan chimeneas industriales con cuatro columnas que arrojan humo brillante amarillo, y en el borde izquierdo del cuadro vemos una casa o edificio antiguo de dos pisos en una mediana distancia, no hay nada de vegetación o montañas, solo un cielo y un suelo encendidos que son asfixiantes por su atmósfera de otro mundo, marciana o solar parece el caso.

En el lado izquierdo del cuadro, muy cerca del montículo de piedras, vemos que la figura encorvada de una anciana se dirige al propio pintor que se representa a sí mismo en la obra, esta figura encorvada posee, sin duda, una altura humana, lleva un abrigo gris y una falda negra que no nos permite ver sus piernas, pero sí logramos ver sus manos humanas, sosteniendo con una mano un reloj de bolsillo y con la otra un bastón para poder caminar, parece sugerir que el tiempo avanza lentamente pero al final nunca se detiene, su cabeza tiene la forma de un cuervo y da la impresión de que pesa mucho.

Vemos a Arturo Rivera descalzo con un pantalón y abrigo negros, voltea a vernos y expresa cierta incredulidad, no hay ánimo o emoción, sino una mirada concentrada como el gesto callado que pone cuando se observa detenidamente al espejo para retratarse, sostiene con sus manos una pequeña y delgada madera en la cual lleva a un niño demasiado flaco y pequeño, vestido pobremente, el niño va sentado en cuclillas y se cruza de brazos, los ojos cerrados parece expresar cierto desdén de la situación alrededor y cansancio, un adulto sabe que el cuerpo de un niño siempre será muy frágil. Detrás de ellos, ahora una niña con un vestido violeta jala una cuerda que va unida a un pequeño cráneo en el suelo, ella posa con la cabeza volteada hacia su pequeño juguete macabro, el cual es apenas un cráneo del tamaño de la rodilla de un niño o del talón del pie del pintor, puede que nos recuerde a las calaveritas de azúcar por su tamaño, pero es puro hueso. También vemos detrás de la niña una pequeña bandera de retazos color rojo y blanco, ondeando sobre una delgada vara, lo que nos indica que hay un ligero viento y que también afecta el poco cabello en la cabeza del pintor, así que el viento del cuadro y nuestra mirada van de izquierda a derecha, entreteniéndose en ratos con el autor y en ratos con el encendido animal volador o alguno de los otros personajes. El autor nos dirige la mirada creando una conexión con el espectador, abriendo un diálogo de pensamientos sobre lo que ahí acontece.

En esta obra en particular para la visión del propio Arturo Rivera no hay un infierno de salvaje tortura, sino el mismo desencanto de un mundo tan real como el nuestro, pues ahí hay pobreza, soledad, un correr del tiempo sin sentido, y son representados la fragilidad y el frío en los cuerpos al llevar abrigos en tan sofocante lugar, eso es la muerte en este cuadro, para el pintor morir solo es la ausencia de lo vital y de la fuerza, pero también nos dice que como niños jugamos, andamos y compartimos el destino que nos llevará a la muerte algún

día, morimos desde que nacemos, es decir desde pequeños jugamos con la muerte y hasta el momento de partir la anticipamos en nuestros dolores y padecimientos, físicos y emocionales, somos seres mortales y vulnerables cada día.

Lo que los cuadros vistos nos enseñan, es la condición trágica que a veces podemos observar como artistas-científicos, lo importante es observar la vida como lo hace *El veedor*, sin embargo al observar la tragedia y el dolor somos afectados, el arte de Rivera nos mira como señalando que el dolor del cuadro es el dolor que partió de nosotros mismos en la realidad, el artista era cínico y cruel al mostrarnos la muerte, al mirar los pedazos rotos de sus modelos y sus extrañas criaturas, además poco a poco sus obras también fueron siendo más crueles hacia el espectador, como una burla o amenaza que cobraron vida en la pintura, así podemos rechazarlas o empatizar con ellas y reflexionar que el arte también sufre.

Esta obra realizada en 2016, a sólo cuatro años de distancia de su muerte en el 2020, nos deja mucho que pensar sobre la vida del pintor, tal vez, de alguna manera se sentía más cerca que nunca a su fin en este ciclo terrenal.

2.5.2. Análisis de composición, *Encuentro* (autorretrato), 2016

En esta pintura de *Encuentro*, se aplicó la regla de los tercios (fig. 32) para ver coincidencias en los puntos dorados y los cuadrantes, y como podemos observar en la siguiente imagen, sí hay una cercanía a estos puntos, vemos la cabeza de la anciana en el punto inferior izquierdo, y la cabeza del pintor en el punto superior de la derecha, siendo ésta la más importante. También podemos observar que la línea del horizonte coincide perfectamente con la línea horizontal del primer tercio, esto le da importancia al cielo que ocupa las otras dos terceras partes, y es precisamente donde se encuentra la criatura voladora.

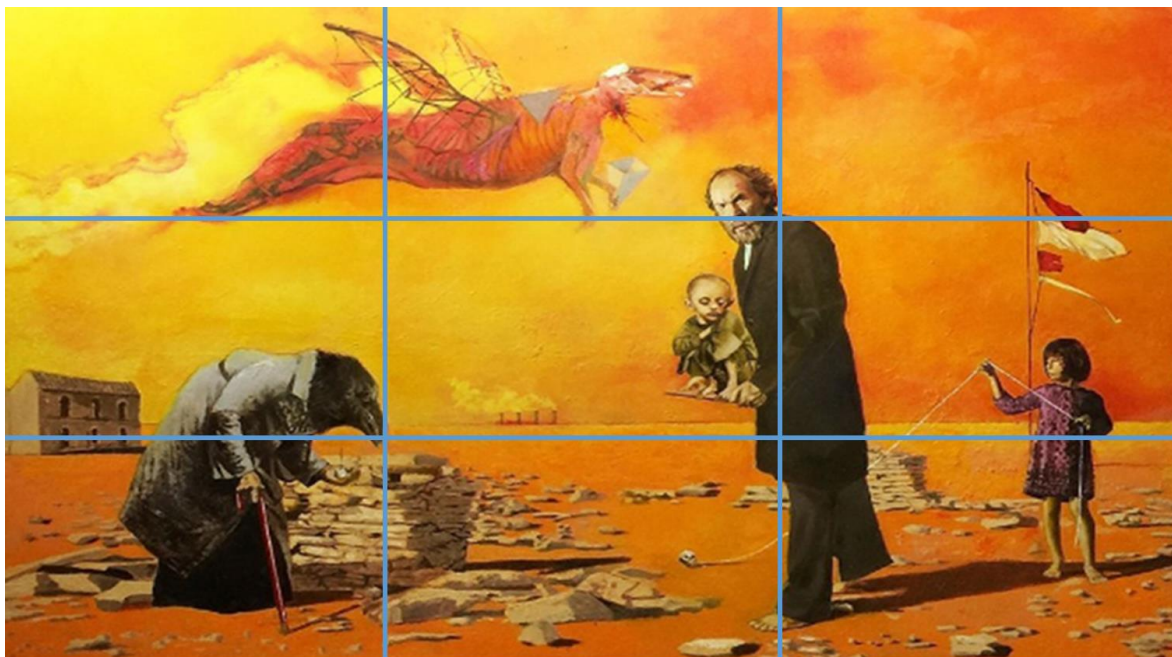


Fig. 32. División de espacio, *Encuentro*.

Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

De la direccionalidad de los elementos vemos que hay una lectura de izquierda a derecha (fig. 33), y el recorrido visual se puede iniciar con la criatura voladora, ya que es una masa de buen tamaño, y jala la vista al cielo, llevando el recorrido por todo el espacio superior, luego sale del formato, reforzado con el movimiento de la bandera de retazos hacia afuera de la pintura, luego la vista regresa a la obra a través de varios elementos: la niña del vestido violeta y a través de la sombra del pintor, ambos dirigen hacia el cuerpo del artista; por otro lado, poniendo atención en los cuadrantes de la izquierda, a través de la casa situada en el horizonte y pegada al borde izquierdo, a través del bastón y la diagonal que se forma del contraste de luz y sombra en la espalda de la anciana, se introduce la mirada de nuevo al cuadro, llevándonos al otro punto de enfoque, la cabeza del cuervo, la cual, aunque camina

cabizbaja y su mirada no está hacia el frente, proyecta una direccionalidad directamente al pintor.

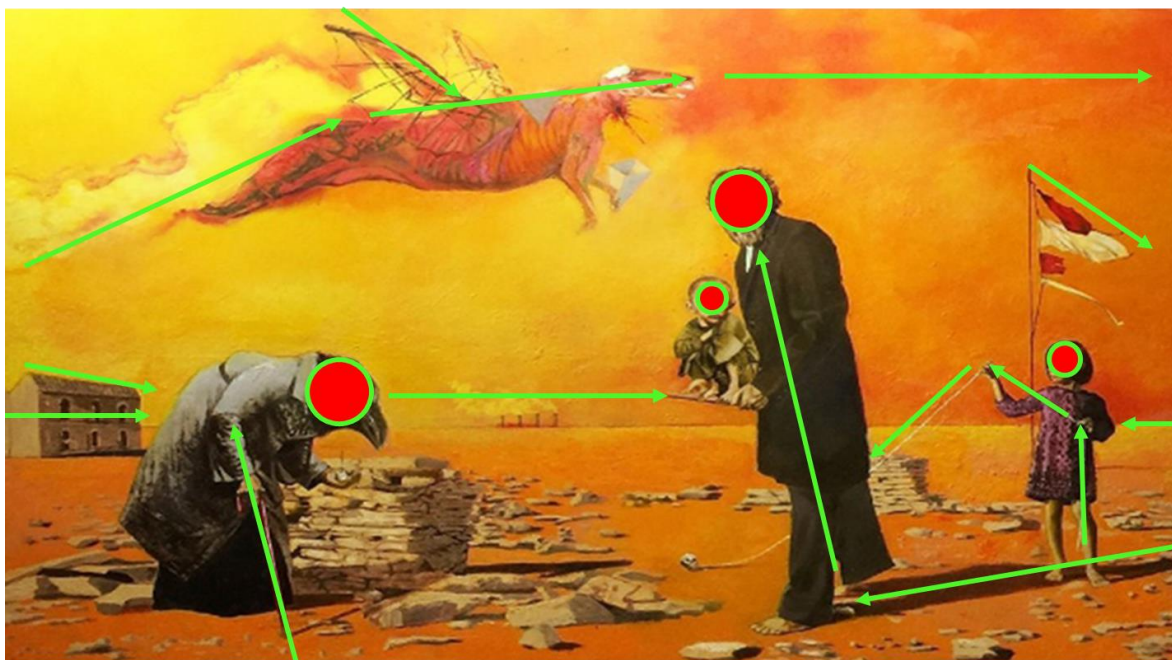


Fig. 33. Recorrido visual y puntos de enfoque, *Encuentro*.

Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

De la distribución de las formas y su valoración tonal, sabemos que el principal enfoque es el rostro de Arturo Rivera, además por la obviedad de ser un autorretrato, por varias otras razones. Si analizamos la siguiente imagen (fig. 34), donde se sintetiza la pintura, Rivera es el elemento que más sobresale del horizonte; es la figura con mayor peso en la valoración tonal, el de área más oscura y de mayor contraste con el fondo naranja; su ubicación dentro del plano, al encontrarse sobre el punto más importante dentro de la regla de los tercios como se mencionó antes; la ligera inclinación del cuerpo, de los cuatro personajes de la obra, es el que denota mayor movimiento; es el único personaje que mira hacia el espectador, abriendo el diálogo con quien mira la pintura.

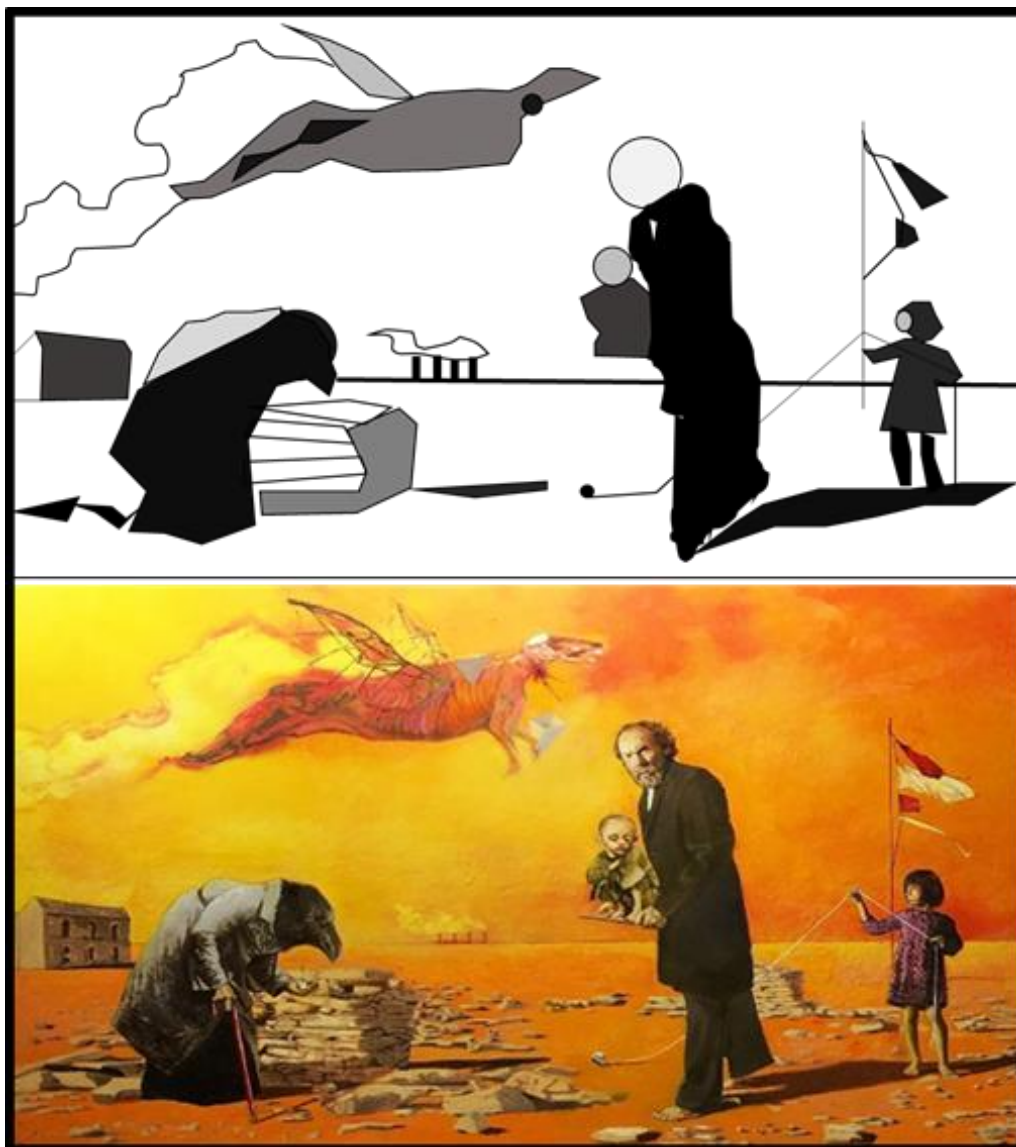


Fig. 34. Composición, *Encuentro*.

Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

Esta síntesis de imagen, como se ha venido haciendo con las demás obras, permite visualizar los elementos clave o de mayor actividad o interés dentro del plano, quitando los de menor importancia o relevancia, para poder realizar un estudio como sugiere Kandinsky, simplificar y ver la relación de las formas respecto al plano.

2.5.3. Análisis de color, *El encuentro (autorretrato)*, 2016

Colores:

- Naranja. Es un color multifacético, tiene connotaciones positivas como el confort, la actividad, la energía, la vitalidad, así como acepciones negativas, ya que se puede asociar al peligro, la frivolidad y la arrogancia, puede evocar sentimientos de rabia y enojo: 39%
- Amarillo. El color amarillo puro, representa la alegría, la felicidad, lo divertido, el optimismo, pero al enturbiarse o mancharse, tiene connotaciones muy negativas como el enojo, la falsedad, la envidia, celos avaricia, mentira, egoísmo: 28%
- Café. Considerado el color más feo, representa lo antipático, lo anti heroico, lo amargo, lo áspero, lo marchito, lo anticuado: 8%
- Negro. El color de la individualidad, de la protesta, de la negación, del luto, magia, misterio, conservación, elegancia, austeridad, lo pesado, lo duro: 8%
- Rojo. El color de la fuerza, del valor, la actividad, la agresividad, del amor, de la sangre, el deseo, la extraversión, la guerra, el erotismo, la felicidad, lo atractivo, lo inmoral: 6%
- Gris. Es un color neutral, influenciado por los colores vecinos, tiene algunas acepciones como lo antipático, la indiferencia, lo aburrido, lo humilde: 5%
- Violeta. Es el color de la devoción, la fe y la superstición, de lo artificial, de lo extravagante y singular; es el color de la ambigüedad, de lo inadecuado y de lo subjetivo: 5%

- Blanco. El color de lo nuevo, del comienzo, la pureza, neutralidad, del bien, de la verdad, la exactitud, la objetividad: 1%



Fig. 35. Paleta de color y escala de grises, Encuentro.

Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

Del manejo del color, vemos un panorama que se cubre de naranjas y amarillos principalmente (fig. 35), con algunas áreas en color muy oscuro, que se pueden percibir como negro o un café muy denso. Si recordamos en la naturaleza, esta combinación de amarillo y negro, denota riesgo, es una advertencia y un fuerte indicativo de peligro, algunos animales venenosos tienen esta combinación, como las avispas o la serpiente de coral. Asimismo, el color naranja, lo poseen algunos animales o insectos para advertir su toxicidad. En efecto vemos una escena apocalíptica, al ser también los colores del fuego da una

sensación de intenso calor, de sequía, de la dureza del ambiente, de infierno, esta idea se refuerza por la criatura voladora casi carbonizada, sin embargo, lo extraño y contradictorio en esta obra, es que, tanto la anciana como Arturo Rivera portan abrigos. Estas paradojas son las que hacen al espectador hacer especulaciones, interpretaciones, deducciones, buscando alguna explicación a la imagen que se presenta ante él.

CONCLUSIONES

Se puede señalar que en Rivera existe un espíritu de rebeldía intrínseca, pero con un sometimiento a la inteligencia y al control de la razón patentes en su dibujo y oficio de artista, porque él busca el orden dentro del caos, sometiendo su ímpetu interior a través de las formas del arte, como lo manifiesta en la entrevista. Rivera busca la armonía del conjunto visual dentro de todos los elementos caóticos de sus pinturas, indagando en las verdades del ser humano justo por la labor de su imaginación y sus emociones.

En esta investigación se recuperaron los aportes de otros estudios que indicaron cómo fue su vida, que cuentan cómo Arturo Rivera al ser alguien solitario buscó un destino fuera de México en otras latitudes. Seguía perfeccionando su técnica, y no se agrupó por ello a los colectivos artísticos de la ruptura o del mexicanismo de su generación, por lo que adquirió un estilo mixto que va del realismo del retrato, al surrealismo y la pintura metafísica. Todo ello, se refleja en sus objetos compuestos y sus seres extravagantes, así como un expresionismo sobre la muerte a través de los ojos, los cráneos, las plumas y los restos óseos. Este estilo individual y rebelde ajenos en parte a su lugar y tiempo, fue lo que lo hizo trascender en el mundo del arte.

Por otro lado, se entiende su evolución técnica y temática: sus primeras obras son técnicas mixtas con grafito y acuarela, siendo muy dependiente de trabajar con el lápiz y la calidad de línea; después comienza a trabajar más cuadros al óleo y a ampliar así su paleta de color con una pincelada más expresiva. Es de destacar que, además de los claroscuros para enmarcar las figuras principales y el tema, Rivera hacía composiciones con sus modelos muy cercanos al espectador, pero con el paso del tiempo, la distancia se amplió y comenzó a crear composiciones más abiertas y con mayor profundidad. En otra aproximación, Rivera también llegó a elaborar esculturas que dialogan con sus cuadros y sus simbolismos personales.

Dadas sus composiciones complejas, se recurrió a realizar varios análisis, en primera instancia partiendo de lo tradicional para comprobar si había alguna relación, y en última instancia se realizó la síntesis de la imagen a través de un método que parte de las teorías de Kandinsky. A pesar de encontrar coincidencias con algunos métodos, parece que el manejo del espacio y la ubicación de los elementos, corresponden más bien a una intuición del artista, ya que, en algún momento de la visita en su estudio, él mencionó que no trazaba líneas ni cuadrantes para organizar sus cuadros. En definitiva, tenía una sensibilidad muy afinada para tomar buenas decisiones al momento de componer su obra, pues consciente o no, sus imágenes producidas a través de la pintura resultan tener grandes atributos visuales. Su maestría en el manejo del color es evidente, pues en el análisis de la paleta de color y la escala de grises, se pudo comprobar reiteradamente, cómo estas composiciones pictóricas, cobran fuerza en su lenguaje a través de una asertiva selección cromática. Rivera logra una gran variedad de tonos y los colores se mantienen en armonía en sus obras, ya sea en una gama fría o cálida,

El arte de Arturo Rivera refleja carácter, fuerza, temperamento y más que nada, sinceridad. El pintor posee igualmente una técnica magistral en su pintura y en su dibujo, pero sin duda, nunca busca plasmar la belleza de la humanidad, al menos desde un punto de vista idealizado. Rivera se sincera así en sus pinturas, a través de simbolismos y crudas imágenes que presentan la naturaleza del hombre y sus peores vivencias en la búsqueda de su trascendencia. Queda mencionar sus motivos centrales: sus pinturas tratan de la vida unida a la muerte, también del erotismo cruel, pero, sobre todo, su obra inventa símbolos en torno a la muerte y su amenaza.

Arturo Rivera logra dotar sus imágenes de múltiples sugerencias que escapan a la razón práctica o al lenguaje directo, ya que en su lugar sólo son cuadros posibles en una imaginación que viaja constantemente de un lugar a otro. Rivera también despierta por mucho la imaginación de sus espectadores, les hace preguntarse por el mundo y el propósito por el cual surgió la obra, ya que sólo en esta locura o de los sueños libres que son promovidos dentro de la pintura, es que podemos ver más allá de la realidad frente a nuestros ojos. La imaginación del artista nos aproxima a su interpretación de la muerte y su relación con la vida.

Yesenia Holguín Saucedo.

Chihuahua, Chihuahua. Mayo de 2025

FUENTES DE INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA

Acha, Juan. *Crítica del Arte: teoría y práctica*. México: Trillas, 1992. Impreso.

Baumgart, Fritz. *Historia del Arte*. España: Ediciones del Serbal, 1991. Impreso.

Blas Galindo, Carlos. *Elementos estéticos, temáticos y artísticos: un método para la crítica de las artes visuales*. Abrevian, México, 2005. Impreso.

