



Foto: Agencia EL UNIVERSAL/Archivo/EMG

ARTE

Pedro Friedeberg: el orden y la fluidez

Entre el rigor de la escuela alemana y el imaginario surrealista, Pedro Friedeberg (1936-2026) creó una obra brillante y difícil de encajonar.

por James Oles · 12 marzo 2026

AÑADIR A FAVORITOS

EDICIÓN MÉXICO
Nº 327 / Marzo 2026

Pedro Friedeberg nació en 1936 con otro nombre –Pietro Enrico Hoffman Landsberg– en otro país –Italia– y en otros tiempos: las vísperas de la segunda Guerra Mundial. Sus padres eran judíos alemanes agnósticos, que se divorciaron en 1939. De manera casi cinematográfica escapó con su madre a México, donde vivía un primo lejano de apellido Friedeberg, con quien ella se casó. La Ciudad de México aún era chica, pero estaba repleta de espías, refugiados aristócratas y otros personajes insólitos. Tenía suficientes mercados, monumentos extraños y momias repelentes como para sensibilizar a un niño hipersensible a un surrealismo cotidiano. Su escape como niño de ojos azules a un país desconocido fue tal vez la razón por la que utilizaría la ironía y el cinismo como mecanismo de defensa a lo largo de su vida.

El interés de Friedeberg por las fantasías arquitectónicas empezó en la nutrida biblioteca de sus padres y fue cultivado en los sitios donde pasó su infancia: la casa porfiriana de sus abuelos en la colonia San Rafael; el Edificio Martí de estilo art déco en la Colonia Escandón, con su

fuelle neoazteca; el Colegio Madrid en Mixcoac, con su torre aguda. Pero después de estudiar en la flamante Universidad Iberoamericana en los años 50, Friedeberg dejó de lado una carrera banal como arquitecto moderno para volverse el arquitecto de una vida artística asombrosa, fuera de toda sincronía: no tanto en cuestión de tiempos, como algunos aseveran, sino con su país de adopción. Bajo la influencia de Mathias Goeritz, su maestro en la Ibero, inventó una manera de vivir en oposición al nacionalismo imperante pero también al geometrismo abstracto. Creció como artista en los años 60 y 70, cuando la Ciudad de México se había vuelto refugio *hip* y barato para los extranjeros (mucho antes de los “nómadas digitales” y los *influencers*).

Para bien o para mal, los primeros estudiosos importantes de la obra de Friedeberg fueron amigos muy cercanos. Ida Rodríguez Prampolini, historiadora del arte que fue esposa de Mathias Goeritz, hizo una monografía editada por

la UNAM en 1973, que incluye un ensayo sólido, aunque breve. Mucho más locuaz fue Alfonso de Neuville: publicaba párrafos infinitamente largos en *Novedades* y *El Herald de México*, aunque como muchos, interpretó muy poco sus obras individuales. La verdad es que, por famoso que fuera hasta su muerte, el pasado 5 de marzo a los 90 años, en San Miguel de Allende, existe muy poco análisis de sus imágenes, al menos en comparación con otros artistas (también fallecidos) de su generación: José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Francisco Toledo. Entre ellos, Friedeberg es el que tiene la bibliografía más corta, con todo y la publicación de una monografía sobre su obra por la editorial Trilce y la exposición cuasi retrospectiva que tuve el privilegio de organizar para el Museo del Palacio de Bellas Artes en 2009. En aquellos proyectos, me sentí como un jardinero contratado para disciplinar una selva impenetrable, pero también tuve la suerte de entrar al mundo Friedeberg.

Al dar a Friedeberg la misma seriedad que merecía —y a la que tanto se resistía—, descubrí que su obra une dos inclinaciones aparentemente incompatibles. Por un lado, el control compulsivo de la escuela alemana, el legado de generaciones de Hoffmans y Friedeberts y Landsbergs, los estudios de arquitectura, la retórica post Bauhaus de Goeritz. Pero también, por otro lado, el amor por los juegos verbales de la escuela francesa, el bricolaje insólito, el *art nouveau* y el imaginario surrealista. Esta coexistencia bipolar del control y la fluidez es esencial para comprender la obra de Friedeberg, y requiere una estrategia crítica asimismo bipolar, que combina el rigor de la *Kunstgeschichte* alemana, que obliga a verificar diez veces sus citas y títulos y aseveraciones, con la escuela de crítica francesa que enfatiza lo poético y la imaginación.

Casi todos los visionarios reaccionan en contra de algo que desprecian o temen. Como Juan O'Gorman, Friedeberg era crítico de la esterilidad arquitectónica y el urbanismo sin control, aunque no desde la misma perspectiva marxista. Una y otra vez, protestó en contra del estilo modernista-corporativo-internacional propuesto por Mies van der Rohe, cuyos efectos a largo plazo afectaron tanto el paisaje urbano. El estilo internacional no solo ganaba terreno en los barrios residenciales de lujo y las perspectivas de las avenidas Reforma e Insurgentes, sino en los terribles desarrollos suburbanos de interés social que han destruido el paisaje mexicano, desde Baja California hasta Yucatán. Friedeberg añoraba la metrópoli previa a la sobrepoblación y al caos y respondió inventando un mundo paralelo,

en el que todo cabía menos el minimalismo. En *De vacaciones por la vida: Memorias no autorizadas del pintor Pedro Friedeberg* (2009) lo dejó claro: “Se supone que el minimalismo refleja el vacío de la vida moderna o, para los inclinados al misticismo, la profundidad de dios y del infinito, reducido a una mínima expresión. Pero en un país de gustos esencialmente churriguerescos y cursilones, esto resulta un oximorón, pues la corrupción y la hipocresía innatas no pueden ser simplemente borradas o ignoradas por unos altos muros como medicinas de pureza y budismo zen.” Rechazando un siglo de sueños modernistas higiénicos y sin servirse de referencias explícitas a lo local, las fantasías arquitectónicas de Friedeberg proponían una utopía auténticamente mexicana que, por definición, nunca será construida.

De todos los artistas mexicanos de la segunda mitad del siglo XX, Friedeberg es el que inventó la obra más reconocible internacionalmente, aunque muchos no

sepan el nombre del autor. En 1962, creó la primera versión de su silla en forma de mano, labrada en caoba por el mismo carpintero que había apoyado a Goeritz en la realización de sus esculturas en madera. Friedeberg pensaba inicialmente que estas manos serían esculturas únicas, y no piezas de mobiliario producidas masivamente. Pero de repente todo el mundo las quiso, por lo que fabricó otras versiones, a veces cubiertas de hoja de oro o de plata, o con base en forma de pie. El siguiente año, su amiga Alice Rahon mandó una fotografía de la silla-mano a André Breton, lo que le valió a Friedeberg ser aceptado como miembro tardío del círculo surrealista. Fue un impecable símbolo de esa vanguardia artística, que evocaba tanto *El Jardín de las Delicias* de Bosch como el sofá abotagado y prácticamente inútil de Salvador Dalí, inspirado en los labios de Mae West, diseñado en 1936 y producido por Edward James –otro amigo de Friedeberg– en 1938.

Así como sus dibujos arquitectónicos, las sillas-mano, ergonómicas y cómicas a la vez, atacan frontalmente el “buen gusto” del modernismo corporativo, rechazando la silla Barcelonade Van der Rohe, o la más popular construcción de tubos de acero volados de Marcel Breuer, o las piezas en boga de diseñadores de muebles en México, como el folklorismo estilizado de Clara Porset o el derivativo estilo escandinavo de Michael van Beuren. De cualquiera manera, la silla-mano se convirtió en el sustento de Friedeberg: fue además su obra más falsificada.

Los dibujos de Friedeberg, sus paisajes urbanos y naturalezas muertas y cajas esotéricas, siempre muy detallados y precisamente dibujados, pueden ser analíticos o sincréticos, obsesivos o perversos, inquietantes o divertidos, y todo ello a la vez. A primera vista, hay que admitirlo, sus obras parecen sobrecargadas, atiborradas de referencias arcanas, esotéricas o absurdas. Quizá no es de sorprender que, por desgracia, Friedeberg también fuera demasiado

prolífico como fabricante, en particular en la producción de grabados y otras ediciones limitadas (o ilimitadas), algo que afectó y sigue afectando su reputación en las altas esferas de la cultura. Tuvo ansiedad de producir, algo que recuerda los últimos años de sus héroes y predecesores: Dalí y Warhol.

Al ver en Facebook mi post sobre su muerte, una vendedora del tianguis de La Lagunilla me escribió: “Lamento la partida de tu amigo. Mucha gente comimos por sus grandes obras”. Y sí, hay demasiada obra de él en las galerías de segunda en la Colonia Roma. Pero ojalá que eso no oscurezca su importancia histórica: atrás y antes de todas esas serigrafías mal hechas existía un hombre de gran sabiduría, un tipo global, curioso, divertido, informado, sensible y, sobre todo, un brillante artista difícil de encajonar. ~

Algunas partes de este texto fueron publicadas anteriormente en Pedro Friedeberg (Déborah Holtz y Juan Carlos

*Mena, eds., Trilce Ediciones, México,
2009), hasta hoy única monografía
importante sobre su vida y obra.*

PEDRO FRIEDEBERG



AUTOR

JAMES OLES

es académico y curador. Pasa su tiempo entre México y Estados Unidos, donde es profesor titular en el Departamento de Arte del Wellesley College. Es autor de *Art and Architecture in Mexico* (Thames & Hudson, 2013). Ha organizado exposiciones en varios museos, más recientemente en el San Francisco Museum of Modern Art (*Diego Rivera's America*) y el Museo del Palacio de Bellas Artes (*Mexichrome: Fotografía y color en México*). En este último recinto organizó, en 2009, la exposición *Pedro Friedeberg: arquitecto de confusiones impecables*.