

# Lydia Elizalde

lydiaelizalde@uaem.mx

## Ens.hist.teor.arte

ELIZALDE, LYDIA, "Ficción el la plástica de Julio Galán", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2008, No. 14, pp. 22-39.

## RESUMEN

La simulación que recrea Julio Galán en su obra plástica se presenta como una mimesis de su realidad; con iconos provenientes de la cultura popular reproduce, de manera lúdica, la ironía de sus ficciones. Sobresalen soluciones plásticas que se relacionan con los estilos pictóricos de algunos pintores de los años ochenta en México: resaltan características del neomexicanismo y la fragmentación del neobarroco en formas simbólicas tratadas con saturación cromática. La crítica de su obra ofrece diferentes significados en su emisión y en su recepción. La pragmática de la difusión en museos y galerías ha permitido que el coleccionismo de su obra sea relevante.

## PALABRAS CLAVE

Lydia Elizalde, Estética, Simbolismo, Crítica del arte, Julio Galán.

## TITLE

*Fiction in Julio Galán's Plastic*

## ABSTRACT

The simulation created by Julio Galán in his plastic work represents a mimesis of his life; he recreates with irony icons of popular culture, in a playful manner. His plastic solutions are related to the pictorial styles in México of some painters in the 1980's; he includes symbols of neomexicanism and the fragmentation of forms with original chromatic saturation. Art critics recognize different meanings in his paintings, in its creation and in the final reception of the art-enjoyer. The exhibition of his plastic art in museums and galleries has permitted his works to be highly accepted and his plastic proposal be considered exceptional.

## KEY WORDS

Lydia Elizalde, Aesthetics, Symbolism, Art criticism, Julio Galán.

## Afiliación institucional

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Facultad de Artes, Departamento de Historia del Arte Cuernavaca, México

Doctora en Historia del Arte. Egresada de la licenciatura en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México; realizó estudios de posgrado en *Gerrit Rietveld Academie* en Amsterdam, Holanda, y el doctorado en Historia del Arte en el Centro de Investigaciones en Humanidades del Estado de Morelos. Su práctica profesional de los últimos seis años la desarrolla en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Actualmente imparte el Seminario de Semiótica Visual en el posgrado de la Facultad de Artes y el curso Semiótica del Arte en la Licenciatura de Artes; pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Además, desde 2005, dirige la revista de divulgación *Inventio*. Entre sus publicaciones se destacan artículos en revistas arbitradas sobre arte y gráfica; para la crítica del arte realiza reseñas sobre lenguajes en obras plásticas y visuales. Entre sus libros se destacan: la coordinación del compendio *Revistas culturales latinoamericanas (1920-1960)*; y de su autoría, *Diseño en la Revista Universidad de México*, ambas coediciones UAEM - Conaculta.

Recibido Marzo 31 de 2008

Aceptado Mayo 19 de 2008

# Ficción en la plástica de Julio Galán

Lydia Elizalde

*Historiadora del arte*

En su invención, en su simulación de la realidad, Julio Galán representa un mundo imaginario de su experiencia de vida. El término ficción procede del latín *factus* (afectar, aparentar, simular), participio del verbo *ingere*<sup>1</sup>. A este concepto de ficción se añade el de mimesis, que se traduce como imitación, distinto al de representación cuya principal diferencia radica en la naturaleza de su funcionamiento. La mimesis es la comparación con el referente y se convierte en algo equivalente al original.

La expresión mimética exige el uso de trazos representativos, ya que mimesis es una analogía de la realidad, cuando se da un parecido cercano con el original; en el caso de la obra plástica de Julio Galán, su analogía se transforma al descontextualizar objetos y componerlos para darle una significación personal:

Laberintos, personajes ocultos y travestismos varios organizan su cacería del yo desdoblado en múltiples figuras. Lo suyo parece acuñar un género nuevo: el del melodrama pictórico, reforzado por imágenes, textos, lágrimas de perla y labios de rubí. 'Quiero lanzar una mirada de amor para tenerte entre mis brazos y que mi corazón arda para que arda el tuyo', escribe como grafiti sobre una escena en la que se pinta vestido de charro<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> MARÍA MOLINER. *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 2000, p. 634.

<sup>2</sup> ANA MARÍA BATTISTOZZI. "La intimidad convertida en espectáculo". En diario *Clarín*, 4 de octubre de 1997. En <http://www.clarin.com.ar/diario/97-10-04/e-07301d.htm>. Consultado en abril de 2007.



▲ FIGURA 1. MIENTRAS ME DESPIERTO,  
 óleo sobre tela, 200 x 254 m, Galería Ramis Barquet, 1985.

Sin embargo, más que una mimesis, la obra de Julio Galán es una auto-representación, una diégesis<sup>3</sup>, como personaje principal –lo que hace y supuestamente piensa y siente, lo expresa en su figuración plástica.

En sus pinturas sobresalen los relatos de niño bien cuidado y la revelación y afirmación de su homosexualidad. La utilización en sus obras de imágenes provenientes de la cultura regional y de la cultura *pop*, se resignifican en su sintaxis, y realiza hábilmente un discurso unificado que provoca diferentes sentidos en los modos de recepción de esta realidad.

El su relato de lo cotidiano presenta formas de entretenimiento, desde los juegos individuales tradicionales de la infancia y juegos de mesa, hasta la iconografía de la cultura popular, que a partir de los años cincuenta empiezan a constituir los imaginarios de las propuestas de los medios masivos y que influyen en la plástica de Julio Galán; imágenes difundidas en *comics*; en el deporte popular que se practica en el norte de México, el béisbol; en la música, básicamente boleros y rancheras; y en iconos provenientes del cine y la televisión. La narración comunicativa de su obra incluye las funciones apelativa o fática, por medio

<sup>3</sup> HELENA BERISTÁIN. *Diccionario de retórica y poética*. Octava edición, México, Porrúa, 2000, p. 149. “La diégesis es una sucesión de acciones que constituyen los hechos relatos en una narración o en una representación (drama). [...] Platón opuso la diégesis, como narración, a la mimesis, como representación; dicotomía, ésta, retomada por la reciente teoría literaria norteamericana, que ve dos procedimientos generales de representación de una historia; narrar por una parte, y mostrar (o imitar) en el diálogo, por otra parte”.

de grafías de frases que incorpora en su plástica e implica que el artista se comporta como un hablante para transmitir un relato fuertemente emocional (fig. 1).