Canal 22. *Los artistas por sí mismos, Arturo Rivera*. Video Youtube
<https://youtu.be/7C985Hx4eIA?si=EmEtHS0AsEBOe3k0>

Cantú Delgado, Julieta de Jesús y Heriberto García Martínez. *Historia del Arte*. México: Editorial Trillas, 1996. Impreso.

Debroise, Oliver. *Arturo Rivera: El rastro del dolor* “Presentación”. Secretaria de Educación Pública, México. 1987. Impreso.

Dondis, Donis A. *La sintaxis de la imagen*. Traducción: Justo G. Beramendi. Editorial Gustavo Gili, SL. España, 2017. Impreso.

Espinosa De los Monteros, Santiago. *Arturo Rivera: El rastro del dolor* “La pintura de Arturo Rivera”. Secretaria de Educación Pública, México. 1987. Impreso.

Fernández, Justino. *Arte mexicano, de sus orígenes a nuestros días*. Editorial Porrúa, México, 1961. Impreso.

Figueroba, Antonio y Fernández, María Teresa. *Historia del Arte*. McGraw-Hill, Madrid. 1996. Impreso.

Gelman, Juan. *Amarama-Pinturas de Arturo Rivera*. [poemario] Editorial Visor, Madrid. 2015. Impreso.

Gelman, Juan. *Amarama-Pinturas de Arturo Rivera*. [fotolibro] Six Barral. Buenos Aires. 2016. Impreso.

Heller, Eva. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Editorial Gustavo Gili S.L. España, 2004. Digital <https://www.guiadisc.com/wp-content/pdfs/la-psicologia-del-color.pdf>

Itten, Johannes. *Arte del color. Aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte*. Traducción: Isabel Hernández. Editorial Gustavo Gili de México S.A. Edición abreviada, 2020. Impreso.

Kandinsky, Wassily. *Punto y línea sobre plano*. Traducción: Martha Johanssen Rojas. Editorial Colofón S.A. de C.V. México, Primera edición, 2007. Impreso.

Lésper, Avelina. *Arturo Rivera*, “Arturo Rivera: si la belleza puede ser engaño, el horror es verdadero”. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey. México, 2013. Impreso

Lumbreras, Ernesto. *El Ojo del Fulgor. La pintura de Arturo Rivera*. CONACULTA, Colección Círculo del arte. México. 2000. Impreso.

Lumbreras, Ernesto. *De la inminente catástrofe. Seis pintores mexicanos y un fotógrafo de Colombia*. UNAM/UANL. México. 2021. Impreso.

Mejía Reiss, Pola. *Arturo Rivera: El rastro del dolor “La pintura de la muerte”*. Secretaria de Educación Pública, México. 1987. Impreso.

Mendiola, Víctor Manuel. *Arturo Rivera: El rastro del dolor* “Un exterior inédito”. Secretaria de Educación Pública, México. 1987. Impreso.

Mercado, Tununa. *Arturo Rivera: El rastro del dolor* “La pura conquista de la forma”. Secretaria de Educación Pública, México. 1987. Impreso.

Rivera, Arturo. *Arturo Rivera. Catálogo Comentado de la exposición: Bodas del cielo y el infierno*. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey. 1997. Impreso.

Rivera, Arturo. *Arturo Rivera, Pausa*. Instituto de Cultura del Estado de Durango. 2015. Impreso.

Rivera, Arturo. Entrevista personal. 3 de noviembre de 2016.

Rivera, Arturo y Lesper, Avelina. *Arturo Rivera. La habitación, el presagio y el testigo*. Resistencia Editores, México. 2018. Impreso.

Sepúlveda, Guillermo. *Arturo Rivera*, “Arturo Rivera, aferrado a la pintura como destino y salvación”. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey. México, 2013. Impreso

Serrano, Francisco. *Arturo Rivera: El rastro del dolor* “Los cuerpos penetrables o la pintura antroposcópica de Arturo Rivera”. Secretaria de Educación Pública, México. 1987. Impreso.

ANEXO

I. Registro fotográfico de Yesenia Holguín durante la estancia en la casa-estudio del pintor Arturo Rivera, del 3 al 7 de noviembre de 2016. Calle Amatlán, La Condesa, Ciudad de México.

En la casa-estudio del pintor, se encuentran una infinidad de animales disecados, restos óseos de aves y mamíferos, incluso, en su colección posee dos cráneos humanos. Al observar su entorno, podemos encontrar todas estas piezas que aparecen constantemente en sus obras, esta atracción por la muerte de la que él habla, es evidente desde el momento en que se ingresa a su casa. La convivencia con Arturo Rivera durante estos días fue una experiencia realmente memorable, ver la riqueza artística y tantos años de experiencia en la pintura manifiestos en sus obras que llenan todas las paredes, y a pesar de percibir a Arturo Rivera como una persona perturbada y de semblante siniestro, como se manifiesta en sus constantes apariciones pictóricas, a veces como autorretrato, a veces como personaje, resulta que es un hombre con elegancia y encanto enigmático. A manera de anécdota, al recibirme en su casa, con la expresión de “¡Ah! grandota de Chihuahua”, ordenó subir mi maleta pues era hora de la cena, e iríamos a uno de sus restaurantes favoritos. Debo decir que la comunicación con él fue complicada, por dos razones, la primera, su dicción no es muy buena y la segunda, le gusta imponer sus comentarios, tomando la palabra y cambiando de temas constantemente. Debido a que pasamos bastantes horas juntos, este viaje de investigación, me proporcionó mucho más que información de su trayectoria y sus técnicas. Vi a un Arturo Rivera padre, pues coincidentemente, ese fin de semana se reuniría con sus dos hijos, Santiago y Emilia que no viven en la Ciudad de México. Tal vez fue el paso de los años y el inevitable presentimiento de que la hora de perecer estaba cada vez más cerca, lo que lo hizo

encontrar cierta serenidad, pues en su juventud, hemos visto a un Arturo Rivera imperioso, catastrófico e indomable, casi como una persona de la que no se quiere estar cerca.



Fig. 36. *Yesenia Holguín y Arturo Rivera*, 2016, CDMX. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 37. *Cráneo humano I*. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 38. *Cráneo humano II*. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 39. *Cráneo humano III*. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 40. Foto de la escultura *Angelito*, 2015. Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 41. Sala de la casa de Arturo Rivera. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 42. Cuadro colgado en casa de Arturo Rivera, título sin identificar. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

