



ARNALDO DE LA CRUZ
REFLEJO DE LO INVISIBLE

EXPOSICIÓN DEL 17 DE MAYO AL 17 DE SEPTIEMBRE 2023



Enrique Bostelman

Sin título (Arnaldo Coen

caleidoscopio), 1968

Plata sobre gelatina

Cortesía: Yeyette Bostelman

Arnaldo Coen es una figura medular en el arte moderno y contemporáneo en México. Partícipe de los principales grupos, movimientos y eventos que desafiaron el canon de la modernidad plástica establecido por la Escuela Mexicana de Pintura, su obra es una invitación a la transgresión, al juego, la sensualidad y la colaboración.

Coen se ha desplazado con gran libertad entre diversos medios y campos creativos: pintura, escultura, *collage*, performance, música y proyectos escénicos y multidisciplinares. Ya sea en su producción individual o conjunta, un rigor formal y pensamiento crítico a un disfrute por el hacer y la experimentación. Su compromiso cultural se extiende más allá de su obra, con su participación en cuerpos colegiados como el Seminario de Cultura Mexicana y la Academia de Artes.

La presente exposición antológica revisa los más de 60 años de trayectoria del artista. Organizada en cuatro ejes de lectura, busca dar cuenta de los motivos que animan su trabajo, los cuales, antes que elementos aislados, conforman un entramado complejo y dinámico en constante resignificación.

Arnaldo Coen. Reflejo de lo invisible, además de una celebración, le brinda al Museo de Arte Moderno la oportunidad de establecer un espacio de diálogo entre el público y un creador que, en su deseo de ser "todos los artistas de todas las épocas en todas sus expresiones", se convirtió en un artista entrañable, dispuesto siempre a sorprendernos con la mutación continua de la forma de un cubo.

Curaduría MAM





Sin título (*El sol, la energía*), 1969. Acrílico sobre tela. Acervo Museo de Arte Moderno. INBAL/Secretaría de Cultura

TRANS- GRESIÓN

El carácter transgresor del trabajo de Arnaldo Coen se expresa en varias dimensiones. Una de estas corresponde con el contexto de producción cultural en el que se desarrolla su trabajo. Hacia la década de los sesenta, la inconformidad con el paradigma temático y plástico establecido por la Escuela Mexicana de Pintura decantó en una serie de iniciativas que desafiaron los límites de la institución artística, a la vez que miraban hacia otros lenguajes visuales. La presencia de Coen fue una constante: desde su participación en exposiciones en abierta disputa con las políticas culturales de la época o configurando redes

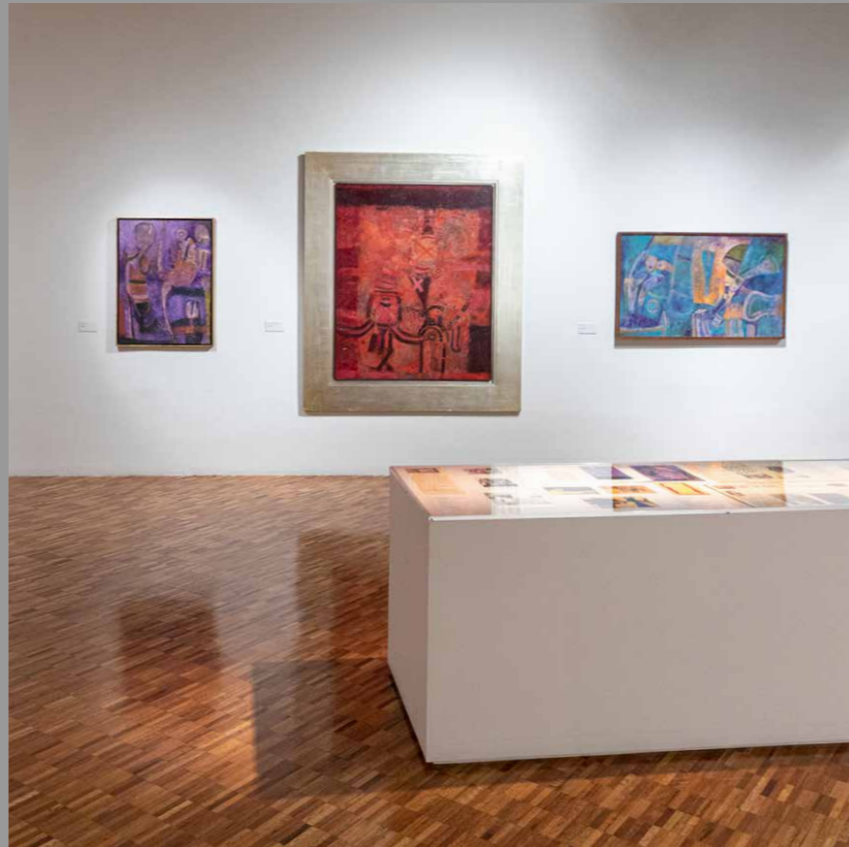
y nuevos circuitos de visibilidad para los artistas jóvenes —como lo fueron *Confrontación 67* o el Salón Independiente, del que fue miembro fundador—.

En su convicción del arte como un ejercicio de libertad, Coen abrazó proyectos que plantearon una ruptura con el concepto del autor único, la noción objetual del arte y la pureza de límites entre medios y disciplinas artísticas. Dentro de sus numerosas colaboraciones, destacan *Danza hebdomadaria* y *Prometeo, espectáculo POP*. El primero, iniciativa de la bailarina Rocío Sagaón, concebía la composición coreográfica como

un evento y, por tanto, abierto a la experimentación, la improvisación y la no esquematización. El segundo, al conjuntar artes visuales, rock y referentes populares en el marco de un suceso escénico, difuminó las categorías entre alta y baja cultura y constituyó un hito de la contracultura de la época.

Otra dimensión la constituye la producción pictórica del artista vinculada al *Hard-edge*, tendencia plástica identificada por la aplicación del color en bloques o zonas con bordes bien definidos. Si bien por esto se ha considerado a Coen cercano al arte pop y la abstracción, su postura

parte de una reflexión aguda sobre las implicaciones psicológicas de la pintura. En sus obras, el cromatismo no es inocente. El color importa y está dotado de organicidad, como lo deja ver el diseño que realiza para la vela de la Barca Acali —experimento de Santiago Genovés sobre el comportamiento individual en condiciones extremas de aislamiento y falta de espacio personal—, en donde el contraste tonal y las formas orgánicas dotan a la composición de una carga erótica y profundamente humana.

