

65
- 0 -



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

**"LA FIGURACION Y LA ABSTRACCION
EN LA PINTURA"**

TESIS PROFESIONAL

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES
P R E S E N T A**

ROSA MA. DE LOS ANGELES NADAL GONZALEZ

MEXICO, D. F.

1985



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

	PAG.
PREFACIO-----	1
CAPITULO I. LA FIGURACION EN LAS ARTES	
a) Antecedentes-----	11
b) Tipos de figuración-----	17
CAPITULO II. LA ABSTRACCION EN LAS ARTES	
a) Antecedentes-----	24
b) Movimientos abstractos-----	30
CONCLUSIONES-----	38
BIBLIOGRAFIA-----	59

PREFACIO

El problema que trata esta tesis es la consideración de si existe una relación entre el arte figurativo y el abstracto.

Tanto el arte figurativo como el abstracto contienen elementos de la realidad inmediata.

La obra de arte así, se convierte en intermediaria - entre el mundo de los fenómenos naturales y el de las presencias espirituales. Pasa a ser o bien un símbolo para expresar un estado psíquico o emotivo, o bien una representación o imitación de un objeto natural.

En ambos casos, es un vehículo que trasmite una información, un medio de la comunicación. El artista utiliza - las formas según sea necesario para sus fines; tiene algo que decir porque su deber no es dominar la forma sino adecuarla a su contenido.

Así llego a la conclusión que realmente el arte es - interpretación. Si en el ser humano, no se puede fijar un límite preciso entre lo material y lo inmaterial que lo constituye, así cómo es que vive y deja de vivir en un momento dado;

así en la obra de arte no se puede decir donde está el límite entre lo abstracto y lo figurativo, ya que siempre van unidos (co-existen).

Así el hombre ha expresado artísticamente el mundo en que vive, sin renunciar a su condición humana.

Podemos entonces decir que la obra de arte es creación o instauración de una nueva realidad: exterior e interior.

Según Rudolf Arnheim (1):

"La tendencia a la forma más simple, gobierna las actividades del organismo a un nivel fisiológico y psicológico-tan básico, que importa poco el país o período histórico del que tomemos nuestros ejemplos humanos. Sin embargo, ni siquiera dentro de un panorama tan general sería lícito pasar por alto ciertas diferencias características en el manejo de los esquemas visuales, diferencias que reflejan los sucesivos estadios del desarrollo mental

Esos estadios de desarrollo se manifiestan en su forma más pura y completa en el arte de los niños.

No existe, pues, introducción más esclarecedora al arte del adulto que una ojeada a las manifestaciones tempranas de aquellos principios y tendencias que han de gobernar -

siempre la creación visual de los procesos espirituales paralelos a los fenómenos sensibles" (2).

En las grandes obras de arte, la significación más honda es transmitida en forma poderosamente directa por las características del esquema compositivo.

La forma de una obra de arte no es arbitraria, está condicionada en cuanto interprete preciso de la idea.

De modo semejante, el tema representado mantiene una correlación exacta con el esquema formal.

Ni el esquema formal ni el tema representado constituyen el fin de la obra de arte. Ambos son instrumentos de la forma que adoptará en última instancia.

Todo el que haya captado la abstracción existente en el arte figurativo advertirá la continuidad, aunque el arte deje de mostrar objetos de la naturaleza.

Así vemos que el arte figurativo contiene elementos formales abstractos que caracterizan su forma.

O sea que el arte figurativo contiene elementos mímicos y abstractos, entendiéndose por mimesis una transforma-

ción del entorno (de lo que vemos abiertamente).

Dice así Martín Schuster Horst Beisl:

"La investigación de las condiciones psicológicas y fisiológicas de la visión aportó, hace ya tiempo, el resultado de que la percepción humana no constituye una copia fotográfica de los elementos del entorno, sino que existe una serie de procesos de elaboración que transforman la información recibida" (3).

"Los primitivos representaban las formas tal como -- las conocían o comprendían palpablemente y no como las registraba su aparato ocular. Las imágenes de la pintura egipcia eran representadas con los hombres de frente, las piernas; -- parte del torso y cabeza de perfil y el ojo trazado tal como se ve en una cara de frente. El primer uso consciente de la perspectiva se encuentra en las paredes pompeyanas (I siglo - a. de J.C)" (4).

El arte-dice Maurice Denis en sus Teorías"- no consiste solamente en una sensación visual que se percibe, en -- una fotografía, por muy refinada que sea ésta, de la naturaleza. El arte es una reacción de nuestro espíritu para la cual es la naturaleza sólo un motivo, una ocasión"- "En lugar de -- trabajar en torno de la mirada nosotros buscamos en el centro

misterioso del pensamiento" decía Gauguin (5).

De aquí podemos afirmar que los estados de ánimo o - las emociones provocadas por un espectáculo cualquiera, suponen en la imaginación del artista, signos o equivalentes plásticos capaces de reproducir esas emociones o estados del alma sin que sea necesario realizar la copia del espectáculo inicial y así a cada estado de sensibilidad debe corresponder -- una armonía objetiva capaz de expresarla.

Esto lo descubrí con plena claridad cuando pintando un clásico "bodegón" sólo por practicar el color, y su aplicación al óleo, me dí cuenta que aunque las naranjas y demás - frutas sí son parecidas a las naturales de hecho en mi cuadro sólo las puse a funcionar por el color naranja y las manchas - rojas y negras el que tengan forma de jarras y botellas es sólo un pretexto ya que de hecho esas jarras en la realidad ni - existen.

Lo que en realidad buscaba era integrarlo todo lo---grando expresar mi sentir de aquel momento y cuando creí haber logrado mi propósito lo firmé y así quedó.

Rudolf Arnheim en su libro "Arte y percepción visual" dice:

"No sabemos cómo será el arte del futuro. Ningún -- estilo en particular constituye el punto culminante y final -- del arte. Cada estilo no es más que una manera válida de mirar el mundo, una vista de la montaña sagrada, que ofrece una imagen diferente desde cada lugar pero desde todos es la misma" (6).

Ahora bien la obra de arte, como hemos visto, tiene su origen en la conciencia de un individuo; sin embargo, sólo alcanza su pleno significado cuando se integra a la cultura general de un pueblo o de una época.

"Existen dos factores en toda situación artística: -- la voluntad de un individuo y las exigencias de una comunidad. El individuo puede crear, y crea, una obra de arte para sí mismo; pero sólo alcanza la plena satisfacción que resulta de la creación de la obra de arte, si puede persuadir a la comunidad de que acepte su creación. Pero por regla general, -- la comunidad no emite un juicio consciente acerca de las -- obras de arte: las acepta o las rechaza en el transcurso de -- sus habituales actividades culturales" (7).

En el amplio recorrido evolutivo del arte, desde el simbólico y esquemático de las cavernas primitivas hasta las distorsiones y desintegraciones de la pintura moderna, es el hombre, la figura humana, y cuanto rodea a ésta, natural o --

creado artificialmente, el motivo de todo tema y lo que gravita sobre la imaginación del artista.

El fin de la pintura no es netamente imitativo y toda su función se concreta en combinar, sobre la superficie -- del lienzo, líneas, formas y colores para transmitir una emoción y dar satisfacción al goce estético.

El pintor produce en ocasiones claramente distorsiones porque concibe los elementos del mundo visible no como -- unas formas con valor independiente, sino como unas manifestaciones en el espacio, esto comienza a ocurrir en una forma -- bien clara en la pintura de Cézanne.

"El no compone con las cosas, sino que se vale de -- manchas o planos que se equilibran y armonizan entre si y sin realizar concesiones a su real cualidad representativa.

Algunos paisajes de Cézanne están desarrollados sobre una organización abstracta. Cézanne se acomodaba a su -- experiencia visual, a la realidad que veían sus ojos, pero -- luego intervenía su mente para establecer una muestra abstracta de triángulos o formas significativas a las que añadía, -- después, líneas en cruces y planos, superpuestos éstos verticalmente y no en sucesión escalonada para crear una sensación de profundidad.

La cualidad tridimensional era sugerida por la construcción del cuadro y no por las cualidades de atmósfera" (8).