Después de la representación, en la ficción se presenta la catarsis. La experiencia cártica es un ejercicio interior purificador de gran significado provocado por un estímulo externo; ésta se relaciona con el contenido de la obra. La catarsis, traducida generalmente como purificación de ciertas emociones, es un mecanismo que distorsiona las necesidades reales y las sustituye por un alivio episódico<sup>4</sup>.

Los fines estéticos de la catarsis –la sorpresa, el placer, el emocionarse y aún apasionarse– son revelaciones que se presentan en la experiencia esencial de su obra artística. En Julio Galán, la catarsis la utiliza de manera lúdica en la ironía de sus ficciones, al recrear las vivencias de su vida íntima, de su sexualidad onanista, y la comparte con sus receptores.

Se recurre a la ironía cuando se siente que existe una amenaza a la capacidad de controlar una situación o a las personas alrededor de ésta, con la intención de reducir sus propios pensamientos y sus propios deseos<sup>5</sup>.

Para realizar esta liberación, el artista utiliza la ironía que revela la inconsistencia de un fenómeno y es una forma de crítica. Es una crítica disimulada [del griego *eironeia*], al ironizar se disimula o se dice menos de lo que piensa<sup>6</sup>. Es una crítica oculta y cuanto más oculta, más sutil, y a la vez, más profunda. De esta manera, las condiciones de la ironía, de risa contenida, son contradictorias<sup>7</sup>.

En la obra de Galán no hay llanto, hay ironía ante situaciones por las que el autor está obsesionado, que se presentan como experiencia crítica de rechazo y de expulsión. Por eso recurre a lo lúdico, al juego manipulador, para que se vea lo que él quiere mostrar. El juego aparece entonces como expresión que no tiende a un final o una meta, sino a la representación de una situación temporal emocional, para sentirse diferenciado de la situación, para objetivarla y crear un distanciamiento.

La crítica de arte Raquel Tibol escribe –a la muerte del artista acaecida el 5 de agosto de 2006, por un derrame cerebral–, en una nota en la sección cultural de un connotado diario mexicano:

Ese éxito temprano le permitió dar rienda suelta a su singular personalidad. Era una personalidad funambulesca, gustaba convertirse a sí mismo en el personaje de un espectáculo unipersonal. Era él, con él mismo, frente a sí mismo.

Digo esto porque, primordialmente, trabajó el autorretrato y en muchos momentos lo hizo de manera muy original, porque esa condición de tomarse como personaje espectacular lo llevó en

---

<sup>4</sup> RICARDO BAZET. *Catarsis: teoría general del síntoma*. En <http://www.clinica-unr.com.ar/Cultura/Cultura4.htm>. Consulta en febrero de 2008.

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ. *Invitación de la estética*. México, Grijalbo, 1992, p. 241.

<sup>7</sup> *Idem*.

la pintura a representarse de esa manera. Era como un teatro bidimensional, podríamos decir, cargado de elementos de la cultura homosexual<sup>8</sup>.

Tibol resalta que Galán no solo no ocultó su homosexualidad, sino que la hizo evidente en su obra, “llegando a veces al travestismo y en otras oportunidades mezclando distinto tipo de imágenes”:

Fue también, [agrega] un gran modelo de fotógrafos, pues le gustaba disfrazarse, maquillarse, engalanarse de las maneras más insólitas para ser fotografiado, y a veces lo hacía como un actor consumado”. Todo eso, sigue la especialista, estaba provisto de un fuerte elemento provocador. “El porcentaje de provocación era muy fuerte en sus imágenes, de un lado y de otro, sobre todo cuando lo fotografiaban<sup>9</sup>.

## Expresión del contenido

En la obra de Julio Galán se presenta un eclecticismo de estilos en su plástica. Define en estos las características del neomexicanismo y del neobarroco en donde incluye, con técnicas mixtas, el uso de elementos *kitsch* en sus ficciones plásticas que resultan ser una ironía, un juego, pero también son un gusto personal.

Así, Tibol destaca que en la obra de Julio Galán se distinguen elementos nacionalistas, “pero en gran parte los desarrolló dentro del neomexicanismo”<sup>10</sup>. Durante el “boom” artístico y comercial del arte mexicano en la década de los ochenta, con la aparición de artistas radicados en México y Estados Unidos, hubo cambios relevantes en la plástica mexicana que marcaron una nueva etapa y propiciaron el internacionalismo en este arte<sup>11</sup>.

El movimiento plástico conocido como neomexicanismo –término acuñado por la historiadora del arte Teresa del Conde– se desarrolla a mediados de los años ochenta y se apropió de diversos elementos de identidad nacional: rescató la iconografía patria, la religiosa, la popular y costumbrista del país para crear obras llenas de humor e ironía<sup>12</sup>, además

---

<sup>8</sup> ARTURO JIMÉNEZ. “Julio Galán fue un artista precocísimo y el colmo de la extravagancia: Tibol”. En *La Jornada*, domingo 6 de agosto de 2006.

<sup>9</sup> *Idem*.

<sup>10</sup> A. JIMÉNEZ. *Julio Galán fue un artista... Op. cit.*

<sup>11</sup> *Arte mexicano de los ochenta en ambos lados del Río Bravo: ¿Neomexicanismo o Neo-comercialismo?* Ponencia de Edward J. Sullivan, historiador, crítico y curador; rector de la Facultad de Arte y Humanidades, New York University. Replicantes: Mónica Castillo, artista visual; José Miguel González Casanova, artista visual. Moderador: Pablo Helguera, Arco, 2005. En <http://universes-in-universe.de/specials/2005/arco-mexico/esp/symp/program.htm>. Consultado en abril de 2007.

<sup>12</sup> El Taller de Pintores de Azcapotzalco se distingue por haber impulsado la creación del neomexicanismo a mediados de los años ochenta. “Cuando el taller se fundó, lo integraban nueve artistas plásticos, ahora quedan tres. A pesar de sus motivos y temáticas ‘no son un grupo con convicciones políticas ni ideológicas, a diferencia de los que se crearon en la década de los años setenta’,

de reivindicar el ejercicio de la pintura –pintura frente a los conceptualismos y el arte comprometido y político de los grupos de los setenta– proponía la revaloración y el rescate de las tradiciones prehispánicas así como la imaginería colonial y popular. Este movimiento también expuso el escepticismo sobre la modernidad, proponiendo una resignificación de símbolos de la iconografía nacionalista de cincuenta años atrás<sup>13</sup>.