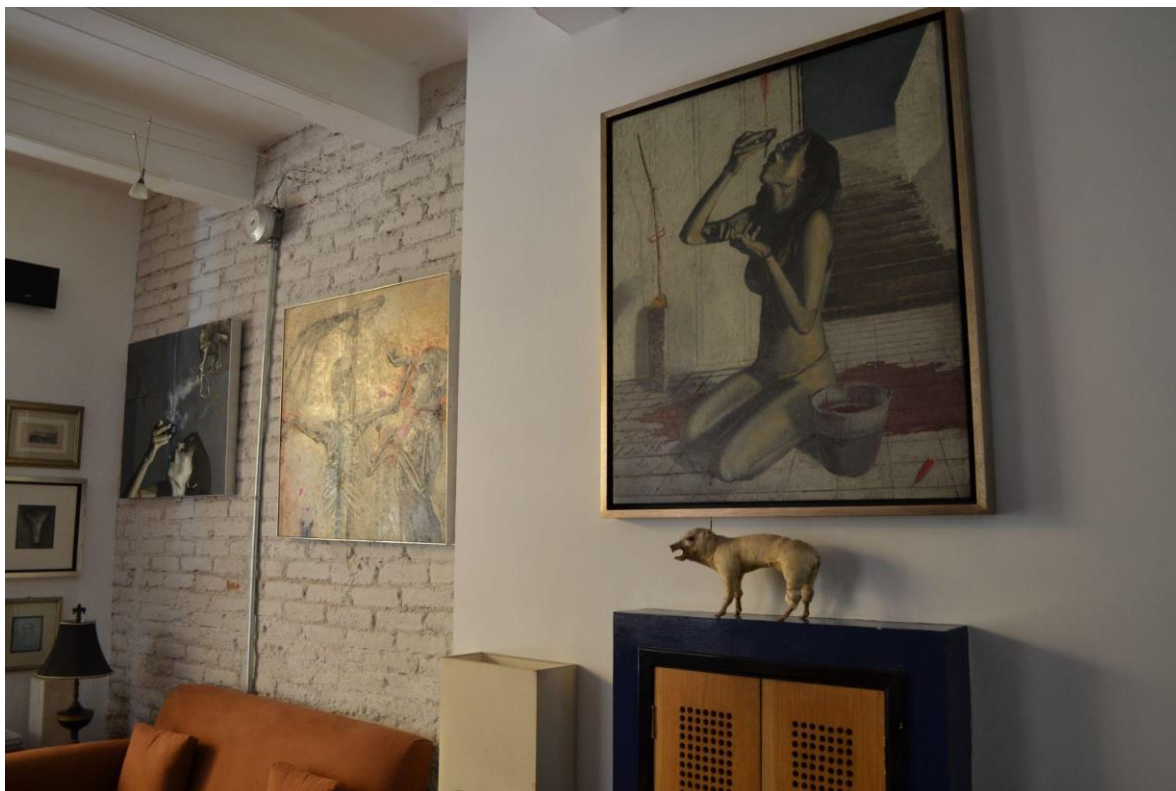


Fig. 43. Casa de Arturo Riera. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 44. *Armadillo*, sala de Arturo Rivera. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 45. *Lechón*, casa de Arturo Rivera. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 46 *Lechón II*, casa de Arturo Rivera. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 47 *Lechón III*, casa de Arturo Rivera. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 48. Vestíbulo, casa de Arturo Rivera. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

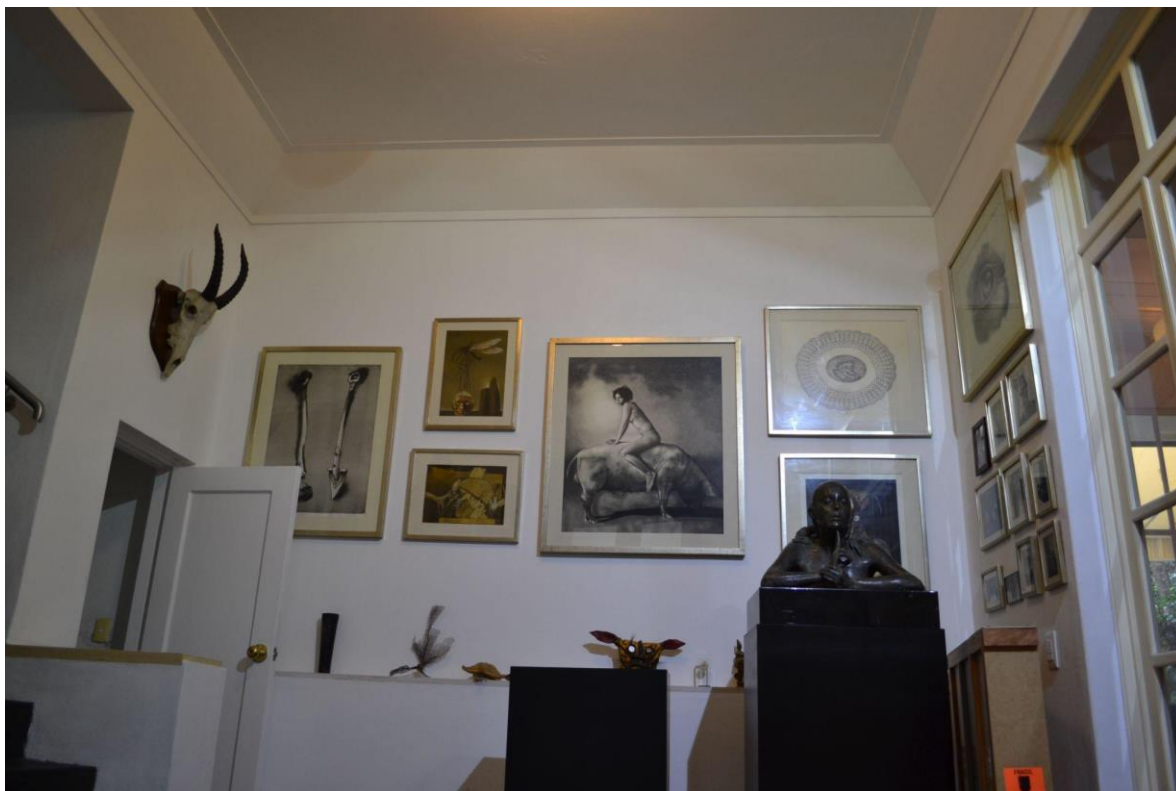


Fig. 49. Vestíbulo, casa de Arturo Rivera. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 50. Restos óseos de animales, casa de Arturo Rivera. Fuente: Archivo de autor, Yesenia Holguín.



Fig. 51. Objetos personales y fotografía de la madre de Arturo Rivera. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 52. Restos óseos de animales, casa de Arturo Rivera. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 53. Restos óseos de animales, casa de Arturo Rivera. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 54. Cráneo de animal, casa de Arturo Rivera. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 55. Yesenia Holguín en casa de Arturo Rivera, 2016. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

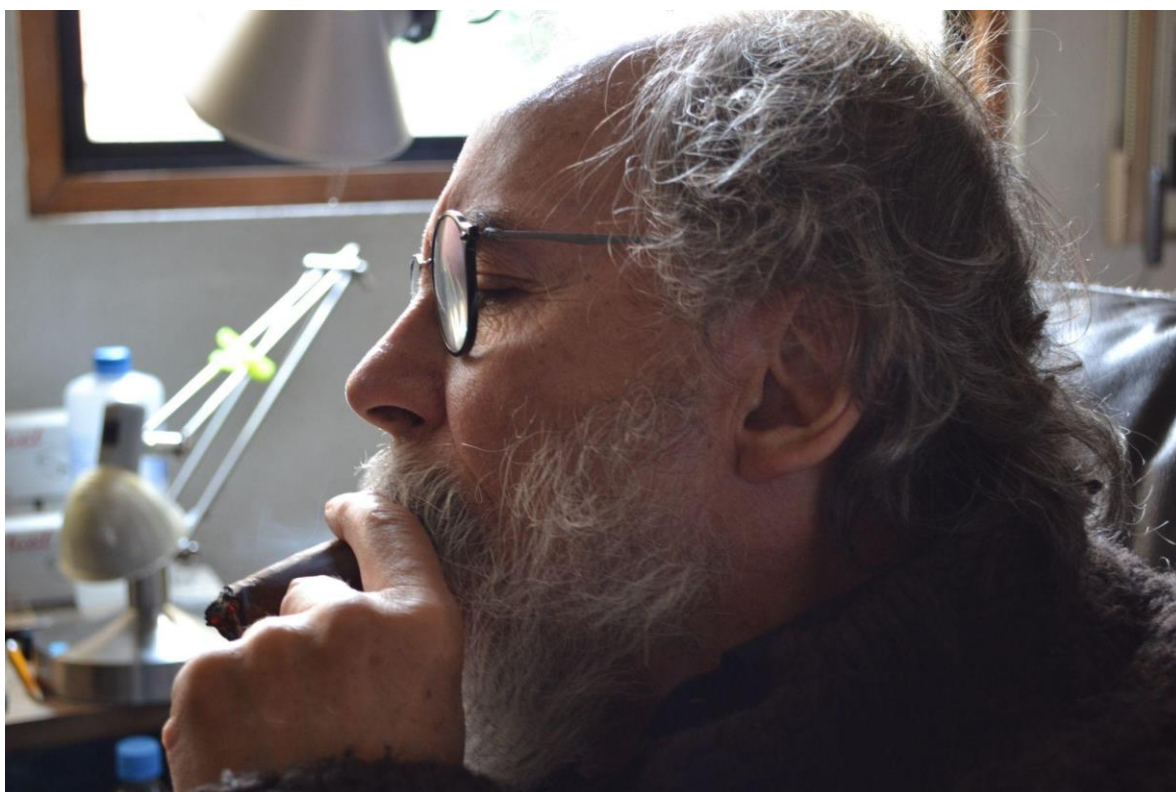


Fig. 56. *Fumus* / Arturo Rivera, 2016. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

