



EL PINTOR NOCTURNO

Conversaciones con Juan Castañeda

Jorge Terrones

EL PINTOR NOCTURNO

Conversaciones con Juan Castañeda

Jorge Terrones

EL PINTOR NOCTURNO
Conversaciones con Juan Castañeda

Jorge Terrones



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

EL PINTOR NOCTURNO

Conversaciones con Juan Castañeda

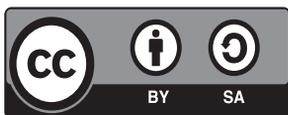
Primera edición 2024 (versión electrónica)

Universidad Autónoma de Aguascalientes
Av. Universidad 940
Ciudad Universitaria, 20100
Aguascalientes, México
editorial.uaa.mx / libros.uaa.mx

Jorge Prieto Terrones

ISBN 978-607-8972-29-6

Hecho en México / *Made in Mexico*



AGRADECIMIENTOS

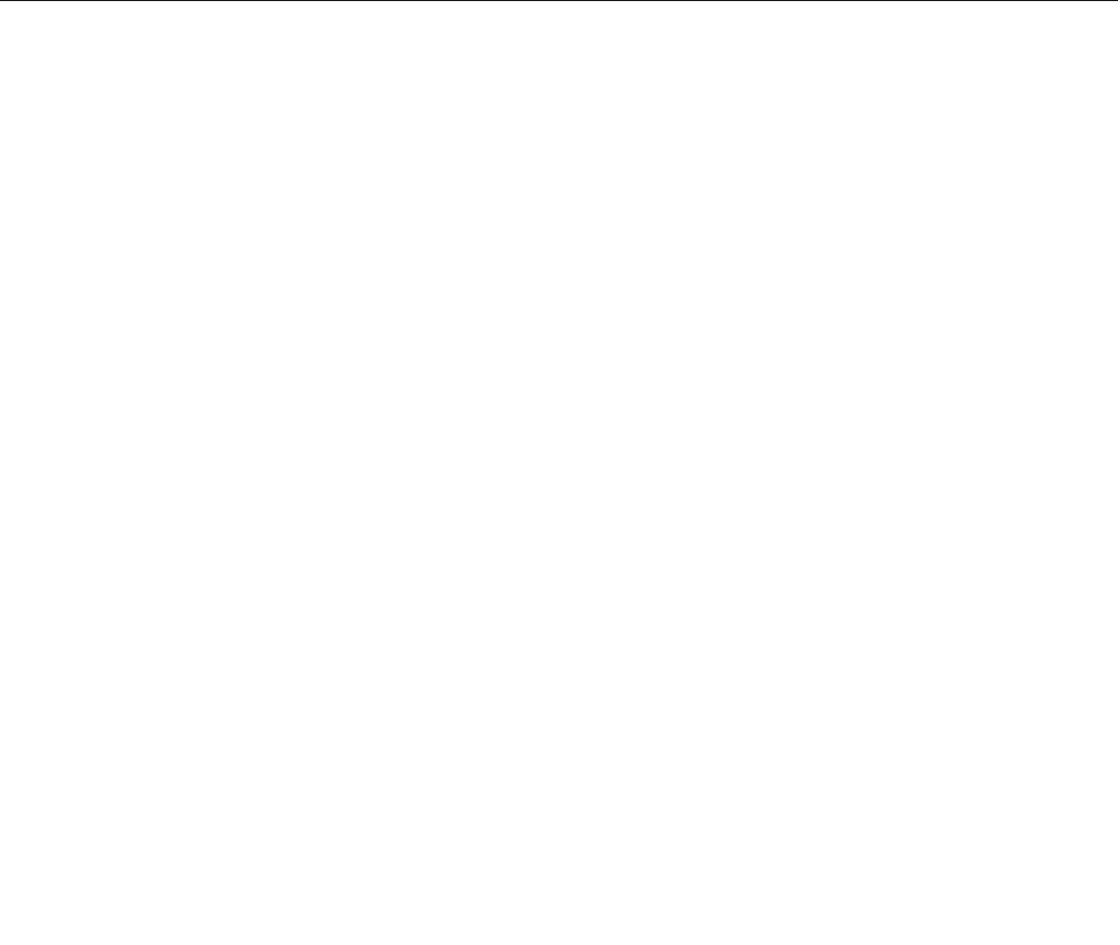
Quiero agradecer las sugerencias de Juana María Zapata, mi pareja, así como los comentarios de Tonatiuh Ramírez, mi asistente de investigación durante los años 2021 y 2022, en el Centro de Investigación y Estudios Literarios de Aguascalientes (CIELA-Fraguas), de la Universidad de las Artes de Aguascalientes.

Desde luego, este libro no podría ser posible sin la gentileza de Juan Castañeda, de quien me siento en deuda.



Índice

Prólogo	11
I	
<i>Veedor</i> : los primeros trazos	21
II	
No hacer una flor amarilla con tallo verde: estudiante de La Esmeralda	43
III	
El pintor nocturno, el profesor y el invitado por Víctor Sandoval: egresado de La Esmeralda	79
IV	
Juan regresa a Aguascalientes, se sube a una bicicleta y dispara a un buitre: el inicio de los 26 años como director del Centro de Artes Visuales	103
V	
Raquel Tibol le da una instrucción a Juan: arte contemporáneo, crítica y política	143
VI	
El curador que se hace amigo de los buenos: últimas actividades	169
VII	
<i>Bienal Juan Castañeda</i> : reflexiones finales	203



PRÓLOGO

1

Según consta en su acta de nacimiento, Arnulfo Castañeda nació en 1942, en la ciudad de Aguascalientes. Incierto tiempo después pasaría a ser conocido como Juan Castañeda, producto del sobrenombre que Arnulfo recibió en su infancia y que lo invistió para siempre. En la actualidad, al menos en el mundo artístico aguascalentense, cuando alguien dice *Juan*, es claro a quién se refiere. Pocos conocen que los padres de Castañeda decidieron llamarle Arnulfo, y si lo supieran, nadie le llamaría así, sino Juan, que debe ser uno de los nombres más comunes de la lengua castellana. Lo ordinario en él está en el nombre, no en su trabajo, pues tiene dos cualidades que, para este tiempo, aliado con la celebridad, lo vuelven extraordinario: conversar y compartir.

De acuerdo con la etimología, *Juan* es un siervo de Dios y *Arnulfo* un híbrido entre águila y lobo. Su personalidad parece estar bien reflejada tanto en el nombre verdadero, pero

oculto, como en el ficticio, pero real, ya que su mirada rígida y estatura de atlante pueden atemorizar a primera vista, pero después de un par de minutos de estar conversando con él, siempre y cuando sea de arte, parece menos lobo que oveja. Ignoro si alguien se ha quedado con el significado de depredador de *Arnulfo*, pero yo prefiero *Juan*. La sensibilidad de Castañeda es manifiesta cuando en sus conversaciones comparte su vida, en donde artistas, ciudades e instituciones, a los cuales se refiere con amor y familiaridad, cobran volumen.

2

Si tenemos en cuenta a los personajes de la cultura nacional que han transformado, en sus localidades, el arte y su comprensión, Juan Castañeda es uno de los protagonistas del arte mexicano, al menos por dos razones: primero, porque desde su faceta como director del Centro de Artes Visuales de Aguascalientes, supo diseminar, entre sus estudiantes, la tradición de la plástica mexicana y hacerla dialogar con el arte de su tiempo; segundo, porque permitió que el arte contemporáneo, en Aguascalientes, tuviera un espacio para su concreción. En suma, Castañeda avivó una forma de hacer sentir el presente a una comunidad artística atada a su pasado. Si existen símiles en cada región del país, diría que, en esa hidra, Castañeda es una de las 32 cabezas que impulsaron el arte mexicano contemporáneo. En caso de que alguien comparta mi opinión, sabrá que la prueba de ello no son los frutos, que son las obras que actualmente tenemos, sino las raíces, que son las ideas o, como le gusta llamarlas a Castañeda, *provocaciones*.

3

Una de las palabras favoritas de Castañeda es *provocar*. El 16 de abril de 2014, en la Benemérita Universidad Autónoma de

Aguascalientes, un par de investigadores de la Ciudad de México presentaron un libro que recuperaba buena parte del arte contemporáneo de aquella ciudad. Dentro del público se encontraba Juan Castañeda. Después de la presentación vinieron las preguntas y respuestas. Castañeda levantó la mano y se le cedió la palabra. Felicito a los ponentes y les dijo que deberían de hacer lo mismo en Aguascalientes. En otras palabras, dijo que en Aguascalientes no había interés ni nadie que pudiera hacer algo similar. Por supuesto, eso es falso, pero en su momento lo entendí, y lo entiendo, como un rasgo de su carácter.¹

Esa provocación, me parece, fue la causante de que, en mi caso, quisiera estudiar una fracción del arte mexicano de la segunda mitad del siglo XX y conjeturar el posible origen del arte contemporáneo en Aguascalientes, asunto que hice en mis estudios doctorales de 2015 a 2019. A eso tengo que sumar otro acontecimiento protagonizado por Castañeda. En 2014, publicó en Twitter la fotografía que tomó a Gerardo Faustino Barba, el Buitre, cuando iniciaba una acción artística. En la imagen vemos a Barba, de espaldas, cargando una mochila abultada en cuyo lateral derecho se deja ver un bote de pintura. Sabemos que el artista estaba caminando y derramando pintura, a cuentagotas, sobre la calle, porque hay una pequeña línea que evidencia su tránsito. Esa obra me despertó aún más el interés por estudiar el arte de Aguascalientes. Cuento lo anterior porque, sin Castañeda, muy probablemente hubiera elegido otro tema y porque este libro es uno de los dos derivados² de las conversaciones que sostuve con él, durante mi periodo de formación doctoral. Consciente de que los documentos nacidos en el seno de las universidades son escasamente leídos y frecuentemente consultados por un puñado de curiosos, traté de modificar, di-

1 La Agencia, una asociación civil cuyo objetivo es tratar de documentar el arte y la cultura de su localidad, lo vio antes que nadie y lo hizo explícito en el título de un texto que escribió sobre nuestro personaje: *Las provocaciones de Juan*.

2 La tesis fue convertida en libro: *Juan disparó a un buitre que caminaba con pintura azul: un relato sobre arte en Aguascalientes* (2021).

gamos, el lenguaje. El primer resultado es *Juan disparó a un buitre que caminaba con pintura azul* (2021); el segundo, el motivo de nuestro encuentro.

Podría enumerar una serie de diferencias entre la *entrevista a Juan Castañeda* que aparece en la tesis y la *conversación con él*, pero creo que dos datos bastan para separarlas: en su forma académica, las entrevistas rozan las 50 mil palabras; en este libro, las 37 mil; el género de aquél es la entrevista; el de éste, la conversación. Debido a estas adaptaciones, alguien podría decir que este libro es un documento de divulgación científica. No me gusta la expresión, porque en toda publicación está implícito divulgar. Prefiero decir que es un libro para charlar y estimular el diálogo acerca de la persona de Castañeda y los nombres que van y vienen por su conversación: Carlos Fuentes, José Luis Cuevas, David Alfaro Siqueiros, Hilda Campillo, Víctor Sandoval, Alfonso Pérez Romo, Otto Granados, Elva Garma, Moisés Díaz, Benjamín Manzo, entre muchos otros personajes de la cultura nacional del siglo xx. Ninguno, sin embargo, como su profesor, mentor y amigo Benito Messeguer, artista originario de España, pero afincado en México, quien es uno de los responsables de que Castañeda sea un *provocador*.

4

La primera vez que Castañeda me recibió en su casa, para conversar acerca del arte hidrocálido, fue en 2015. Recuerdo que le dije que en 2017 volvería a buscarlo para comenzar las entrevistas. Dejé pasar dos años porque necesitaba informarme, leer e imaginar. En el verano de 2017, concretamente en el Bloomsday, 16 de junio, día en que los lectores de James Joyce celebran las aventuras de los personajes de *Ulises*, comenzamos las entrevistas en el Centro de Investigación y Estudios Literarios de Aguascalientes (CIELA-Fraguas). Aprovecho la coincidencia con la novela joyceana, cuya última página es un lúdico y hermoso

homenaje a la palabra *sí*, para ligarla con una actitud de Castañeda frente a la vida. En cuanto a muchas de las invitaciones que ha recibido, Castañeda es la prueba de que, a veces, lo más difícil es pronunciar un monosílabo *no*, y lo más riesgoso, a la vez que seductor, es decir lo contrario. Cuando un amigo suyo lo alentó a tomar clases de dibujo en el Instituto Aguascalentense de Bellas Artes (IABA), Castañeda dijo *sí*; cuando lo invitaron a trabajar a Ciudad de México, dijo *sí*; cuando vio la oportunidad de ingresar a La Esmeralda, dijo *sí*; cuando lo recomendaron para dar clases, dijo *sí*; cuando le ofrecieron dirigir un centro de arte, dijo *sí*; cuando Raquel Tibol lo estimuló para que escribiera crítica de arte, dijo *sí*; cuando lo invité a conversar, dijo *sí*.

La última ocasión en que nos vimos, para los propósitos de la tesis y de este proyecto, fue el 8 julio de 2017, en el Museo Espacio (ME). En total fueron siete encuentros que, a su vez, dan forma a sendos capítulos. Después de leerlos, me parece que no será difícil comprender que hay seis momentos decisivos en la vida artístico-institucional de Castañeda:

1. Aceptar la invitación de un amigo suyo para asistir a clases de dibujo en el IABA.
2. Debido a Alfredo Zermeño, conocer que existía una escuela mucho más compleja que el IABA, La Esmeralda, en la capital del país.
3. Estudiar en La Esmeralda.
4. Entablar amistad con Benito Messeguer.
5. A través de Hilda Campillo, recibir la invitación de Víctor Sandoval para dirigir el Centro de Artes Visuales (CAV) en Aguascalientes.
6. Dirigir el CAV de 1977 a 2003.

La intención ha sido explorar las distintas etapas de Juan Castañeda como artista y gestor cultural, aunque más, mucho más, de lo segundo que de lo primero.³ Todo ello se puede leer, en orden cronológico, en los capítulos que siguen. Aun así, me gustaría comentar, brevemente, qué más se puede encontrar en cada uno. En el primero, Castañeda hace ver que el corazón de su vida está en sus ojos, mejor dicho, en la vista. Debido a la falta de una palabra que lo refiera, se dice *veedor*. Curioso: no hay palabra, al menos en nuestra lengua, para designar a una persona que no necesariamente es un voyerista, pero que igualmente se estimula mirando cualquier cosa. Alguien diría que tenemos *observador*, pero creo que eso correspondería a un *veedor* que suma, a su interés, detenimiento. Un *veedor* es como un paseante: el camino importa menos que caminar.

El segundo capítulo es donde encontramos al Castañeda más entusiasta. Aunque no lo diga, lo sugiere: está enamorado de La Esmeralda y de lo que supuso su paso por esa institución: conocer a su maestro, Messeguer; a la artista, Elva Garma, quien a la sazón sería su esposa; a varios de sus amigos y, sobre todo, al arte que, de otro modo, difícilmente hubiera podido conocer en Aguascalientes.

Los años que corren por la tercera conversación van desde su egreso de La Esmeralda hasta la invitación que le hizo Víctor Sandoval, en 1977, a través de Hilda Campillo, para dirigir el Centro de Artes Visuales (CAV). La Esmeralda *graduaba* a un conjunto de sus egresados como *pintores nocturnos*. He dicho *graduaba*, porque, en sentido estricto, La Esmeralda no otorgaba certificados de la Secretaría de Educación Pública que validarán los cursos a nivel licenciatura. Eso llegaría hasta 1984. De modo que Castañeda, para La Esmeralda, es un *pintor nocturno*, que eventualmente fue profesor diurno y replicó lo que Mes-

3 La exploración de las aficiones, temas, fetiches de Juan Castañeda, el artista, no fueron de interés para este libro, porque quise enfocarme en solamente uno de sus perfiles. Castañeda es un poliedro: su etapa, por ejemplo, de crítico de arte, ameritaría un libro aparte.

seguer hacía con sus estudiantes: compartir el conocimiento cultural, criticar el arte, estar al tanto del presente artístico y fomentar la visita a galerías y museos.

En un viaje, el destino es una decisión; el origen, un accidente. Aunque es igualmente cierto decir lo contrario: el destino es un accidente; el origen, una decisión. En cualquier caso, entre origen y destino hay un camino que es producto de ambos impostores: el azar. Éste quiso que Juan Castañeda regresara a Aguascalientes, en 1977, para encabezar un nuevo proyecto del autor de *Fraguas*: el Centro de Artes Visuales (CAV). Esta etapa, que concluiría en 2003, es el centro de la vida de Castañeda como figura de autoridad artística en Aguascalientes. De esto trata la cuarta conversación, donde me interesaba conocer, de primera mano, cómo fue que ideó e hizo, en 1977, la que considero es la primera obra de arte contemporáneo en Aguascalientes, fruto de una institución cultural. Para conocer el antecedente de dicha obra, la memoria de Castañeda nos trasladó a 1976, en Sinaloa.

El quinto capítulo revela la razón por la que Castañeda comenzó a escribir crítica de arte. Raquel Tibol le sugirió que escribiera sobre Arte Joven y, como habría de esperarse en Castañeda, dijo *sí*. En el siglo XX hidrocálido, con obra publicada en libros, sólo hay dos críticos de arte *de* Aguascalientes, Anita Brenner y Juan Castañeda, y un crítico de arte *sobre* Aguascalientes: Castañeda.

Durante la penúltima charla, Castañeda me comentó que, hacia el final de su dirección, varios de sus amigos artistas comenzaban a hablar de una *escuela de Aguascalientes*, como si de una impronta se tratara. No sé si haya algún rasgo distintivo del arte aguascalentense, así como lo podría tener el arte oaxaqueño, pero hay detalles que aparecen continuamente en el arte de algunos de sus artistas. Por ejemplo, en el intercambio de palabras que tuvimos, hablamos sobre el surgimiento de algunas obras que fueron planeadas o efectuadas durante los 26 años de su gestión al frente del CAV. Algunas de ellas fueron

Chisto, obra de arte que consistió en cubrir la fachada del Centro de Artes Visuales, a la manera de Christo y Jeanne-Claude, y un *happening*, sin título, que conjugó a varios artistas y curiosos para que pintaran con las ruedas de sus bicicletas una superficie colocada en el estacionamiento de un centro comercial. Ambas tienen su soporte en la industria textil, muy fuerte capital económico durante el siglo XX hidrocálido: la primera no pudo haber sido creada sin el empleo de varios metros de tela, amén de que Pilar Ramos, una de las artistas que estuvo detrás del proyecto, en ese entonces estudiaba la Licenciatura en Diseño Textil; la segunda consistió en una acción artística ejecutada en el estacionamiento de Plaza Vestir (tradicional sitio comercial de dicho sector). No creo que sea débil el puente entre la confección y el arte de Aguascalientes. Se me podrá objetar que, por dos ejemplos que he dado, estoy sobreinterpretando. Diría lo opuesto, pero en otro sentido, es decir, creo que hay una infravaloración del nexo de ambos mundos. La influencia de dicha industria en el arte hidrocálido aún está por hacerse.⁴ ¿Todavía podemos hablar de una *escuela aguascalentense* de arte? No tengo argumentos para afirmarlo o negarlo, pero de lo que no tengo duda es que Aguascalientes es una de las grandes potencias del arte mexicano, y éste, por si hace falta decirlo, goza de una reputación de primer orden en el arte universal.

La última vez que nos vimos conversamos sobre sus impresiones del arte local y de sus carencias. Aquí encontraremos a un Castañeda que aún no puedo catalogar: es pesimista o realista. No lo sé.

4 En la tesis doctoral aparece el caso de una instalación de Moisés Díaz, *Travesía de un instante*, donde vemos un montón de ropa, acomodada de tal manera que puede sugerir el cuerpo de una larva, suspendida sobre uno de los patios del CAV. Díaz, durante un tiempo de su juventud, trabajó en la sastrería de su padre.

5

Earvin Johnson dijo que una canasta hacía feliz a una persona; una asistencia, a dos. Si sale bien, una conversación publicada es una asistencia, pero con un agregado: no ganan dos, sino tres participantes: los interlocutores y, el más importante, el lector.

Espero que la pasión de Castañeda siga generando, ahora con los lectores, entusiasmo y curiosidad por el arte mexicano, en general, y el arte agascalentense, en particular. Si se provoca, nuestro *veedor*, creo, se sentirá complacido.



VEEDOR: LOS PRIMEROS TRAZOS

JT: Tu nombre real es Arnulfo, pero se te conoce como Juan.
¿Con qué nombre te vas a morir?

JC: Con los dos.

JT: Entre Arnulfo Castañeda y Juan Castañeda, ¿cuál es la diferencia?

JC: Para que me entierren tiene que ser Arnulfo, que es como está en el registro civil.

JT: ¿Quién es Juan Castañeda?

JC: Juan Castañeda soy yo, el que se ha dedicado a vivir, de alguna manera, digamos, desde niño; no el que se dedica sólo a las cuestiones del arte, porque desde antes era ya Juan Castañeda. Hace poco leí una publicación en Face-

book. Alguien mencionó las actividades de artes plásticas de la Feria Nacional de San Marcos y compartió, como curiosidad, un diploma de uno de los ganadores de dibujo en 1963: soy yo. El diploma dice Juan Castañeda. Un compañero me preguntó: “¿ya usabas ‘Juan?’”. Pues sí, lo he usado desde niño, porque desde niño me lo pusieron. Entonces, aparte de Arnulfo, también se morirá Juan.

JT: ¿Dónde naciste y en qué año?

JC: En la calle de Rincón, del Barrio de San Marcos, en 1942.

JT: ¿A qué te dedicas?

JC: Me dedico al ocio, porque ya me jubilé. Sigo pintando, sigo haciendo alguna obra, sigo produciendo lo que puedo o lo que me dan ganas o lo que se me antoja, no sé cuál sea el término.

JT: ¿A qué te has dedicado?

JC: A las cuestiones del arte, básicamente a la pintura, pero aunado a eso, también a actividades paralelas, principalmente a la docencia, aunque también a la escultura, a la fotografía, a la difusión, a la promoción y a todo lo que se me ha presentado y que he podido realizar. O a veces ni siquiera sabiendo que lo podía realizar, sino que simplemente lo hacía, aun cuando no tuviera formación ni nada, sólo lo hacía, y algunas cosas han resultado bien.

JT: De todas las facetas que tienes (crítico, curador, promotor, gestor, director, artista, profesor), ¿cuál es el perfil en el que te sientes más a gusto?

JC: No lo sé, porque se supone que en realidad yo debería de ser productor, y me gusta, por supuesto, me gusta producir, pero me metí en estas cuestiones de la docencia y también me gusta. Entonces, creo que serían las dos partes principales, y por agregado sería... ¿cómo sería el término? *Veedor*. Me gusta ver, me gusta contemplar, conocer, estar cerca de los alrededores de las artes: la producción, el ensayo, la lectura, la visita de museos.

JT: ¿Cuándo despierta tu mirada por el arte?, ¿en la infancia?

JC: Yo creo que no, yo creo que despierta cuando me meto a esto del arte.

JT: ¿Cómo fue tu infancia?

JC: No precisamente normal. De niño era algo así como un autista de medio tiempo, porque la mitad del tiempo estaba ensimismado, estaba yo conmigo, haciendo cosas, desarrollando juegos solitarios, inventando juegos donde iba aplicando lo que iba conociendo: la geografía, historia... Y me refiero a la historia que se aprende en la educación básica, porque es simplemente lo que tiene uno para poder hacer. La otra parte era entre la escuela, los hermanos, los vecinos, los amigos con los que interactuaba. Ahí dejaba al autista para ser interactivo con los demás, pero siempre de una manera, digamos, secundaria, en el sentido no solamente de la actividad, sino, también, por decir algo, de protagonismo. Yo me integraba, o sea, no era quien provocaba, sino quien se integraba. Ahora me doy cuenta de que en mi infancia estuve carente de muchos recursos materiales. La realidad es que puedo decir que en la infancia fui pobre. No soy rico ahora, por supuesto, pero en el sentido material, como se conoce ahora, pues yo pertenecía a esa parte de la población.

JT: **La relación con tus padres, Juan, ¿cómo era?, ¿a qué se dedicaban?**

JC: Mi padre era ferrocarrilero, obrero ferrocarrilero. Después alcanzó un grado de maestro mecánico o algo así. Mi madre era ama de casa, como era lo habitual. Difícilmente podrías encontrar en ese entonces a una mujer que hiciera una labor remunerada fuera de la casa. Ella era mujer del hogar.

JT: **¿Les interesaba el arte? ¿Les interesaba la cultura?**

JC: A mi papá le gustaba cierto tipo de música que pretendía ser música culta, pero la realidad es que era un tipo muy normal. No había más que un gusto, un gusto personal por un cierto tipo de música que era, no la popular, sino algo con un poco más de refinamiento, por decirlo así. Mi madre sí tocaba un instrumento. En su familia había músicos, inclusive uno profesional. Además, la familia de mi madre era alfarera, venía de Lagos de Moreno. Ella nació en Encarnación de Díaz (La Chona) y se ubicaron en Aguascalientes en un determinado momento.

JT: **¿Desde ahí comienza tu curiosidad por producir objetos, por verlos de otra forma?**

JC: No, para mí todo era normal. Ocasionalmente me ponía a dibujar y veía que se parecía a lo que estaba copiando. A veces no me salía y lo tiraba, pero, vamos, no era una gran satisfacción que me quedara bonito, o no era tampoco una frustración que no me quedara bien, era simplemente una actividad que descubrí que podía hacer, la cual no tenía mayor relevancia para mí. Era algo como jugar a las canicas o jugar a los encantados o a estos juegos que se hacían en-

tonces en la calle, puesto que entonces podíamos disponer de la calle.

JT: Cuando dibujabas, ¿alguien te aplaudía o alguien te regañaba?

JC: No, absolutamente nadie. A veces, cuando hacía algo en la escuela, me decían: “ah, qué bonito”, pero nada más.

JT: ¿Cómo era el Aguascalientes de entonces, el de tu infancia y adolescencia?

JC: Un pueblo pequeño, bicicletero (en el buen sentido, pues se usaba mucho la bicicleta). Era muy común, a la hora de entrada y salida del ferrocarril, ver los ríos de obreros, trabajadores del riel –así les llamaban– en bicicleta. Además, como era una ciudad pequeña, que no iba más allá del primer anillo de circunvalación,¹ se hacía fácil y, de cierta manera, cómodo el uso de la bicicleta. Aguascalientes no era una ciudad que tuviera una imagen pudiente, no había muchos vehículos automotores, porque no era necesario, y no había esta cultura de la presunción: los que podían tener el auto, lo tenían para cosas muy específicas, mas no para presumir. Era una ciudad apacible, como lo sigue siendo ahora, donde todo transcurría tranquilo y feliz. Se alteraba, por ejemplo, cuando pasaba la carrera panamericana de autos, en donde se partía la ciudad en dos: por un lado, los del oriente, y por el otro, los del poniente. Recuerdo que mi padre, ferrocarrilero, salía de trabajar y se venía a pie y pasaba el puente de José María Chávez, que ahora es la Avenida Ayuntamiento,² para llegar a San

1 La ciudad de Aguascalientes ha organizado sus vías de tránsito a partir de círculos, popularmente llamados “primer anillo” (avenida a la que se refiere Castañeda), “segundo anillo” y, hasta ahora, “tercer anillo”.

2 Para visitar las calles, acá el enlace: <https://goo.gl/maps/4aLmgZ5SSP9P927q9>

Marcos, a la casa. Era algún evento que alteraba las cosas, como alguna carrera ciclista o algo similar. Todavía no inventaban romerías,³ entonces no había mayor problema ni mayor actividad en el pueblo quieto. Inclusive, aún ahora, una amiga, cuando se refiere a Aguascalientes, le dice pueblo quieto.

JT: ¿Recuerdas algún tipo de actividad artística en esas décadas?

JC: No, ninguna. Estaba ajeno a todo ese tipo de cosas. Yo no sabía nada.

JT: ¿Qué estudiaste? ¿Cuál fue tu formación?

JC: Muy elemental: educación básica y ya. Por las mismas situaciones económicas, digamos, no pude, o no quise, hacer erogar a la familia de algo que yo sabía que les iba a costar mucho trabajo. Entonces, mi educación fue básica, fue elemental, no fue ninguna otra cosa. De esa manera es por lo que yo estaba ajeno e ignorante de todo.

JT: ¿Por qué decidiste estudiar arte en algún momento de tu vida?

JC: Digamos que no decidí, simplemente acepté. De alguna manera, creo que mi vida ha sido un poco de circunstancias y consecuencias. Lo he contado muchas veces: un amigo, entrañable, Juan Saucedo, mi vecino, quien formaba parte de los niños toreros, que en algún momento tuvieron mucha fama en Aguascalientes, se acercó a mi casa, conmigo, y me dijo: “oye, Juan, vamos a estudiar dibujo”. Y le dije: “ah, vamos”. Y así es como entré, así

3 Festividad religiosa que se realiza de manera anual en la ciudad de Aguascalientes.

entré a estudiar dibujo. Nos inscribimos en el Instituto Aguascalentense de Bellas Artes (IABA⁴). Estuvimos allí estudiando dibujo durante un año lectivo: de septiembre del 62 a junio del 63. El maestro que daba la materia era un profesor de Educación Física, Salvador Delgado. Más o menos yo tenía cierta habilidad y ahí la pude desarrollar un poco más. En el mismo año lectivo me cambiaron a pintura. Alfredo Zermeño era el encargado de pintura y el encargado del departamento de artes visuales, de artes plásticas. Un maestro, no sé cuál, creo que Zermeño, tomó uno de mis dibujos y lo metió al concurso que se hacía entonces en la Feria de San Marcos y con ese dibujo gané el primer lugar. Obviamente, eso fue un estímulo, pero para mí seguía siendo algo circunstancial: que lo recibiera fue simplemente una consecuencia. No fue tampoco nada del otro mundo ni nada de nada, simplemente era... a lo mejor por mi carácter, que era, un poco, digamos, frío, no me sucedió nada. Después, al año siguiente, en el 63, ya inscrito para el siguiente curso, recibí una carta de un primo que me preguntaba si quería ir a ayudarlo, porque estaba trabajando en una fábrica, la Bacardí. Mi padre había comprado una máquina de soldar y quería que nosotros, mis hermanos y yo, nos dedicáramos a algo en lo que no dependiéramos de un jefe, como él lo había hecho, donde tenía que acatar órdenes. Su idea era que en algún momento lográramos tener un taller de herrería y balconería. Aprendí a soldar y a hacer cosas elementales: puertas, ventanas, barandales, sillas, mesas. Mi primo estaba enterado de que yo sabía soldar y por eso me invitó. Acepté, pensando que a lo mejor podía tener mayor libertad de acción allá, además de que, alejándome de mis padres, no les iba a causar preocupaciones y molestias. Me fui para Ciudad de México y las circunstancias hicieron

4 Antecedente de la Casa de la Cultura de Aguascalientes.

que en un mes o dos meses siguientes ya no tuviera trabajo, porque el trabajo no era de mi primo, era de la compañía donde trabajaba, y su compañía lo mandó a trabajar a no sé dónde de la República, y yo me quedé ahí. Me quedé así de “¿y ahora qué hago?, pues me quedo”. Aprovechando la estancia con mi tío y su familia, una familia numerosa, me fui a abrigar ahí. Tenía casa y sustento, pero no tenía nada de lo demás. Busqué trabajo, pero no encontré. En alguna ocasión, mi primo regresó por algunas cuestiones del trabajo y me colocó en una constructora como soldador (una constructora que no necesitaba soldadores). Además, yo no sabía nada de la soldadura de la construcción, que es muy diferente a otras. Me dejaron como peón de albañil. Allá se utilizaba el término *macuarro*, que es el que lleva la mezcla y el trabajo más pesado. Yo no estaba acostumbrado a trabajar así. Fueron una o dos semanas después cuando no sé qué circunstancias sucedieron que la constructora necesitaba ampliar el horario a dos turnos de construcción. Estaban reconstruyendo un banco y necesitaban un almacenista para el otro turno, y como yo era el único que sabía leer y escribir de los que estaban ahí, fui yo. Me cambiaron para que me preparara. El turno único que había era en la mañana, no me acuerdo a qué hora era. El chiste es que cuando llego con el almacenista, antes que nada me dice: “yo me voy a quedar en el turno de la tarde, yo no quiero venir en la mañana”. O sea, me estaba diciendo: “tú te quedas en la mañana”. Era un trabajo más intelectual que físico. Una vez ya establecido, una vez ya ubicado como almacenista en la construcción y teniendo la tarde libre, vi la posibilidad de ir a La Esmeralda, que era lo único que sabía que existía, porque ahí había estudiado Alfredo Zermeño.

JT: ¿Zermeño fue quien te comentó que existía La Esmeralda?

JC: Sí, bueno, lo sabía desde el momento en que decía que había estudiado allí. Entonces fui y me di cuenta de que, para entrar, no había mayor obstáculo que el cupo limitado.

JT: **A distancia, ¿eres un artista por convención o por convicción?**

JC: Yo creo que por convicción, más que por vocación. Sí, porque la realidad es que no había ningún convencionalismo en ese sentido ni ningún otro interés más que algo que me satisfizo, que me gustó mucho, pero todo esto se amplió y me gustó y fue terriblemente penetrante en mí. A lo mejor la palabra terriblemente no está bien aplicada, pero, en fin.

JT: **¿Dirías que el hecho de que tu amigo te invitara a dibujar es un momento decisivo en tu vida?**

JC: Sí, pero también fue el estar en La Esmeralda. No aquí en Aguascalientes, sino en La Esmeralda.

JT: **Ya platicaste un poco sobre el contexto social de tu familia, pero, para ese entonces, me parece comprender que te empezaste a ganar la vida por ti mismo para no causarle preocupaciones a tu familia...**

JC: Bueno, había tenido algunos trabajos aquí, trabajos elementales, inclusive de lavacoches en una pensión de automóviles. Me dedicaba a hacer cosas, ahí más o menos, en la casa. Eso me retribuía algún ingreso mínimo, porque no era trabajo constante, era más trabajo de los vecinos y familiares cuando les hacíamos las puertas, en las cuales yo tenía algún ingreso. Estuve algún tiempo, también, como tres años o más, en un rancho, en Ojo de Agua de la Palma, Zacatecas. El pueblo está dividido entre Zacatecas y

Jalisco, en donde mi papá tenía un pequeño terrenito de temporal y se le ocurrió poner una fragua; entonces, mi hermano se hizo cargo de ella, pero mi hermano andaba entonces de enamorado y lo abandonó. Yo, por apoyar a mi padre, me fui allá para trabajar en la fragua, en herrería. Allá también aprendí a soldar a fuego, a trabajar la forja. Ésos eran, digamos, mis ingresos. Ya en México, mis ingresos eran mis honorarios, mi sueldo, pero, de todas maneras, seguía siendo de una clase media baja o clase baja media, en donde, pues, sobrevivíamos. Bueno, eran otras circunstancias, no puedo decir que hayan sido ingratas, porque la realidad es que nunca sentí que lo fueran.

JT: ¿Cuántos hermanos tienes?

JC: Fuimos, en total, cinco. Uno era del primer matrimonio de mi padre, donde enviudó, y los otros cuatro somos hermanos carnales. De los cinco, yo fui el tercero.

JT: ¿A qué se dedicaban tus hermanos?

JC: El mayor, el del primer matrimonio de mi padre, se metió mucho a las cuestiones de la mecánica, del manejo de autos, de transporte, de transporte de carga, básicamente; mi hermano mayor, ya fallecido, era también obrero, trabajaba en diferentes partes hasta que entró al ferrocarril; mi hermano menor también estuvo de obrero en Bordados Maty, hasta que también entró al ferrocarril; y mi hermana, que fue ya muy lejana en edad... yo soy tres años menor que el mayor; el que sigue de mí, cinco menor que yo; y mi hermana es ocho menor que mi hermano, o sea, 13 menor que yo. Fue una familia diferente a como eran entonces, que eran normalmente numerosas.

JT: ¿Cómo podrías calificar a tu familia?, ¿amorosa, respetuosa, generosa?

JC: A lo mejor tan amorosa no, porque la misma situación de nosotros, que no somos muy expresivos, muy de manifestar emociones, no permitía esa cuestión. Pero sí era una familia unida y armoniosa.

JT: ¿Había inclinaciones políticas en tu familia o en ti mismo?

JC: No, ninguna. Totalmente apolítica.

JT: En ese momento había conflictos con los ferrocarrileros...⁵

JC: Sí, mi padre se veía involucrado y luego no sabía qué hacer. Le tocó lo del movimiento de Vallejo en el 58 y todo ese tipo de cosas.

JT: ¿Tuvo algún impacto en ustedes?

JC: Era más la angustia de mi padre que la situación, pero no por la cuestión política, sino por su empleo y su ingreso, ya que era raquítrico.

JT: El taller que tomaste con Zermeno, ¿fue el único que tuviste en Aguascalientes?

JC: Sí.

JT: ¿No había más?

5 Me refiero a la lucha sindical que encabezó Demetrio Vallejo (1910-1985). *La morena y sus chorriados: los ferrocarrileros de Aguascalientes* (2006), de Gabriel Medrano de Luna, es uno de los libros que ayuda a comprender este conflicto.

JC: No, no había. Que yo supiera, no.

JT: ¿Qué aprendiste de él?, ¿técnica, conocimiento del mundo, algo acerca de lo que ocurría fuera de Aguascalientes?

JC: Absolutamente nada.

JT: ¿Nada?

JC: Técnicas, obvio; yo no conocía de temple y ahí hice temple; no conocía el óleo y creo que hice óleo...

JT: ¿Algo más?

JC: Hasta ahí, nada más.

JT: Sin embargo, el conocimiento de que existía La Esmeralda viene de él. Ahí estuviste cursando tus estudios como artista, pero ¿tenías conciencia tú mismo de serlo?

JC: No.

JT: ¿Cuándo cobraste conciencia de que lo que estabas haciendo era arte y, en consecuencia, tú eras un artista?

JC: La realidad es que hasta la fecha no considero que sea un artista. O sea, en algún momento, y tal vez después de egresar de La Esmeralda, fue cuando me di cuenta de que lo que pretendía era hacer arte. Puede ser que algunas cosas hayan resultado con cierta calidad, creatividad, qué sé yo, pero, al final, solamente son intenciones, porque me di cuenta de que la palabra artista se maneja muy fácilmente y a veces hasta de una manera frívola. Acabo de leer por ahí un escrito, manifiesto, carta o qué sé yo, en Facebook, de alguien que se dice artista visual y pone su nombre,

¿no? Y cuando veo su trabajo no puedo considerar que eso sea arte. Bueno, si consideramos lo que dice Marcel Duchamp, donde hay arte bueno, malo e indiferente, pues sería arte malo; podría aceptar que es artista mala. Pero no, yo considero que el arte es algo más. Si acepto la idea de que todo es arte, entonces tengo que aceptar que lo que venden ahora en centros comerciales, que está expuesto en el piso, es arte. ¿Que Bob Ross es arte? No es arte. Desde mi criterio, por supuesto. El hecho de que yo me haya sentido artista, creo que es muy subjetivo. La realidad es que nunca me sentí artista.

JT: ¿Y ahora?

JC: Aún no, aún no. Me asumo como alguien que pretende hacer arte todavía.

JT: Entonces, reformulo, ¿cuándo cobras conciencia de que existe este producto simbólico al que llamamos arte y que es muy probable que tu trabajo, en ese sentido, también lo sea?

JC: Yo creo que fue un poco después de salir de La Esmeralda. Ahí conocí mucho, pero todavía no lo tomaba así como que el gran arte. Además, obviamente, el seguir leyendo, viendo y viviendo, pues te va dando otro criterio y otra visión que de alguna manera te va forjando. La realidad es que yo estuve en La Esmeralda simplemente porque me fascinaba lo que estaba viviendo, lo que estaba conociendo y aprendiendo. Nunca pensé, nunca lo hice pensando en que, cuando terminara, iba a ser artista o iba a ser profesor o iba a ser no sé qué cosa...

JT: Director...

JC: Mucho menos director o promotor o qué sé yo. No, no, simplemente era la vivencia de disfrutar lo que estabas haciendo y lo que estabas conociendo, lo que estaba a tu alrededor.

JT: ¿Disfrutabas las clases con Zermeño?

JC: No. A lo mejor sí, pero sin conciencia. Y de alguna manera... bueno, necesariamente sí es el origen y es el punto de partida, pues tuvo que pasar algo para poder pensar en estar en La Esmeralda. De lo contrario, no hubiera sido. Terminé los estudios en La Esmeralda y yo no sabía qué iba a hacer. Yo creo que todavía estando aquí, como director del Centro de Artes Visuales, no la asumía como mi actividad definitiva.

JT: Como artista, te cuesta asumirte como tal, pero tienes una variedad de perfiles: ¿pasa lo mismo como crítico, como curador, como promotor, como gestor?

JC: Como crítico y como curador no me asumo. Como lo otro sí, porque son actividades que hacía. El término crítico y el término curador son los que todavía no los asumo. La realidad es que el *curator*, que es de donde viene la palabra, es el que se encargaba de la revisión, la selección, cuidado de la obra, y no como se asume ahora en México, que cualquiera se dice curador por el hecho de organizar una exposición.

JT: Mencionaste que, en ese tiempo, antes de entrar a La Esmeralda, cuando estabas con Zermeño, tenías una variedad de trabajos y que había muy poca producción artística o nula...

JC: Había poca. En la Casa de la Cultura estaba una galería y a veces se presentaban cosas buenas.

JT: **La influencia del arte que viste en Aguascalientes, ¿qué tanto determinó tu formación?**

JC: No, no, yo creo que fue la actividad, no el arte.

JT: **Te preguntaba sobre si te asumías como crítico, curador. Dices que no...**

JC: No, porque, bueno, yo creo que para ser crítico se necesita un poco mayor de análisis, de minuciosidad, de una serie de elementos. La realidad es que lo que yo hago como crítico son comentarios basados en mi vivencia y mi conocimiento.

JT: **Lo pregunto porque la palabra crítica, y la conciencia moderna de hacer crítica, ya estaba en Aguascalientes en los 50. Prueba de ello es la revista *Paralelo*, donde Víctor Sandoval y Desiderio Macías Silva publicaron textos donde hablaban sobre crítica y criticaban la crítica y criticaban a los críticos. La palabra curador, sin embargo, no aparecía todavía en el contexto...**

JC: No, no, eso apareció hace 20 años... en México.

JT: **¿Tomaste conciencia en ese momento de la crítica como profesión? Quiero decir, ¿alguien en Aguascalientes te llegó a decir “vamos a criticar esta obra”?**

JC: Eso fue en La Esmeralda.

JT: **¿En Aguascaliente no tuviste esa información?**

JC: No, allá sí lo hacíamos como ejercicio.

JT: ¿Entonces en qué consistía ese taller con Zermeño?

JC: En hacer. Te decía: “vas bien, por el color, ahora esto” o qué sé yo. Creo que ni siquiera teoría del color o composición o anatomía o cualquiera de las cuestiones teóricas académicas las teníamos aquí.

JT: ¿Cómo calificarías ese taller?

JC: Muy primario. Digamos, un club. Un club de pintura.

JT: ¿Lo que hacían era absolutamente figurativo?

JC: Sí, por supuesto.

JT: ¿Por qué crees que haya sido así?, ¿de qué año estamos hablando?

JC: 62, 63; precisamente, por el momento. Además, aquí, si bien es cierto que en ese entonces ya estaba en ebullición en México otro arte, aunque bastante retrasado, yo no lo sabía, y si alguien lo sabía ahí, nadie lo comentaba. Yo creo que nadie lo sabía. Inclusive no sé hasta qué punto Zermeño lo sabía o no.

JT: ¿Qué influencia crees que haya tenido la Asociación Cultural Aguascalentense, la revista *Paralelo*, los proyectos de Sandoval, en el arte de esta ciudad y en ti mismo?

JC: Bueno, en mí mismo, creo que nada, porque no sabía, no conocía nada. Yo creo que Sandoval también lo hacía por una inquietud personal. Le gustaba hacerlo. No sé si realmente su intención era cambiar o hacer qué sé yo. Y con

hacer no me refiero a hacer para la ciudad o hacer esto, sino simplemente hacer lo que a él le satisfacía. Quiero pensar que a lo mejor lo hizo por proyección, porque también así me sucedió a mí, pero no lo sé.

JT: A todos esos artistas que estaban en ese momento, como Sandoval o Macías Silva, además de los que se estaban convirtiendo en clásicos, como Herrán, Contreras, ¿los conocías?

JC: No.

JT: ¿Porque no había difusión de ese patrimonio?, ¿porque no te acercabas?

JC: Por las dos cosas, o sea, no había difusión, pero tampoco uno se acercaba. Esto lo aprendí, lo de acercarse, cuando hicieron los salones nacionales de artes plásticas. El primer salón fue el de grabado, luego de pintura, escultura, en fin. En ese primer salón nacional de pintura, que fue donde sucedió lo de Enrique Guzmán,⁶ hubo una serie de mesas redondas, ahí en el Palacio de Bellas Artes, en la que creo que ya era la sala Manuel M. Ponce. En una de ellas me invitaron como ponente. El tema que nos tocaba era arte y sociedad, y mi ponencia estaba relacionada con la falta de difusión del arte en Aguascalientes, y que nosotros, aquí, nos enterábamos nada más por las páginas de sociales. Llevé algunos ejemplos, no solamente de aquí, sino también de México, tomados de *Excelsior*, *El Universal*, *Novedades* y no me acuerdo qué otros, y leí pequeños párrafos, quejándome de la falta de información que te-

6 Castañeda se refiere al conocido hecho de 1978, en el Museo del Palacio de Bellas Artes, de la Ciudad de México, donde la obra ganadora del premio nacional de pintura, *El negro no. 4*, de Beatriz Zamora, fue agredida por Enrique Guzmán.

níamos en Aguascalientes. En el público estaba Raquel Tibol...

JT: ¿Qué fue lo que dijo?

JC: Me dijo que no había falta de información, sino autodesinformación. Entonces comprendí que era cierto.

JT: ¿Te noqueó?

JC: Sí, sí, o sea, me dijo que si yo quería información, tenía que buscarla. En La Esmeralda conocí mucho, realmente en La Esmeralda conocí todo.

JT: Pero antes de entrar...

JC: Antes de entrar, no. No, no, sí fue allá donde conocí, no puedo decir que todo, porque después de que salí de La Esmeralda hasta ahora ha sido mucho lo que he conocido...

JT: Podríamos decir que conociste Aguascalientes en México.

JC: Sí, la cuestión del arte.

JT: En La Esmeralda, ¿hubo algún profesor que te motivara o que te estimulara intelectualmente en ese sentido?

JC: Benito Messeguer. Pero, digamos, no sólo me motivaba a mí, sino que motivaba a todos. Por alguna razón o características suyas, yo me fui acercando a él o él conmigo. Estuve muy, muy cerca. Él era separado. Tenía una mujer, y con ellos dos estuve muy cerca. Creo que ya entrando por el 64 a La Esmeralda, que fue cuando lo conocí, o tal vez del 66 en adelante, estuve muy cerca de él...



Benito Messeguer. Imagen del archivo de Castañeda donada al autor

JT: Entraste en el sesenta y...

JC: ...cuatro. El calendario de allá era llamado "A". Eso, ustedes no lo conocieron, no supieron. Había dos calendarios escolares.

JT: ¿En qué consistían?

JC: En que el "A" era el que se aplicaba en el D.F., y no sé en qué otras partes de afuera: empezaba en febrero y terminaba en noviembre; y el "B", el que nosotros siempre tuvimos: de septiembre a junio. Allá, en ese momento, fue cuando empezó a cambiar el calendario, por eso mismo correspondió a que los años lectivos eran por año. No eran 62-63, como aquí, sino ya fue 64-65. En algún momento, ya en el 68, en el periodo 67-68, Messeguer estuvo con nosotros, digamos, en 1º, en 2º y en 5º, pero yo estuve con él mucho tiempo, inclusive posteriormente. Cuando él fue director, me invitó a dar clase en La Esmeralda.

JT: ¿Podrías decir que ése es otro acontecimiento capital en tu vida, haber estado con Messeguer?

JC: Por supuesto.

JT: O sea, de los que hemos nombrado, me parece que son, primero, la invitación al taller de dibujo; segundo, el descubrimiento de la existencia de La Esmeralda por parte de Zermeño; y, tercero, la relación con Messeguer.

JC: Sí.

JT: ¿Qué fue lo que le aprendiste más? Porque creo que hay una opinión más o menos consensuada ahora: la gente te ve como un tipo muy generoso que comparte su conocimiento. ¿Estarías de acuerdo en que Benito Messeguer es al que le debes este espíritu de compartir lo que ves?

JC: Yo creo que coadyuvó, aunque la realidad es que yo creo que lo de compartir viene de la familia y más que nada de mi madre.

JT: ¿Cómo era?

JC: Generosa.

JT: ¿En qué sentido?

JC: En todos los sentidos, aún con sus limitantes extremos. La realidad es que, por todas mis circunstancias, nunca he tenido ingresos abundantes. La misma demanda de mi obra, pues no es muy grande, tampoco tengo mucho ingreso por ventas. Sí tuve muchos ingresos por premios, éstos sí me tocaron. A eso me refiero con las cuestiones materiales. En las cuestiones, digamos, naturales, de compartir lo

que soy, lo que sé, pues eso tal vez sea cuestión de los dos, de mi madre y de Benito. Él, por ejemplo, formó parte de la generación de la ruptura, pero era de los que estaban un poco al margen, porque siempre estaba criticando. Era de origen español, renegaba, decía que era mexicano, pero no se le quitaba la z y estuvo en pleito con todos... bueno, no con todos, con muchos. Cuando se sentía un poco agobiado, se iba a Acapulco, agarraba su vehículo con Licha, su mujer, echaba algunas telas a la cajuela y se iba. Tenía allá familiares o amistades donde se hospedaba y me pedía que me quedara en su casa de México, en su casa-estudio.

JT: Te detengo un poquito ahí. Eso habla de que había una relación muy empática, muy cercana entre los dos. ¿Cómo inicia?

JC: No sé, no recuerdo. Cuando él iba a Europa, yo me quedaba en su casa. Me quedaba, digamos, casi casi, nomás a dormir, porque había una persona que se encargaba de los animales, de la limpieza, de la despensa, y yo me encargaba de llevar los alimentos para los gatos. Yo disponía de su taller, de su biblioteca. En algún momento, inclusive, me llevé la máquina de soldar de mi padre, me la llevé a su estudio para subsistir, para hacer algunos trabajos. Yo tenía llave y su confianza, pero, no solamente la confianza, sino que también me echaba al ruedo sin capote: “¡Órale!”. Supongo que se dio cuenta, creo que, como todo mundo, que en ese momento yo era una persona muy, muy tímida, muy, muy introvertida, y en consecuencia, tal vez de todas mis situaciones de la infancia y la juventud, era muy, muy...

JT: Ensimismado, dijiste.

JC: Eso. Entonces, no sé si él se daba cuenta o simplemente le valía. La realidad es que me ayudó mucho, mucho, porque

yo aceptaba muchas cosas sin saber si era capaz o no. A la misma invitación que me hizo a La Esmeralda yo dije sí.

JT: Si eras tan tímido, ¿qué te hizo quedarte en otra ciudad, una monstruosa, que no se comparaba para nada con Aguascalientes?

JC: A lo mejor simplemente el gusto, el gusto de hacer las cosas.

NO HACER UNA FLOR AMARILLA CON TALLO VERDE: ESTUDIANTE DE LA ESMERALDA

JT: ¿En qué fecha entraste a La Esmeralda?

JC: Febrero de 1964.

JT: Cuando llegas ahí, en comparación con el taller de Zermelino, ¿qué descubres?

JC: Pues que era más amplio. No nada más el desarrollo técnico y habilidades manuales, sino también se planteaban, todavía de una manera muy elemental, otras habilidades del pensamiento. Acá nada más eran habilidades manuales, diferentes técnicas, más o menos lo mismo; allá se trabajó mucho con la forma, el color, las teorías, que aquí no había. Las teorías del color, para empezar. Después se fueron ampliando a otras teorías: perspectiva, composición, anatomía, historia, historia del arte, fundamentalmente.

JT: ¿Era una formación académica?

JC: Entre comillas, porque eran talleres, no era una carrera.

JT: Supongo, sin embargo, que tendía a ser muy académica.

JC: Sí, claro. De alguna manera, todavía nosotros heredamos los programas de estudio o planes de estudio de la Escuela Mexicana de Pintura, aunque ya estábamos en el 64. La Esmeralda venía arrastrando los programas que pusieron Diego Rivera, Feliciano Peña, Frida Kahlo y todos aquellos que empezaron a trabajar en La Esmeralda en pintura y en escultura. Ahora, yo entré a estudiar en la tarde por cuestiones de necesidades...

JT: Laborales...

JC: Laborales, por supuesto. Había otros grupos en la mañana, donde, si bien es cierto que tampoco eran una carrera, sí eran más completos, sí eran más amplios.

JT: ¿En qué sentido?

JC: En los talleres y en las teorías. Nosotros teníamos nada más talleres de dibujo y de pintura. Estudiábamos pintura. Ellos llevaban escultura y llevaban grabado y llevaban otras clases teóricas, y lo que llevábamos nosotros de clases teóricas era más por iniciativa de los maestros que por el programa que lo marcara. Era un poco más taller libre, aunque no se llamaba así. Había aparte un taller libre que era un poco para las personas que simplemente les interesaba pasar el tiempo ahí. Uno decidía si entraba en la mañana, si entraba en la tarde o a taller libre.

JT: De tus profesores, ¿a quiénes recuerdas especialmente?

JC: Empezamos con Eduardo Castellanos en pintura y Benito Messeguer en dibujo, eso fue todo el año. La demanda aparentemente fue amplia, porque se hicieron dos grupos de primer año, éramos 40 en cada grupo. Para un taller, eso era mucho, sobre todo con las condiciones físicas del espacio, que no era muy grande.

JT: **Estimo que no todos eran de la Ciudad de México, ¿había mucha gente del resto del país?**

JC: No, creo que, básicamente, si era de fuera, es porque se había trasladado a la Ciudad de México, como era mi caso. Pero no era gente de fuera que fuera a estudiar. Qué bonita la redundancia.

JT: **¿Qué clase de arte se practicaba en ese tiempo?**

JC: La figuración o lo académico. Te decía que era la herencia de la Escuela Mexicana de Pintura, entonces, era el dibujo o la pintura a través de objetos, primero con figuras geométricas, ¡cuerpos geométricos! Como pirámides, cilindros, conos, no sé, cualquier tipo de figura que nos ponían. Una figura estaba pintada de diferente color, en donde uno tenía que analizarla para ubicar compositivamente en el espacio. Teníamos materiales básicos, elementales, baratos, para ir aprendiendo a ver el color, ver el reflejo, ver el color local, ver el color ambiental, ver las cuestiones de luz, sombra, y lo mismo en el dibujo. Así fue gradualmente donde se fueron, digamos, complicando, entre comillas, los modelos. Eran modelos naturales, no era que uno inventara o copiara, sino, simplemente, el objeto estaba ahí y uno tenía que observarlo y trasladarlo a la superficie, ya sea en una forma gráfica o pintura con color o con tonos.

JT: ¿Durante los cinco años fue así?

JC: No, eso fue el primer año y, por supuesto, a lo largo del año se fue variando. En el primer año de dibujo, ya al final, empezamos a hacer algo de retrato, y en pintura ya hacíamos algo de bodegón y empezábamos a trabajar otros materiales.

JT: ¿Hasta dónde se evolucionó el cambio desde el primer año hasta el quinto?

JC: Yo creo que mucho, a pesar de las limitantes del programa, pero creo que, otra vez, más por cuestiones de iniciativas de los profesores. Porque iba variando, pero no gran cosa. Generalmente, yo comento que me pasé cinco años aprendiendo a dibujar la figura humana. Realmente, no fueron cinco, porque la figura humana la empezamos a trabajar en segundo año, fueron cuatro. Y después de aprender a dibujar la figura humana, salí abstracto, porque los momentos eran diferentes.

JT: ¿Esa abstracción la aprendiste extracurricularmente o dentro de la escuela?

JC: Dentro de la escuela, dentro de la libertad que nos daban, dentro de las provocaciones que nos hacían. Sobre todo con Benito, quien nos empujaba o provocaba a hacer otras cosas. Con Benito, en pintura, ya empezábamos a evolucionar a otras cosas: pintar la figura humana, interpretar, componer, ir viendo cosas diferentes, aparte de la figura del natural o del modelo vivo (porque siempre fue modelo vivo, no había maniquís). Ahí nos enfrentamos con Rolando Arjona, un maestro yucateco muy exigente, muy cuadrado. Siempre estaba alrededor del taller exigiendo que se estuviera trabajando, que se observara, que se ana-

lizara, que se viera. Hay que señalar también que, bueno, sucedieron dos cosas en ese lapso en La Esmeralda. Una: el cambio de calendario escolar, del calendario A, que era entonces el de la provincia, a un calendario único que ahora está. Entonces, esto le fue restando un mes, de los diez meses de estudio. Se le iba restando así y quedaban nueve, para ir recorriendo el calendario. Y la segunda fue la remodelación del edificio, la construcción de un cuerpo arquitectónico más amplio, más funcional, entre comillas, que se empezó a hacer precisamente en el primer año lectivo; si mal no recuerdo, en el segundo año ya estábamos usando ese espacio: un diseño arquitectónico de Ruth Rivera, de Ruth Rivera Marín, hija de Diego. La parte frontal de La Esmeralda se convirtió en este edificio, y la parte trasera seguía con la misma construcción que existía originalmente, que era donde, de alguna manera, en algún momento se tuvo que apretar toda la escuela, porque la parte de enfrente estaba en construcción, inclusive con algunos periodos, a veces largos, de semanas o meses de suspensión de clases por esta situación o por estar viendo en dónde se nos ubicaba temporalmente. Se pensó en lo que ahora es el Museo Nacional de Arte, que entonces era Telégrafos Nacionales, pero nunca se logró, nunca se pudo. Entonces, pues hubo una serie de irregularidades en la secuencia de los estudios. En segundo año, si mal no recuerdo, ya en ese edificio era cuando estaba trabajando Rolando Arjona con nosotros, exigiéndonos. Casi casi que a veces era una presión física, de estar picando las costillas para que uno trabajara. Desde luego que puede que haya sido positivo, en el sentido de que nos obligaba a estar trabajando, no a estar esperando la inspiración. Cosa muy común entre los que se dedican al arte y que dicen “no estoy inspirado” y no hacen nada. Pero no, lo que pasa es que son inútiles. Luego nos tocaron dos maestros, bueno, Rolando Arjona —me regreso un poquito— era también de esta misma ge-

neración, pero no de los conocidos de la generación de la ruptura, y Benito también, ya lo he comentado. En tercer año nos tocó un maestro relativamente joven en relación con los demás, José Muñoz Medina, quien también había tenido cierta importancia muy pasajera dentro de algunos grupos de la generación de la ruptura junto con Arnold Belkin, Rafael Coronel, Artemio Sepúlveda —que no pasó a la historia—, e hicieron un grupo, “Los interioristas”. Muñoz Medina tuvo su importancia —era muy buen dibujante—. Él nos daba dibujo. El que nos daba pintura era el maestro Assad, todo un personaje dentro de la docencia, por sus mismas características y personalidad. Assad era una persona ya muy grande, aparentemente de origen español, un señor solitario, creo que vivía casi casi como refugiado en el exconvento el Churubusco, que era donde se iniciaba la escuela de restauración. Era solo, no tenía familia, no tenía esposa, no tenía nada. Había sido, él lo contaba, compañero de escuela de Salvador Dalí, al cual se refería como el chico Dalí. Para él, todos eran chicos, todo era maravilloso, era un ser todo bondad, generoso, se gastaba su sueldo en comprar material a los alumnos, estaba siempre endeudado con la tienda de materiales de arte de la esquina porque mandaba a la gente: “ve ahí con éste y diles que te den una tela, que te den un óleo y yo se los pago”. Pero eso no lo hacía buen maestro. O sea, simplemente todo era maravilloso, todo era bonito: “muy bien, hijito, muy bien, mira, cámbiale aquí”, eran sus actitudes un poco extrañas y raras, pero al final había que tomarlo de quien venía. Decía “no, hijita, está muy mal, mira, esta pierna está muy buena, parece de mujer”. Y el modelo era hombre. Después sacaba un carbón: “muévele así”, decía, y lo trazaba él y, generalmente, muchos alumnos, sobre todo alumnas, quedaban así de: “¡chin!, ya me lo echó a perder”. Era su forma de ser y casi traía las manos vendadas y decía “muy bien, hijito, déjalo y haz otro bueno,

otro mejor”. Pepe Muñoz Medina, pues representaba la pachanga, era el divertido, era el bohemio que sabe tocar la guitarra y que se va a las reuniones y canta y empezaba con las canciones de protesta. Buen dibujante, tolerante, pero tampoco era un gran maestro.

JT: ¿Quién era el director de La Esmeralda en ese momento?

JC: Fernando Castro Pacheco, yucateco, también.

JT: Por el perfil de tus profesores, entiendo que es como cualquier otra escuela donde hay buenos maestros, malos maestros, gente muy noble que no necesariamente es buena en la docencia, pero en tu conversación continuamente sobresale Benito Messeguer. ¿Qué fue lo que le aprendiste en sus clases y qué como persona?

JC: Seguramente en sus clases aprendí muchas cosas, no te recuerdo ahorita qué cuestiones técnicas, pero lo que aprendí de él fue su forma de ser, su actitud, su manera de volcarse hacia algo que le gustaba, que lo disfrutaba, que lo sufría, que lo defendía; hacer muchas cosas; la actitud que tomaba ante las circunstancias y, para mí, la forma de provocar.

JT: ¿A qué te referías?

JC: Sí, de provocar. Si yo podía hacer esto, lo podía hacer mejor. Y si no lo podía hacer, lo tenía que intentar para poder lograrlo. Era muy común que Benito se detuviera en algún trabajo en proceso y se quedara viéndolo, por supuesto siempre con el reconocimiento de que estaba el autor ahí, de que estaba ahí la persona, y decía: “¿de quién es esta nata?” (nata es una muletilla española, digámoslo así, que significa porquería). Entonces ya te daba alguna

indicación, pero no te decía qué debías hacer; te decía qué podías hacer y cuáles eran las posibilidades. A veces te decía: “déjalo, ahí está muy bien, haz otro, lo mismo, pero empíezalo otra vez, no modifiques ése porque tiene muchos valores”. Uno, en esa trayectoria, no encontraba los valores, y a mí me costaba mucho trabajo dejar lo que me decía que no hiciera para empezar otro. Generalmente no le hacía caso y lo echaba a perder, desde el punto de vista de él, a veces también desde el punto de vista mío. Benito viajaba mucho, iba con frecuencia a Nueva York y a Europa, y a su regreso nos daba a conocer lo que sucedía de primera mano. Era lo que también a mí me motivaba mucho. También su forma crítica de ver el arte, en general, y en particular lo que estaba a nuestro alrededor, que era la generación de la ruptura, aparte de los muralistas. Era muy afecto al muralismo, pero no al muralismo de la escuela mexicana. Y eso era, digamos, como maestro, era eso lo que a mí me llamaba mucho la atención y me ayudaba mucho, además de plantear trabajos en los que uno tuviera que sacar todo y solucionarlo. No era de la clase de profesores que decía: “ahora vamos a hacer una flor amarilla con tallo verde”. Suceden muchas cosas cuando uno quiere hacer otra cosa y el maestro dice: “no, no, vamos a hacer una flor amarilla con tallo verde”, y terminas haciendo la flor amarilla con tallo verde, y cuando llegas con un maestro que te da libertad, estás esperando que te diga qué hacer, y te dice: “¿a qué hora vas a empezar?”. Benito no te decía qué debías hacer.

JT: ¿Crees que estas actitudes de Benito las incorporaste en tu profesión?

JC: No solamente eso, sino también fueron las otras cuestiones...

JT: ¿Como cuáles?

JC: Como de compartir las imágenes que tenía...

JT: Y sus viajes...

JC: Y sus libros y sus vivencias, todas esas cosas. Independientemente de que la interacción humana era extraescolar. Él me metió a las galerías, él me ayudó, no sé, a estar en círculos, en grupos.

JT: ¿Te podrías considerar o estarías de acuerdo en considerarte messegueriano?

JC: Claro, aunque siempre traté de evitar la influencia formal de su pintura.

JT: Has hablado de dos profesores. Por una parte, alguien que les decía que todo estaba bien, y por otra, alguien que los invitaba a producir y que les sugería algunas modificaciones. Esto último, de algún modo, puede ser una manifestación velada de crítica...

JC: Sí.

JT: ¿Qué tanto se criticaba dentro de La Esmeralda?

JC: Ahí con Benito, sí.

JT: ¿Y con el resto de profesores?

JC: No, con los demás no.

JT: ¿Cuándo descubriste tu inquietud por comentar el arte?

JC: Eso fue aquí, más por necesidad o inquietud. Bueno, en Aguascalientes no había nada. Sobre todo en quinto año: volvió a estar Benito en dibujo y pintura, y al final de las actividades decía que hiciéramos nuestro propio espacio, que implicaba, muy entre comillas, cómo museografiar. No era nuestro trabajo, pero íbamos a cada uno de los lotes para opinar y a que se defendiera el autor de las opiniones del maestro, y hacer, digamos, crítica y autocrítica, intercambio de opiniones, no nada más entre el maestro y el estudiante, sino con los compañeros. Había una interacción más amplia de cómo enfrentarte a algo más allá de me gusta o no me gusta. Si no me gustaba, ¿por qué no? Y si sí me gustaba, ¿por qué sí? Con esto teníamos obviamente un conocimiento ya más amplio de apreciación, de apreciación por las cuestiones que ya teníamos por conocimiento de la composición, por los estudios teóricos de la perspectiva, de la anatomía, aunque en esos momentos ya la perspectiva no era aplicable, porque la manifestación era diferente. A las técnicas, a las búsquedas, luego le llaman experimentación, pero no es cierto, se hace cualquier pendejada y se dice estoy experimentando.

JT: **Esta actitud crítica también la incorporaste en tu vida profesional a partir de ahí, sin embargo, entiendo que la crítica era oral, ¿se producía también por escrito?**

JC: No, se produjo al final cuando nos pidieron una especie de tesina. A mitad de quinto año, se nos pidió que en una clase expusiéramos acerca de alguien que nosotros escogiéramos. Yo escogí a Kandinsky, y al final se nos pidió un texto (lo tengo por ahí todavía, terriblemente mal redactado, con un montón de faltas de ortografía, obviamente con cantidad de cosas que me fusilé), pero era...

JT: **¿Te acuerdas de dónde lo fusilaste?**

JC: Pues de los libros, de las revistas y cosas que iba tomando y que iba viendo sobre arte contemporáneo o arte moderno, no me acuerdo cómo se llamaba entonces.

JT: Has dicho que revisaban teoría del arte, teoría del color, composición, ¿qué pasa con la historia del arte mexicano o historia del arte occidental?

JC: Eran clases que se daban aparte y eran optativas.

JT: ¿Las tomaste?

JC: No todas, sólo algunas. El maestro Benito, en especial, nos daba, si no clases, sí pláticas de la historia del arte mexicano y del arte internacional.

JT: ¿Ustedes eran conscientes de que algunos de sus profesores, o incluso La Esmeralda misma, formaban parte de la historia del arte en México?

JC: De alguna manera, yo creo que sí nos dábamos cuenta, porque al final eran las dos únicas escuelas: San Carlos y La Esmeralda, y lo demás realmente no existía.

JT: La teoría del arte que revisaban, lo que comentaban o empezaban a comentar, ¿era sobre arte clásico, moderno? ¿Recuerdas alguna teoría que les compartieran?

JC: No, había muy poco de arte moderno y menos de contemporáneo. Era muy común que encontraras enciclopedias y que se quedaran en los años 50 con Pollock.

JT: ¿Cómo conociste el arte de Pollock?

JC: Por las exposiciones que empezaban a haber en el Museo de Arte Moderno (MAM), que se inauguró, creo, en septiembre del 64.

JT: ¿Cómo llegaste a esas exposiciones?, ¿los profesores mismos los motivaban a asistir o por curiosidad personal?

JC: Yo creo que fue por curiosidad, aparte de que sí nos motivaban, sobre todo Benito. Uno de los compañeros decía: “no, yo no voy porque no quiero tener influencias”. Yo iba a casi todas las inauguraciones de galerías.

JT: ¿Qué exposiciones recuerdas como fundamentales en tu profesión?

JC: La colección Johnson & Johnson, los de las curitas y talcos para bebés. Ésa fue una de ellas. Creo que una de Dubuffet, De Kooning, Bacon. Y una de Cuevas, que se llamó *Los cuatro monstruos cardinales*.

JT: ¿En el MAM?

JC: Sí, la mayor parte en el MAM.

JT: Esa institución, ¿consideras que es importante en tu formación y en la de los estudiantes?

JC: Sí...

JT: Porque por una parte hay técnicas, historia y crítica en aulas, pero afuera había productos acabados y exhibidos en los museos.

JC: Y las galerías, por supuesto. Las de arte contemporáneo: la Juan Martín, la Misrachi, la Pecanins, la Price —duró dos

años—, que fue el punto de partida de la ruptura. Después nacieron muchas otras que se fueron diluyendo.

JT: ¿Relacionaban su trabajo con lo que veían en museos y trataban de ver si estaban respondiendo a una misma época?

JC: No, yo creo que era un poco más por apreciación personales.

JT: ¿Los profesores los motivaban a pensar en su propio mundo, en su propio tiempo?

JC: No. Una gran cantidad de profesores lo tomaban como *modus vivendi* o como algo que les daba prestigio: ser maestro de La Esmeralda. Pero a veces ni producían nada.

JT: En ese sentido, creo que es indiscutible que La Esmeralda te formó. A tu juicio, ¿La Esmeralda forma artistas o forma practicantes de arte?

JC: Yo creo que forma artistas.

JT: ¿La Esmeralda forma artistas?

JC: Sí, o sea, vamos, no a todos.

JT: Sí, pero ¿por qué lo dices?

JC: Por la metodología que se lleva, sobre todo ahora. De alguna manera, anteriormente, uno se brincaba la metodología, los programas, los planes de estudio, y se iba por la inquietud de los profesores especiales, seguramente no sólo era Benito, sino también hubo muchos otros que también motivaron. Aunque a veces algunos otros motivaban a que hicieran el arte clásico o el arte específicamente de

un género. Feliciano Peña hacía paisajistas; Raúl Anguiano, bueno, Raúl Anguiano no hacía mucho; Frida Kahlo hizo Fridos, que creo que todavía viven –no sé cuántos años tienen, pero al menos dos viven–. No hicieron gran cosa los Fridos.

JT: Sin embargo, en La Esmeralda hubo reacciones por parte de los estudiantes, ¿no? Trataron de modificar un poco los contenidos...

JC: Sí, pero no fueron los estudiantes, fueron los maestros y, es más, fue Benito.

JT: ¿Él encabezó esto? Cuando esto ocurre, ¿aún eras estudiante?

JC: Maestro.

JT: Antes de llegar a ello, cuando estabas estudiando, ¿te sentías parte de tu tiempo?

JC: A lo mejor con una gran dosis de inconciencia, pero sí, porque yo estaba más o menos informado de lo que se estaba haciendo en todo el mundo.

JT: ¿Cómo te informabas de eso? Estaban las exposiciones, estaba Messeguer...

JC: Por las revistas, libros y tal vez mucho por Benito.

JT: ¿Qué revistas y libros recuerdas?

JC: No, no recuerdo. Así títulos y demás, no. Sí leí algunos, como *Abstracción y naturaleza* (1908), *El devenir de las artes* (1963), *La desintegración de la forma en las artes* (1978)... no

sé, algunos que inclusive todavía los tengo por ahí, pero específicamente no me acuerdo. Además, tampoco era un lector muy bueno. Leía poco. Con poco me refero a cantidad y tiempo que le dedicaba, ahora le dedico más, pero ya ahora son deformaciones.

JT: ¿Crees que los profesores, quizá con la salvedad de Benito, los motivaban a crear un arte diferente al de la currícula?

JC: No.

JT: ¿Entonces fue por iniciativa personal?

JC: Sí.

JT: Cuando estuviste en La Esmeralda, ¿crees que haya cambiado tu pensamiento al respecto del arte, tu vocabulario al respecto del arte?

JC: Totalmente. Y no solamente eso, sino también mi vida, en el sentido de que tomé las cosas de una manera diferente; entendí la libertad como el derecho de ejercer nuestro concepto del bien; entendí cosas, como que no tiene caso arrepentirse. En fin, una serie de situaciones ya más de índole personal, de vida, que me hicieron crecer mucho, me hicieron madurar, me hicieron superar y, por supuesto, conocer. O sea, sin necesariamente estar estudiando, yo podía conocer y aprender mucho. Eso es lo que me dio La Esmeralda. Realmente, me modificó todo y, bueno, aquí sí tengo que hablar en general de La Esmeralda, porque con todos los pros y contras, fue el conjunto de maestros, el conjunto de compañeros, el conjunto de amigos de otros grupos, y el estar extendiendo mi mundo hacia galerías, personas, que empecé a conocer a mucha gente importante...

JT: ¿Como a quiénes?

JC: David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Edmundo O’Gorman, Carlos Fuentes, Pedro Ramírez Vázquez. Aunque, en algunos casos, como el de Carlos Fuentes, lo conocí de soslayo, de poco trato, más como gente de la misma generación que conocía a José Luis Cuevas, Manuel Felguérez...

JT: ¿Dentro de tu etapa de estudiante?

JC: Sí.

JT: ¿Iban a dar alguna charla?

JC: No, no, nosotros salíamos. Los conocí porque eran amigos de Benito o gracias a Benjamín Manzo, quien vivió aquí, en Aguascalientes, poco tiempo, y aquí falleció. Tenía un vecino, Jaime Saldívar, quien era también un gran personaje. Saldívar era pintor, él se decía pintor naïf. Realmente la pintura que hacía sí era dentro del género del naïf, pero él no tenía nada de naïf. Era la persona más inteligente de todas y con una capacidad para todo. Bueno, Benjamín, compañero de nosotros de La Esmeralda, por ser vecino, hizo amistad con él y nos empezó a invitar a nosotros. Íbamos ahí porque los jueves era común que hiciera reuniones en su estudio, que estaba atrás de su casa; y ahí iba cualquier tipo de personaje: Pedro Friedeberg, Edmundo O’Gorman, Carlos Monsiváis, Arnaldo Coen —bueno, a Arnaldo Coen lo conocí por Benito Messeguer—, Gilberto Aceves Navarro; en fin, gran cantidad de personas que, además, eran así como...

JT: Representantes de la cultura mexicana...

JC: Las grandes personalidades, y cuando las conocía, con todas mis deficiencias de timidez, me logré dar cuenta de que eran personas humanas, que no eran ni mejor ni peor que cualquier otro y que simplemente tenían la cualidad de hacer algo...

JT: Algo extraordinario...

JC: Historia, escribir, pintar, esculpir...

JT: ¿Algunos de estos personajes de la cultura mexicana acabó siendo tu amigo?

JC: Bueno, digamos, una amistad entre comillas, con Manuel Felguérez, y hasta la fecha, Gilberto Aceves Navarro, Roger Von Gunten, Arnaldo Coen, que son los que viven todavía de la generación de la ruptura. Con Vicente Rojo nunca pude tener una cercanía, no sé; algunos otros de otra índole, como José Luis Cuevas. Varias veces estuve platicando solo con él —es muy diferente de cuando está delante de cuatro personas— en el estudio de Benito.

JT: Menos extrovertido, supongo...

JC: No, extrovertido era de todas maneras, pero más humano, más normal. Con más de cuatro personas le salía lo *vedette*. Además, era muy chistoso, imitaba a la gente. Su sentido del humor era extraordinario.

JT: ¿Recuerdas alguna de las conversaciones con estos personajes?, ¿con Siqueiros?

JC: No. A Siqueiros me lo presentaron. Cosa de dos ocasiones, porque me lo presentaron como tres o cuatro veces y siempre decía “compañero, mucho gusto”. Pero era com-

pañero siempre en el sentido de su inclinación política. Extrovertido, interesante su plática y, bueno, mi condición de entonces, te repito, era muy, muy precaria. Aún ahora me cuesta mucho entablar una plática con personas que apenas acabo de conocer. Sí comentaba, escuchaba, contestaba y cosas así, pero no gran cosa. Nos reuníamos ahí alrededor de, en promedio, 20 personas cada semana.

JT: ¿Casi religiosamente?

JC: A veces Jaime hacía sopa de cebolla para cenar y la hacía muy rica. A veces alguien llevaba algunas cosas. Generalmente había vino. Creo que Jaime tenía algún contacto o Pepe Muñoz y su mujer trabajaban en la Bacardí, entonces había Bacardí. Muchas veces aquello terminaba en borrachera, muchas veces Jaime mandaba a chingar a su madre a uno de los invitados y al día siguiente le mandaba un ramo de flores enorme, pero era sensacional. Un compañero de la escuela —no compañero de grupo, sino de la escuela—, una vez invitó a alguien a ir, porque iba cualquier persona, entonces lo invitó y le advirtió: “mira, Jaime es así, y si te mienta la madre, no le hagas caso, pero si te dice barroco, rómpela la madre”.

JT: ¿Dónde vivía Jaime?

JC: En Tacubaya, cerca del parque Lira.

JT: Mencionaste a Siqueiros, quien tenía una conciencia política. Monsiváis, también. En ese momento había ebullición política en la capital. ¿Todo eso permeaba en La Esmeralda?

JC: Sí, de alguna manera, sobre todo en el 68, pero no tanto con ellos. Hay algunos otros personajes, uno en especial,

que fue de los grandes participantes de la generación de la ruptura, pero que quedó un poco en el anonimato y que además fue el primer mexicano que ganó el Premio de Arte Joven de París en 1956-1957: José Hernández Delgadillo. Él sí era muy revolucionario; lo mismo Mario Orozco Rivera, quien se metía en la crítica. Todo este tipo de movimientos penetraba en La Esmeralda, pero fue fundamentalmente en el 68 donde se motivaron más las cuestiones políticas.

JT: ¿Adquiriste conciencia política?

JC: Sí, pero un poco de lado, no me metí de lleno.

JT: ¿En qué coordenadas?

JC: Participaba a veces; una vez hice unos carteles ahí en La Esmeralda; a veces en el boteo; por supuesto en todas las manifestaciones asistía. Afortunadamente no me enteré de la del 2 de octubre, porque también hubiera ido. Pero no me metía a grupos, a reuniones, a planeación y este tipo de cosas.

JT: O sea, ¿te considerarías en ese momento –y ya me dirás si el resto de tu vida– como un tipo de izquierda?

JC: Digamos, mi pensamiento es cercano a la izquierda, pero no soy...

JT: Absolutamente de izquierda...

JC: Bueno, ni soy totalmente un político así. Estoy más cerca de lo apolítico que de la política.

JT: ¿Dónde te encontró el 68?

JC: Ahí, ahí en La Esmeralda. O sea, La Esmeralda entró a la huelga, pero le llamaron —no me acuerdo el término— algo así como una huelga activa, en el sentido de que se suspendieron todas las actividades de la escuela: la docencia, los talleres, las clases. Y había, periódicamente, no recuerdo cada cuánto, conferencias, mesas redondas, pero de arte. A propósito, otro de los que conocí y también medio traté fue a Mathias Goeritz, porque recuerdo que dio una de las pláticas en este periodo de la huelga del 68.

JT: ¿Se renovó tu conciencia política, se encolerizó o se...?

JC: Bueno, yo creo que más bien me entristeció la situación de darme cuenta de que el poder tiene estas capacidades de destrucción y de ignorar una serie de cosas.

JT: Mencionas a Goeritz en una de las conferencias y supongo que tu formación no sólo se reduce a las aulas, sino también a estos encuentros con los intelectuales y, desde luego, con los museos. Esto lo incorporaste en tu formación como director, promotor y gestor. ¿Cuál crees que sea la importancia de las actividades, digamos, extracurriculares, en la formación de un artista?

JC: Son fundamentales, porque, no sé, se me ocurre compararlo con algo que a lo mejor está muy lejano en la actividad: con el cirujano. El cirujano, aparte de todo, tiene que estar haciendo cirugía, o sea, no puedes dar clases de cirugía si no haces cirugía. De la misma manera, creo que no puedes dar clases de pintura si no pintas y no estás alrededor de todo ello: no puedes dar clases de historia si no estás dentro de la historia, en fin. Entonces, es algo que es parte del quehacer, parte de la vida, parte de algo. No quisiera utilizar la palabra pasión, porque a lo mejor ni quisiera yo he sido apasionado, sino que he sido más bien

consciente, y sobre todo he sido movido por el placer, la satisfacción de estar donde me gusta.

JT: ¿Podrías ahondar un poco más en ello?

JC: O sea, me gusta ver, me gusta hacer, me gusta compartir la memoria, pintar, dar clases, la crítica, la promoción, la difusión, pero si no viera, yo no podría difundir nada.

JT: ¿De todo esto te diste cuenta allá, en *La Esmeralda*?

JC: No, yo creo que me di cuenta sobre la marcha, a lo mejor ya más cercano, más cercano a ahora.

JT: ¿No te diste cuenta allá de la importancia de difundir, de promover?

JC: No, se me hace que no, se me hace que fue un poco más, repito, el gusto, que la importancia de difundir.

JT: Una parte de la memoria, una extensión de ella, son los archivos. ¿En *La Esmeralda* hubo algún tipo de materia donde les enseñaran que era importante conservar su trabajo?

JC: No.

JT: ¿De dónde aprendiste esto?

JC: Primero, en relación con la obra, uno va acumulando un montón de cosas y llega un momento en que ya no caben debajo de la cama o en el clóset, entonces tienes que hacer alguna revisión y deshacerte de algunas y conservar otras.

JT: Pero no todos lo hacen, no todos se quedan con los documentos. Tú te quedabas con tus conferencias, charlas...

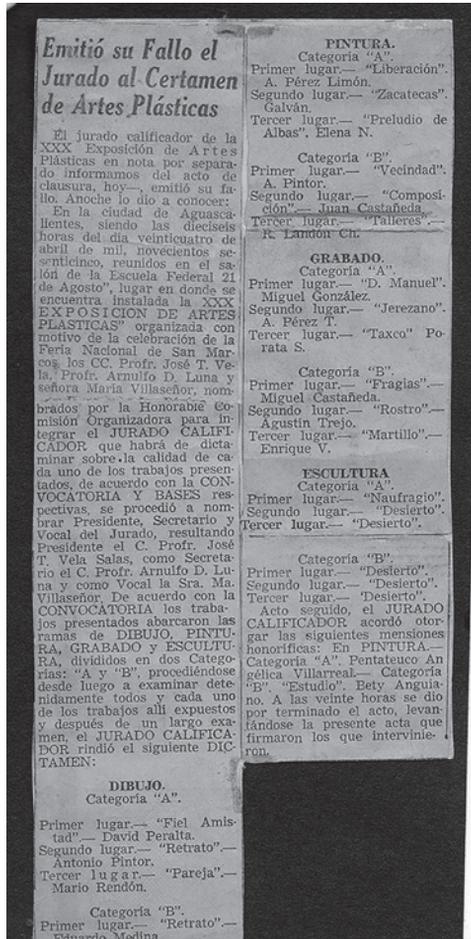
JC: Sólo con parte de mi trabajo. Hablo de mi pintura, de mi dibujo, por ejemplo. No, eso ya fue después. Entonces esto lo hacía así, de un bonche grande, quedaba pequeño. Al rato volvía a estar de esa manera, volvía a hacer lo mismo y seguramente los que estaban abajo también se fueron y quedaron otros. Así fue mucho tiempo. Ahora, en relación con la imagen, fue también un poco circunstancial. Aunque era menor, de todas formas yo seguía con una serie de limitaciones económicas. Por alguna razón, con cámaras prestadas comencé a tomar fotos y descubrí que los rollos más baratos los vendían en un lugar que estaba cerca de mi casa, cuando vivía en México, porque toda la primera parte la viví en Tlalnepantla. Y estos rollos estaban en cajas —eran más baratos—, y cuando llevo a revelar mis fotos, me entregan una tira de transparencias y las fotos impresas, o sea, te daban la foto impresa y te daban el negativo y una tira en positivo —la transparencia—. Qué maravilla. De tener aquí las cosas, empecé a comprar monturas y montar las que me interesaban. Como empezaba a tomar fotos de la obra y de los amigos y de las galerías que me encontraba, en algún momento me di cuenta de que tenía un buen archivo de fotos y archivo de transparencias. Comencé a utilizarlo para compartirlo. Me prestaron un proyector donde metía una por una las transparencias para ir proyectando. Hubo un momento, ya más avanzado en esto, en que hice conciencia de tomar imágenes para documentar y para archivar. En relación con los folletos que tengo, simplemente los empezaba a guardar como parte de mi ego. Las cosas donde participaba, los diplomas que iba obteniendo, eran parte de mi ego. Sin que yo fuera a sacarlo para presumirlo, pero lo tenía, digamos, como una historia de mi vida, de mis actividades.

Generalmente guardaba una o dos para conservar, aparte de las que repartía para que la gente asistiera. Empecé a enterarme de que salía en los periódicos, las inauguraciones, exposiciones, en *Excelsior*, *Novedades*, *El Universal*, y empecé a tener una especie de hemeroteca sin tener todo el periódico, pero sí el recorte y revistas. Hace 20 años que esporádicamente voy guardando algunas cosas, pero ya no voy archivando, voy amontonando. Y, por supuesto, aquí en Aguascalientes, ya en el Centro de Artes Visuales, fui haciendo lo mismo, pero básicamente lo que iba guardando era donde yo tenía intervención. No tengo todas las invitaciones de todas las exposiciones que se hicieron ahí porque no participaba en todas.

JT: En México también te encuentra el antecedente de Arte Joven, el Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas, en el 66. ¿Ése lo conociste allá o en algunos de tus viajes a Aguascalientes?

JC: No recuerdo si allá o aquí. La situación es que yo había ganado el 63, en el XXVIII concurso de la Feria de San Marcos, que no recuerdo cómo se llamaba. En el 64, seguramente no participé, porque entré a La Esmeralda y estaba en México y no pasó nada. En el 65 sí mandé. Mi tío era músico y tocaba en un grupo muy famoso que se llamaba “El alma latina” y era muy común que “El alma latina” estuviera en eventos sociales o políticos. En alguna ocasión que vine a Aguascalientes, de visita, me dijo: “te nombraron en la inauguración de la exposición, dijeron que habías ganado qué sé yo”. Después conseguí un recorte del periódico de *El Sol del Centro*, donde señalaban que yo había obtenido un segundo premio de pintura, pero el recorte no tiene ningún dato de fecha ni nada, simplemente es el recorte. Después me enteré de que salió la convocatoria del Primer Concurso Nacional para Estu-

diantes de Artes Plásticas, donde, por supuesto, yo podía participar, porque era estudiante. Fui a La Esmeralda y les dije a mis compañeros: “participen, vamos, mandemos”. No recuerdo quién mandó, inclusive yo no me acuerdo si mandé, y si mandé, no me seleccionaron. Uno de mis compañeros de La Esmeralda, nativo de una rancharía de la carretera a San Luis Potosí, ya en el estado de Jalisco, ganó el primer lugar de dibujo (entonces eran tres premios en cada ramo). Al año siguiente estuvimos participando más, y al año siguiente yo participé y me seleccionaron con una escultura, la primera escultura que hice, en el 67. Fue la primera vez que el concurso se llevó a Ciudad de México y se expuso en Bellas Artes.



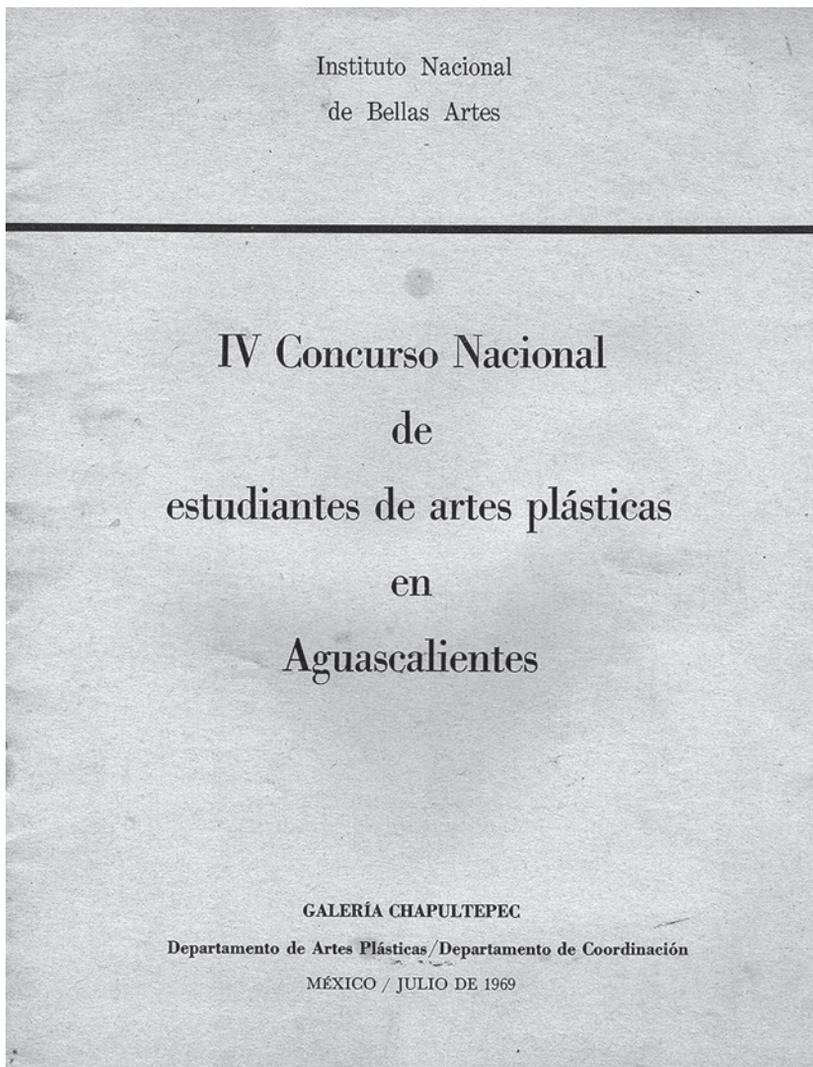
Fallo del jurado del Certamen de Artes Plásticas, en El Sol del Centro, sin fecha.

Imagen del archivo particular de Juan Castañeda donada al autor.

JT: ¿La selección?

JC: Sí, la selección. Hace 50 años. De ahí sí tengo el catálogo; no la imagen, pero sí aparece mi nombre en el catálogo. En el 66 ya no me acuerdo si participé o no; y en el 69 sí participé, aun cuando ya había terminado de estudiar, que fue cuando ganó Enrique Guzmán y estuve

seleccionado y también tengo el catálogo. Fue un chanchullo porque yo ya no estaba estudiando.



Catálogo del IV Concurso Nacional de Estudiantes de Artes Plásticas, julio de 1969.

Imagen del archivo de Castañeda donada al autor (1/5).

**IV Concurso Nacional
de estudiantes de artes plásticas**

(FERIA DE SAN MARCOS, AGUASCALIENTES, AGS., 1969)

1er. Premio Pintura:

J. Alberto Martínez Macías (San Luis Potosí)

1er. Premio Grabado:

Thelma Cortés (Guanajuato)

1er. Premio Dibujo:

Beverly Hamilton (San Miguel Allende)

2

**Segundos Premios
de Pintura:**

Enrique Guzmán (Aguascalientes)
Flora Martínez Bravo (San Luis Potosí)

Mención Especial:

Melisande Charles (Guanajuato)

Catálogo del IV Concurso Nacional de Estudiantes de Artes Plásticas, julio de 1969.

Imagen del archivo de Castañeda donada al autor (2/5).

Catálogo

No.	NOMBRE	TÉCNICA	AUTOR	PROCEDENCIA
1	<i>Torso</i>	Mixta s/tela	Juan Castañeda	Esc. Nal. de Pintura y
2	<i>Figura</i>	Mixta s/tela	Juan Castañeda	Escultura del INBA
3	<i>Destrucción</i>	Mixta s/tela	Juan Castañeda	
4	<i>Reláete</i>	Óleo s/tela	Celia Ramírez	IPBA
5	<i>Así mecanizamos</i>	Óleo s/fibracel	J. José Guerrero	IPBA
6	<i>Tierra ingrata</i>	Óleo s/fibracel	Sergio Portillo	IPBA
7	<i>Celogenia</i>	Óleo s/fibracel	Teresa Caballero	IPBA
8	<i>El círculo es perfecto pero la Tierra no es redonda</i>	Técnica mixta	J. Alberto Martínez Macías	IPBA
9	<i>Sonidos</i>	Acrílico	Flora Martínez	IPBA
10	<i>Autoretrato fragmentado. 2o. Premio Pintura</i>	Óleo s/fibracel	Flora Martínez	IPBA
11	<i>El espectro</i>	Óleo s/fibracel	Jesús Sánchez	IPBA
12	<i>Niña en el balcón con pelota y banderita</i>	Técnica mixta	Gilberto Vázquez	IPBA
13	<i>Voz antigua</i>	Acrílico s/fibracel	Jesús Sánchez	IPBA
14	<i>La grieta del yo</i>	Óleo s/fibracel	Rosa Luz de Marroquín	IPBA
15	<i>Nutridos de la sustancia de la tierra</i>	Óleo s/fibracel	Alfredo Martínez	IPBA
16	<i>Al umbral del blanco</i>	Óleo s/fibracel	Rosa Luz de Marroquín	IPBA
17	<i>Penamiento congelado</i>	Óleo s/fibracel	Leopoldo Lomeli	IPBA
18	<i>El nudo de los tiempos</i>	Acrílico	Alfredo Martínez	IPBA
19	<i>Bajo el puente</i>	Óleo s/fibracel	José Othón Salazar	IPBA
20	<i>El primer círculo 1er. Premio Pintura</i>	Mixta	J. Alberto Martínez	IPBA
21	<i>Mr. Arlington N. J.</i>	Óleo s/fibracel	Alicia Lozano	IPBA
22	<i>Bestia vigilante</i>	Óleo s/fibracel	Jesús Sánchez	IPBA
23	<i>Retrato de un poeta</i>	Óleo s/fibracel	Juan José Guerrero	IPBA
24	<i>Mi burrita</i>	Óleo s/fibracel	Alicia Lozano	IPBA
25	<i>Las cartas</i>	Collage	J. Luis Gómez	IABA
26	<i>La mecánica del hombre</i>	Óleo s/tela	Enrique Guzmán	IABA
27	<i>La noticia</i>	Collage	Miguel Silva D.	IABA
28	<i>Composición 44</i>	Óleo s/tela	J. Luis Cardona	IABA
29	<i>La hora de los 5 soles</i>	Óleo s/tela	J. Luis Cardona	IABA
30	<i>Desmembramiento 2o. Premio Pintura</i>	Óleo s/tela	Enrique Guzmán	IABA
31	<i>Composición con No. 5</i>	Gravola agua	Jesús Sánchez	IPBA
32	<i>Bestia introvertida</i>	Gravola agua	Jesús Sánchez	IPBA
33	<i>Adiós y Eva</i>	Punta seca	Melissande Charles	Universidad de Guanajuato
34	<i>Experiencia de grabado 1er. Premio Grabado</i>	Mixta	Thelma Cortés	Universidad de Guanajuato
35	<i>Ruinar</i>	Agua tinta	Federico Ramos	Universidad de Guanajuato
36	<i>Estudio I</i>	Dibujo a lápiz	Beverly Hamilton	Centro Cultural "Ignacio Ramírez" San Miguel Allende, Guanajuato

Catálogo del IV Concurso Nacional de Estudiantes de Artes Plásticas, julio de 1969.

Imagen del archivo de Castañeda donada al autor (3/5).

El Concurso Nacional de Artes Plásticas que se celebra en Aguascalientes durante la Feria de San Marcos, ya por cuatro años, obedece a la idea de reunir y exponer lo mejor que en pintura, escultura, dibujo y grabado producen los alumnos de las diversas escuelas que en toda la República se dedican a la enseñanza de las artes plásticas.

Dicho concurso está abierto únicamente para los alumnos inscritos en las escuelas especializadas, pero ello no debe entenderse como un simple concurso escolar, sino que aspira a recoger más el ensayo creativo que a presentar ejercicios de academia y de iniciación de técnicas.

La posibilidad de la creación artística está, sin duda, en relación directa con una madurez y una conciencia que el artista va ganando; las escuelas tienen el propósito de propiciar esa madurez y de dar a los alumnos la base del instrumento técnico de que habrán de servirse para su expresión, y si bien lo propiamente técnico puede relacionarse con el tiempo necesario para dominarlo, la maduración interna —base de toda creación artística— no puede someterse a planes de

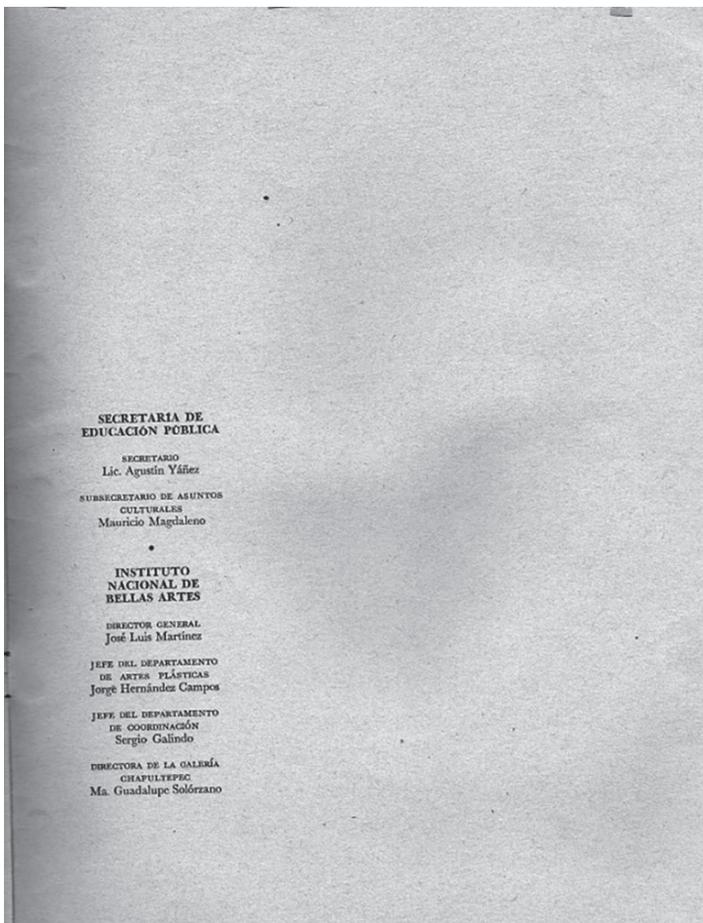
estudio ni al tiempo transcurrido en la enseñanza, sino que depende de cualidades individuales y de circunstancias particulares en cada artista.

Estas ideas han sido la base de los Concursos Nacionales convocados, a fin de descubrir los verdaderamente artistas entre los estudiantes, y los premios adquisición, a más de ser un reconocimiento y un estímulo para los autores, tienden a la creación de una pinacoteca en la Casa de la Cultura de Aguascalientes, que sea la referencia del camino que el arte joven recorre en nuestro país.

En esta ocasión, se exhiben las obras seleccionadas en el IV Concurso Nacional. El jurado calificador dio los primeros premios a: J. Alberto Martínez Macías (San Luis Potosí), en Pintura; Thelma Cortés (Guanajuato), en Grabado, y Beverly Hamilton (San Miguel Allende), en Dibujo. Declaró desierto el premio de Escultura y en su lugar concedió dos Segundos Premios de Pintura a Enrique Guzmán (Aguascalientes) y Florá Martínez Bravo (San Luis Potosí) y una Mención Especial a Melisande Charles (Guanajuato).

Catálogo del IV Concurso Nacional de Estudiantes de Artes Plásticas, julio de 1969.

Imagen del archivo de Castañeda donada al autor (4/5).



Catálogo del IV Concurso Nacional de Estudiantes de Artes Plásticas, julio de 1969.

Imagen del archivo de Castañeda donada al autor (5/5).

JT: ¿Lo veías como un estímulo?, ¿lo veías como el gran acontecimiento?

JC: No, porque entonces era para estudiantes y yo tenía el estímulo de ganar en el 63.

JT: ¿Cómo se empleaba, en este momento, el término “arte contemporáneo” en La Esmeralda?

JC: De lo que se hacía ahora.

JT: La conciencia de tener una categoría estética, ¿es posterior?

JC: Sí, es posterior.

JT: Sin embargo, el arte moderno sí lo tenían catalogado.

JC: Sí, pero considerándolo a partir del impresionismo y, sobre todo, del siglo xx.

JT: Mencionaste a un compañero de tu generación que obtuvo un premio. ¿Quiénes fueron tus compañeros de generación?, ¿con ellos hubo camaradería, aprendizaje?

JC: Sí. Entramos 80. Luego, en el segundo año, que fue cuando ganó aquel, éramos 40. Al final salimos 10. Éramos muchos para la cantidad que salía entonces de La Esmeralda. De esos 10, digamos que cinco, tal vez seis, continuamos trabajando y produciendo. Tengo más o menos cierta cercanía con algunos, pero, con los demás, se fueron perdiendo quién sabe dónde. Esos compañeros: una fue Elva Garma. Seguimos juntos. El otro era Benjamín Manzo, que en algún momento se vino a Aguascalientes y aquí desarrolló algunas cosas y se hizo de una fama que creo que no la tenía; y otros tres que vivían —uno de ellos hace poco falleció— en Cuernavaca. Con los otros dos todavía sigo teniendo contacto, más con uno que con el otro, pero su producción se encaminó por rumbos distintos, no dentro de, digamos —a lo mejor el término está equivocado—, de la creación oficialista, dentro de lo que es el desarrollo del arte mexicano en la actualidad. Uno de ellos,

extraordinariamente hábil y con capacidad de todo tipo, hizo dinero. Está en Cuernavaca, no sé exactamente cómo es su vida, pero logró tener una fundación, compró casas, vendió un montón de obra, inclusive se asoció con empresas fuertes para hacer obra promocional de productos, inundó hoteles de obra; su gran habilidad para hacer pintura era muy buena, además de su habilidad para acercarse y hacer negocio. Era igual que yo o peor en el sentido de su infancia y su preparación académica en general.

JT: ¿Quién es él?

JC: José Luis Serrano, bueno, su nombre oficial es José Luis Ramírez García. Se cambió el Serrano porque así se apellidaba su padre biológico; o sea, el Ramírez García era el apellido que le dio su padrastro. Era de mis amigos más cercanos de La Esmeralda. Y otro que era también de los más cercanos, de lo más coincidente en carácter: Víctor Gochez, quien también vivía allá: aparte de que era tallador y dorador, hizo uno de los retablos de los altares de la Santa Vera Cruz, y en fin, era restaurador —era, porque ya no lo practica—. No era muy hábil para la pintura realista, tenía conflictos personales y un montón de situaciones. Ahora vive en Cuernavaca y está haciendo un tipo de arte popular, folclórico, bonito, y lo siento no deseoso de hacer gran arte.

JT: **No todos tus compañeros de generación fueron, digamos, buenos artistas, a tu juicio. Algunos tenían muchas capacidades, pero decidieron irse por otro lado. ¿Todos los demás siguieron el camino del arte?**

JC: De los que estoy hablando, sí. Bueno, Gregorio González fue el que falleció hace no mucho en Cuernavaca. Los otros no supe qué se hicieron. En el caso mío, más que

en el de Elva, yo intenté estar cercano a todo el desarrollo del arte. Participé en muchas bienales. Gané algunas. También participé en concursos nacionales, en el Sistema Nacional de Creadores –del que también fui parte–. Además, como me extendí un poco con la fotografía y la escultura, como también tuve la manera de penetrar de alguna manera en estos ámbitos, estoy en la historia del arte mexicano como fotógrafo, bueno, en una historia del arte mexicano.

JT: ¿A la maestra Elva Garma la conociste en tu etapa de estudiante?

JC: Sí.

JT: ¿Cómo fue la relación?, ¿en ese momento fue por inclinaciones artísticas similares, gustos?

JC: Yo creo que fue, más bien, en ese momento, sí, inclinaciones artísticas similares, pero no formales, en ese sentido de la creación. Ella era muy surrealista, muy cursi, más que ahora, y entonces yo estaba peleado con lo cursi. Me lo quitó también un libro que me regaló Benito.

JT: ¿Cuál?

JC: No me acuerdo cómo se llama, son textos breves de Wilhelm Worringer, quien es el que escribió *Abstracción y naturaleza*, esta tesis doctoral que fue fundamental para la creación de Kandinsky. Pero yo seguí siendo el chico tímido que se aislaba y no se juntaba con ellos. En ese momento, al entrar yo en La Esmeralda, mi vida era en Tlalnepantla, y un primo mío, no de la familia, sino un primo mutuo que también vivía por allá, me invitó a jugar béisbol, entonces estuve jugando béisbol tres, cuatro

campeonatos, que son de medio año, más o menos, en los cuales íbamos ganando y subiendo de categoría. No éramos tan malos, obviamente era béisbol llanero, pero tal vez en tercer año de La Esmeralda me di cuenta —ya desde antes me daba cuenta— de que un grupo de compañeros, de entre los cuales estaba Elva, salía cada semana, ya sea a dibujar animales a Chapultepec o a pintar al campo (todavía había campo relativamente cerca en el D.F.: Xochimilco, Tláhuac, Tulyehualco, hacia el Cerro del Chiquihuite), entonces dejé el béisbol para unirme al grupo de ellos, que fue donde ya empecé a tener más interacción. Allá es muy común que los compañeros sean compañeros de tiempo completo, o sea, yo conocí la casa de todos ellos y a la familia de todos ellos. Aquí todavía no conozco familia y menos domicilios de muchos...

JT: Eras tímido y no tanto...

JC: No, porque aceptaba participar. Donde más nos reuníamos era en la casa de Elva, el departamento, porque estaba cerca, muy cerca de La Esmeralda. Y, además, la familia aceptó que entráramos todos —aún con el carácter estricto del papá de ella—: greñudos, barbones, en huaraches, pelafustanes...

JT: Artistas...

JC: Nos aceptaban. Aunque el papá no vivía de tiempo completo ahí. Y así es como empecé a ir, y en algún momento, por unas situaciones personales de ella, yo me acerqué más a Elva: el fallecimiento de una persona y una serie de cosas, y ahí fue donde ya empezamos a tener una mayor cercanía. Estamos hablando del 64, que fue cuando entramos; en el 68 salimos; y nos casamos hasta el 76.

JT: **Justo antes de empezar tu etapa de director.**

JC: La etapa de director fue otra circunstancia, en la cual por supuesto también influyó el hecho de estar casado apenas un año.

JT: **En 1968 sales de La Esmeralda, ¿con qué mundo te topas?**

JC: Mira, cuando regresé aquí al término del 68...

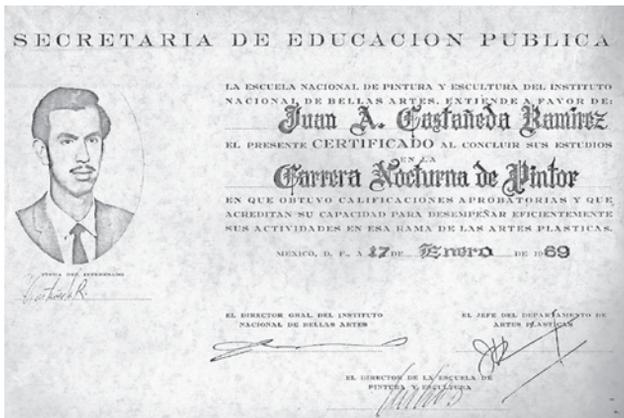
JT: **¿Regresaste un tiempo a Aguascalientes?**

JC: No, regresé simplemente de visita, todavía viviendo con mi tío, yo sin saber qué hacer. Sin saber ni preocuparme por qué hacer, porque nunca pensé que el hecho de estudiar esto era para esto; para mí era porque me gustaba y disfrutaba. Entonces, cuando llego aquí, mi hermano me dice: “bueno, ya acabaste de estudiar, ¿ahora qué?, ¿vas a poner una panadería?”. Le digo: “pues a lo mejor sí”. Pero claro, era broma, era simplemente una repetición de algo que habíamos comentado antes. Yo, en algún momento, pensé, no sé si antes —seguramente antes—, en regresarme a Aguascalientes. Había recorrido trabajos remunerados y había dejado de tener trabajo con una nómina, había sobrevivido de chambitas de arreglar licuadoras, instalaciones de luz, hacer ventanitas, destapar caños, ya no tenía un trabajo donde tuviera un ingreso. Tenía 26 años y era un poco abusar de mi tío, de su familia, porque mi tío ni siquiera vivía ahí, trabajaba en la misma constructora y estaba en Rioverde, en Tuxtepec y en Oaxaca. De vez en cuando llegaba y corría a mis primos porque tenían pachangas a lo bestia, en fin, una serie de situaciones, y yo estaba ahí de anexo. A lo mejor abusaba y decidí irme. Al final del 69 iba a visitar a Benito a La Esmeralda, y Benito estaba con otro exalumno, de una generación muy ante-

rior a la nuestra —que yo ya conocía—, de los iniciadores de Canal 11, Jaime Mejía Servín, quien tenía un programa de artes plásticas. Con él fue con el primero que me aventé a hablar en televisión. Y, bueno, cuando entro, lo primero que veo es a Jaime y a Benito, y Benito le dice a Jaime: “mira, de él te hablaba”. Jaime había ido con Benito para ver a quién le recomendaba para trabajar en la secundaria del Colegio Israelita de México. Era yo a quien Benito estaba recomendando. Inmediatamente empecé a trabajar. Fue el primer trabajo oficial, bueno, institucional, como profesor de secundaria. Di taller de artes plásticas, taller de pintura, de dibujo y no me acuerdo qué más.

EL PINTOR NOCTURNO, EL PROFESOR Y EL INVITADO POR VÍCTOR SANDOVAL: EGRESADO DE LA ESMERALDA

- J**T: ¿Conservas el papel que te dieron cuando te graduaste de La Esmeralda?
- JC: Sí, claro, era una constancia de que había terminado como pintor nocturno, o sea, yo era pintor nocturno, no recuerdo exactamente la redacción textual, pero sí habla de nocturno.



Certificado de estudios de Juan Castañeda, 17 de enero de 1969. Imagen del archivo de Castañeda donada al autor.

JT: ¿Por qué?

JC: Pues porque estudié en la noche, entonces debía de pintar en la noche. Era de esas cosas, te digo, que, bueno, no tienen otra validez más que ser una constancia que, de alguna manera, debido a que no habían llegado a lo que ahora es, en cuanto las exigencias de las instituciones para dar clase, pues sí me sirvió. Con eso pude estar en varios lugares, incluso en la Universidad Autónoma de Aguascalientes. El papel no me daba ningún grado ni nada, simplemente era una constancia, pero sí, sí fue en un momento en que todavía era válido poder ingresar como docente en esta situación. Entonces, bueno, egresé en enero.

JT: En esos meses, ¿estuviste intermitentemente entre Aguascalientes y Ciudad de México?

JC: No, básicamente estuve allá, sobreviviendo. Te decía que vivía en la casa de mi tío, en Tlalnepantla, a veces me encontraba en la Ciudad de México con tres pesos en la bolsa y tenía que decidir si comer una torta e irme a pie, o irme en camión y aguantarme el hambre. Generalmente me aguantaba el hambre, porque además llegaba allá con mi tío y, de alguna manera, aunque no abundante ni mucho menos, había alguna cosa.

JT: Un detalle que no te había preguntado es por la colegiatura en La Esmeralda...

JC: Era sensacional, porque yo pagaba 50 pesos al año. Al inscribirse uno pagaba 50 pesos por todo el año, más cinco pesos por la credencial (era más cara la credencial). Pero, además, en La Esmeralda nos daban papel, papel *kraft*, papel bond para dibujar, nos daban pigmentos, nos daban solventes, acrílico. Nos daban el material para trabajar. In-

clusive había un taller de carpintería. Había un laboratorio, en el taller de carpintería, donde se podían hacer los bastidores: te daban la tela, manta, te prestaban el bastidor y, al término del año lectivo, si uno quería llevarse el bastidor, lo pagaba, y si no, desmontaba la tela y regresaba el bastidor. Y en el laboratorio se preparaban materiales, se hacía óleo, se preparaba la emulsión para preparar las telas; en fin, se hacían ese tipo de cosas que, obviamente, además nos enseñaban y aprendíamos.

JT: Fuera de La Esmeralda, ¿cómo empezaste a dar clases?

JC: Nunca trabajé con grupos, sino con personas. Alguien me decía: “oye, que la señora tal...”, y bueno, pues ahí voy, a acompañarla, a corregirle, siempre estaba corrigiendo, para que al final ella firmara y quedara muy contenta. Pintura *añorada*.

JT: Después diste clase en una secundaria. ¿De qué año hablamos? ¿69-70?

JC: Tal vez del 70. No recuerdo. José Zúñiga, quien fue el que entró para cubrir la necesidad de atender a tanto niño de un grupo, estaba en ese momento estudiando francés, porque había conseguido una beca para irse a París y necesitaba dedicarle más tiempo a todos los preparativos para su estancia, y me dijo que si no quería atender otra secundaria que él tenía, dando clases. Le dije que sí. Fue en una secundaria, una fundación. Y allí estuve el resto del año lectivo 69-70 (para entonces se había igualado el calendario). Se terminó el ciclo lectivo y me dieron las gracias, porque iban a incluir a un chico que había estudiado creo que también en La Esmeralda, pero su secundaria la había hecho ahí. Hubo algunas actividades que estuve haciendo: pintando y empezando a participar en concursos, exposi-

ciones y lo que se pudiera, porque, bueno, ya previamente había participado en el 68, en la Olimpiada Cultural de México. Me invitaron a una de las exposiciones que se hicieron en el Museo de Arte Moderno de México. Este programa de tres exposiciones consistía en escultura en piedra, escultura en fierro, bueno en metal, y escultura en madera. A mí me invitaron a la escultura en metal, la escultura que siempre he hecho, que es de fierro soldado. En un grupo, donde estaba por supuesto Benito, hice trabajos de cierta manera urbanos, en los equipos de una serie de condominios en la Colonia Doctores, que se llamaban “Soldominios”. Había creído que cuatro torres y ahí se pintaron murales y en otros lados se intervinieron algunas esculturas, y yo ahí trabajaba como parte del equipo de *hacer*, no de *crear*.

JT: ¿Eras parte del taller, mas no el artista?

JC: Los artistas, digamos, eran Benito Messeguer, Paco Moreno, José Hernández Delgadillo y no recuerdo qué otros dos o tres más, aparte de un montón que estábamos ahí colaborando. Eso se hizo también en el Instituto Mexicano de Asistencia a la Niñez (IMAN). Este espacio todavía existe y creo que todavía se sigue llamando igual, está en Insurgentes y Periférico, enfrente de Perisur. Ahí se hizo un gran friso a la entrada, diseñado entre Benito Messeguer, Paco Moreno, Víctor Gochez y yo. Ellos hicieron el dibujo, y Víctor y yo hicimos la talla, la talla para el relieve. Esto se hizo en una maqueta, y ya cuando se hizo el trabajo para el lugar, se trabajó en una fábrica de resinas, con poliéster y con fibra de vidrio. El relieve se hizo de fibra de vidrio, un relieve que resultó bastante grande, pues en la maqueta era así comodita y bonita, pero ya en grande, hacerlo en partes, para ensamblar y demás, fue un trabajo físico. En ese equipo de trabajo, de los que hacíamos

la chamba, estaba Carlos Pellicer nieto o sobrino, no me acuerdo, pero era familiar de Carlos Pellicer.

JT: ¿Tuviste contacto con él?

JC: Sí, claro, siempre muy breve. Estuvo Per Anderson, un sueco que llegó a México en ese momento y que ahora ya tiene muchos años. Ahora está en Coatepec, pero estuvo en Xico, Xico y Coatepec; una persona bastante importante dentro de la gráfica nacional, inventor de litografía en mármol, en mármol y granito, y no sé qué tantas cosas; es un tipo sensacional. Y bueno, eso fue todo el trabajo que estaba haciendo ahí. De regreso a la docencia, cuando yo estaba trabajando en esta parte del IMAN, me buscó una maestra que era la inspectora de la SEP de los talleres de artes de las escuelas incorporadas, de las secundarias incorporadas... no, miento, fueron los directivos de las secundarias los que me buscaron, ya para entonces vivía en Ciudad de México.

JT: ¿Solo?

JC: Solo, entre comillas, porque era un departamento compartido como estudio con otras dos personas...

JT: ¿Artistas?

JC: Elva y Fernando Millán, otro compañero también de la escuela. Entonces, las autoridades me llamaron, porque esta maestra inspectora no les autorizó el otro maestro si no era yo. Regresé a la secundaria, donde estuve algunos otros años. Después, esa misma maestra nos recomendó a cuatro personas: Jaime Mejía, quien era el que me había invitado, otras dos personas que no conocía, y yo, para trabajar en un internado de asistencia social de la Secre-

taría de Salubridad y Asistencia (SSA). Por cierto, el jefe de esa área era Alfredo Guati Rojo, un acuarelista muy conocido. Siempre defendió la acuarela y ahora tiene su museo, el Museo Guati Rojo de la Acuarela. Él había sido jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA.

JT: ¿Cuáles eran los nombres de las escuelas?

JC: La secundaria era Fundación Luz Bringas.

JT: ¿Privada?

JC: Era de la fundación, sí, privada, y la otra era el Internado Nacional Infantil de la Secretaría de Salubridad y Asistencia, de la subdirección de Asistencia Social, que era a la que pertenecía. Esto era lo que me permitía tener más tiempo para hacer mi trabajo. Previamente, otra anécdota: hubo un momento que yo tuve necesidad de mayor ingreso. Me dijeron que podía buscar en una fábrica de carrocerías ahí en Tlalnepantla, en una fábrica muy grande, muy importante, que hacía casi casi todas las carrocerías de los autobuses urbanos de la zona metropolitana, y el trabajo era en el almacén. Yo había aprendido bien a ser almacenista, primero en la construcción, y luego en una fábrica de ventanas. Fui un día martes, miércoles, jueves, no sé qué día, así, cualquier día de la semana, a media mañana, a las 10 u 11 de la mañana con el jefe del personal y me metió a un cubículo a hacer un test de 90 preguntas. Para hacer la solicitud había dicho yo que era estudiante de artes plásticas, y cuando hizo todas las sumas, ahí me dijo que no servía para las artes.

JT: ¿Por qué?

JC: Pues porque el test así lo decía, que no tenía sentido que yo estuviera estudiando. Y hasta ahorita no sé si sirvo o no, pero aquí sigo. En algún momento detectó que era apto para el trabajo y me dio el trabajo en ese momento, y entré al almacén. Desde luego no era yo el encargado, sino era parte de un almacén muy grande.

JT: Como profesor, ¿te querían los estudiantes?

JC: Desconozco, porque eran niños, eran niños con problemas, eran niños abandonados, de familias numerosas.

JT: ¿Cómo te veían?

JC: Como el maestro. Éramos cuatro. Los cuatro trabajábamos, de hecho, por pareja, pero trabajábamos con todos los seis grados de la primaria. Nos pusieron apodos: “el maestro lentes”, porque Jaime usaba unos lentes muy grandes; “el maestro bigotes” era yo. Eran niños, niños sanos y normales. Nosotros trabajábamos de tres de la tarde a seis de la tarde, justo después de comer. Tenían diferentes actividades, cada uno de los grupos. Un grupo entraba a artes plásticas, otro grupo entraba a natación y otro grupo entraba a no sé qué cosa de baile.

JT: En total, ¿cuántos años estuviste de profesor?

JC: Ahí debieron de haber sido como cuatro años.

JT: ¿69-73?

JC: Como 70, 70-74, creo que sí, más o menos.

JT: Y mientras tanto, ¿te llegó la invitación de dar clases en La Esmeralda?

JC: Eso fue en el 74.

JT: ¿Fue por eso que abandonaste las clases en estas escuelas?

JC: Sí, sí, ahí se quedaron algunas amigas, amigos. Del internado salía a las seis de la tarde, en la Magdalena Contreras, allá por la Unidad Independencia, en Ciudad de México (básicamente donde empieza el Pedregal, por el Periférico), y La Esmeralda estaba en San Fernando, en Guerrero, y también entraba a las seis de la tarde. Lo hice saliéndome más temprano del internado: salía como 15 minutos antes, tomaba un taxi, me dejaba en Tacubaya, en Tacubaya tomaba el metro, y el metro me dejaba ahí en La Esmeralda, y llegaba 15 minutos tarde. Durante un poco tiempo estuve así y luego dejé el internado.

JT: ¿Algún hecho capital que haya ocurrido en tu etapa de profesor en estas instituciones?

JC: Eran fuentes de ingreso, nada más. La realidad es que trabajaba con niños y fue la última vez que lo hice. No era lo que me satisfacía.

JT: ¿En qué momento llega la invitación para ser profesor en La Esmeralda?

JC: Año lectivo 74, en septiembre, no recuerdo exactamente la fecha, pero fue cuando Benito ya estaba...

JT: Nuevamente Benito...

JC: Sí, él fue el que me llamó, él fue el que me invitó, yo seguía en contacto con él.

JT: ¿Te entusiasmó o lo veías como otro trabajo más?

JC: Lo vi como otro trabajo más. La realidad es que mi carácter no es pirotécnico. Inclusive, te lo dije en algún momento, fue un poco de inconciencia, sin hacer un análisis de si podía o no podía, y yo dije que sí.

JT: ¿Cuánto tiempo estuviste ahí? ¿Qué clases diste?

JC: Empecé a dar clases de dibujo en el 74. En el 75 entré a dar pintura, y dibujo lo daba Rafael Zepeda, que muchos años después vino a vivir aquí a Aguascalientes y aquí falleció. Era José de Santiago el que daba pintura cuando entré en el 74, sí. Yo entré con la plaza de Eduardo Castellanos, el primer maestro que me había dado clases en La Esmeralda, porque primero se fue a la Dirección de Artes Plásticas del INBA y después se dedicó al Servicio Exterior Mexicano, de agregado cultural. Entonces yo entré con esa plaza, y cuando entré, a José de Santiago lo nombraron, no me acuerdo si director o subdirector del Museo de Historia del Castillo de Chapultepec. No pudo atender la clase y yo me quedé.

JT: ¿A qué te referes con plaza?, es decir, ¿eran horas tuyas?

JC: Sí.

JT: ¿Cuántas horas?

JC: En total eran 30, pero daba 20...

JT: ¿Y 10 de investigación?

JC: Se supone, preparación de clase y ese tipo de cosas.

JT: Económicamente te empezó a ir mejor...

JC: Mejor sí. Todavía después, en algún momento en el Taller Nacional de Tapiz, el director, Pedro Preux, necesitó un maestro de dibujo, recurrió a Benito, y Benito me mandó, entonces yo estuve dando clase de dibujo en el Taller Nacional de Tapiz.

JT: **¿Benito tenía muchísimo trabajo o era un tipo muy generoso, o las dos cosas?**

JC: Yo creo que más que nada era generoso, porque tenía su trabajo en La Esmeralda —él no tenía otro trabajo—. Pintaba, vendía. También empecé a vender algunas cosas así, más de escultura que de pintura.

JT: **¿Cómo eras como profesor?**

JC: Pues, traté de hacer...

JT: **¿Lo mismo que hacía Messeguer?**

JC: De alguna manera, con una forma diferente, tratando de estar y de trabajar más con la libertad. De hecho, en el segundo año que estuve, en el 75-76, en el que di clases de segundo año de pintura, hubo una generación muy, muy sobresaliente, con Irma Palacios, Francisco Castro Leñero, Othón Téllez...

JT: **¿Tú les diste clase?**

JC: Y a varios otros, también destacados. Al término del año lectivo, después de que yo había evaluado, les dije: “bueno, ya los evalué, ahora ustedes evalúenme a mí, o sea, pero directamente no, sino escrito en un papelito”, y Othón me dijo que lo que no le había gustado era que les hubiera dado tanta libertad; años después, al ver la obra de Othón,

pensé: “qué bueno que les di libertad”. Ahora, en esto también hay un antecedente, en el caso de ellos específicamente: en primer año habían estado con Ernesto Vázquez Beltrán, y él les decía hasta cómo debían sacarle punta al lápiz y cómo debían de tomarlo para dibujar, y a mí me interesaba más la cuestión creativa, la cuestión del desarrollo de ellos, y no tanto la técnica. Al final, en cuanto a la técnica y a las habilidades, las adquieren con el maestro o sin el maestro. Eso siempre lo he creído, y yo no los voy a enseñar a pintar, porque ellos son los que se van a enseñar a pintar. Yo les puedo enseñar, de alguna manera, también siguiendo el espíritu de Benito, las cuestiones del desarrollo del pensamiento y de la habilidad creativa de las necesidades o noción personal de la obra, todo ese tipo de cosas. Eso fue una regla. En algún momento se lo platiqué a Othón y dice que no se acuerda.

JT: Pero tú...

JC: Perfectamente me acuerdo. Paco Castro me decía, me platicaba: “es que yo quiero que me digan otra cosa, todo mundo llega y me dice que está muy bien y que soy maravilloso, yo quiero que me digan otra cosa”. En 2016, Eloy Tarcisio, cuando vino de jurado de Arte Joven, recordaba que él, cuando estaba de estudiante, cuando quería hablar de arte contemporáneo, iba conmigo. Estamos hablando de setenta y no sé qué...

JT: Porque tratabas de estar muy informado de lo que ocurría en el mundo...

JC: Más o menos. A lo mejor no trataba, sino, simplemente, como eran cosas que me interesaban, que me iba encontrando, iba enterándome. Además, tenía unos poquitos libros, tenía ya muchas transparencias. A mí me sucedió

con Paco Castro e Irma Palacios, cuando la inauguración de Lucía Castañeda en el Museo Carrillo Gil, ahí estuvieron ellos, y decían: “es que nosotros, cuando queríamos ver libros, íbamos contigo”. Eso, desde luego, era algo que me motivaba. Era lo que yo hacía con Benito, yo iba a su casa, cuando estaba ahí, me iba a su estudio para ver los libros y lo que tenía y todo lo que yo tenía a mi disposición. Aparte de los catálogos y de las galerías (a las galerías yo iba por mi cuenta).



Exposición Copina doméstica de Lucía Castañeda Garma, hija de Juan Castañeda y Elva Garma. Imagen tomada de la cuenta oficial del Museo de Arte Carrillo Gil, 19 de agosto de 2016, en <https://bit.ly/2TresF5>

JT: Tratabas de estar, digamos, al tanto del mundo artístico, ¿en tus clases, en La Esmeralda, esto era notorio?

JC: Sí, les llevaba cosas, aunque realmente yo no buscaba algo, sino, simplemente, cuando algo me llamaba la atención, lo adquiría cuando podía o me lo prestaban...

JT: ¿Qué exposiciones recuerdas en ese momento, en ese periodo del 74 al 76?

JC: No recuerdo una fundamental, pero por supuesto hubo todas estas cuestiones de la bronca de realistas contra abstractos, lo de salones independientes, lo de la Exposición Solar, lo de todas esas cosas. Había también otro lugar que era importante entonces, todavía existe, pero ya no tiene importancia: el Salón de la Plástica Mexicana, que es una dependencia del INBA. También era un lugar de reunión de mucha gente, con muchas actividades.

JT: ¿Acudías regularmente?

JC: De agregado o a veces así nada más, como podía. Mis exposiciones las empecé entonces. Primero se hizo una exposición que nos organizó Jaime Saldívar en la Galería Misrachi, por influencia de Jaime, pues la galería era entonces muy importante. Ahí exponía Siqueiros, Tamayo, Cuevas, Martínez. Ahora se volvió una galería de arte *añorado*, con la hija, con Silvia, en la zona rosa. En fin. Hubo una colectiva de todos los que salimos, más algunos agregados, de La Esmeralda, en donde vendí dos cuadros, dos cuadros que me redituaron 3 mil pesos.

JT: ¿Fueron los primeros cuadros que vendiste en una galería?

JC: No, el arquitecto de la obra de la que hablaba me compró un bodegón que hice en la escuela y cositas así. Con este dinero y con la motivación de Benito y con el préstamo de Fernando Millán, el otro que estaba ahí en el estudio, fue la primera vez que fui a Nueva York. Nos fuimos con Benito. Benito nos invitó a todos, pero al final nomás fuimos Elva y yo. Benito iba a Nueva York generalmente, era lo que hacía.

JT: ¿En qué año?

JC: 69, antes de trabajar, antes de todo, pero ya salido de La Esmeralda. Llegamos a Nueva York con Benito. Ahí nos dejó. Él se fue a Barcelona, nosotros nos quedamos, y ahí nos contactamos con un exalumno de La Esmeralda, amigo, que vivía no sé en qué parte del norte de Estados Unidos y venía hacia México con su novia en auto. Con ellos nos fuimos a Washington, nosotros nos quedamos ahí, ellos continuaron, y luego nos regresamos a Nueva York para volver a México.

JT: ¿Para ese entonces ya tenías tu cámara?

JC: No, llevaba una prestada de mi tío.

JT: ¿Qué experiencias recuerdas de Nueva York?

JC: Pues, encontrarnos con lo que habíamos visto y oído, inclusive, bueno, como uno de los ídolos de Benito era Van Gogh, encontrarnos con Van Gogh, pero nos gustó más Gauguin. Claro que después hemos visto mucho de Van Gogh, y sí, por supuesto, tiene todo su mérito, pero en ese momento nos gustó más Gauguin que Van Gogh; además, nos encontramos con Pollock y toda la historia del arte de hasta ese momento, incluso con cosas que entonces iniciaban.

JT: ¿Como qué?

JC: No en ese viaje, sino en uno posterior, uno de los posteriores, como la transvanguardia italiana que, cuando la vimos ahí, no sabía ni qué era, y después me encuentro con que es toda esta evolución que tuvo el arte italiano con mucho de los autores del arte *povera*. Aparte de que, bueno, ya

íbamos viendo cosas acá, aunque eso ya es posterior, una exposición de las obras maestras de museos de Washington en México, digo, la exposición en México de las obras maestras de los museos de Washington.

JT: ¿Eso cuándo fue?

JC: Yo ya estaba aquí, no recuerdo, pero tal vez 78-79.

JT: Tenías poco tiempo acá.

JC: Sí, bueno, no recuerdo ni cómo le pagué a Fernando, pero fue mi oportunidad para irme a Nueva York. Fue la primera vez que salía del país, la primera vez que volaba...

JT: Supongo que eso sí te emocionó...

JC: No creo, no creo. Para mí han sido cosas, así, como partes de la vida que se dan, pero no la gran emoción. A lo mejor el ligero temor de volar, creo que a todo mundo le puede dar...

JT: A estas generaciones, a las que dabas clase, ¿cuántas fueron?, ¿dos generaciones, tal vez?

JC: No, son más. Yo seguí dando clases, bueno, otro año lectivo, pero ahí hubo otra situación. Benito quería modificar todo de La Esmeralda.

JT: ¿En qué sentido la quería modificar?, ¿la quería actualizar?

JC: Sí, actualizarla, pero, además, modificar la inercia administrativa. La dirección de La Esmeralda era por escalafón y vitalicia, entonces...

JT: ¿Logró modificarla?

JC: No, logró que nos corrieran. Estábamos trabajando todos, aparentemente en armonía, en la necesidad del cambio de currícula.

JT: ¿Estás hablando del 76?

JC: 76, aunque no sé si empezó desde antes. Teníamos juntas, reuniones, intercambiábamos ideas. Generalmente yo era más de escuchar que de proponer, pero Rolando Arjona no estaba de acuerdo porque, en el escalafón, él seguía. Yucateco: los yucatecos, lo sé por experiencia, son muy especiales. Arjona se las arregló con algunos grupos, un grupo de estudiantes, que se empezó a mover y a estar en contra de Benito y de todos los que estábamos haciendo las cosas. Se continuó así, hasta que hubo un momento en que cerraron la puerta de La Esmeralda y se puso ahí de guardia el grupo de estudiantes, con una lista de maestros, para que no entraran.

JT: ¿Pudieron entrar?

JC: No entramos.

JT: ¿Te despediste de La Esmeralda así, con ese acto simbólico?

JC: Entre comillas.

JT: ¿Cuáles eran los bandos?, ¿los *messeguerianos* y los *arjonianos*?, ¿así se puede dividir?

JC: Yo creo que muchos de los maestros, sin que tomaran partido, estaban dispuestos a cambiar el plan de estudios,

pero en esas cuestiones laborales no tomaban partido. A la hora de que ya nos quedamos fuera, de los alrededor de 50 maestros que había, nos quedamos 20, más o menos, fuera. En esos 20 estaban Sebastián, obviamente Benito, José Zúñiga, Carlos García, Waldemar Sjölander, que eran de los importantes. Habíamos otros, muchos otros, que no éramos importantes, y los demás se hicieron güeyes y se quedaron ahí, como diciendo: “nosotros no arriesgamos nuestra chamba”. Nosotros seguimos juntándonos y recurrimos a las autoridades del INBA. Juan José Bremer, director del INBA, nos apoyó dándonos otro espacio...

JT: ¿Ya no en La Esmeralda?

JC: Despectivamente, los de La Esmeralda le llamaron La Esmeraldita, y se conoció así, como La Esmeraldita.

JT: ¿En dónde estuvo?

JC: En la calle de Colima, en la parte de atrás donde está el Palacio de Hierro. Ahí se modificó todo. En principio se anularon los grados (primero, segundo, tercero). Se formaron grupos por intereses, de escultura, etc. Yo estuve trabajando con un grupo sobre arte conceptual.

JT: ¿Porque te dieron esa materia?

JC: Porque yo la quería.

JT: ¿Qué te interesaba del arte conceptual?

JC: La idea. Básicamente, el arte conceptual es la idea por la idea, la creación, la propuesta. En ese grupo estaban Eloy Tarcisio, Carlos González...

JT: ¿Como estudiantes?

JC: Sí, como estudiantes.

JT: Los estudiantes, ¿cómo se enteraban de esa oferta?

JC: Es que ellos también venían de La Esmeralda, o sea, ellos son los que tomaron partido por lo nuevo y dejaron lo otro. El CIEP, Centro de Investigación y Experimentación Plástica, se conformó por estudiantes de La Esmeralda y maestros de La Esmeralda.

JT: ¿Es esa la última etapa en que estuviste como profesor?, ¿estamos hablando del 76?

JC: 77, fue en enero del 77.

JT: ¿En qué momento llega el nombre de Víctor Sandoval a tu vida?

JC: Cuando entró José López Portillo, por el 76, si mal no recuerdo. Víctor Sandoval se va a la Dirección de Promoción Nacional, pero no deja la dirección de Aguascalientes...

JT: ¿Hasta ese momento es cuando conoces el nombre de Víctor Sandoval?

JC: No, bueno, lo conocí acá, en Aguascalientes.

JT: ¿En dónde lo conociste?

JC: En la Casa de la Cultura, ya como Casa de la Cultura, porque supe de él en el Instituto Aguascalentense de Bellas

Artes (IABA). Cuando venía de visita fue cuando lo traté y lo conocí.

JT: Lo tratabas...

JC: De una manera muy elemental.

JT: En el 67, que es cuando se inaugura oficialmente la Casa de la Cultura...

JC: Se abre, pero oficialmente es 68, creo.

JT: 67, porque en 2017 se celebran los 50 años...

JC: Hay alguna confusión por ahí, pero sí fue en el 67, porque el primer concurso de estudiantes, que fue en el 66, se hizo en la Presidencia Municipal, cuando aún no estaba la Casa de la Cultura.

JT: Cuando abren la Casa de la Cultura, ¿qué significó para ti?

JC: Nada, nada, simplemente se había acabado donde yo había empezado a estudiar y se había llamado ahora la Casa de la Cultura.

JT: Pasan 10 años. Tienes tu vida como profesor en Ciudad de México. Entiendo que te estaba yendo bien, económicamente bien...

JC: No, no era gran cosa, pero, vamos, después de todas las situaciones económicas anteriores, pues estaba bien...

JT: Y en 1977, en los primeros meses, estabas todavía en la capital. Unos meses más tarde regresas a Aguascalientes, ¿cuál es el puente que une todo esto?

JC: El puente es, bueno, yo seguía en el medio, había conocido a Hilda Campillo como parte de los que visitaban a Jaime Saldívar los jueves...

JT: **En estas reuniones de intelectuales y de artistas...**

JC: No sé cómo la conocí, pero en el medio, necesariamente en el medio. No sabía que estaban haciendo el Centro de Artes Visuales, y yo, como siempre asistía a inauguraciones, asistía a conferencias, a eventos de todo tipo, en una inauguración en México, en una galería, que estaba allá por San Ángel, entre el Parque la Bombilla y el Sanborns de San Ángel, oí a Hilda decir: “Ah, tú eres de Aguascalientes, ¿te quieres ir a dirigir?”.

JT: **¿Así de azaroso?, ¿ella se dirigió a ti?**

JC: Hilda estaba trabajando de colaboradora en la Dirección de Promoción Nacional con Víctor Sandoval. Víctor la había comisionado para que buscara a alguien que se viniera al Centro de Artes Visuales, porque Sandoval quería que se iniciara el Centro, pero con otra persona, de preferencia de México, ya no con Zermeño, que era el director del área de Artes Plásticas de la Casa de la Cultura.

JT: **¿Fue sorprendente?**

JC: Sí, me cayó de sorpresa. Le digo: “pues espérame, déjame ver?”. Obviamente hablé primero con Elva.

JT: **Estabas en México, acudías a reuniones con la crema y nata nacional...**

JC: Como aquí se puede asistir y asiste todo el mundo...

JT: Bueno, pero allá hablamos de Carlos Fuentes...

JC: No siempre, pero...

JT: Me refiero a que hay una diferencia, ¿no?, te estaba yendo bien, estabas de profesor, tenías 30 horas, participabas activamente en diversas actividades, ibas a conferencias, supongo que ese mundo te entusiasmaba y te gustaba...

JC: Sí, me gustaba, por supuesto.

JT: ¿Qué es lo que te llama la atención para dejarlo?

JC: Primero que siempre, en mi yo interno, tenía el deseo de regresar a Aguascalientes en algún momento. Incluso pensaba venir a proponerles algún taller. Además de dibujo y pintura en La Esmeralda, había tenido a mi cargo un taller específico de escultura en chatarra, donde no era por grados, sino para interesados, o sea, Benito me lo aceptó, me lo puso para que la gente fuera, los que quisieran, no era obligatorio para un sector. Ahí estuvo Jorge de Santiago, que es el que tiene obras aquí en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, el que hizo el Cristo Roto –la chamba, no la autoría–, y que anda en todo el mundo haciendo su escultura. Había pensado eso, venir simplemente de agregado, y luego resulta que me sucede esto. Y otra vez la misma situación, que ahora la razono: sin pensar si puedo o no puedo, dije que sí. Hablé con Elva. Ella dijo que sí, pero que a prueba.

JT: ¿De qué?

JC: De uno o dos años, y si no, nos regresábamos. Y luego vine a hablar con Zermeño porque sabía que yo iba a venir

de su jefe. También la condición era que se viniera Elva a dar clases.

JT: ¿Con quién hablaste?

JC: Con Víctor, en México.

JT: ¿Te citó?, ¿tú lo buscaste?

JC: Por intermedio de Hilda.

JT: ¿Cómo te recibió?

JC: Bien, bien, pues siempre...

JT: ¿Cálido?

JC: Sí, sí, siempre, ¿no?

JT: ¿Cuál era su idea acerca del Centro de Artes Visuales?

JC: Que no trabajara igual que en la Casa de la Cultura, que fuera diferente.

JT: ¿Qué le dijiste?

JC: Yo dije que sí, pero ni siquiera se planteó eso. Él, con el hecho de que fuera otra persona... a lo mejor él tampoco razonó mucho esta situación, sino simplemente quería que ya no fuera como estaba ahí.

JT: ¿Le diste tus condiciones?

JC: Sí, breves, de que fuera Elva, y que mis plazas se trasladaran para acá. Lo aceptó. Acá me dieron una compensación de 300 pesotes por ser director.

JT: **Hiciste maletas, te despediste de Benito...**

JC: No, no, me vine pensando en que cualquier momento nos podíamos regresar. Conservé mi departamento, un cuartito, el otro se lo dejé a Eloy como estudio, entonces Eloy pagaba una parte y yo pagaba otra parte.

JT: **Hiciste una muy buena amistad con él...**

JC: Sí, hasta la fecha, lo mismo que con Francisco Castro Leñero e Irma Palacios y con muchos otros.

JT: **Juan, el nombre de Gallardo Dávalos, ¿te sonó en algún momento?**

JC: Nada más como parte de un desarrollo de la cultura en Aguascalientes.

JT: **¿Ni siquiera de México?**

JC: No, porque ni siquiera estaba yo totalmente consciente del estridentismo.

JT: **O sea, ¿con esto me quieres decir que tus intereses en cuanto a conferencias, libros, exposiciones eran fundamentalmente de plástica?**

JC: Era especializada, sí, leía una que otra cosa, pero más que nada novelas, hasta la fecha.

JT: **¿En qué mes llegas a Aguascalientes?**

JC: El 1 de septiembre de 1977.

JT: ¿Por qué lo tienes tan preciso?

JC: Porque era el inicio del año lectivo, o sea, vamos, a lo mejor estaba yo aquí unos días antes, pero ya en el Instituto Cultural –Casa de la Cultura todavía– fue el 1 de septiembre. A partir de ese momento fue cuando yo entré en la nómina.

JUAN REGRESA
A AGUASCALIENTES,
SE SUBE A UNA BICICLETA
Y DISPARA A UN BUITRE:
EL INICIO DE LOS 26 AÑOS
COMO DIRECTOR DEL CENTRO
DE ARTES VISUALES

JT: Cuando hablaste con Sandoval y te invitó a dirigir el Centro de Artes Visuales, ¿cuántos años te ofreció?, ¿por cuánto tiempo te dijo que ibas a estar ahí?

JC: No, no, no quedamos.

JT: ¿Indefinido?

JC: Él me dijo que viniera y yo no pregunté y me regresé. O sea, no fue así que me dijera: “¡Ay, de Aguascalientes!, ¿te vas?”. “Sí”. No, fue: “sí, pero déjame ver”.

JT: **Sí, con tus condiciones...**

JC: Breves y nada problemáticas, y, además, también teníamos planeado previamente hacer un viaje a Europa. Fue la primera vez que fui, hace 40 años. Fuimos a hacer un recorrido.

JT: **¿A dónde fuiste?**

JC: Bueno, fue un recorrido bastante largo, de esos en que vas un día o dos días a cada lugar. Había un programa en México, no sé si era nacional, que se llamaba “SETEG” —no recuerdo bien esas siglas—, pero era una asociación de estudiantes en donde facilitaban al estudiante vuelos chárter a Europa. Tenían, no sé, 20 salidas y 20 regresos, en diferentes días, en diferentes horarios; uno escogía cuándo salía y cuándo regresaba. El vuelo te salía en 500 dólares, que era más o menos la mitad de lo que costaba entonces. Nos fuimos volando a Bruselas y de ahí empezamos el recorrido. Viajamos con un amigo mío, quien fue amigo de la primaria, aquí en Aguascalientes, y nos encontramos allá en México como vecinos. Él llevaba una amiga y un estudiante de prepa, él era maestro de Letras en la preparatoria de la UNAM, allá en San Ildefonso.

JT: **¿Quién?**

JC: Salvador Plasencia, él está allá en México, desapareció, y ha venido últimamente por razones más ególatras que otra cosa, porque quiere que reconozcan que fue el fundador de la estudiantina de la Autónoma de Aguascalientes. En fin, nunca le hicieron caso. Éramos cinco, regresamos cuatro, porque uno se regresó antes; pero, a medio camino, cada quien se fue por su lado.

JT: ¿Qué museos visitaste?

JC: Fuimos a Londres, entonces fuimos al British, a la National Gallery, a la Tate Modern... la Tate Gallery, la Tate Modern no existía. Luego fuimos a París, recién inaugurado el Pompidou, y por supuesto al Louvre, al Orangerie. No recuerdo qué otra cosa vimos...

JT: ¿Algo que te impactara?

JC: En general, todo. Pero no recuerdo ninguna cosa en específico. Desde luego una cosa que sí recuerdo, y que me gustó mucho, fue la colección de Turner en la Tate Gallery: 150 o no sé cuántas obras había ahí en una de las salas, de todo tipo de formatos, técnicas; bueno, las que trabajó: la acuarela, óleo. Esta soltura con la que trabajó, esta solución totalmente fuera de época, si pensamos que lo hizo a mitad del siglo XIX, inclusive antes del impresionismo. Por supuesto, el Pompidou. Había una exposición que se llamaba “Nueva York-París, París-Nueva York”, era algo bastante interesante sobre cómo había paralelismos entre, por ejemplo, Franz Kline en la escuela de Nueva York y Pierre Soulages, francés. Prácticamente la solución formal es la misma, pero con sus características y personalidades. O Pollock junto con Mathieu. El nuevo realismo francés, como paralelo al arte pop. Todo esto lo ponían junto, los paralelismos entre lo que se hacía en Nueva York y lo que se hacía en París, que eran bastante interesantes, y esta cuestión de confrontar algo que se supone fue coincidente. Llevábamos un pase que era muy bueno: de Bruselas, ya para regresarnos, nos sobró un día y fuimos a París a visitar el Pompidou, y ahí, en ese regreso, vi una exposición de Claes Oldenburg...

JT: ¿Te emocionó?

JC: Todo esto a mí me gustó mucho, y eran cosas muy actuales. Después de París nos fuimos a Barcelona, a ver a Tàpies, a ver a Picasso, a ver a Gaudí –con todo y lo aparentemente ajeno, él es arquitecto, pero sí es fundamental–. El arte románico catalán y Miró, la Fundación Miró...

JT: ¿Qué enseñanza te dejó pasar por todos esos museos?

JC: Pues yo creo que, vamos, esta cuestión vivencial. Creo que, al final, lo más importante para mí ha sido precisamente la vivencia. Como enseñanza, a lo mejor la enseñanza es precisamente que hay que vivirlo. Uno puede estudiar y puede meterse en la biblioteca y ahora en internet y saber y conocer todo lo que tú quieras, pero creo que para mí ha sido mucho más importante vivirlo...

JT: Frente a frente...

JC: Después de tantos años, casi puedo decir que todas las obras icónicas del arte, de la historia del arte, casi todas las conozco. Me falta *El grito*, me falta *La danza* de Matisse, conozco *La danza* que está en el MOMA, pero el bueno es el de allá... algunos de estos icónicos, como la *Venus de Milo*, la *Victoria de Samotracia*, *La piedra Rosetta*, en fin, sí he podido estar presente. Esto de la vivencia es lo que más me ha dejado como aprendizaje...

JT: ¿El viaje fue en el verano del 77?

JC: Sí.

JT: ¿Ya para esas fechas tenías claro que ibas a ir a Aguascalientes?

JC: Sí, ya sabía que regresando del viaje me iba a venir para acá.

JT: Me comentabas que Sandoval no te ofreció, digamos, un periodo, sino nada más la dirección, pero ¿sospechabas que estarías tanto tiempo al frente del Centro de Artes Visuales?

JC: No, ahí hay otra situación que, digamos, de alguna manera influyó. Sandoval ya no pudo ser director en dos lados. Cuando entró Miguel de la Madrid, dijo que la renovación moral no permitía ser inmoral. Entonces, Víctor prefirió allá que aquí.

JT: ¿Seguía con un pie aquí y otro allá?

JC: ¡Sí, sí!, con su influencia tras bambalinas. Aparte de los pleitos, que no sé si en algún momento supiste, los que sucedieron en la Casa de la Cultura,¹ precisamente con la ausencia de la dirección de Víctor Sandoval...

JT: ¿Con Saúl Juárez y con Jorge Galván?

JC: Sí. Bueno, quedó el Chato Juárez...

JT: Pero ¿estamos hablando del 85?

JC: 83, 82-83, no me acuerdo exactamente, ha de haber sido el 83; le dije a Juárez: “oye, ya tengo seis años –cinco años, no me acuerdo– de director, a lo mejor ahorita que tú entras sería el momento adecuado de que cambiaras y nombraras a otra persona, que vengan con otros planteamientos, otra idea, yo me quedo de maestro y ya”. Y dice: “no, pero déjame comentarlo con los compañeros”. Los compañeros eran Zermeño, Naranjo, Manzo –que ya se

1 Castañeda se refiere al anecdótico problema que hubo entre Saúl Juárez y Jorge Galván por hacerse de la titularidad de la Casa de la Cultura, justo en el periodo de transición hacia el Instituto Cultural de Aguascalientes.

había integrado ahí—, obviamente Elva, Miguel Castañeda, entre otras personas que estaban ahí. Pero, básicamente, ahí las broncas que tenían conmigo, bronca subrepticia, eran entre Benjamín y Zermeño, que no estaban de acuerdo conmigo. Entonces el Chato va, nos cita a junta a todos y les plantea el asunto, y Zermeño dice: “¡no!, yo creo que podemos darle oportunidad, otro año para que demuestre si es que puede”. Yo ya tenía seis años, podía ser suficiente para haber demostrado si sí o no. Pero se pusieron de “perdonavidas”. El mismo Benjamín se juntó contra mí después de las situaciones de amistad: fue compañero de estudios y, cuando vino a Aguascalientes, mientras conseguía casa, estuvo viviendo con nosotros durante tres meses, o no sé cuánto, y, en fin, por supuesto no tenía que corresponder de una manera servil... Entonces, se pusieron de “perdonavidas”, pero llegó la situación de los pleitos y después se convierte en el Instituto Cultural y nombran a Alfonso Pérez Romo.

JT: Sí, en el 85.

JC: Primeramente, cuando salí de esta situación, que me dieron la oportunidad de mostrar si podía o no, pensé: “¡Váyanse a la chingada! No tiene sentido estar yo con esta situación, yo no vuelvo a renunciar si no es cuando me lo diga ya directamente la dirección o gobierno o qué sé yo”. Y así lo hice. Cada fin de sexenio uno tiene que presentar la renuncia, para ponerlo a disposición de la nueva administración. Entonces así lo hice y continué, porque ya nunca volví a renunciar y cada vez que había un cambio me volvían a ratificar. Previamente, una vez que yo me integré aquí, también hubo una situación: llegué con la idea de que todo iba a ser maravilloso, que se iban a poder hacer muchas cosas, que de acuerdo a lo que yo conocía, podíamos mejorar mucho la calidad de la enseñanza. En-

tonces les pedí opiniones, les pedí sugerencias, más para cambiar los programas de estudio, de trabajo, cambiar un poco y pedirles que incluyeran, aunque fuera de una manera elemental, materias teóricas.

JT: **¿Estamos hablando del 77?**

JC: 77. En principio, una maestra, Rosalía Aguirre, que era amiga de Messeguer, que había venido aquí de Mazatlán, después de la segunda junta o algo así, dijo que no quería trabajar conmigo.

JT: **¿Cuál fue su razón?**

JC: Que no podía entender cómo pensaban los jóvenes: yo tenía 35 años, era joven.

JT: **¿Ella a qué se dedicaba?**

JC: A dar clases. Nada más, no tenía otra cosa. Bueno, pues habló con Sandoval y qué sé yo, con el Chato, con no sé quién, y aceptaron que simplemente ya no trabajara. Ella siguió, ¿cómo se dice?, ¿seudojubilada?, recibiendo sus ingresos, porque ella tenía plaza federal, hasta que falleció. Pero ya no quiso nada de nada. Los demás dijeron que sí, aceptaron. En el momento en que empezamos a trabajar en octubre, no recuerdo si el 1 de octubre o las primeras semanas o la primera quincena, ahí estaban los maestros. Primero me empecé a dar cuenta de la situación. En principio yo formo grupos considerando grupos de iniciación, grupos intermedios y grupos de avanzados; obviamente yo me adjudiqué los de avanzados.

JT: **¿Había un propedéutico para saber dónde colocarlos?**

JC: No. En iniciación iban los que entraban por primera vez; los de intermedio, los que habían estado ya un año, al menos un año anterior; y los avanzados, los que ya tenían dos o más años de estar ahí con Zermeño. No me tardé mucho tiempo en darme cuenta de que lo único de avanzado que tenían era la edad, pues me di cuenta de que había muchas confusiones.

JT: ¿Teóricas, conceptuales?

JC: Claro, conceptuales.

JT: ¿Como cuáles?

JC: Por ejemplo, dentro de las cuestiones que les pedí, que dieran clases teóricas, uno de los maestros me pidió, casi exigió, que le pusiera un pizarrón, lo cual era obvio, era lógico; bueno, conseguí el pizarrón. Se lo puse. En el pizarrón puso la lista de los materiales que necesitaba para trabajar. Terminó el año y seguía la lista. Y puso por ahí, en algún lado, la teoría del color, en donde había nueve colores primarios y secundarios había un chingo. Entonces, cuando se trataba de las cuestiones teóricas, no recuerdo cuál era, si composición o historia o qué sé yo, les programaba a los avanzados el día tal para ver esa clase; el profesor va conmigo y me dice: “oye, para unificar criterios, ¿por qué no me traigo a mis alumnos para que tomen también la clase?”. Y después me di cuenta de que él no sabía, simplemente quería cubrir su compromiso, agregando su grupo con el mío. Todo ese tipo de cosas se empezaban a ver. Además, por supuesto, me empecé a dar cuenta de que el estudiante no sabía nada de nada ni le interesaba nada.

JT: ¿Por qué crees que pasaba esto?

JC: Porque no tenían ninguna inquietud y nadie se las movía. Había poco que ver. Zermeño tenía por ahí una cajita de transparencias viejísimas de museos que nunca se las enseñaba, como, por ejemplo, cuestiones de la cultura árabe o de la egipcia, una que otra del Museo de Louvre, del Prado, pero no se las mostraba. Me di cuenta de que no iba a ser posible hacer todo lo que yo pretendía, me di cuenta de que no iba a ser comprensible lo que yo pudiera hacer. Me programé un poco a largo plazo, pensando en: “de acuerdo, la característica es ésta: la gente viene porque quiere ocupar un tiempo libre, porque su abuelita le dijo que dibujaba muy bien y había que estudiar dibujo, porque su psiquiatra de cabecera le dijo que necesitaba hacer una terapia ocupacional y lo más fácil era —no sé si todavía—: ponte a pintar. De acuerdo, eso es. Yo no los voy a poder modificar radicalmente, voy a aceptar esto y atender todo lo que se pueda y lo mejor que se pueda, a quien quiera que venga, como quiera que sea; y empezar a detectar quién puede tener un mayor interés que ‘algo que me interesa y me gusta’; o sea, la creación, la evolución, la búsqueda, el conocimiento, etcétera”. Después, dejando este esquema de iniciación, intermedio y avanzados, hice otro taller, que le puse “Taller...

JT: ¿... de experimentación plástica”?

JC: No. No me acuerdo cómo se llamó. A lo mejor eso fue para un curso de verano, si mal no recuerdo. No, era “regular”... “Taller libre regular”, o alguna cosa así le puse. Y esto implicaba que todos los demás grupos tenían dos horas diarias, cinco días a la semana, de lunes a viernes. El taller regular iba a ser de tres horas diarias e iba a tener una serie de obligaciones teóricas y, en algún momento, también asistir, durante determinadas fechas, al taller de grabado, para que vieran también grabado, y algunas otras

cosas que ahora no recuerdo. La exigencia era que hubiese puntualidad y constancia. Ahí los que entraron eran los que tenían mayor interés y estaban dispuestos a comprometerse.

JT: ¿En el mismo año del 77?

JC: No, eso ya fue en el año lectivo siguiente.

JT: ¿Quiénes fueron estos estudiantes?

JC: ¡Moisés! Porque Moisés era alumno de Rosalía, había estado ya varios años en la Casa de la Cultura. Cuando se abrió, no entró.

JT: ¿Entró hasta el 78?

JC: Hasta el 78. Antes andaba por ahí merodeando. Y no recuerdo nombres, algunos se desaparecieron. Tal vez Georgina Lemus, Osvaldo Vargas, Patricia Enríquez (no Patricia Henríquez la dibujante, pintora de México, una Enríquez de acá, sin “H”; Paty de México es con “H”), Muñoz Soto, quien era una persona extraordinaria, con una visión, capacidad, claridad y conocimiento, pero no se interesaba demasiado, simplemente yo detectaba su talento. En fin. José Luis Quiroz, Sergio Zamarripa. Gradualmente se fueron quedando ahí los que se interesaban, pero algunos entraban por mera curiosidad. Entonces yo era exigente, porque entonces sí cumplía lo que les había solicitado que cumplieran ellos. Así se pudo trabajar con personas más interesadas, más dispuestas e involucradas, más participativas. No descuidaba las situaciones de los otros grupos. Empezaba a detectar cómo había diferentes intereses dentro de esto mismo que te comentaba al principio, de los motivos por los que empezaban a asistir,

y empecé a abrir talleres de cuatro horas a la semana, de tres horas, de dos horas, para que fuera el que quisiera. La intención era aceptar, con la mejor posibilidad de atención, a cualquier persona, no importaba con qué motivo iba; para mí lo que importaba era que ya estaban ahí. Y si estaban ahí, podía haber esa posibilidad. Había otra situación: mi presencia física siempre ha sido problemática, entre comillas, para mí; mucha gente no entró conmigo porque le daba miedo.

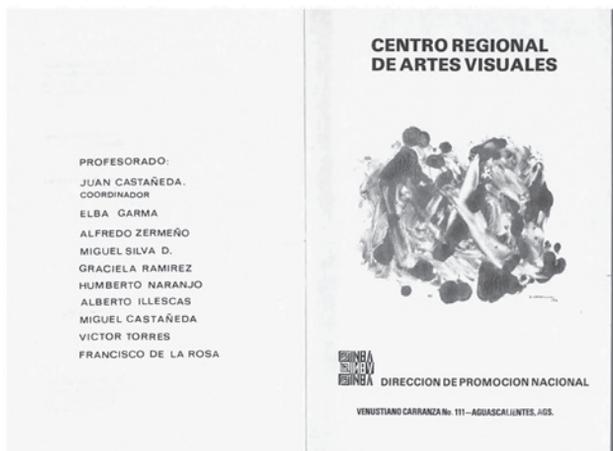
JT: Por eso te preguntaba sobre los niños en la charla anterior: cuando les dabas clases, ¿se sentían intimidados?

JC: ¡No! No, los niños no, porque los niños no tienen prejuicios.

JT: ¿Y con algunos estudiantes del Centro de Artes Visuales?

JC: Sí. Varias personas, en tiempos posteriores, me lo dijeron. Inclusive algunos con temor entraron conmigo. Después, cuando se dieron cuenta de que no era cierto, me lo comentaban. Esto fue así un poco la situación de cómo ir organizando, cómo ir extendiendo, y en algún momento, también empecé a compartir las clases de apreciación de historia del arte moderno y contemporáneo.

JT: Ahora vamos a eso. Una de las cosas que está en este folleto de 1977 llama mi atención: por una parte, porque se llama Centro Regional de Artes Visuales...



Folleto del Centro Regional de Artes Visuales, 1977. Imagen del archivo particular de Juan Castañeda donada al autor.

JC: Así le pusieron allá en México, pero acá nunca le llamamos así.

JT: **¿En algún momento tuvieron la ambición de capturar al público de la región?**

JC: Es probable que sí. Todavía no existía el concepto de centro-occidente dentro de la cultura, pero como se estaban expandiendo las casas de la cultura en toda la república, era muy común que hubiera gente de todo el país en Aguascalientes para informarse. Nosotros tuvimos estudiantes de Mazatlán, de San Luis Potosí, Zacatecas, de otros lados.

JT: **¿Desde el inicio?**

JC: Sí. En el mismo evento de *Las bicicletas* estuvo participando un chavo que vino de Mazatlán, estaba divertidísimo él aquí en Aguascalientes. Además le pagaban de allá de Mazatlán toda su estancia.

JT: ¿Eran residencias artísticas?

JC: Sí, digamos residencias.

JT: La otra parte que llama mi atención del folleto es que las materias son las esperadas, pero, en el taller de experimentación plástica hay revisión de conceptos, de teorías, de técnicas. Es decir, por un lado, la tradición; y en el otro, lo actual. Esto se empata con un párrafo donde se dice que “la integración de talleres de diferentes disciplinas permitirá a los alumnos un mejor conocimiento de las mismas y una participación más activa, y una información en cuanto a corrientes y manifestaciones actuales [...]”.

JC: Lo que pasa es que yo me iba acomodando, o sea, esto yo lo redacté, esto yo lo planeé y obviamente yo atendí ese taller.

JT: El diálogo de arte tradicional y arte, vamos a llamarle, actual, ¿estaba dividido por las clases o en cada una de ellas se trataba de que hubiera un diálogo entre la actualidad y la tradición?

JC: No, nada más en el “regular” y en el otro, porque se seguían enseñando técnicas, teorías, y las técnicas y las teorías son las tradicionales, las convencionales. Eso sí, pretendía darles la mayor cantidad de herramientas técnicas, formales y conceptuales para que pudieran tener una mayor energía, un *stock*, un almacén, donde tuvieran todas las capacidades, de habilidades, de entendimiento de formas y de creación, para que, cuando hicieran algo, tomaran lo que necesitaran.

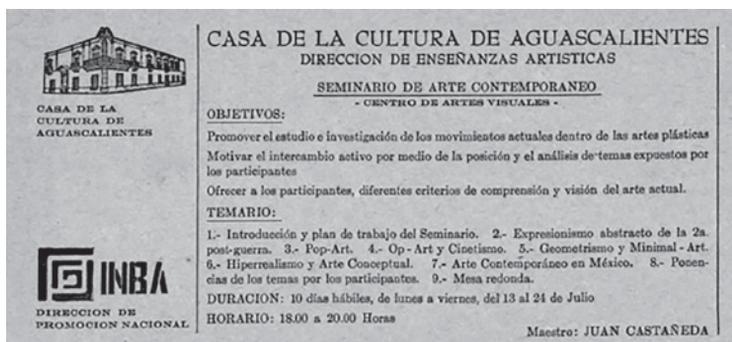
JT: ¿De algún modo buscabas ayudar a profesionalizar a los artistas que acudían al Centro?

JC: De alguna manera. No era mi idea.

JT: Se puede ver a distancia.

JC: Se puede ver a distancia que era eso, ¿no? Quería que tuvieran recursos técnicos, que no hubiera pintores limitados que no hacen figuración porque no saben dibujar y nada más hacen abstracto porque no saben dar otra cosa.

JT: En uno de los documentos, el del 78, es evidente la importancia de las conferencias, seminarios, charlas, pláticas, ponencias, en donde participaban tus invitados y tú. ¿Qué crees que hayan producido estas charlas en los demás?



Invitación al Seminario de Arte Contemporáneo, 1978. Imagen del archivo particular de Juan Castañeda donada al autor.

JC: En algunos de ellos, no en todos, interés. Interés por adentrarse más allá de lo que uno dice, porque, desde luego, todo eso yo lo armaba, yo los invitaba y a veces hasta tenía que pagar gastos porque el Instituto o Casa de la Cultura no me daba.

JT: No obstante, te daba libertad.

JC: Sí.

JT: Quizá no recursos, pero sí libertad. En otro documento, del 81, sobre artes plásticas, hay varias actividades. Moisés Díaz estuvo participando en una charla acerca del estudiante de artes plásticas y su medio; también hay una mesa de discusión acerca de la función del arte; es decir, esto me habla de ayudar a los estudiantes a tener una reflexión del oficio. Por eso te preguntaba si a distancia se podía ver de esa manera.

CENTRO DE ARTES VISUALES
MARZO 1981

INBA FONAPAS
AGUASCALIENTES

CHARLAS SOBRE ARTES PLASTICAS

JUEVES 5 - 20 HS.
"NOTAS SUELTAS"
CONFERENCIA A CARGO DE:
Mtro. Juan Castañeda

JUEVES 12 - 20 HS.
"EL RACIONALISMO E IRRACIONALISMO
EN EL ARTE"
CONFERENCIA A CARGO DE:
Lic. Marcelo Sada

JUEVES 19 - 20 HS.
"EL ARTE ¿PARA QUE?"
MESA REDONDA CON LA PARTICIPACION DE:
Lic. Jesús E. Martín Jáuregui, Lic. Sergio Flores Azco, An-
tropólogo Guillermo Martín Muñoz: Moderador Juan C.

JUEVES 26 - 20 HS.
'EL ESTUDIANTE DE A. PLASTICAS Y SU MEDIO'
CON LA PARTICIPACION DE LOS ESTUDIANTES DE ARTES VISUALES
Sonia Esquivel, Miguel Barragán, Moisés Díaz, Sergio
Zamarripa: Moderador Juan Castañeda

CASA DE LA CULTURA

Imitación a la serie de Charlas sobre Artes Plásticas, marzo de 1981. Imagen de archivo donada por Juan Castañeda al autor.

JC: Eso de "El arte, ¿para qué?" está tomado de uno de los que me preguntabas desde la otra vez, de los libros que leí. Un sacerdote teórico francés escribió un libro que se llama *El arte, ¿para qué?*

JT: ¿Tú diste el nombre a esa charla? Ahí apareces como moderador.

JC: Sí, inclusive cuando se abrió el Museo de Arte Contemporáneo...

JT: ¿El de aquí?

JC: Sí, el de Juan de Montoro,² el original; en principio estaba de director Jesús Gómez Serrano e invitó a Elva a que lo dirigiera. A ella nunca le ha gustado andar en esas cosas y no aceptó, pero propuso a Yolanda, Yolanda Hernández, que ahora está en el Museo Espacio. Yolanda se hizo cargo inmediatamente. Tenía poco que había regresado de México. Estudió en La Esmeralda, puso una galería que se convirtió en tienda de artesanías. Cuando empezó Yolanda fue conmigo y me dijo: “¡oye, ayúdame! Vamos a llevar gente allá al museo para que se conozca”. Entonces, a sabiendas, le dije: “me voy a hacer la competencia yo mismo, voy a organizar algo allá”. Organizaba en otros sitios, no nada más en el Centro de Artes Visuales. No era mi coto.

JT: **Pero tu intención era la misma: difundir todo esto en la mayor cantidad de espacios posibles...**

JC: Ingenuamente trataba de que todos los demás disfrutaran lo que yo disfrutaba. Y es ingenuo, porque al final de cuentas yo sé que me gusta un platillo sensacional y quisiera que las personas que quiero también lo disfrutaran, y alguien viene y lo prueba y no le gusta...

JT: **¿Crees que el CAV ayudó a formar artistas, no nada más a curiosos del arte?**

JC: Pienso que sí, entendiendo el término artista como algo muy limitado, circunscrito a Aguascalientes. Aunque algunos ya han trascendido, pues se han presentado y los han invitado en exposiciones nacionales y a veces internacionales...

2 Calle ubicada en el centro de la ciudad de Aguascalientes.

JT: Pero que sean buenos, malos, eso es aparte.

JC: Es aparte.

JT: Como tú has dicho, querías compartir lo que vivías, lo que escuchabas, lo que veías. E igualmente este trabajo, como los otros en que te desempeñabas, ¿lo veías como un trabajo más?

JC: De alguna manera, sí.

JT: ¿A pesar de estar como pez en el agua?

JC: Es el viejo cuento que muchos dicen: “haces tu trabajo, lo que te gusta, y además te pagan”. Nunca me pagaron mucho.

JT: Al respecto de lo que hablábamos sobre las conferencias, la intención de traer lo más actual a los estudiantes del CAV y tener un taller de experimentación: ¿cómo llegó a planearse *Las bicicletas*?



Fragmento del happening. Podría identificarse esta obra como Las bicicletas, 1978. Imagen de archivo donada por Juan Castañeda al autor.

JC: Fue por tratar de iniciar estas cosas.

JT: **Platécame de esa obra.**

JC: Primero el antecedente. Siendo profesor en La Esmeralda, hubo un programa en Sinaloa al que llamaron “Brigadas culturales”. Este programa consistía en asistir al estado de Sinaloa durante dos semanas, recorriendo las cabeceras municipales con alguna actividad diaria de arte. Esta actividad se dividió en dos semanas: la primera, en la parte sur del estado, y la segunda, en la parte norte. No eran quince días de actividades, sólo era una semana de actividades en cada una de las cabeceras. Invitaron a escuelas de arte de Guadalajara y de México; de artes plásticas, de percusiones, de danza clásica, de danza folklórica, de teatro, de guitarra, no me acuerdo qué otra. El objetivo era dar cultura al pueblo de Sinaloa para que se olvidara de las drogas. Obvio, después de 41 años, no ha dado resultado. Qué pésimo. Lo organizaba la directora de cultura, que era la hija del gobernador en turno. Entonces, fuimos...

JT: **¿De qué año estamos hablando?**

JC: Mayo de 1976. Fuimos de artes plásticas...

JT: **¿De La Esmeralda?**

JC: Sí. Iban diez estudiantes.

JT: **¿Tú eras el único profesor?**

JC: Sí. Nos dividimos y se hicieron dos grupos, eso nos permitió que nosotros fuéramos los únicos que estábamos dos días en la cabecera municipal, porque el de percusiones se presentaba el lunes aquí, el martes acá, el miércoles

allá. Nosotros estábamos lunes y martes aquí, miércoles y jueves acá; en diferentes lugares, por supuesto. Yo anduve con una mitad del grupo la primera semana y con la otra mitad del grupo la siguiente. El único momento en que nos juntamos todos fue en Culiacán. Y en Culiacán nos pidieron que hiciéramos algo.

JT: ¿Cómo?

JC: ¡Algo! Para el transporte, nosotros teníamos un vehículo safari donde nos trasladaban y una *pick up* donde trasladaban la obra. Nosotros andábamos presentando las exposiciones en cada una de las plazas de las cabeceras municipales, poníamos ahí los caballetes y las obras para que la gente se acercara y platicara con los estudiantes.

JT: ¿Era nada más pintura?

JC: Más o menos, no totalmente, pero sí lo que presentábamos. Se conseguía material para salir a trabajar con la gente que quisiera: llenábamos la plaza de pintura, pintábamos las bancas, pintaban niños, adultos, de todo. Había actividades prácticas, muy padre todo esto. Pero, en Culiacán, teníamos que presentarnos en un estrado. Después de danza, después de música, nosotros teníamos que presentar algo. Les sugerí que los caballetes estuvieran abajo, porque había un público, había una audiencia, sillas y público en la plaza. Sugerí que se presentaran así las cosas y nosotros abajo. La señora dijo: “¡No!, arriba, ustedes arriba”. Entonces empezamos a pensar qué hacer, cómo le hacemos. El chofer que nos traía a nosotros dijo: “yo tengo una bicicleta y puedo conseguir más”. Les dije a los estudiantes: “¿Qué hacemos con bicicletas? ¡Ah!, pues pintura vinílica: vamos a conseguir papel, tela, lo extende-

mos en el estrado y con la pintura empezamos a pintar las llantas y a darle”.

JT: ¿De dónde sacaste esa idea?

JC: No sé. Inclusive no sé si fue mía o fue del conjunto.

JT: El tema es que les pareció lógico juntar bicicletas, pintura y crear algo. Para ese entonces tú ya conocías a Pollock, al expresionismo...

JC: Todo... aunque *todo* es muy pretencioso, ¿no?

JT: Sí.

JC: Pues empezamos así, tuve que tomar el micrófono en el estrado para hablar de la pintura, de los valores y de esto y de aquello. Previamente de acuerdo con los chavos, uno se bajó y empezó a hablar y le pasé el micrófono; se bajó y empezaron a hacer el *happening*. Resultó bastante interesante, atractivo y novedoso. Nos habrán tirado de locos o qué sé yo.

JT: ¿Era un estrado de buen tamaño?

JC: Más o menos. Más grande que este espacio, mucho más grande y ancho. Aunque era una tira larga. No era como esto, sino un cuadro muy grande.³

JT: Por lo visto, les gustó la experiencia...

3 Castañeda señala el área donde nos encontramos, que es la sala principal del CIELA, cuyas medidas son 7.5 m de largo, 3.4 m de ancho en su parte menos angosta y 5.7 m de ancho en su parte más angosta.

JC: Sí. Y, bueno, a cada lugar al que íbamos, tratábamos de hacer alguna cosa. Los chavos, sobre todo Téllez y Jorge de Santiago, el escultor que te digo, sobre todo Jorge, que era el galán, empezaron a hacerse de relaciones públicas; casi en todos los lugares nos hacían baile de despedida. Paco del Toro era otro personaje —ya falleció—, y también hizo un montón de cosas. Andábamos de playera, de huache, greñudos; por el calor, levantábamos la camiseta, la playera. La señora, en algún momento, nos reunió a todos, y entre otras cosas, felicitó a los de percusiones, a los del Conservatorio Nacional de Música, a los correctamente vestidos...

JT: ¿Y a los pintores?

JC: Era obvio que no, pero en los periódicos que conseguimos, vimos que a los que mencionaban eran a nosotros.

JT: ¿Esto sólo fue un divertimento para ustedes?

JC: Sí, para nosotros fue una experiencia...

JT: ¿La calificarías como obra artística?

JC: No, fue un evento circunstancial. Pero toda la experiencia fue muy positiva para todos.

JT: ¿Y se te quedó la idea y quisiste replicarla en alguna ocasión?

JC: Cuando vine aquí a Aguascalientes se replica.

JT: ¿En La Esmeralda no?

JC: No.

JT: Llegas en el 77, y esta obra es del 78...

JC: 78, marzo, abril, no me acuerdo.

JT: A ver, cuéntame un poco de cómo pasó.

JC: Aquí lo que pasó es que...

JT: ¿Plaza Vestir?

JC: Plaza Vestir recién se había inaugurado en el sur de la ciudad. Había existido un antecedente de Plaza Vestir, donde está el Hotel Fiesta Americana: era un baldío, había sido el basurero municipal. Ahí trabajó mi hermana de secretaria; su jefe era Bernardo Navarro, por esa situación conocí a Bernardo, lo trataba, y cuando quise hacerlo, dije: “pues allá, con Bernardo”.

JT: ¿Por las dimensiones?

JC: Y porque era un espacio abierto y por la casi certeza de que Bernardo iba a aceptar. Bernardo es una persona muy desubicada, conservadora, pero acepta locuras. Yo sabía que lo iba a aceptar. Y lo aceptó. Entonces, lo hicimos.

JT: A tus estudiantes, ¿qué les dijiste?

JC: Les dije: “vamos a hacerlo, ¿quién se anima?, ¿quién se atreve?, ¿quién tiene bicicleta?”. Yo conseguí la pintura, conseguí el papel, no recuerdo si lo financiaron o lo pagué yo. Y lo que hicimos, lo armamos allá y lo circundamos y empezamos.

JT: ¿Fue en el estacionamiento?

JC: En el estacionamiento, que era el espacio abierto totalmente.

JT: ¿Qué dimensiones tenía?

JC: Bueno, lo que nosotros hicimos ha de haber sido de unos 12 x 12 metros, más o menos. No sé, a lo mejor un 10 x 10. Menos de diez no fueron.

JT: ¿Quiénes participaron?

JC: Estuvo Moisés; estuvo este chavo Samuel, no me acuerdo cómo se llamaba... no, se llamaba Manuel, le decían “Samy” porque se parecía a Sammy Davis; un exferrocarrilero, un señor ya grande; mi sobrino, estaba inscrito por ahí; Edmundo... no recuerdo... fueron como siete u ocho. Estuvo de espectador Manuel Aréchiga. Él no participó, sólo anduvo tomando fotos. Sergio Zamarripa creo que también fue, pero no participó. Mis padres, mi hermano, andaban ahí, pero nada más por curiosos. No participaron. Fue la oportunidad de hacer algo diferente.

JT: ¿En qué lo hicieron?

JC: Era papel *kraft*, que estaba pegado, si mal no recuerdo, con un papel engomado.

JT: ¿Esto fue igualmente un divertimento?

JC: Sí.

JT: ¿La consideraban o la consideraste, en su momento, como una obra, como un trabajo artístico?

JC: De alguna forma, sí, porque les propuse que se hiciera a manera de libro para meterlo al concurso de estudiantes. Se hizo. Estuvo seleccionado.

JT: Cuando terminaron el *happening*, ¿lo empezaron a doblar?

JC: Se recortó. Bueno, sí, lo trajimos, no recuerdo cómo, y acá en la escuela se recortó en hojas de 1 m x 80 cm, o 1.20 x 1. Se hizo a manera de libro y se mandó como obra.

JT: ¿Y quién fue el autor que firmó la obra?

JC: Un colectivo. Yo no podía participar, porque yo era maestro, y era para estudiantes. Eran los estudiantes los que participaron, estaban inscritos ahí en la escuela.

JT: ¿Pero fue tu idea?

JC: Sí.

JT: ¿Sabes qué le pasó?

JC: No, en algún momento desapareció, no sé dónde, no sé cómo.

JT: ¿El único testimonio son estas imágenes donde están ustedes en las bicicletas?

JC: Sí.

JT: ¿Cómo clasificarías esa obra?

JC: En su momento yo conocía eso como *happening*.

JT: ¿Tus estudiantes conocían la palabra?

JC: No.

JT: ¿La conocieron por ti?

JC: Sí. Inclusive, aunque es diferente de lo que hicimos en Cuicacán, también tengo algunas imágenes, pero son transparencias y son muy pocas. Tengo transparencias de todas las brigadas.

JT: ¿Asistió la prensa?

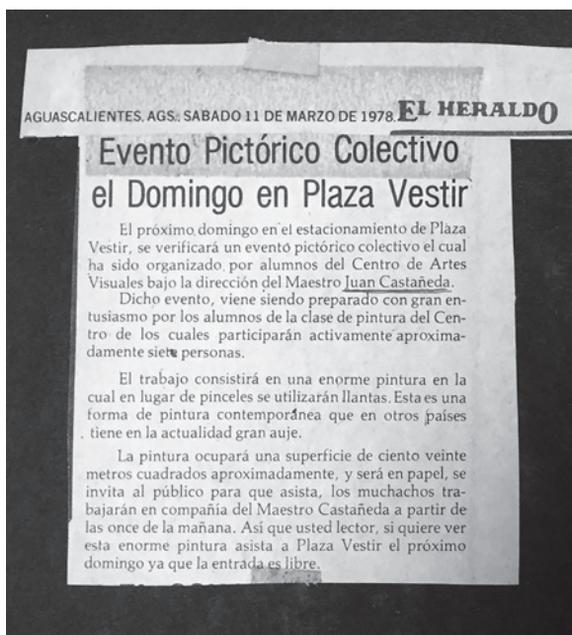
JC: No; en la de Sinaloa sí. Por ahí debo de tener el recorte.



*Imagen de las brigadas culturales, publicada por Noroeste Juvenil, revista de Sinaloa, 1976.
A la izquierda, Juan Castañeda; a la derecha, Francisco del Toro. Imagen del archivo de Juan
Castañeda donada al autor.*

JT: ¿Aquí no hubo?

JC: No, aquí no. Si aquí en la Bienal Internacional José Guadalupe Posada no hay...



Invitación a presenciar "Evento pictórico colectivo" en Plaza Vestir. No hubo recepción del evento, pero sí esta nota que salió un día antes, 11 de marzo de 1978, en El Heraldo. Imagen del archivo de Juan Castañeda donada al autor.

JT: ¿Quedaste satisfecho con el resultado?, ¿eso cumplía con lo que se menciona en el folleto del Centro Regional, acerca de ideas nuevas y actuales?

JC: Sí, sí. Quedé conforme con el acto.

JT: ¿Recuerdas lo que comentaban, en ese momento, tus estudiantes?

JC: Estaban divertidos. No recuerdo lo que mencionaban, pero estaban divertidos.

JT: ¿Eran conscientes de que estaban haciendo una obra?

JC: No lo creo; si acaso, Moisés.

JT: Quisiera saber si hay más obras similares donde hayas reclutado a varios de tus estudiantes para hacer algo que ya podríamos calificar como arte contemporáneo.

JC: No recuerdo si hubo, seguramente no.

JT: Entonces habría que esperar unos años más, en los 80.

JC: Ajá. Yo les propuse la exposición de... por ahí debes de tener *El retrato efímero de una sociedad*.

JT: *El hombre de Aguascalientes: retrato efímero de una sociedad...*

JC: Y la idea, el planteamiento, fue que la obra fuera efímera. Parece ser que el Buitre (Gerardo Faustino Barba), al replicarla, tampoco fue tan efímera...⁴

JT: ¿Aquí qué hubo?

JC: Pues aparte del texto que escribió por ahí el llamado “Choco”, que no recuerdo cómo se llamaba...

JT: Jorge Castillo.

4 Castañeda habla de la réplica que hizo Faustino Barba con La Agencia en 2012 y que se puede consultar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=xAUq2MbQbFI>

JC: ¿Jorge Castillo? Un poco la intención era hacer cosas que tuvieran cierta repercusión, un tanto réplicas, a lo mejor no muy consciente. Por ejemplo, Jesús Reyna expuso un espejo que es lo que hicieron los dadaístas, ¿no?, no recuerdo quién fue, pero lo tituló “Retrato de un imbécil” o “de un idiota”, no recuerdo cómo. Lo de Jesús era también relacionado con la imagen de quien se viera. No recuerdo el título de lo que hizo. En la de Gabriel González se presentaba un montón de tierra o escombros con basura. También creo que Gabriel hizo, en otra ocasión, una especie de vitrolero de aguas frescas, cerrado, con una abertura de alcancía arriba, y lanzabas una moneda y ponías abajo un recipiente para que cayera ahí; entonces, el que cayera ahí era merecedor de una foto de Gabriel, del estudio “Herlinda”. Esto también fue idea mía.

JT: ¿La exposición también?

JC: No, la exposición era colectiva. Yo les proponía ideas.

JT: Pero ¿hacer esta exposición fue idea tuya?

JC: Sí, sí, claro.

JT: ¿Recuerdas si el público estaba un poco desconcertado en ese momento?

JC: No, no creo. A lo mejor estaba un poco indiferente. Lo que sí recuerdo es que los participantes estaban muy divertidos. Esto, de alguna manera, también nos llevó a algo... porque otra cosa que yo les motivaba o los provocaba o inducía era a que participaran fuera de Aguascalientes, en concursos, encuentros, bienales; o sea, que no se quedaran aquí nada más. Así empezaron a participar. Luego

nos invitaban muchas veces a exposiciones en el MAM, por ejemplo, y en muchas otras cosas...

JT: ¿Gestionadas por ti?

JC: Yo los provocaba a que enviaran. Hay varias exposiciones del MAM donde invitaron a Moisés, a Faustino, a Fonseca, a no me acuerdo quién más. En El Chopo, a Pilar Ramos, a Aníbal Reyes. También, cuando se presentó uno de los salones nacionales de experimentación... ¿era experimental o alternativo?, no recuerdo... “espacios alternativos”, si mal no recuerdo, se llamó... en esa bienal o trienal última que hubo cerraron el Museo de Arte Moderno, porque surgió aquel conflicto de Marilyn Monroe como la Virgen de Guadalupe,⁵ no sé si te enteraste...

JT: ¿De quién es esa obra?

JC: Era de Rolando de la Rosa, un artista de Toluca, pero vivía en Ciudad de México. En esa bienal participamos varios de nosotros: con una instalación, Moisés y Jesús Reyna; con una individual, Faustino Barba; y otra, compartida, entre Gabriel González y yo. Lo que hicimos fue una propuesta: “En este pueblo nunca pasa nada”. Esto fue lo que hicimos: nos pusimos en la plaza, entre lo que ahora es Farmacias del Ahorro y Farmacia Guadalajara...

JT: ¿En dónde?

JC: En Juárez, en Avenida Juárez. Ahí nos pusimos con una cámara fija –dos o tres, no me acuerdo; pero lo válido era una–, con vista hacia catedral, y de siete de la mañana a siete de la noche estuvimos tomando una foto cada diez

5 Castañeda se refiere al revuelo que causó, en 1988, la obra de Rolando de la Rosa, en el Museo de Arte Moderno (MAM) de la Ciudad de México.

minutos. Cada diez minutos hacíamos una obturación y el resultado fue una serie de fotos, de un lugar, de un día, donde lo más interesante fue un señor que iba cargando un colchón y se puso a descansar ahí.

JT: ¿Qué le pasó a la obra?

JC: Creo habérsela dado a Gabriel González hijo, pero no estoy seguro, porque sí sé que pensé en dársela a él, aunque no sé si se la di. Después de mucho tiempo seguí con la idea de que no se la había dado, la busqué y ya no la tenía; entonces es probable que sí se la haya dado. No sé si la guardó o no Gabriel González hijo. Las fotos eran, generalmente, en blanco y negro y de formato pequeño, pero metíamos unas grandes, de diferente tamaño, y algunas de color. Entonces, ésas las pusimos en un tendedero en el MAM, en donde cronológicamente pusimos las imágenes, y la mañana y la noche se podían notar por el cambio de luz.

JT: ¿En qué año fue?

JC: Si mal no recuerdo, 87 u 89, o sea, fue muy paralelo con esto...

JT: Por esos años también aparece esta obra de Faustino Barba:



Gerardo Faustino Barba, fragmento del recorrido que el artista hizo, circa 1984-1985. Imagen de archivo donada por Juan Castañeda al autor.

JC: Eso ha de haber sido en el 84-85, más o menos.

JT: ¿Me puedes contar algo sobre su origen?

JC: La idea era que él saliera del Centro de Artes Visuales e hiciera un recorrido. Lo que quisiera él, hasta un punto donde cambiara de color o que se acabara el color, no recuerdo, y le pusiera otro color y continuara con este recorrido por varias partes de la ciudad. Libre totalmente, que él se fuera por donde quisiera, caminando (por eso traía él los botes de pintura). Hacer todo el recorrido, pasando por la Casa de la Cultura... no, hasta llegar a la Casa de la Cultura; pero no del Centro de Artes Visuales a la Casa de la Cultura.

JT: ¿Por otro rumbo, digamos?

JC: Por otro recorrido muy largo. Y este itinerario registrarlo en un mapa de la ciudad con colores que correspondían a los utilizados en ese tramo.

JT: O sea, hacía un orificio en la lata e iba dejando el testimonio...

JC: Ajá.

JT: ¿De quién fue esa idea?

JC: Mía.

JT: ¿Tú le dijiste “haz esto” a Faustino Barba?

JC: Yo se la propuse.

JT: ¿Y él la aceptó como si nada?

JC: Él aceptó. Te comenté que, recientemente, cuando vi que hizo lo mismo Francis Alÿs, lo compartí, y Cuauhtémoc Medina me contactó. Ahora que vino lo abordé.

JT: ¿Qué te dijo?

JC: Le dije que yo era el que había hecho la foto. Ya en Twitter me había dicho que eso había sucedido en 1963 por equis persona, en Francia, creo, y lo volvió a repetir ahora. Estuve platicando con él muy a gusto, comentando cosas, pero se acercó...

JT: ¿Faustino?

JC: No, Martha Juárez, con su amigo el licenciado Antúnez y Julia Velasco, de las primeras egresadas de la Licenciatura en Ciencias del Arte y Gestión Cultural, que es la directora de...

JT: **Del Museo Escárcega.**

JC: Del Escárcega, sí; se acercaron para invitarlo a que fuera al Escárcega, entonces ahí lo acaparó el Lic. Antúnez, ahí empezó a hablar. Y ya no platicué con él. Porque dije: “¡chin!, si realmente va ahí al Escárcega, a ver qué dice, qué hace...”

JT: **¿Esa obra se la propones a Faustino Barba porque habías visto algo?**

JC: No, simplemente había muchas cosas, era muy común que nosotros, Elva también incluida, les propusiéramos: “¿por qué no hacen algo?, ¿por qué no hacen esto?”. Por propuesta de Elva, en teoría, también participó en otro concurso. Ahí sí lo seleccionaron: estuvo registrando las bombas de chicle que explotaban, y luego ponía el chicle y ponía la foto, alguna cosa así. Él estaba dispuesto a hacer cualquier porquería. Curiosamente ayer me lo encontré y me abordó. Me dijo que quiere platicar porque tiene una propuesta para la intervención de Artes Visuales.⁶ Y me empieza a platicar que quiere hacer una serie de pendones con todos los nombres que han pasado por el Centro de Artes Visuales; dice: “es que no voy a conseguirlos, entonces lo puedo hacer con esto”, y me saca la invitación que hicimos para el 25 aniversario del Centro de Artes Visuales, donde tiene muchos nombres, y agrega: “lo voy

6 Castañeda se refiere a la convocatoria que abrió el CAV en el verano de 2017. Con el motivo de los 40 años de dicho centro, la comunidad artística fue invitada a concursar para intervenirlo.

a hacer con los nombres que están aquí y voy a hacerlo nomás con cuarenta”. Como tres semanas antes, o más, yo platicué con Lucía Castañeda y con Elva, y ésa era idea mía. No se la pasé, ahora fue por ósmosis. No voy a participar, no lo voy a hacer, pero yo propondría una obra, no con pendones, sino rotulada, con diferente tipografía y tamaño.

JT: ¿También con esos cuarenta o todos los que participaron?

JC: No, con todos los que se pudieran, y como yo tengo muchos aquí, en todo esto hay un montón de nombres, y además creo que es posible conseguir el archivo muerto de listas de asistencias, pero con los que tengo yo aquí se pudieran hacer. Aquí, en este caso, hay una coincidencia, que yo se las platicué a Elva y a Lucía, y resulta que él me platica lo mismo, nada más que con pendones, porque se nos dice que no se puede alterar el edificio. Yo considero que pendones no es una intervención, pero si pudiera ser con tipografía rotulada... Y al final, simplemente se vuelve a pintar y ya. Era muy común que nosotros, no solamente él, sino varios, les propusiéramos cosas...

JT: ¿Por qué elegiste a Faustino Barba para esta obra?

JC: Porque él estaba dispuesto a hacer muchas cosas.

JT: ¿En qué momento lo tuviste como estudiante?

JC: Muy al principio. Él había estado en el taller de no sé qué, en el tecnológico [Instituto Tecnológico de Aguascalientes], y se pasó al Centro de Artes Visuales.

JT: ¿Esta obra era para concurso, la de Barba?

JC: Sí, sí, era para participar en Arte Joven.

JT: ¿Qué le pasó?

JC: No la seleccionaron...

JT: ¿Por qué crees que no?, ¿cómo calificarías a esa obra?

JC: Obviamente es algo conceptual, a partir de un *performance*, donde hay un registro, pero no fotográfico, sino un registro que sería una idea.

JT: ¿Esa imagen que tomaste es la única que sobrevive?

JC: Es la única.

JT: Por curiosidad, quisiera saber por qué no tomaste más...

JC: Pues porque yo no lo seguí, ni siquiera le tomé fotografía del mapa, que sí me enseñó, de lo que hizo. O sea, yo tenía una idea, pero no estaba dispuesto a hacerla. Yo pude haberla hecho.

JT: ¿Por qué no la hiciste?

JC: Por flojo, por flojera...

JT: Eras el que estaba detrás de toda esta gente ideando cosas, motivándolos...

JC: Sí, sí. Y al invitarlos, casi todas las exposiciones eran temáticas... y al invitarlos, los estaba provocando a que solucionaran una idea. Se dice que los concursos deben de ser de tema libre, porque de lo contrario limitan la creatividad, y yo creo que no. Yo creo que si tienes un tema, tienes la

libertad de cómo interpretarlo. Entonces, la forma de provocarlos a que se esforzaran en encontrar una solución era poniéndoles un tema.

JT: Si había un énfasis en la actualidad y en la reflexión, y en las conferencias y en el diálogo con la tradición, ¿por qué crees que han sobrevivido tan pocas obras que podamos calificar como arte contemporáneo?

JC: Bueno, eso fue nada más en una exposición, las otras no sé si puedan existir o no, pero yo tengo algunas cosas ahí, aunque son de lo que yo he hecho y conservo.

JT: O sea, ¿no producían tanto en ese sentido?

JC: No.

JT: ¿Pero sí ideas?

JC: Sí.

JT: Para producir esta clase de obras se necesita un proceso, sobre todo intelectual...

JC: Sí, por supuesto, pero, además, hay ocasiones en que el arte lleva ciertas complejidades, sobre todo materiales, que las situaciones económicas no permiten conseguirlo o hacerlo, o que simplemente se quedan en proyecto o en maqueta. Dentro de mis ejercicios con los estudiantes, dependiendo del grado, de materia, visualizaba de dónde sacar de la Licenciatura de Artes Visuales⁷ para proponer un proyecto no realizable.

7 Castañeda habla sobre su experiencia como profesor universitario, que fue una actividad que realizó a inicios del siglo XXI.

JT: ¿A qué te refieres?

JC: Hacer una obra no realizable, un proyecto de una obra que no se pueda realizar.

JT: ¿En qué año?

JC: Eso lo he hecho muchas veces con muchos grupos. Luego me salían con cosas que no correspondían, porque decían: “mi proyecto no realizable es hacer honestos a los del PRI”. No, no, no, mi idea era de proyectos creativos artísticos no realizables.

JT: O sea, también te encontraste con dificultades de diálogo con los estudiantes, porque no estaban familiarizados con el lenguaje.

JC: Sí, aunque generalmente yo no trato de buscar una comunicación rebuscada y compleja, sino más llana. Una propuesta “no realizable” es hacer un arco, por decir algo, de San Marcos a Catedral, un marco con globos inflables que abarquen 300 metros de altura. Físicamente se supondría que se puede realizar, pero una serie de situaciones lo impiden: las cuestiones atmosféricas, las cuestiones económicas, las cuestiones de la navegación; en fin, una serie de situaciones así. Recuerdo algo de la secundaria: en alguna ocasión les pedí que me hicieran un relato breve en donde los personajes fueran ellos volando. Algunos descubrieron que en algún momento podían volar y se pusieron una capa para hacerlo, pero había un metal que los afectaba y entonces eso les quitaba los poderes. Recuerdo a dos. Un chico que dice: “iba caminando hacia el parque y vi un avioncito que estaba volando, jalado de una cuerda, y cuando llegué y tomé la cuerda, se convirtió en una escaleta y el avión se convirtió en uno de verdad. Me subí,

empecé a manejarlo y empezó a volar, pero como no sabía manejar aviones, el avión se fue volando hasta llegar a Brasil. Aterrizó, me bajé, y cuando me bajé se convirtió en un avioncito jalado por un hilo...”. Fue un niño de secundaria. El otro dijo: “estaba yo en mi casa y empecé a mover mis brazos y empecé a elevarme. Me seguí elevando y fue tanto lo que me estuve elevando que llegué al sol. Y como me di cuenta de que no me pasaba nada, me quedé a vivir ahí”. Si eso era con los niños, se suponía que con los adultos, provocándolos con ciertas cosas, podría ser más fácil, pero no.

JT: A pesar de eso, hay una curiosidad que me parece observar a distancia, y es que los artistas que intervinieron en el *happening*, que no tiene nombre oficial, al igual que Faustino Barba, cuya obra me parece que tampoco tiene nombre, ¿o tuvo nombre esa obra...?

JC: No, bueno, si la obra de Faustino tuvo nombre, él se la puso.

JT: Pues Faustino Barba y todos los demás, decía, a la fecha, difícilmente creo que podrían ser considerados como artistas contemporáneos.

JC: Así es.

JT: Fueron tus provocaciones las que hicieron que ellos crearan esta clase de obra.

JC: Claro que sí. Lo que pasa es que fue un momento así. Ser director me llevó a hacer una serie de cosas. Sergio Flores, cada vez que pasaba por ahí, me decía: “bueno, y ahora qué tienes preparado, qué es lo que sigue”.

JT: ¿Qué años?

JC: Mucho tiempo en mi estancia en el Centro de Artes Visuales, en los 80 y 90. Pero empezó un momento en que me di cuenta de que ya era un poco tedioso y que ya estaba haciendo menos cosas. Lo que hacía era tratar de compartir lo del arte contemporáneo en general. Inclusive, en alguna ocasión, di cursos especiales para administrativos de la Casa de la Cultura. Era optativo y voluntario, porque yo decía: “bueno, llegan personas aquí a trabajar y no saben ni qué es arte; por qué, si están aquí, no se interesan en conocer algo de lo que es esto”. Pero gradualmente iba haciendo menos cosas en el Centro de Artes Visuales. E iba haciendo, casi casi, nada más las cuestiones administrativas elementales, donde ya era a veces más importante saber si había papel de baño o no. Fue cuando pensé: “bueno, con los 25 años ya termino”, pero no querían, entonces duré todavía otro medio año más.



RAQUEL TIBOL LE DA UNA INSTRUCCIÓN A JUAN: ARTE CONTEMPORÁNEO, CRÍTICA Y POLÍTICA

JT: Una de las imágenes del archivo de La Agencia,¹ y que no está en el mío, es la invitación a una de tus charlas cuyo título es “Arte contemporáneo y sus derivaciones”. ¿Qué recuerdas de esa ocasión?

JC: De entrada, empezar a dar a conocer que había otras posibilidades, que había otras cosas que se hacían en ese momento en el mundo y en México. Fue a menos de mes y medio de que iniciamos actividades, antes de que se inaugurara oficialmente el CAV. De hecho, fueron 17 días antes.

JT: ¿Recuerdas la reacción de los estudiantes?

1 La Agencia A. C., de acuerdo con su página web, es “una asociación civil interesada en la creación de proyectos artísticos mediante el desarrollo de tres campos principales: la exhibición, la educación y la solución a problemáticas diversas”. Parte de su labor puede ser consultada en el siguiente enlace: organizacionagencia.wordpress.com

JC: Al principio, recuerdo que fue bastante amplia la asistencia. La hicimos en el patio, que entonces no tenía los pequeños prados que tiene ahora, eso los hicieron posteriormente. El espacio estaba totalmente libre y se llenó. Recuerdo que hubo algunas expresiones como: “¡qué bueno, hay otras cosas!”, pero, en general, en la mayoría se veía indiferencia.

JT: ¿Indiferencia?, ¿porque les parecía muy novedoso o porque el conocimiento del tema era muy incipiente?

JC: Primero, porque el conocimiento era incipiente y no les interesaban otras cosas aparte de lo que hacían, porque, de acuerdo con sus parámetros o formación o criterio, lo suyo era lo bueno, eso era suficiente y era lo adecuado.

JT: ¿Decidiste cambiar eso a través de las conferencias?

JC: A través de las conferencias, de las pláticas, mesas redondas...

JT: ¿Recuerdas a algunos de los estudiantes que iban a tus charlas?

JC: Los que estaban más interesados son los que tú conoces.

JT: Moisés...

JC: Moisés Díaz, Jesús Reyna, José Luis Quiroz, Sergio Zamarripa.

JT: Sobre esta charla, Juan, la de la plática “Nueva York: Washington y sus museos”...

PLATICA SOBRE
**NUEVA YORK-
WASHINGTON**
Y SUS MUSEOS

VIERNES 18 DE JUNIO
DE 1982 - 20 HS.

CENTRO DE ARTES
VISUALES
VENUSTIANO CARRANZA 111



CASA DE LA CULTURA
DE AGUASCALIENTES



DIRECCION DE
PROMOCION NAL.



PONENTES
ELVA GARMA Y
JUAN CASTAÑEDA

PROYECCION DE DIAPOSITIVAS DEL:

- ◆ MUSEO METROPOLITANO
- ◆ MUSEO DE ARTE MODERNO
- ◆ MUSEO GUGGENHEIM
- ◆ MUSEO WHITNEY
- ◆ GALERIA NACIONAL
- ◆ MUSEO HIRSHHORN
- ◆ COLECCION PHILLIPS
- ◆ COLECCION NAL. DE BELLAS ARTES
- ◆ GALERIA FREER

Invitación a la plática “Nueva York-Washington y sus museos” a cargo de Juan Castañeda y Elva Garma, 18 de junio de 1982. Imagen de archivo donada por Juan Castañeda al autor.

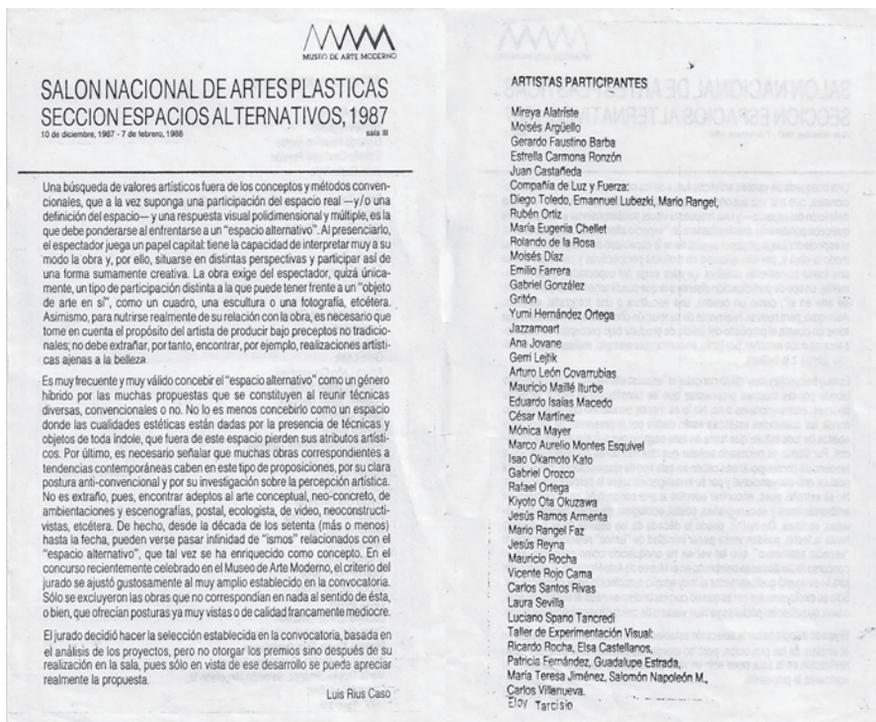
JC: Fue después de un viaje que hicimos. Traía las transparencias y me pasó igual: quería compartir y dar a conocer lo que había visto. Ésa fue la tercera o cuarta vez que fui a Nueva York y la última que fui en verano. Quería darles a conocer esto. Como anécdota, fue la primera vez que llevamos a Lucía, quien tenía cuatro años, y en dicha conferencia estaba ahí, y cuando empezamos a pasar las transparencias, en una de las fotos que pasamos, mostramos obra de Picasso. Lucía le dijo a su prima: “no, vente. Ése es Picasso, ya lo vi”.

JT: ¿A los cuatro años?

JC: O sea, vamos, a esa edad ya la habíamos saturado de museos. Creo que ahora se da cuenta de que fue bueno.

JT: Esta imagen es interesante: Salón Nacional de Artes Plásticas, sección de espacios alternativos del 87. Dentro de los participantes estaba...

JC: Gabriel Orozco.



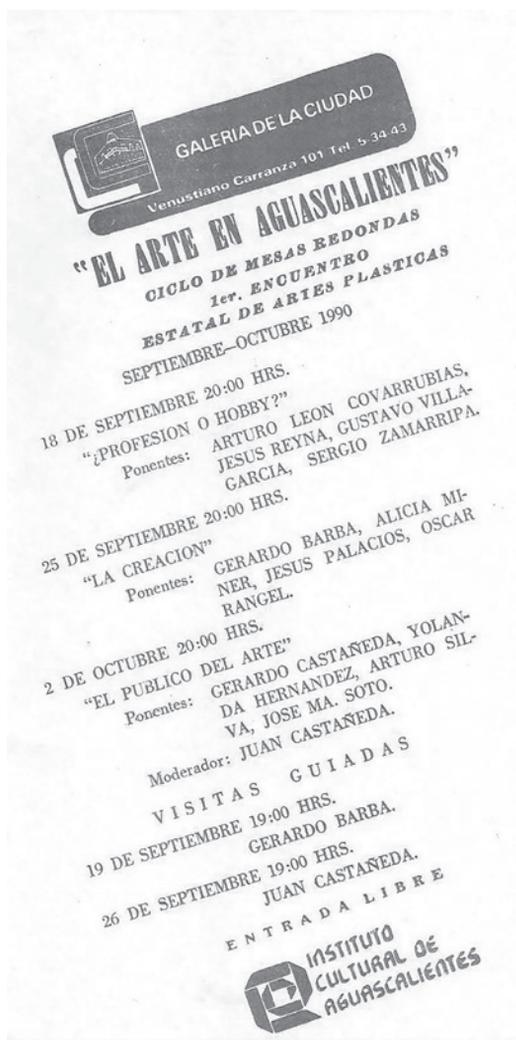
Invitación a la exposición del Salón Nacional de Artes Plásticas Sección Espacios Alternativos del Museo de Arte Moderno (MAM) en 1987. Imagen de archivo donada por Juan Castañeda a La Agencia A. C.

JT: Y varios de Aguascalientes, ¿cómo fue la gestión de estas exposiciones fuera de Aguascalientes?

JC: Bueno, lo que pasa es que yo los provocaba a que participaran. O sea, no era la primera vez que lo hacían, ya habían participado desde, si mal no recuerdo, 1979 o 1980, en el Primer Salón de Pintura, llamado así en ese entonces. Yo les pasaba la convocatoria. Todo aquel que quisiera saber de convocatorias, iba conmigo y yo la ponía en la mampara. Inclusive de Zacatecas, de San Luis Potosí y de otros lugares venían o se trataban de comunicar para

saber qué tipo de convocatorias había. Por cierto, fue el último de los espacios alternativos, creo que se hicieron dos o tres antes (de los cuales, en uno, Elva ganó una mención). Pues se animaron a participar y salieron seleccionados, pero la realidad es que eran tres obras, porque en dos de las obras éramos coautores. En una, Gabriel González y yo, y en otra, Jesús Reyna y Moisés; el único que participó individualmente fue Gerardo Faustino.

JT: En esta imagen, de 1990, dice: “El arte en Aguascalientes, ciclo de mesas redondas del primer encuentro de artes plásticas”. Me llama la atención la primera charla: “¿Profesión o *hobby*?”. Habíamos hablado de que, desde tu llegada a Aguascalientes, podríamos decir que colaboraste para que los talleristas se sintieran más profesionales en cuanto a su arte, en cuanto a su disciplina, en cuanto a su ejercicio...



Invitación al ciclo de mesas redondas del 1er. Encuentro Estatal de Artes Plásticas “El arte en Aguascalientes”, septiembre-octubre de 1990. Imagen de archivo donada por Juan Castañeda a La

Agencia A. C.

JC: Sí. No profesionales en el sentido de títulos.

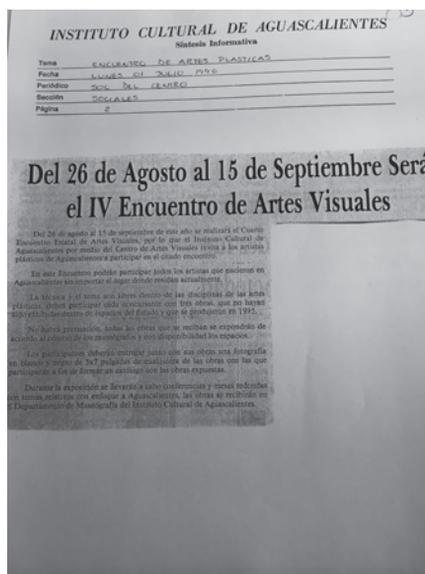
JT: Claro, sino tomar el trabajo artístico en serio, cuya demanda intelectual es exhaustiva. En el 90, es decir, trece años después de arrancar tu gestión al frente del Centro de Artes Visuales, y a la mitad del tiempo total en que estuviste, regresa este tema. ¿Lo retomaste o, mejor dicho, lo pusiste en la mesa de discusión porque intuías que alguno de los estudiantes no se lo tomaba tan en serio o fue porque era un tema que te interesaba?

JC: Por las dos cosas, pero más que nada era esa situación. Por ejemplo —y no recuerdo si ya lo había comentado—, era muy común que en las clases faltaran o llegaran tarde o se fueran temprano, porque tenían otras cosas que hacer, por la telenovela o por lo que tú quieras, o porque llovía no llegaban, o porque tenían otro compromiso. Entonces, yo les decía: “bueno, también para mí llovió y yo estuve aquí, y si tenías otro compromiso, también éste es un compromiso, entonces, ¿por qué no cambias el otro compromiso?”. Bueno, obviamente porque les interesaba más el otro. Me interesaba realmente que los tomaran, que se involucraran más en la creación, en el arte, no en el entretenimiento que, también te lo dije, no lo dejaba de lado dentro del Centro de Artes Visuales, pero no era lo que a mí más me motivaba; lo que me motivaba era que se involucraran, que realmente fueran porque deseaban hacer esto por gusto; que asistieran a las conferencias, exposiciones, porque les interesara y no nada más porque los llevaban.

JT: Sobre la charla acerca del público del arte: se habla mucho de la creación de públicos para el arte. Es un tema muy recurrente y, al parecer, inagotable. Desde ese momento, ¿ya tenían carencia de público? No hablo del público del propio centro, sino del público en general...

JC: Sí, el público en general. De alguna manera, en Aguascalientes, a partir de la Casa de la Cultura, ha habido un público cautivo, pero no interesado. Sale de misa y está abierta la Casa de la Cultura, se mete, ve y sabe que existe algo. Pero se mete, como se puede meter ahora, que es lo más común, a los centros comerciales. A partir de eso, pues probablemente a alguno le gustaba o le inquietaba, y bueno, se interesaba más, ya como una cuestión más de gusto que de inercia. A propósito, esta otra imagen, que es del Primer Encuentro Estatal de Artes Plásticas: primero, el encuentro lo propuse porque había un montón de inconformidades, inclusive de no participaciones en los concursos, porque decían que todo estaba arreglado, que estaban ya previamente otorgados los premios. Una serie de situaciones que decían que no tenían sentido.

JT: ¿De cuál concurso hablas?



Nota de prensa del IV Encuentro de Artes Visuales, en El Sol del Centro, 1 de julio de 1996.

Imagen de archivo del Instituto Cultural de Aguascalientes comprada por el autor.

JC: En general, pero principalmente el de Estudiantes de Artes Plásticas y Arte Joven, inclusive de los de fuera de Aguascalientes. La propuesta era hacer este encuentro para que pudieran participar todos los del estado, sin restricciones, sin selección, sin premios, pero con la obligación de que fueran tres obras por cada autor, que podían ser tres obras en cada una de las ramas. Se iba a publicar un catálogo. Creo que a muchos les interesaba más aparecer en el catálogo que en la exposición misma. Después se empezó a contaminar, degenerar un poco, porque empezaron a quejarse, criticar, que los habían puesto aquí y no allá.

JT: *¿Aquí dónde y allá dónde?*

JC: En ese entonces se usaba la galería y el patio, y querían el lugar principal de la galería. En la segunda convocatoria, la museografía sería a criterio de los museógrafos. Pero así empezaron a deformarse en esta idea, este pleito de que ‘yo soy mejor que el otro que está allá adentro y yo estoy afuera...’, entonces, yo mismo decidí después de, si mal no recuerdo, cuatro encuentros, si acaso cinco, cancelarlo. De los últimos ya no hicieron catálogo, nada más de los primeros. O sea, era lo que ahora han pedido aquí, que luego no se hace: ver Arte Joven y dialogar Arte Joven, pero ahí mismo. Eso era lo que yo pretendía: hacer la exposición y dialogar en la exposición sobre asuntos del arte.

JT: *¿Por qué consideras importante el comentario que acompaña a la obra?*

JC: Porque era el entorno, el contexto adecuado, específico. Sobre todo en Aguascalientes, donde, hasta la fecha, todavía es muy difícil hablar de arte fuera del momento y del contexto.

JT: ¿A qué te refieres con eso?

JC: Que si yo me encuentro con compañeros, maestros, ex-compañeros, exalumnos, hablamos de cualquier pendejada, pero no de arte. Cuando estoy con mis amigos de México hablamos de arte.

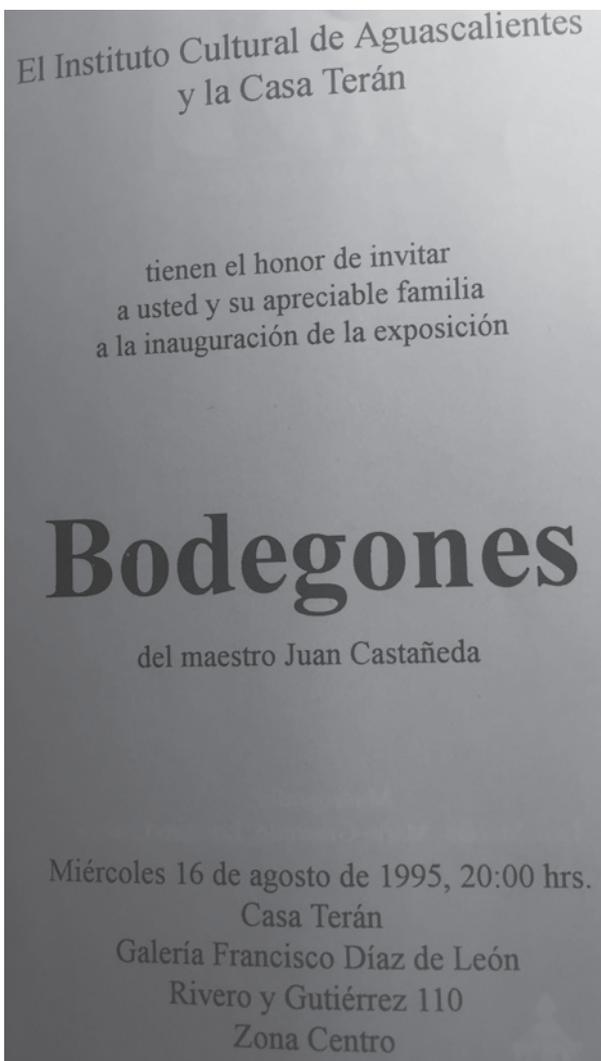
JT: ¿A qué crees que se deba eso? ¿Cuál es tu hipótesis?

JC: Que aquí no están involucrados totalmente y que es algo por ahí de... a lo mejor hasta de adorno. Me di cuenta, te decía, de que les interesaba más el catálogo. Inclusive por ahí hay algunos escritos en *Espacios*, la revista, donde yo criticaba la situación, y alguien me dijo, de ahí mismo, del Instituto Cultural, que cómo era posible que yo criticara lo que yo organizaba.

JT: ¿Qué le dijiste?

JC: Yo no estoy criticando la organización, estoy criticando el resultado. O sea, el espacio está ahí, pero la calidad es la responsabilidad de los que participan, no mía.

JT: Claro. En varias imágenes también se ve que hay un equipo de museógrafos, pero no aparece la palabra *curador*...



Invitación a la exposición de Juan Castañeda, Bodegones, 1995. Imagen del archivo de Castañeda cedida al autor (1/2).



Invitación a la exposición de Juan Castañeda, Bodegones, 1995. Imagen del archivo de Castañeda cedida al autor (2/2).

JC: No, no existía todavía como costumbre, no. Además, el reconocimiento era más que nada al técnico, pero la realidad es que no son museógrafos. Y, sobre todo, se dio a partir del Encuentro de Arte Joven, donde venía gente de México. Raquel Tíbol se inventó un curso de museografía y entonces venían de las casas de cultura, institutos, o como se llamaran en ese momento, de prácticamente toda la república, con motivo del encuentro de Arte Joven. El curso consistía en ponerse a trabajar, aunque realmente no era curso. A veces, Raquel, cuando le tocaba ser jurado, les daba algunos comentarios o algunas indicaciones. Fue

también una etapa muy padre de convivencia, porque venía gente de Oaxaca, de Sonora, de Chihuahua, de Colima, de Michoacán, de Guanajuato; en fin, cantidad de gente que venía a trabajar...

JT: ¿De qué año estás hablando, Juan?

JC: Del 81 en adelante. Había que trabajar, aproximadamente, de 1,000 a 1,500 obras.

JT: ¿Cuántos años duró ese taller?

JC: Fueron bastantes. Gradualmente fueron viniendo menos. Hasta apenas hace tres o cuatro años ya dejaron de venir los de México. Los de México siempre vinieron, llamados “los chimales”, ¿por qué? No sé.

JT: *Museógrafo* era una categoría con la que estaban familiarizados...

JC: Sí, y debido a eso, en el acta del Encuentro de Arte Joven, se pedía que se les pusieran los nombres de los museógrafos.

JT: Tú también fuiste crítico, aunque no te consideres así, porque dices que *comentabas* obras. Ya sea crítico, ya sea comentador de obras, ¿por qué decidiste empezar a escribir sobre arte?

JC: Por ausencia de la actividad. Además, en algún momento, José Luis Engel, “Ginger”, fue a provocarme para que escribiera periódicamente en... ¿cómo se llamaba la revista de Armando Alonso?

JT: *Tiempo de Aguascalientes*.

JC: Creo que sí, *El tiempo de Aguascalientes*.... Me decía que lo hiciera porque yo era polémico. Sergio Flores me decía que, en sus reuniones, hablaban bien o mal de lo que yo escribía, de lo que yo decía. Fue otra circunstancia lo de mi libro *La obra actual de los ganadores del encuentro de Arte Joven* (1996). La primera vez que se llevaron la selección del Encuentro a Monterrey, sede de los patrocinadores, fue en el 92. Me invitaron de moderador. No entendía por qué me habían invitado de moderador, cuando los ponentes eran Carlos Blas Galindo y Raquel Tibol. Raquel decidió (ella siempre decidía cosas) que no iba a haber moderador, que los tres íbamos a ser ponentes, y ahí estuvimos platicando, comentando. En algunos momentos, Raquel, que tenía muy buena memoria, me preguntaba, ahí en la mesa redonda, sobre algún asunto, y afortunadamente me preguntaba cosas que sí recordaba y le contestaba. Al día siguiente, coincidimos en el desayuno y me dijo: “¿por qué no escribe algo sobre el encuentro de Arte Joven?”; le contesté que no sabía escribir, a lo que ella me comentó: “bueno, pero tiene el conocimiento, tiene las ideas, tiene eso, escríbalo, y consiga algún corrector de estilo”. Cuando regresé de eso (dos o tres días, no recuerdo), me encontré que aquí el instituto había convocado a dos premios de ensayo, uno de literatura y otro de artes plásticas, yo propuse lo de artes plásticas y gané. Cuando gané, tuve que hacerlo. Si mal no recuerdo, Ricardo Esquer era el que estaba encargado del área de literatura o de ediciones, y era el que recibía mis avances y me llenaba todo ahí de anotaciones y correcciones. Realmente no hice ninguna corrección, sólo alguna que otra de cuestiones mínimas y, desde luego, todavía con muchos problemas de ortografía, sobre todo en puntos, comas, acentos y cosas así. Tuve la posibilidad de ir a buscar a mis amigos, mis exalumnos, mis compañeros, para platicar con ellos y grabar el material para hacer lo del libro. Eso fue lo que me indujo. No

era la primera vez que escribía, ya lo había hecho desde que estaba en Tlalnepantla, en una cosilla, un periodiquillo, en donde estaba involucrado mi primo y me aventó ahí a que lo hiciera.

JT: ¿Crítica?

JC: Comentario, comentario más que nada. Era comentario de historia.

JT: ¿Dónde lo publicaste?

JC: En un periódico de Tlalnepantla, un periódico localillo de ahí. A partir de ahí fue cuando me empezaron a invitar a *Crisol*, a *Tiempo de Aguascalientes* y después a *Espacios*; inclusive me invitaron a una colaboración en *Casa del Tiempo* de la UAM y algunas otras en Celaya, en Tepic, y algunos otros lugares, pero entonces ya era más con una intención, digamos, crítica, en el sentido de que hacía apreciaciones sobre obra. Muchas apreciaciones que ahora leo, donde señalaba alguna de las cosas que no me parecían de alguna de las obras, resulta que ahora son de autores conocidos: me sorprendió que yo hablara mal de Gustavo Artigas. En su momento ganó aquí en Aguascalientes. La primera vez que fui a una Bienal de Venecia me lo encontré ahí, ¡exponiendo en la Bienal de Venecia!

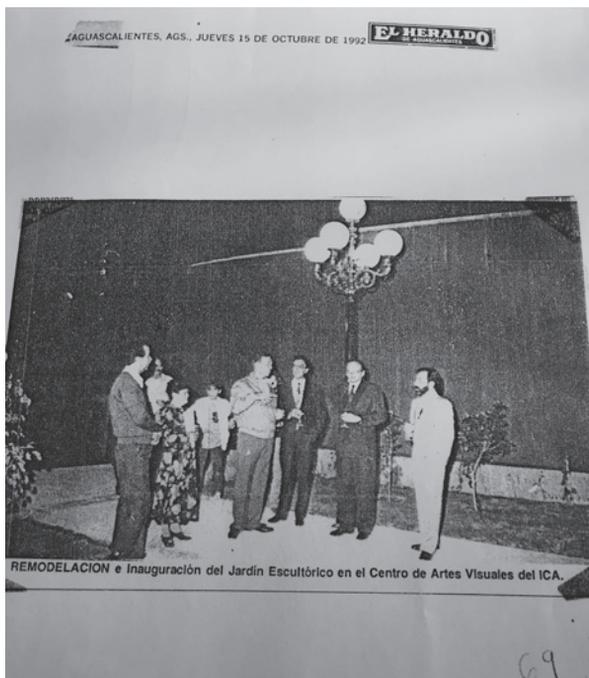
JT: ¿Cuál fue tu reacción?

JC: Bueno, estoy equivocado.

JT: ¿Cuál fue la recepción de tu trabajo como crítico?, ¿tenías retroalimentación?

JC: Sí, había gente que esperaba escritos, que me comentaba.

JT: En esta imagen me encuentro con que había un jardín escultórico, ¿eso fue idea de quién?



Nota de prensa de la "inauguración" del jardín escultórico en el Centro de Artes Visuales. Puede tratarse de una confusión por parte de la prensa, ya que al día de hoy no hay propiamente un jardín escultórico, en El Heraldo, 15 de octubre de 1992. Imagen de archivo del Instituto Cultural de Aguascalientes comprada por el autor.

JC: A lo mejor fue cuando alguien expuso.

JT: En algún momento, ¿el gobierno o el titular del ICA te proponía cosas para exhibir, como algún tipo de obra en particular o a un autor?

JC: Probablemente sí, pero no recuerdo nada importante. Generalmente, en todos los gobiernos de todos los tiempos, sobre todo en México, hay siempre el influente que dice

“quiero exponer”. Inclusive puede ser muy pretencioso, pero, como no era un lugar, digamos, pretencioso, tampoco había mucha gente que se interesara. Lo que yo hacía era más que nada tratar de promover primeras exposiciones individuales, sobre todo de gente que se iba formando en el Centro.

JT: ¿Hubo una que otra exposición que tuviste que aceptar para que alguien del gobierno exhibiera?

JC Sí, pero creo que más bien eran las autoridades del Instituto Cultural de Aguascalientes (ICA). Y, bueno, lo programamos ahí, pero nada que fuera...

JT: ¿Trascendente?

JC: Así es.

JT: ¿Cuál fue, en ese sentido, tu relación laboral con cada uno de los gobernadores con los que trabajaste o con las autoridades del ICA?

JC: Las autoridades del ICA siempre fueron muy cercanas, digamos que con cada uno de los directores fui haciendo amistad en el trabajo. Con los gobernadores tenía simplemente una relación institucional. Saludaba en los eventos, me saludaban cuando nos encontrábamos. Con los que tenía más cercanía, muy entre comillas, primero fue con el profesor Refugio Esparza Reyes² y después con Otto Granados.³

JT: ¿Por su propio interés con el arte?

2 Gobernador del Estado de Aguascalientes durante el sexenio 1974-1980.

3 Gobernador del Estado de Aguascalientes durante el sexenio 1992-1998.

JC: Supongo, sí.

JT: Salvo un periodo panista muy breve, conviviste solamente con gobiernos priistas.

JC: Sí. Cuando me retiré de la dirección estaba Felipe González.⁴

JT: ¿Te considerarías priista, Juan?

JC: No, ni de ningún otro partido.

JT: Una de las exposiciones que acabó ligada a la política fue la del fotógrafo Carlos Llamas,⁵ donde intervino, no el gobierno estatal, sino el municipal, que era panista, encabezado por Alfredo, el Mosco, Reyes.⁶ ¿Me podrías comentar un poco de lo que pasó?

JC: Primero, yo le insistí mucho a Carlos Llamas que hiciera la exposición. Cuando se convenció, yo hice la selección. Esto se inauguró todavía cuando iba la prensa local, y en la inauguración fue un fotógrafo de *Tribuna Libre* y estuvo tomando fotos. Por supuesto, como siempre, la exposición estaba abierta, entraban niños, y tomó fotos de niños viendo a las encueradas. No me acuerdo si fue jueves o viernes. A la semana siguiente, el jueves 14 de febrero de 1997 (lo tengo presente), hace más de 20 años, llegaron los inspectores de reglamentos del municipio a decirme que la debía de cerrar. “No, no la vamos a cerrar”, les dije.

4 Gobernador del Estado de Aguascalientes durante el sexenio 1998-2004.

5 Recientemente fallecido en septiembre de 2022.

6 Presidente Municipal de Aguascalientes (1996-1998).



Fragmento de la confrontación entre administrativos del Instituto Cultural de Aguascalientes y administrativos panistas del municipio en Tribuna Libre, 21 de febrero de 1997. Imagen de archivo del Instituto Cultural de Aguascalientes comprada por el autor.

JT: Acaso, involuntariamente, es una de las exposiciones más recordadas.

JC: Sí, y la más visitada. Gracias a todo esto, porque esto trascendió...

JT: Jorge Alberto Manrique⁷ escribió, por ejemplo.

7 El texto se puede consultar en la siguiente liga: <https://ecologica.jornada.com.mx/1997/02/26/manrique.html> (consultada por última ocasión el 9 de enero de 2019).

JC: No recuerdo quién, pero, por ejemplo, *La Jornada* publicó todo, inclusive todas las imágenes y toda la secuencia, porque duró bastante tiempo.

JT: ¿Esto de qué te habla, Juan?, ¿de qué sociedad te habla?

JC: Creo que la diferencia con la de hoy es mínima.

JT: ¿Crees que era, y es, un pueblo muy conservador?

JC: Sí, sí.

JT: ¿Era la primera exposición de este corte, donde se mostraba erotismo?

JC: Había habido alguna otra de Óscar Rangel, pero era dibujo. Ahí sí las mismas autoridades del instituto nos dijeron que simplemente restringiéramos la entrada de los menores.

JT: ¿En qué año?

JC: Ha de haber sido 79 u 80.

JT: O sea, ¿hay un antecedente dentro del propio instituto?

JC: Sí, 79 u 80. Pero fue interno, y no hubo problema ni mucho menos.

JT: Porque no trascendió a la prensa.

JC: Entonces, como siguieron insistiendo en que se cerrara y yo seguía insistiendo en que no, inmediatamente les informé a las autoridades de promoción y difusión. Por supuesto, me apoyaron. Y fue el Mosco a verla.

JT: ¿Primero fueron los inspectores?

JC: Creo que el director de reglamentos nunca fue. Entonces simplemente pidió... no, no pidió, sino que ordenó que fueran inspectores ahí para que estuvieran presentes y que no se permitiera la entrada a menores. Ahí estaban los imbéciles, aburridos, sentados, y luego en la mañana no entraba nada de gente, pues en la tarde es cuando van los niños. Después se salían o estaban ahí. Y un día fue uno de los trabajadores a mi casa. Me dijo: “están ahí los inspectores y ya quitaron unas fotos”. Eso fue a la hora de la comida, antes de las dos de la tarde, que es cuando se cerraba para abrirse a las cinco. Entonces ahí voy yo de volada. No me acuerdo si ya estaban las autoridades de promoción y difusión, con Jorge Barberena, quien era director de enseñanza, y no me acuerdo quién más de las autoridades. Los inspectores estaban haciendo el acta. El director de promoción ordenó que se cerrara la puerta y no se dejara salir, pero las fotos ya las tenían afuera. Otras personas estaban en el carro ya con las fotos. Eran tres o cuatro fotos. Le hablaron a Otto Granados. El gobernador no fue ese día, o sea, le hablaron, y el gobernador le pidió al procurador que atendiera y fue el subprocurador, Antúnez.

JT: Bueno, ¿pero regresaron la obra que tenían ahí en el coche?

JC: No, se la llevaron. El coche ya se había ido cuando salieron los inspectores (un señor ya grande, un joven y una mujer). Cuando llegó Antúnez fuimos a la presidencia municipal las autoridades y yo. Antúnez llegó, se metió con el secretario del Ayuntamiento. Salió. Fuimos a la oficina del director de Reglamentos, Gerardo Raygoza, y obviamente ya le había hablado el secretario. Llegamos. Raygoza casi no habló. Abrió su escritorio, sacó las fotos y me las dio. Nos regresamos.

Se volvieron a poner las fotos y a las cinco de la tarde se volvió a abrir la galería. O sea, se secuestró durante el tiempo en que permanecía cerrada la galería. A partir de ese momento es cuando hubo colas para entrar.

JT: Algo inédito hasta ese momento.

JC: Sí, sí. Y las colas eran porque se llenaba la galería. Había que esperar.

JT: ¿Cuál fue tu reacción ante todo esto?

JC: Me divertí.

JT: ¿Recuerdas la reacción del artista?

JC: También, él más. Estaba divertido.

JT: Me llama la atención la cara de Otto Granados, porque parece estar disfrutando, viendo la exposición, como riéndose del PAN...



Entre el espacio que dejan las dos lámparas, en la parte de abajo, se encuentra Juan Castañeda, un tanto oscurecido; enfrente de él, Carlos Llamas; a su izquierda, Otto Granados; mostrando la exposición, del lado derecho de la imagen, Enrique Rodríguez Varela, febrero de 1997. Imagen del archivo del Instituto Cultural de Aguascalientes comprada por el autor.

JC: Sí, sí. Seguramente le dio gusto que le haya sucedido todo esto y como quedó el PAN en ese momento en la república, pero yo creo que no era de disfrutar la exposición, era disfrutar el hecho.

JT: **Disfrutar el morbo.**

JC: Sí, sí.

JT: **Y la rivalidad entre los partidos políticos.**

JC: Inclusive, cuando anduvo de campaña hace dos legislaturas, o no sé cuánto, el Mosco Reyes fue a mi distrito y llegó a la casa. Y llegan y...

JT: **¿Te reconoció?**

JC: No, no, porque además él fue punto y aparte, ¿no? Me tocan, abro y están los “cachanchanes”. Cuando llega el Mosco, me dicen: “mire a nuestro candidato, ‘el Mosco’, ¿lo conoce?”, les digo: “sí, en un momento no muy bueno”.

JT: **¿Le recordaste la anécdota?**

JC: Sí.

JT: **¿Qué te dijo?**

JC: Se hizo güey, se salió por la tangente. Yo sé que al final de cuentas no fue él. Fue Raygoza. Y más que nada fue *Tribuna Libre* que los provocó y ellos cayeron.

JT: **Bueno, pero él encabezaba la administración.**

JC: Sí, claro.

JT: **Y era panista.**

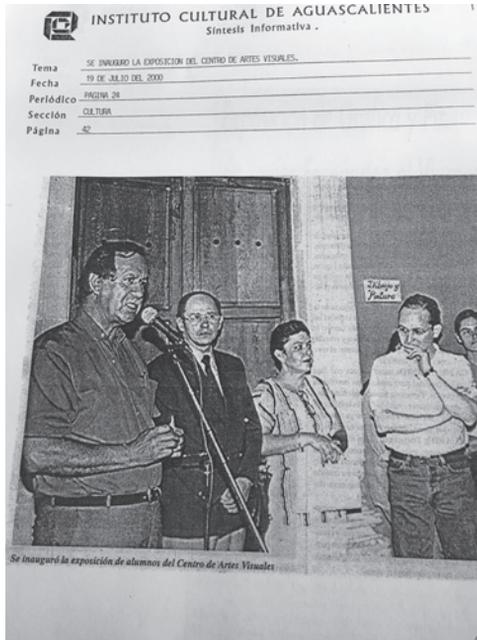
JC: Entonces había una campaña de calcomanías en los vehículos que decían, en relación con Carlos Salinas de Gortari, “a mí no me culpen, yo no voté por el PRI”. Después de eso, en *Tiempo de Aguascalientes*, publiqué, no recuerdo el título, pero decía que me culpaba por haber votado por el PAN, y después de todo esto decía: “y prometo que a partir de ahora jamás volveré a votar por el PAN”. A Carlos Reyes Sahagún le daba mucha risa. Me dijo: “y además te atreves a publicarlo y a decirlo”. No lo he vuelto a hacer, pero ahorita ya no sé por quién chingaos votar. Digo, nunca he sabido.

JT: **¿Te produjo algún remordimiento haber trabajado un breve tiempo con la administración del PAN?**

JC: No.

JT: ¿Era solamente un trabajo?

JC: Soy apolítico. Bueno, sí traté, pero como a todos los demás, a Felipe González; pero, más que nada, trataba con Alejandro Lozano.⁸



Nota de prensa de la inauguración de la exposición de alumnos del Centro de Artes Visuales. A la izquierda, Juan Castañeda; a su lado, Alejandro Lozano. En Página 24, 19 de julio de 2000. Imagen del archivo del Instituto Cultural de Aguascalientes comprada por el autor

JT: ¿Cuál es tu reflexión o tu impresión sobre los gobiernos priistas con los que colaboraste, en materia cultural y en cuanto al Centro de Artes Visuales?

8 Titular del Instituto Cultural de Aguascalientes en el periodo de González.

JC: Pues mira, yo creo que ahí no eran tanto los gobiernos, sino Víctor Sandoval el que sabía llegarles y decirles algo para sacarles todo, o el Güero Landeros,⁹ quien no fue dadivoso con todos los demás, siempre apoyó. Inclusive, me acuerdo también, en otro sentido, a lo mejor no en cantidad, también hubo el apoyo de los panistas. Y, bueno, para terminar ahora con Carlos Lozano,¹⁰ quien da un apoyo, no a la cultura, sino a su esposa.

9 Rodolfo Landeros Gallegos. Gobernador del estado de Aguascalientes (1980-1986).

10 Gobernador del estado de Aguascalientes durante el periodo 2010-2016.

EL CURADOR QUE SE HACE AMIGO DE LOS BUENOS: ÚLTIMAS ACTIVIDADES

JT: ¿Messeguer vino a Aguascalientes a dar algún curso o alguna conferencia?

JC: No, nunca. Nunca estuvo aquí.

JT: ¿Por qué?, ¿porque no pudo o porque no lo invitaste?

JC: No lo invité. Y realmente fue poco el tiempo en que yo estuve como director y en el que él todavía vivió.

JT: Fueron cinco años, él muere en el 82.

JC: 82, sí, más o menos, en noviembre. No, nunca se me ocurrió invitarlo a alguna actividad. Había invitado a personas de allá, pero a gente joven. De las primeras exposiciones que hizo Eloy Tarcisio, las hizo aquí, inclusive hizo una acción en el Museo Posada, y el resultado de esa acción (por-

que eran fragmentos de pinturas) lo vino trayendo desde el Museo Posada hasta la Casa de la Cultura, colocándolos en la pared, más o menos a cierta distancia.

JT: ¿Eso fue idea de él?

JC: De él. Sí.

JT: ¿Tú le facilitaste el espacio?

JC: Sí, por supuesto. Tenía cierta injerencia en todos los lugares de artes plásticas: en las incipientes, o todavía no muchas, casas de la cultura de los municipios y en las actividades de artes plásticas en los diversos lugares, los pocos que había.

JT: ¿Qué otros artistas vinieron a exponer, invitados por ti? De la trayectoria, digamos, de Tarcisio...

JC: No, de esas características no. Nada más Eloy. Bueno, Eloy en ese momento no tenía ningún peso, como Carlos González, a quien también invité y vino. Carlos, aparte de que murió muy joven, no desarrolló lo que desarrolló Eloy. Algunos otros venían, sobre todo a cursos, como Carlos García, grabador, o Hilda Campillo, quien además tenía la doble función de grabadora-pintora y funcionaria de mandos medios en la dirección de promoción que tenía Víctor Sandoval.

JT: Cuando muere Messeguer, ¿qué perdiste?, ¿qué se perdió?

JC: Un amigo, una persona, una muy querida. Yo de vez en cuando iba a México y trataba de buscarlo, lo iba a visitar. La última vez que lo vi, me lo encontré en la Librería Gandhi. Como él acostumbraba, se tardó horas platicando ahí,

pero generalmente con cualquier persona que se encontrara empezaba a platicar.

JT: Pero a ti te apreciaba especialmente, ¿no?

JC: Creo que sí, aunque no era el único, él tenía muchas amistades. También tenía muchos enemigos. Pero tenía una actividad, digamos, sociocultural, muy amplia. Aquello debió de haber sido en julio o agosto del 82. Y en noviembre, creo que una amiga (también de las protegidas de Messeguer), Ana Gloria Díaz Castro, me avisó. Después me enteré por las noticias. Fue algo que sentí mucho cuando me avisaron. Posteriormente fuimos a buscar a su mujer, estuvimos con ella un buen rato. Fuimos a cenar y nos platicaba más o menos de su muy extraña muerte, una enfermedad rara. Fue muy rápido de la detección de la enfermedad, que no supieron qué era, a su fallecimiento. Licha, su mujer, era una mujer sensacional, siempre se estaba peleando verbalmente con él, no importaba enfrente de quién. Y siempre defendió su individualidad. Se llamaba Alicia Urtusuastegui. Ella trabajaba en la Nacional Financiera, me pedía que le hablara, y me decía: “pero no vayas a preguntar por Alicia Messeguer, pregunta por Alicia Urtusuastegui”. En cuanto falleció Benito, se hizo promotora, heredera y se hizo llamar Alicia Messeguer.

JT: Digamos que tú tomaste la estafeta de Messeguer, ¿quién es ahora el *messegueriano* en el Centro de Artes Visuales?

JC: Creo que Moisés, porque de alguna manera encontró conmigo al que lo apoyó y lo impulsó a que viera otras cosas. Cuando se abrió el Centro de Artes Visuales, a pesar de que él ya tenía algunos años en la Casa de la Cultura, no se inscribió. Él iba, se asomaba, veía qué onda y hasta creo

que ingresó en el curso de verano del 78. Y ya de lleno en el año lectivo 78-79 fue cuando se inscribió.

JT: Tu historia personal está ligada al Centro de Artes Visuales...

JC: De alguna manera, mucho de lo que se hizo en el Centro de Artes Visuales fue provocado por mí. También, de alguna forma, está correspondida un poco mi historia con las artes visuales y el Centro de Artes Visuales conmigo. Al final fuimos los dos entes los que se desarrollaron e hicieron, ¿no? Desde luego, hay muchas otras personas que también estuvieron coadyuvando, pero a veces simplemente apoyaban lo que yo proponía. Algunos maestros empezaron a grillar de que...

JT: ¿Como quiénes?

JC: ¡Como Zermeño! Y después, con el ingreso de Benjamín Manzo, también. Principalmente ellos dos. Entonces Zermeño estaba con que: “Yo y yo y yo y no sé qué”. Y bueno, yo tenía algunas obras en la oficina y entonces las quité y puse obras de alumnos, e invité a los profesores a que pusieran y nunca llevaron nada. Decían que yo organizaba todo. Hablé con el director, entonces era el arquitecto Mario García Navarro, para proponerle un ciclo o una serie de exposiciones que se llamaran *Los maestros invitan*. La idea era que cada uno de los maestros hiciera una exposición y que el maestro invitara a quien quisiera, como quisiera (expo individual, colectiva, temática, lo que fuera), a la galería de artes visuales. Me lo aceptó y se los planteé a los maestros. “Para que no digan que nada más hago yo, hagan ustedes también”, y nadie hizo nada. Nadie, absolutamente nadie, hizo nada.

JT: ¿A qué lo asocias?

JC: Pues a qué más: es más fácil criticar lo que se hace a hacer.

JT: ¿Te parece un signo de ese tiempo?

JC: Te critican porque haces, pero no hacen nada. O sea, a lo mejor, como una especie de autodefensa, se decían: “no hago nada, así nadie me critica”. Y como aquí a los que no hacen nada nadie los toma en cuenta y nadie los critica, pues no hay problema. La crítica que me hacían era porque *hacía*; si no hubiera hecho nada, nunca me hubieran criticado y el Centro de Artes Visuales sería, no sé, una escuela de arte *añorado*.

JT: ¿Al CAV lo ves como una institución o como familia?

JC: Yo creo que ahorita ya no, como que “una vez muerto el perro, se acabó la rabia”; como que es algo independiente...

JT: ¿Le guardas cariño?

JC: Sí, claro, por supuesto. Es parte de mi vida.

JT: ¿Odio?

JC: No. De ninguna manera. No tendría por qué.

JT: Después de tanto tiempo, Juan, ¿se podría decir que tú fuiste o eres el Centro de Artes Visuales?

JC: No, no. Yo fui una parte, en algún momento, preponderante, pero nada más.

JT: 26 años al frente: ¿por qué te fuiste en 2003?

JC: Pues porque me parecía un poco tedioso estar ahí en una inercia donde ya no hacía muchas cosas, no proponía, no...

JT: ¿Fue algo personal, no institucional?

JC: Personal. Además, te decía que a veces estaba más al pendiente, no por mí, sino de los demás: de que hacía falta papel del baño o que esto o que lo otro. Por esta misma inercia de estar lidiando con algunos maestros que tuve el error de ponerlos...

JT: ¿Cómo a quiénes?

JC: Como Magdalia Medina, como Francisco Tavera... no, Francisco Tavera simplemente estaba ahí: él iba porque ahí obtiene un dinero y nada más, no causaba problemas. Pero tampoco era lo que yo quería. Y cosas que iban sucediendo. El reclamo de algunos alumnos, algunos padres de familia, el estar lidiando con que había situaciones donde querían que niños jovencitos estuvieran en grupos de adultos "porque eran muy buenos"... eso siempre dicen los padres, madres, y mi solución era decirles: "sí, si gusta puede estar, digo, nada más que trabajamos con modelo desnudo", "¡ah, no!", decían y se iban. Era la manera.

JT: ¿Ya sabías que con ese comentario ibas a ahuyentarlos?

JC: Sí, en general; uno que otro decía: "no, sí, que esté". Algunas personas, una vez que estaban ahí adentro, cuando había dibujo de figura al natural, se salían o no iban cuando sabían que iba a haber eso.

JT: ¿Cuál es el balance de tu gestión?

JC: Creo que sería muy difícil para mí hacer un balance, porque no puedo ser juez y parte. Es complicado para mí. Podríamos decir que hice lo que pude.

JT: ¿Y lo que quisiste, también?

JC: Pues de alguna manera lo que quise. Parafraseando un poco a un compañero, en relación con la pintura o con el arte: cuando alguien dice: “yo pinto lo que quiero”, él dice: “no es cierto, pintas lo que puedes”. Y de alguna manera eso fue lo que hice: ¡hice lo que pude! Lo que pude con muchas facilidades, facilidades de libertad, con problemáticas de presupuestos, y a lo mejor ya no me exigí más. Ya no me esforcé.

JT: ¿Estabas cansado, tal vez?

JC: Tal vez aburrido de la inercia, o sea, ya era un poco tedioso. Ahora, de unos años para acá, todavía tengo muchos deseos de hacer cosas, de proponer, pero ya no tengo dónde proponer. Ya no tengo posibilidades de *hacer*. Y si lo puedo hacer, ya sé que no me van a hacer caso.

JT: ¿Lograste hacer muchas de las cosas que te habías propuesto o hubo algunas con las que te quedaste con ganas?

JC: No sé realmente si logré hacer todo de lo que tenía intenciones. Intenciones que ahorita no me quedan muy claras. Pero lo que sí sé es que si lo logré hacer, fue después de quince o veinte años.

JT: ¿A qué te referes?

JC: A las actividades, a la intervención de medios, a la aceptación de un arte diferente a lo convencional, a la difusión, participar en el radio, en las revistas, participar como promotor, no solamente en Aguascalientes, sino fuera de Aguascalientes; el estar provocando a que fueran a bienales, encuentros, más allá de los límites del estado. Inclusive, en algún momento, alguien me decía que había una *escuela de Aguascalientes*. Sí, eso fue lo que pudo haber sido.

JT: ¿Hubo algo que al final no pudiste hacer o no quisiste hacer?

JC: No. De lo que ahora tengo ganas es de hacer cosas que se me van ocurriendo.

JT: ¿Alguna que puedas compartir?

JC: Esto he pensado proponérselo a algún director de cultura, basado en Trafalgar Square, en Londres: que uno de los basamentos que están en la plaza principal sea dedicado a una escultura durante un periodo determinado. En Inglaterra han estado ahí los más grandes escultores contemporáneos. Hace cuatro años que fui me tocó ver una de Katharina Fritsch, un gallo azul padrísimo. Quiero proponer que ahí, frente al Palacio Municipal, dentro del jardín de la plaza, hagan una base de un metro por un metro y expongan una escultura durante tres o cuatro o seis meses o qué sé yo. Ésa sería una.

JT: Permíteme llamarte curador *avant la lettre*. El curador no lo es si no tiene un equipo o si no tiene más personas trabajando con él. Tuviste el privilegio de que muchas personas trabajaran contigo o siguieran tus ideas. Por una parte, las obras que hemos comentado, las que pudieran clasificar como arte contemporáneo, ¿por qué no las hacías tú?

JC: En muchas de ellas yo participaba, sí hacía cosas...

JT: Pero...

JC: Pero era más que nada la idea de que hicieran los demás. Yo hacía algunas cosas. El otro día me estaban recordando de una. En el XXX aniversario, hace diez años, del Centro de Artes Visuales, Moisés hizo una exposición que se llamó *30 de 30*: eran 30 los expositores, 30 los invitados, para trabajar obras que fueran de 30 x 30. Yo hice una pequeña obra que se llamó *30 capas de pintura*. O sea, en una superficie de 30 x 30 le puse 30 capas de pintura, dejándole un mínimo de tres milímetros en cada uno de los colores. Iba encimando un espacio negro donde solamente tenía 29 franjitas de colores y el negro final hacía los 30. Recuerdo que allá en México, cuando hicimos aquella exposición que comenté en la Galería Misrachi, donde nos invitó Jaime Saldívar, estaba una obra mía hecha a partir de lámina negra y un espacio. Estoy hablando de 1969. Alberto Misrachi, el director fundador de la Galería, le dijo a Jaime: “¡Ah, son contemporáneos! Es arte contemporáneo”, pero nada más basándose en mi obra. Hay muchas, muchas cosas en donde yo promovía y lo hacía. Ahora, de hacer arte contemporáneo, sí hice muchas cosas con esa intención, pero las dejé en casa; algunas las conservo, otras ya no, otras eran efímeras, cosas que sí me gusta hacer. Pero, al final de cuentas, pues uno hace lo que puede, no lo que quiere. Y descubrí que lo que más podía era hacer figuración. Esto lo descubrí desde que estaba estudiando en La Esmeralda, en relación con que tenía una facilidad para el claroscuro, que es una de las cosas que más difícil se presentan, pues supe que podía hacerlo. Intentaba hacer, e hice, en su momento, mucho arte abstracto, pero, al final, no estaba satisfecho con el resultado.

JT: En estas obras: *Las bicicletas*,¹ la instalación de Moisés, la acción de Barba,² lo de *Chisto*,³ ¿los artistas lo hacían porque les agradaba la idea o porque de algún modo te veían como una autoridad que les estaba indicando el camino?



Travesía de un instante, obra de Moisés Díaz, 1996. Imagen del archivo del Instituto Cultural de Aguascalientes comprada por el autor.

-
- 1 Véase imagen en el capítulo IV.
 - 2 *Idem*.
 - 3 Única obra que al parecer sí tiene título: *Chisto*.



Chisto, obra de un grupo de talleristas del Centro de Artes Visuales, entre los que se encontraban Pilar Ramos, Leonardo Martínez y Axel Torres, circa 1995. Imagen de archivo donada por Juan Castañeda al autor.

JC: No. Era porque les agradaba la idea. Era porque les motivaba poder hacer cosas diferentes. Inclusive, lo de *Chisto*, la motivación que tuvieron, nació al ver el libro...

JT: ¿El libro que tú les presentaste?

JC: Leonardo Martínez. Leonardo, en especial, fue él quien los motivó, y como entonces Pilar Ramos estaba estudiando en la universidad, ahí en la carrera de...

JT: Diseño...

JC: Diseño textil, ahí fue donde cosieron la manta, donde tenían la posibilidad técnica de coser esta tela enorme, que financió el Instituto Cultural de Aguascalientes, para poder cubrir el espacio.

JT: ¿De alguna exposición, de alguna de las obras o de alguna conferencia, te sientes orgulloso de que se haya realizado?

JC: Tal vez de las series que hacía en el Encuentro Estatal de Artes Plásticas. El mismo Buitre, Faustino, en una de las ocasiones, fue a hacer su *performance* ahí: participando como ponente, en algún momento se para (ya me lo había dicho) con una piedra y rompe su cuadro que, si mal no recuerdo, nada más era el vidrio. Él pretendía que se hiciera pedazos, y no, nada más hizo un hoyo.

JT: ¿En qué año fue eso?

JC: 91, creo, o 92. Fue en el primer encuentro o en el segundo.

JT: ¿Eso fue ideado por él?

JC: Sí.

JT: ¿Cuál crees que sea el papel que tiene o debe de tener el Centro de Artes Visuales como parte de la historia del arte en Aguascalientes?

JC: Creo que es un poco así como la piedra angular del desarrollo del arte actual en Aguascalientes, porque sí, yo fui el que promoví y provoqué, pero, al final, yo no lo hice. Y como decías la vez pasada, los que lo hicieron tampoco siguen haciendo arte contemporáneo. Ahora, por ejemplo, los jóvenes estudiantes de la Licenciatura en Artes Visuales no saben nada de la historia de Aguascalientes, no saben nada de eso. Ellos llegan a veces con un total desconocimiento (como yo llegué a La Esmeralda) y ahí se van conociendo, pero van conociendo a partir de las materias que llevan con los maestros o con lo que les cuentan, y encuentran muy divertido que el arte contemporáneo es poner una caja vacía o ese tipo de cosas. Y entonces empiezan a hacer arte contemporáneo. Pero...

JT: Sin conocimiento de la tradición...

JC: Sin conocimiento, sin fundamento y sin nada. No hay el desarrollo conceptual, de alguna manera, filosófico, en tener todo este bagaje como para hacer algo con un discurso sólido, sostenible. No con algo que a veces ni tiene nada para justificarse.

JT: De la gente que hemos hablado, que ha desfilado por las conversaciones, como Leonardo, Pilar, Moisés, Faustino, ¿crees que ellos supieron incorporar tus provocaciones en su arte?

JC: Yo creo que, de alguna manera, sí, aunque lo que hacen es otra cosa, ¿no? Pero yo creo que sí, seguramente asimilaron algo. En algún momento, por ejemplo, el Buitre dijo: “yo ya me voy, porque aquí el Centro de Artes Visuales no me da nada”.

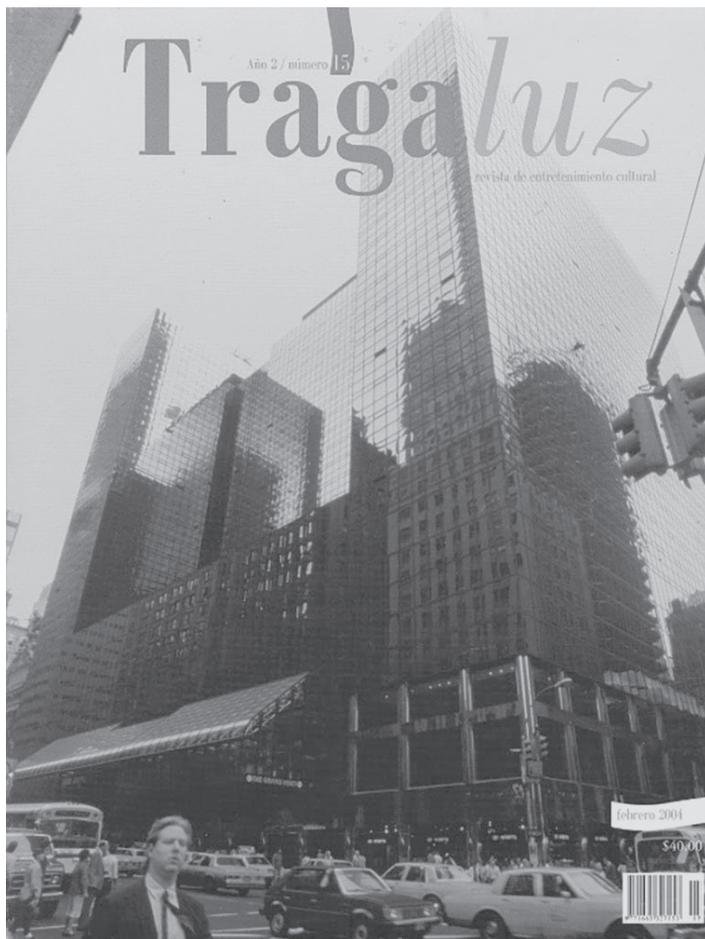
JT: ¿En qué año lo dijo?

JC: No me acuerdo, debió haber sido en la segunda mitad de los ochenta, en una revista que se hacía en Guadalajara. Pilar también mencionó que le debe poco al Centro de Artes Visuales. Pilar nunca estuvo conmigo, si acaso estuvo —ella lo dice— de muy joven, en un curso de verano. Pero fundamentalmente ella se formó con Moisés.

JT: En esa entrevista, ¿qué más dice?

JC: Estoy hablando de memoria, no recuerdo exactamente qué dijo, pero ahí tengo la revista donde habla de eso. Hubo un momento en donde ella tuvo mucho reconocimiento: en Nayarit, en el salón Omnilife (una cosa que se

inventó Vergara, el de las Chivas), no me acuerdo dónde más, inclusive en Arte Joven aquí.



Revista Tragaluz, año 2, núm. 15, febrero de 2004. Imagen del archivo de Castañeda donada al autor (1/3).

Plástica

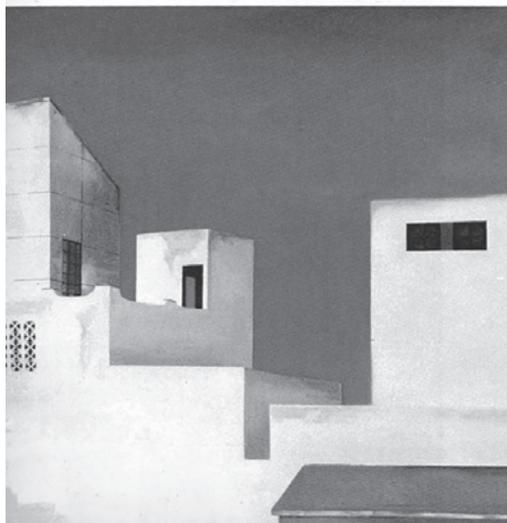
37

lo inquietante
o sus cuadros
plásticas
disecta en una
: no remedia
i.
nquista
ientes,
ditas en la
ora que ejerce
onomía,
es, sin la
pillas, sin
con mecenaz

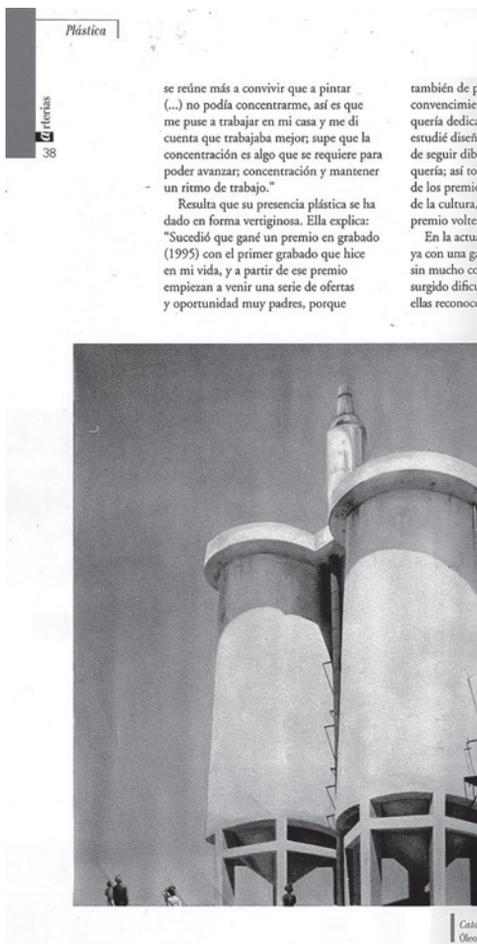
de ocasión, públicos o privados. Pilar Ramos es uno de los contados casos de artistas verdaderamente libres, autónomos, en Aguascalientes.

Pilar Ramos forma parte de la generación más reciente de artistas plásticos de la entidad, y una de sus características es que no se forma al amparo único del Centro de Artes Visuales (1991-1996) del Instituto Cultural, como ha sucedido y sucede con otros artistas: "Creo que lo que pudo darme Artes Visuales me lo dio rapidito. Es un espacio reducido donde la gente

En ambas páginas: Dúptico sin título.
Óleo sobre tela. 36x37 cm cada uno.



Revista Tragaluz, año 2, núm. 15, febrero de 2004. Imagen del archivo de Castañeda donada al autor (2/3).



Plástica

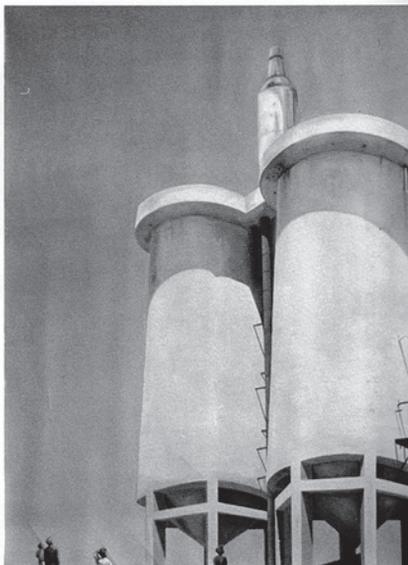
las Artes
38

se reúne más a convivir que a pintar (...) no podía concentrarme, así es que me puse a trabajar en mi casa y me di cuenta que trabajaba mejor; supe que la concentración es algo que se requiere para poder avanzar; concentración y mantener un ritmo de trabajo."

Resulta que su presencia plástica se ha dado en forma vertiginosa. Ella explica: "Sucedió que gané un premio en grabado (1995) con el primer grabado que hice en mi vida, y a partir de ese premio empiezan a venir una serie de ofertas y oportunidad muy padres, porque

también de p convencimien quería dedica estudié diseñé de seguir dib quería; así ros de los premic de la cultura, premio volte

En la actus ya con una gg sin mucho co surgido difici ellas reconoce



Castañeda
Óleo

Revista Tragaluz, año 2, núm. 15, febrero de 2004. Imagen del archivo de Castañeda donada al autor (3/3).

JT: Dame tu opinión de los siguientes artistas: Moisés Díaz...

JC: Creo que debe de exigirse más.

JT: Faustino Barba...

JC: ¡Mamón! Le encanta, ¿no?, y de alguna manera no es peyorativo, es una característica que puede ser positiva.

JT: **Pilar Ramos...**

JC: No sé. Ahí sí me cuesta más trabajo. A veces siento que asume más una seriedad de artista. Como promotora lo está haciendo ahí en el Centro de Artes Visuales, está haciendo muchas cosas. También provocando cosas, que tampoco hace ella, ella lo propone. No sé si ese momento que acabo de comentar, de tener una preponderancia más o menos importante dentro de la plástica, le hizo creer que era una artista trascendente. Y creo que también debería de tomar más en serio el arte y su posición como artista.

JT: **Axel...**

JC: Lo siento muy periférico, como que no se mete más. No sé hasta qué punto le pueda pesar el hecho de que Pilar es más importante.

JT: **Leonardo...**

JC: Apagado. Leonardo era una de las personas a las que yo le tenía mucha fe, por su gran capacidad, su gran habilidad. Pero dejó de utilizar la habilidad, porque quería ser más creador que solamente desarrollar la habilidad... ¡Que era creador!, pero se olvidó de eso. Ya no ha estado presente. Yo no veo dónde haga algo. Una vez hizo una instalación ahí en la Galería del Centro de Artes Visuales, ya con Moisés, y fue bastante aceptable, yo diría que hasta buena, pero él ya no es visible.

JT: Y toda esta gente que, en algún momento, por tus provocaciones, llegó a hacer una obra que podríamos calificar como contemporánea, ¿crees que podríamos calificarlos como “artistas contemporáneos-no contemporáneos” o algo similar? En el sentido de que alguna vez hicieron una obra contemporánea, pero no son artistas contemporáneos.

JC: Pues sí, hicieron. Como que aprovecharon el momento. Hubo la oportunidad de hacerlo y lo hicieron.

JT: Por diversión, por pasatiempo, por lo que sea...

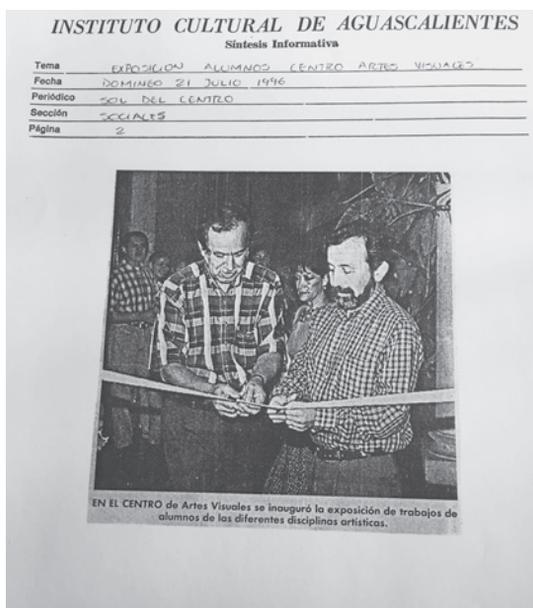
JC: Por convicción o por lo que tú quieras, pero fue simplemente aprovechar el momento, y como ya no hay muchos momentos que se les ofrezcan... o sea, fueron contemporáneos de ocasión, por oportunidad. Si ellos quisieran serlo, ¡lo harían!, y lo harían de cualquier manera, en cualquier lugar.

JT: A lo largo de tu gestión, ¿con qué director del ICA mantuviste mejor relación? A juzgar por las actividades que realizabas, se podría decir que con todos.

JC: Sí, con todos. Pero con quien tuve más cercanía y más trabajo en general fue con Enrique, Enrique Rodríguez Varela.

JT: ¿Por la sensibilidad?, ¿por el conocimiento?, ¿por el interés?

JC: El interés lo tenían todos, pero a lo mejor sí era un poco mayor el de Enrique.



Nota de prensa: inauguración de exposición de alumnos del Centro de Artes Visuales. A la izquierda, Juan Castañeda; a la derecha, Enrique Rodríguez Varela. En El Sol del Centro, 21 de julio de 1996. Imagen del archivo del Instituto Cultural de Aguascalientes comprada por el autor.

JT: ¿No te parece raro que todos tengan interés en el arte?

JC: O sea, estaban en un puesto donde tenían que tener interés.

JT: Pero hay gente en puestos administrativos culturales que está ahí por dinero y no le interesa el arte; sin embargo, a esta otra gente sí. Y a los gobernadores también les interesaba el arte...

JC: Yo creo que a los gobernadores les interesaba la cultura en general, pero como una moneda de cambio, una moneda política.

JT: ¿Te sentiste en algún momento participe de eso?

JC: De alguna manera. Pero, al estar inmerso, yo era parte de la inercia de la cultura en Aguascalientes mostrada a la república, en donde todos saben que Aguascalientes es la Atenas de México. Pero es la Atenas de México como Xochimilco dicen que es la Venecia de la Ciudad de México.

JT: **Justo porque te dejaron hacer prácticamente todo lo que te proponías, ¿guardas algún tipo de afecto a esos gobiernos?**

JC: Sí.

JT: **¿Respeto?**

JC: Sí, respeto. Inclusive, de alguna manera, a las personas, pero sobre todo a los gobernadores que traté más: el profesor Refugio Esparza Reyes y Otto Granados; de cierta manera, a Miguel Ángel Barberena también; Rodolfo Landeros Gallegos, pues él andaba borracho y era feliz. La mujer era la que andaba... una anécdota en la que está implícito Landeros: con frecuencia había reuniones de casas de cultura de la región o nacionales y en una reunión de trabajo nos invitaron a una cena a la casa de gobierno, recién inaugurada (ellos la hicieron, Landeros hizo la casa de gobierno). Éramos varios, y a los que no teníamos vehículos nos llevaron en el autobús de la Casa de la Cultura. Me tocó en una mesa casi al final, y en seguida estaba la mesa donde estaban Víctor Sandoval y los importantes. Javier Barros Valero, director del INBA, se hizo a un lado de Landeros y no tardó mucho en que estuvieran borrachos y felices los dos. Y el tiempo se alargaba y era notorio que la gente ya estaba así de: “bueno, a ver a qué hora, ¿no?”. Pero nadie podía decir “ya me voy”. Al estar yo en esa mesa, hubo un momento en que oí que se empezaron a levantar, y la mesa en donde estaba se levantó, yo tam-

bién me levanté y me quedé de pie viendo que estaban todos levantados. Y justo atrás de mí estaba Sandoval, y me dice: “¿qué hago? Yo solamente me levanté porque iba ir al baño”. Al levantarse él, se levantaron todos, así como de “ya vámonos”. Sí sirvió. Pero Landeros y Barros Valero siguieron ahí. Obviamente, Sandoval, el Chato Juárez y no sé quién más se tuvieron que quedar ahí.

JT: ¿Tú no bebías?, ¿no te gustaba beber?

JC: Sí, sí, pero yo nunca me emborracho.

JT: Dos cosas más: un nombre y un evento. Hace poco escuché una ponencia de José Antonio Motilla, quien dijo que una maestra de San Luis identificó que hubo un cambio en la producción artística de su estado, con motivo del taller que dio Enrique Guzmán en 1979, y a partir de ese momento, ella así les llama, nacieron “los posmodernos”. Pero, no tanto por lo que hacía Enrique Guzmán, sino por su personalidad, porque era muy desequilibrado, un artista con alma del siglo XIX en el Altiplano. Al parecer eso les llamó la atención. El papel de Enrique Guzmán en Aguascalientes, ¿cuál crees que sea?

JC: El de una personalidad que tuvo un éxito nacional y que tuvo una importancia por su obra; pero una obra limitada a un tiempo. Eso que dices de San Luis Potosí me extraña mucho que haya sucedido. No sé si fue Rosa Luz Marroquín quien te lo dijo...

JT: No, no fue ella.

JC: Porque, yo no sé —no recuerdo ahorita detalles de cómo estuvo—, pero a partir del problema de Enrique Guzmán

con el cuadro de Beatriz Zamora,⁴ donde Enrique ya estaba en declive, donde ya la obra estaba en decadencia...

JT: ¿En qué año?

JC: ¿79?

JT: Es el año de su penúltima parada, en San Luis, y luego viene a Aguascalientes.

JC: Sí, pero ahí la situación —y no me acuerdo si Hilda Campillo fue la que me contó o el mismo Carlos Blas Galindo, quien era pareja de Hilda Campillo en aquel momento— fue que después de la problemática, de la situación y de la protección de mucha gente a Enrique Guzmán... o sea, se lo pudieron haber llevado a la cárcel, pero ahí Adolfo Patiño y Armando Cristeto, Carla Rippey y demás se lo llevaron al estudio de Rippey y ahí lo protegieron. La misma Raquel Tibol estuvo ahí hablando con él. Nunca hubo una demanda, nunca nada, ¿no? Y Víctor Sandoval, viendo la situación de Enrique Guzmán, lo mandó de maestro a San Luis Potosí. Pero yo sé que en San Luis Potosí nunca dio clases, simplemente era la protección para que estuviera allá, porque en ese momento, en San Luis Potosí, estaba haciendo su carrera Yolanda López Guzmán, una sobrina de Enrique Guzmán. Entonces fue a quedar allá en la casa de Yolanda, porque ella estaba estudiando allá. Cuando terminó de estudiar, Yolanda y Enrique se vinieron a Aguascalientes, pero ya muy alterado, ya muy mal, Guzmán. La misma Yolanda me platicó que ahí en San Luis destruyó muchas de las cosas que estaba haciendo.

4 En una de las anteriores referencias he compartido la anécdota de la que habla Castañeda.

JT: ¿Crees que haya contribuido o influido, de alguna manera, ya con su personalidad, ya con su trabajo, al desarrollo artístico de Aguascalientes?

JC: No, no.

JT: ¿Y Arte Joven?

JC: Eso sí fue muy importante, porque, de alguna manera, era el incentivo de hacer cosas para participar. Primero con el Concurso para Estudiantes de Artes Plásticas. Hubo un montón de premios más, pero eran premios fragmentados. Y yo siempre pensé que fueron así como de apoyo al anfitrión. A partir de Arte Joven, ya no. A partir de ese momento, los que ganaron fue porque ganaron. Primero fue Moisés en el 83; después fue Enrique Gómez, que se la creyó y desapareció, en el 90. Algunas menciones, como Aníbal Reyes, quien obtuvo una mención; Ernestina Rodríguez tuvo una mención, pero fue así circunstancial: ella era la modelo del Centro de Artes Visuales e hizo algo guiado por nosotros y le dieron una mención. ¿Quién más? Bueno, después Pilar.

JT: ¿A qué lo asocias?, ¿al estímulo?, ¿a la visibilidad?

JC: La visibilidad, más que nada. El estímulo, si te refieres al estímulo económico, no era eso. Era el estímulo de participación, de estar presentes. Otra anécdota: un chavito –se me olvidó el nombre– tuvo su importancia aquí porque puso cafés, de los primeros cafés así que hubo aquí. Todavía quedan los residuos: un edificio que está enfrente de la panadería “La nueva ideal”, ahí en la calle 5 de Mayo y Petróleos Mexicanos...

JT: “La casa de los milagros”...

JC: Ésa. Bueno, pues este chavito, de uno de los trabajos que hizo en el taller de fotografía, quedó seleccionado: un desnudo, una foto de él desnudo. Como entonces se seleccionaba mucho, se exhibía en el patio que da a la entrada del Teatro Leal y Romero,⁵ a veces en la planta alta, en segundo patio, en fin. A él le tocó ahí en la entrada del vestíbulo del teatro, ahí estaba su trabajo. Él estaba muy contento, seleccionado a sus quince años en Arte Joven. Era un logro maravilloso, entre todas las selecciones, estar él. Fue su padre y se dirigió con Jorge Galván a decirle que quitaran el cuadro, porque era un desnudo, y le contestó que no, que no se quitaba. Pues el señor, en cuanto iba, quitaba la cédula, y la volvían a poner, y volvía a quitarla. No sé cuántas veces lo hizo. Era importante para el chavito haber sido seleccionado, pero era inmoral para su padre que estuviera un desnudo hecho por su hijo ahí.

JT: **¿Estás orgulloso de que dos de tus estudiantes hayan sido premio Arte Joven, como Moisés y Pilar?**

JC: Pues te digo que Pilar no fue mi alumna...

JT: **Bueno, pero fue parte de tu proyecto...**

JC: Enrique Gómez sí fue mi alumno, Aníbal Reyes también.

JT: **¿Fueron “Premios”?**

JC: Aníbal fue “Mención”.

JT: **Pero premio-premio fue Moisés...**

JC: ... y Enrique...

5 El teatro se encuentra dentro del edificio principal del Instituto Cultural de Aguascalientes.

JT: ... y Pilar...

JC: Y Pilar.

JT: ¿No estás...?

JC: Sí, claro, pero no es porque hayan sido mis alumnos, sino porque son de aquí. De los otros, los recientes, ya no tanto, porque las circunstancias son diferentes.

JT: Una hipótesis: ¿crees que sin el Centro de Artes Visuales hubieran podido ganar?

JC: Siempre he considerado que el que tiene talento, a pesar de las cosas y a pesar de todo lo que sea, siempre surge. Pero yo creo que ahí sí influye la posibilidad que tuvieron de desarrollar algo en el Centro de Artes Visuales.

JT: Y de platicarlo, ¿no?

JC: Y que les dio una cuestión más inmediata. Al final, aun cuando hay mucha gente que está en contra de las escuelas, creo que la escuela es necesaria, porque hay una formación y hay un involucramiento en la actividad general. Una vivencia y convivencia que sí les ayuda a tener la posibilidad de surgir. De otra forma lo podrían hacer, pero a lo mejor les llevaría más tiempo. Sergio González, quien vivía en Aguascalientes, como de paso, ganó también Arte Joven. En su momento, cuando Carlos Hernández Marmolejo ganó, él estaba haciendo la maestría en México. El caso de ellos no me da la misma satisfacción que cuando ganaron Pilar, Moisés y Enrique...

JT: ¿Por qué?

JC: Pues porque yo los siento ajenos.

JT: ¿En algún momento estuvieron en el Centro de Artes Visuales?

JC: Sí. Carlos de ahí salió para hacer la carrera en San Luis Potosí y luego la maestría en San Carlos. Gilberto Esparza también estuvo aquí, pero fue muy fugaz, muy poco lo que estuvo; luego se fue a Guanajuato a hacer la carrera.

JT: El papel de Víctor Sandoval en el desarrollo de las artes visuales, ¿crees que sea fundamental?

JC: Yo creo que es fundamental, pero en todo. O sea, había una situación –creo que se puede dar en cualquier momento, en cualquier lado–, en donde, por ejemplo, no me acuerdo cómo se llamaba una mujer que dirigía “El Nigromante”, el equivalente a la Casa de la Cultura en San Miguel de Allende. Como ella era de teatro, entonces le dio importancia al teatro; o el caso de Raúl Gamboa, quien era pintor, y en su administración le dio importancia a la pintura; Torres Lemus, en Celaya, era escritor, y le dio importancia a la literatura; Víctor Sandoval era literato, pero le dio importancia a todo. No era la literatura lo más importante: como promotor, fue al teatro, fue a la danza, fue a las artes plásticas, fue a la literatura, por supuesto, fue a la música. La importancia de él no es una rama, es todo. Cosa contraria que yo veía en los directores de diferentes lugares de los estados, en donde la importancia era la inclinación individual. Después, Raúl Gamboa le dio la importancia a la danza contemporánea porque su esposa era Lila (no me acuerdo cómo se apellida), que era de danza contemporánea...

JT: Entonces, reformulo: sobre la importancia, a tu juicio, de la figura de Víctor Sandoval a nivel nacional: ¿te parece un imprescindible de la cultura mexicana?

JC: Por supuesto. Sin él no se hubiera desarrollado tanto la genialidad en toda la república como ahora. Se hubiera dado, pero a lo mejor de una manera más lenta y más dispersa.

JT: Juan, ¿te gustaría ver una exposición sobre tu archivo, tu trabajo, tu gestión, en algún museo?

JC: No. Ahorita tengo entendido que están preparando algo para el 50 aniversario de la Casa de la Cultura⁶ y me enteré de que quieren que les proporcione algunas imágenes. Hoy, precisamente en la mañana, me puse a revisar una parte de mi archivo y encontré un montón de cosas; si busco más en mis álbumes personales voy a encontrar un montón de fotos, así muy en general.

JT: ¿Sandoval incluido?

JC: Sí, por supuesto. Por no sé qué razón, aunque no creo que tenga que ver tampoco Benito, aunque él lo dijo: él mencionaba a Vlady, porque eran muy amigos, que debía tener todas sus cosas ordenadas para cuando se muriera. Yo también tengo las cosas ordenadas, no las tengo para cuando me muera, no me importa ni que estén ni que me muera; pero no las tengo como para que se exhiban en algún momento; no sé, a lo mejor son un poco características personales. Aunque luego no logro organizar mis cosas y mis talleres o a veces ni siquiera mi ropa; pero más o menos sí tengo cosas que he conservado casi desde el principio.

6 Festejos realizados a lo largo de 2017.

JT: ¿La muerte dijiste que no te interesa?

JC: Claro que no, pero tampoco estoy aferrado. Yo sé que mi futuro cada vez es más limitado, y no me preocupo por hacer las cosas que tengo planeadas, por si después no las alcanzo a hacer. No, no me importa si las alcanzo o no. O sea, realmente no me importa; pero tampoco es algo que esté anhelando y deseando.

JT: Finalmente, ¿cuál es tu papel en el desarrollo artístico de Aguascalientes?

JC: Creo que puse, no un granito de arena, sino, a lo mejor, una pequeña roca o piedra, pero no lo hice solo. Fue una serie de cuestiones y de personas. Y, más que nada, personas que aceptaron creer en mí, personas que aceptaron involucrarse en algo que no era común en Aguascalientes...

JT: Directores, gobernadores, artistas, gestores...

JC: Estudiantes. Estudiantes, por supuesto, personas que estuvieron allegadas a mí. En general, la característica de la gente de aquí de Aguascalientes es que no la siento tan apegada; simplemente fue algo circunstancial y, bueno, se encontraron con una persona que les propuso alguna cosa y aceptaron por diversión o por lo que tú quieras, y lo hicieron. Eso, de alguna manera, llevó a que me gustara lo que yo hacía. De hecho, si lo hacía, era porque me gustaba.

JT: He escuchado, en tono de broma, hablar de “La dictadura de Juan”, por los 26 años que estuviste en el Centro de Artes Visuales.

JC: Bueno, probablemente sí lo hayan dicho. En algún momento te comenté que hablaban de un cacicazgo, pero el

término yo mismo lo puse, yo mismo lo dije, porque había mucha gente que criticaba que yo era el que hacía todo y yo era el que proponía y decidía. En algún lado, no me acuerdo dónde, escribí que, al final de cuentas, el talento no se puede acaparar: el talento se tiene o no se tiene, y si tiene talento, puede hacer cosas donde quiera, como quiera y no necesariamente esperando a que lo haga Juan Castañeda (nunca me ha gustado hablar en tercera persona, pero a veces lo hago, como ahorita).

JT: *A juzgar por lo que se hacía antes de ti, quizá se hubieran extendido los talleres de Zermeño, en donde no había conferencias y no había crítica...*

JC: Sí, pero, bueno, de alguna manera, si hacemos un poco la comparación con las otras dependencias, la escuela de danza estuvo durante un periodo más largo, donde José Luis Sustaita era el director.

JT: *¿Cuánto tiempo estuvo?*

JC: No sé cuánto, pero también fue muchísimo, muchísimos años...

JT: *¿En un mismo espacio?*

JC: Digo, físicamente pudieron cambiar, pero eran la misma dependencia. Aquí se dejan llevar mucho por la inercia.

JT: *Entonces, tú dirías, en tono de broma, que fue un cacicazgo, una dictadura o dictablanda, ¿o no te gusta el término?*

JC: No, no. El término ni me va ni me viene. No me importa. La realidad es que yo creo que no lo fue. Siempre, quienes lo decían, eran las personas que no incluía; y si no las

incluía, era porque, equivocado o no, a mí no me parecía buena su obra. De acuerdo con mi criterio, yo invitaba a los que me parecían buenos.

JT: ¿Cuál era el proceso de selección?, ¿te entregaban una idea?, ¿un proyecto?, ¿o directamente los invitabas?

JC: Sí, así.

JT: ¿Normalmente era invitación?

JC: Invitación, así es. En alguna ocasión (dicen, no me consta), a Teresa del Conde, cuando fue directora del Museo de Arte Moderno, le criticaron que solamente expusieran sus amigos, y ella contestó: “es que uno se hace siempre amigo de los buenos”.

JT: ¿Dirías lo mismo?

JC: ¡Sí!

JT: ¿Cuál es tu impresión acerca del papel del arte malo en el desarrollo artístico de un pueblo?

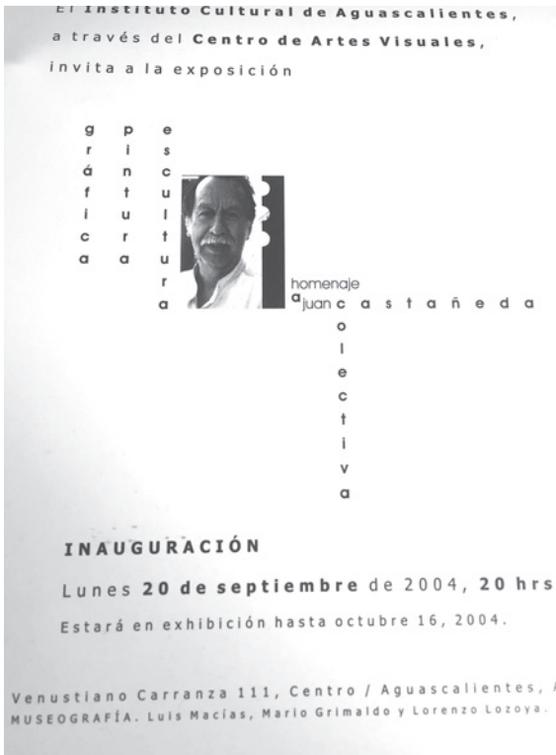
JC: No sé. Tal vez sería un poco la comparación: si no hay arte malo, no sabrías si hay arte bueno, ¿no? Tal vez, no lo sé. La realidad es que ha habido tanta cosa, pero la que me llevó a disfrutar mi trabajo, con todas mis carencias y todas mis deficiencias, es estar cerca de la inteligencia. No sé, colaborar, conocer, tratar, coadyuvar a gente con mente muy clara, y estar conviviendo, colaborando...

JT: Toda la gente que me has nombrado: Messeguer, Sandoval...

JC: Muchos, muchos. Además yo creo que hay muchos que no he nombrado...

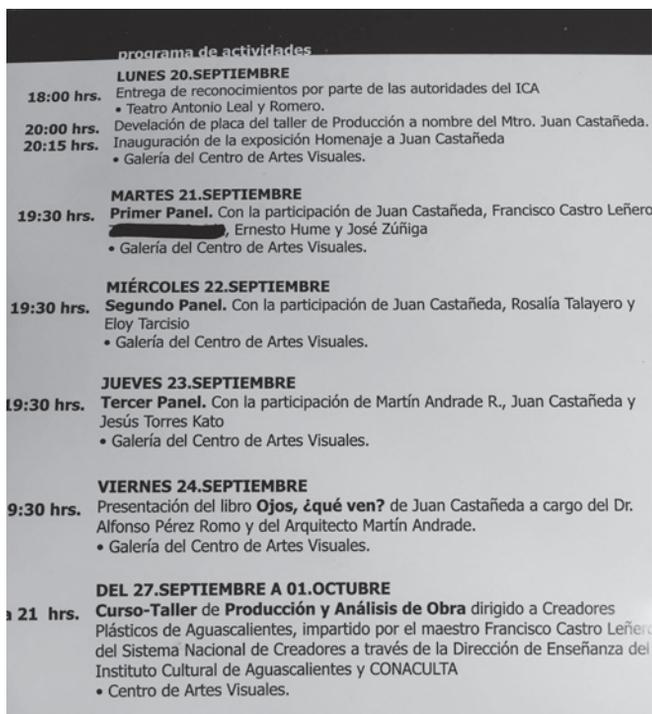
JT: ¿Como quién?

JC: Como el doctor Alfonso Pérez Romo, por ejemplo, con todas sus características que tiene, entre otras cosas, que para él todo es bueno y no es cierto. También, por ejemplo, David Soto, quien fue un alumno mío y que está ahora perdido, enclaustrado, sin hacer nada. En fin, mucha gente. Me satisface que mucha gente diga que fue mi estudiante, pero, por otro lado, hay algunos alumnos que yo quisiera que nunca lo dijeran. En mis alumnos me encontré con muchas personas con las que tuve frustraciones y decepciones. Frustraciones porque yo les veía y notaba las grandes capacidades que tenían para ser creadores y yo no pude explotarlos más, yo no pude empujarlos, guiarlos, ayudarlos o qué sé yo, para que fueran más maravillosos de lo que son o de lo que pudieron haber sido. Y las decepciones eran lo contrario: personas que yo veía con grandes capacidades y que por todo lo que se les puso en la mesa, lo tiró por la borda, no hizo caso, se desvió. Otra situación que para mí resulta maravillosa, y que no era mi papel, fue hacer tantas amistades. Muchas amistades fueron mis alumnos. Es un valor agregado. O sea, mi función como maestro no era hacer amigos...

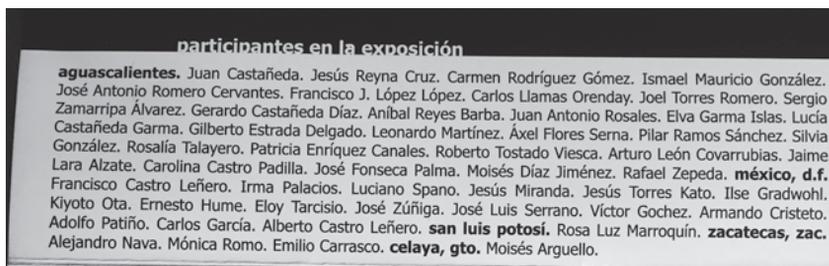


Invitación a la exposición en homenaje a Juan Castañeda, lunes 20 de septiembre de 2004.

Imagen del archivo de Castañeda cedida al autor (1/3).



Invitación a la exposición en homenaje a Juan Castañeda, actividades, lunes 20 de septiembre de 2004. Imagen del archivo de Castañeda cedida al autor (2/3).



Invitación a la exposición en homenaje a Juan Castañeda, expositores, lunes 20 de septiembre de 2004. Imagen del archivo de Castañeda cedida al autor (3/3).

JT: Y sin embargo los hiciste...

JC: Los hice.

JT: ¿Ésa es otra cosa de la que te sientes orgulloso?

JC: Sí, en México podía contar varios. Aquí me ha costado más trabajo la amistad, pero también tengo amigos.

JT: ¿Por qué te ha costado trabajo?

JC: No sé, o es por la forma de ser de los de Aguascalientes o es por mi forma de ser, que soy de Aguascalientes.

BIENAL JUAN CASTAÑEDA:
REFLEXIONES FINALES

JT: A tu juicio, ¿cuándo empezó el arte contemporáneo en Aguascalientes?

JC: A lo mejor ya en el siglo XXI. Como que los jóvenes y, en general, creo que también los no tan jóvenes, se han acercado al arte contemporáneo como una práctica, como un ejercicio pasajero, pero generalmente prefirieron más el tipo, digamos, “convencional”.

JT: ¿Lo ves esto nada más como una anécdota que refleja cierta predilección por cierto arte o te gustaría que hubiera más jóvenes?

JC: Claro que me gustaría que hubiera más, pero, qué se puede hacer, en general, de arte, y en particular, de arte contemporáneo, sí carecemos de una comunidad artística completa. Está cojeando por muchos lados. Faltan periodismo

cultural, crítica de arte, historia del arte, investigar el arte, existencia de galerías particulares. Precisamente, la falta de galerías particulares es porque no hay coleccionismo. ¿Qué hace un joven que se forma para salir como productor?, ¿para quién va a producir o qué va producir? La realidad es que los que tienen una cierta fortuna de estar dentro de un círculo socioeconómico alto, pues hacen pintura para vender entre las amistades, entre las personas que les pueden adquirir. Y dije pintura, no dije arte, porque el arte implica una tensión, una búsqueda. Y, pues no, el público de Aguascalientes no va a adquirir obra contemporánea, van a consumir visualmente, porque eso sí hay, sí hay consumidores del arte en cuanto a las exposiciones, aunque no tantas como se pudiera manifestar oficialmente. Si uno se mete a los datos que hay de los museos y galerías de aquí de Aguascalientes vas a encontrar que son *chorrocientos* visitantes al mes. Y vas a sentarte ahí enfrente de algún museo o galería, y ves que no entra mucha gente, y si acaso, de vez en cuando, entra algún grupo de escolares que obviamente están programados, pero que no van por su interés. Ante este contexto en Aguascalientes, es muy difícil el desarrollo del arte, en general, y más del contemporáneo, en especial.

JT: A juzgar por la cantidad de actores participando en, vamos a decirle así, la “comunidad artística” (estudiantes, profesores, artistas, espacios de exhibición, revistas, textos), parece que hay mucho interés sobre el arte, en general, y, en particular, del contemporáneo, pero me da la impresión de que no lo ves con tanta fuerza...

JC: Lo acabas de decir correctamente: “parece”. Parece, pero no es cierto. No lo sé, pero veamos la carrera de Artes Visuales. El perfil del egresado es de productor. Ya son diez, doce, no sé cuántas generaciones en que salen en

promedio 20 estudiantes, tal vez más. De todos éstos, supongamos que hay 250 egresados de la carrera, de los cuales hay titulados solamente 20 (estoy hablando al tanteo): ¿cuántos se dedican realmente a producir, puesto que su perfil es producir?, ¿cuántos existen? Algunos, muchos, han ingresado a la docencia, en muchos de los casos en instituciones particulares y privadas, lo cual me supondría que en algún momento eso podría reflejar una formación de públicos, lo cual también dudaría que suceda; algunos otros están de funcionarios y no sé si realmente sean buenos funcionarios (y me refiero a funcionarios menores, no mayores). ¿Cuánta obra produce un egresado de la carrera al año? En algún momento he pensado, y luego he platicado, cómo hacer un tipo de confrontación, una exposición, donde el requisito sea que cada uno de los participantes lo haga con, no sé, ocho trabajos recientes. No vas a encontrar porque generalmente trabajan cuando ven una convocatoria: “ah, la Bienal Enrique Guzmán, pues órale, me pongo a trabajar”; “ah, la Bienal Pérez Romo...”; o sea, no tienen una producción común. Estoy también suponiendo, pero con varios sustentos de más o menos visibilidad, que podría sostenerlo. No hay una presencia de su obra. Entonces, todo, como tú lo dijiste, “parece”.

JT: Quizá la única solución sería que hubiera un interés genuino por la compra del arte, pero no existe esa afición dentro de la clase alta, sobre todo.

JC: En general, de momento son quienes tienen más poder.

JT: ¿Podríamos decir que tenemos una clase alta artísticamente analfabeta?

JC: Sí, podemos pensarlo así, porque prefieren afiches del Danubio Azul y de Ferraris rojos y cosas así que obra gráfi-

ca de los artistas jóvenes. Por ejemplo, cuando se creó la carrera de Ciencias del Arte y Gestión Cultural, yo pude suponer que, bueno, de los egresados, a lo mejor alguien se podía meter a crear coleccionistas, pero no. Todavía es joven la carrera...

JT: Diez años ya...¹

JC: De los cuales han habido cinco generaciones egresadas. Si alguien se dedicara a acercar o convencer a las personas que tienen esas posibilidades económicas de que realmente es más satisfactorio invertir en arte. Y no digo “invertir” en el sentido de que después van a hacerse millonarios porque va a subir mucho el precio; no, simplemente invertir por gusto, por tener una obra personal, por tener una obra única, y no por la decoración de tantas y tantas empresas de decoración de interiores que compran cuadros en Sears y Liverpool para que combinen con sus cortinas. Si se pudiera educar más y convencer más... anteriormente uno podía meterse a la biblioteca pública Sanborns y encontrar revistas de arquitectura, de decoración, donde se pueden encontrar muchos ejemplos de cómo puede coexistir el arte y el arte contemporáneo con la decoración, digamos, “tradicional”.

JT: Y, sin embargo, tenemos una tradición muy fuerte en cuanto a arte. En cuanto a producción, nos podemos remontar a nuestros clásicos, como Herrán, Contreras, Posada; en cuanto a políticas culturales, ahí está el grupo *paralelista*, encabezado por Salvador Gallardo Dávalos, en donde se forma y forja Víctor Sandoval, quien eventualmente pondría en práctica la misión de descentralizar la

1 La Licenciatura en Ciencias del Arte y Gestión Cultural arrancó en 2007. Una década después cambió su nombre a Licenciatura en Estudios del Arte y Gestión Cultural.

cultura mexicana. Claro, hay mucho más que ello, pero quiero llegar a que, en cuanto a artes visuales, los artistas necesitaban formalizar su profesión. Si bien esto llegaría hasta el siglo XXI, sus raíces están en el Centro de Artes Visuales, que une la tradición clásica con los intentos por formalizar a los artistas...

JC: De alguna manera, sí, pero, al final, los clásicos de Aguascalientes son clásicos que se hicieron en el centro...

JT: Cierto.

JC: Y en algún momento la descentralización significó que Herrán, Contreras, Fernández Ledesma, Posada y otros que estaban en el centro regresaran...

JT: Por Sandoval...

JC: Por Sandoval. Sucedió lo mismo con la obra de Joaquín Clausell, que se fue a Campeche; la de Francisco Goitia, que se fue a Zacatecas, entre otros. La descentralización fue traer hacia los estados cosas del centro, nunca fue crear cosas de los estados para llevarlo al centro. No sucedía, siempre ha sido de allá hacia acá; de aquí hacia allá casi no sucede. En algún momento se logró hacer que algunos del Centro de Artes Visuales se atrevieran a participar en concursos nacionales, en bienales, en todos los lugares, lo cual implicaba hacer un gasto, porque había que enviar los trabajos por mensajería o paquetería hasta Oaxaca, Yucatán, pero era un esfuerzo individual. O sea, los interesados, que al final fueron pocos, eran los que lo hacían, me refiero a que, institucionalmente, creo que nunca se ha hecho de una manera constante y consecuente. En general ha sido así, en particular las artes plásticas no se

hacen para afuera. Traté de motivar a los interesados a que lo hicieran, porque yo lo hacía.

JT: Cuando hablábamos de comunidad artística mencionamos varias categorías: artista, crítico, gestor, promotor, estudiante, director. Tú estuviste en todas esas categorías. En retrospectiva, ¿cómo valoras o qué piensas de tu trabajo en cada una de esas categorías?

JC: Como artista, pues yo me di la oportunidad de no enfocarme en una cuestión burocrática y darme mi tiempo para mi producción. La realidad es que todos los 26 años, casi 26 años de director, fue muy poco el tiempo que estuve en el escritorio. Yo andaba en la escuela, estaba en el grupo, en clases presenciales. Estaba donde podía estar más a gusto que estar sentado en el escritorio, planeando.

JT: ¿Hasta qué fecha estuviste? Sabemos que en 2003, pero en qué mes y qué día...

JC: El 15 de julio.

JT: Hace casi 14 años.² ¿Cuál es tu opinión del Centro de Artes Visuales después de ti?

JC: Cuando yo decidí separarme, me hice a la idea de que lo que podía haber hecho, ya lo había hecho, además de que iba a tratar de mantenerme al margen en cuanto a sugerencias, opiniones, inclusive críticas. Es muy común que alguien está en un lugar y cuando sale de ahí empieza a criticar lo que esa persona tal vez no hizo. Estuvo Moisés Díaz un tiempo, también hizo algunas cosas. Moisés siguió con la tradición que de alguna manera inicié yo y

2 Esta conversación, recordemos, ocurrió el 8 de julio de 2017.

que también fue por causa de Víctor Sandoval: organizar viajes para ver exposiciones. Ahora Pili (Pilar Ramos), pues está haciendo una serie de actividades más audaces, en un sentido de llevar, no sé, eventos, producciones, intervenciones, cuestiones de planteamientos conceptuales. En cuanto a, digamos, al personal, al personal docente, yo lo siento más... ¿Cuál sería el término? Menos comprometido, aunque esto sucede también en la licenciatura: ya no los ves en los eventos, pues no van a la inauguración, no van a la exposición, ni los maestros ni los estudiantes. Desconozco si haya alguien o un grupo que realmente esté haciendo algo de motivación hacia el arte contemporáneo. Lo que sí es notorio, en relación con las condiciones de los niños, es que es mucho más creativo, mucho más divertido, mucho más variado lo que hacen los niños; obviamente ahí también tienen que ver los profesores que están en este momento. Y había dicho que no iba a criticar, y ya critiqué al Centro de Artes Visuales.

JT: **Recuerdo que en la currícula había un taller de experimentación, ¿ése permaneció?**

JC: No. Pero eso de “experimentación”, si mal no recuerdo, sólo fueron cursos. Dentro de lo establecido estaba el taller regular, que era donde yo pedía más compromiso, asistencia, puntualidad, materias, teorías, etcétera; pedía que experimentaran con ideas nuevas. Eso, por supuesto, cuando yo me retiré, desapareció.

JT: **¿Crees que lo echen de menos?**

JC: No creo, no. Y sobre todo ahora que les dan oportunidad de que vayan tres horas a la semana. Creo que ya han logrado algunos estar hasta seis horas a la semana, tal vez un poco más.

JT: ¿Qué hacían en ese taller de experimentación?

JC: La intención era que hicieran obras a partir de materiales diversos, formas diversas, técnicas diversas. Y, si mal no recuerdo, debieron de haber sido cursos de verano que entonces eran de cinco semanas, ahora son de tres, creo que nada más los fines de semana.

JT: Ahora tenemos a la Universidad de las Artes, donde los artistas tienen una oportunidad de tener un curso académico y terminar sus estudios con un título. En las clases se van forjando como artistas, en un sentido mucho más profesional. Eso nació con el Centro de Artes Visuales, con tus ideas y provocaciones, pero, en este siglo, donde ya existe esa opción, ¿el sitio del Centro de Artes Visuales es meramente *amateur*?

JC: Sí, claro, pero no fui yo quien andaba provocando lo de la profesionalización. Cuando la gestión de Felipe González, Alejandro Lozano organizó una serie de ponencias para el plan de desarrollo. Yo presenté una ponencia en la cual yo pregonaba la no necesidad de profesionalizar el Centro de Artes Visuales. El escrito está en *Ojos que ven*.³ Yo señalaba, mucho, que no era necesario, pero en algún momento me empecé a dar cuenta de algo: en esa época expuse como tres veces en los museos de Guanajuato, el Museo del Pueblo y el Museo de Diego Rivera. Cada vez que iba, me encontraba a gente de Aguascalientes que estaba haciendo la carrera en Guanajuato. En algún momento yo le dije a Lupita González, que entonces era la directora de enseñanza, que a lo mejor había interés en Aguascalientes y los jóvenes andaban buscando a dónde

3 Libro de crítica de arte de Juan Castañeda, publicado en 2004. Los textos donde se puede leer lo que el autor comenta son “Centro de Artes Visuales I” y “Centro de Artes Visuales II”.

irse. Después, Moisés fue el que empezó a promover más esta situación de la licenciatura. En algún momento decidieron que se iba a hacer, nos citaron a reuniones, a varios: Moisés, Yolanda Hernández, no me acuerdo quiénes más. Se empezó a hacer y dijeron algo así como que “vamos a hacerlo dentro de dos meses”; y decía yo: “no, es muy precipitado, se tiene que planear más, se tiene que hacer mucho más consciente”; me contestaron que no y que lo iban a hacer ya. Esto coincidió con uno de los aniversarios de Posada y se planteó algún evento sobre el artista, y Yolanda dijo: “no, es que es muy pronto, son tres meses”. O sea, para un evento de Posada era muy pronto tres meses, pero para hacer una licenciatura eran suficiente dos meses. Total, se hizo, se planeó, se hizo y se propuso que la carrera iniciara con un semestre propedéutico. Nos invitaron a Moisés, a mí y no recuerdo a quién más. Una semana antes de empezar, a mí no me habían dicho nada, entonces yo hablé para preguntar qué pasaba. Me dijeron que habían nombrado coordinadora o directora a Yolanda y que ella ya había seleccionado a sus personas con las que iba a colaborar. A Moisés y a mí nos dejaron fuera.

JT: ¿Por qué? ¿Cuál es tu hipótesis?

JC: No sé, yo quise suponer que porque querían trabajar con gente joven. Si Moisés y yo entramos a la Universidad de las Artes fue por Víctor González Esparza, cuando asumió la dirección del Instituto Cultural de Aguascalientes. Víctor ordenó que entráramos nosotros. Y entramos.

JT: ¿Cuál crees que ahora sea el papel del Centro de Artes Visuales?

JC: Yo creo que se podría seguir ofreciendo la posibilidad de que alguien ingresara con unos intereses más amplios y no

nada más para utilizar el tiempo libre, pero eso ya depende de...

JT: De los directores...

JC: De muchas cosas...

JT: Continuando con tu valoración, ya como artista, ya como gestor, ¿cómo te percibes?

JC: Simplemente yo traté de hacer y compartir lo que a mí me gustaba. Como a mí me gustaba hacer una cosa, quería que los demás también disfrutaran de eso, sin caer en cuenta que a los demás a lo mejor no les interesaba lo que a mí me gustaba, pero había algunos a los que sí les gustaba lo que a mí.

JT: ¿Como crítico?

JC: Como crítico fue simplemente hacer una actividad que aquí no existía, aunque, más que nada, era un comentarista. Escribía y comentaba lo que me parecía y a veces lo que no me parecía. Y así como podía discutir lo que hacían los otros, lo que yo decía también era muy discutible. Escribir también me atrajo algunas antipatías, sobre todo de aquellos de los que no hablaba bien o de los que nunca mencionaba. Se sentían, de alguna manera, afectados.

JT: ¿Como curador?

JC: Lo mismo, quería hacer lo que me gustaba: organizar una exposición, como alguna vez hice una de lo cursi...

JT: Sin que tuvieras noción todavía de la palabra...

JC: No, sí.

JT: ¿En los 70?

JC: Sí, ¿de lo cursi?

JT: No, de curador...

JC: No, de curador no. Yo no les decía qué era lo que debían de hacer, yo les decía cuál era el pretexto para participar y si lo hacían mal pues ni modo, ahí iba a estar exhibido. En fin, muchas cosas y muchas otras que se me quedaron y que nunca hice, por negligencia, por apatía o porque no me di la oportunidad...

JT: ¿Guardas algún arrepentimiento?

JC: Entre comillas. Cuando uno se arrepiente sólo quedan remordimientos y no sirven de nada...

JT: ¿Cómo te gustaría que se recordara tu gestión?

JC: Aspiro a que cuando me muera no digan: “ay, qué bueno era”.

JT: Y a ti, Juan, ¿cómo te gustaría que te recordaran?

JC: Me va a recordar mi familia, me va a recordar alguna persona que haya sentido algún afecto por mí a través de la distancia y a través de la amistad, más que de la relación alumno-maestro. Y, bueno, la realidad es que a mí no me preocupa mucho.

JT: ¿Te gustaría que hubiera un premio Juan Castañeda, una *Bienal Juan Castañeda*, una calle, una escultura, una estatua?

JC: Citando a Juan Soriano, “los homenajes no se merecen, se aceptan”, entonces yo los aceptaría, pero no porque los merezca, simplemente los aceptaría por formar parte de algo que hice. Mira, aquí acostumbran hacer esas cosas por cuestiones de efemérides, y como yo nací el mismo día que Enrique Guzmán, ya no podemos hacer una bienal el mismo día. Bueno, Enrique nació el mismo día que yo, porque nació diez años después.

EL PINTOR NOCTURNO

Conversaciones con Juan Castañeda

Primera edición 2024 (versión electrónica)

El cuidado y diseño de la edición estuvieron
a cargo del Departamento Editorial
de la Dirección General de Difusión y Vinculación
de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.