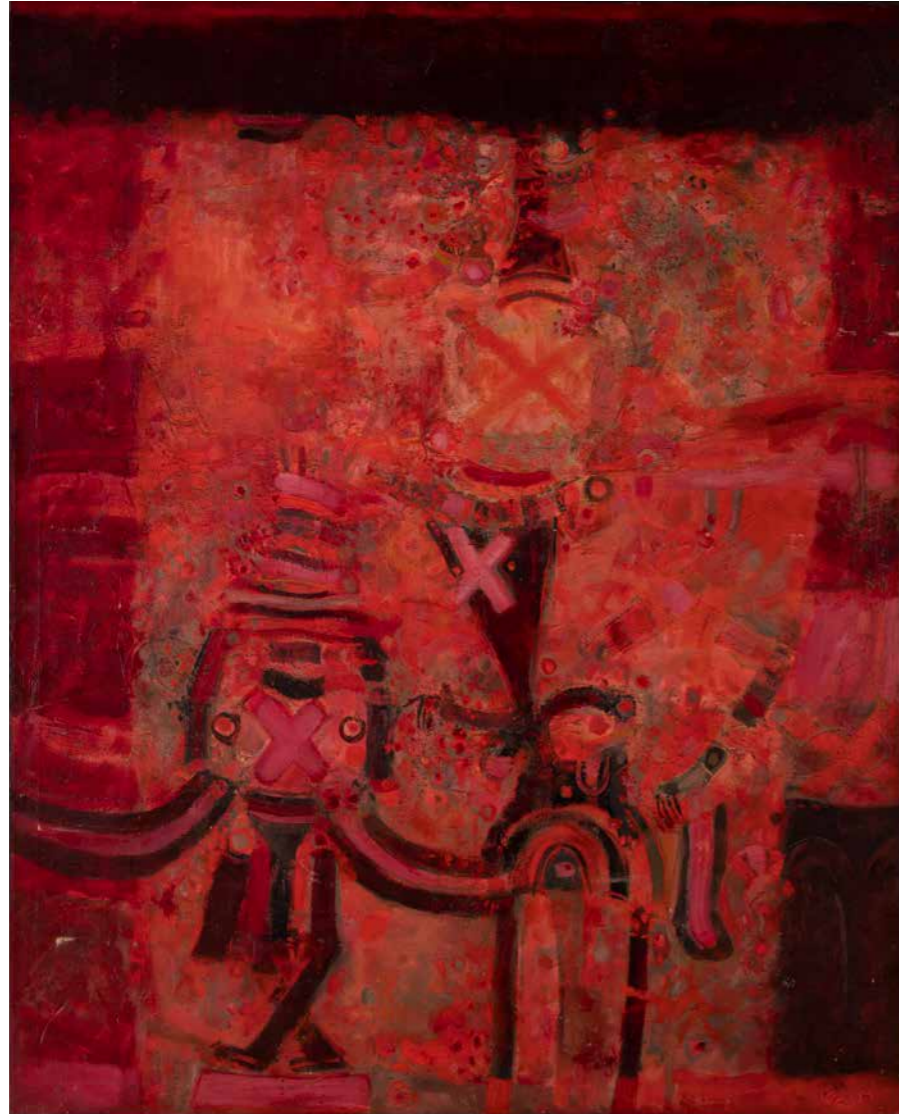




Hexágono de significaciones, 1966. Óleo sobre tela. Acervo Museo de Arte Moderno. INBAL/Secretaría de Cultura



Flor en el espacio (o *Candente polen*), 1968. Acrílico sobre tela. Acervo Museo de Arte Moderno. INBAL/Secretaría de Cultura



Los sentidos se abren, 1966. Óleo sobre tela. Colección particular.



Unión de opuestos, 1968. Óleo sobre tela
Acervo Museo de Arte Moderno. INBAL/Secretaría de Cultura



Sin título, 1968. Óleo sobre tela. Colección particular.



Intimismo luminoso, 1968. Óleo sobre tela
Acervo Museo de Arte Moderno. INBAL/Secretaría de Cultura

Uno de los momentos claves en la historia cultural de México fue el Salón Independiente (SI). Surgido hacia fines de la década de los sesenta, este amalgamó un conjunto dispar de intereses estéticos, posturas ideológicas y posiciones respecto al arte, los cuales, no obstante su diversidad, tenían como punto en común el reclamo hacia la política cultural de la época ante la falta de espacios de visibilidad para artistas jóvenes o que se distanciaban de la Escuela Mexicana de Pintura y la apuesta por propuestas de carácter experimental, que se extendían hacia formatos considerados no tradicionales en dicho momento —como el cine, el diseño o el performance—.

El Salón Independiente estuvo activo entre 1968 y 1970. Se presentó por primera vez en el Centro Cultural Isidro Fabela, en la Ciudad de México —en respuesta al descontento por la Exposición solar, organizada con motivo de los juegos olímpicos—.

Sus dos ediciones subsiguientes fueron en el Museo Universitario de Ciencias y Artes, de la UNAM. Además de constituir una ventana hacia las nuevas propuestas visuales, el SI destacó por su forma de organización y de toma de decisiones. Entre sus miembros fundadores estuvieron Manuel Felguérez, Brian Nissen, Fernando García Ponce, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Helen Escobedo, Felipe Ehrenberg, Sebastian, Arnaldo Coen, entre otros. Las diferencias respecto a los criterios de selección de lo que sería su cuarta exposición llevaron a su disolución.

Las obras presentadas por Arnaldo Coen, en las tres ocasiones, tuvieron la figura del torso femenino como motivo. El artista exploró el sentido dado a la representación del mismo por el mundo de la moda, en tanto objetualización del deseo de la sociedad de consumo, para desarticularlo y convertirlo en un cuerpo-territorio, dotado de pulso vital.

SALÓN INDEPENDIENTE



Instalación de Arnaldo Coen y Sebastian para la tercera edición del Salón Independiente, 1970



Autor no identificado
Sin título (Coen posa con una de sus obras
presentada en la segunda edición del
Salón Independiente), 1969



Autor no identificado
Sin título (Coen posa con una de sus obras
presentada en la segunda edición del
Salón Independiente), 1969





Vertigo de pistilos, 1968. Óleo sobre tela
Acervo Museo de Arte Carrillo Gil. INBAL/ Secretaría de Cultura



Inocente, 1972. Acrílico sobre tela. Colección particular.



El comienzo, el crecimiento, la cimiento latente, 1969. Acrílico sobre madera
Acervo Museo de Arte Carrillo Gil. INBAL/ Secretaría de Cultura



Tiempo de pensar, 1969. Pintura sobre mueble de madera
Acervo Museo de Arte Carrillo Gil. INBAL/ Secretaría de Cultura

Danza hebdomadaria fue un espectáculo-proyecto escénico, dirigido por la bailarina y coreógrafa Rocío Sagaón en 1970. Planteado como laboratorio de experimentación interdisciplinaria, consistía en crear un programa dancístico a la semana, a lo largo de tres meses.

Arnaldo Coen participó de varias maneras: diseñó carteles, realizó *collages* para publicidad en medios impresos, desarrolló una propuesta de vestuarios pintados directamente sobre el cuerpo de las bailarinas —dado que no había recursos para comprar materiales no efímeros— en consonancia con las pinturas de toros presentadas previamente, y creó una compleja e interesante escenografía de la que no quedan muchos

vestigios. Se trató de un despliegue de color en acción. Tanto los cuerpos de los bailarines como la superficie de 35m² extendida en cuatro paralelepípedos en movimiento, generaron lo que Raquel Tibol llamó “fantasía cromática en la danza moderna”.

Coen colaboró en tres de los programas. Para el segundo de ellos realizó una falda roja que emulaba la lava de un volcán en erupción y abarcaba todo el escenario. En su tercera participación, recicló las piezas que presentó en el Segundo Salón Independiente y creó un trono para Doctor No. Dicha obra se encuentra en la actual exposición bajo el título *Tiempo de pensar*.

DANZA HEBDOMADARIA



Autor no identificado
Pilar Pellicer durante su presentación en
Danza hebdomadaria, 1970



PAULINA LAVISTA. Sin título (Arnaldo Coen pintado sobre el cuerpo de Pilar Pellicer), 1970

Creado por Arístides Coen, *Prometeo, espectáculo POP* fue un ambicioso evento multidisciplinario donde se dieron cita rock, jazz, danza, poesía, acrobacia, magia, arte y actuación. Arnaldo realizó tanto la escenografía multicolor como la pintura corporal — hoy conocida como *body painting*—, para actores y actrices, que se convierten en soporte activo de su obra.

Este proyecto de rebeldía musical tuvo una primera presentación en el Deportivo Israelita y después, en diciembre de 1971, una segunda

en el Palacio de Bellas Artes — con la asistencia de más de 500 jóvenes—. Fue el mismo año de la Matanza del Jueves de Corpus —también conocida como *El Halconazo*—, así como del criticado y mítico evento de rock en Avándaro, que provocaría, dos años después, la prohibición del rock en escenarios y clubes de México, como parte de las políticas que criminalizaron las prácticas sociales y culturales de la juventud.