En fin que con todas estas ideas lo único que deseo afirmar es que verdaderamente siempre existe una relación entre el arte que se conoce con el nombre de "figurativo"* y el que lleva por nombre "abstracto"* .

Así creo que se podrá decir que la forma en la obra de arte es la expresión del contenido interno.

Lo que la pintura lleva a cabo es, más que la verdad de lo visible, la verdad del ver.

"La pintura nos propone un posible, que nos instruye sobre lo real. Y la pintura abstracta no hace otra cosa distinta no representa lo real, anuncia lo posible, un mundo que no está poblado de objetos determinados, que sigue abierto, - aunque singular, una atmósfera o una tonalidad de mundo. Esta pintura ha sido, en la historia de la pintura, un momento necesario: nos enseña a ver cómo, por un efecto retroactivo, - también la pintura figurativa, más que representar, expresa; - las telas de Cézanne no fotografían la montaña de Sainte Victoire, sino que muestran lo montañoso, dejan sentir cierta -- mineralidad, que seguramente es la esencia de la montaña, pero puede residir igualmente en otros objetos, incluyendo los-

pliegues de un mantel o las arrugas de un rostro, que se - -
extiende, por tanto, a las dimensiones de un mundo. La pintur
ra abstracta nos muestra la expresividad de la pintura" (9)

CITAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) Arnheim Rudolf "Arte y percepción visual" España, Pág. 115
1979.
 - (2) Jensen Ad. E. "Mito y cultura entre los pueblos primitivos"
1969.
 - (3) Horst Beisl Martín Schuster "Psicología del Arte" Bandona
Blume 1982.
 - (4) Clarence, Leambert Jean. "Historia Gen. de la pintura" Es-
paña. Aguilar 1969.
 - (5) Bayón Diamán. "Arte de ruptura" 1936 . Pág. 149.
 - (6) Arnheim Rudolf. "Arte y percepción visual" España 1979 - -
Pág. 503.
 - (7) Read Herbert. "Arte y Sociedad" Pág. 128 Barcelona 1969
 - (8) Gotz, Adriani. "Paul Cézanne" 1980 Pág. 38
 - (9) Dufrenne Mikel. "Pintar siempre" del libro "La práctica de
la pintura" Pág. 10.
- (*) Abstracto: que no tiene existencia material.
- (*) Figura: Forma exterior- cosa que representa o significa-
otra apariencia.

CAPITULO I
LA FIGURACION EN LAS ARTES

- a) Antecedentes.
- b) Tipos de figuración.

a) El pintor figurativo o imitativo se limita a -- transcribir la naturaleza y a representar los hechos "tal como están en ella", al lienzo. Pero siempre se verá obligado a -- seleccionar entre la enorme variedad de elementos pictóricos -- que ofrece el medio ambiente.

La finalidad del artista no es la de registrar fielmente, como si fuese una película fotográfica sensible, cuanto le ofrece la naturaleza, sino la de re-crear con libertad la -- expresión para que la obra pueda transmitir sus sensaciones.

"El artista se desenvuelve, de manera intuitiva y -- sin tener conciencia de que busca los ritmos que animarán su -- composición, pero en un principiante habrá de ser este proceso deliberado y sus percepciones orientadas de manera consciente -- hasta que sus reacciones puedan ser instintivas" (10).

El talento imitativo es en el hombre una conquista -- que data ya de la Prehistoria.

Aún quedan hoy, repartidos por la tierra, núcleos - humanos que viven en condiciones de primitivismo. Muchos primitivos se pintan o enbadurnan cara y cuerpo con colores.

El adorno corporal es instintivo en el hombre.

"Es como si las extrañas curvas y entrelazos de los tatuajes y pinturas respondiesen a un oscuro ritmo del alma"; - (11) pero cabrá elucidar hasta qué punto puedan interpretarse como la reproducción de algo externo.

Los etnólogos han podido desentrañar el significado de algunos de tales signos, y el problema ha cambiado de aspecto.

No son desde luego invenciones, sino repeticiones, y los sistemas de líneas sinuosas, angulosas o espirales que ornan, no sólo los cuerpos, sino armas y útiles de tribus salvajes actuales, se ha comprobado, en muchos casos, que son transposiciones de las maculaturas de la piel de un animal, o signos que pretenden sugerir sus movimientos; algo que se halla, sin duda, archivado en la mente del salvaje y forma parte de su tesoro folklórico.

Las incisiones, tatuajes y pinturas en la piel son, - el primer grado de una metamorfosis mediante la cual el primi-

tivo consigue, en cierto modo, desdoblar su personalidad.

La máscara es otro adorno de que se reviste pasajeramente su persona para investirla del poder mágico liberador que se requiere para la práctica de ciertos ritos a que se -- entrega en determinadas circunstancias, y cuya eficacia completa el ritmo de la música y la danza (12).

Desde las remotas hechecerías prehistóricas mal conocidas, pero que ya no es posible poner en duda, el hombre - ha tratado de remedar, por tales medios, el drama del Cosmos o de ofrecer a las fuerzas telúricas un subterfugio, expiatorio o propiciatorio, mediante una representación dramática; - porque, en cierta manera, lo que "ha sido representado, ha -- acontecido ya".

El arte pictórico rupestre de los bosquimanos, se - practicó en Africa del Sur hasta época relativamente reciente (en el siglo pasado) y su paralelismo con pinturas prehistóricas del Sahara indica que es una supervivencia de una tradición que arranca de la Prehistoria.

Sus pinturas sobre roca, por su expresividad y dinamismo esquemático recuerda la mesolítica del levante español.

Las más modernas, en Basutolandia y Orange, reproducen escenas de luchas con los hotentotes, o son bellas composiciones sobre temas de caza y pastoreo (13).

Ahora bien las "Venus" encontradas en una zona que se extiende desde la actual URSS hasta la mitad meridional de Francia, muy bien podrían clasificarse como amuletos. Se les ha relacionado, como no podía por menos ser, con algún rito referente a la fertilidad, o quizás a la fecundación.

La más famosa es la "Venus" de "Willendorf". El "Golpe vista" de esta obra es predominantemente de orden expresivo y naturalista; en cambio, muy otra es la significación estética de otro ejemplar de tales idolillos o "mascotas", la Venus de Lespugue", pequeña estatuita realizada en marfil, hallada en Francia. Su silueta destaca por su elegante estilización, siempre dentro del mismo tipo de mujer esteatopigia que acabamos de señalar. Su simetría (que parece inscribirla en un rombo) es perfecta, y su alto busto se halla rematado por una diminuta cabecita oval.

A este tipo no-realista se ajustan, más o menos, otras Venus prehistóricas.

Arte intermedio entre la escultura y la pintura, son los grabados rupestres. Su finalidad debió ser mágica co

mo la de las pinturas y objetos de marfil.

Las cuevas pintadas son relativamente numerosas, y su conjunto principal constituye el arte pictórico llamado -- franco Cantábrico, complejo que data de un período cuya antigüedad se suele fijar entre los 30 y 40 mil años antes de -- Cristo.

Todas las cuevas del grupo son importantes por sus pinturas murales, pero las más extraordinarias son las de Altamira, la de Candamo y la de Lascaux (14).

Creo que también como antecedentes de la figuración en las artes es importante anotar algo sobre el arte de la -- América precolombina.

Ignacio Bernal dice:

"Tlatilco es, en el Valle de México, el representante de ese estilo que hemos visto culminar en Veracruz-Tabasco. Las joyas aumentan en número y valor. De sus áreas las Tlatilquenses pueden sacar no sólo adornos de barro cocido -- o de hueso, sino cuentas de jade y orejeras de piedras finas.

También se pintan la cara y el cuerpo de amarillo -- de rojo, de azul. Algunas se hacen tatuar el cuerpo.

Hay también una serie de máscaras, algunas de singular belleza; la más notable representa la vida y la muerte: - un lado del rostro tiene carne y el otro es de un esqueleto".