Julio Galán, Enrique Guzmán y Nahum B. Zenil<sup>14</sup> son protagonistas del neomexicanismo, entre otros artistas plásticos, quienes han utilizado el autorretrato como medio de expresión, de exaltación de sus fantasías y de culto a su personalidad. La propuesta plástica del neomexicanismo también se desarrolla al otro lado de la frontera norte de México, en donde los artistas chicanos retoman signos populares de la mexicanidad. Galán utiliza un imaginario similar a la propuesta de los chicanos, con un tono diferente, a partir de su circunstancia cultural de artista educado e internacional; se apropia del desafío deliberadamente provocador del chicano, transformando una sincera tradición comunitaria, en una expresión individual y narcisista. Galán recurre a un formalismo manierista vernáculo y transmite un homoerotismo rebelde<sup>15</sup>.

La utilización de esta iconografía nacional, la intensidad expresiva en el color y el enfoque narcisista –andrógino y homosexual– de su obra, ha propiciado la frecuente vinculación de su obra con la de Frida Kahlo.

Raquel Tibol refuta estas coincidencias:

“El mundo de Frida es un mundo sufriente y el de Julio, un mundo histriónico”. A Galán siempre le ha molestado que lo comparen con Frida Kahlo “vean mis cuadros, critíquenlos si gustan, pero no me comparan con Frida...”<sup>16</sup>.

---

en palabras del crítico Arturo Espinoza”. En *La Crónica de Hoy*. Cultura. Mariana Carine, 27 de septiembre de 2005. [http://www.cronica.com.mx/nota.php?id\\_nota=204256](http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_nota=204256). Consultado en abril de 2008.

<sup>13</sup> RAMÓN ALMELA. *¿ARCO' 05 Malinchista? Arte mexicano y renovación*. <http://www.criticarte.com/Page/file/art2005/ARCOMalinchista.html>. Consultado en abril de 2008.

<sup>14</sup> Enrique Guzmán (1952-1986), Julio Galán (1959-2006) y Nahum B. Zenil (1947) reflejan en sus obras una actitud irónica, que “dejan entrever la desilusión simbolizada en paraísos artificiales, la ironía a los valores nacionalistas como en el uso irreverente de los símbolos patrios, la representación de ambientes claustrofóbicos propios de una sociedad conservadora”. En JOSÉ MANUEL SPRINGER. “El museo como historiografía”. En *Réplica 21*, Obsesiva compulsión por lo visual. [http://www.replica21.com/archivo/articulos/s\\_t/329\\_springer\\_marco.html](http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/329_springer_marco.html). Consultado en abril de 2008.

<sup>15</sup> LUCY R. LIPPARD. *Cercanías Distantes*. México, INBA, 1997. En <http://www.zonezero.com/magazine/essays/distant/zintro.html>. Consultado en abril de 2008.

<sup>16</sup> “Réquiem por Julio Galán, artista homosexual mexicano”. Agencia de Noticias sobre la diversidad sexual, Anodis, 14 de agosto de 2006. En <http://anodis.com/nota/7566.asp>. Consultado en mayo de 2008.

Por su parte la historiadora y promotora del arte, Teresa del Conde, escribe sobre esta reiterada asociación:

No hay influencia de Frida Kahlo en su obra. El hecho de que se autorretrate, usanza de tantísimos pintores, no basta para vincularlo con la mítica pintora. Su época y, por tanto, sus modos son muy distintos, y las técnicas que utiliza para traducir a la tela o al papel sus sondeos freudianos sobre la infancia, la religiosidad, la fragmentación, el dolor síquico, el instinto de muerte, la agresión, el travestismo, se diversifican a partir aproximadamente de mediados de la década de los 80<sup>17</sup>.

Galán revela una catarsis a través de su plástica; en 2003, en el Museo Amparo, presenta su obra bajo el título *Carne de gallina*, y en la entrevista de Ramón Almela responde:

Nunca lo niego, mis obras son un espejo de mi propio dolor, es así como exorcizo mis fantasmas para abrirme al abismo de una nueva vida que son aventuras. Es la forma de mimetizarme con el ambiente, eso me encanta, me escondo de mis propios reflejos, igual me escondo tras la máscara de estafalarío.

Mi arte es un espejo, es el filtro que tamiza mi realidad, la uso para vengarme de mi pasado.

...No es cierto, no me violaron el cuerpo, me violaron el coco...<sup>18</sup>.

Sobresale como uno de los artistas precursores del arte gay en México, que permitió las miradas de otros en su cuerpo, en su intimidad, que abrió el espacio a las expresiones de las minorías sexuales: “Un voyeurista de su propia soledad, una isla retratada con óleo, una furtiva lágrima con forma de lentejuela...”<sup>19</sup>.

Los experimentos formales a partir de soluciones simbolistas y de la pintura popular, y los contenidos abiertamente homosexuales de Julio Galán y Nahum B. Zenil, permitieron una visión de género y psicoanalítica en las obras del arte contemporáneo<sup>20</sup>.

Julio Galán se autodefine como minimalista y no lo es, a menos que se refiriera a la reducción o concentración de la expresión en pocos elementos en algunas de sus obras: en ocasiones, escenarios vacíos que se concentran en lo esencial. El término minimalista, en su acepción más general, es referido a cualquier cosa que se haya desnudado a lo esencial, despojada de elementos sobrantes, o que proporciona solo un esbozo de su estructura, así el minimalismo es la tendencia a reducir lo esencial, incluyendo el colorismo; resalta por la predilección por emocionar a través de la mínima expresión, fueron los principales criterios que eligieron los primeros minimalistas de la pintura<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup> TERESA DEL CONDE. “Julio Galán”, en *La Jornada*. Cultura, 23 de julio de 2002.

<sup>18</sup> RAMÓN ALMELA. *Julio Galán. Manierismo de una diva*. Textos de crítica de artes plásticas. <http://www.criticarte.com/Page/file/art2002/JulioGalan.Manierismo.html>. Consultado en abril de 2008.