PROMETEO, ESPECTÁCULO POP

IZQ: Autor no identificado
Coen pintando el cuerpo
de las intérpretes, 1971

DER: Autor no identificado
Escenas de la presentación de
Prometeo, espectáculo POP, 1971



Autor no identificado. Bailarina con multisenos, *Prometeo, espectáculo POP*, 1971



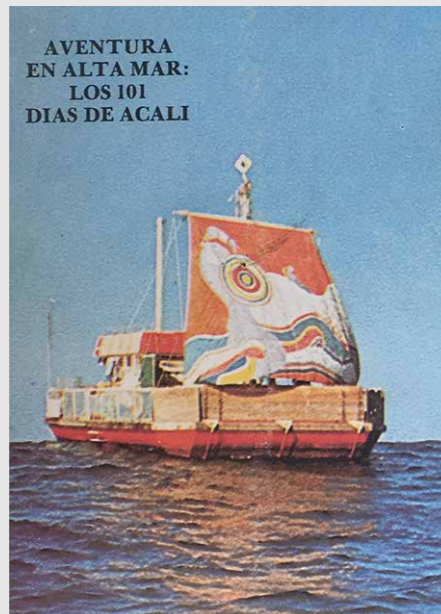
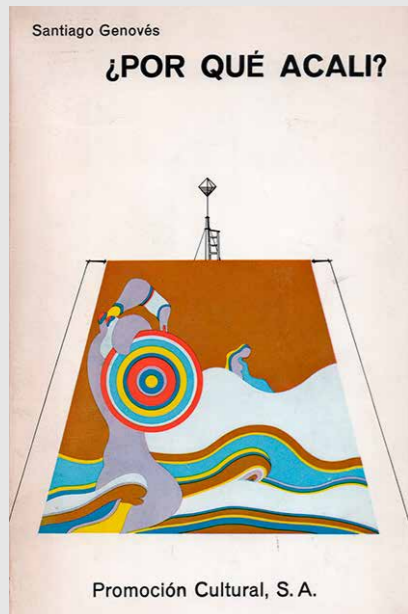
En 1973, el antropólogo Santiago Genovés lleva a cabo *Balsa Acali*,* un experimento psicosocial donde once personas deben pasar 101 días en altamar, en un viaje desde las Islas Canarias, España, hasta Cozumel, México. Buscaba estudiar el comportamiento y las relaciones humanas, con la finalidad de comprender la relación entre convivencia y violencia.

Coen es invitado a realizar una pintura emblemática para la vela de la embarcación, muy a tono con la psi-

codelia de la época. El artista creó sobre la lona trapezoidal el *psicodélico nacimiento de Venus Afrodita*, a tono con la estética del *Hard-edge* y la experimentación con sustancias que provocan estados alterados de conciencia.

* Acalli significa en náhuatl "casa sobre el agua" o "canoa".

BALSA ACALI



IZQ: Portada del libro *¿Por qué Acali?*, de Santiago Genovés, [s.l.], Promoción Cultural, S.A., 1974

DER: Fotografía de Revista de *Geografía Universal* (noviembre 1979), donde se aprecia la Balsa Acali con la vela desplegada



Autor no identificado. Sin título (integrantes de la expedición), 1973. Impresión de época



EL CUERPO COMO TERRITORIO

Los años sesenta fueron convulsos y de represión política. Los jóvenes fracturaron de manera permanente la sociedad conservadora de entonces. Con toda la carga libertaria que implicó la revolución sexual, Coen hará del cuerpo femenino, tema y figura central de su producción.

Torso y pelvis se convierten en contornos y soportes icónicos de su obra. Sobre estas formas orgánicas experimenta múltiples y coloridas propuestas de pintura abstracta,

numerosos planteamientos geométricos, ensamblajes y juegos de diseño directamente relacionados con el arte pop, donde números, tipografías y barras se entremezclan.

El cuerpo femenino, como enunciación de deseo y libertad, será también el personaje central de numerosos cuadros. Diversas mujeres transitan geometrías oníricas, conviven con lagartos o montan esferas que flotan en el aire.

En consonancia con sus búsquedas formales, Coen realiza, primero en colaboración con Víctor Fosado y posteriormente de manera individual, una serie de joyas, que más que objetos ornamentales se conciben como estructuras plásticas en convivencia con el cuerpo. Denominadas esculturas cuerpoportables, las impresiones en miniatura de pinturas coloridas, a modo de relicario, se funden con las formas sensuales dadas al metal.

El erotismo como interés creativo se extiende a cuadernos de trabajo y libros de artista; tal es el caso de la magnífica carpeta de dibujos eróticos o la publicación *Espacio desnudo en el espejo leve espesor del aire* –en el que conviven y dialogan litografías suyas con poemas de Miguel Ángel Muñoz–.



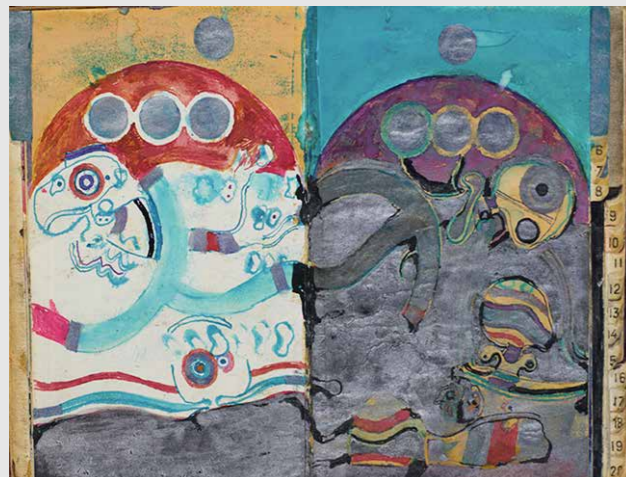
Develan el misterio, 1986-1990. Óleo sobre tela. Colección Pérez Simón, México

En 1967, Arnaldo Coen obtiene una beca para estudiar en París, Francia. El viaje será significativo pues marcará el inicio de una línea de indagación que será fundamental en su trabajo posterior: el cuerpo como territorio.

La *Guía de París* tiene como soporte una de las tantas publicaciones destinadas a orientar al turista en la Ciudad Luz –tal y como el título lo

indica–. El artista traza, interviene, subraya y modifica gráficamente las hojas. Al hacer ello, despoja aquella de su carácter genérico; le confiere organicidad gracias a la proyección de formas antropomórficas sobre las representaciones cartográficas y coordenadas cartesianas. De esta manera, la *Guía de París* se convierte en un espacio temporal y corporal.

LA GUÍA DE PARÍS



Guía de París, 1966-67. Intervención sobre libro. Mixta

En 1985, Coen es invitado por el dramaturgo y director escénico Salvador Flores a realizar la escenografía de la comedia musical *La otra flor*, proyecto en el cual colaboraron también el pintor Enrique Echeverría y el músico Rafael Elizondo.

El artista tuvo que enfrentar las limitaciones del foro teatral, que no tenía las condiciones espaciales para soportar una tramoya de varios fondos. La solución de Coen consistió

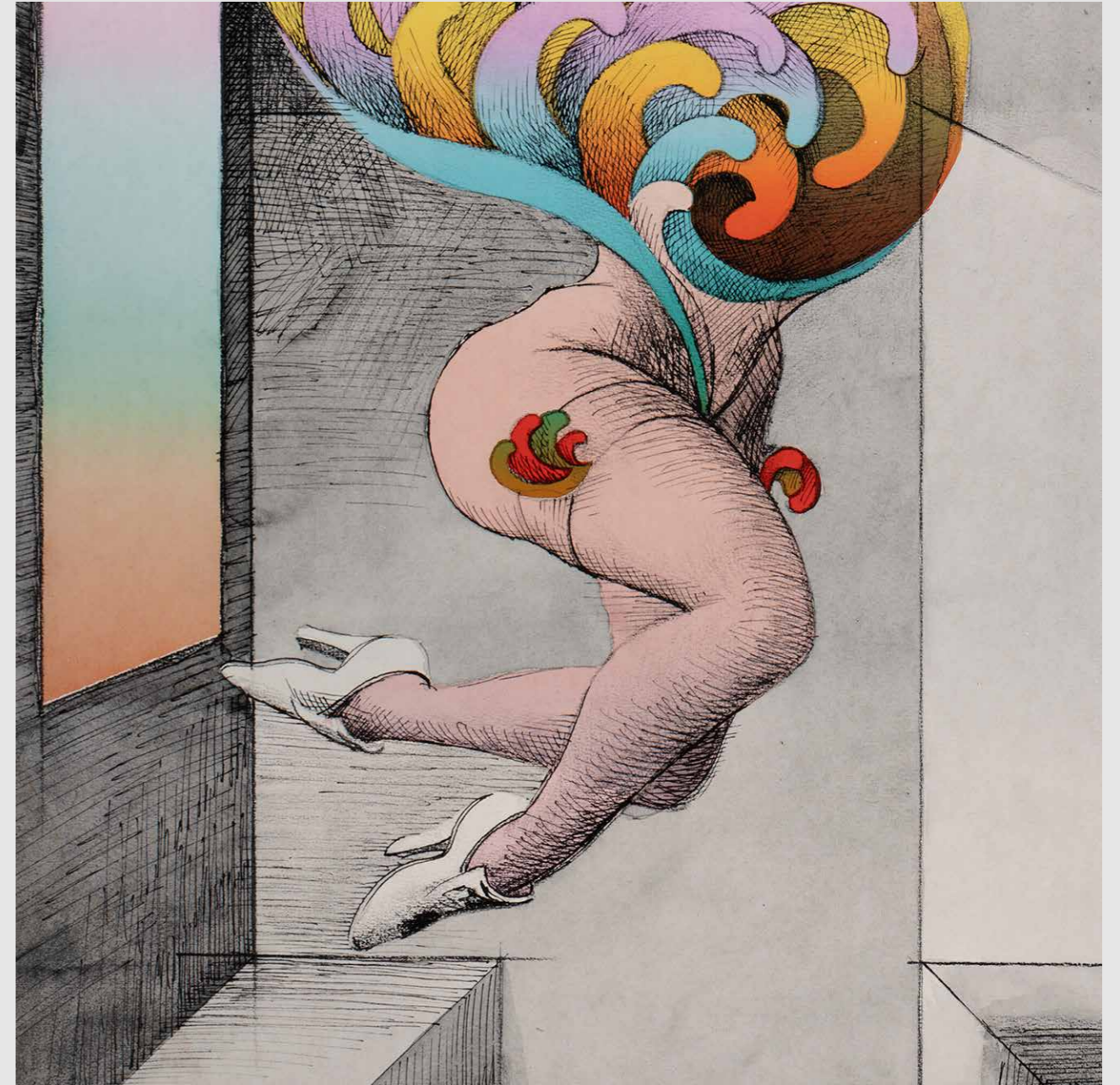
en crear 12 prismas triangulares móviles, cuyo cambio generaba diversos ambientes, acordes con las necesidades de la escena. Si bien su propuesta fue resultado de una reflexión cuidadosa de la arquitectura y la ingeniería requerida; también derivó de una concepción orgánica del entorno y que traduce, a su vez, en los trazos fluidos y sensuales y la paleta de color de los elementos visuales.