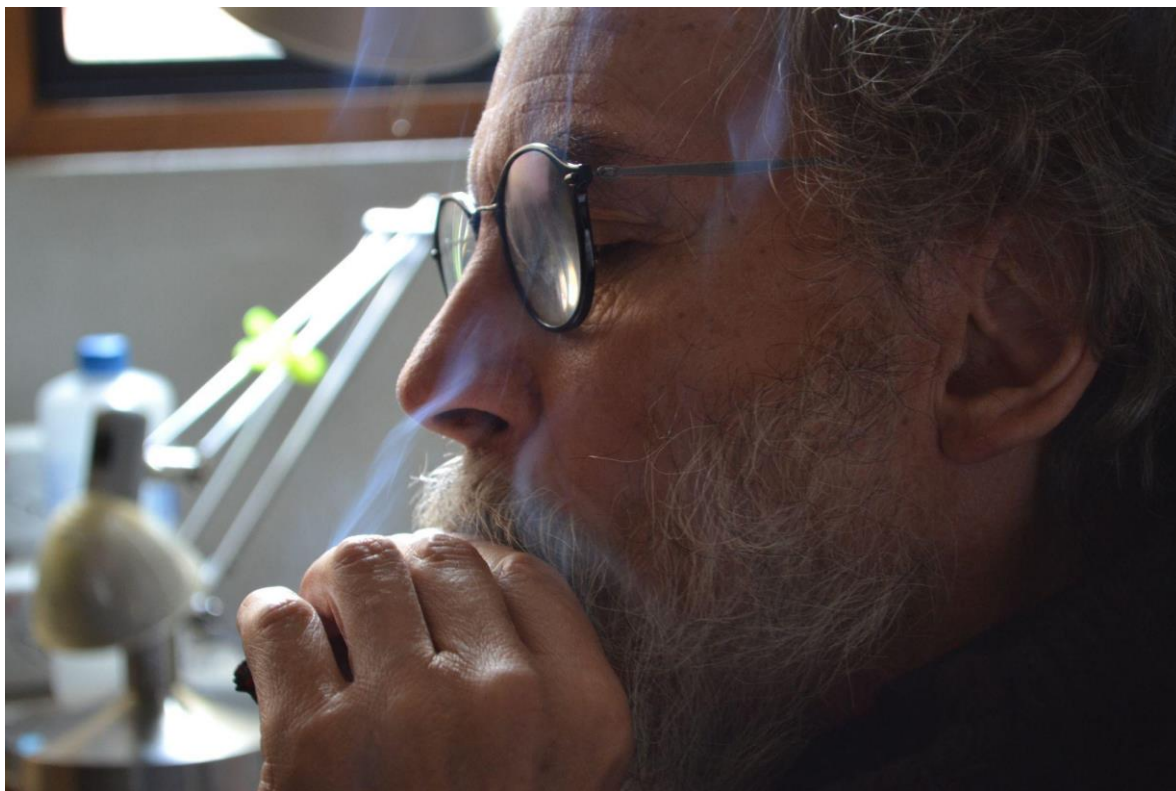


Fig. 57. *Fumus II* Arturo Rivera, 2016. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

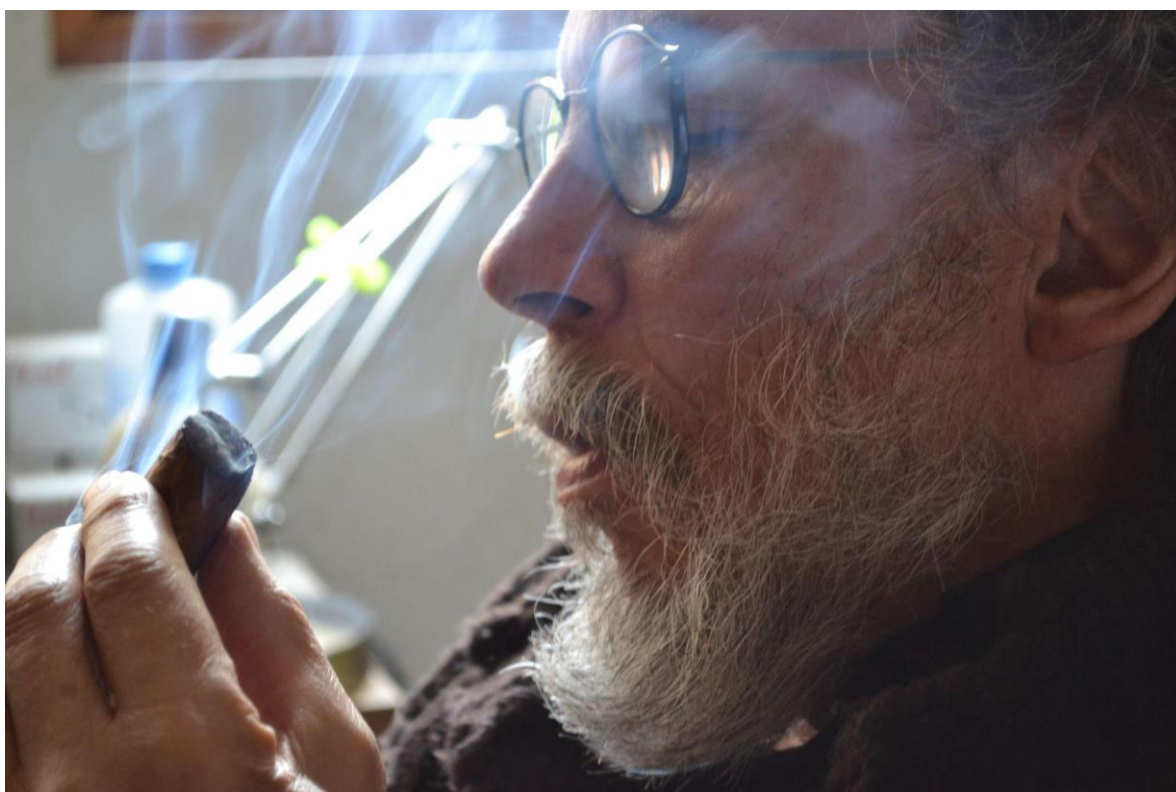


Fig. 58 *Fumus III* Arturo Rivera, 2016. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 59 *Fumus IV* Arturo Rivera, 2016. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 60. Escultura en proceso, 2016. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 61. Escultura en proceso, 2016. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