Con lo dicho anteriormente se vé claramente cómo es que en grupos humanos de lugares tan distintos del globo existen coincidencias en sus primeras manifestaciones artísticas - casi siempre relacionadas con la magia o la religión y aunque valiendose de aparentes copias de animales reales, para ellos eran símbolos de deidades o fuerzas inexplicables para dichos grupos" (15).

Así volvemos a recordar (como en el prefacio quedó-escrito) que la forma es la expresión del contenido interno, - pero la delimitación de la forma puede ser muy diversa, nada-más que nunca superará dos límites externos, que son:

La forma como delimitación recortada sobre un plano que incita lo que estamos acostumbrados a ver, y la forma que no define un objeto real, sino que es una entidad totalmente-abstracta.

Entre estos dos extremos se halla el número infinito de las formas en las que existen ambos elementos y en las que predominan unas veces la abstracta, otras la figurativa.

De mi experiencia pictórica recuerdo cuando pintaba el cuadro "desnudo de hombre". Mientras lo realizaba, meditaba sobre las angustias tan características de nuestra época, debidas a tantísimas razones como el exceso de tránsito, el -- bullicio, mal ambiente y a todo esto agregar el dolor del hombre ante tantas injusticias sociales cometidas por el hombre mismo, pero a la vez en forma extraña no lo sentía todo perdido y así fué como los colores comenzaron a funcionar con algo de luz y de esperanza y ciertas diagonales le dieron movimiento y vida a mi cuadro, lo cual me gustó y lo consideré acabado.

Así en mi cuadro, la forma externa es la de una figura humana desnuda, sacada del modelo y sin embargo en el -- cuadro estoy expresando en su contenido interno un mundo de cosas valiéndome del color, la posición de la figura, diagonales, texturas y en fin toda una serie de elementos que quizás hablan más aún que el mismo desnudo en sí.

b) Tipos de figuración. Como sabemos la figuración siempre ha existido desde la prehistoria combinándose en diferentes proporciones con la abstracción.

"Los períodos que se caracterizan como los más figurativos son los de las culturas del mediterráneo clásico y en el arte del occidente europeo desde el Renacimiento hasta --

principios del siglo XX durante los cuales la tendencia -- abstracta resultó expulsada de toda actividad artística" (16)

A mediados del siglo pasado, el gran pintor realista Gustave Coubert formuló una de las más rigurosas definiciones de la pintura figurativa al decir que la pintura "no puede consistir más que en la representación de las cosas reales y existentes: un objeto abstracto, no visible ni existente, -- no pertenece al campo de la pintura" (17).

Es normal el radicalismo de las ideas de Coubert si tenemos en cuenta que desde hacía siglos la tradición artística de Occidente era profunda y exclusivamente figurativa.

El paréntesis figurativo del arte griego y romano -- de las grandes culturas del mediterráneo clásico caracterizan lo que Worringer llamó Einfeldung, la compenetración de la -- naturaleza.

Pero el interés por la observación de la naturaleza y su realidad visible se desarrolló de nuevo hacia el final de la Edad Media y estalló en el Renacimiento, en forma -- de un nuevo período de dominio figurativo que se ha prolongado hasta la invención del cubismo (17).

Como el arte no sólo obedece a sus propias leyes - internas de desarrollo y las dotes especiales de cada artista sino que es influido de forma determinante por la evolución - de la sociedad.

"El pensamiento estético consiste en categorías vivas que sufren cambios constantes" (18).

Así, el trabajar en medio de comerciantes y banqueros realistas, los artistas florentinos se sintieron impulsados a desarrollar un arte figurativo y realista más rápidamente de lo que hubieran hecho en otro sitio.

- Marx subraya el carácter humano y social del valor estético por la relación humana y social, a la vez, que entraña. "El valor estético no se determina por las propiedades físicas o naturales del objeto, sino por su contenido humano, social" (19).

El procedimiento llamado perspectiva, que permite sugerir la ilusión de la profundidad sobre una superficie de sólo dos dimensiones para representar el espacio tridimensional. Al ofrecer a los artistas un método científico para construir racionalmente el espacio representado en un cuadro, sirvió de fase para un fabuloso desarrollo de la pintura figurativa y desplazó todas las tendencias abstractas hasta que a

principios del siglo XX el Cubismo destruyó éste sistema al - demostrar que, pese a su carácter matemático y racional, era - un método artificioso, o de "engaño" al ojo (17)'. .

En 1910 se consumó la ruptura con la perspectiva -- euclidiana respetada desde el siglo XV como único procedimiento para representar las tres dimensiones del espacio sobre -- una superficie plana (17)'''.

La visión de la pintura tradicional que tantos consideran del máximo rigor naturalista, no es más que el producto de una convención óptica a la que se está acostumbrado.

Picasso, al desarrollar el cubismo, utilizó una - - visión biocular (que abarca un ángulo mucho más amplio que el permitido por la pintura clásica) -móvil- representando por - ejemplo, un rostro simultáneamente de frente y de perfil- por haberse movido el artista durante la realización, eligiendo - puntos de vista distintos, y desarrollado en el tiempo, es decir, representando en un mismo cuadro posiciones distintas de un modelo que se mueve. Así realizó prácticamente una formade representar el espacio que tiene la misma complejidad quela visión humana, y no es un caso particular de la misma (20).

Con ello el cubismo abre el camino de un nuevo realismo intelectual, opuesto al realismo convencional aceptado-

desde el Renacimiento.

El cubismo impone una certeza racional: la de pintar las cosas como son y no tal como aparecen.

Experiencia personal:

En un retrato que pinté hace algunos años el modelo se ve al mismo tiempo de perfil y de frente pero en este caso no fue el movimiento lo que me motivó, sino la dualidad del hombre en lo que es material e inmaterial existente en él.

En cambio en mi cuadro rojo de la modelo en movimiento si es el mismo movimiento, el que me motivó a realizar dicho cuadro, dándole también importancia especial al espacio

Lo mismo, (o casi lo mismo) ocurre en mi cuadro de "El juego de pelota" en donde quise interpretar el movimiento de dos jugadores con una pelota, y el espacio entre ellos, -- que necesariamente también se ve afectado por dicho movimiento.

CITAS BIBLIOGRAFICAS

- (10) Saxton Colín "Curso de Arte". Madrid. Blume 1982.
- (11) Jensen Ad. E. "Mito y Cultu entre pueblos primitivos".
Fondo de C.E. 1982.
- (12) Pijoan "Historia del Arte" 1º Tomo Pág. 240
- (13) Bassegoda Monell. "Atlas de Historia del Arte". Pág. 80
- (14) Pijoan. "Historia del Arte" 1º Tomo Pág. 310.
- (15) Bernal Ignacio. "Tenochtitlan en una Isla" I. Nal. de --
Antropología e H. 1980.
- (16) Casson Jean. "Panorme de la pintura contemporánea".
W. Hess 1981.
- (17) Clarence, Leambert Jean. "Historia general de la Pintura".
Ed. Aguilar Tomo 19. 1969.
- (17)' Tomo 23 Pág. 11
- (17)''' Tomo 23 Pág. 101
- (18) Stefan, Morauski. "Reflexiones sobre estética marxista".
Era 1977.

- (19) Sanchez Vázquez Adolfo. "Las ideas estéticas de Marx"
Era 1979.

- (20) Picasso Pablo. "Retrospectiva" museum of modern art.
Newyork Ed. Poligrafa, S.A. 1979.

CAPITULO II
LA ABSTRACCION EN LAS ARTES

- a) Antecedentes.
- b) Movimientos Abstractos.

a) Las definiciones de la pintura abstracta son - abundantes.

La verdad es que el decir este cuadro es abstracto-equivaldría a significar que ha perdido materialidad, su realidad misma, puesto que la abstracción bien entendida no es sino algo mental, un producto del espíritu y en el espíritu.

"La abstracción no crea seres, y sólo es un artificio lógico" dice Littré" (21).

Ahora bien: es la evidencia la que, ciertamente, podría dar la pista para una definición, el pintor abstracto anhela exactamente crear seres, y con sus cuadros, añadir al mundo cosas concretas.

También hay que aclarar que la abstracción en arte no es una invención del siglo XX, sino una tendencia artística

ca que tiene su origen en la prehistoria.