LA OTRA FLOR

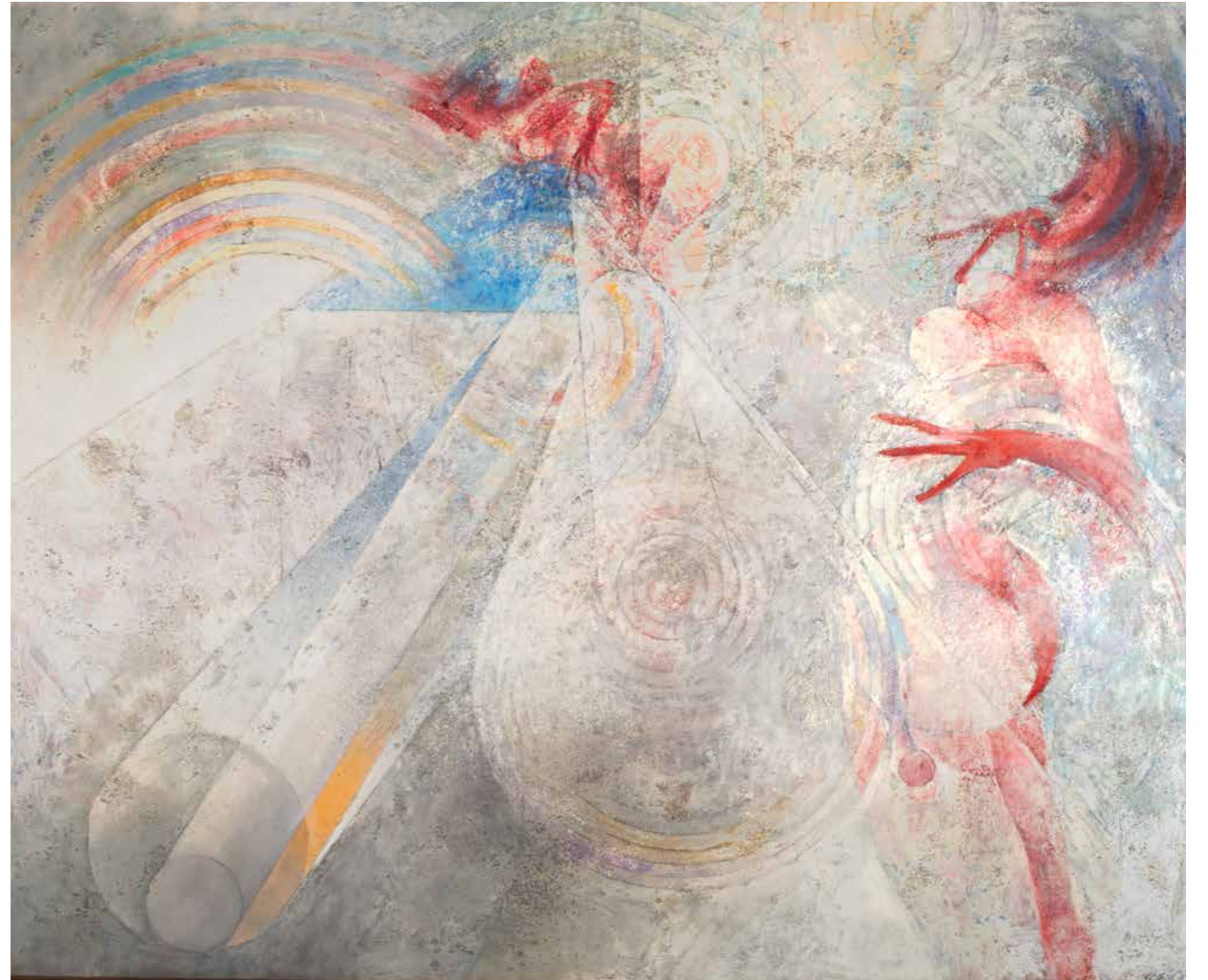


ARNALDO COEN

Cartel promocional para *La otra flor*, 1983



Cartel promocional para *La otra flor* (detalle).

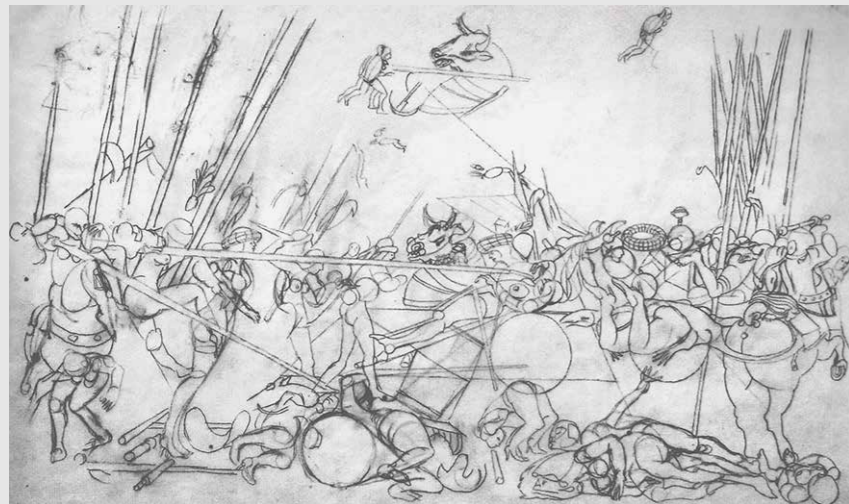


Pero que cosas dicen los hombres, 1984. Óleo sobre tela. Colección particular.

Por encima de otros episodios de la historia del arte, *La Batalla de San Romano*, de Paolo Uccello, se convirtió en un tema de profundo interés para Coen. La cuidadosa trama de uno de los inventores de la perspectiva inspiró la creación de toda una serie de obras en las que se transparenta la misma. A través de planos de color, Arnaldo evidencia los puntos de fuga y la construcción del espacio; se sirve de las lanzas para remarcar el trazado –tal y como lo hizo Uccello–, y suma a ello, personajes, objetos y elementos abstractos y geométricos –que son proyecciones de líneas divergentes–.

Coen señala la artificialidad de la perspectiva como ilusión del arte e, incluso, de la realidad. Esta observación, presente en sus pinturas en los años ochenta, se catapultó en la serie de piezas donde sensuales mujeres, reptiles fantásticos, lanzas y trompos se enfrentan en un encuentro épico.