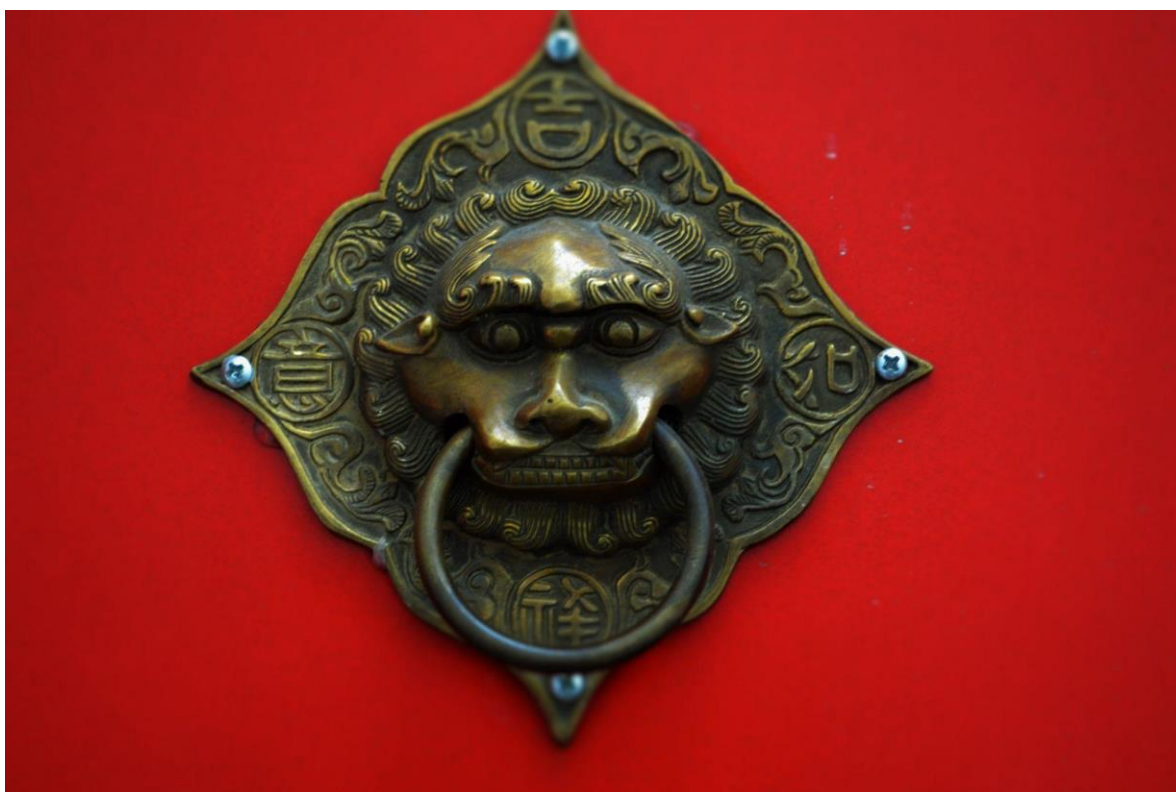


Fig. 62. Puerta de entrada al estudio de Arturo Rivera. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 63. Escalera de acceso al estudio de Arturo Rivera. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 64. Pez globo disecado, antesala del estudio de Arturo Rivera. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 65. Estudio de Arturo Rivera. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 66. Estudio de Arturo Rivera. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

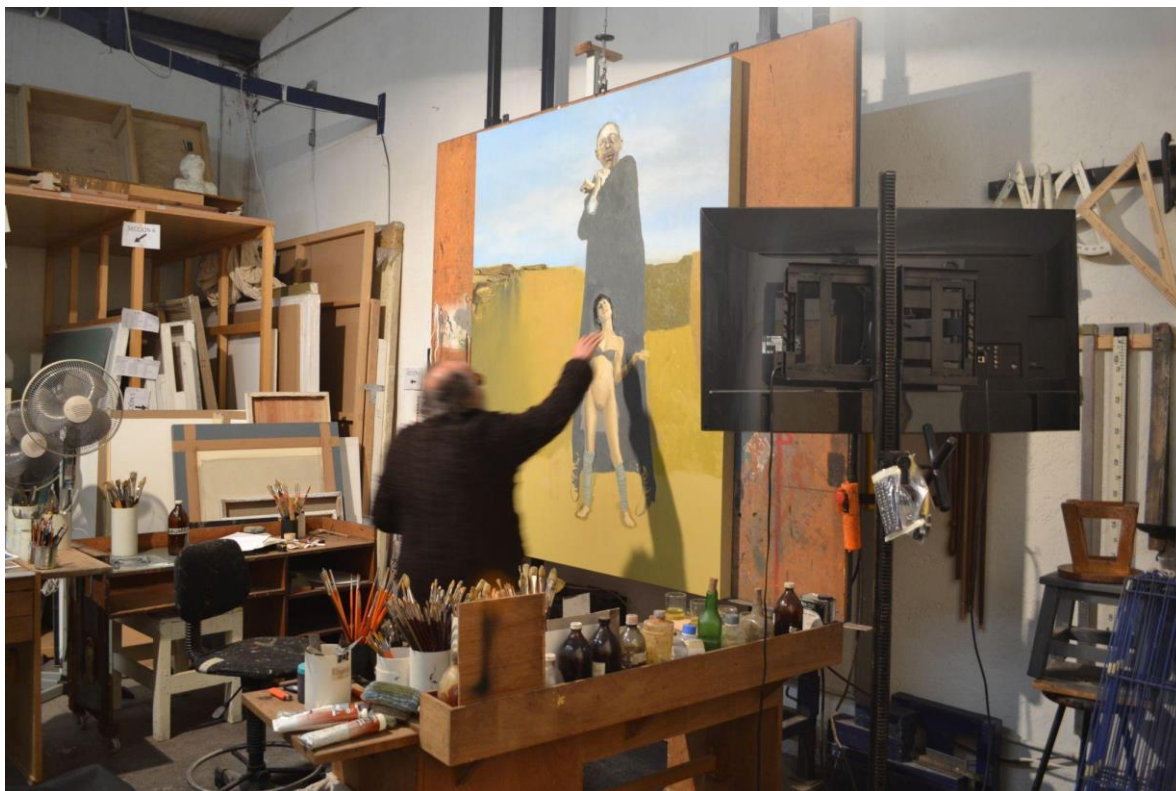


Fig. 67. Estudio de Arturo Rivera. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 68. Estudio de Arturo Rivera. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 69. Estudio de Arturo Rivera. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 70. Estudio de Arturo Rivera. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

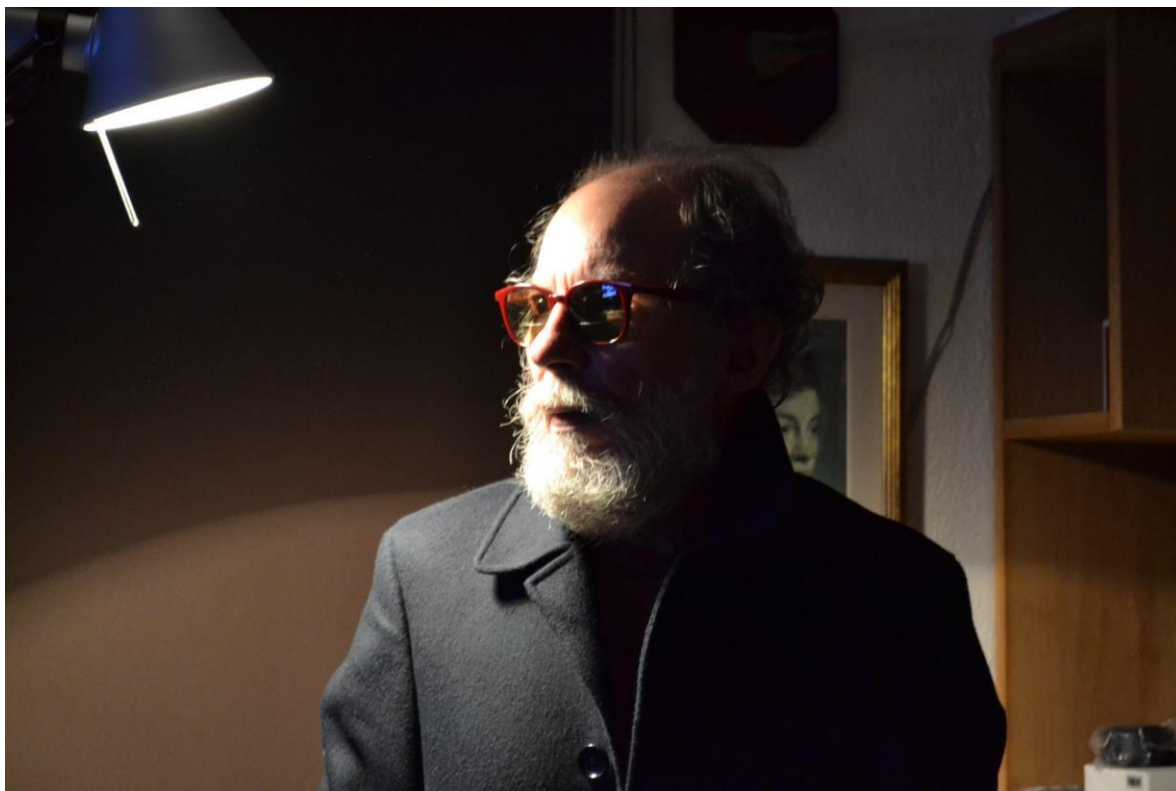


Fig. 71. Arturo Rivera, 2016. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