Esta tendencia se prolonga a través de toda la -- historia del arte, combinandose en diferentes proporciones -- con la figuración. (como ya lo dijimos en el capítulo ante- - rior).

"Las formas abstractas, como las del arte céltico o vikingo, eran consideradas por los antiguos historiadores - - del arte como carentes de sentido o meramente "ornamentales". Iluminadas por la experiencia reciente, ahora se ven en ellas -- estructuras idénticas o semejantes a las del arte contemporá- neo.

Ello ha motivado también la revalorización de deter^uminados períodos de la Historia del Arte, antes casi olvida-- dos por los historiadores a causa de su educación visual in-- fluída por el clasicismo grecorromano y la estética del Rena- cimiento, vigente hasta fines del siglo XIX. El aprecio ac-- tual de estos aspectos del arte prehistórico (improntas de ma- nos del auriñaciense, incisiones lineales del neolítico) y -- del período prerrománico (orfebrería y esmaltes de los pue-- blos germánicos, sentimiento abstracto de los visigodos, por- tentosas miniaturas irlandesas de los siglos VII al IX) se ha producido a partir del momento en que la catarsis que para la

visión del hombre contemporáneo representó el cubismo y la aparición del arte abstracto, ha sensibilizado la retina de los modernos historiadores del arte" (22).

El arte islámico en su conjunto es una de las creaciones más extraordinarias que ha realizado el espíritu abstracto. La geometría, en particular, fué una fuente fecunda de creaciones. Los musulmanes eran los matemáticos más notables del mundo medieval y se deleitaban trazando sistemas coherentes y lógicos de líneas rectas, curvas, formas poligonales y estrelladas (23).

Los mismos temas vegetales, tan frecuentes en el arte islámico, eran estilizados hasta darles una apariencia abstracta e irreal.

La mezcla de motivos geométricos, caligráficos y florales entrelazados, cubre en ocasiones enormes superficies a las que se comunica una agitación simultáneamente controlada y delirante.

Así pues, la Edad media representó un regreso a la tendencia abstracta después del paréntesis figurativo del arte griego y romano (24).

En este momento creo que es importante volvernos a Cézanne:

En el interior de la historia de la pintura Cézanne ha llevado hasta sus límites la resolución material de las -- cuestiones planteadas por la doble invisibilidad.

"En efecto, en el momento en que Cézanne acaba de - pintar, se puede decir que vemos en su pintura "que va a ser comida" (en la realidad). Es decir, que por medio del impasse de la pintura como representación pone en escena el impasse - del deseo en la visibilidad histórica del trabajo social, no acepta ni la más pequeña concesión a la retórica de la ideología fetechista" (25).

Su trabajo enmascara la muerte que lleva, pero no - lo enmascara nunca a él. Cézanne sufría, lo decía, y nos ha legado una pintura "impenetrable" (25)' en el sentido de que es densa y resistente, difícil como la realidad de toda pro-- ducción y cuando la lenta penetración de su pintura da a en-- tender lo que oculta en lo que hace ver, espera significar su figura indeterminable e inaccesible a la visión.

Aquí es decir: "da a entender" es para sugerir ade-- más que, en la noche especular del goce, quizá se trata del -

destino de lo oído, sugestión que aquí no puedo desarrollar - pero que me parece que explica hasta cierto punto la cuestión de lo musical, o por lo menos de lo sonoro en el goce pictónico, así como en la creación de la pintura.

"El silencio es una dimensión fundamental y sonora" (26).

Sería interesante aquí volver a la posición de los iconoclastas de Bizancio, para probar que la pintura y sus articulaciones con lo invisible parece expresar menos un posible "diálogo con lo visible", como suele decirse, que unas -- posibilidades fantasmáticas en lo sencible, de un narcisismo que sería sonoro.

En este sentido, el silencio de la visibilidad de Cézanne parece ser verdaderamente la vía y la realización extrema de un ruido invisible que buscara desde hacía tres siglos la pintura clásica.

Gracias a Cézanne, toda la pintura que precede ya no puede ser considerada únicamente en el orden de la representación.

En Cézanne la pintura deja de simular lo visible.

No es que antes de Cézanne la pintura no haya tenido función ideológica, que no haya suscitado más que placer - fetichista.

Al contrario, lo que hace Cézanne, modificando toda nuestra mirada sobre lo que le precede, nos permite reconocer lo que antes decía, que en una historia productiva y organizada por la visión y por sus obras, la pintura no ha hecho más - que desmembrar, deshacer a cada paso lo que la razón cons- -- truíra. Pero parece que entre 1900 y 1905, la Europa moderna - entra en una nueva etapa con la concentración del capitalismo monopolista, industrial y urbano.

"Ya no se puede no saber" decía Cézanne (27).

Es que más que nunca, y más dramáticamente que nunca, lo visible aparece como la máscara del tirano que dicta - leyes, que gobierna, que engaña, que se aprovecha. Lo invisi - ble es a la vez el trabajo y el inconsciente, es el oprimido, y Cézanne no siente otra pasión que la de poner todo su traba - jo al servicio de su emergencia.

Como todos los pintores, sin duda, no dispone de -- otros medios que lo visible, pero Cézanne todo lo que en lo -

visible expresa el orden a la razón le irrita, se hunde. Después de él, por diversas vías, los pintores no han tenido - - otras obsesiones que la de escapar a lo visible, como se escapa de la policía.

A medida que envejece, Cézanne no deja aparecer en su obra ni un trozo de lo "vivido" es decir, del trozo de vida; la que no puede sino sangrar, y Cézanne tiene horror a la sangre.

Por eso es que después de haber dicho unas palabras sobre las diversas visibilidades e invisibilidades pictóricas, nos sentimos deportados hacia Cézanne.

Después de él, se decide pintar lo invisible.

"El que Cézanne me ocupe hasta este extremo en el -- presente, me hace comprender cuánto he cambiado; estoy a punto de convertirme en obrero" (27). Esta frase de Rilke ilustra, - en las cartas que consagra a Cézanne, la lenta evolución que - exige la penetración de su pintura. Y el término de obrero no hace sino confirmar el carácter central y decisivo del trabajo en Cézanne y en todo espectador, para que tenga lugar el goce.

b) Movimientos abstractos. El arte abstracto, es - un intento de independizar el arte de toda relación con las --

imágenes de la realidad visual.

Originalmente constituyó un enriquecimiento enorme -- por cuanto hizo comprender que el arte puede no tener nada -- que ver con la imitación de aquella realidad y que puede hallarse una expresividad de los puros colores y formas.

Pero los efectos solamente ópticos son bastante limitados. Esas limitaciones se hacen aún mayores, a mi modo -- de ver, en las obras de tendencias geométricas.

"El año de 1910 fué el de la afirmación cubista, -- que se preparaba desde hacia tres años en Montmartre y en -- Montparnasse.

Triunfó ese "nuevo espíritu; este se llamaba Pi-----casso, Braque, Apollinaire, Cendrars, Max Jacob, André Salmón, Maurice Raynal y muchos otros nombres, como los Paul Fort, -- Le Fauconnier, Gleizes, Léger, Archipenko.

Robert Delaunay expuso, en el 26° salón de los Independientes, una de las Torres de la serie de éste título-consta de unas veinte que acababa de pintar; aunque estos lienzos no fueran todavía totalmente abstractos, ya llegaban, de to-- dos modos, más lejos en el sentido de la no-figuración, que-- los de los otros cubistas.

Vassily Kandinsky (1866-1944) es considerado el primer pintor del siglo XX que realizó una obra deliberadamente abstracta: una acuarela pintada en 1910, sin ninguna referencia figurativa, sin ninguna alusión a la realidad exterior, - que es considerada la primera obra del arte abstracto contemporáneo.

Vassily Kandinsky nació cerca de Moscú. Su padre era siberiano, de un lugar cercano a la frontera china. Su madre de origen báltico, hablaba corrientemente el alemán, -- lengua que Kandinsky aprendió en su infancia.

- Se sabe según escritos del mismo Kandinsky que - por medio de la contemplación de un cuadro de Claude Monet, - su espíritu de pintor llamado por la abstracción fue motivado intensamente.

El cuadro de Monet: "El almiar", formaba parte de - una exposición de los impresionistas franceses.

Efectivamente dicha pintura representaba un almiar de heno, pero que no reconocía en absoluto.

Sintió secretamente, que el objeto (el tema) faltaba en esa obra. Sin embargo, con asombro y confusión, compró

baba que no hacía sino sorprender y también se le imprimía - indeleblemente en la memoria y que se rehacía ante sus propios ojos en sus mínimos detalles.

Así para Kandinsky quedó claro que la pintura está dotada de una potencia fabulosa. Pero inconscientemente, el objeto empleado en la obra, en tanto que elemento indispensable, perdió para él su importancia.

Así dicho pintor presintió que la solución sería dada por una interiorización de la pintura.

Sus primeras obras maestras del arte abstracto: los grandes lienzos sinfónicos, tales como el "Arco Negro" o "Las cuatro estaciones". La vida de los colores y de las formas - obtuvo en tales obras un máximo de libertad y de intensidad.

1910, es también la fecha de los orígenes del Rayonismo, movimiento iniciado por Michel Larionov y al cual se sumó inmediatamente Nathalie Gontcharova" (28).

"Morfológicamente, la pintura abstracta lírica se divide, en dos categorías: Cósmica y Estructurante.

Movimiento pictórico A B S T R A C T O a partir de 1 9 1 0

- 1.- Arte Abstracto - - - - - (1910)
- 2.- Blaue Reiter - - - - - (1911 - 1013)
- 3.- Dadaismo - - - - - (1915 - 1922)
- 4.- Das Bauhaus - - - - - (1919 - 1933)
- 5.- Surrealismo a partir de (1924)

1.- Kandinsky	2.- Kandinsky	3.- Duchamp
Picabia	Marc	Arp
Delaunay	Macke	Picabia
Malevitch	Schönberg	Ernst
Mondrian	Münter	Chirico
	Champendonck	Grosz
	Rousseau	Schitters
	Delaunay	
	Klee	
	Jawlensky	

4.- Gropius	5.- Ernst
Feininger	Dalí
Klee	Chirico
Schalmmer	Masson
Kandinsky	Tanguy
Moholy-Nagy	Magritte
	Arp
	Miró

Pintura ABSTRACTA se divide: - - -

- { 1.- Cómica. (espacio no clásico)
- { 2.- Estructurante. (A base de signos)

Pintura cósmica es en la cual el espacio no está concebido ya al modo clásico: la de Tobey, Pollock o de Rieopelle.

Y la estructurante en la cual la significación a base de signos desempeña un papel preponderante.

Fenomenológicamente, el acto de pintar parece responder, en ambos casos a las condiciones siguientes:

- 1.- Primacía concedida a la rapidez de ejecución.
- 2.- Ausencia de premeditación en las formas y en los gestos;

Necesidad de un estado nuevo de concentración.

Se conservan dos caracteres tradicionales, en este tipo de pintura; el primero es que, cualesquiera que sean las condiciones de trabajo, el pintor deberá dar rienda suelta a su espontaneidad, pero conservar el máximo de medios de control, en esa dialéctica de la decisión y de la contemplación que en el fondo ha sido siempre el origen del arte verdadero.

El segundo, es que la pintura sigue siendo un medio de expresión. Expresión de un contenido, contenido eterno:-

el drama del hombre frente al mundo" (28)'

La verdadera vanguardia no hace sino proseguir, del modo más lógico y continuado, la verdadera tradición.

CITAS BIBLIOGRAFICAS

- (21) Clarence, Lambert Jean. "Historia gen. de la Pintura"
España Aguilar, 1969.
- (22) De Micheli Mario. "Las vanguardias artisticas del siglo
XX". Pág. 249.
- (23) Fleming Wiliam. Arte Música e Ideas. Interamericana
1971.
- (24) Pijoan "Historia del Arte" Barcelona Salvat 1966.
- (25) De la Colección Punto y Línea "La práctica de la Pintu-
ra" Marie-José Pág. 88
- (25)' Baudinet "Invisibilidad de la Pintura" Barcelona 1985.
- (26) Fleming, William. "Arte Música e Ideas". Interamericana
1971.
- (27) Elgar Frank. "Cézanne" Ed. Daimon 1969.
- (27)' Pág. 238.
- (28) Clarence, Lambert Jean. "Historia General de la Pintura"
Tomo 23 Pág. 74
- (28)' Pág. 122.

CONCLUSIONES

Para establecer mis propias conclusiones voy a valerme del análisis de algunos de los pintores que se han hecho mis favoritos; tratando de llevar un orden cronológico.

Comenzaré por Jerónimo Van Aken (llamado Boch o el Bosco) hacia 1450-1516.

Su obra nació en un período de transición entre dos épocas -Edad media y Renacimiento- lo que más admiro en él es su gran originalidad en relación con la pintura flamenca contemporánea a él. Sus cuadros religiosos prueban que era capaz de continuar la obra de Van Der Werden, Bouts, etc.

La pintura del Bosco está aún vigente, porque en ella se halla el "espíritu de la época" (como lo es también de la época en que vivimos) llena de desconcierto, crítica e indecisión. Así su pintura se caracteriza sobre todo por percibir un vacío que no se sabe cómo se va a llenar, y frente al que la gente reacciona con dos fenómenos típicos, el ansia de los goces sensuales y la desvalorización de la muerte.

"Del Tríptico de las Delicias Antorio de Beatis, en-

1517 (el Bosco murió en 1516) dice así: se trata de algunas tablas de diversa extravagancia, donde se transfiguran mares, aires, bosques, campos y muchas otras cosas, tan amenas y fantásticas que a quienes no tienen conocimiento de ellas difícilmente se las podríamos describir".

El recorrido hacia una representación más universal, y una abstracción cada vez más sofisticada lo distingue notablemente del tríptico del Carro de heno, pero respecto de las obras posteriores los vínculos con la primera fase son, en el plano estilístico y compositivo, notables. Por encima de todo, el uso de las figuras a escala reducida que se agolpan en el pasmoso jardín, cuya caracterización interna recuerda más el hortus conclusus de la tradición medieval que los vastísimos espacios conseguidos en las obras finales.

Otro aspecto a considerar es la falta de una fusión espacial otoñal entre el paisaje y las figuras, las cuales parecen proyectadas y realizadas independientemente.

Leonardo da Vinci (1452-1519) arquitecto, pintor, ingeniero, representa la personalidad perfecta del humanista de capacidad científica vasta y profunda con la inquietud propia del investigador, se preocupa por la búsqueda de nuevas técnicas pictóricas, como en la Santa Cena, de Milán, o

logra la sensación de lo inmaterial y misterioso en el rostro de La Gioconda del Louvre.

El Greco (1541-1614) Domenico Theotocopuli, nacido en Grecia y educado por Fiziario y el Tintoretto en Venecia, - se estableció en Toledo, donde supo dar la dimensión del siglo XVI español a través de su manierismo personalista.

"El entierro del Conde de Urgaz", "El expolio", el "Sn. Sebastián", etc. son, con sus formas alargadas y su colorido singular, la muestra de la más espiritual, sensible y mágica pintura captada en un ambiente también mágico.

Diego Velázquez. (1599-1660) Otro genio español del barroco, dedicó sus años mozos en su nativa Sevilla a pintar cuadros "de género" o costumbristas como el conocido "Aguador de Sevilla".

Velázquez es un virtuoso en el manejo del espacio y la luz.

Con una precisión asombrosa, ha organizado el cuadro en una serie de planos que se dirigen al fondo, y al hacerlos da a las figuras su relación espacial. "El primer plano está en realidad fuera del cuadro, por delante del mismo"

Es precisamente en el exactísimo estudio analítico -- del espacio y la luz, que carece del misticismo espiritual -- del Greco y de la grandiosidad mundana de los pintores vene-- cianos, en que residen las virtudes del barroco.

El autor empero, es un virtuoso de la visión externa más que de la interna, y en consecuencia, sus virtudes barrocas están en elementos como el juego intrincado de luces y -- sombras, las disposiciones complejas espaciales, el hecho de que gran parte del contenido esté por fuera del espacio del -- propio cuadro, y las sutiles relaciones de los personajes entre sí.

Rembrandt Van Rijn (1606-1669) Amsterdam es el lugar donde nació. Es el poeta de la luz. Este pintor de vida turbulenta supo captar de tal manera la luz sobre el lienzo de -- sus cuadros que, por contraste, la sombra pasa muchas veces a ser la protagonista de la tela.

El arte de Rembrandt, de manera global, revela un -- perfeccionamiento implacable e ininterrumpido desde sus años-mozos hasta su vejez en la capacidad de penetrar el mundo de las apariencias, para darnos al desnudo las fuerzas espirituales que se mueven por debajo de la superficie.

El arte de Rembrandt no parte de la tradición holan-

desa, sino de la italiana, no de la pintura especializada, si no de la "gran historia" antigua. Representa el mundo visi--ble, no en la nueva claridad de su evidencia natural, sino como visión oscura, meridional del acontecimiento humano.

Precisamente lo que va más allá de este mundo y su tiempo es lo que trata de representar, no en la fría luz de los conceptos humanistas y las figuras alegóricas, sino en la penumbra del alma humana que sólo es iluminada por la luz del acontecimiento.

Todo su arte-también sus paisajes y cuadros de género gira en torno a este acontecimiento interior. Por eso su verdadero tema es la historia bíblica.

A Rembrandt le interesa siempre el acontecimiento interior, girando sobre sí mismo y saliendo a nuestro encuen--tro.

"La ronda nocturna" es una de sus obras más conoci--das, "El hombre del casco de oro" "Discípulos de Emaús" etc.- (33). "Rembrandt en todo momento se preocupa por la belleza moral, y Vermeer por la perfección física. Vermeer como un joyero deleita al ojo con su percepción única de las caracte--rísticas y contextura de las cosas".

Obras de Vermeer:

"Oficial y muchacha sonriente" (1656) "El pintor - en su estudio" (1665 y 1670) "Panorama de Delft (1658) etc. Jan Vermeer de Delft (1632-1675).

El contraste entre el espíritu de búsqueda incesante de Rembrandt y la sombría objetividad distante e impavida de Vermeer es tan grande como la diferencia que existe entre El Greco y Velázquez.

La luz del Rembrandt es el resplandor del espíritu humano en llamas, en tanto que la de Vermeer es la luz que se filtra por la puertaventana entreabierta.

Rembrandt trata de penetrar el mundo de las apariencias y Vermeer se contenta con la imagen visual.

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) nació en Fuendetodos, Zaragoza. Es el gran precursor del arte moderno y su obra contiene ya los gérmenes del arte del futuro - Goya realiza una enorme cantidad de dibujos en los que todos los aspectos de su arte se manifiesten de forma más directa como en su pintura, aquí también descubre nuevos horizontes.

La España de su tiempo en toda su mediocridad, la - estupidéz y la vulgaridad de los hombres en aquellos históricos momentos catastróficos. Las torturas de la inquisición-le proporcionaron gran parte de material para sus propósitos.

En 1979 sus dibujos son alegres y divertidos (album de Sanlúcar) Sus "Caprichos" son fascinantes por su variedad temática: fantasías, sueños, crítica social y recuerdos-personales.

"Los desastres de la guerra" es una serie en donde el artista plasma todo el horror de la guerra de Independencia.

Su "Tauromaquia" donde Goya, gran aficionado a la corrida, crea unas imágenes inolvidables.

En sus "Disparates", la serie más enigmática, se basa en alusiones y recuerdos, detrás de los cuales se esconden los peores desconciertos humanos y una feróz crítica social.

Sus últimos dibujos realizados en el exilio de Bourdeos entre 1824 y 1828 son el punto culminante del arte de Goya.

Todos sus dibujos muestran una capacidad creadora - extraordinaria, su erotismo y mordiente sátira han inspirado a travez de los años hasta el presente.

Honorato Daumier (1808-1879) Su arte se ocupó fundamentalmente del comentario y la crítica sociales.

Las gentes del París de Daumier viven en obras de género como el "Vagón de tercera clase" en donde el sentido de crítica social del artista está en sordina y se nos revelan en primer plano su profunda comprensión compasión humana. Con la fealdad, la violencia y las técnicas para obtener impacto, empero, se buscaba interesar sin insultar ni ofender a los posibles mecenas para no enajenárselos.

Paul Cezanne (1839-1906). Este gran pintor representa la dramática lucha por un nuevo concepto pictórico a base de introducir en sus cuadros un mensaje expresivo de la necesidad de conducir la pintura de nuevo a sus valores fundamentales.

Sus cuadros, inacabados muchas veces, fueron laboriosamente ejecutados en pinceladas amplias e independientes.

"Los fumadores de pipa" y "La montaña de la Victoria poseen un sentido arquitectónico y meridional.

Para Cézanne, la belleza superficial del impresionismo no aportaba una base firme sobre la cual se pudiese construir un arte de importancia. El deleite en lo transitorio tendía a excluir sobre manera los valores más permanentes. En vez de romper lazos con el pasado señaló que deseaba "hacer del impresionismo algo sólido, como el arte de los museos".

Sus cuadros, a diferencia de los de los impresionistas, no fueron elaborados para ser captados a primera vista y su significado nunca es obvio.

Para Cézanne la pintura debe ser no sólo un acto de la visión sino también del espíritu.

La luz es importante por sí misma, pero también puede emplearse para lograr iluminación interior.

El color como tal es importantísimo, pero también es un medio para describir masas y volúmenes, revelar formulas, crear relaciones, separar espacios en planos, y producir la ilusión de proyección y profundidad.

Las formas del gusto de Cézanne procedían de su experiencia diaria: manzanas, montañas, casas y árboles, pará-

metros por los cuales es posible medir la profundidad y extensión de su desarrollo espiritual.

Su obra puede considerarse como el puente entre el impresionismo y la pintura moderna.

Paul Ganguin (1848-1903). Simbolizó en su pintura, de colores puros, el deseo de afirmar su propia personalidad desbordante.

Refugiado en los últimos años en los mares del Sur, describía con maestría la orgía cromática tropical. Gracias a Ganguin la pintura no es ya una imitación de la Naturaleza, sino una serie de colores ordenados armónicamente sobre la tela.

Sus obras: "El mercado"

"El caballo blanco"

"La mujer del rey" etc.

Wassily Kandisky (1866-1944) Pintor Ruso, nacido en Moscú y fallecido en París. Es uno de los más grandes creadores del arte del siglo XX y uno de sus mejores teóricos (9).

Del libro: "Lo espiritual en el Arte"; dice así, -

hablando de tres series importantes que pintó hacia 1910:

1o. Impresiones directas de la "naturaleza exterior", bajo una forma dibujada y pintada. He llamado a estos cuadros Impresiones;

2o. Expresiones en gran parte inconscientes y a menudo formadas repentinamente a base de vivencias de carácter interior, impresiones, pues, de la "naturaleza interior". -- Las llamo Improvisaciones.

3o. Expresiones que se forman de modo parecido, pero que, lentamente elaboradas han sido reiteradas examinadas y trabajadas ampliamente, a partir de los primeros bocetos, - casi de un modo pedante. Las llamo Composiciones. La inteligencia, la conciencia, la intención lúcida y la meta precisa, desempeñan aquí un papel capital: no es solo el cálculo - lo que priva; es, sobre todo la intuición".

En realidad, Kandinsky definió con estas líneas las tres tendencias fundamentales de la pintura abstracta, de las cuales fue alumbrador.

Henri Matisse (1869-1954). El propio artista dice: Lo que persigo, por encima de todo, es la expresión. Al-

gunas veces, me han concedido cierta ciencia, no sin declarar que mi ambición era muy limitada y no iba más allá de la satisfacción de orden puramente visual que puede procurar la vi sión de un cuadro.