El artista continuará creando pinturas en las que el espacio resulta inabarcable. Extiende la perspectiva hacia distintos puntos de fuga, que escapan de nuestro campo visual, y apuntala la existencia de otros territorios geométricos y fantásticos.

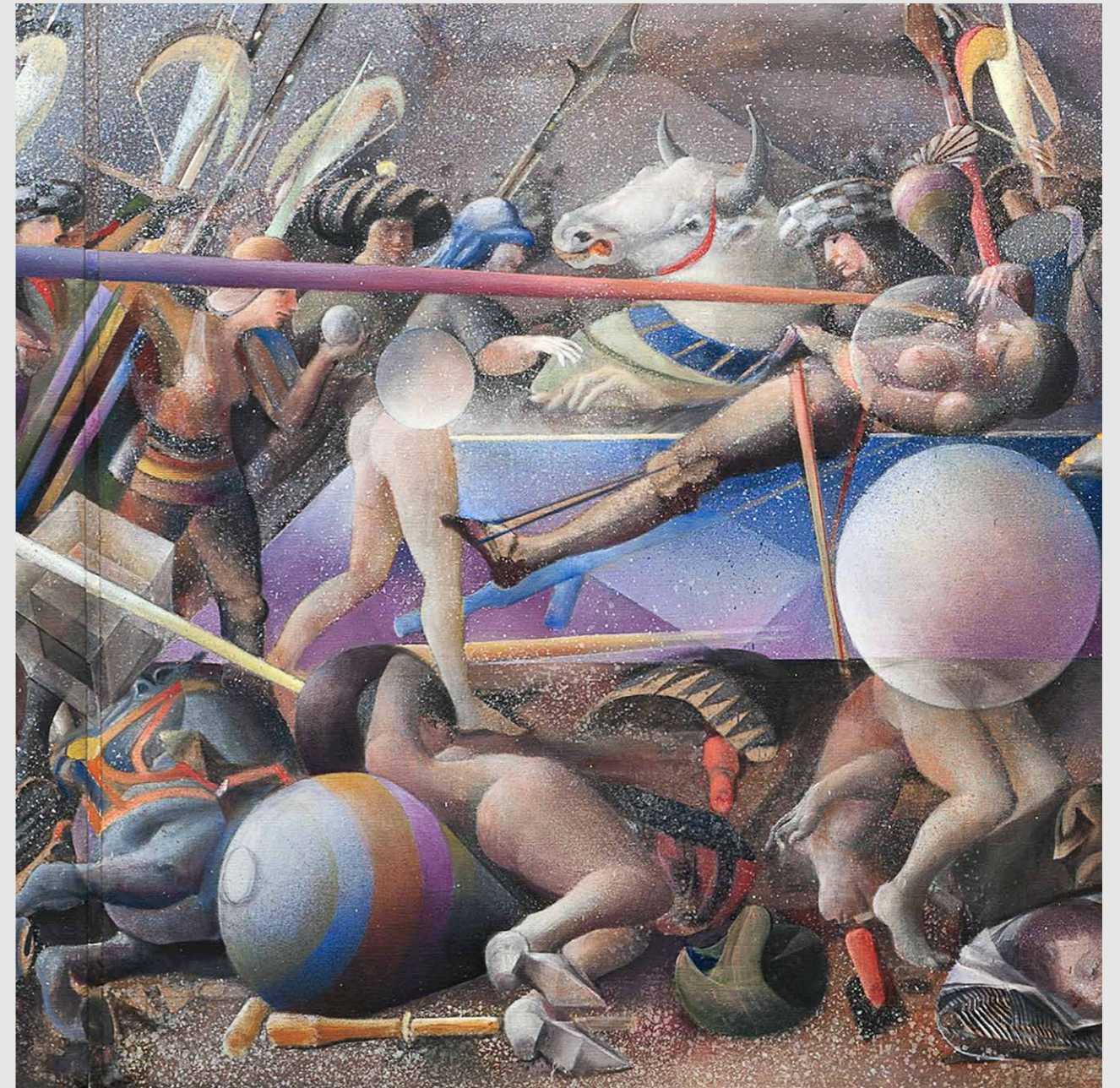


COEN Y UCCELLO



PAOLO UCCELLO
Batalla de san Romano, 1456
 Reproducción
 Galería Uffizi, Florencia.

Análisis compositivo y apuntes para
La ronda anular



La Ronda Anular (detalle), 1986-1990. Óleo sobre tela



La Ronda Anular (detalle), 1986-1990 Óleo sobre tela



EL CUESTIONA- MIENTO AL ESTATUS DE LA OBRA DE ARTE

Cuestionar qué es y qué puede ser arte, es una de las grandes preocupaciones de los artistas de vanguardia en el mundo. En el largo camino hacia lo que hoy conocemos como arte contemporáneo, el arte conceptual logra desdibujar las definiciones y multiplicar tanto el sentido como la existencia de las obras *no legitimadas* por los circuitos tradicionales. La importancia no reside ya en el objeto artístico como tal, sino en *otro lugar*, en la idea que dio forma a esta. Lo central está en los procesos, las colaboraciones, la documentación y la narrativa.

Las convenciones acerca de lo que debe ser la obra y sus formas de circulación entran en crisis. Las posibilidades se multiplican. Se juega con lo interdisciplinar y ya no es posible delimitar tajantemente si se trata de plástica, teatro, cine o literatura. Lo que se entiende materialmente por arte se vuelve inestable: ¿es creado con materiales específicos a través del talento y habilidad del artista? ¿Puede provenir de la vida cotidiana o, incluso, originarse de la producción en masa?

Coen, en su permanente espíritu experimental, concibe numerosos



proyectos en esta línea de creación —varios de ellos colectivos y centrados en el acontecimiento artístico—. En *Sin saber que existías y sin poderte explicar*, Arnaldo y Eduardo Terrazas juegan con el carácter legitimatorio del espacio expositivo al presentar objetos de la cultura popular, proceso que derivó luego en *Mostrables*, una publicación con reproducción de fotografías de aparador. Por su parte el *Mural efímero* realizado en Hamburgo con Carlos Aguirre, invierte la idea de la permanencia del arte, al invitar al público a borrarlo con pintura blanca el mismo día de su inauguración.

También participa con la creación de un Judas ex profeso para su quema en un acto masivo y colectivo en la Plaza Zarco de la Ciudad de México. Mención particular merece Robarte el arte, “asalto” colectivo fraguado por Coen, Juan José Gurrola y Gelsen Gas a la *Documenta 5*, quienes con altas dosis de humor e intervenciones performáticas, hacen una crítica ácida a este evento internacional, considerado una de las instituciones artísticas más relevantes.

Autor no identificado. Arnaldo Coen con parte del proyecto *Sin saber que existías y sin poderte explicar*, realizado en colaboración con Eduardo Terrazas, 1975

Autor no identificado. Juan José Gurrola y Arnaldo Coen en la *Documenta 5*, 1972



En 1972, Arnaldo Coen, Juan José Gurrola y Gelsen Gas viajaron juntos a la *Documenta 5* en Kassel, Alemania. Así inició el proyecto que más tarde se convertiría en leyenda del arte conceptual nacional: *Robarte el arte*, película-intervención-acción.

Los tres artistas afirmaban que la única manera de hacer arte era robándolo; ejecutaron una serie de actos de apropiación de las piezas exhibidas en este evento de arte internacional, los cuales fueron filmados.

Elaboraron una sátira del canon eurocéntrico y de la institucionalización del arte. Dado que la mayor parte del material registrado durante el viaje se perdió, los artistas improvisaron un collage fílmico con fotografías, fragmentos de una cinta de porno-terror basada en la historia del asesino Goyo Cárdenas y otros fragmentos de una antigua película muda.