<sup>19</sup> TOÑO CEDEÑO. *Julio Galán, flor eterna*. <http://esp.mexico.com/lapalabra/una/26708/julio-galan-una-flor-eterna>. 08-09-2006. Consultado en mayo de 2008.

<sup>20</sup> JOSÉ MANUEL SPRINGER. “El museo como historiografía”. *Replica 21*. [http://www.replica21.com/archivo/articulos/s\\_t/329\\_springer\\_marco.html](http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/329_springer_marco.html). 13-02-2004. Consultado en julio de 2008.

<sup>21</sup> BERNARD BLISTENE. *A History of 20th Century Art*. Paris, Clerc, 2001, p. 112.

Sin embargo, su pintura está más ligada a las características del neoexpresionismo que se dio en la plástica en la década de los años ochenta<sup>22</sup>. Además, sobresalen en su obra ciertas características compositivas cercanas al gusto neobarroco, que influyen en la expresión de la forma y del contenido. Omar Calabrese expone: “El término se ha desnaturalizado de su significado original. Se trata de una palabra equívoca y genérica, al mismo tiempo utilizada frecuentemente en la posmodernidad”<sup>23</sup>. En la pintura neobarroca resaltan categorías del barroco: el ritmo como componente fundamental de la idea de movimiento, evidente en la estética de la repetición de autorretratos y fetiches. “En la confirmación del no-centrismo: hay una ‘excentricidad’ de un comportamiento. Alguien que actúa en los límites de un sistema ordenado, pero sin amenazar su regularidad. La excentricidad ordena una presión hacia los márgenes del orden, pero no toca el orden”<sup>24</sup>. Por eso la pintura excéntrica de Galán ha sido asimilada por la sociedad en general y por la regiomontana en particular.

Otro de los atributos del neobarroco es el exceso, sobre todo en contenidos que tocan valores éticos y estéticos; en este caso es la representación erótica, en ocasiones presentada de forma violenta. El exceso erótico sí puede poner en crisis un sistema de valores<sup>25</sup>. Sin embargo, en la actualidad, el exceso y la violencia erótica de sus obras no producen escándalo, ni tampoco causa sorpresa la excentricidad de Galán. Las actitudes estéticas del neobarroco exponen el exceso en saturaciones de color, en fuertes contrastes, detallismo en objetos, y en su semántica, en la repetición de temas y situaciones.

En el neobarroco también sobresalen como efecto estético, el detalle y el fragmento. La función específica del detalle es la de “reconstruir el sistema al cual pertenece el detalle”<sup>26</sup>, y la del fragmento es resaltar las partes del todo<sup>27</sup>. Profundiza Calabrese, “A diferencia del detalle, el fragmento aún perteneciendo a un entero precedente, contempla su presencia para ser definido; más bien: el entero está *in absentia*”<sup>28</sup>. De esta manera, en las soluciones espaciales de Galán, estas categorías están presentes y en ocasiones en una misma pintura se contrastan.

---

<sup>22</sup> El neoexpresionismo es un movimiento pictórico surgido en Alemania, a finales de los años setenta y principios de los años ochenta, fuertemente vinculado a la Transvanguardia italiana y a la Figuración libre francesa. Sus propuestas las continuaron algunos artistas en Norteamérica que tenían como denominador común la ambigüedad de su estilo, mezcla de figuración, abstracción y concepto, entre ellos, Schnabel, Fischl, Salle y Longo. En México también se desarrollan corrientes figurativo-expresivas. En BERNARD BLISTENE. *Op. cit.*, p. 156.

<sup>23</sup> OMAR CALABRESE. *La era neobarroca*. Barcelona, Cátedra, 1999, p. 72.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 72-74.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 76-80.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 89.





▲ FIGURA 2. ME QUIERO MORIR,  
óleo sobre tela, 132 x 187 m, colección particular, 1985.

En el detallismo de la obra de Galán sobresale la inclusión de elementos *kitsch*; figuración que se define como una falsificación estética que consiste en el uso de diferentes estilos que afirman una intención expresiva.

Matei Calinescu asevera: “Lo que constituye la esencia de lo *kitsch* es su abierta indeterminación, su vago poder alucinógeno, su espuria ensoñación, su promesa de una fácil catarsis”<sup>29</sup>. *Kitsch* es imitación, falsificación, copia y todo aquello que llamamos estética de la decepción y el autoengaño; *kitsch* es una forma específicamente estética de mentir. Lo que caracteriza al hombre *kitsch* es su idea hedonista de lo que son lo artístico y lo bello. En el contexto de la cultura de masas, *kitsch* significa “falsa conciencia estética”, lo que Adorno ha denominado como “parodia de conciencia estética o una parodia de catarsis”<sup>30</sup>.

Umberto Eco define, “lo *kitsch* como el estilema extraído del propio contexto, insertado en otro contexto cuya estructura general no posee los mismos caracteres de homogeneidad y de necesidad de la estructura original, mientras el mensaje es propuesto –merced a la indebida inserción– como obra original y capaz de estimular experiencias inéditas”<sup>31</sup>.

Por su parte, Clement Greenberg afirma: “lo *kitsch* imita el efecto de la imitación [...] lo *kitsch* pone en evidencia las reacciones que la obra debe provocar y elige como finalidad de la propia operación la preparación emotiva del fruidor”<sup>32</sup>. Definición que remite a la “toma de conciencia, adquirida ya por la crítica contemporánea”<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> MATEI CALINESCU. *Cinco caras de la modernidad*. “Kitsch”. Madrid, Tecnos, 1991, p. 224.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>31</sup> UMBERTO ECO. “Estructura del mal gusto”. En *Apocalípticos e integrados a la cultura de masas*. Barcelona, Lumen, p. 104.

<sup>32</sup> CLEMENT GREENBERG. “Avant-garde and Kitsch”, ensayo publicado inicialmente en *Partisan Review* 1939, y ahora en la antología: *Arte y cultura*. Ensayos críticos. Barcelona. Gustavo Gili, 1979; en UMBERTO ECO. *Apocalípticos... Op. cit.*, p. 88.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 89.

Así, la estética *kitsch* en la actualidad es aceptada como un estilo y es un efecto y una afectación de buen gusto<sup>34</sup>. El uso de estas imágenes, no solo estimula efectos sentimentales, sino que tiende continuamente a sugerir la idea de que el receptor está alcanzando una experiencia estética privilegiada.