Pero el pensamiento de un pintor no debe ser conside rado al margen de sus medios, pues sólo vale en la medida en que está servido por medios, que deben ser tanto más comple-- tos (y por completos no entiendo complicados), cuanto más pro fundo sea su pensamiento. No puedo hacer distinciones entre mi sentimiento de la vida y mi modo de expresarme.

La expresión, dice Matisse, está en toda la disposi ción de un cuadro: el lugar que ocupan los cuerpos, los va- - cíos que dejan a su alrededor, las proporciones, todo tiene - su parte.

La composi ción es el arte de colocar, de modo decora tivo, los diversos elementos de que dispone el pintor para ex presar sus sentimientos.

En un cuadro, cada parte será visible y representará el papel que le esté asignado, principal o secundario. Todo- lo innecesario en él será, por este motivo, perjudicial.

La composi ción, que debe tender a la expresión, se -

modifica según sea la superficie que se haya de cubrir.

Podría contentarme con una obra de primera intención pero me cansaría en seguida y prefiero retocar para poder reconocerla más tarde como una representación de mi espíritu.

Nicolás de Staël (1914-1955). Pintor francés, nacido en Sn. Petesburgo y fallecido en Antibes. Aunque se hizo súbitamente celebre en los Estados Unidos, Staël siguió casi ignorado en Francia.

Era abstracto y después fué volviendo progresivamente a la figuración, hasta su suicidio, en Antibes.

Es un artista inclasificable, y quizá también indefinible.

Cabe preguntarse si Staëll, de haber seguido viviendo, no hubiera sido el único pintor contemporáneo capaz de -- concordar la tendencia reacia a romper con el mundo sensible y la otra que, considerando la pintura como un fin en sí, no busca en la naturaleza sino impresiones o pretextos.

Staël siempre afirmó que el se refería a lo real, -- pero tan subjetivas fueron durante largo tiempo sus relaciones con el mundo, que es menester a él la palabra.

"No se parte de la nada-decía Staël- cuando no se tiene la naturaleza delante, el cuadro es siempre malo".

Las últimas obras de Nicolás de Staël nos conmueven por el misterio que flota en ellas.

"Desnudo en pie"

"Los futbolistas"

"Rincón del estudio" etc.

Pablo Klee (1879-1940). Pintor Suizo, nacido cerca de Berna y fallecido en Muralto-Locarno. Estudió en Munich, donde residió. Después se estableció en Suiza donde murió.

Klee también es un artista inclasificable, que pertenece al arte moderno por entero, no sólo a la pintura abstracta, o a la surrealista, o a la expresionista.

Klee, junto con Kandwisky, fué el gran liberador -- del arte moderno, fueron quienes supieron adoptar un alma de "primitivo" y de niño.

"Lo que al dibujante Klee le fascinaba de la línea- era "la problematicidad de su existencia", Paul Klee hizo su

ya la máxima: "El arte no reproduce lo que es visible, sino que hace visible" (41) Los medios pictóricos elementales, - la línea, el claroscuro, el color, no sirven a la reproducción y a la imitación de fenómenos ópticos.

Más bien han adquirido una independencia expositiva, elaborando y poniendo de manifiesto contenidos reflexivos y poéticos que se encuentran más allá de lo visual. En lugar de la copia, de la imitación, aparecen los signos y los procesos pictóricos que "vuelven visible la visión oculta".

La importancia que para Klee tiene el dibujo procede asimismo del movimiento. Su ensayo "Confesión creadora" - compara en este sentido el devenir de la obra pictórica con un "viaje al país de un conocimiento mejor", sobre el que el espectador debe ser instruido a través de la lectura del micro-cosmos gráfico.

David Alfaro Siqueiros Las dotes de Siqueiros le hubieran permitido ser cabeza de vanguardia en cualquier país de desarrollo avanzado; tenía impulso inventivo, un sentido crítico agudo y siempre despierto.

Al estudiar los textos de Siqueiros, no se puede sino concluir que fue precursor - ya sea en las tesis, las herramientas, los materiales o la práctica propiamente dicha.

Siqueiros decía: Dibujamos siluetas con bonitos colores; al modelar nos interesamos por arabescos epidermicos, y olvidamos de concebir las grandes masas primarias: cubos, conos, esferas, cilindros, piramides que deben ser el esqueleto de toda arquitectura plástica. Sobrepongamos, los pintores, - el espíritu constructivo al espíritu únicamente decorativo; - el color y la línea son elementos expresivos de segundo orden lo fundamental, la base de la obra de arte, es la magnífica estructura geometras de la forma con la concepción, engranaje y materialización arquitectural de los volúmenes y la perspectiva de los mismos, que haciendo "terminos crean la profundidad del ambiente"; crear volúmenes en el espacio".

Según nuestra objetividad dinámica o estática, seamos ante todo constructores; amasemos y plantemos sólidamente nuestra propia conmoción ante la naturaleza con su apego minucioso a la verdad.

Sobre un armazón consistente, caricaturicemos, si es preciso, para humanizar.

Copiar simplemente o interpretar analíticamente el ambiente luminoso, carecen de fuerte idealidad creadora, única objetividad del arte.

Desechemos las teorías basadas en la relatividad del

"arte nacional"; ¡universalicémonos! que nuestra natural fisio-
nomía racial y local aparecerá en nuestra obra, inevitablemen-
te.

De todas estas notas extraídas de algunos libros que nos hacen saber el modo de pensar de grandes pintores en la historia del arte, saco las siguientes conclusiones:

Cuando el pintor maneja su expresión en el dilema -- del lenguaje pictórico: abstracto o figurativo, se encuentra ante la necesidad de crear un lenguaje propio, o sea ir a pa-
rar a una abstracción, que sea también expresión.

Es decir, el pintor no puede sino ir sobre la realidad propia de la pintura.

Todo pintor tiene que correr el riesgo de experimentar su lenguaje, apoyándose en la evidencia para reconocer su mejor expresión.

- Recuerdo cuando pinté el cuadro en rojos que titulé "La ciudad y mi sentir" en 1979, cuando saqué el apunte -- iba llegando al centro de la ciudad en un camión apretujado de gente lleno de ruido y de olores, con un calor casi insostenible, ya que era el medio día, pero a lo lejos ví los edificios resplandecientes por la luz del sol formando un conjun-

to increíble de formas y colores; así llegando al estudio -- sin pensarlo más me dediqué a pintar todo aquello vivido y - transformado por mi imaginación plasmándolo en un lienzo y - así quedó convertida toda esa experiencia en una realidad: - mi cuadro.

- La naturaleza realmente se presenta como una es-- tructura compleja, unas veces microscópica y otras macroscó-- pica y nosotros íntimamente mezclados en ella.

Entonces la contemplación por el exterior, se trans forma, pues en participación por el interior.

Así quien es pintor advierte que él mismo es la na-- turaleza.

La palabra mar no tiene nada que ver con el mar - - real: sin embargo lo designa:

El poeta no se contenta con esta designación; así - escribe un poema que se convierte en mar.

La realidad musical no ha tenido nunca por finali-- dad imitar lo real; y nadie tiene porqué esperar esto del mú sico.

Pues lo mismo sucede con la pintura: su título expresa lo real, que queda enteramente sustituido por su propia realidad.

Así llego a la conclusión de que el arte es artificial y nada natural.

Crear no es imitar la naturaleza, sino igualarla, y de ser posible superarla por una invención. De lo cual, entre los vivientes, sólo es capaz el hombre.

En fin que de todo deduzco que los conceptos se han transformado y los bodegones, paisajes y retratos imitativos ya no pueden satisfacer el ideal de belleza del hombre actual porque éste considera el arte, no como una suma de técnica y veracidad en la representación, sino como algo que tiene un contenido emotivo, un mensaje, agradable o desagradable, pero que posee cualidades humanas, y como referencia de una naturaleza re-creada por elementos abstractos y subjetivos, extraídos de ella misma y también resultantes de la gran herencia del arte de todos los tiempos y del constante ejercicio de una visión con ojos del presente.

Este arte podrá ser gustado por quienes estén en condiciones de percibirlo.