ROBARTE EL ARTE



Programa de la *Documenta 5*, 1972
Offset



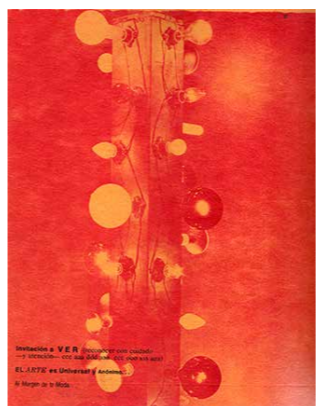
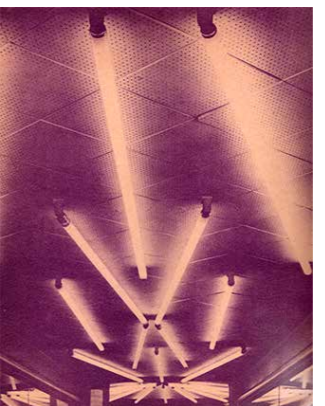
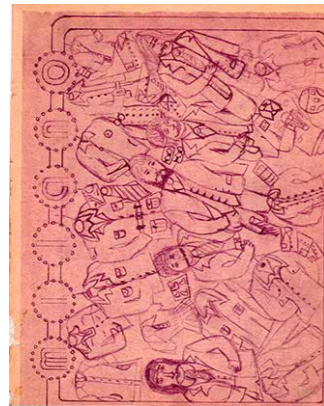
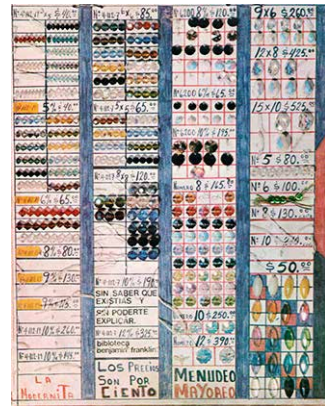
Autor no identificado. Arnaldo Coen y Juan José Gurrola al interior de una de las ruedas de Panamarenko, *Documenta 5*, 1972



Autor no identificado. Eduardo Terrazas con parte de las piezas del proyecto *Sin saber que existías y sin poderte explicar*, 1975



Autor no identificado
Imágenes del proyecto *Sin saber que existías y sin poderte explicar*, en colaboración con Eduardo Terrazas, 1975



ARNALDO COEN Y EDUARDO TERRAZAS. Sin saber que existías y sin poderte explicar, 1975. Publicación de artista

Desde un ánimo innovador y contestatario, Coen se interesó en la urbe como espacio para el desarrollo de proyectos artísticos, a partir de la idea de obras monumentales transitables, así como de aquellas que incluso pueden ser la ciudad misma.

Durante 1976 y 1977, Arnaldo colaboró con el equipo de arquitectos liderado por Eduardo Terrazas para crear la traza de Dodoma, la nueva capital de Tanzania. El proyecto no se llevaría a cabo, pero le permitió al artista reflexionar sobre el espacio, sus características y posibilidades.

Tabasco 2000 fue un ambicioso proyecto modernista creado específicamente para las condiciones particulares de la zona. Para su concepción, Coen consideró los puntos por donde sale y se oculta el sol, así como el mapa estelar, los cambios

estacionales y el plan arquitectónico planeado. Propuso la realización de un conjunto de prismas monumentales de 20 metros de altura, alimentados con celdas solares que producirían la energía necesaria con la habrían de iluminarse, moverse y generar sonido, gracias a un sintetizador electrónico –que produciría música de acuerdo a diversos factores del entorno–. Debido a la terrible crisis económica de los años ochenta, este visionario proyecto fue cancelado.

En 1989, el artista desarrolló un nuevo un proyecto monumental, en esta ocasión para la Macroplaza en Monterrey, donde los protagonistas son enormes figuras geométricas doradas dispuestas en el espacio, en concordancia con diversas pinturas suyas, y que simbolizaban a Apolo y las musas.

COEN Y EL ESPACIO PÚBLICO



Maqueta del proyecto *Forum Monterrey*



Desequilibrio de potencias o El hombre ante el espejo de la violencia, 1969. Mural para Osaka



ARNALDO COEN Y CARLOS AGUIRRE
Mural efímero (proyecto en Hamburgo), 1989



Reflejo de lo invisible,
(Museo José Luis Cuevas), 2015-2017



ENRIQUE BOSTELMANN. Maqueta del Proyecto *Tabasco 2000*, 1981.



SERIALIDAD Y TRANSFORMACIÓN

En el trabajo de Arnaldo Coen conviven dos principios en apariencia contradictorios: la serialidad y la transformación. En realidad, uno encuentra eco en el otro.

El artista ha desarrollado cuerpos de obra que se caracterizan por la persistencia de un tema o motivo. Sin embargo, estos no se conciben como un ejercicio de sucesión simple, sino como la posibilidad de ser uno y distinto. En proyectos como *Mi reino no es de este rumbo*, presentado en 1985, o las obras que giran alrededor de Zapata —que irrumpe en su producción a partir de 1978—, lo que rige es la variación: el leitmotiv puede ser uno, pero su realización es diferente, ya sea por alteraciones en la estructura compositiva,

la intencionalidad en el uso del color o las soluciones matéricas.

La idea de la serialidad como variación y no como repetición cobra otra dimensión bajo el concepto de transformación. El estudio del *I Ching* o *Libro de las mutaciones* será un parateguas en la trayectoria de Coen. Lo llevará a explorar el azar y el cambio como principio creativo, y además, le otorgará uno de sus principales territorios de experimentación plástica.

Este texto fundamental de la filosofía oriental se compone de 64 hexagramas —figuras compuestas por seis líneas horizontales— resultado de la combinación de ocho trigramas básicos —formas conformadas por conjuntos de tres—. Coen

encontraría un paralelismo de dicha representación gráfica en la figura del cubo.

Entre 1974 y 1985 presentará una serie de proyectos inspirados en el *I Ching*. Destaca la serie constituida por las obras *Mutaciones*, *Transmutaciones* e *(In) cubaciones* —esta última, hecha al alimón con el poeta Francisco Serrano— en las que expande la idea de transformación a través de una refinada articulación de láminas en forma de cubo superpuestas. A dichas piezas se suma *Jaula*, partitura realizada en colaboración con Mario Lavista como un homenaje a John Cage —compositor estadounidense para quien el *Libro de las mutaciones* fue también inspiración—.

La expresión más contundente de la correspondencia entre serialidad y transformación lo constituye *Perversiones*. Aunque presentado de manera pública en 2022, este cuerpo de obra tiene su origen en 1974, año en que Coen emplea materiales sobrantes y pruebas de imprenta de un libro realizado por él y publicado por la imprenta Madero para producir un conjunto de pequeños cubos. El artista vuelve a ellos no en un sentido retrospectivo, sino de continuación y cambio.

En la página anterior:

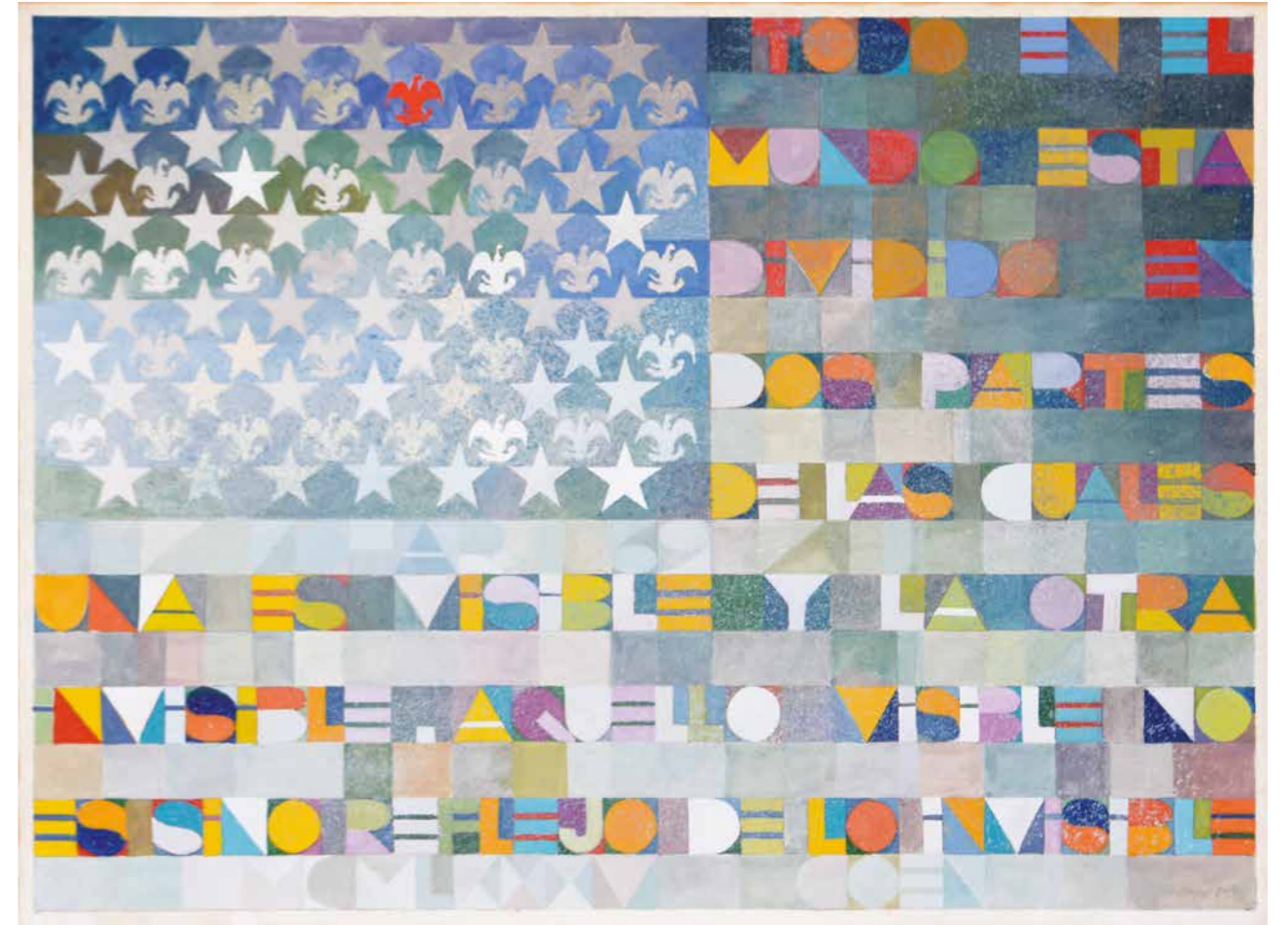
...De la inexistencia
...De lo temporal
... Del presente
...De la incidencia