En la obra de Galán, lo *kitsch* tiene una presencia sustancial en soluciones visuales a partir de vestuarios, retratos e iconos que fluyen desde la sociedad de consumo en objetos cotidianos –adornos, texturas de telas, flores, juguetes, frutas, trajes regionales– que conforman el imaginario del artista (fig. 2).

## Expresión plástica

Se define un control, en su capacidad para incidir en su propio discurso desde un plano metanarrativo: convención posmoderna para armar un objeto, una pintura compuesta por plastas de color saturado, con figuraciones definidas sobre el plano pictórico.

El significado de las técnicas recurrentes en la obra de Galán: pinturas en óleo y pastel, y técnicas mixtas a las que añade *collages*, determinan la intención expresiva de los objetos artísticos que produce. La función imitativa de la pintura por medio del óleo destaca la facilidad que ofrece la técnica para corregir zonas y mezclar el color sobre la paleta. El secado lento permite hacer fundidos y las mezclas de color pueden ser muy delicadas y sus efectos variados, desde veladuras hasta empastados con espátula. La elección de esta técnica, por los tiempos de secado, no es ajena a la construcción detallada, pensada y distanciada de la obra. Además, el trabajo con la materia afirma la densidad sensual y el cromatismo del óleo.

En otras de sus obras, la delicadeza del pastel presenta una luz superficial pura que no permite empastes ni correcciones, en donde sobresale la textura de color en polvo seco. La solución técnica del *collage* utilizada en algunas de sus obras garantiza la mimesis en la representación.

Eco afirma que la materia de que están hechos los significantes (trazos, colores, texturas) no es arbitraria respecto a sus significados (semántica, contenido de la pintura, la misma obra) y a su relación contextual<sup>35</sup>.

El lenguaje pictórico de Julio Galán se destaca inicialmente por el manejo cuidado de plastas de color que contrastan con los colores de sus figuraciones. La textura visual, a base de transparencias, permite ver la pincelada de óleo o las técnicas mixtas utilizadas. Las

---

<sup>34</sup> El término *kitsch* comenzó a utilizarse a mediados del siglo XIX en la jerga de pintores y comerciantes de Munich para designar material artístico barato. En la primera década del siglo XX, *kitsch* se convierte en un término internacional que implica la noción de inadecuación estética. En ELENA MORENO. "La cara *kitsch* de la modernidad". En revista electrónica *Documentos lingüísticos y literarios*, No. 26-27, 2003-2004, pp. 23-26. En [www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=48](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=48). Consultado en abril de 2008.

<sup>35</sup> UMBERTO ECO. *La estructura ausente*. Quinta edición, Barcelona, Lumen, 1999, p. 140.

representaciones que traza están delimitadas por contornos en negro, dando fuerza expresiva a los elementos figurados, que definen su realismo con trazos primitivistas; en los detalles, las pinceladas de los contornos son finas. Añade en muchas de sus obras, figuraciones accidentadas: manchones, borrones, tachaduras; en algunas incluye siluetas, retomadas del juego infantil “muñecas para recortar”.

El contraste en el tamaño de las figuras que presenta, refleja este exceso neobarroco, jerarquizado a partir de la expresión que busca dar: desnudos pequeños, pájaros artificiales cubren el fondo pictórico, sarapes inmensos a manera de paredes, cicloramas paisajísticos como en el *Retrato de Elizabeth* (2000) con inmensas esferas, y elementos iconográficos de la cultura mexicana construida a partir de las influencias de la española y la francesa, principalmente.

También incluye en sus obras señales y tachaduras, y letreros con funciones imperativas, fáticas y emotivas, por señalar algunos:

Me quiero morir (1985).

Desearías saber...? (1986).

Has dado una orden que tiene que ser cumplida. Ya (1988).

Quién perdió en esta historia? (1991)<sup>36</sup>.

Resuelve la sintaxis al crear formas unitarias, en ocasiones cerradas, centradas en la unidad compositiva, o en otras abiertas, por medio de miradas que salen del cuadro y figuras cortadas para definir una intención emotiva.

Añade a manera de vínculos:

Nudos, moños, cintas y festones; líneas conmemorativas que desplazan el ritual de la pintura hacia el lustre satinado del actor ceremonia. Huellas de relaciones cargadas de afectividad, de atracciones y rechazos, y que Emerich ha asociado con el sustituto del cordón umbilical<sup>37</sup>.

## Contexto y práctica

La función referencial de estas obras es el relato testimonial de Julio Galán, que remite a su formación de los primeros años de su vida en una provincia protegida, en donde la clase media de origen criollo ha tenido todos los privilegios sociales. Nació el 5 de diciembre de 1959 en Musquiz, Coahuila; creció en una familia con valores tradicionales, que marcaron la dirección de vida de los hijos, en un ambiente de protección y mimos.

La estructura cultural de la clase media de esta región se formó originalmente a mediados del siglo XIX con familias criollas, trabajadoras, esforzadas, erigidas sobre un patriarcado, con fuertes tradiciones que definieron una sobria cotidianidad alrededor de la familia, de ritos sociales, sustentados en gran parte por la moral derivada de la religión católica. El

---

<sup>36</sup> FRANCISCO REYES PALMA. *Julio Galán. El juego de las profanaciones*. México, Conaculta, 1998, pp. 38-59.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 46.

crecimiento del capitalismo hizo disminuir este patriarcado. La familia quedó dividida, a la madre le correspondió la procreación; al padre, el poder. Esta situación se fue modificando desde los años sesenta hasta nuestros días: la madre es el centro familiar, mientras que la sociedad se rige por el poder masculino<sup>38</sup>.

Hablar de la construcción cultural del norte de México es hablar, en primer lugar, de un mestizaje nutrido por la cultura central mexicana, la reducida local autóctona permeada silenciosamente a través de los hábitos de una cultura ancestral, nómada, que incide en hábitos cotidianos de los pobladores<sup>39</sup>. Una segunda, que se da de manera más evidente en el siglo XX a partir del desarrollo de la comunicación de masas desde los años cincuenta y sesenta por medio de la difusión de sus modos de consumo, diversión y entretenimiento. Y una tercera, la de sobrevivencia, mientras “se cruza” al otro lado, conforma la creación de una profunda y nueva cultura en la región fronteriza México-Estados Unidos de Norteamérica que incluye, en este caso, a Texas con los estados mexicanos de Coahuila y Nuevo León, que constituye una hibridación cultural en los cruces “entre lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, lo local y lo extranjero”<sup>40</sup>.

Al referente de su infancia en Coahuila se suma su educación en el emporio del norte, la ciudad de Monterrey, situada aproximadamente a 400 kilómetros al Este de Musquiz, cuando la familia se trasladó para brindar la mejor educación a sus hijos; sin embargo, vivir en Monterrey no significó perder los vínculos con Musquiz, en donde pasaba los veranos en el rancho del abuelo. Como muchas de las familias regiomontanas, su bienestar económico provenía de recursos obtenidos de la agricultura, ganadería y minería de zonas rurales colindantes y por esa razón mantenían los vínculos con la tierra de origen.

En la entrevista con Luis Mario Schneider, Galán expresa:

Múzquiz es un pueblo como cualquier pueblo pequeño, con pocos habitantes, ahorita no sé si tenga más... Es triste, no me gusta recordar, alguien me ha dicho que yo ya me salí de Múzquiz pero que Múzquiz no se ha salido de mí<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> GERARDO RODRÍGUEZ CASAS. *En torno a la dimensión ética de la familia mexicana. Búsqueda de una visión integrativa e integral*. México, Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México. En [ergosum.uaemex.mx/marzo99/m9casas.html](http://ergosum.uaemex.mx/marzo99/m9casas.html). Consultado en abril de 2008.

<sup>39</sup> Grupos nómadas de kikápus se establecieron en el norte de Coahuila durante la segunda mitad del siglo XIX; además de negros mascogos que formaban parte de un grupo de indios seminoles, quienes habían sido contratados por los criollos establecidos en estas tierras para vigilar las fronteras de Coahuila, parte de Chihuahua y Durango; de esta manera huían del sistema de esclavitud norteamericano. En <http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/coahuila/soci.htm>. Consultado en marzo de 2008.

<sup>40</sup> NÉSTOR GARCÍA CANCLINI. “La puesta en escena de lo popular”. En *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modestidad*. México, Grijalbo, 1989, p. 223.

<sup>41</sup> Texto del catálogo para la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Marco, en LUIS MARIO SCHNEIDER. *Julio Galán. En el hechizo de su universo*. México, Grupo Financiero Serfín, 1993.

Las tradiciones de la vida cotidiana en esta provincia determinaron los recuerdos de una vida apacible, de protección, que influiría en la transición y evolución de su homosexualidad desde la pubertad. Su familia asumió con discreción, y algunos de ellos con distanciamiento, la tendencia sexual del nieto-hijo-hermano. Sin embargo, Monterrey, a diferencia de Musquiz, le permitió un cierto anonimato al artista. Inició estudios de arquitectura en la Universidad Autónoma de Nuevo León que nunca concluyó para dedicarse a la pintura. En esta pujante ciudad, la moral religiosa para los jóvenes era más laxa<sup>42</sup>, concentrada en una cultura híbrida, nutrida por la sociedad tecnológica y por el pragmatismo norteamericano.

De esta manera inició la promoción de su obra en exposiciones colectivas e individuales; con sus primeros reconocimientos, se trasladó a Nueva York, donde vivió seis años y, “en una única ocasión”<sup>43</sup>, dice el artista, recorrió las galerías y museos neoyorkinos para ver qué producían los artistas.

Tenía mucha curiosidad de conocer Nueva York... Había oído que hay mil galerías, que se concentra todo de todas partes del mundo. Por eso decidí ir. Allá me puse de inmediato a pintar. Me llevé muchas sorpresas, decepciones. Primero iba con mucho cuidado, procurando que no me afectaran influencias. Sentía el temor de adherirme al influjo de algún otro artista, de alguna corriente. Te puedo decir que en ese ambiente artístico cada seis meses había un cambio y te decías ahora es el neoexpresionismo. ¿Qué es esto? Y ahora es el neogeometrismo y el neo quién sabe qué. No entendía nada, iba a cincuenta galerías y en las cincuenta sus artistas pintaban igual. Para mí fue una decepción pero me afirmó en lo que hago. A mí me gusta mucho mi pintura. Por supuesto había muchos buenos artistas, excelentes, pero solo cinco, seis o siete. Los demás, todos, eran copia de copia y todo era muy degenerativo. En Nueva York estuve seis años, del '84 al '90. Sigo yendo de repente, aunque ya no tengo departamento<sup>44</sup>.

Con un incipiente coleccionismo, al inicio de sus treinta años, su obra empezó a difundirse y ser valorada en el mercado nacional e internacional<sup>45</sup>.

## Sentido y significación plástica

El artista desplegó una línea creativa expresionista dotando a su pintura de un cromatismo vivo y primario, y otra, con un iconismo simbólico en una síntesis formal.

En su narración plástica recreó un artificio individual, asimilado y aceptado en una catarsis irónica, con soluciones lúdicas y en ocasiones violentas. Algunas de sus ficciones sexuales

---

<sup>42</sup> Comportamientos de doble moral, los integrantes de los grupos sociales influyentes, permiten sostener los intereses económicos, sociales, políticos, ideológicos y culturales. En GERARDO RODRÍGUEZ CASAS. *En torno a la dimensión ética... Op. cit.*

<sup>43</sup> LUIS MARIO SCHNEIDER. *Julio Galán. En el hechizo de su universo... Op. cit.*

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> ESTHER ALICIA LEAL. “El creador coahuilense murió el viernes pasado a causa de un derrame cerebral”. En *El Universal*, 6 de agosto de 2006.

pueden hacer sentir incómodos a algunos receptores. Es la aceptación y divulgación de su sexualidad narcisista, onanista al inicio de su vida sexual y doblada en esa repetición de su otro yo, que lo sigue y lo imita, y lo disfruta y acepta.

Su obra muestra lo que es. No oculta nada. Presenta su realidad y la posición frente a su obra la asume con desenfado, con naturalidad, producto de una expresión interior genuina que objetiva de manera original.

Julio Galán se ubica dentro de su historia personal; es el narrador protagonista como parte del relato contado, como centro de éste y cuenta su experiencia directamente. Es un discurso visual en primera persona (yo) y proporciona un punto de vista subjetivo, para identificarse con él mismo en la narración visual de su discurso autobiográfico.

La reiteración irracional de ideas y deseos sobresalen en las ficciones plásticas de Julio Galán. Estas son perturbaciones anímicas producidas por ideas fijas provenientes de la infancia y se presentan en la reiteración de juegos, de acciones cotidianas y objetos de decoración que remiten a la nostalgia que asocia con memorias de su niñez, con juegos y ambientes personales, además de los derivados de la cultura popular. Resalta la mimesis de su imagen en reducciones escenográficas, en diferentes personajes: "...niño mago, niño envuelto en Cristo, niño gato, niño con traje mágico, niño marinero, niño estatua, niño momia, niño embarazado..."<sup>46</sup>.

Añade a sus ficciones elementos simbólicos espaciales, fragmentaciones de laberintos, espacios vacíos, que definen zonas de ansiedad al permitir salidas. Sobresale en la construcción espacial, la inclusión de esculturas clásicas, para sublimar la masturbación, y de paisajes del contexto mexicano –montañas, jardines, vestíbulos de casas; además del detallismo en espacios privados y fragmentaciones ambientales de los públicos (fig. 3).

Las expresiones plásticas definen el papel estructurante del factor narrativo: "nada puede ser considerado como acontecimiento si no es susceptible de ser integrado en una trama, esto es, de ser integrado en una historia"<sup>47</sup>.

La ficción plástica, desde su semántica, es aceptada y asimilada por sus lectores y consumidores, pese a su evidente falsedad, a su teatralidad construida, y no se necesitan realizar juicios acerca de verdad o falsedad.

No soy un pintor fantástico. Quizá de alguna manera esté un poco en la ruta del surrealismo. Probablemente en lo metafísico. Más que nada yo siento mi pintura, como me decías, muy autobiográfica. Lo que pasa es que está bien disfrazada, como me gusta disfrazarme a mí. La gente no tiene que saber tanto de mí. Sí hay una máscara, no sé como explicarlo, pero mucha gente también dice que mi plástica está de una manera muy sofisticada. Yo veo muy crudos mis temas

---

<sup>46</sup> FRANCISCO REYES PALMA. *Julio Galán. El juego de las profanaciones... Op. cit.*, p. 32.

<sup>47</sup> MANUEL CRUZ. *Filosofía de la historia*. Barcelona, Paidós, 1991, p. 156.



▲ FIGURA 3. RETRATO DE ELIZABETH, óleo sobre tela, 190 x 260 m, colección particular, 2000.

porque yo soy el que los hago, pero sí están disfrazados con colores, contrarrestados con colores suaves, con una armonía colorística para aminorar la dureza<sup>48</sup>.

La expresión fática de su imagen, reiterada en sus obras, afirma y mantiene la expresión de su mensaje: con ojos de niño-adulto, Julio Galán mira de frente y con un gesto firme dice, soy yo.

### Recepción de la obra

Producir un objeto de arte es un hecho que acerca una acción a la significación, que se da en una pragmática, que se lee y analiza por medio de una metalingüística, en este caso, la percepción inicial del lector-fruidor y de manera especializada por medio del análisis deconstructivo del objeto de arte. Así, la construcción crítica de la obra, en textos de análisis pictórico y semiótico, y en crónicas de prensa, ofrecen diferentes significados en su emisión y en su recepción.

Se distingue el texto literario que preparó Sergio Pitol, *Julio Galán, La lección del sí y el no*, para el catálogo de la exposición retrospectiva del artista en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey y del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, en 1994.

---

<sup>48</sup> LUIS M. SCHNEIDER. *Julio Galán. En el hechizo de su universo... Op. cit.*

También se destaca la entrevista realizada por Luis Mario Schneider y publicada en el catálogo *Julio Galán. En el hechizo de su universo*, editado por el Grupo Financiero Serfin, México (1993), con respuestas certeras sobre su obra plástica:

Siento que mi pintura es una pintura universal, pero que al mismo tiempo estoy muy apegado a mis raíces, o sea, soy mexicano y mi entorno lo pinto, lo capto a mi manera, no se me pueden escapar ciertas cosas que son muy mexicanas. Pero no me pregunten cuáles porque no lo sé. Lo siento y nada más. Asimilo lo que está en el aire. [...] No quiero ahogarme, no uso tanto dolor, no uso recuerdos futuros, no uso sangre, no uso terror [...] Todo va asociado a mi vida personal, por ello a medida que yo voy cambiando también va cambiando mi pintura y en general todo lo que hago, las esculturas, lo que escribo. Los conceptos, la apreciación de la obra o los temas, varían. Yo siempre estoy en movimiento, inquieto, soy muy curioso y muy arriesgado en mi vida personal y también en mi trabajo. No me gusta estancarme, me gusta estar vivo, sentirlo y seguro de que mi pintura esté vivas<sup>49</sup>.

En 1997, la exposición presentada por la Fundación Proa en Buenos Aires, titulada *Julio Galán 1983-1997*, causó un furor pocas veces visto en Argentina. La crítica de arte, Ana María Battistozzi, reseñó a Galán como “el niño terrible de la pintura mexicana” y a su obra como “su mundo, corrosivamente autorreferencial”<sup>50</sup>.

Para el catálogo de la exposición *Oro Poderoso* en la Galería Ramis Barquet-Robert Miller, Nueva York, 1997, Carlos Monsiváis resaltó aspectos sobre la obra del pintor, y se sumó a la ironía del artista desde el título del ensayo, *¿Quieres que te lo cuente otra vez?*:

Pintura engañosa y subversiva, que causa adicción, que repite sus temas y los transforma hasta volverlos irreconocibles, la de Galán mezcla, con gracia y sabiduría, los mitos y las referencias nacionales, el teatro y la sinceridad, el transformismo y la transparencia [...] Narciso pinta su imagen, no por estar enamorado de sí mismo (a lo mejor sí), sino por apasionarse con un procedimiento: capturar su reflejo y recrearlo y decorarlo y ponerlo a sufrir o hacerlo que contemple a distancia su inspirador. Darle nueva vida al reflejo: transformar el modelo original<sup>51</sup>.

Su obra se incluyó en la exposición *Traslaciones España-México, pintura y escultura, 1977-2002*, para celebrar los últimos 25 años de intercambio cultural e intelectual entre España y México. En esta muestra quedó inscrito su nombre dentro de la bibliografía de creadores del arte mexicano contemporáneo. En 2003, en el Museo Amparo, de la ciudad de Puebla, Galán presentó la controvertida exposición *Carne de gallina*, y en una crónica Ramón Al-

---

<sup>49</sup> LUIS MARIO SCHENIDER. *Julio Galán... Op. cit.*

<sup>50</sup> ANA MARÍA BATTISTOZZI. “La intimidación convertida en espectáculo”. En *Clarín*, 4 de octubre de 1997. En <http://www.clarin.com/diario/1997/10/04/e-07301d.htm>. Consultado en agosto de 2008.

<sup>51</sup> CARLOS MONSIVÁIS. *¿Quieres que te lo cuente otra vez?* Catálogo de *Oro Poderoso*, Nueva York, Galería Ramis Barquet-Robert Miller, 1997. En <http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/galan/critica.html>. Consultado en julio de 2008.



mela relata porqué, en su última exposición individual en México, provocó alboroto entre la conservadora comunidad poblana<sup>52</sup>.

### Pragmática del coleccionismo

La pragmática de la significación del objeto de arte se expresa en forma de hábitos interpretativos, contruidos por teóricos, historiadores, analistas, críticos y promotores del arte desde determinada estructura cultural. La pragmática se constituye en el momento en que el análisis de los signos visuales habilitan la sintaxis con otros signos en su interpretación semántica, aquello a lo que remiten los signos plásticos y, en el caso del proceso de coleccionar, a la *praxis* del mecanismo de promoción y mercadeo nacional e internacional<sup>53</sup>.

En los últimos diecisiete años, Monterrey se ha destacado como centro artístico de México. La capital del estado de Nuevo León es la sede de uno de los primeros museos de arte contemporáneo, apoyado con fondos privados. Desde su inauguración, en 1991, el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Marco, ha logrado generar exposiciones de calidad de artistas nacionales y atraer obras de carácter internacional. Las exposiciones reflejan también los intereses del coleccionismo y el mecenazgo local<sup>54</sup>:

Los coleccionistas mayores son representantes de la alta burguesía financiera quienes además de invertir, influyen en el proceso de producción, distribución y consumo del arte [...] Algunos promueven actividades de especulación a partir de artistas consagrados, impulsan a nuevos artistas, costean fundaciones, organizan o apoyan eventos artísticos de envergadura [...] Muy conocido es el caso de los coleccionistas de Monterrey que impulsaron la obra de Julio Galán a través de sucesivas compra-ventas en subastas subiendo paulatinamente el precio de las obras<sup>55</sup>.

Los valuadores, las aseguradoras, los *marchants* y los consultores de asociaciones especializadas en el mercado del arte, son parte de la lista de profesionales que apoyan la pasión o el vicio del coleccionista. La experiencia de un coleccionista se basa en “el ojo educado”, a partir de conocimientos profesionales de los estilos artísticos y también del mercado del arte; de esta manera puede iniciar una colección, no porque esté de moda o porque se diga que es una buena inversión<sup>56</sup>.

---

<sup>52</sup> RAMÓN ALMELA. *Julio Galán. Manierismo de una diva*. Textos de crítica de artes plásticas. En <http://www.criticarte.com/Page/file/art2002/JulioGalan.Manierismo.html>. Consultado en agosto de 2008.

<sup>53</sup> FRANCISCO GÓMEZ. “La relevancia de la semiótica de Charles S. Peirce en la constitución de una pragmática de la literatura”. *Signa*. Publicaciones periódicas: revista de la Asociación Española de Semiótica, No. 1, 1992. En <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p0000003.htm#11>. Consultado en mayo de 2008.

<sup>54</sup> JOSÉ MANUEL SPRINGER. *El museo como historiografía...Op. cit.*

<sup>55</sup> “Coleccionismo; altruismo, pasión y poder”. En <http://esp.mexico.com/lapalabra/una/30437>.

<sup>56</sup> “Coleccionismo; altruismo, pasión y poder”. En *Lengua lengua*, boletín de arte contemporáneo editado por *Arte y más*, México, Iris México, 11 de noviembre de 2007. En <http://esp>.

El Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey juzgó oportuno organizar y presentar una exposición retrospectiva que permita al público apreciar en una basta selección de obras los mejores logros de este artista. De esto se deriva la necesidad de crear conciencia –entre artistas, promotores, teóricos y otros profesionales del arte, y con los propietarios de acervos artísticos– de la importancia de documentar, inventariar, catalogar el acervo, generar las condiciones de conservación y determinar quienes son los propietarios o beneficiarios de dicho acervo. En el caso de propietarios menores, es indispensable hacer una protección patrimonial, en un marco legal eficiente y público, para proteger el valor de su adquisición y que otros puedan acceder a ellas en caso de exposiciones retrospectivas<sup>57</sup>.

En 2007, a un año de su muerte, el Marco hizo un homenaje póstumo con la exposición *Julio Galán – Pensando en ti*, donde se presentaron más de cien obras –óleos, pasteles, dibujos– además de fotografías y objetos pertenecientes al polémico artista. El museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, ubicado en la ciudad de México, presentó la misma muestra del 3 de julio al 23 de noviembre de 2008.

A manera de cierre de este ensayo, se incluye el texto de David Carrizales<sup>58</sup> sobre la expresión plástica del pintor regiomontano:

Siempre supo lo que quería. Desde pequeño inventaba, escribía, pintaba y filmaba. Era increíblemente decidido. Guillermo Sepúlveda, su primer galerista, le contó al escritor Sergio Pitol que recuerda haber visto varias veces a Galán de niño. ‘Un inmenso automóvil se detenía ante la galería, él bajaba, entraba, no saludaba a nadie, no preguntaba ni comentaba nada, veía largamente uno o dos cuadros, hasta el momento en que su chofer entraba para recordarle que era hora de marcharse’. El galerista no sabía que ese chiquilín de casi diez años que visitaba la galería, muy bien vestido y en silencio, se presentaría tiempo después con una pintura bajo el brazo. Fue allí mismo que Galán hizo su primera muestra a los 21 años, en 1980.

---

mexico.com/lapalabra/una/30437/coleccionismo;-altruismo-pasion-y-poder. Consultado en mayo de 2008.

<sup>57</sup> *Idem*.

<sup>58</sup> En <http://www.jornada.unam.mx/2006/08/15/a06n1cul.php>, 15 de agosto 2006. Consultado en julio de 2008.