Así como el artista necesita de una experiencia técnica y de una sensibilidad cultivada para poder expresar lo que siente, el espectador de una obra actual requiere de un largo ejercicio y de un autocultivo de su mente, para comprender el lenguaje o sentido del mensaje que percibe y poder establecer un juicio.

- Otro cuadro que presento como trabajo experimental junto con esta tesis es el titulado: "Día lluvioso" que en realidad es una sinfonía de azúles, que además creo que sí expresa mi sentir profundo vivido en algún momento de mi existir, sumergida en un fuerte aguacero mientras caminaba por una calle de nuestra capital; si el expectador se fija, hasta podrá ver a una de nuestras pobres mujeres cubierta con un rebozo que caminaba frente a mí; total que en mi cuadro, según mi parecer hice visible, de lo real, lo que no se ve, o sea que dicho cuadro es la interpretación de lo que para mí fué un día lluvioso.

Con todo lo expuesto con anterioridad en este trabajo de tesis creo que resulta evidente que entre el arte figurativo y el arte abstracto aunque realmente existen diferencias entre ambos tipos de arte, no es posible delimitar con precisión el momento en que los elementos de uno pasan a ser parte del otro y biceversa luego entonces, aunque en ocasiones al travez de la historia ha predominado unas veces el ar-

te abstracto otras el figurativo siempre entre ellos existe una profunda relación ya que siempre coexisten.

BIBLIOGRAFIA

- 1.- Adriani, Gotz. Paul Cezanne, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1981, (comunicación visual).
- 2.- Adriani, Gotz, Toulouse-Lautrec, Barcelona, Ed. Gustavo-Gili, 1981, (comunicación visual).
- 3.- Albers Josef. La interacción del color, Madrid, Ed. - - - Alianza Forma, segunda Ed. 1980.
- 4.- Arnheim, Rudolf. Arte y percepción visual, Madrid, Ed.- Alianza Forma, 1979.
- 5.- Bayón Damián. Arte de ruptura, México, Ed. Joaquín Martiz, 1973.
- 6.- Bucci, Mario. Joan Miro, Barcelona, Ed. Nauta, 1970 - - (grandes maestros del siglo XX).
- 7.- Bayón Damián. Arte de ruptura, México, Ed. Joaquín Mor--tiz, 1973.
- 8.- Casson, Jean. Panorama de la Pintura Contemporanea, W.- Hess.

- 9.- Clarence, Lambert Jean. Historia General de la Pintura, Madrid, Aguilar 1969.
- 10.- Cohen, Josef, Sensación y Percepción Visual. México, Ed. Trillas, 1979. (Temas de psicología).
- 11.- Dufrenne Mikel, René, Passeron; Jean, Baudrillard. La - Practica de la Pintura, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, -- 1978, (Colección punto y línea).
- 12.- De Micheli Mario, Las vanguardias Artísticas del Siglo - XX, Madrid, Ed. Alianza, 1983.
- 13.- Dieterioch. Anton, Goya, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, -- 1980, (Col. Comunicación visual).
- 14.- Dorfles Guillo, Ultimas Tendencias del Arte de Hoy, -- Barcelona Ed. Labor, Quinta Ed. 1976.
- 15.- Frank, Elgar. Cézanne, Madrid, Ed. Daimon, 1969. (Los - grandes maestros).
- 16.- Fleming, William. Arte, Música e Ideas, México, Ed. In-- teramericana, 1971.

- 17.- F. Gual Enrique. La Pintura de Cosas Naturales, México, S.E.P. Ed. Primera 1973.
- 18.- Geelhaar Chirstian. Paul, Klee, Barcelona, Ed. Gustavo - Gili, 1980. (Col. Comunicación Visual).
- 19.- García, Nestor. Canclini. Arte Popular y Sociedad en -- América Latina, México, Ed. Grijalbo, 1977.
- 20.- García, Néstor. Canclini. La Producción Simbólica, México, Ed. Siglo XXI, 1979.
- 21.- Haak B, Rembrandt, Barcelona, Ed. Gustavo, Gilli, 1981.- (Comunicación Visual).
- 22.- Beils; Horst, Schuster, Martín. Psicología del Arte, Barcelona, Ed. Blume, Primera Ed. 1982.
- 23.- Hauser Arnold, Sociología del Arte. Tomos: I, II, III, - IV, V, Ed. Guadarrama, 1976.
- 24.- Hauser Arnold, Historia Social de la Literatura y el - - Arte. Ed. Guadarrama, Tres Tomos, 13a. Edición 1976.
- 25.- L. Jaffé Hans. El Arte del Siglo XX. EDAF, Ediciones y -- Distribuciones. (Las grandes épocas del arte).

- 26.- Jensen Ad. E. Mito y Culto Entre Pueblos Primitivos, México, Traducción de Carlos Gerhat, Fondo de Cultura Económica, Segunda reimpresión, 1982.
- 27.- Kandinsky, Wasily. Punto y Línea Sobre el Plano, Barcelona, Barral Editores, Cuarta Edición marzo, 1975.
- 28.- Kandinsky, Wasily. De lo espiritual en el Arte, Barcelona Barral Editores, Segunda Edición Octubre, 1977.
- 29.- Kahler, Erich. La Desintegración de la Forma en las Artes, México, Siglo XXI Editores, Cuarta Edición, 1978.
- 30.- Lorenzano, Cesar. La Estructura Psicosocial del Arte, -- México, Siglo XXI Editores, Primera Edición, 1982.
- 31.- Marchan, Simón. Del Arte Objetual al Arte del Concepto, - Madrid, Ed. Alberto Corazón, Segunda Ed. 1974.
- 32.- Marchan Fiz, Simón. La Estética en la Cultura Moderna, - Barcelona, Editorial Gusvato Gili, 1982.
- 33.- Doermer, Max. Los Materiales de Pintura y su Empleo en el Arte. Barcelona, Editorial Reverté, 1965, 1973, 1975.

- 34.- Menna Filiberto. La Opción Analítica en el Arte Moderno, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977.
- 35.- Mateo Gómez Isabel, Mulazni Germano. El Bosco, Barcelona, Noguer, 1981.
- 36.- Malins, Fredorick, Mirar un Cuadro. Madrid, Hermann Blume, 1983.
- 37.- Standaliffe Hugh. El Gran Libro del Color, Barcelona, -- Edit. Blume, 1982.
- 38.- Morawski Stefan. Reflexiones Sobre Estética Marxista, México, Ed. Era, Primera Edición 1977.
- 39.- Momell Bassegoda Nomell. Atlas De Historia del Arte, Barcelona, Ed. Jover, 1981.
- 40.- Pijoan. Historia del Arte, Cuatro Tomos, Barcelona, Ed. Salvat, 1966.
- 41.- Picasso, Pablo. Retrospectiva. the museum of Modern Art. New York, Ed. Poligrafa, 1979.
- 42.- Pleynet Manelin. La Enseñanza de la Pintura, Barcelona-Ed. Gustavo Gili, 1983.

- 43.- Read, Herber. Arte y Sociedad, Barcelona, Ed. Península, Tercera Edición: Marzo de 1977.
- 44.- Strieder Peter. Durero, España, Ed. Moguer, 1981.
- 45.- Shuster Martín, Beisl Horst. Psicología del Arte, Barcelona, Ed. Blume, Primera Edición 1982..
- 46.- Saxton Colin. Curso de Arte, España, Traducción Juan Manuel Ibeas, Ed. Hermann Blume 1982.
- 47.- Sánchez Vázquez Adolfo. Textos de Estética y Teoría del Arte. México, Ed. UNAM, 1978.
- 48.- Sánchez Vázquez Adolfo. Las Ideas Estéticas de Marx, México, Ed. Era, Octava Edición. 1979.
- 49.- Tarabukin Nicolai. El último Cuatro, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977. (Colección Punto y Línea).
- 50.- Tibol Raquel. Textos de David Alfaro Siqueiros, México, - Archivo del Fondo 22-23, 1978.
- 51.- Volboudt P. Kandinsky, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1981 (Comunicación Visual).

- 52.- Veiga Fradera R. Atlas de los Estilos Artísticos, Barcelona, Ed. Jover, 1976.