En ésta página:

...Del límite
...De la interioridad
...Del silencio
...Del presente

De la serie *Presente perpetuo*, 2015.
Collage





Espejo de lo invisible, 1985. Gouache sobre papel

Cuando Coen viaja a Tanzania, lleva como compañero de viaje el recién publicado libro de John Womack Jr, *Zapata y la Revolución mexicana*. La lectura sería reveladora para el artista: la presentación de Zapata como un hombre como cualquier otro en vez de la figura de bronce fraguada por la historia oficial mexicana, lo llevará a considerarlo como un *alter ego*, no sólo suyo, sino de todos los hombres.

Zapata deja de ser un símbolo vacío y se convierte en un vehículo de significación, cuyo sentido se transfor-

ma una y otra vez. Lo anterior dará lugar a un grupo de obras en las que la figura del caudillo es la constante. Destaca *Presente perpetuo*, serie de collages hechos por Coen en 2015. En esta, Zapata se desliza entre escenas y referencias icónicas de la historia del arte, a veces de manera velada, otras de forma más evidente, como una presencia de libertad e insurrección que se actualiza una y otra vez.

ZAPATA

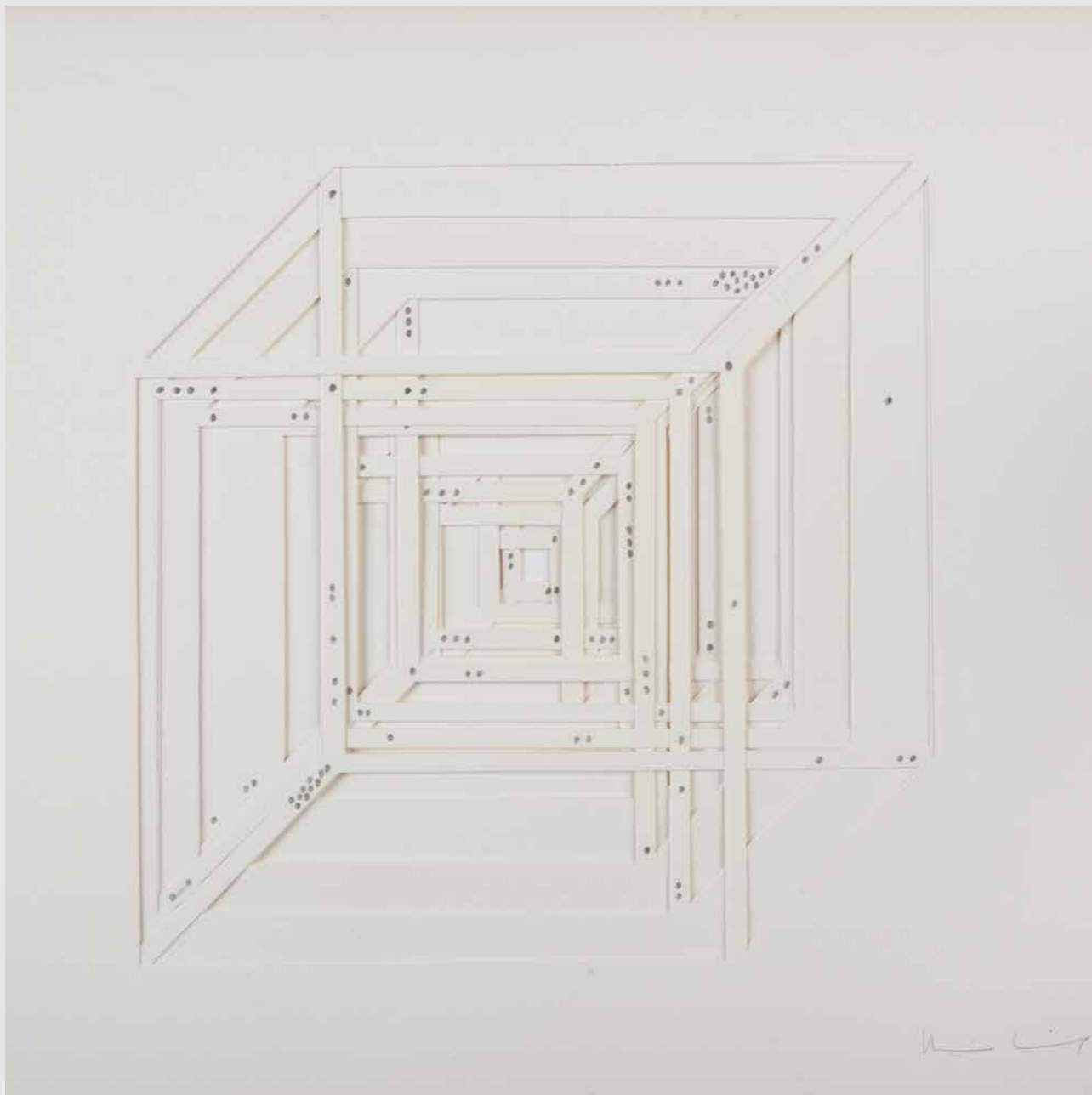


...De la nostalgia
...De la significancia

De la serie *Presente perpetuo*, 2015.
Collage



Tanzania-Zapata, 1978. Mixta sobre papel y acetato



MARIO LAVISTA Y ARNALDO COEN. *Jaula. Homenaje a John Cage*, 1976. Mixta.
Acervo Museo de Arte Moderno. INBAL/Secretaría de Cultura

Entre Arnaldo Coen y el músico y compositor mexicano Mario Lavista hubo una larga relación de amistad y de complicidad intelectual y creativa. Ambos autores participaron en los proyectos del otro, en diferentes momentos de su trayectoria.