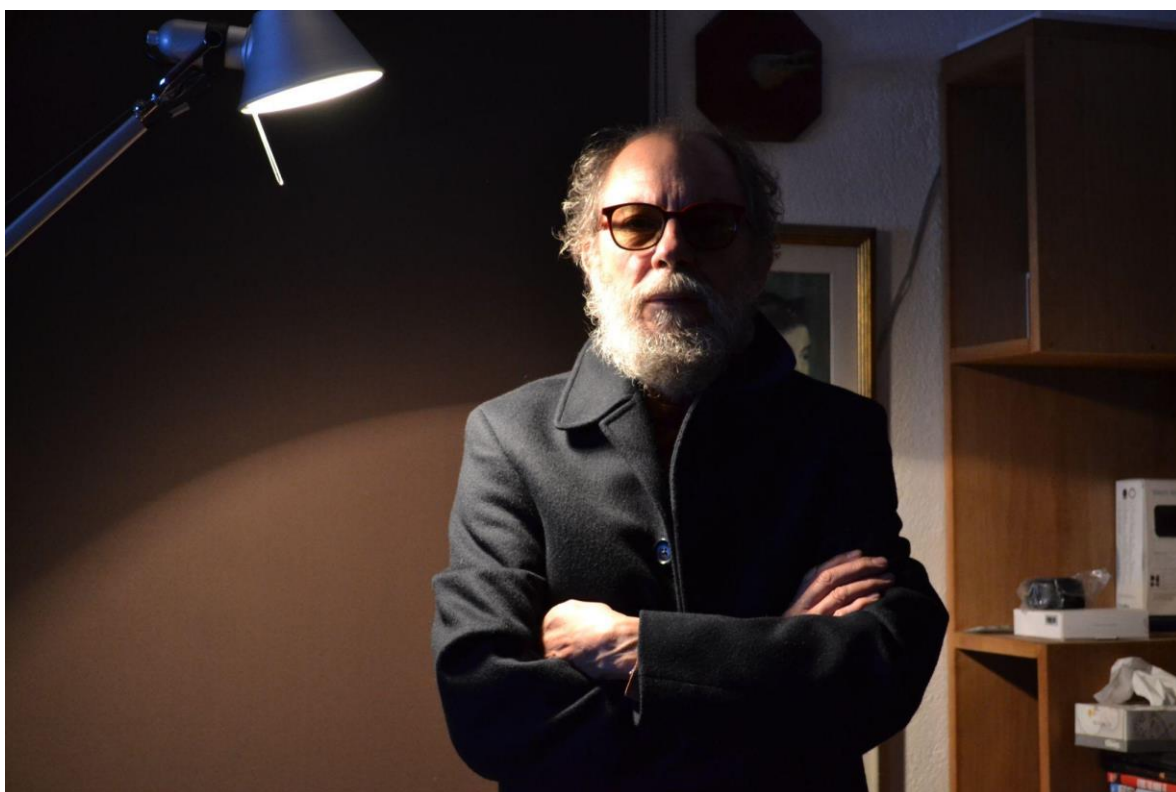


Fig. 72. Arturo Rivera, 2016. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

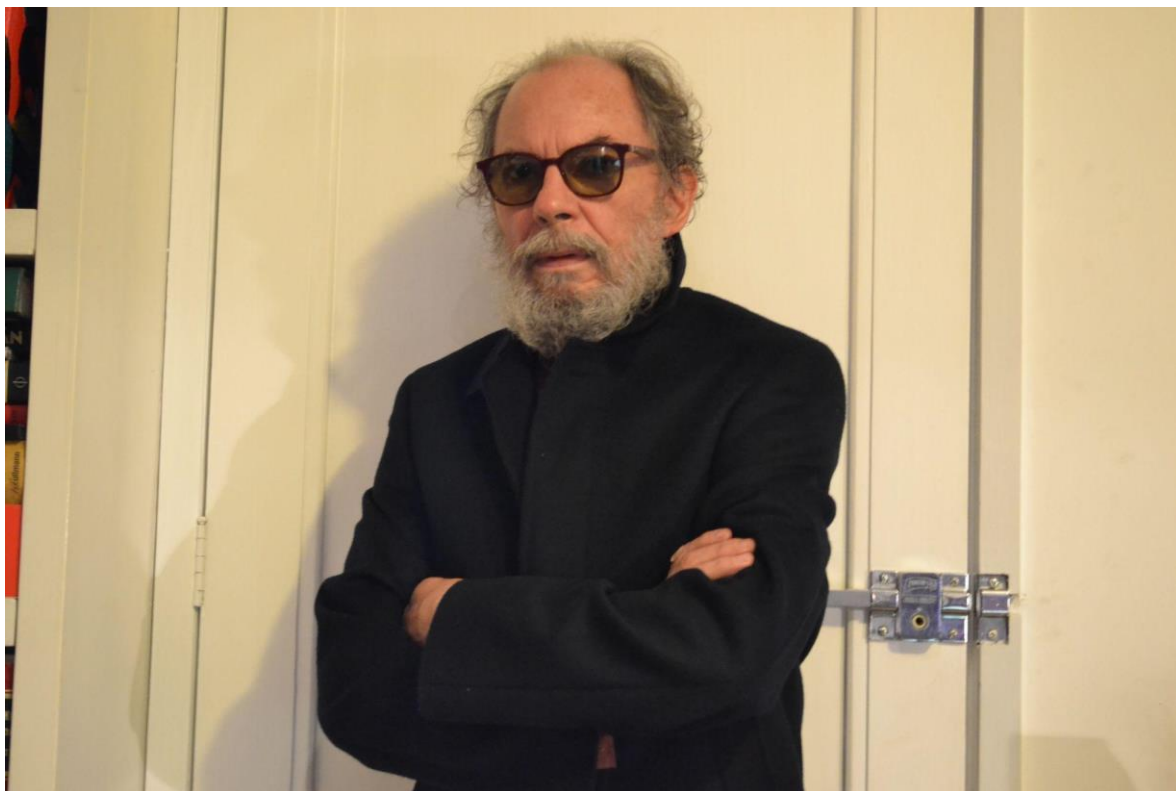


Fig. 73. Arturo Rivera, 2016. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 74. Mini Cooper de Arturo Rivera. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 75. Calle Amatlán, La Condesa, CDMX, 2016. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 76. Paseo en el parque con Arturo Rivera, 2016. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.



Fig. 77. De paso en una librería, colonia Condesa, CDMX, 2016. Fuente: Archivo personal de Yesenia Holguín.

Al final de mi estancia, agradecí a Arturo Rivera por su inmensa hospitalidad, por permitirme ver un poco más de su persona, de lo que muestran los libros, y por permitirme aprender a través de su experiencia y sucesos de vida.