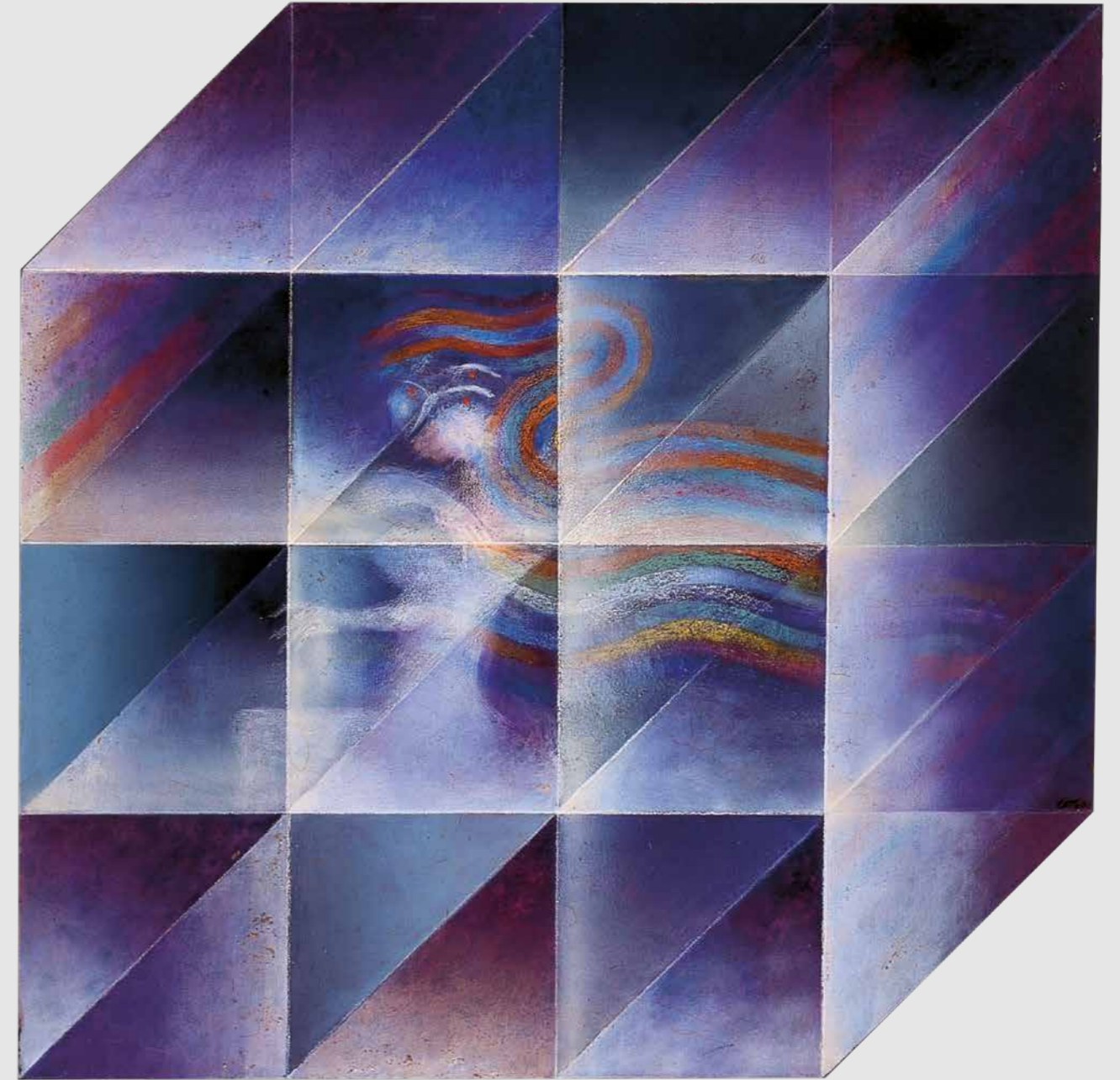
Si bien su primera coincidencia se dará en *Danza hebdomadaria*, será en 1973 cuando produzcan su primera obra conjunta, *Clúster*. La seguirá la partitura gráfica para el catálogo de la exposición *Mutaciones* (1974), en la que la notación musical de Lavista entra en relación con los dibujos de Coen —inspirados en los hexagramas del *I Ching*— y un conjunto de palabras combinadas al azar.

Su siguiente obra compartida será *Jaula*, pieza compuesta como un guiño a John Cage. Arnaldo prepara un juego de 16 láminas en forma de cubo; en las aristas de cada una de ellas, Lavista coloca cuatro puntos plateados que representan las notas DO, LA, SOL, MI —cuya equivalencia en la notación anglosajona es C, A, G, E—. El resultado es una partitura cuya única condicionante para el intérprete es el empleo de esas cuatro notas, quedando a libre albedrío elementos como el ritmo, el timbre, la armonía y la dinámica. Más allá de la explícita referencia a las ideas de Cage sobre el azar como procedimiento compositivo, *Jaula* constituye una obra seminal de la música y arte conceptual del siglo XX en México.

JAULA

El cubo es un elemento clave en la propuesta estética de Coen. Si bien esta figura geométrica es una interpretación visual de los hexagramas del *I Ching*, le ofrece a Coen un amplio campo de experimentación formal. Las seis caras del poliedro le proporcionan un terreno plástico de intervención —gráfica, pictórica, musical y espacial—, cuyos límites, aparentemente contenidos, proyectan múltiples variaciones y posibilidades.

CUBO



Seis cubos ortogonales, 1979. Acrílico sobre tela. Acervo Museo de Arte Moderno. INBAL/Secretaría de Cultura



Autor no identificado. Arnaldo y Amílcar Coen, ca. 1970

La generación de Arnaldo es profusa en documentación; artistas y fotógrafos capturaron desde momentos del quehacer artístico de sus colegas, hasta retratos intimistas de estos, recuerdos de fiestas y reuniones, así como diversos juegos y experimentaciones con la composición. Las imágenes aquí presentadas transparentan la importancia que tienen para esta generación las relaciones amistosas y las redes de colaboración; encontramos en ellas ecos del trabajo interdisciplinario de Coen con músicos, escenógrafos, actores, escritores, cineastas y artistas visuales.

Coen fue modelo de Lourdes Alemida, Manuel Álvarez Bravo, Aristides Coen, Gelsen Gas, Enrique Bostelmann, Paulina Lavista, Rogelio Cuellar, Eva Norvid, entre otros. Una de las imágenes más entrañables es la realizada por Nacho López para un proyecto en el que preguntó a distintos personajes sobre la profesión a la que les hubiera gustado dedicarse. Coen respondió "bailarín" y fue retratado con el vestuario y la pose correspondiente.

AFECTOS



Autor no identificado
Arnaldo Coen "hiriendo" a Vicente Rojo
con un paraguas, ca. 1970



El trompo es un objeto recurrente en la obra de Coen, aparece de manera juguetona y enigmática en numerosas piezas suyas. Es una presencia que enuncia la estabilidad en movimiento. La mano que juega duerme el trompo; el giro es tan perfecto que pareciera encontrarse estático y en equilibrio sobre su eje. Así ha sido el quehacer del artista, como un trompo dormido que gira armónicamente en complicidad con la geometría, la interdisciplina, la rebeldía, la sensualidad, el color, la filosofía y la experimentación. En este autorretrato Coen lo coloca a sus pies, como el acompañante que siempre ha sido o bien, a manera de segunda firma.

TROMPO

SECRETARÍA DE CULTURA

Alejandra Frausto Guerrero
Secretaria de Cultura

Marina Núñez Bernal
Subsecretaría de Desarrollo Cultural

Omar Monroy Rodríguez
Titular de la Unidad de Administración y Finanzas

Manuel Zepeda Mata
Director General de Comunicación Social

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

Lucina Jiménez
Directora General

Dolores Martínez Orralde
Subdirectora General de Patrimonio Artístico Inmueble

Lilia Torrentera Gómez
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Lluvia Sepúlveda Jiménez
Coordinadora Nacional de Artes Visuales

Natalia Pollak
Directora Museo de Arte Moderno



El Museo de Arte Moderno agradece a las siguientes personas e instituciones su apoyo para la realización de esta exposición:

Arnaldo Coen y Lourdes Sosa.

Amílcar Coen, Adolfo Mantilla, Andrea Zapata, Carolina Bermúdez, Felipe Leal, Francisco Martínez, Graciela Téllez, Haydee Roviroso, Jerome Laiter, José Luis Castillo, Juan Pablo Bastarrachea, Julien Cuisset, Liliana Rosas, Magali Palomar, Nedda Manfrino, Paulina y Malinali Fosado, Pia Seiersen, Verónica Martínez, Yeyette Bostelmann.

Amigos del Museo de Arte Moderno, Academia de Artes, Cine Tonalá, Club de Industriales, Colección Pérez Simón, México; México; Ensamble Cepromusic, CENART; LS/Galería, Museo de Arte Carrillo Gil, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM; Reaseguradora Patria, S.A., Seminario de Cultura Mexicana.

TODAS LAS FOTOS DE OBRA Y DE ARCHIVO SON CORTESÍA DEL ARTISTA. A MENOS DE QUE SE ESPECIFIQUE LO COTRARIO.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBAL