

00261

13
20
24

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

**Elementos del Abstracionismo
de caracter informal en la obra
de algunos autores abstractos
y sus manifestaciones concretas
en la obra personal**

TESIS
PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRIA EN ARTES VISUALES
ORIENTACION PINTURA

PRESENTA
EVA SARA RAMSEIER AERNE

MEXICO D.F. 1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

AGRADECIMIENTOS:
ME PARECE JUSTO HACER MENCION
DE LAS PERSONAS E INSTITUCIONES
QUE CONTRIBUYERON DE UNA Y OTRA FORMA
A LA REALIZACION DE ESTE PROYECTO.
A CADA UNO DE ELLOS
MI MAS SINCERO AGRADECIMIENTO:

ESTHER, RENE
WALTHER, BEATRIZ
CLARA MIRANDA

MAESTROS:
CARLOS BLAS GALINDO MENDOZA
IGNACIO SALAZAR ARROYO
EDUARDO CHAVEZ SILVA
FRANCISCO DE SANTIAGO
ANTONIO SALAZAR BAÑUELOS
JULIO CHAVEZ GUERRERO

A LA ACADEMIA DE SAN CARLOS
A LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

INDICE

CONTENIDO	PÁGINAS
INTRODUCCION.....	1
CAP. 1	
LO ABSTRACTO:FUNDAMENTO TEORICO CONCEPTUAL DEL ABSTRACCIONISMO SU EXPRESION EN EL ARTE.....	4 A 14
CAP. 2	
ANTECEDENTES DEL ABSTRACCIONISMO.....	15 A 37
2.1	
Irrupciones de la abstracción y tendencias anteriores del abstraccionismo.....	15 A 37
2.2	
Antecedentes históricos generales de la primera mitad del siglo XX que condicionan el surgimiento y consolidación de la tendencia del abstraccionismo... 	38 A 42
CAP. 3	
EL ABSTRACCIONISMO COMO MOVIMIENTO Y ARTE INDEPENDIENTE.....	43 A 89
CAP. 4	
OBRA PERSONAL.....	90 A 102
CONCLUSIONES.....	103 A 109
NOTAS Y REFERENCIAS.....	110 A 112
INDICE DE NOMBRES CON DATOS BIOGRAFICOS.....	113 A 120
CATALOGO OBRA PERSONAL CON FOTOS.....	121 A 141
BIBLIOGRAFIA.....	142 A 147

**ELEMENTOS DEL ABSTRACCIONISMO DE CARACTER INFORMAL EN LA OBRA DE
ALGUNOS AUTORES ABSTRACTOS Y SUS MANIFESTACIONES CONCRETAS EN LA
OBRA PERSONAL.**

**TESIS ESCRITA POR: EVA SARA RAMSEIER AERNE
DEP. ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS, UNAM. 1995**

"La práctica de la pintura sigue siendo, desde los tiempos más remotos, una tarea individual que permite transmitir la experiencia de una persona a otra sin mayor exigencia que no sea la de tener la ocasión de percibir directamente la creación"
J.M. Springer, 1994.

INTRODUCCION

El tema que aquí se aborda, trata de probar de alguna manera la tesis anteriormente mencionada.

El arte como forma de la conciencia social, desde el momento mismo de su surgimiento y en su desarrollo histórico ha transitado por diferentes etapas que si bien se han caracterizado por presentar peculiaridades propias, ha seguido una continuidad histórica en su transmisión de generación a generación.

Siguiendo una de sus tendencias: el abstraccionismo, trato de demostrar las condicionantes históricas que determinan su surgimiento y como aún en el contexto social, esta tendencia incide a través de una herencia cultural transmitida, en la obra pictórica personal, pero con características que se imprimen de manera individual a través del acto de la creación. De ahí que también se trata de demostrar, el carácter creador que dinamiza la obra personal, independientemente de las influencias exteriores, a partir de la aportación de elementos nuevos que se encuentran en la misma y la combinación que se logra de dichos elementos.

Para ello estimé necesario definir filosóficamente que era la abstracción, para establecer un vínculo entre el acto mismo de conocer que se da en la relación hombre-naturaleza y como ello se manifiesta en la actividad artística, con características muy específicas de esta forma de expresión, en la que se plasma no sólo el conocimiento adquirido por la observación y la experiencia respecto a lo natural, sino la realidad social misma.

De ahí que el presente trabajo se estructure con una lógica que va de lo filosóficamente general, a las particularidades de una tendencia, y de ahí a la individualidad de la creación pictórica, en el que se analizan contextos históricos desde el punto de vista temporal y contextos históricos espacialmente determinados, pero tratando de establecer aquello que es común y diferente para cada caso concreto. A lo largo del mismo se trata de transmitir la idea de que el arte como reflejo de la realidad, es una representación que encierra una abstracción con características muy específicas. Incluso en el contexto mismo del reflejo artístico, la imagen abstracta cambia según el tipo de expresión y cambia históricamente (temporal y espacial), y aún más adquiere su singularidad en los casos individuales.

Tales variaciones aparentes no son arbitrarias, la concepción del mundo determina la forma en que se expresa el artista y obviamente, los cambios que se dan a lo largo de la existencia humana, marcan los lapsos en los cuales se inscriben los diferentes lenguajes pictóricos.

La constante búsqueda individual por la que pasa un artista al iniciarse, no puede verse aisladamente, sino ha de situarse en el contexto de sus relaciones sociales que condicionan dicha búsqueda.

También es intención de este trabajo, encontrar una respuesta a esta búsqueda; donde tengan sustento las propias invenciones y creaciones personales. Eso a mi modo de ver es posible, si se amplía la experiencia práctica mediante la observación de las diversas etapas por las que ha pasado la consciencia artística en sus diferentes tendencias, las que se expresan por los intérpretes de los diferentes momentos históricos, con características peculiares muy diversas.

1. LO ABSTRACTO: FUNDAMENTO TEORICO-CONCEPTUAL DEL
ABSTRACCIONISMO, SU EXPRESION EN EL ARTE.

El análisis que desarrollaré, partirá fundamentalmente del principio de que la creación humana se encuentra necesariamente condicionada por el contexto histórico y social en que se origina. El caso del arte, aún cuando la subjetividad le aporte rasgos peculiares puede ser entendido como una forma de expresión variable a través del desarrollo histórico y sociológico; es decir puede ser conceptualizado desde esta perspectiva.

En la aurora de la humanidad, la naturaleza se presentaba al hombre como un fenómeno complejo y misterioso, desconocido tanto en su conjunto como en sus partes singulares. La necesidad de obtener recursos para subsistir obligó al hombre a penetrar, primero instintivamente y luego de manera cada vez más conciente, en la conexión causal de los fenómenos.

Al vislumbrarse elementos del conocimiento científico, comienza la historia de la ofensiva conciente contra los misterios de la naturaleza, sobre la base de la aprehensión práctica y racional del mundo. El punto inicial de la contemplación y la representación, el comienzo de este largo camino, milenario, no podía ser otro que la realidad en su diversidad concreta.

No es casual, por tanto, que en la ciencia de los tiempos antiguos se percibe la indeleble huella de la visión sensorial

concreta de la realidad y de la correspondiente posición en el estudio de la misma. Cuando Tales, Heráclito y otros pensadores de la antigua Grecia intentan hallar "la raíz de la vida" cierto principio general de la naturaleza manifiesto en todos los procesos de la misma, veían tal raíz en cosas sensorialmente concretas como el agua, el fuego etc.

Ya en ese periodo los antiguos pensadores tenían planteado el problema de lo abstracto y de lo concreto, pues procuraban encontrar en la diversidad concreta de la naturaleza un principio general, asiento de toda la multiplicidad de cosas y fenómenos.

El agua, el fuego, el aire, contemplados en cualidades semejantes; en principio son abstracciones, resultado de delimitar en la multiplicidad lo singular, divisible y lo no divisible. La idea acerca de la existencia de los átomos, introducida en el pensamiento antiguo por la obra de Leucipo y posteriormente desarrollada por Demócrito, fue resultado de una mayor penetración del pensar en la esencia de la naturaleza y significó un alto grado de abstracción de lo concreto.

Analizando la historia del conocimiento humano en su conjunto, no será difícil convencerse de que dicho conocimiento humano recorre el camino que lleva de lo concreto sensorial a lo abstracto y de lo abstracto a lo mentalmente concreto. No cabe señalar un límite cronológico hasta el cual en la cognición humana,

avance de lo concreto en la realidad hacia los principios abstractos y luego siga avanzando desde estos principios hacia lo que es concreto en el pensar.

Desde el punto de vista filosófico, en general en el análisis del proceso de conocimiento, se define lo concreto como la integridad de una cosa, como un fenómeno, que existe en la multiplicidad de sus propiedades y determinaciones, y en la interacción de todos sus aspectos y partes.

Lo concreto es, no sólo la integridad de los nexos y relaciones internas de la cosa o del fenómeno, sino también sus nexos y relaciones con otras cosas o fenómenos. No se pueden aislar las cosas, sin que dejen de ser lo que son. Al margen de esas condiciones, las cosas no pueden ser concebidas como algo concreto.

Lo abstracto en cambio, es una parte del todo, extraída de él y aislada de todo nexo e interacción con los demás aspectos y relaciones del todo.

La contradicción entre lo concreto y lo abstracto suele verse también en el hecho de que lo primero es percibido de manera directa, es visible y tangible. En cambio lo segundo no es visible, no es tangible y llega a ser conocido tan sólo de manera mediata, indirecta.

Es decir, el camino que lleva al conocimiento del mundo objetivo, pasa por la abstracción. Hablando de manera figurada cabe decir que la abstracción, en forma de conceptos, leyes etc., forma el collado por el que es indispensable pasar para que la realidad de apariencia caótica al principio, se ofrezca a la mirada como una unidad de fenómenos y procesos correlacionados.

En el estadio de la reproducción mental de lo concreto, después de haber sido conceptualizado, el círculo en cierto modo se cierra en el punto de partida, pero sobre una nueva base: la diversidad se nos presenta ya no como un conjunto caótico de aspectos y relaciones, sino como una unidad "organizada", subordinada a determinadas leyes.

Lo concreto mentalmente reproducido, aparece ya no como suma de diversos datos, observaciones, hechos, proposiciones separadas etc., sino como un saber sobre fenómenos iluminado por una idea única: el concepto.

Así, en la manifestación artística, la reproducción mental de lo concreto, se concretiza por medio del acto creativo, y encuentra en la obra una expresión que refleja lo concreto pensado en una nueva forma como unidad organizada, subordinada a determinadas leyes que el artista le impone según sus propias concepciones formales en el mismo acto creativo.

La producción artística conforma la suma de diversos datos, observaciones, hechos, proposiciones separadas etc., como representación de un saber sobre fenómenos, iluminada por una idea única impuesta por el artista al hacer la obra.

Si en términos filosóficos acerca del proceso de la cognición, el acto de alejarse de lo concreto, significa el primer estadio del proceso, ello presenta una doble naturaleza, lo que es el alejarse, para aproximarse mejor a lo concreto.

En términos de la creación artística esto significa, que en la observación de lo concreto real, es necesario meditar la información visual, ejerciendo así un alejamiento mental momentáneo, que se reproduce y concretiza posteriormente por medio de la interacción artística en la obra del autor, donde la información abstraída de la realidad concreto sensible, se aproxima a una nueva realidad concreta.

El paso de lo concreto sensorial a lo abstracto no nos aparta, en esencia, del mundo concreto, sino que nos acerca a él, en el sentido de que lo llegamos a conocer más hondamente en su esencialidad, y sólo habiendo descubierto por medio de abstracciones la esencia de los fenómenos, podemos luego conocerlos en lo que tienen de concreto.

En el arte, el mismo paso, nos acerca a la realidad concreta sensorial, mediante una abstracción de aquella, traducida por los medios que el artista usa y su aplicación táctil de ellos.

Reflejando este mundo sensorial con intuición y tacto físico, el artista llega a sentir e interpretar la esencia de los fenómenos, reconociendo y reproduciendo estos con nuevos elementos concretos.

En el arte abstracto, los resultados de este proceso se muestran en la obra con elementos plasmados mediante un gesto intuitivo, desfigurando las formas reales del mundo concreto.

En la representación de dichos elementos, en la obra abstracta juega un importante papel su esencia, su aspecto matérico, sus posibilidades compositivas, sus particularidades como forma en movimiento o en equilibrio con otros elementos, y el carácter general que les imprime el artista.

Con los elementos abstraídos de la naturaleza y clasificados por el artista de forma abstracta en correspondencia con su temperamento personal, se puede plasmar, lo que en términos filosóficos se puede entender como lo encontrado mediante la abstracción, que es cierto aspecto o cierta propiedad de la cosa, para caracterizar lo que constituye la base esencial y la unidad de todas las manifestaciones de la cosa dada.

Cuando comienza el proceso de ascensión de lo abstracto a lo concreto pensado, los elementos que clasifica y caracteriza el artista y que usa en su lenguaje visual personal, constituyen para él la base con la que da su propia interpretación a las

cosas observadas y reflexionadas, manifestándolas como unidad concreta.

Es necesario abstraer del todo, de lo concreto, cada una de sus partes para que sea posible investigar lo que una cosa es. Este proceso se realiza a través del análisis y la síntesis. El fin del análisis estriba en descomponer el todo en sus partes y hallar las facetas más esenciales, con las que luego, este todo por medio de la síntesis, puede volver a unirse.

Un proceso análogo podemos hallar en el arte abstracto, en que a menudo se utiliza como recurso la descomposición, para analizar y luego componer sus partes mediante una conceptualización nueva.

Cuando lo que se investiga es el problema que trata de la correlación entre lo abstracto y lo concreto -Categorías íntimamente vinculadas al análisis y la síntesis- el problema no se limita simplemente a hallar y descubrir la esencia del todo, su aspecto esencial, por medio del análisis. Desde luego esto también es importante para resolver el problema de lo abstracto y lo concreto. Pero el objeto específico de la abstracción estriba, en este caso, en separar, mediante el análisis, el aspecto esencial que puede desempeñar el papel de abstracción inicial en la vía ascendente de lo abstracto a lo concreto.

Esto significa que la abstracción inicial ha de caracterizarse por algunas propiedades nuevas, complementarias, aparte de lo que le es esencial: expresar de manera abstracta, pura, la esencia de la cosa, del fenómeno, del proceso. La abstracción inicial ha de poseer dos cualidades:

- 1) La de reflejar la esencia, la causa de la cosa.
- 2) Ser una abstracción límite, es decir, no alcanzada de manera mediata a través de otras abstracciones, sino que, por el contrario, ella misma ha de servir para que puedan llegarse a conocer otras facetas y propiedades de los fenómenos.

Dicho de otro modo, las abstracciones iniciales son conceptos que han alcanzado un límite en el acto de abstraer, aplicados a una multiplicidad concreta dada, y que reflejan una parte del fenómeno observado o reflexionado.

De ellas parten una serie de mediaciones, en el sentido que son el manantial del que surgen y se desarrollan los demás pasos de la investigación.

En una pintura o en un dibujo, las primeras manchas o los primeros trazos, reflejan una parte esencial del objeto observado o memorizado por la experiencia visual. De ellos surgen los demás pasos de la creación.

Partiendo de la abstracción inicial, el pensamiento debe de reproducir el fenómeno como unidad concreta íntegra, formada por

todos sus aspectos y propiedades, como una diversidad en la unidad, como una combinación de numerosas determinantes.

Ello se presenta como una contradicción entre lo abstracto y lo concreto en el proceso de conocer, por lo que es necesario un minucioso trabajo mental para unir tales contrarios y para combinarlos.

En el acto de la creación artística, la contradicción mencionada entre lo abstracto y lo concreto en el proceso del conocer, se expresa en la combinación de los contrarios, lo que surge en el abstraccionismo informal por ejemplo, de manera inmediata y a partir de una breve meditación sobre los aspectos y propiedades, que se conforman así como unidad de numerosas determinantes, que se integran en la composición de la obra concreta.

La contradicción que entre lo abstracto y lo concreto se da en el pensamiento, expresa las contradicciones existentes entre lo general y lo singular, entre la esencia y el fenómeno, entre el contenido y la forma en que esta se manifiesta. La imagen abstracta es el resultado de dichas contradicciones, por medio de la creación, la unión de estos contrarios sobre un mismo plano.

El artista abstracto refleja la esencia y el contenido de los fenómenos en una forma dada. El fenómeno, como conjunto de nexos y relaciones complejas no surge de golpe; por este motivo el proceso de ascensión de lo abstracto a lo concreto, ha de reflejar también, de una y otra manera el desarrollo del

fenómeno. Este desarrollo se traduce, en la asimilación del fenómeno por el artista; que lo refleja partiendo de su mundo interior, interpretándolo de manera personal a un plano artístico, y la obra como conjunto de nexos y relaciones complejas; se desarrolla como un objeto concreto, que se logra por medio del proceso de la abstracción de los fenómenos, a los que la interpretación del artista, les aporta nuevas facetas.

Con esto se determinan los rasgos en que se expresa el arte abstracto, como una forma específica de manifestación del arte pictórico.

En lo que se conoce del arte abstracto comunmente, como formas abstractas, manchas, líneas en un aparente desorden; destacan lo que se puede reconocer como, formas de carácter ordenado, simétrico, geométrico y otras de carácter más espontáneo, intuitivo, y las que consisten en distintos, a veces espesos materiales, que le aportan un carácter matérico, atribuyendo a la imagen una cierta topografía.

Considerando estos aspectos, se pueden deducir por lo menos tres diferentes categorías:

-"lo ornamental geométrico", que se caracteriza por ser geométrico ornamental, que muestra una forma regular plana, representada no con un criterio representativo, sino como directa imposición de elementos de orden y simbolización del espacio, y de los valores esenciales.

-"Lo intuitivo," que se define por su carácter de gesto, producido por el gesto motor, la maraña lineal, con un ritmo discontinuo.

-"Lo matérico", en la que los materiales se valoran por sí mismos, en que los fondos se sublevan contra las formas y las calidades obtenidas por las técnicas más diversas y adquieren un interés que se sitúa por encima del que corresponde al dibujo, color, forma abstracta e incluso composición.

Principalmente por medio de ellas, y como recursos en la abstracción pictórica, se abstrae la esencia que se encuentra en los múltiples fenómenos de la realidad, y se concretiza cuando ha pasado por la memorización y reflexión del artista.

El logro del artista abstracto debe ser, a diferencia del científico, que lo traduce en leyes, categorías, principios etc., plasmar en su obra la esencia del fenómeno y hacerla visible, concreta y palpable en función de su interpretación de la realidad y creatividad propia.

2. ANTECEDENTES DEL ABSTRACCIONISMO

2.1 IRRUPCIONES DE LA ABSTRACCION Y TENDENCIAS ANTERIORES DEL ABSTRACCIONISMO.

En el contexto de una nueva orientación en el camino del arte provocado por los cambios que se dan a partir del Renacimiento, se comienzan a dar irrupciones de representaciones abstractas, importantes para el posterior desarrollo de la tendencia, más acentuadamente en el período de la Revolución Industrial.

Esta marcó las condiciones del cambio a fines del siglo XVIII y transformó extraordinariamente la realidad económica, científica, social, política y cultural de la época.

A base de los acontecimientos del cambio surgieron los fundamentos de los cuales se conformarán las primeras vanguardias, que más tarde iniciarán diversos movimientos artísticos, llámense fauvismo, expresionismo, cubismo y abstraccionismo entre otros. Sus formas escritas son los manifiestos, que expresan en varias maneras la búsqueda de una nueva autonomía en el arte, viéndolo como un campo de investigación independiente.

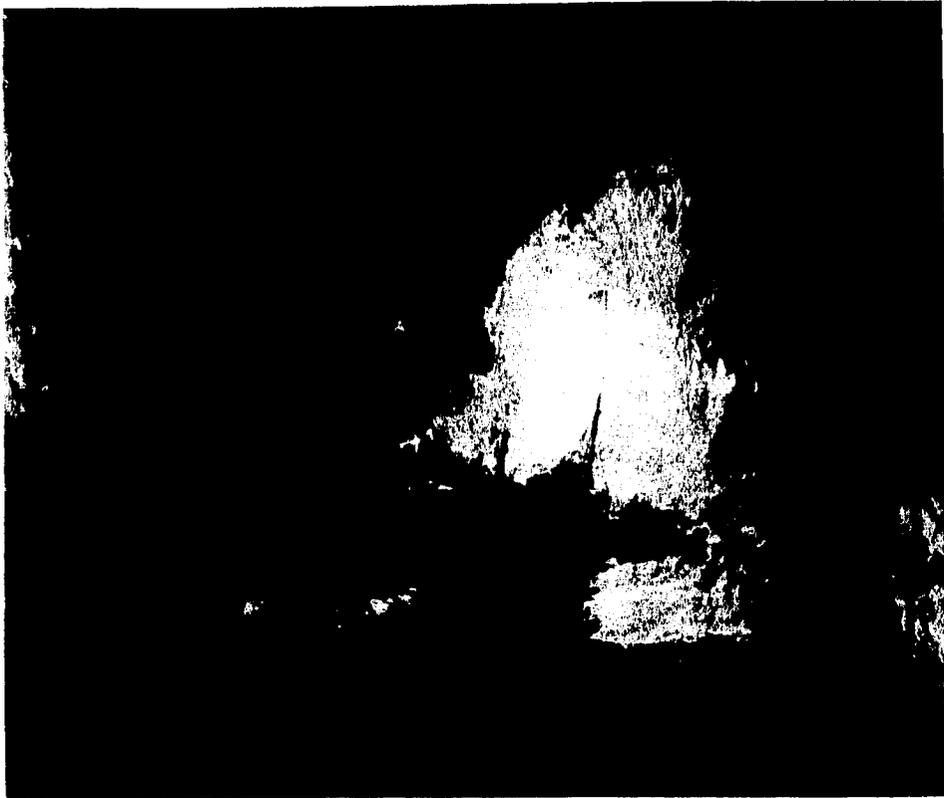
Es indispensable reconocer que estas tendencias parten de la experiencia anteriormente procesada por el movimiento impresionista occidental, que marcó una evolución importante en la visión artística.

Con el pretexto de captar la luz real y el color modificado por los contrastes simultáneos y los reflejos lumínicos, los impresionistas destruyeron la imagen ilusionista de la forma tal como había llegado de la tradición artística del Occidente.

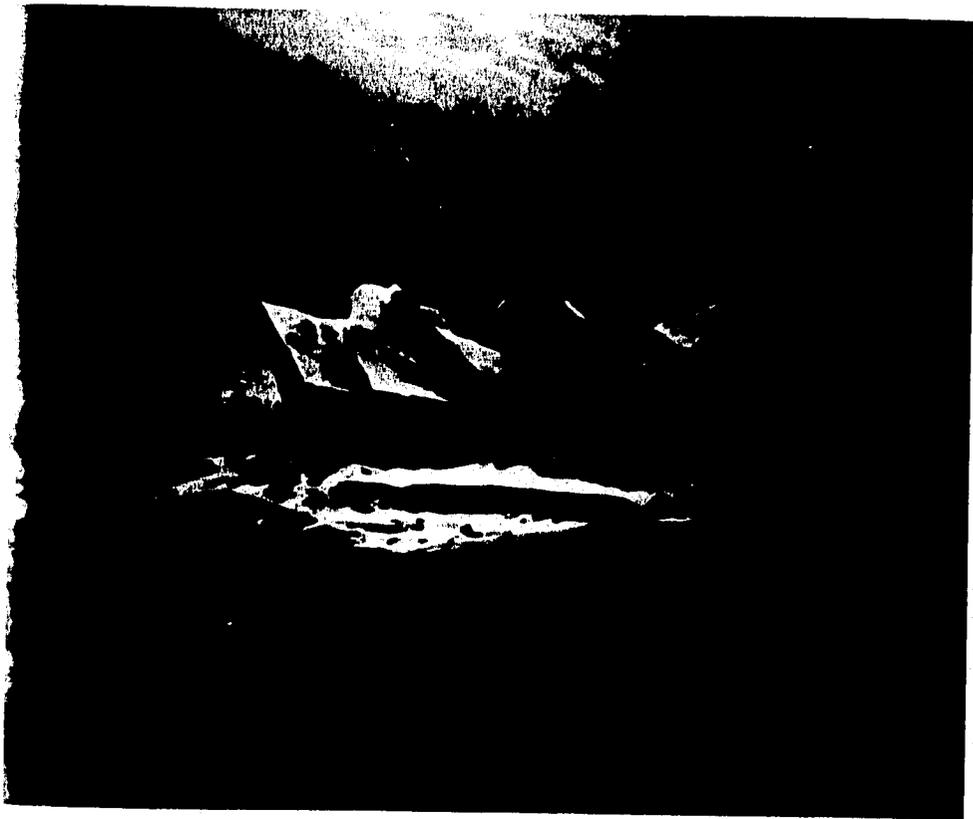
Muchas obras de Claude Monet (38) sobre todo, conducen a un estado informal los esquemas dibujísticos, las relaciones de forma y color y las condiciones del mismo espacio. Desde luego, la tendencia a disolver las formas en una atmósfera incandescente, dinámica, carente de elementos definidos y poseída casi en su totalidad por el phatos inespacial de lo informe, se había dado con igual potencia en algunos precursores del impresionismo, en particular en el inglés William Turner (62), que fue un estudioso de los fenómenos de la luz. Pintó paisajes que son visiones luminosas en las cuales formas y objetos desaparecen, y marinas en las que sólo resplandores fluctuantes y violentos constituyen la imagen realmente plasmada en el lienzo.

Con mayor frialdad y dentro de un concepto más intelectual y simbolista, el alemán Friedrich (14), también había ejecutado obras en las cuales una niebla inquietante dominaba las formas uniéndolas en su mundo de presentimientos panteístas.

Así nació el movimiento impresionista, que rompió en parte con el dominio de la representación figurativa convencional y en el que se destacan varios artistas importantes en su tiempo como innovadores de un nuevo gusto.



"UN VAPOR EN LA VENTISCA", 1842.
William Turner, óleo sobre tela, 122 x 91,5 cm.
Galería Tate. Londres.



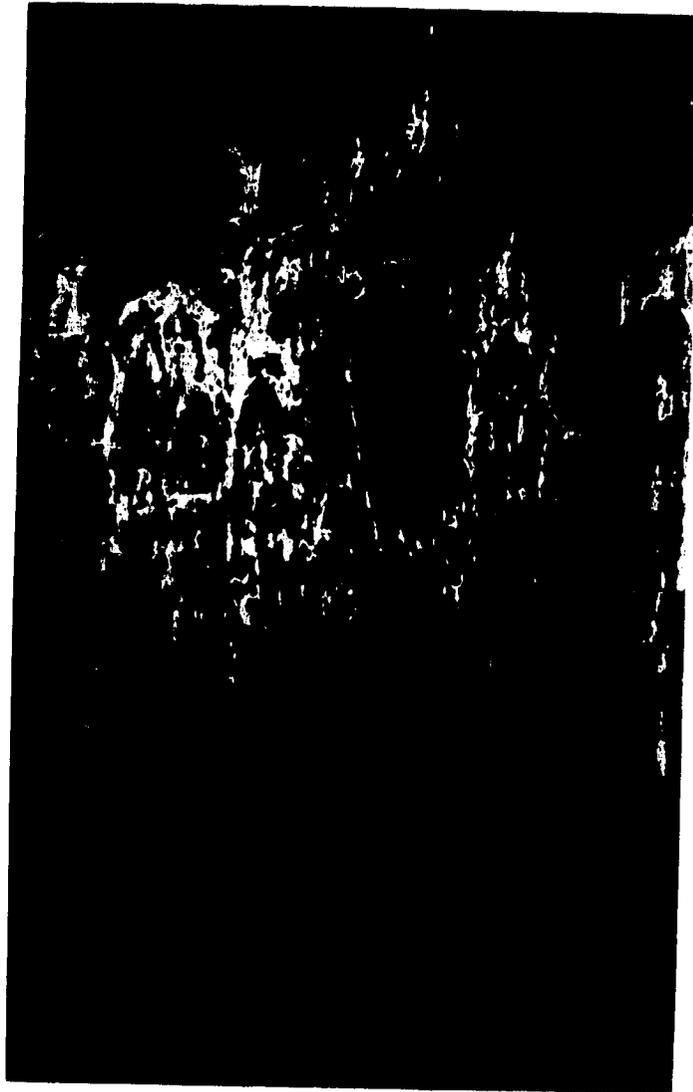
"EL NAUFRAGIO DE LA ESPERANZA", 1804.
Caspar David Friedrich, óleo sobre lienzo, 126.5 x 96.7 cm.
Museo del Arte, Hamburgo.

Ellos desafiaron ciertas normas de la pintura tal como eran enseñadas en las academias, buscaron la libertad de expresión y la práctica pura del naturalismo. Para ello experimentaron largamente con las modificaciones que los efectos de la luz aportarían a la visión de la naturaleza. Los impresionistas tenían como una de sus metas la demostración de que las sensaciones visuales estaban estrechamente ligadas a las, por ellos nombradas, "vibraciones de luz", y comprobaron que en la realidad no existe el claroscuro académico hecho con sombras neutras, sino sólo contrastes de colores.

Estos son unos de los principios sobre los cuales la mayoría de los impresionistas operaron, siguiendo cada uno su temperamento personal.

Cronológicamente hay una coincidencia de estos principios, con la elaboración de la teoría óptica sobre los contrastes simultáneos, pero esta teoría sólo fue utilizada conscientemente casi al concluir la era impresionista por el francés George Seurat (53), que le llamó puntilismo, lo que se puede apreciar como resultado de su producción plástica.

La posición moral de los impresionistas, (sinceridad, libertad individual, igualdad, dignidad de la vida cotidiana, poesía descubierta en los objetos más humildes), reflejaba las mejores aspiraciones humanitarias y democráticas de su época. Estas convicciones se reflejaban en los lienzos como temas comunes y escenas de la vida cotidiana.



"LA CATEDRAL DE RIMEN EN EL ATARDECER", (sin fecha)
Claude Monet, óleo sobre lienzo, 136 x 65 cm.
Museo de Bellas Artes de Leningrado, Moscú.

La vocación inventiva de avance proseguía en la evolución estética a partir de la etapa del impresionismo. Tanto los expresionistas en Alemania, como los fauvistas en Francia, buscaron el camino de la expresión en la interioridad de los sentimientos y de las sensaciones.

El fauvismo significó ante todo, la total liberación del temperamento y del instinto. Los fauvistas deseaban trasladar las sensaciones al lienzo con la mayor brutalidad, interesados en expresarse a través de la organización del color.

Uno de los exponentes más importantes de este movimiento fue Henri Matisse (36) que se caracterizó por la claridad de sus formas y el uso de colores brillantes y expresivos.

El expresionismo de Alemania se distinguió por buscar un mundo de estados emocionales y psicológicos. Propuso un arte que surgiera de la experiencia emocional de la realidad, con el fin de despertar la conciencia en el hombre. Por medio del recurso plástico, los expresionistas frecuentemente utilizaban la deformación de las formas, para reforzar la expresividad.

El expresionismo no sólo abarcó las artes plásticas, sino también la literatura, la música y el teatro. Quedarían de mencionar por su importancia en este movimiento a Emil Nolde (43), Franz Marc (34), Paul Klee (26) y Wassily Kandinsky (25) que, con Kirchner (27), entre otros artistas, fueron miembros del grupo "die Brücke."

El significado que encerraba esta simbólica denominación nos lo dice la carta con la que el grupo invitaba a Emil Nolde a formar parte de él.: "Uno de los objetivos de "die Brücke" es el de atraer a sí a todos los elementos revolucionarios. Esto lo dice su mismo nombre: "puente" Tal era pues, el sentido de la denominación, pero no eran tan claras las bases ideológicas que debían mantener al grupo.

Posiblemente , el común terreno de entendimiento era, sobre todo, el impulso de destrucción de las viejas reglas y la realización de la espontaneidad de la inspiración, igual que los fauvistas, cada uno a través de su propio temperamento.

Kirchner escribía: " El pintor transforma en su obra de arte la concepción de su experiencia. Con un continuo ejercicio aprende a usar sus propios medios. No hay reglas fijas para esto. Las reglas para una obra sólo se forman durante el trabajo, y a través de la personalidad del creador, la manera de su técnica y el fin que se propone...La sublimación instintiva de la forma se traduce impulsivamente al plano."² Así pues se trata de la destrucción de todo canon que pudiera obstaculizar la fluida manifestación del impulso inmediato. Es uno de los puntos de partida de la poética del expresionismo: el no poder sufrir una ley ni una disciplina y obedecer, en cambio, a las presiones emotivas del propio ser.

Esta fuerza psicológica de la inspiración se manifestó en los artistas de "die Brücke" apenas cuando el movimiento llegó a culminar su desarrollo, pero no en todos sus intérpretes.

Recopilando los resultados de esta nueva experiencia del proceso artístico, la tendencia expresionista y su equivalente francés fauvista, facilitaron otro fundamento para la expresión informal.

Dicha base consistía en la destrucción del detalle y en su sustitución por el efecto de la mancha cromática en interacción con las condiciones lineales del entorno. Un mundo de ángulos agudos, de entrantes y salientes violentos y tintados con matices arbitrarios, sirvió para que las proyecciones psíquicas de los artistas invirtieran la "impresión" del mundo visual en la "expresión" de sus estados de ánimo permanentes o transitorios, particulares o culturales, exacerbados por el sentimiento del grupo.

Con su clima de exasperaciones programáticas, el expresionismo preparó el advenimiento de un arte fundado en la sustantividad de sus procesos peculiares.

La cercanía de los movimientos expresionista y simbolista, la vecindad de artistas como Ferdinand Hodler (20) y Edvard Munch (41), muestran en coincidencia, que cada uno de los elementos manejados por el pintor posee un mensaje propio, sin que sea preciso recurrir a la imagen temática para decir

determinadas cosas, ya que un color habla su lenguaje, como también lo hace un signo geométrico, una textura rugosa, la grieta o el mismo movimiento de la pincelada.

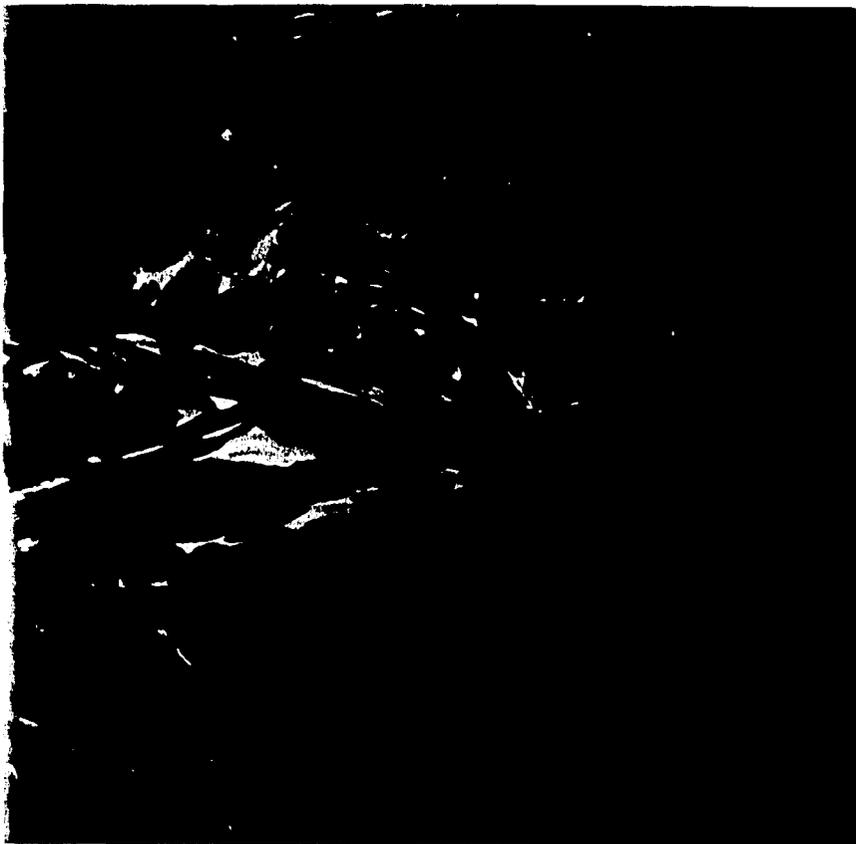
Y ello no constituye un elemento totalmente nuevo, sino que es el resultado de un largo proceso histórico en la evolución pictórica. Así en el arte rupestre encontramos un "soporte" que se muestra intenso, matizado y sobre todo informal a partir de la utilización de las protuberancias naturales de las rocas por los pintores de la cueva de Altamira, para modelar con ellas y sobre ellas las partes salientes de los animales que se representaban con tanto verismo como fuerza sacra y monumental tenían en la realidad.

A parte de este hecho, que no tiene otro valor que el de un recurso, las vetas, grietas, resquebrajaduras, variaciones de color y de grano, los plegamientos inclusive de las rocas, apareciendo en torno o bajo las pinturas del paleolítico, sean figurativas o esquemáticas les confieren un valor adicional que el arte de la segunda posguerra tuvo por fuerza que reconocer, lo que acentúa por una vía más la continuidad ya aludida entre el sistema creador de la antigüedad remota y el de nuestros días.

El concepto rigurosamente geométrico por ejemplo que caracteriza el arte celta desde los últimos tiempos prehistóricos hasta la Edad Media, aparece de nuevo en la obra de autores como Piet Mondrian (39), uno de los iniciales protagonistas entre los artistas de la corriente del abstraccionismo geométrico, quienes a través de una inspiración científica y por medio de la abstracción buscaron aprender, analizar y expresar la realidad.

También como uno de los antecedentes del informalismo, se da un abstraccionismo de carácter instintivo, libre, basado en el movimiento, que encontramos con frecuencia en las obras de la prehistoria, aunque, ya desde los primeros tiempos, sobre todo en los ornamentos, surge una clara tendencia a organizar, es decir, a regularizar y agrupar factores rítmicos (series de incisiones paralelas, meandros discontinuos, círculos no exactamente regulares concentricos, etc.). Pero, en cualquiera de sus formas, la abstracción se opone dialécticamente en su representación al mundo tal y como existe en la realidad.

Mientras se cumplía un amplio proceso de reinvención de la iconografía, negando la tradicional imitativa y procediendo a crearla sobre los fundamentos de la línea, de la forma geométrica, del color o del movimiento rítmico, se produce otro movimiento de transformación en la pintura que concierne a los procedimientos.



"DESBORDAMIENTO DEL DIQUE", 1910.
Thomas Rothluff, óleo sobre lienzo, 34 x 76 cm.
Museo de Brücke, Berlin.



"DANZA ALREDEDOR DEL BECERRO DE ORO", 1910.
Emil Nolde, óleo sobre lienzo, 105,3 x 88 cm.
Galería Estatal de Arte Moderno, Munich.

Ya a fines de siglo XIX se comenzó a dar muestras de cansancio frente a la técnica habitual y al empleo preferente del óleo. Fue el cubismo el que dió inicio histórico a la transformación aludida, y dentro del procedimiento tradicional, se comenzó a introducir desde finales del período gótico.

A fines de 1911, Picasso (46) insertó elementos pegados en sus telas y desde 1912 ello se convirtió en práctica corriente de los cubistas, que habían descompuesto la forma por la vía del esquema estructural, la mezcla de arena y pintura, y por el rescate de otros recursos plásticos, para obtener determinadas cualidades texturales.

Dentro del cubismo y del futurismo se desarrolló la tendencia intimamente disolvente de la forma-color del neoimpresionismo, con su técnica divisionista a base de puntos.

En efecto, el cubismo correspondía al deseo de un orden plástico que surgía de la inseguridad brumosa del impresionismo. Sin embargo, los cubistas tenían motivos para interesarse por Cézanne(7) a pesar de que la pintura cezanniana venía probablemente de la escuela impresionista. Cézanne era un artista que intentaba poner remedio a la situación de la falta de rigor y de coherencia estilística, es por eso que los cubistas, ya desde sus primeras obras, empezaron a mirar obstinadamente hacia Cézanne.

Según él, el cuadro es resultado del conocimiento y de la emoción al mismo tiempo, organizados por el artista en la imagen. El objetivismo impresionista, confiado esencialmente al registro puro de las impresiones, queda a un lado. En Cézanne hay meditación, hay reflexión interior: "El paisaje se humaniza, se refleja y piensa en mí." Tiene una clara conciencia del problema: "Yo soy la conciencia subjetiva de este paisaje y mi lienzo es la conciencia objetiva."³

Con esto ya queda planteado el problema moderno de la autonomía del arte: el cuadro es un ente en sí, con leyes absolutamente propias, por otra parte, esa nueva realidad no niega las relaciones de origen, sino que las confirma.

Y esto es así porque en Cézanne la creación nunca es un mero hecho especulativo.

Más adelante veremos que los intérpretes del primer abstraccionismo desarrollan por su parte esta idea, partiendo de una conciencia exclusivamente subjetiva espiritualizando la obra artística, dándole un valor absoluto, independiente del mundo real.

Cézanne quiere que el cuadro viva con vida propia, quiere que sea autónomo, pero al mismo tiempo sabe que la obra no puede vivir, si no ha sido generada por todas las potencias del artista en unión con las potencias del mundo real.

En la opinión de Cézanne, una vez creadas las formas, hay que relacionarlas entre sí, y entonces aparece el problema de los planos, de su encuentro, de su orden, de su articulación: en suma la arquitectura del cuadro.

Así tocamos otro punto esencial de la invención formal cezanniana, que ha tenido mayores consecuencias para el arte moderno: el inicio de una nueva solución al problema de la perspectiva.

El esfuerzo de Cézanne por captar la forma plástica de las cosas, para dar su peso y su sustancia, lo impulsaba inexorablemente a mirar los objetos, no ya desde un sólo punto de vista, sino desde varios. Sólo así, conseguía captar mejor los planos y los volúmenes. De este modo, un mismo objeto en el interior del cuadro yacía en perspectivas diversas que lo deformaban en sentido vertical, longitudinal o hacia abajo, y de igual manera la línea del horizonte perdía a menudo su misma horizontalidad para inclinarse según las exigencias plásticas del cuadro.

Con este modo de ver; donde un objeto tendía a mostrar simultáneamente, varios lados de sí mismo, situándose en una nueva disposición sobre el lienzo; se creaban proporciones y relaciones distintas de las académicas y tradicionales.

Estas aportaciones introducidas por Cézanne en el planteamiento del cuadro llegarán después, en el cubismo, a la destrucción completa de la perspectiva renacentista.

Surgía así una nueva dimensión del espacio pictórico, el sentido de una dimensión que excluía la idea de la distancia, del vacío y de la medida; en suma, la idea del espacio real a favor de un espacio evocativo, verdadero, no ilusionista, en el que los objetos podían abrirse y superponerse, trastocando las reglas de la imitación y permitiendo al artista una nueva creación del mundo según las leyes de su particular criterio.

Todo esto satisfacía la exigencia de ruptura de las formas convencionales, insertándose en ese movimiento de rebelión y rechazo que ya queda anunciado anteriormente.

Los primeros que comprenden e interpretan y se convencen de la lección de Cézanne son Pablo Picasso, Georges Braque (3) y Fernand Léger (30). En Picasso sin embargo, la lección va acompañada por el arcaísmo de la escultura ibérica y luego del arte negro, además de por otras influencias.

Henri Matisse escribía en una ocasión, que George Braque trabajaba con los recursos de maltratar las formas, reduciendo todo,- lugares, figuras y casas- a esquemas geométricos, a cubos. Esta última palabra, referida a los jóvenes pintores de la nueva escuela, tuvo éxito. Así fue como el movimiento recibió su nombre.



"EL PORTUGUES", 1911.
George Braque, óleo sobre tela, 116 x 81 cm.
Museo del Arte, Basilea.

Los volúmenes y la estructura fueron las primeras dos preocupaciones de los cubistas. Al eliminar la atmósfera, el gusto sensual por el color y la línea ondulada, trataban de hacer una pintura de un rigor potente. La construcción y la corporeidad de los objetos les interesaba especialmente. Por otra parte son visibles, al comienzo de esta tendencia, en muchas obras cubistas, planos sencillos, amplios y volumétricos, que en el transcurso del tiempo se quiebran en facetas apretadas y continuas que rompen el objeto, lo desmembran en todas sus partes y, en suma, lo analizan, fijándolo a la superficie de la tela, donde como relieve queda reducida al mínimo.

Esta talla del objeto en facetas, permite llegar a la creación de un juego rítmico minucioso e intenso, donde el color en ocasiones se reduce a la monocromía.

En un estado de desarrollo aún posterior, el objeto ya no es analizado y desmembrado en todas sus partes constitutivas, sino que resume en su fisonomía esencial a las reglas de la imitación. La síntesis tiene en cuenta, todas o algunas partes del objeto, que aparecen en el plano del lienzo vistas por todos sus lados.

Con Picasso ya quedó mencionado el uso del collage, insertando objetos pegados en sus lienzos, de lo que harán uso posteriormente también los dadaístas y los surrealistas. Los cubistas creían de esta forma poder crear el contraste entre verdad y artificio, y también reaccionar contra el pictoricismo, sustituyendo la pincelada por un objeto.

A menudo los cubistas imitaban también, de modo realista, en sus telas, auténticos objetos, como un trozo de madera o de mármol con sus venas y estriás, de la misma forma que un artesano imita estos materiales pintando una falsa caoba o un falso mármol. Este hecho induce a creer que los cubistas, al introducir un "pedazo de realidad" en el cuadro, podían recrear un "objeto verdadero", y todo parece indicar que querían establecer una comparación directa entre la consistencia objetiva del cuadro pintado y la inmediatez de un objeto cualquiera : la pintura debía demostrar que era una realidad tan verdadera como el objeto mismo.

En efecto, los cubistas inventaron primeramente la noción de "cuadro objeto", bajo la influencia de algunas ideas cezannianas: según Cézanne el cuadro debía tener lo absoluto y lo concreto de un auténtico objeto; debía vivir como objeto plásticamente definido, de indiscutible realidad, no debía ni siquiera distinguirse del objeto material que venía a integrarse en su conjunto. De aquí se llegó al cuadro hecho casi exclusivamente de objetos.

Siempre era una expresión artística lo que buscaban los cubistas, menos la intención de provocar, como sucedió más acentuadamente en los dadaístas y en los informalistas americanos y europeos.

Vemos en el expresionismo tanto como en el fauvismo, una expresión que refleja muy directamente las sensaciones obtenidas de la brutalidad y el caos, que eran factores de las circunstancias existentes de la época.

Las preocupaciones por el estado psicológico obtienen importancia en la expresión artística como nunca antes se había manifestado; de igual manera, se puede decir (e influye visiblemente en los cánones estéticos), es visible una liberación de angustias en la pintura, como una de las formas creativas de resistencia.

Existieron paralelamente otros que se enfocaron en similar dirección, como en el caso de la literatura, donde también se realiza una fuerte crítica al morbo de la atmósfera existente de entreguerra.

Que se formaran grupos bajo un mismo lema ideológico tampoco era un fenómeno raro. Ante las circunstancias existentes los participantes esperaban reforzarse en mutuo apoyo e identificarse en un mismo campo estético. También la creencia de lograr una mayor convicción entre los espectadores, hizo a algunos artistas reunir sus fuerzas temporalmente para crear un campo o lugar bajo el término de un entendimiento común.

Los procesos artísticos del expresionismo llevaron también a un entendimiento subjetivo de éste. Los artistas tomaron los elementos pintorescos para darles carácter y mensaje propio.

Son parte del lenguaje expresionista manchas, colores en amorfa extensión y pinceladas que distorsionan la forma, aplicándose en un ritmo tenso hasta nervioso.

Por el manejo liberado de la línea y de la mancha como recurso integrada a ella; junto con la conciencia que a través de esos recursos se vuelve visible el impulso emotivo; se manifiestan nuevos rasgos que el expresionismo aporta a la evolución hacia el arte informal, cambiando el icono acostumbrado de manera decisiva.

Los cubistas que también participaron en esta evolución, mostraron en cambio un afán mayor de reconfortarse ante un sentimiento de incertidumbre.

Algunas palabras de Guillaume Apollinaire (2) que expresa en su manifiesto: "Meditations esthétiques. Les peintres cubistes" caracterizan bien este ambiente: "Inútilmente se cubre el arcoiris, las estaciones tiemblan, las muchedumbres corren hacia la muerte, la ciencia deshace y recompone lo que existe, los mundos se alejan para siempre de nuestra concepción."

Esta expresión ilumina la situación enajenada contra la cual, se puede decir, reaccionaron los cubistas, con un lenguaje iconográfico que tenía como objetivo, expresar una visión analítica de las cosas, y el acercamiento por medio de la investigación, a base del anteriormente mencionado proceder científico, deshacer y recomponer lo existente.

La plástica cubista descuartiza el objeto en todas sus partes, visualizándolo en un mismo plano, haciendo visible todas sus facetas. Nada queda oculto, todo se vuelve visible.

En mayor grado llegó a constituirse el impulso de afirmar lo real, por el uso de materiales encontrados. La reconstrucción de la realidad por medio de sus mismos elementos, sucedió por el insertar de auténticos objetos en los lienzos. Hay en la creación cubista un deseo hacia algo seguro y estable, un deseo del dominio y de un pensamiento constructivo, que intenta controlarse ante la deliberada expresión psíquica y emotiva del expresionismo.

La parte técnica del collage aporta al cuadro un aspecto informal, y eso es lo que básicamente los artistas informales y matéricos retomarán en el proceso pictórico, con la diferencia que ellos no utilizan objetos específicos de la realidad, sino captan sus esencias, para reproducirlas, experimentándolas mentalmente y traspasándolas a una nueva realidad, el cuadro mismo.

2.2 ANTECEDENTES HISTORICOS GENERALES DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX QUE CONDICIONAN EL SURGIMIENTO Y CONSOLIDACION DE LA TENDENCIA DEL ABSTRACCIONISMO.

A principios del siglo XX, la realidad se enfrentó al hombre con cambios permanentes en todos los sentidos; cambios políticos, filosóficos, económicos, y sociales, se dan de forma continuo; y en consecuencia, cambios artísticos.

A diferencia del lento avance de siglos anteriores, la vida tomó un apresurado ritmo, surgiendo una especie de retraso entre la aparición de las grandes innovaciones, y su asimilación y aceptación popular.

Este fenómeno es comprensible en cuanto el hombre del siglo XX ha sido testigo, por un lado, de grandes cataclismos sociales, guerras, revoluciones, sucesos políticos importantes, y por otro lado, de una revolución científica y tecnológica en el campo del saber, que abarca desde la inasequible intimidad del átomo hasta la conquista del espacio.

También ha visto como la ciencia ha logrado conquistar el tiempo remontándose a millones de años atrás, con los avances de la Paleontología, la Geología etc., y como alcanzó a comprender la velocidad de la luz y las relaciones espacio-temporales que de ella se desprenden.

Por la Cibernética su vida se ha vuelto cada vez más dependiente de las calculadoras, computadoras y en general alarmantemente automatizada.

En cuanto a procesos históricos, ha visto cómo a raíz de dos guerras mundiales, el choque de colonialismos rivales seguido por revoluciones, condujeron al establecimiento del sistema socialista en Rusia, China y Europa Oriental, y recientemente ha sido testigo de la caída de este sistema en el cual puso sus esperanzas. El nazismo se convirtió en una seria amenaza durante un tiempo en Alemania y Austria, el totalitarismo y la guerra fría en casi todo el mundo mantuvo tensiones impredecibles.

Ha sido testigo de revoluciones que estallan por doquier, del nacimiento de nuevas naciones que surgen de las cenizas de los antiguos imperios coloniales, de nuevos y constantes intentos de colonización.

Ha visto crecer grandes urbes caóticas, debido a los movimientos migratorios iniciados a consecuencia de la segunda guerra mundial, de refugiados y fugitivos que buscaban asilo.

También ha visto forjar una alarmante crisis ambiental, en la cual está inmerso, y de la cual depende su propia existencia como especie, al darse una permanente polución de los elementos naturales que garantizan su supervivencia (aire, agua, tierra, recursos naturales en general).

El desarrollo de las comunicaciones y de la información han determinado que constantemente, la televisión, la radio, el cine, y otros medios, informen simultáneamente de lo que ocurre en las más diversas regiones del planeta.

Ante un mundo tan complicado y contradictorio, el hombre, que se ha sentido superior a la naturaleza por haber confiado en su dominio sobre ésta y las armas que ha creado, cada vez más se hunde en incertidumbres y angustias.

Ha empezado a sentir un creciente aislamiento entre la amenaza nuclear, el desarrollo del intelecto y el avance tecnológico, que se han convertido en el contexto de un mundo unipolar en una amenaza sin fin de una posible desintegración social.

Ante estas circunstancias tan complejas dedujo Albert Einstein, que nada es absoluto sino que todo es relativo. Con esta afirmación empezó la época de la relatividad. Einstein plantea que en un mundo en que todo se mueve, para que el cálculo o la predicción fueran válidos, se debía considerar la posición relativa del espectador.

Se desecharon las ideas de un espacio absoluto e inmóvil y de un tiempo que transcurría con uniformidad, para sustituirlas por la teoría de la relatividad.

En el criterio moderno todo espacio se mide por la movilidad y el cambio de la posición relativa, y todo tiempo por la duración del movimiento en el espacio recorrido. Así, el mundo se vuelve un continuo de tiempo y espacio, toda la energía, la materia y los hechos guardan relación en las dimensiones espacio-temporales.

Este mundo relativo en que todo es diferente para cada grupo o individuo según su medio, su educación, geografía, historia, grupo étnico y psicología; sólo se puede comprender a través de muchos marcos de referencia, pues el hombre actual maneja, concientemente o no, múltiples "puntos de vista" que le permiten evocar un problema desde distintas perspectivas.

Es a consecuencia de esas causas que un sentimiento de enajenación se ha vuelto propio a la conciencia de los artistas. Resultó inevitable que sucedieran ciertas reacciones y rechazos hacia valores que triunfaron como inventos nuevos en tiempos anteriores.

El movimiento impresionista por ejemplo perdió importancia en algunos de sus aspectos, a pesar que provocó cambios importantes en la visión artística, en cuanto sus temáticas parecían dar a las representaciones de la vida y la realidad algo ligero, pasajero y superficial.

El artista empezó a establecer comunicación con un mundo cambiante. La adquisición de una nueva visión de espacio y tiempo que fue iniciada en la era de Einstein, hizo devaluar la idea de un tiempo absoluto, y el espacio dejó de ser vacío para convertirse en un tema de búsqueda, en objeto de investigación, también desde el punto de vista artístico.

El artista asimiló este nuevo mundo y ante la situación enajenada entre él y los sucesos, buscó nuevos métodos de concentración, lo que le llevó a revalorar un sentido espiritual y a dirigir la mirada hacia un mundo interior.

El artista ya no quiere ser un simple espectador con ojos que miran pasivamente, sino trata de entender, explorar, analizar y expresar la realidad mediante sus sentimientos, su mente y la imaginación.

Con lenguajes variados y bajo este criterio modernizado surgieron el fauvismo, expresionismo, cubismo y el abstraccionismo entre otros.

3. EL ABSTRACCIONISMO COMO MOVIMIENTO Y ARTE INDEPENDIENTE

A partir de una necesidad espiritual denomina Kandinsky, uno de los primeros creadores y teóricos del arte abstracto, el surgimiento de las tendencias anteriormente mencionadas, y formula por primera vez sus ideas acerca de lo espiritual en el arte, que expresan una nueva visión de algunos procesos artísticos de su época, y que coadyuvan a que alrededor 1910, el abstraccionismo adquiriera una fisonomía específica y entre en la historia del arte contemporáneo como movimiento.

"Hacer vibrar la secreta esencia de la realidad en el alma, actuando sobre ella con la pura y misteriosa fuerza del color liberado de la figuración naturalista". Con estas palabras presenta Kandinsky (en aquellos tiempos miembro del grupo "Der Blaue Reiter" junto con Paul Klee y Marc entre otros), su libro DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE, y sus convicciones estéticas. En la ideología de "Der Blaue Reiter", como expresaron Frans Marc y Kandinsky, hay una oposición al expresionismo de su época, que utiliza la deformación física para lograr su objetivo. Marc y Kandinsky rechazan la brutalidad de este método y su violencia exterior. Para ellos no se trata de agravar una situación de la realidad, se trata en todo caso, de liberar la íntima verdad de lo real de los lazos materiales que les impiden percibirla.

La meditación estética de Kandinsky, a diferencia a la de Marc, reviste un carácter mas sistemático.

Kandinsky había estudiado derecho, y su esfuerzo teórico se cumple en su plena madurez intelectual. Muchas de las ideas que ordena y elabora en su texto ya han brotado por doquier en Europa y ya dieron o están a punto de dar origen a movimientos o tendencias en Francia, en Italia, en Holanda y en Rusia.

Ya han nacido el cubismo y el futurismo; ya comenzó la evolución de Mondrian, mientras en Rusia, Malevich (33) y Lariónov (29) se disponen a proponer el suprematismo y el rayonismo. El hecho de que el tratado de Kandinsky conociera tres ediciones entre diciembre de 1911 y octubre de 1912 demuestra que otros muchos artistas meditaban sobre problemas análogos o que, por lo menos, se sentían atraídos por ellos.

Kandinsky formuló entonces, el famoso "Principio de la necesidad interior", interpretado al revés tan a menudo, y que persiste como uno de los fundamentos más sólidos de todo el arte abstracto.

"La necesidad interior está constituida por tres necesidades místicas:

1. cada artista, como creador, debe expresar lo que es propio de su persona (elemento de la personalidad);
2. cada artista como hijo de su época, debe expresar lo que es propio de ésta época (elemento de estilo, en su valor interior, compuesto por el lenguaje de la época y el del pueblo en tanto existe como nación).

3. cada artista, como servidor del arte, debe expresar lo que, en general, es propio del arte (elemento del arte puro y eterno, que se encuentra en todos los seres humanos, en todos los pueblos y en todos los tiempos, que aparece en la obra de todos los artistas, de todas las nacionalidades y de todas las épocas y no obedece, como elemento esencial del arte, a ninguna ley de espacio ni de tiempo)"⁶

Con estos elementos se aborda el primer abstraccionismo kandinskiano, un abstraccionismo que está hecho de impulsos líricos, conectados con el principio de la inspiración romántica entendido como efusión del espíritu. En cambio un abstraccionismo con características diferentes que se describirán a continuación, será el abstraccionismo del rigor intelectual, de la regla y de la geometría. Esto no quiere decir que estas dos tendencias no tengan en común la misma raíz idealista o, por lo menos, mística, aunque el misticismo de por ejemplo Piet Mondrian sea de naturaleza mental en vez de emotiva, como en Kandinsky.

En efecto, si en el primer Kandinsky encontramos una forma de ascetismo que se libera de las servidumbres de la realidad material, mediante un éxtasis imprevisto que lo vincula a la sustancia espiritual del universo, en Mondrian, en cambio, hallamos un carácter de origen rigorista que tiende a superar el fluctuar de las pasiones, las turbaciones y las incertidumbres sentimentales, mediante un duro proceso de despersonalización de él mismo y de la liberación de los estímulos personales.

El holandés Piet Mondrian, reconocido como artista quien llevó a su conclusión, las ideas de un arte inspirado en la perfección de las leyes científicas y matemáticas, fue el representante más claro de lo que surgió como corriente del abstraccionismo geométrico.

Por otro lado es cierto que el centro mayor de la búsqueda y de la elaboración teórica de esta corriente, tuvo inicialmente lugar en la Rusia anterior a la primera guerra mundial, y también en la joven República Soviética de los años que siguen inmediatamente a la Revolución de Octubre.

Los cambios de la Revolución, ejercen una atracción sobre casi todos los escritores y artistas de vanguardia que se pusieron a su lado. Durante los primeros años, el gobierno soviético no sólo no intervino contra el arte de vanguardia que empezó a desarrollarse, sino lo apoyó y contribuyó a difundirlo.

Así, primero entre 1905 y 1914 y, más tarde, entre 1917 y 1925, el abstraccionismo se difunde ampliamente, orientándose según tres corrientes fundamentales que tomaron los nombres de rayonismo, suprematismo y constructivismo.

El Rayonismo

El rayonismo surgió en 1909. Sus creadores fueron Michail Larionóv y Natalia Concharova (6). Cuatro años más tarde se publicó el manifiesto. En este manifiesto el rayonismo se define como una síntesis de "cubismo, futurismo y orfismo".

En cuanto a los cuadros de Larionóv y Concharova, en general se advierte en ellos una cierta influencia de Robert Delaunay (10), al menos el deseo de llegar, como él, a la transparencia cristalina del color. La luz, la luminosidad, la claridad de los rayos que crean en el espacio nítidas estructuras, son el único problema que se plantean estos dos artistas, y que tratan de resolver con una pintura que recuerda, a la geometría centellante de los cristales de cuarzo.

En cambio, lo nuevo de esta pintura es la ausencia de objetos y de toda imagen del mundo real. El último vínculo del cubismo con la objetividad se ha roto. Sin embargo, esta pintura mantiene una concreción propia y no es ajena al volumen, ni por tanto, a la profundidad ni al claroscuro. Corresponderá a Malévich hacer dar el paso definitivo del arte figurativo hacia la abstracción absoluta.

El Suprematismo

El "Manifiesto del Suprematismo", en el que colaboró Maiakovsky (32) para darle forma literaria, se publicó en Petrogrado en 1915. Pero Malévich desarrolló su pensamiento en escritos anteriores. En 1920 vio la luz su ensayo más importante, "El suprematismo, o sea el mundo de la no representación", en el que enuncia cumplidamente su poética y su teoría del arte.

Según Malevich, el arte del pasado sigue viviendo hoy, no por que se hayan representado escenas mitológicas, gestas heroicas, imágenes sagradas-, sino por una virtud atemporal que supera la contingencia y el fin práctico de esas representaciones. En efecto, pasados los tiempos en que los temas heroicos, mitológicos y sacros podían tener un sentido, la fuerza de esas obras no ha disminuído, aunque la mayoría siguen mirándolas sólo desde el punto de vista de la pura narración religiosa o profana, hasta el punto de que si se pudiese extraer de estas esculturas o de esos lienzos la virtud por la cual verdaderamente viven, muy pocos se darían cuenta de ello.

Esta misteriosa virtud que distingue una obra maestra de una obra fallida, aunque ambas tengan el mismo tema y las mismas intenciones, es la pura sensibilidad plástica. En efecto, suprematismo no significa otra cosa que la supremacia absoluta de esta sensibilidad pura en las artes figurativas.

La pintura de Kasimir Malévich y sus seguidores utiliza exclusivamente formas geométricas simples sobre fondo blanco, blanco y negro o de colores; el rojo es considerado como el color de excelencia. Debe transmitir la idea de que la realidad es espacio uniforme (blanco) y todas las diferencias nominales y funcionales son una ilusión humana.

Acercas de las reacciones públicas hacia una de sus primeras obras abstractas, fechadas por él en 1913, cuenta Malévich en una ocasión: "Cuando en 1913, a lo largo de mis esfuerzos desesperados para liberar el arte del lastre de la objetividad, me refugié en la forma del cuadrado y expuse una pintura que no representaba más que un cuadrado negro sobre fondo blanco, los críticos y el público se quejaron: Se perdió todo lo que hemos amado. ¡Estamos en un desierto!, ¡Lo que tenemos ante nosotros no es más que un cuadrado negro sobre fondo blanco! Y buscaban palabras "aplastantes" para alejar el símbolo del desierto y para reencontrar en el "cuadro muerto" la imagen preferida de la "realidad", "la objetividad real" y la "sensibilidad moral". La crítica y el público consideraron que este cuadro era incomprensible y peligroso...Pero no había que esperar otra cosa." 7

El Constructivismo

En los años anteriores a la guerra Malévich también conoció a Vladimir Tátlin (60), que será el creador del constructivismo. El constructivismo es ante todo una concepción del espacio, incluso cuando se lleva a la pintura; la obra de arte está en comunicación con el espacio que le circunda y penetra, cuya estructura invisible se materializa en ella; se abre por todas partes hacia el espacio y consta, especialmente en la fase última del constructivismo, de elementos frecuentemente transparentes, de formas geométricas, lineales y planas.

En tanto que, en el principio de la creación, el modelo figurativo se sustituye por el "culto del material", que en los relieves de Vladimir Tátlin se refiere al contraste táctil de materiales y en su fase más tardía a la elasticidad y tensión dentro de la construcción, del mismo modo que los futuristas, los constructivistas rusos se fijaban como meta una "reconstrucción" de la sociedad, lo que les condujo a un interés por la arquitectura, el diseño utilitario y la escenografía.

A Tátlin se unieron Alexandr Rodschenko (50), El Lissitzky (31), Naum Gabo (15), Antoine Pevsner (98) entre otros. Por lo que se sabe, el nombre constructivismo fue utilizado por primera vez en 1921, e indica que los artistas consideraban su trabajo del mismo modo que la actividad de los ingenieros, como un "construir" de objetos utilitarios, aunque frecuentemente ellos tuviesen que crear su propia "finalidad".

En seguida (y todavía hoy) se utilizó como denominación imprecisa de construcciones geométricas y pictóricas. Esto se debe en parte, a que la concepción del espacio constructivista no se encuentra exclusivamente en este grupo ruso, sino era característica ya del espacio pictórico de los cubistas, futuristas y rayonistas.

En Polonia, Hungría , Alemania y Checoslovaquia se formaron grupos que se llamaron, o se les llamó posteriormente, constructivistas y que tenían generalmente en común con el constructivismo y el suprematismo ruso, una parte del lenguaje formal y de las ideas sociales.

Son estas las corrientes que más firmemente se establecieron. Paralelamente se abrieron espacios de discusión y experimentación en los talleres de las escuelas o en estudios de artistas, que amplificaron el discurso en torno a un arte, que se insertara en la nueva realidad soviética.

Algunos artistas que se manifestaron, primero en el anteriormente mencionado ámbito del constructivismo, entre ellos Naum Gabo y Antoine Pevsner, se acercaron después a las posiciones de Malévich, quien declaraba que no había ningún punto de contacto entre la pura sensibilidad plástica y los problemas de la vida práctica. El suprematismo del destacado intérprete y por el cual formuló las principales ideas, es, según dice, una visión creativa que esta completamente independiente de cualquier tendencia social o materialista.

A base de estas convicciones se entabló una aguda polémica entre Pevsner y Gabo, y el grupo originario de la tendencia constructivista, Vladimir Tátlin, también conocido como uno de los primeros precursores del hoy llamado diseño industrial.

El consideró el arte como esteticismo anticuado e incitó a los artistas a comenzar a hacer cosas útiles para el ser humano en su ambiente material; que se dedicasen a aquellas formas artísticas que tuvieran relación con la vida: la publicidad, la arquitectura y la producción industrial.

En el "Manifiesto del Realismo" redactado por Gabo 1920 se plantea, que el arte posee un valor absoluto, independiente de todo tipo de sociedad. El término "realismo" se repetía frecuentemente en él, y tenía un sentido distinto del corriente.

Naum Gabo y sus seguidores, que en realidad eran artistas abstractos, no aceptaban esta denominación y se llamaban a sí mismos realistas, porque sostenían que construían una nueva realidad.

En principio, tolerados en sus discusiones, los nuevos artistas de la vanguardia recibieron cargos oficiales en las escuelas de arte, en las academias y en los museos. Pero, poco a poco, bajo la presión de los funcionarios, el debate libre se fue deslizando hacia el terreno político. Mezclándose en las polémicas, empezaron a indicar a los artistas que tales discusiones estéticas no interesaban al gobierno, ni a los campesinos, ni a los obreros, más bien el arte debería aplicarse a la propaganda, al servicio de la revolución.

Los artistas de pronto se vieron incomprendidos y en una atmósfera de sospechas, sentían que el juego había terminado. En 1922 Naum Gabo emigró a Berlín, un año más tarde se le unió Pevsner. Kandinsky, entre varios otros partieron también el mismo año hacia el occidente.

Mientras en Rusia de los años 1910-1914 tenían lugar las investigaciones suprematistas y constructivistas, en Holanda, por su parte, Piet Mondrian dirigía su atención a análogos objetivos.

Regresando de París al estallar la guerra, conoció al pintor y teórico Theo van Doesburg (11). De su encuentro nació la revista "De Stijl", que recogió en breve tiempo, las mejores energías pictóricas europeas orientadas en sentido abstracto.

Su resumen programático se enuncia con la frase: "El fin de la naturaleza es el hombre, el fin del hombre es el estilo".

En los primeros años se desarrolló el neoplasticismo, en el que Mondrian aportaba una parte importante teórica y práctica. Vió el arte como realización provisional de lo "universal" (como mera relación-equilibrio) en la vida social y, por ello exclusión de lo individual y del objeto (limitado temporalmente y localmente). Quería la actuación por los medios plásticos "puros", y usó exclusivamente los colores primarios, negro, blanco, rectas horizontales y verticales, con los que pretendía lograr mayor claridad y precisión.

La poética de De Stijl, elaborada por Mondrian, se encierra en estas breves ideas, sobre las que volvía con insistencia, y les seguirá fiel hasta su muerte en 1944.

A partir de 1920, sus cuadros adquieren esa fisonomía característica de superficies cubiertas de rectángulos y cuadros que nunca más abandonará.

Después dejó de colaborar en De Stijl, y se acercó más a la Bauhaus de Walter Gropius (19), que se había convertido en el centro de las experiencias abstractas para tratar de relacionar las a mayor escala con la arquitectura y las artes aplicadas.

En efecto, en la Bauhaus las investigaciones del constructivismo, del suprematismo, y del Blaue Reiter acabaron por hallar un campo de entendimiento común, que fue el más fructífero de toda la historia del abstraccionismo.

La Bauhaus juntó varios artistas, entre ellos Paul Klee, Oskar Schlemmer (54), Kandinsky y Johannes Itten (22), que colaboraron como docentes durante un tiempo. A causa del empeoramiento del clima político, fue trasladada entre 1924-1925 de Weimar a Dessau, y en 1932 otra vez a Berlín. El nacional-socialismo declaró el arte abstracto, junto con todo el arte moderno, "degenerado", y la Bauhaus fue cerrada temporalmente.

Todo un capítulo en el arte abstracto se borró, al menos por un momento, y su sitio lo ocuparon momentáneamente los realistas y los surrealistas, cuando en 1932 se declaró como estilo estatal, el realismo socialista, proveniente de Rusia.

Algunos aspectos, que influyeron más tarde en el abstraccionismo lírico o informalismo, fueron revelados por el surrealismo, que surgió alrededor del mismo tiempo en que la Bauhaus se ocupó de la tarea de hacer popular su programa y sus teoretizaciones racionalistas de la abstracción geométrica. A pesar que el movimiento surrealista se iba a desarrollar contemporáneamente, era evidente la diferencia de la Bauhaus.

André Breton (4), figura central del movimiento surrealista, expresó en su manifiesto de 1924: "El surrealismo es automatismo psíquico puro, mediante el cual nos podemos expresar, bien sea verbalmente, bien por escrito o en otras formas, el funcionamiento real del pensamiento; es el dictado del pensamiento en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, más allá de toda preocupación estética y moral" °

Otro colaborador importante y miembro del grupo surrealista desde sus inicios, fue el catalán Joan Miró (37). Sus primeras realizaciones partían de un minucioso inventario de signos del mundo de Cataluña, donde nació. Por un proceso de sucesivas simplificaciones de su estilo, se encontró en posesión de un original sistema de signos, equivalentes plásticos de la realidad y las imágenes de su mundo interior.



"EL PAJARO BOUM BOUM REZA A LA CASCARA DE CEBOLLA", 1952.
Juan Miró, óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.
Colección Aimé Maeght, Paris.

Otra característica de su obra es haber tenido enorme importancia en la creación del expresionismo abstracto, tendencia que surge posteriormente a la Segunda Guerra Mundial. Su pintura impone un tiempo interno de "lectura" a causa de las características especiales de sus líneas y de la organización de sus superficies en la obra.

Las líneas que traza Miró imponen, a los ojos del contemplador, un "recorrido" con un cierto movimiento, aceleraciones y desaceleraciones, paradas y saltos; todos los fenómenos que son característicos de la afluencia del tiempo. La "lectura" de sus imágenes, se convierte en una asimilación dinámica que supone la integración de la dimensión temporal en la pintura.

Dentro del surrealismo, el nuevo vocabulario de signos, como se puede observar en la obra de Miró, y la integración de la dimensión tiempo en su lectura, ayudó a abrir los caminos por los que se desarrollará un nuevo arte abstracto.

Después de la Segunda Guerra Mundial, los cataclismos sociales y políticos de la depresión y el quebrantamiento causado por Hitler, afectaron profundamente a los jóvenes artistas en Europa y América. El avance tecnológico ya no parecía ser una garantía de progreso social o político, el racionalismo como forma de vida de la sociedad moderna estaba desacreditado.

En lo que se refiere al arte, las premisas lógicas e idealistas de las tendencias abstraccionistas anteriores, habían perdido su atracción. En ese tiempo, los Estados Unidos toman un lugar de primer plano en el desarrollo del arte contemporáneo, gracias, por una parte, a la emigración de numerosos artistas, y por otra parte, gracias a los nuevos mercados que ahí se desarrollan tras haber pasado por un proceso de recuperación económica.

En la precaria situación, durante la depresión que casi puso a la calle a los pintores y escultores profesionales, la ayuda vino del más inesperado lugar: el Gobierno Federal.

En diciembre de 1933, cuando se puso en funcionamiento el "New Deal" de Roosevelt, se organizó el "Public Works of Arts Project" procedente del más ambicioso "Federal Art Project", que llegó a conocerse como el "Project". En doce meses, más de cinco mil quinientos artistas, maestros, artesanos, fotógrafos, diseñadores e investigadores, consiguieron empleo en el "Project".

Los políticos probablemente esperaban de este modo, que la cultura tomara cuerpo en el recién encontrado idealismo social del país. Convivían varias tendencias en el mundo fragmentado norteamericano. Los pintores figurativos se entregaron al patriotismo, celebrando el folklor del pasado agrario norteamericano, quizás en compensación por el colapso económico existente.

Ante la experiencia del fascismo, muchos jóvenes talentos se interesaron por el socialismo internacional. Artistas con diferentes inclinaciones artísticas, trataron con ideas comunistas, incluso había un grupo de devotos realistas sociales, que expresaron una radical polémica en sus lienzos. Fue un realismo dinámico que debió mucho a los pintores mexicanos José Clemente Orozco, David Siqueiros y Diego Rivera.

Después de un tiempo el realismo socialista perdió parte de su energía, al descubrirse como estilo demasiado limitado para permitir el experimento o el cambio.

Influyó también el hecho del pacto de no-agresión nazi-soviético en 1939, que escandalizó a muchos artistas, y disminuyó el apoyo a los comunistas.

La generación que empezó a pintar durante la década de los treinta y los cuarenta, estaba en una situación espiritual desesperada. Se necesitaba urgentemente un nuevo enfoque para resolver lo que parecía ser una crisis de temática.

Numerosos artistas empezaron a concentrarse en el acto de pintar sin más impedimento que la decisión de hacerlo. En su desarrollo han avanzado en busca de cualidades análogas a las que admiraban en el arte del pasado. Procediendo de diferentes direcciones estilísticas, convergen en un punto, gracias en buena parte a una vitalidad, una ambición y una inventiva comunes, en relación con una tradición, un tiempo y un lugar dados. Sus cuadros sólo

muestran rasgos estilísticos uniformes, cuando se comparan en términos muy generales con los de artistas que trabajan, o trabajaron, en otros momentos, lugares o relaciones.

Los cuadros de algunos de ellos sorprenden porque parecen basados en una espontaneidad anárquica y en unos efectos fortuitos; o también porque, en el otro extremo, presentan superficies que parecen casi de puros incidentes pictóricos. Estas impresiones son sólo aparentes.

Un principio común entre ellos era vaciar sus mentes de prejuicios y aplicar el pigmento con la mayor espontaneidad, para lograr imágenes que surgían de los niveles más profundos de su ser.

Dominaba la opinión entre los artistas que la mente conciente ejercía una autoridad represiva en el subconciente y que, aflojando su freno, podía fluir el sentimiento nuevamente. Los surrealistas habían mostrado el camino.

Influídos por el procedimiento del psicoanálisis, formularon la técnica del automatismo, según el cual el pintor operaba, metafóricamente hablando, con los ojos tapados. El creador, así, daba la bienvenida a lo accidental y explotaba al azar, recursos artísticos que surgían libremente.

Otras importantes influencias contrajeron muchos artistas con la herencia de Paul Klee, que combinó un ingenio refinado con un candor casi infantil.

De hecho, muchos consideraron que las simplicidades del arte infantil eran tan instructivas, como la obra de sus predecesores.

El expresionismo abstracto, la así llamada primera generación de la escuela de Nueva York, movimiento conocido igualmente bajo el nombre de Action Painting reagrupó hasta 1952, a artistas sin unidad estilística en sus producciones, pero con preocupaciones similares.

Del expresionismo, el expresionismo abstracto recogió como un aspecto para su lenguaje, la sensación impregnada por el sentimiento de angustia existencial, que reflejaban patéticamente los expresionistas alemanes, a quienes la violencia y crispación de las formas ofrecía medios de comunicar intuiciones desesperadas. La tentativa de incorporar la gesticulación expresionista a cuadros no objetivos ha producido resultados notables.

Otra fuente de identificación encontraron los interpretes del expresionismo abstracto en el filósofo de su época, Jean Paul Sartre, teórico del existencialismo, que ofreció, tal vez más como clima de opinión que como filosofía coherente, la base para los artistas en su deseo de proclamar sus identidades, por medio de la elección libre de medios de expresión inconvencionales, no condicionadas.

En coincidencia con esta conciencia individual, los artistas abstractos, tanto en América como en Europa, simpatizaron con la

teoría de Jean Paul Sartre de que sólo el hombre es responsable de su destino, al que tiene que hacer y rehacer para sí mismo. Uno de los conceptos que tenía una resonancia interesante para los artistas fue, que la conciencia del hombre es subjetiva y jamás puede verse a sí mismo objetiva y efectivamente, salvo a través de la "mirada del otro". Si los demás actúan como espejos en los cuales verse, también lo puede hacer la obra de arte.

Los artistas que se encontraron en una situación de relativo aislamiento, adquirieron seguridad en sí mismos, por medio de su trabajo; y la tesis existencialista de que "ser es hacer" proporcionó una justificación intelectual a un enfoque que daba importancia al proceso a expensas del producto.

El nuevo acento en el gesto o en el acto de pintar no sólo fue consecuencia de una simple reevaluación de la tradición occidental contemporánea. Los artistas encontraron muchos aportes en el arte oriental, sobre todo en la caligrafía china, aportes que esclarecieron la crisis de temática que padecían.

En la caligrafía china, la pincelada tiene una suprema importancia. El pintor escribiendo elimina la contradicción entre sujeto y objeto, y al concentrarse en el proceso de elaboración de signos, siente que está participando activamente en una serie continua y potencialmente, infinita de acontecimientos.

Dentro de esta nueva concepción del "acto de pintar", se debe

señalar una radical distinción existente entre la escuela de París y la escuela de Nueva York. Los pintores franceses nunca abandonaron un cierto contenido, que se puede definir como mensaje o signo, como tampoco se dejan de detectar en sus obras los principios tradicionales de la composición. Los pintores de Nueva York trataron duramente de superar ambas cosas. Exploraron plenamente de que lo que "iba al lienzo no era una pintura sino un acontecimiento".

Si existe una cualidad que distingue a los expresionistas abstractos norteamericanos de sus contemporáneos de otros países, es la intensidad del propósito a pasar por encima de la convención estilística. Se puede decir que la visión norteamericana estaba caracterizada por una pintura más fresca, más abierta y más inmediata, que manifestó el desarrollo de la pintura europea en análoga dirección. Esta cualidad también se puede relacionar con un conocimiento más íntimo y habitual de la incomunicación, con que experimentaron los artistas la verdadera cualidad de la época.

Son dos modalidades en la pintura americana de entonces las que caracterizan al expresionismo abstracto, más tarde también llamado informalismo: la que confiere a la línea un predominio absoluto y fanático, y la que hace de la mancha el punto de partida de la elaboración de la imagen. Hay fórmulas intermedias determinadas por estructuras complejas, pero en ellas suele prevalecer siempre uno de los dos componentes aludidos.

Con temperamento Mark Tobey (61) elaboró una concepción original de esa imagen pictórica. Estudió la caligrafía del Extremo Oriente, tomando de este arte la sugerencia del gesto lineal y el interés por la multiplicación del espacio mediante una sensitiva retícula en los miles de angulos donde se señalan los cambios de la dirección de la línea.

En algunas pinturas se retornó al concepto figurativo semiesquemático, influido por el arte primitivo de los esquimales y de los indios de la costa estadounidense del noroeste del Pacífico. Su último período se señala por un retorno al linealismo reticular, o por una búsqueda de sugerencias de una metafiguración fantasmal, mediante los efectos de la pintura en la ambigüedad de sus cualidades.

Jackson Pollock (97) es considerado como la personalidad dominante en el arte más reciente de América. Trabajó en el Federal Art Project y admiró a los artistas revolucionarios mexicanos. También tomó nota de Kandinsky, Miró, Klee y otros surrealistas.

Pollock pasó casi diez años elaborando un vocabulario simbólico semifigurativo. Además de su interés por C.G. Jung (23), rindió precavida atención a los surrealistas. Sus obras ilustran, en un estilo parcialmente automático, mitos primitivos. La violenta composición y las pinceladas crudamente vigorosas corporizan también ansiedades personales, y bastarían para constituir por sí sola el signo de una época de inquietud frenética.

Pollock también pasó por una etapa figurativa, que abandona por completo en 1947, para convertir las superficies de sus lienzos en registradores de sus pasos en el proceso creativo. Pollock inventó entonces su famoso "método de goteo" para aplicar la pintura. Su técnica favorita, clavar la tela en el piso o en la pared; de esta forma se sentía más próximo, formando parte de la pintura, ya que podía caminar alrededor de ella, trabajar en los cuatros lados y literalmente estar en la pintura.

Estas imágenes caracterizan una abrumadora liberación de energía y un dinamismo eufórico. Pollock trabaja de forma muy rápida, después de largos períodos de meditar caminando alrededor del lienzo. Lo que parece casualidad es en realidad la explotación del azar.: "Cuando pinto, tengo una noción general de lo que tengo entre manos, domino el flujo de la pintura, no hay nada accidental. No tengo miedo de hacer cambios, de destruir la imagen, etc., porque la pintura tiene vida propia. Trato de dejar que se manifieste".¹⁰

Los contemporáneos siguieron la carrera de Pollock con entusiasmo creciente, porque esta ponía claramente de manifiesto muchas de las preocupaciones estéticas del momento. Más que nada, representaba un compromiso con la honestidad emocional.

Robert Motherwell (40) escribió en 1950: "Entonces el proceso de pintar está concebido como una aventura, sin ideas preconcebidas, por personas inteligentes, sensibles y apasionadas. La fidelidad

a lo que sucede entre uno y la tela, por más inesperada que sea, se convierte en lo principal. Las decisiones mayores en el proceso de pintar están basadas en la verdad, no en el gusto. Ningún artista pinta en el estilo que esperaba tener cuando empezó" 11

Con Pollock se encontró Willem de Kooning (28) en el liderato de la vanguardia gestual de Nueva York. Sin embargo, valoró los términos de sus antecedentes estéticos y les siguió más fielmente que muchos de sus contemporáneos.

El movimiento que en especial le fascinó fue el cubismo, pero su ligazón general con la tradición también se puede observar en su aceptación de la figura, que retoma frecuentemente como temática pertinente en su pintura. Estudió en Rotterdam, donde nació, y en 1926 se trasladó a los Estados Unidos, donde encontró empleo en el Federal Art Project.

En sus obras de los años cuarenta, empezó a dejar de lado gradualmente los modelos que había utilizado anteriormente, para aislar las partes del cuerpo humano, tratándolas como planos. Hay poca sensación de espacio, tanto al frente como detrás de las figuras, y las imágenes y los vacíos entre ellas se vuelven de alguna manera intercambiables.

Siluetas pictóricas dibujadas sobre superficies planas sugieren objetos de hogar y también formas biomórficas.

Después de 1942, De Kooning experimentó con el automatismo, proveniente del surrealismo, que suavizó su tratamiento de la pintura y le alentó a explotar la ambigüedad de los signos semiabstractos. Asimismo introdujo una nueva vehemencia en sus pinceladas.

Estas experiencias sentaron la base para la adopción de un nuevo estilo, que culminaría en una serie de cuadros en blanco y negro realizados con esmalte. Surgieron entonces, segmentos anatómicos que quedaron libres de su contexto figurativo y se juntaban como un rompecabezas carnosos. Ahora ya no existían distinciones entre figura y campo.

De Kooning pintó una sucesión de cuadros admirables en una vena similar durante los años siguientes, y al mismo tiempo retornó al color .

De Kooning no era un pintor del "gesto por el gesto" que de casualidad retenía un elemento de figuración; la significación de su temática rara vez estaba alejada de su pensamiento.

En 1951 pintó sus "women" que parecían monstruos gordas y feas, pero seductoras, en parte diosas de la fertilidad, en parte graffiti. Eran imágenes obsesivas: "Hice algo por mí: eliminé la composición, el arreglo, las relaciones, la luz, toda esta palabrería idiota sobre la línea, el color y la forma, porque eso (las mujeres) era lo que quería conseguir."¹²



"MARILYN MONROE", 1954.
Willem de Kooning, óleo sobre tela, 127 x 76.2 cm.
Colección Privada.

Después De Kooning retornó a la semiabstracción, reflejando paisajes y sensaciones fuera de la ciudad, simplificó su dibujo y vivificó su paleta. De Kooning daba menos importancia al colorido; su gran logro consiste en combinar un contenido personal con un rechazo del estilo y en imitar la figuración en una manera extremadamente gestual.

Pollock, y en menor medida De Kooning, transformaron sus telas en "all over Fields" por medio de un enrejado de pinceladas o gotas: pero otros artistas, entre ellos Mark Rothko (51), Clifford Still (58) y Barnett Newman (42), se interesaron más por el color que en lo gestual. Unas superficies planas de pintura reemplazaron el empaste y la línea.

Simultáneamente Europa vivió un desarrollo parecido al de los Estados Unidos. Ambos países compartieron la crisis de la postguerra y la pérdida de temática en el arte. De la herencia cubista y surrealista surgió en Europa como principio nuevo del arte abstracto, lo que se conoce en distintos sitios como arte informal. La abstracción lírica o el tachismo (manchismo), como también fue denominada la tendencia del nuevo concepto abstraccionista, tuvieron mucho en común con la escuela de Nueva York: hubo numerosas declaraciones sobre la espontaneidad de la técnica, la liberación de las viejas convenciones formales, el cultivo subconciente y el rechazo del espacio ilusionista.

A pesar del desarrollo parecido, los objetivos artísticos variaban. Se destaca en evidencia, que los artistas europeos orientados hacia París, que todavía controlaba el arte en este tiempo, se manifestaron menos radicalmente que sus contemporáneos en América.

Jean Dubuffet (12), protagonista del arte informal, se entusiasmó con el potencial de las técnicas y los materiales extraños, mezclando yeso, goma, y asfalto; Jackson Pollock al otro lado del Atlántico, vertía pintura líquida en la tela, mezclando la con arena, vidrio roto y otros materiales raros, en el afán de recurrir a todos los medios posibles que podían facilitar el acto creativo.

Ello es un ejemplo que muestra, que los artistas en América experimentaron en cierto sentido con mayor rigor que los artistas europeos, "pese,-según Clement Greenberg (18),- al aventurismo de sus imágenes, la última generación de París aún busca la "calidad pictórica" en el sentido aceptado."¹³

Esta crítica no hace justicia a los talentos más importantes, entre los cuales figuran Georges Mathieu (35), pintor y publicista de la abstracción lírica. Georges Mathieu, fue uno de los primeros franceses que apreciaron la importancia de la escuela de Nueva York, siendo un incansable propagandista de todo lo que se refiere a la abstracción lírica.

Empezó a pintar bajo la influencia surrealista y del ejemplo de Wols (Wolfgang Schulz) (63), y elaboró pronto un estilo propio. Mathieu creía que en la pintura, una extrema rapidéz en la ejecución eliminaba mejor la intención consciente.

En París luchó desde 1947 contra el abstraccionismo formalista, por una creación lírica y cargada de un contenido psicológico que tuviese un mensaje susceptible de ser aclarado en términos ideológicos.

Su arte no pretende, como el del denominado "action painting" a una aniquilación de los valores tradicionales, sino consigue incorporar esencias del espíritu medieval a un sentido rigurosamente actual de la imagen artística.

Mathieu pinta los fondos con una tinta plana, por lo general en un matiz brillante y luminoso, blanco, rojo, azul; seguidamente mancha este fondo con unos anchos ritmos de leve empaste en un matiz que motive un fuerte contraste cromático, para sobre esas franjas y zonas libres del cuadro, trazar mediante un chorro de otro color, fantásticas caligrafías.

Entre otros intérpretes del informalismo es importante mencionar al alemán Wols (63), pintor nacido en Berlin, y en cuya obra Klee ejercía especial influencia. Amenazado por los nazis, dejó Alemania en 1932 y vivió en España hasta que fue deportado a Francia en 1936.

Sus primeras obras muestran un elaborado automatismo. Las formas grotescas y traviesas que dibuja, marcan una angustia expresionista y germana, así como un ingenio y una espontaneidad surrealista.

La Segunda Guerra Mundial y la ocupación alemana confirman en él una visión pesimista de la vida.

En sus dibujos se puede reconocer que se reconfortó en la observación de la naturaleza. Los compone de manera que las formas orgánicas se funden con formas biomorfas imaginarias y sugeridas por una mente somnolenta (como si hubiera cerrado los ojos y dejara que aparecieran en sus párpados involuntarios imágenes hipnogógicas).

El estilo maduro de Wols está marcado por pinceladas libres, gestuales y nada planeada; y su utilización de color crea un espacio vago e incierto. Aunque las imágenes son abstractas e intuitivas, hay insinuaciones de un universo molecular microscópico.

Como Pollock, fue aventurero, ejerciendo su autorevelación por medio de su arte. Su vida excéntrica y el alcoholismo le llevó a una muerte prematura. Su carrera solitario fue considerada un éxito en el sentido existencialista, de la afirmación de la existencia por medio de la acción, y tuvo una tremenda influencia en los diez años siguientes.

Jean Dubuffet también aparece como una figura importante que emergió en la Francia de la postguerra. Fascinado por las pinturas infantiles, de psicópatas y amateurs, inventó el término "art brut" (crudo sin tratar), para definir su calidad antiarte, tosca pero eficaz. Según él, la calidad lograda que se encuentra en la obra de pintores profesionales, tiene el único efecto, de extinguir toda espontaneidad, quitándole eficacia.

Jean Dubuffet estudió pintura en París hasta que en 1924, abandonó el país e incluso la pintura, para trabajar en Buenos Aires como diseñador industrial por corto tiempo y dedicarse por dos décadas a la industria del vino. Volvió a la pintura en 1942, celebrando una exposición en París, donde mostró imágenes (parecidas a las de Klee) de casas, naturalezas muertas y otras escenas figurativas, todos como dibujados por un niño. Por toda su obra destaca un cierto desarreglo, una "maladresse antiplástica", lo que quiere determinar un rechazo por el interés de la cualidad pictórica.

Empezó a experimentar con nuevos materiales, haciendo una pasta con la que podía jugar como un chico juega con plastilina. Le emocionó la poesía inadvertida de los objetos cotidianos, en especial aquellos sin propiedades formales como el polvo o las paredes. Sin embargo, el deleite de Dubuffet con los materiales y su simplicidad caprichosa de formas, indican que no tiene un interés esencial en la figuración. Ocupa una posición entre la

figuración y la abstracción, en la que la presencia física de sus telas tiene tanta importancia como el bestiario al estilo infantil que las puebla.

En muchos otros pintores europeos se encuentra la búsqueda de nuevos enfoques a la materia física de la pintura para incrementar su expresividad y atacar el arte "serio".

Antoni Tàpies (nació en Barcelona en 1923), adoptó en 1953 un estilo basado en la materia, utilizando una mezcla de goma arábica, yeso y arena. Sus motivaciones incluyen una desesperación por el presente industrial y una nostalgia por lo "natural".

Como resultado se refleja en su obra una cualidad topológica, manifestando sublimes relaciones de la estructura y la textura, dando especial valor a la emoción irracional de las superficies por un lado, y una dualidad que lo lleva a destruir y entrelazar ritmos y contrastes texturales.

Su estilo ha contribuido de modo decisivo a orientar la estética de la escuela española actual, tanto en lo que respecta a las técnicas, como a la restricción cromática, dando predominio, a la gama de grises, tierras y sepias, o a la lucha de valores bitonales.

También la obra de Tàpies, como la de sus contemporáneos, ha de inscribirse en el contexto histórico y humano de su generación, como metáfora no sólo de las tinieblas de la España franquista,

sino también de otras oscuridades del siglo, angustia, prisión, guerra.

Este es el telón de fondo en el que se inscribe el informalismo, cuya emergencia tuvo lugar inmediatamente después de la segunda guerra mundial.

Si la materia es una dimensión de la escuela de París de la postguerra, el gesto es otra. La marca del pincel o el signo caligráfico -vistos como un registro de la actividad psíquica- fueron el contenido pictórico.

Esto dió importancia al "acto de pintar", pero en contraste con América, rara vez representó un sentimiento profundo. Para los pintores de la escuela de París resultó un medio de hacer nuevos tipos de diseños, los que podían aislar y preservar, o explotar para efectos decorativos.

Hans Hartung (21) nació en Leipzig y vivió en París a partir de 1935. Kandinsky y Klee le influyeron en sus años formativos. Su obra está marcada de forma coherente por lo que Klee denominó "improvisación psíquica". Su estilo maduro se sustenta en una forma automática y nerviosa que tiene una gran deuda con el arte oriental.

La pintura es para él una especie de lenguaje de signos abstractos en el cual las energías humanas psicomotoras se trasladan a una forma concreta. Hartung trata suavemente el fondo, en blancos

uniformes, para expresar la energía. Redes en espiral y malla de línea en color crean una variada profundidad rítmica. Sus últimos lienzos se caracterizan por un controlado virtuosismo técnico.

A menudo Hartung ha sido comparado con Pierre Soulage (57), cuyas composiciones están hechas con un enrejado de anchas franjas negras, como las grandes pinceladas de un pintor de brocha gorda. Soulage se sintió atraído por el gesto, por amplio movimiento del brazo a través de la tela. Sus obras siguen un programa racional: un marco de franjas negras está pintado sobre un fondo más o menos coloreado; éste a su vez, está sobrecargado de franjas plegables verticales y diagonales. El resultado es una estructura de gravedad monumental: los niveles superiores exaltan ritmos espaciales y formales, aunque estos estén firmemente contenidos dentro de los niveles inferiores.

Soulage fue firme en su dedicación a la abstracción: "No parto de un objeto ni de un paisaje con la intención de distorcionarlos; por el contrario, cuando pinto busco más bien provocar la aparición de lo real".¹⁴

Los surrealistas y los expresionistas alemanes también influyeron en los pintores de los países pequeños del norte de Europa. A fines de los treinta, algunos daneses unieron el automatismo y una forma pictórica moderna a su folklór nacional, llenando sus telas con gnomos, dioses y dragones de la mitología nórdica.

Este expresionismo rúnico fue presentado como un correctivo a la "estéril abstracción". Contó con el apoyo de pintores en Bélgica y Holanda. El movimiento fue institucionalizado cuando en 1948 un grupo de artistas daneses, belgas y holandeses formaron "Cobra" en París (nombre inventado con los primeras letras de Copenhague, Bruselas y Amsterdam). El grupo estuvo formado por Karel Appel (1), Constant Corneille (9), Asger Jorn (24) entre otros.

Una particularidad de Cobra fue su violencia en términos de estilo y contenido. En la postguerra, sus miembros se vieron como luchadores de la resistencia por el arte. Un carácter bien reconocible era una exageración expresiva.

La figura dominante de este grupo fue Asger Jorn de Jutlandia. Con antecedentes del automatismo surrealista, veía al artista, como un individualista heróico, y la pintura como un gesto existencial. Kandinsky, Miró y Klee influyeron en su obra. En él, una técnica lineal dió paso lentamente a una plástica feroz y en el apogeo de sus fuerzas creativas, Jorn aplicó el pigmento en anchas franjas y en manchones de colores brillantes. Tenía una obsesión por los mitos, de forma tal que las imágenes de las leyendas se mueven furtivamente en sus composiciones, perturbadas y arremolinadas.

Karel Appel de Amsterdam, está intoxicado por el proceso de pintar, al que considera una "experiencia tangible y sensual". Se le ha puesto el apelativo de "la bestia salvaje del color",



"WOMAN AND OSTRICH", 1957.
Karel Appel, óleo sobre lienzo, 162 x 137 cm.
Museo de Stedelijk, Amsterdam.

lo que no representa un eco casual de fauvismo puesto que pone una alegría parecida a la de Matisse en el uso brillante del color primario. No obstante, sus antecedentes inmediatos fueron Jorn y su compatriota Willem de Kooning.

Sus figuras poseen una cualidad que recuerda al arte primitivo y asimismo a la espontaneidad de la pintura infantil. Appel realiza composiciones de relativa complejidad, con rostros o figuras, desnudos o paisajes, o bien imágenes sin figuración y en las que la materia rizada y convulsa teje una iconografía de su propio movimiento.

Resalta el hecho de que las pinturas de Karel Appel superan la dificultad de yuxtaponer gruesos empastes y colores violentos en una combinación visto por lo común ingrato y aún intolerable, pero encuentran plena justificación en el resultado.

En México por su parte, José Gomez Sicre anuncia la situación y el ambiente existente en el país ante el abstraccionismo, de la siguiente manera: "por muchos años la pintura de México pareció no enterarse que la figura, la realidad circundante, el objeto y hasta el mensaje intencional, iban a ceder paso a una dirección más subjetiva en su visión, más libre en su concepto, más revolucionaria en su técnica.

Siqueiros (55) fue el primero en experimentar, aunque por corto tiempo, con formas no asociadas con lo conocido, alrededor de los años 1940.

A partir de estos experimentos que eran efectos de luz y de elementos de alución geométrica, retomó su camino y abjuró de tales devaneos, dejando deslizar, sin embargo, en su labor cotidiana, resultados que podrían considerarse dentro de lo no figurativo, en fragmentos de grandes trechos en su obra.

La materia grumosa, áspera, saliente, se convirtió en trazos intensos en los cuadros de intención programática de Siqueiros y, en muchos casos, estos fragmentos eran superiores a veces a la totalidad de lo pintado. Así, en fragmentos, Siqueiros se adelanta sin duda, a los corrientes del informalismo, de lo textural, y abre un camino en el que todavía no se le ha reconocido su paternidad. Con el accidente y la materia misma, no hay duda de que fue el primer pintor mexicano en tratar lo no representativo en la pintura, aunque fuese sólo parcialmente.¹⁵

Así, fue un importante precursor de la abstracción en México. Lo nuevo que propuso no radicó en el tema, sino en la forma de trabajar la materia pictórica.

Según Octavio Paz (45): "Siqueiros rompe los límites del cuadro, que así deja de ser una dimensión estática, para convertirse en una superficie dinámica. El espacio es movimiento: no es aquello sobre lo que se pinta sino que él mismo engendra, por decirlo así, sus figuraciones, es materia en movimiento."¹⁶

Menciona también en 1963: "Por primera vez en la historia de México hay una literatura y un arte que están al margen y,

a veces, en contra de la cultura oficial "17 en lo que resume las consecuencias que provoca la aparición del trabajo de una serie de artistas, que marcan un cambio artístico, entre los que se pueden mencionar a Manuel Felguerez (13) y Lilia Carrillo (5) entre otros artistas que fueron eficaces para la expansión del abstraccionismo en sus diferentes ramas.

Otro precursor importante del arte abstracto era el pintor de origen austriaco y exiliado de la guerra Wolfgang Paalen (44), director de la revista "Dyn", que publicó durante un tiempo. En uno de los números aparece el término de la "prefiguración", con que define una vinculación entre el "automatismo", actitud plástica propia del surrealismo, y la abstracción "lírica", que en los Estados Unidos y Europa había iniciado su trayectoria desde la Segunda Guerra Mundial.

Explicó que el valor de la imagen no consistía en representar algo, sino en prefigurar, en expresar potencialmente un nuevo orden de las cosas.:" La imagen prefigurativa no representa lo que existe, pero potencialmente anticipa algunas características o una característica por la cual está vinculada a la imaginación,-en otro párrafo afirma que-lo que es posible no tiene porque ser justificado en lo conocido."18

El término de la "prefiguración" coincide de cierta manera el del "informalismo", en cuanto los dos operan con formas imaginarias, aún no existentes.

Si Wolfgang Paalen figura como precursor y a la vez como primer representante de la abstracción libre en México, Lilia Carrillo y Manuel Felguérez están entre sus pioneros "concientes". El arranque no se da propiamente a través del expresionismo abstracto norteamericano (que incluye varias modalidades), sino en mucho mayor medida a través de la versión europea, de esta actitud artística.

De tal forma se encuentran más cerca del informalismo mexicano, artistas como George Mathieu, junto con el alemán Wols, que estadounidenses como Jackson Pollock, Mark Tobey, Mark Rothko o Willem de Kooning, cuyas actividades tardarán en encontrar eco en la generación más joven que la de Carrillo y Felguérez, y que se insertan posteriormente con bastante éxito. Algo similar pasa con el informalismo matérico catalán, que empezó a hacerse popular a mediados de los años sesenta, bajo la influencia de Antoni Tàpies y Antonio Saura (52) entre otros.

Desde principios de los setentas un reducido grupo de jóvenes pintores abstractos ha hecho frente común. Entre Fernando García Ponce (16), Vicente Rojo (49), Manuel Felguérez y Lilia Carrillo se sentaron vínculos. Nunca les unió nada semejante a un manifiesto o movimiento; la reunión se debe a un unánime rechazo a la noción de "escuela", aquello contra lo que habían luchado, siguiendo en esto a Rufino Tamayo (59), Juan Soriano (56) o Pedro Coronel (8). Nada de bloques, ligas, talleres, sindicatos

o escuelas, en cambio sí, un pacto de mutuo apoyo y el ejercicio constante de amistad.

El grupo unió también con su generación la etapa tardía pero intensa de la decepción moderna que fue el existencialismo francés. En México, el existencialismo prendió entre los artistas jóvenes. Los existencialistas se vestían de negro, llevaban el pelo largo, bebían mucho, hacían mucho el amor, eran transgresores de la melancolía.

Una de las pioneras del informalismo, Lilia Carrillo, es un modelo importante, que por su ejemplo se puede iluminar, tanto interpretando su visión como su creación. Los sucesos en diferentes artistas contemporáneos van en análoga dirección, a pesar que los parten rasgos individuales, y los contextos ambientales de su tiempo son diferentes.

En una ocasión expresó que en este momento de nuestra historia artística, muchos pintores se esforzaban por ver dentro de las necesidades que les planteaban sus propias actitudes y vivencias, aquello que respondía a las rutas que podían plantear nuevos horizontes para ellos mismos.

A través de este pensamiento queda de manifiesto el gesto afirmador de un acto, de un proyecto subjetivo que exalta el individualismo y la primacía del "yo".

Admiradora de Simeane de Beauvoir, lectora eventual de Jean Paul Sartre y Albert Camus, Lilia hizo también de la angustia un catalizador de su talento.

Por lo general, cuando un pintor se planta frente de la tela, empieza a mancharla con objeto de revelar la composición. Ella afirma en cambio que no sabía de donde venían ni como salían sus pinceladas: "De repente salen cosas, está la tela, está todo, pero no hay nada..a veces de una ruedita sale todo lo demás, el cuadro entero."¹⁹

En otras ocasiones podía suceder que la tela en blanco le suscitaba tal tensión que se retiraba sin hacer nada.

La metáfora para el ideal de la creación era: el artista debía conjurar el vacío o ser vencido por él. Soledad, silencio, suspensión, enfrentamiento, imposibilidad, el blanco aparecía especialmente vinculado a "la nada" que el existencialismo había planteado. Por otra parte, el blanco también remitía a la espiritualidad orientalista, a la mente en blanco y a la meditación.

Lilia, proveniente del D.F., se formó en México y posteriormente en París y en principio era rápida en ejecutar. García Ponce decía de su trabajo: "Lilia Carrillo es esencialmente una pintora lírica, sus cuadros reflejan de manera natural una esencia poética, siempre más cerca al terreno del canto que al del concepto, escapa fácil del intento de interpretación (...).



"DETRAS DEL MERC", 1969.
Lilia Carrillo, óleo sobre tela, 130 x 80 cm.
Colección Carlos García Ponce.

Sus cuadros dan algo más que los ojos pueden contemplar; son capaces de comunicar la esencia oculta de la realidad, sin tocarla aparentemente, sin referirse directamente a ella, y también sin ninguna artificialidad del oficio, renunciando a cualquiera que no sea exclusivamente plástica, ignorando lo anecdótico, subrayando el poder de la forma por sí misma en un campo sugestivo de color. Ella se siente especialmente atraída por la vertiente "orgánica" del informalismo, opuesta o complementaria de la vertiente geométrica que seguirá Felguérez posteriormente. ²⁰

Manuel Felguérez y Lilia Carrillo se habían conocido en sus años formativos en París, juntos visitaban galerías y museos para mantenerse al tanto de la actualidad estética.

Manuel Felguérez nació en Zacatecas, que se llegó a conocer por varios artistas que de ahí provinieron, (Pedro y Rafael Coronel). Felguérez se interesó paralelamente por la pintura y la escultura. Se le reconoció un temperamento inquieto. La concepción que tenía del arte abstracto, en su pintura resultó menos convincente que la de su equivalente expresión "esculpida", lo que se podría atribuir a una profunda adhesión del artista a lo matérico, lo palpable.

En la pintura, ello lo condujo primero a una especie de informalismo que no se contentó con texturas, como en Tápies por ejemplo, sino que además le introdujo formas complejas y color,

al mismo tiempo que su obra caracterizó una cierta tensión entre los planos rígidos y las formas más libres y orgánicas de las figuras.

Posteriormente un sentido expresionista se acentúa en la obra de Felguérez, lo que es notable en la reducción de la gama colorista y en la atmósfera dramática de la relación figura-fondo.

Después realiza murales con un aspecto experimental. Por el mismo tipo de las obras y del tamaño, sentía la necesidad de estructurar sus diseños más racionalmente. Felguérez experimenta entonces con cantidades de diferentes materiales, así como la chatarra, el concreto, la madera, la combinación de vidrios y otros materiales. Desde estas obras realizadas resulta claramente el proceso hacia soluciones geométricas, para abandonar en definitiva el campo informalista en el cual inició su trayectoria artística.

Los últimos salones de pintura, organizados por el Instituto Nacional de Bellas Artes en los años ochenta, pusieron de manifiesto la vigencia que la abstracción libre mantiene entre varios pintores de la última generación.

Las modalidades sobre las cuales operaron los artistas mencionados, se inscriben en la poética formal que se manejó en esta época simultáneamente en los Estados Unidos y en Europa, pero hay que considerar que la idiosincrasia mexicana de las manifestacio-

nes artísticas se expresa a través de muchas connotaciones que tienen que ver con el paisaje, la luz, el color, la atmósfera, los géneros de la vida, que impregnan los múltiples recursos que vienen a constituir el vocabulario visual del artista.

El informalismo se desarrolla en distintos lugares bajo el signo de los acontecimientos que contextualizan de similar forma el surgimiento de aquel, aunque la geografía y la carga cultural en cada país le aporte rasgos peculiares en sus variadas manifestaciones. Con el informalismo se borra una imagen que nació desde el renacimiento. Se cierra un ciclo plástico, cuyas características coincidieron con las de la cultura europea. Sobreviven pocas características formales de la caída generalizada y la desvalorización de la herencia cultural, en particular plástica. Muchos interpretes buscan renovación por la vía de viajes espirituales hacia el oriente, del cual el rescatado signo caligráfico se descubre como el mejor portador para la expresión gestual y para una nueva orientación en el camino plástico que tantos artistas buscaban, después de la Guerra.

Hay un sentimiento sublime que forma parte de la experiencia de los creadores que llegaron a manifestar la nueva dirección del desarrollo artístico en los lugares mencionados. Es el conocimiento de la amenaza constante, que la filosofía existencialista canalizó, las preocupaciones por definir la autodefensa y autoafirmación por medio del acto. El proceso creativo, que

seguimos en varias personalidades mencionadas anteriormente, se expresan en actos de existencia en variados lenguajes, pero formulando una similar inquietud. No en todos ellos se dan por anulados los viejos valores plásticos, rastrean algunos interpretados rasgos reconociblemente formales del sentido tradicional en su obra.

Ciertamente, un profundo sentido de incomunicación, como un fenómeno imposible de representar, influyó en la creación, que digerían los artistas de la creciente tendencia, valorizando sólo el acto, no el resultado pictórico, del que, careciendo totalmente de representación, también se le puede atribuir un cierto poder comunicativo.

Esto definieron Adolf Gottlieb (17) y Mark Rothko en una carta dirigida a The New York Times en 1943, dando razones, pero no defensas acerca de sus pinturas. Ellos vieron sus obras como toma de posición, precisamente con los signos y recursos elaborados, que es el lenguaje propio del informalismo.

Dentro de esta concepción transitoria vieron el arte como aventura en un mundo desconocido, que sólo podía ser explorado por aquellos con voluntad de arriesgarse. Este mundo imaginario está completamente libre y opuesto al sentido común.

4. OBRA PERSONAL

Las afirmaciones que concluyen el capítulo anterior, expresan que el sentimiento artístico que incursiona en la nueva tendencia lírica del abstraccionismo o el informalismo, encuentra un ambiente completamente deliberado y de una experiencia superada, que por tradición limitó al artista a expresar su existencia únicamente por medio del reflejo exterior aparente.

Son también denominadores de experiencias comunes, elaborados entre los artistas como base de identificación, y para definir preocupaciones compartidas, en cierto sentido válido como opinión básica, surgiendo de un ámbito contextualizado determinadamente, sobre la que, dentro de un ruidoso lugar común de múltiples puntos de vistas estéticos, cada creador elaborará sus propios criterios para su camino artístico. Quizás es más importante reconocer que como individuos resuelven su desarrollo partiendo de motivaciones personales.

En el caso del informalismo los artistas intentan renovar su lenguaje, influidos por las variadas transiciones de conciencia acerca de nuevos procesos que se descubren en la psicología y en el surrealismo. La conciencia artística asimiló una creencia en el subconciente, pintaron según decían sus interpretes, soñando, en un intento de dejar al lado todo razonamiento. Por otra parte se encontró valor en mitologías arcaicas, según los informalistas no les bastaba ilustrar sueños. De esas mitologías sacaron un

espíritu primitivo, que mejor y más directamente se relacionara con sus ideas. Al lado opuesto figura la meditación en religiones orientales.

Todo eso rearticula el lenguaje artístico, que se afirma por la sensibilidad y voluntad de cada artista, en su personal intento de comunicarse ante una realidad que se vuelve cada vez más incommunicativa. Es un desarrollo dinámico por el que transita el lenguaje artístico en cada interprete y que se expresa en las más variadas formas. Sería aconsejable, ante tal diversidad y para orientarse mejor en la selva del arte moderno en el cual las innovaciones se han sucedido sofocantemente, precisar los elementos de coincidencia y los puntos de discrepancia. Así, reconocidos parentescos y antagonismos determinarán mejor los aportes sustanciales, diferenciadores de cada artista, incursionando en el lenguaje del informalismo como expresiones de carácter típicamente reconocibles. Tanto como es imposible muchas veces ver, las causas personales de otros artistas, intentaré seguir al desarrollo como experiencia personal.

Este proceso consiste en un aprendizaje, tal como la vida misma, en el cual se unen la experiencia y la búsqueda. Tengo la impresión de mis cuadros, que tras haber pasado por una fase meramente figurativa, en donde realmente encontré lo que significa para mi pintar, se aleja cada vez más de la descripción. Son en muchos casos reflexiones con referencias de la

naturaleza, formas orgánicas que repentinamente se encuentran en composiciones paisajísticas.

La estructura paisajística es el signo que compone los elementos y factores del cuadro, en cierto sentido también el contenido, como comunmente se define- un mensaje - que deja detectar en algunas ocasiones la cercanía de los principios de la llamada composición tradicional.

Respecto a la imagen, esta surge a mi parecer, cuando en la cotidianidad del alrededor urbano, por la meditación de la memoria vienen imágenes al recuerdo, cuyos elementos, con características que se complementan y se presuponen mutuamente, componen la imagen de forma dinámica. Es así como intento reflejar un dinamismo, que también es parte del entorno y de la vida.

Me interesa usar y manipular la apariencia, característica y connotación sublime de ciertos elementos, para crear una poesía visual con ellos, o un lírico reflejo de recuerdos del pasado, impresiones del presente entorno, de sucesos, de hechos y deseos.

Los elementos que considero, manejan un dinamismo en su interior, se amasan en un lugar y se aligeran en otro. Pensando en la materia, y en la materialidad y naturaleza de las cosas, se puede llegar a imaginar las posibles sustancias de los materiales, y reconocer y recrear formas y fenómenos aparentes. Apoyándome en

la superficie de las cosas, interpretándolas, mi intención es prestar atención a las fuerzas íntimas vegetantes de los materiales, una profundización en la materia, que educa una imaginación abierta.

Cuando se usan sustancias y formas de manera libre para crear el objeto, hay que considerar el hecho, de que las formas se presentan mejor, si se adaptan a la característica de la materia que deben de adornar. Tal meditación también favorece lograr una coherencia entre contenido y forma de la imagen.

Manchas, brochazos, líneas nerviosas, son los elementos que articulan la mayoría de mis obras, que dejan surgir unas composiciones que encierran y contienen esencias reflejadas.

Empiezo un cuadro muchas veces trazando rápidamente lo que es una vaga noción en color negro y con un fino pincel. Los brochazos blancos hasta transparentes que siguen, aligeran el dibujo, dando una noción de atmósfera imaginaria como fondo en el cuadro. Se estructura y deshace en un constante proceso este dibujo principal, cuando entran en juego los colores. Trabajé durante mucho tiempo la gama de ocre, cafés, azules y de repente un amarillo, impregnando una luz espacial. Más tarde experimenté también el rojo que implicó un cambio total de la gama. Todavía no me explico por qué el rojo me costó más trabajo interiorizarlo desde el punto de vista sentimental, como parte de mi pintura.

A pesar de que pintar es una actividad solitaria, el resultado tiene un poder comunicativo.

Muchas veces mi imaginación está personificada. Pienso en alguien, o algunos, en rostros, que encierran todo un paisaje de acontecimientos.

Se dió que primeramente pensaba en los ojos, que para mí abren una especie de vista, la mirada siempre es lo más comunicativo. Con ella es con la que observo. Plasmados y caracterizados los ojos en el lienzo, recuentan todas las cosas que ven y que han visto a lo largo del tiempo. La presencia de ellos también significa para mí una entrada en el cuadro, me hace conocer el siguiente proceso en que se va a desarrollar el cuadro. Tal y como es sabido, los ojos de verdad son el medio de conocimiento visual de todo. Pintar para mí es conocer y reconocer. El cuadro de cada artista es su propio conocimiento, refleja su experiencia y su práctica, así como también su carácter y en cierta medida su búsqueda.

Esta búsqueda ha de ser propia, aunque, lo muestran los artistas en su evolución creativa a lo largo de la historia, dependen de un cánón estético y de un entendimiento común, que procesa el arte en esta evolución, digamos se realimentan en la tradición visual artística en general y en especial de la tendencia que le es afín.

En mi caso he experimentado con un lenguaje gestual. Más bien un día respiré hondo y se me fueron las manos y parecía que harían sobre el lienzo lo que querían. Desde ahí, me empecé a sentir en mi medio. Fue evolucionando un lenguaje y una especie de área informal, en donde encontrarían un nuevo rostro mis inquietudes y curiosidades. Me atrae también lo informal, por ser un lenguaje abierto en donde gesto, mancha, línea y brochazo valen su propio carácter, y el proceso creativo se hace un proceso abierto, proponiendo cada paso siguiente como una necesidad inherente de la imagen misma, pero también guía mis intenciones.

Así no hay una representación de una idea fija, sino que el resultado es de un proceso impredecible, pero enmarcado dentro de un lenguaje personal. Este lenguaje consiste en factores gestuales generosos, bruscos, continuamente interrumpidos por una reflexión instantánea para después continuar aplicándose por medio del pincel y descargas producidas por el movimiento del brazo y de todo el cuerpo, o por un leve movimiento de la mano.

En este sentido me siento atraída por las ideas de los informalistas franceses, de la tradición del "action Painting" y la obra de Willem De Kooning. En una ocasión explica que: el -gesto- es "creador" e impulso, incluso cuando está destinado a la definición de una figura, o un elemento decorativo reconocible. Y según George Mathieu: "el gesto significa el nacimiento de un signo característico, que condiciona cierta compostura."²¹

Me he dado cuenta a lo largo de practicar la pintura, que la reflexión preliminar del contenido que va conformando la imagen, expresados en gestos y trazos intuitivos, significa un valor para la experiencia, que se expresa en el lienzo como un constante surgimiento. Es un surgimiento en el cual reviven lo percibido, lo sentido y lo experimentado de la realidad, como nos muestran algunos abstraccionistas del "action painting" neoyorquino, como acto de improvisación.

Para George Mathieu, lo improvisado surge cuando se introduce velocidad en la ejecución, lo que se puede observar muy bien en sus dibujos.

Comparado con la propia obra, esta observación tiene tanta relevancia, que con el ejercicio rutinario, la habilidad y la velocidad incrementan sucesivamente, que sobre todo en los trazos iniciales de composición plasman a la imagen un carácter espontáneo, que para bien de la creación en la cual me llegué a inclinar- a la expresión de carácter informal- me condiciona a comunicar y descargar los elementos de expresión en un constante ritmo continuo.

Una opinión importante me parece ser la del pintor alemán Hans Hartung, que resume el proceso o el acto de creación característico de esta tendencia, cuando explica que la pintura para él es una especie de lenguaje de signos abstractos en el cual las energías humanas psicomotoras se trasladan a una forma concreta.

El estilo maduro de H. Hartung se sustenta a partir de 1934 en una forma automática y nerviosa que tiene una gran deuda con el arte oriental.

Son mencionados una variedad de artistas informales en el capítulo anterior, todos atribuyendo un cierto acento en la evolución de esta tendencia, que así se muestran más bien como una especie de foro abierto para incluir múltiples apariencias. Una historia personal acompaña la pintura de cada quien, un tanto difícil en el contexto en que se desarrolla la vida del pintor en este tiempo.

Una especial observación dediqué a los pintores Lilia Carrillo, Willem de Kooning y Karel Appel, que provienen de tres diferentes lugares y que se correlacionan en sus expresiones bajo el signo de ámbitos comunes en el cambio de objetivo, que se daba, como es sabido, en el arte alrededor de los años cuarentas.

En la obra de Lilia Carrillo son planos atmosféricos de color los que constituyen una especie de base para la composición.

Repentinamente aparecen signos caligráficos, al parecer sueltos pero dentro de una veladura nebulosa. Los límites de las composiciones que hace Lilia no son muy bien definidos, parecen más abiertos que en los míos, a veces parecen detalles cortados de un cuadro mucho más grande. Esa sensación también provocan las líneas, en ocasiones curvadas, que lleva hasta los límites de la

imágen. Líneas que salen de formas planas o amórficas que, marcando una mayor consistencia, se contienen hacia el centro del cuadro.

Ruedas, signos, pinceladas, una construcción con manchas de colores que parece estar en constante movimiento. La composición de pronto se diluye por la presencia de un espacio de color amorfo, queda una ligera relación aparente tomando un orgánico contacto. Se relacionan de manera orgánica los elementos en la pintura de Lilia Carrillo, también dando lugar a una vaga noción espacial. A veces, ante el espectador se acerca el objeto con sus formas amorfas, trazos, ruedas, líneas y elementos caligráficos en un contenido compuesto, por distanciarse un tanto del fondo, puesto en armonía por veladuras que se sobreponen a la forma y fondo.

En una vista general del lenguaje de Lilia Carrillo, es reconocible que prescinde de toda forma reconocida y en su lugar utiliza la materia, las grafías o la mancha como elementos que operan en forma de signos, sean estos sólo, en conglomerado o combinados en unidades. Propiamente encontramos en su obra formas anónimas, amorfas o informes, abiertas para encarnar diferentes significaciones.

Estas características, excepto los signos caligráficos, logro identificar con mi obra, naturalmente resultando de otra forma.

De las pinceladas que aplica Willem de Kooning en sus cuadros sale una mezcla de color que se distribuye con velocidad sobre el lienzo, figurando y trazando la estructura de la composición de manera rápida y lleno de dinamismo. Sintiendo estos efectos como proceso propio, es un gusto manipular la matérica pasta de óleo y cera con gran dinamismo, cerca del accidente. Al principio del trabajo se da en mi obra, lo que he denominado un accidente controlado sobre el cual siguen los acontecimientos de manera más y más controlada hasta concluirla en un abrupto fin, para evitar una apariencia sobretrabajada, forzada.

En la pintura de Karel Appel parece que se mueven grandes masas de colores aplicados con espátula y pinceles en gruesas capas. Como en la obra de De Kooning, también se entrelazan los planos de color mediante un marcado trazo, mezclándose los contornos mutuamente.

Es inusual en su obra la presencia de signos dibujísticos. Se organizan los planos de forma dinámica, en casi total ausencia de factores formales, característico de la composición tradicional acostumbrada. Hay en algunos casos en su obra una muy difícilmente reconocible figuración de personajes. Lo que conviven son colores chillantes que interactúan, una fascinante y salvaje velocidad, en un intento de eliminar toda espacialidad con la emergencia de cubrir la superficie en trazos gruesos. Planos de colores pastosos ofrecen una especie de sustento para

la batalla que emprende, según él, en el acto de pintar, y eso se refleja en los resultados. Su obra parece una explosión de colores y de ganas, que contrasta con las vivencias de su medio natural, donde la presencia de paisajes planos, nevados, de coloración monocromático es típico.

Donde veo semejanzas con los propios intentos es que su obra transita en la ambigüedad, que se balancea entre la figuración y el caos, partiendo de formas orgánicas.

En el salvaje y fauvista colorido lenguaje de Karel Appel, y el de Willem de Kooning con tendencia expresionista, es lo más característico, la organización de los elementos pictóricos como anteriormente mencionados.

Sin que por eso sea unánime, pues en muchas obras -mayormente en las del expresionismo abstracto- es registrable un conglomerado o conglomerados de elementos que flotan en la superficie pictórica, en realidad a veces de cuasifiguras. Lo más característico es la yuxtaposición apretada de grafías o manchas que cubren la superficie entera sin ser anárquica surge como evidencia que la superficie la gobierna la necesidad de destruir el convencional ordenamiento renacentista, proponiendo otro, coincidiendo en esto en partes a la corriente de la neofiguración.

Objetivamente resulta difícil hacer una comparación directa en cuanto estilística, elementos técnicos y formales entre la obra de estos tres artistas y la mía. Por esta razón es de preguntarse que tiene que ver mi obra con la de Lilia Carrillo, Willem de Kooning y Karel Appel, que por cierto también se distinguen mucho entre sí.

En común se puede deducir de las observaciones hechas en estos artistas, que el abstraccionismo gestual determina varios de los estratos inferiores de la estructura artístico visual, para acentuarla; estratos que en el informalismo atañen a las vibraciones de la materia, al trazo de los gestos y grafías, al coloreado de las manchas y a la organización de la superficie total.

Son estos los principales valores en consideración a la evolución de la obra propia, y de los diferenciados lenguajes de Lilia Carrillo, Karel Appel y Willem De Kooning. Sus expresiones me sirven de forma hereditaria para conformar una especie de síntesis, encarnada en una personal expresión que, según yo, se representa en composiciones más convencionales.

Muchas han sido las ocasiones en las cuales se ha nombrado el lenguaje visual, se han analizado los diferentes puntos de vista estéticos, pero también formales de la obra de estos tres artistas con sus peculiaridades distintivas. En la "comparación" me limité a tres artistas porque es imposible y sin sentido abarcar posibles similitudes en tantas manifestaciones plásticas,

aún cuando, sin duda existen. Resulta una mera descripción de aspectos formales y técnicos, para lo cual basta la observación de la obra de tres protagonistas, rescatando similitudes y diferencias.

En todo caso lo que me es común con la mayoría de ellos, es el entendimiento del arte que tenía esta generación. Eso no excluye que, de lo que superficialmente se trata de entender como uso indiscriminado de la libertad, de la función más vigente de la duda, también ciertos mecanismos del absurdo y el afán de anteponer al hombre a la propuesta estética, me es conciente que, viviendo en otro tiempo y asimilando la circunstancia personal, estos puntos sólo tienen parcial vigencia para mi situación, pero quedan como resultados de una continuidad histórica. Si sigo mi propio desarrollo, encuentro haber asimilado cánones bastantes tradicionales en comparación.

CONCLUSIONES;

La abstracción en términos generales, como elemento del pensamiento lógico privativo del ser humano, ha contribuido en la relación hombre-mundo, pensar-ser, a la aprehensión racional de la realidad, a la esencia de la misma a través de un largo proceso histórico, que ha llevado a la humanidad a una acumulación paulatina de conocimientos acerca de la naturaleza y la esencia de las cosas.

En términos artísticos lo reflexionado se concretiza mediante la interacción artística, de lo que surge como resultado una nueva realidad, una creación, un objeto y una nueva solución del espacio.

Hasta en la prehistoria podemos hallar raíces que caracterizan un lenguaje abstracto. Grietas, variaciones de color y de grano en los "soportes" en el interior de la cueva muestran características que podemos reconocer en algunos artistas matéricos contemporáneos. Por otra parte, una organización geométrica, representada por los elementos ornamentales en murales neolíticos, y más acentuadamente en la cultura celta, es recogido por el abstraccionismo geométrico. La línea maraña que da al mural paleolítico su respectiva expresión, es hoy rescatada como signo de espontaneidad en la tendencia informalista.

Así es que la abstracción vista objetivamente no surgió únicamente como fenómeno contemporáneo, sino sus características aparecen desde la temprana antigüedad.

El abstraccionismo sigue la evolución de un sucesivo rompimiento de cánones estéticos tradicionales y las aportaciones plásticas de cada tendencia que marcó un nuevo entendimiento de la visión artística. Esos son los logros de los movimientos pioneros del cubismo, el expresionismo y el surrealismo.

Punto inicial de esta evolución se dió con el movimiento impresionista, que experimentó con los efectos de la luz, conformando mediante su presencia en el lienzo, aquel espacio de un uniforme dinámico, desapareciendo en partes los objetos representados.

Sigue avanzando la destrucción del espacio ilusionista en el transcurso de cada corriente, lo que también puede ser visto como una cadena de reacciones hacia viejos valores, sustituyéndolos e insertándolos en un contexto real que cambia constantemente.

En esta trayectoria marcaron pautas importantes la introducción al plano, el brillante y expresivo color del fauvismo francés, tanto como el expresionismo que actuó simultáneamente en Alemania, deformando las formas para darle la mayor fuerza posible a la expresión, que es la de la emoción y el estado psicológico interior. La "impresión" del mundo visual se convirtió en una "expresión".

Mientras sigue tal evolución, ya se habían convertido ciertos recursos plásticos como el color, la textura o el signo gráfico en un lenguaje con mensaje propio, sin recurrir necesariamente al objeto.

Otro fundamento para la transformación facilitó el cubismo, descomponiendo el objeto representado y haciéndolo visible simultáneamente desde los más diferentes ángulos posibles, estableciendo un nuevo orden perspectivico.

Esta característica nos conduce a la comparación con el posterior abstraccionismo geométrico. Algunos de sus protagonistas manifiestan una actitud analítico, científico, por ejemplo Piet Mondrian y Vladimir Tátlin, y otros, mencionamos a Malévich, niegan en su arte cualquier objetividad.

Así también es reconocible que surgen parecidos resultados en diferentes lugares y tiempos a partir de diferentes convicciones y motivaciones.

Al lado contrario figura el hecho de que, reunidos en similares circunstancias, con las mismas intenciones y sobre un mismo fondo contextual, un grupo de artistas puede producir los más variados lenguajes plásticos, como es bien apreciable en el abstraccionismo expresionista, lírico, matérico o de carácter informal.

Antecedente directo a este movimiento es el surrealismo, que introduce el factor tiempo en su lectura interna del cuadro y por

la gestación, que está impulsado por el descubierto automatismo psíquico puro.

Otro fenómeno que resalta a través de la mencionada evolución es, que ha habido una constante individualización de las expresiones artísticas hasta entonces. Donde culmina este ensayo, en la abstracción expresionista o informal, muestra que hoy en día el vínculo entre distintos artistas se da más en el entendimiento común de ciertos factores que influyen en la vida. Eso no excluye una controversia que se puede dar en particular acerca de ciertos hechos y opiniones.

También recurren a parecidos recursos para expresarse trabajando mediante ellos, los impulsos que son creencias, y otros factores que influyen en el ámbito que los rodea.

Lo que de mayor importancia concluí a lo largo de este trabajo, es que objetivamente es difícil hacer comparaciones entre los diferentes artistas de esta corriente con la obra personal, aunque se le puede atribuir un carácter informal, para lo cual, lo que más pesa a mi modo de ver, son las referencias a la manera y la actitud de usar los elementos expresivos en sus pinturas que reflejan la ideología de la cual proviene este estilo.

Los elementos que me identifican respecto a la generación tratada, se plasman de manera sintética en mi obra, y no como suma de elementos aislados, lo que resume la síntesis de una herencia cultural anterior que es asimilada en el contexto actual bajo el

prisma de una individualidad, donde lo prioritario es el acto mismo de la creación pictórica, pero con peculiaridades propias. Para concluir, me gustaría citar en este contexto a J.M.Springer, que haciendo referencia al Taller de Producción de Pintura de la Escuela Nacional de Artes Plásticas planteó: "El común denominador de la obra es el sentido procesal que lleva implícito. Con esto quiero decir que hay un interés en descubrir a través de lo hecho y replantear constantemente la relación entre la acción de crear y el acto de ver lo que sucede alrededor. Nada sale de la nada. Todo esta dicho o hecho. El creador debe sumergirse en estas premisas para encontrar en el caos de lo ya existente los motivos de su quehacer."²²

Por otra parte , en el estudio realizado, que implicó una observación y análisis parcial de la historia del arte y sus cambios estilísticos, pude constatar, que se había experimentado en cada artista un desarrollo hacia una posición estilística singular, influenciado por acontecimientos propios de su época y de su personal circunstancia.

Bajo la jerarquía de un canon estética vigente, que subsiste por temporadas, se inscriben lapsos importantes de ruptura que renuevan o imponen otro estilo. Mientras esto sucede, el canon dominante en su evolución se va enriqueciendo por plurales valores y ya no podemos hablar de una guía unánime, sino de la pluralidad de ideas, acontecimientos y circunstancias que influyen en la creación individual. Esto hace que cada artista, en lo cual me inserto personalmente, se vea en la necesidad de

seleccionar elementos formales que satisfagan su creación. De ahí que, haya podido determinar en mi obra personal una relación integral de momentos de ruptura y continuidad en el proceso creativo. En el análisis de mi propio desarrollo me doy cuenta que lo que estoy creando es también algo real que me domina, una continuación, en la cual el proceso creativo me exige cada vez un perfeccionamiento, una terminación, que se puede dar por ejemplo en una obra. Es decir cada creación exige una nueva, dirigida al perfeccionamiento de la idea. En ello radica la continuidad del proceso. No obstante, también sentí momentos de ruptura que se dan cuando a forma no satisface la creación y se impone un proceso de búsqueda.

En mi búsqueda personal, como ya lo he mencionado, me incliné primero a lo figurativo, representándome a mí misma por medio de producir una serie de autorretratos. Se estableció así una cierta continuidad formal, dando lugar paso a paso a un lenguaje que se fue concretando en forma de una cierta coherencia.

Cuando quise abandonar esta manera de expresarme y utilizar otros signos iconográficos, ya no encontré una solución en el arte figurativo. La imagen se veía fragmentada y en general no había solución formal. Simplemente me encontré en un estancamiento en medio de la búsqueda. Era necesario entonces una ruptura, y aquello me llevó a experimentar y desarrollar el lenguaje que ahora se ve como resultado y que también se encuentra en constante cambio y evolución.

Es, se me ocurre una especie de lucha entre lenguajes tradicionales y menos formales, más recientes, y maneras de expresarse completamente nuevas en que se encuentra el artista actualmente.

Para concluir, en mi obra personal pude observar también, la evolución de diferentes lenguajes igualmente aprendidos de la herencia visual de que estamos rodeado. Pero creo que es necesario para un buen aprendizaje, no sólo asimilar los estilos y lenguajes dominantes, sino juzgarlos críticamente sobre la base de las exigencias de la creación individual.

NOTAS Y REFERENCIAS.

1. Springer, José, Manuel,
"Para una Crónica del Futuro".
Catálogo : Espalda a Espalda.
FONCA, UNAM, México, 1994.
2. Kirchner, Ludwig.
En: "Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX."
Mario de Michelli.
Alianza Forma.
Barcelona, 1993, p.93.
3. Cézanne, Paul.
En: "Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX."
Mario de Michelli.
Alianza Forma.
Barcelona, 1993, p.205.
4. Apollinaire, Guillaume.
En: "Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX".
Mario de Michelli.
Alianza Forma.
Barcelona, 1993, p.355.
5. Kandinsky, Wassily.
En: "Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX".
Mario de Michelli.
Alianza Forma.
Barcelona, 1993, p.100.
6. Kandinsky, Wassily.
"De lo Espiritual en el Arte".
Coyoacán S.A. de C.V.
México, 1993, p.59.
7. Malévich, Kazimir.
En: "Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX."
Mario de Michelli.
Alianza Forma.
Barcelona, 1993, p.263-264.
8. Doesburg Theo van. P. Mondrian, A. Lok.
De la Revista "De Stijl".
En: "Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX."
Alianza Forma.
Barcelona, 1993, p.414.

9. Bréton, André.
Biblioteca Salvat de Grandes Temes.
Salvat, S.A.
Barcelona, 1973 p.96.
10. Pollock, Jackson.
En:"El Expresionismo Abstracto".
Anthony Everitt.
Labor, S.A.
Barcelona, (sin fecha), p.23.
11. Motherwell, Robert.
En:"El Expresinismo Abstracto".
Anthony Everitt.
Labor, S.A.
Barcelona, (sin fecha), p.23.
12. Kooning, Willem de.
En:"El Expresionismo Abstracto".
Anthony Everitt.
Labor, S.A.
Barcelona, (sin fecha), p.27.
13. Greenberg, Clement.
En:"El Expresionismo Abstracto".
Anthony Everitt.
Labor, S.A.
Barcelona, (sin fecha), p.45.
14. Soulage, Pierre.
En:"El Expresionismo Abstracto".
Anthony Everitt.
Labor, S.A.
Barcelona, (sin fecha), p.55.
15. Gómez Sicre, José.
En:"Aventura Plástica de Hispanoamérica".
Damián Bayón.
Fondo de Cultura Económica.
México, 1974, p.199-200.
16. Paz, Octavio.
En:"Aventura Plástica de Hispanoamérica".
Damián Bayón.
Fondo de Cultura Económica.
México, 1974, p.196.
17. ibid, p.197.

18. Paalen, Wolfgang.
En:"Abstracción libre, Panorama actual".
Teresa del Conde.
Salvat, Arte Contemporáneo.
México, 1982, vol.3, p.2259.
19. Conde, Teresa del.
En:"Abstracción libre, Panorama actual".
Salvat, Arte Contemporáneo.
México, 1982, vol 3, p.2273.
20. García Ponce, Juan.
En:"Lilia Carrillo, la Constelación Secreta".
Jaime Moreno Villareal.
Era, Fondo Nacional para la Cultura y las
Artes.
México, 1993, p.10.
21. Kooning, Willem de.
En:"El Expresionismo Abstracto".
Anthony Everitt.
Labor S.A.
Barcelona, (sin fecha), p.26.
22. Springer, José, Manuel.
En:"Para una Crónica del Futuro"
Catálogo:Espalda a Espalda.
FONCA, UNAM.
México, 1994.

INDICE DE NOMBRES CON DATOS BIOGRAFICOS.

1. APPEL, Karel (n. 1921)
Pintor expresionista abstracto holandés y miembro del grupo Cobra.
2. APPOLLINAIRE, Guillaume (1880-1918)
Escritor y poeta francés.
3. BRAQUE, George (1882-1963)
Pintor francés del grupo de los fauves, se le considera, junto con Picasso, introductor del cubismo.
4. BRETON, André (1896-1966)
Escritor francés, autor del " Manifiesto Surrealista", investigador en neuropsiquiatría.
5. CARRILO, Lilia (1930-1974)
Pintora contemporánea mexicana, estudió en la "Esmeralda" (Instituto Nacional de Bellas Artes), y en la Academia de la Grande Chaumiére de Paris.
6. CONCHAROVA, Natalia (1881-1962)
Pintora suprematista rusa, estudió y trabajó en Moscú.
7. CEZANNE, Paul (1839-1906)
Pintor impresionista francés.
8. CORONEL, Pedro (1922-1985)
Pintor zacatecano. Realizó estudios superiores en el Instituto de Ciencias de Zacatecas. En 1940 ingresó a la "Esmeralda"(Instituto Nacional de Bellas Artes), para estudiar pintura y escultura. Reside temporalmente en París. Recibió influencias de varias tendencias de su época.
9. CORNEILLE, Constant (n. 1922)
Pintor expresionista abstracto y miembro del grupo Cobra.
10. DELAUNAY, Robert (1885-1941)
Pintor francés. Después de una etapa fauve paso al cubismo.

11. DOESBURG, Theo van (1882-1931)
Pintor y teórico holandés, su pintura se orienta hacia la abstracción geométrica, cofundador de la revista "De Stijl".
12. DUBUFFET, Jean (1901-1985)
Pintor matérico francés e innovador del "art brut".
13. FELGUERIZ, Manuel (n. 1928)
Pintor zacatecano, pasó después de un corto tiempo de experimentación informal, al abstraccionismo geométrico.
14. FRIEDRICH, Caspar David (1774-1840)
Pintor y grabador alemán, es considerado como uno de los mejores paisajistas alemanes. Estudió en Copenhague y en Dresden. Imprimió a sus obras un ambiente extraño que prefiguraba ciertas creaciones posteriores de los surrealistas.
15. GABO, Naum (1890-1977)
Pintor suprematista ruso, autor del Manifiesto del Realismo.
16. GARCIA, Ponce (1805-1959)
Pintor meridense. Estudió arquitectura. Después se inició en la pintura que desarrolla hacia la abstracción geométrica.
17. GOTTLIEB, Adolf (1903-1974)
Pintor abstracto estadounidense influenciado por el surrealismo, Klee, Mondrian y el arte primitivo desarrolla un lenguaje personal.
18. GREENBERG, Clement (n. 1909)
Crítico de arte estadounidense, uno de los principales defensores de la vanguardia, adquirió importancia alrededor de los años treinta.
19. GROPIUS, Walter (1883-1969)
Arquitecto alemán, fundador de la Bauhaus, escuela de las artes aplicadas.

20. HODLER, Ferdinand (1853-1918)
Pintor modernista suizo.
21. HARTUNG, Hans (n. 1904)
Pintor francés de origen alemán. Evolucionó en su pintura desde una abstracción rítmica hacia el informalismo, que marcan sus últimas obras. Ganó en 1960 el gran premio de la Bienal de Venecia.
22. ITTEN, Johannes (n. 1888)
Pintor abstracto-geométrico, influenciado por Kandinsky. Participó temporalmente en la Bauhaus.
23. JUNG, Carl, Gustav. (1875- 1961)
Psicólogo y psiquiatra suizo, estudió medicina en Basilea y psiquiatría en Zurich.
24. JORN, Asger (1911-1961)
Pintor expresionista abstracto holandés y miembro del grupo Cobra.
25. KANDINSKY, Wassily (1866-1944)
Pintor ruso y precursor más significativo del primer abstraccionismo.
26. KLEE, Paul (1879-1940)
Pintor y grafista suizo. Estudió en Munich y colaboró con Marc y Kandinsky en el grupo de "der Blaue Reiter" y participó en la Bauhaus.
27. KIRCHNER, Ludwig (1880-1938)
Pintor y grabador alemán. Inició estudios de arquitectura en Dresden donde fue cofundador del grupo expresionista "die Brücke".
28. KOONING, Willem de (1904-1993)
Pintor expresionista abstracto de origen holandés establecido en E.E.U.U. en 1926. Se formó en Rotterdam y Bruselas.

29. LARIONOV Michail (1881-1964)
Pintor ruso. Creador del rayonismo y uno de los primeros autores de la obra radicalmente abstracta.
30. LEGER, Fernand (1881-1955)
Pintor francés. Estudió en París donde recibió influencias de Cézanne y se inspiró en el cubismo. Fue amigo de Appollinaire.
31. LISSITZKY, El (1890-1941)
Pintor ruso. Estudió ingeniería en Darmstadt. En Rusia fue influenciado por Malévich y los constructivistas.
32. MAIAKOVSKI, Vladimir (1894-1930)
Poeta y dramaturgo ruso. Su iniciación poética se realizó bajo la influencia del simbolismo y del futurismo.
33. MALEVICH, Kazimir (1875-1935)
Pintor ruso, representante del suprematismo. Fue influenciado por los postimpresionistas, los fauves y los cubistas. Participó en la Bauhaus.
34. MARC, Franz (1880-1916)
Pintor alemán y uno de los principales miembros de "der Blaue Reiter". Estudió en Munich y se trasladó a París donde recibió influencias de los impresionistas.
35. MATHIEU, Georges (n. 1921)
Pintor abstracto francés, que inaugura el género de pintura espectáculo en Francia. Estudió derecho y filosofía.
36. MATISSE, Henri (1809-1954)
Pintor y escultor francés e importante figura del fauvismo.
37. MIRO, Joan (1893-1983)
Pintor español. Estudió en Barcelona. Se interesa por el cubismo, conoce a Breton y desarrolla la influencia surrealista a su manera.

38. MONET, Claude (1840-1926)
Pintor francés y uno de los más destacados representantes del impresionismo. Su obra "Impresión al salir el sol", dió nombre a este movimiento.
39. MONDRIAN, Piet (1872-1944)
Pintor y ensayista holandés que experimentó la influencia cubista, y de la que surge su personalidad artística. Junto con Theo van Doesburg creó la revista De Stijl.
40. MOTHERWELL, Robert (n. 1915)
Pintor abstracto norteamericano. Estudió filosofía y arquitectura y ha sido uno de los mejores teóricos del arte abstracto.
41. MUNCH, Edvard (1863-1944)
Pintor y grafista noruego e introductor del expresionismo en Alemania. Fue precursor de los jóvenes artistas alemanes de "die Brücke".
42. NEWMAN, Barnett (1905-1970)
Pintor abstracto estadounidense. Estudió en el Art Student League en Nueva York.
43. NOLDE, Emil (1867-1956)
Pintor y diseñador gráfico alemán. Representante importante del expresionismo. Estudió en Munich, Paris y Copenhague.
44. PAALEN, Wolfgang (1907-1959)
Pintor austriaco. Estudió en Viena y posteriormente se trasladó a México a causa de la guerra, donde su obra se desarrolló hacia un abstraccionismo lírico tras haber pasado por una fase surrealista.
45. PAZ, Octavio (n. 1914)
Ensayista y poeta mexicano. Premio Nobel de Literatura 1989.

46. **PICASSO, Pablo** (1881-1973)
Pintor, grabador, escultor, ceramista, captó varias tendencias de entreguerra imponiendo en cada una su sello personal.
47. **POLLOCK, Jackson** (1912-1956)
Pintor abstracto norteamericano y representante del "action painting". Formado en Arizona y California se trasladó a Nueva York y participó en el "Proyect"
48. **PEVSNER, Antoine** (1886-1962)
Pintor suprematista ruso, hermano de Naum Gabo.
49. **ROJO, Vicente** (n. 1932)
Pintor y escenógrafo español. Radica en México desde 1949, estudió en la "Esmeralda", le caracteriza su obra abstracta.
50. **RODSCHENKO, Alexandr** (1891-1956)
Pintor ruso, formado en la academia de Kazán. En 1914 entró en contacto con el constructivismo y posteriormente fundó el movimiento no objetivista en Moscú.
51. **ROTHKO, Mark** (1903-1970)
Pintor norteamericano de origen ruso. Estudió en Yale Inclinado primero en la tendencia expresionista se pasó a la abstracción. Con Motherwell y Newman entre otros fundó "the Club", centro de reunión de la vanguardia neoyorquina.
52. **SAURA, Antonio** (n. 1930)
Pintor español. Empezó a pintar bajo la influencia de Picasso y Miró. De un automatismo surrealista pasó posteriormente a interesarse por la capacidad expresiva de los medios pictóricos, trabajó temporalmente en París, y fundió el movimiento el "paso" en Madrid con otros amigos.
53. **SEURAT, George** (1859-1891)
Pintor francés. Estudió en París. Llegó bajo la influencia impresionista al divisionismo o al así llamado puntillismo, que caracterizó su obra.

54. SCHLEMMER, Oskar (1888-1943)
Pintor y escultor alemán, formado en la Academia de Stuttgart con Adolf Hoelzel. Fue docente en la Bauhaus. Su pintura se basa en elementos geométricos por la influencia de Cézanne que le llevó al cubismo.
55. SIQUEIROS, David (1898-1974)
Pintor muralista mexicano, también diseñador gráfico y teórico del arte. Estudió en la escuela de Bellas Artes en México. En 1919 se traslada a Paris, donde con Diego Rivera elaboró los fundamentos de un arte monumental y heróico.
56. SORIANO, Juan (n. 1920)
Pintor mexicano que pertenece a la generación de la ruptura.
57. SOULAGE, Pierre (n. 1919)
Pintor abstracto francés. Trabajó en Paris. Su pintura, como la de Wols y Fautrier se orienta hacia la "improvisación psíquica".
58. STILL, Clifford (1904-1980)
Pintor estadounidense y representante del expresionismo abstracto. Su pintura tiene un enfoque hacia los valores del color, como en Barnett Newman y Mark Rothko, acentúa menos el gesto.
59. TAMAYO, Rufino (1899-1991)
Pintor mexicano. Estudió en la Academia de San Carlos, tras una estancia en Nueva York. Fue profesor en la Escuela de Bellas Artes de México. En su obra busca integrar en sus formas tradicionales precolombinas los avances de la pintura actual, con una preocupación social e histórica.
60. TATLIN, Vladimir (1885-1956)
Escultor abstracto ruso, e inventor del constructivismo. Al iniciarse la Revolución Rusa, fue docente en la Escuela de Artes y Técnicas Libres, y proyectó un Monumento para la III Internacional.

61. **TOBEY, Mark (1880-1876)**
Pintor norteamericano, estudió en Chicago. Se interesó por las concepciones de la pintura oriental. Hacia 1935 su pintura se transformó en una filigrana de líneas (grafia blanca), entre las que se adivinaban imágenes del mundo exterior.
62. **TURNER, William (1775-1851)**
Pintor paisajista inglés, que tuvo influencia directa sobre los realistas franceses. Fue miembro de la Royal Academy of Arts en 1802 y participó como docente. Su obra se encuentra repartida entre la Nacional Gallery, la Tate Gallery y el Museo Británico.
63. **WOLS, Wolfgang Schulze (1913-1951)**
Pintor y grabador alemán. Pasó a París en 1932, donde entabló amistad con Miró, Tzara y Ernst.

CATALOGO OBRA PERSONAL

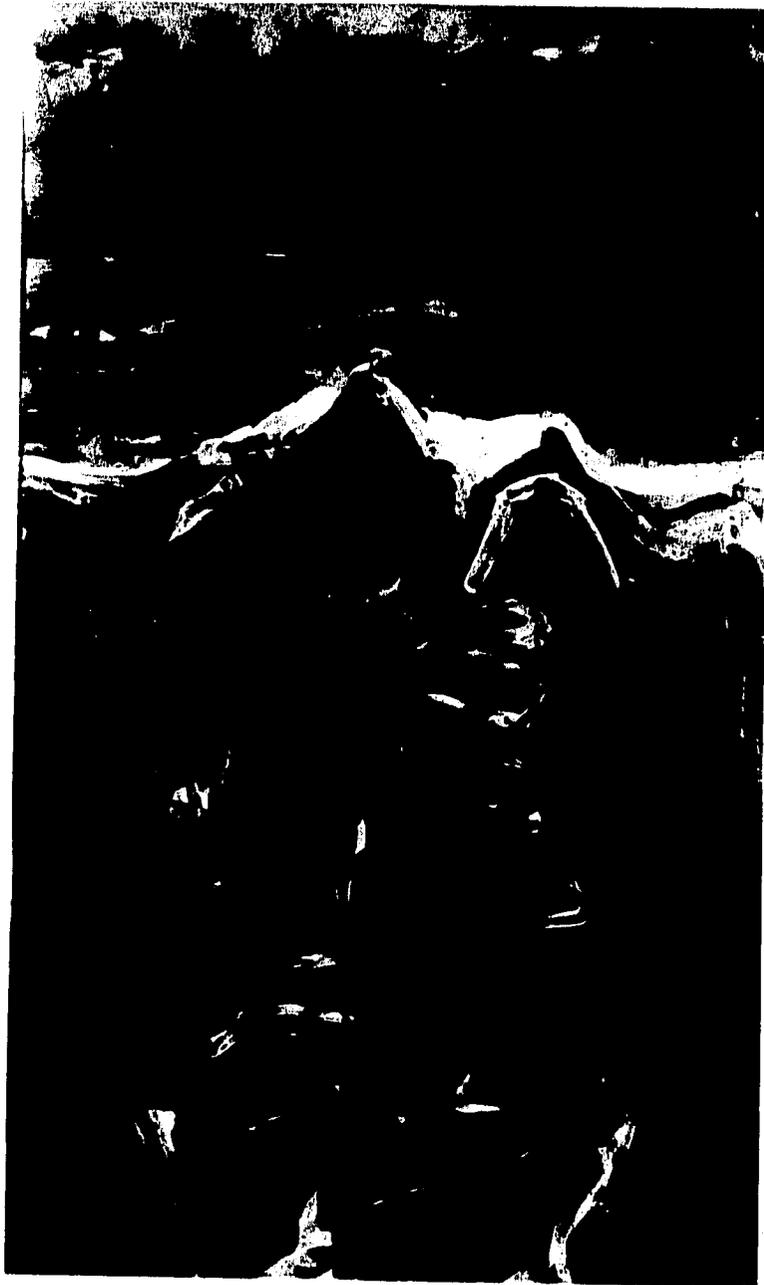
1. SIN TITULO, 1994.
Acrílico sobre papel.
60 x 40 cm.
2. CAMINO LARGO 1, 1995.
Acrílico sobre papel.
58,5 x 41,5 cm.
3. CAMINO LARGO 2, 1995.
Acrílico sobre papel.
58,5 x 41,5 cm.
4. CAMINO LARGO 3, 1995.
Acrílico sobre papel.
58,5 x 41,5 cm.
5. CAMINO LARGO 4, 1995.
Acrílico sobre papel.
93,5 x 70 cm.
6. CAMINO LARGO 5, 1995.
Acrílico sobre papel.
93,5 x 70 cm.
7. SIN TITULO, 1994.
Acrílico sobre papel.
60 x 40 cm.
8. SIN TITULO, 1994.
Acrílico sobre papel.
60 x 40 cm.
9. FUEGO, 1995
Acrílico sobre papel.
93 x 67 cm.
10. SIN TITULO, 1995
Oleo y encaustica sobre tela.
1,55 x 100 cm.
11. SIN TITULO, 1995.
Oleo y encaustica sobre papel.
105 x 66 cm.
12. SIN TITULO, 1994
Oleo y encaustica sobre tela.
125 x 80 cm.

13. TAN LEJOS, TAN CERCA, 1994.
Oleo y encaustica sobre tela.
125 x 80 cm.
14. SIN TITULO, 1994.
Oleo y encaustica sobre tela.
125 x 80 cm.
15. SIN TITULO, 1994.
Oleo y encaustica sobre tela y madera.
190 x 140 cm.
16. SIN TITULO , 1994.
Oleo y encaustica sobre tela y madera.
190 x 140 cm.
17. SIN TITULO, 1994.
Oleo y encaustica sobre telas y madera.
190 x 140 cm.
18. REFLEJO DE LO ANDADO, 1995.
Oleo y encaustica sobre tela.
162 x 100 cm.
19. HORIZONTE, 1995.
Oleo y encaustica sobre tela.
162 x 100 cm.





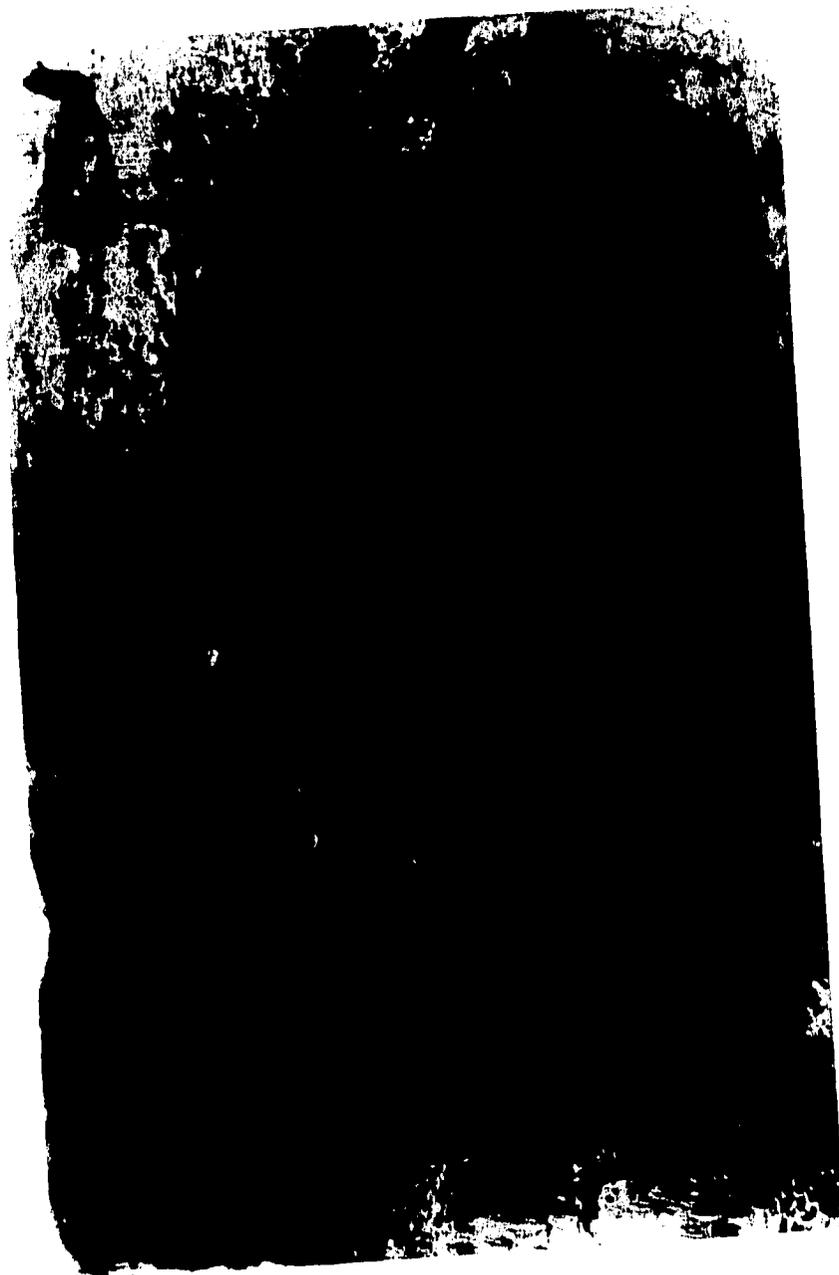


































BIBLIOGRAFIA.

- Acha, Juan
ARTE Y SOCIEDAD: LATINOAMERICA
EL PRODUCTO ARTISITCO Y SU ESTRUCTURA
Fondo de Cultura Económica
México, 1979
- Ammann, J.C.,
Arsenauet, A., A. Friedmann, y otros.
CONTEMPORARY MASTERWORKS
James Press.
Chicago, 1991.
- Bayón, Damian
AVENTURA PLASTICA DE HISPANOAMERICA
Fondo de Cultura Económica
México, 1974
- Barral, Xavier
HISTORIA DEL ARTE
Presses Universitaire de France
México, 1993
- Brom, Juan
PARA COMPRENDER LA HISTORIA
Nuestro Tiempo, S.A.
México, 1972, 1986
- Bobbio, Norberto
EL EXISTENCIALISMO
Fondo de Cultura Económica
México, 1951, 1992
- Barr, A. Hamilton
DEFINING MODERN ART
(Elected Writings)
Harry N. Abrams, Inc.
Publisher N.Y.

- Blok, Cor
HISTORIA DEL ARTE ABSTRACTO (1900-1960)
Traducción de Blanca Sanchez
Cátedra, S.A.
Madrid, 1982
- Claus, Hugo
KAREL APPEL
Harry n' Abrams, Inc, N.Y.
Netherlands (sin fecha)
- Cirlot, J. Eduardo
EL ESPIRITU ABSTRACTO
DESDE LA PREHISTORIA A LA EDAD MEDIA
Labor, S.A.
Barcelona, 1966
- Cirlot, J. Eduardo
INFORMALISMO
Omega S.A.
Barcelona, 1959
- Conde, Teresa del
ABSTRACCION LIBRE, PANORAMA ACTUAL
Salvat, Arte Contemporáneo vol.3
México, 1982
- Dorfles, Gillo
ULTIMAS TENDENCIAS DEL ARTE DE HOY
Ed. Labor, S.A.
Barcelona, 1966, 1976
- Dexeus, Combalia Victoria
TAPIES
Ed. Poligrafa, S.A.
Barcelona, 1984, 1989
- Eco, Umberto
LA OBRA ABIERTA
Ed. Suhrkamp Verlag
Frankfurt am Main, 1973

- Everitt, Anthony
EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO
Labor, S.A.
Barcelona (sin fecha)
- Ehrenzweig, Anton
EL ORDEN OCULTO DEL ARTE
Labor, S.A.
España, 1973
- Gombrich, Ernst H.
HISTORIA DEL ARTE
Alianza Forma
Madrid, 1972, 1992
- Greenberg, Juan Clement
ARTE Y CULTURA, ENSAYOS CRITICOS
Gustavo Gili S.A.
Barcelona, 1979
- García Martínez, José A.
CRISIS Y REVOLUCION EN EL ARTE DE HOY
Universitaria de Buenos Aires
Argentina, 1976
- Gullón, Ricardo,
DE GOYA AL ARTE ABSTRACTO
La Torre Universidad de
Puerto Rico
Rio Piedras, 1963
- Hauser, Arnold
HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE,
Labor, S.A.
Colombia, 1994
- Hauser, Arnold
FUNDAMENTOS DE LA SOCIOLOGIA DEL ARTE
Labor, S.A. Omega
Barcelona, 1982

- Kandinsky, Wassily**
DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE
Coyoacán S.A. de C.V.
México, 1994
- Lambert, Jean Clarence**
PINTURA ABSTRACTA
Aguilar
España, 1969
- Marchan Fiz, Simon**
DEL ARTE OBJETUAL AL ARTE CONCEPTUAL,
LAS ARTES PLASTICAS DESDE 1960
Alberto Corazon
Madrid, 1972
- Manrique, Jorge Alberto**
EL GEOMETRISMO
Salvat: Arte Contemporáneo
México, 1982 vol. 4
- Micheli, Mario de**
LAS VANGUARDIAS ARTISTICAS DEL SIGLO XX
Alianza Forma
Madrid, 1993
- Patin, Silvie**
MONET, THE ULTIMATE EXPRESIONIST
Harry n. Abrams inc. N.Y.
Trieste, 1993
- Ross, Clifford**
ABSTRACT EXPRESIONISM: CREATORS AND CRITICS,
AN ANTHOLOGY
Harry n. Abrams, Inc.
Publishers N.Y., 1990
- Sanchez Vazquez, Adolfo**
LA PINTURA COMO LENGUAJE
Facultad de Filosofía y
Letras U.N.A.M. (sin fecha)

- Sanchez Vazquez, Adolfo
INVITACION A LA ESTETICA
Grijalbo, S.A. de C.V.
México, 1992
- Tecla, Alfredo
METODOLOGIA EN LAS CIENCIAS SOCIALES,
Taller Abierto
Mexico, 1975, 1985
- Torres Michua, Armando
EL ARTE A CIEN AÑOS DEL IMPRESIONISMO,
Revista de la Universidad de México
V. XX vin no. 10
México UNAM, junio de 1979
- Ventos, Xavier Rubert
TEORIA DE LA SENSIBILIDAD,
Peninsula
Barcelona, 1969
- Vergine, Lea
L'AUTRE MOITIE DE L'AVANT-GARDE,
Gabriele Mazzotta
Milano, 1980
Paris, 1982
- Villareal, Jaime Moreno
LILIA CARRILLO, LA CONSTELACION SECRETA
Era y el Consejo Nacional para
la Cultura y las Artes
Mexico, 1993
- Wedewer, Rolf
EL CONCEPTO DE CUADRO,
Labor S.A.
Barcelona, 1973
- Worringer, Wilhelm
ABSTRACCION Y NATURALEZA
Fondo de Cultura Económica
México, 1966

DICCIONARIOS, ENCICLOPEDIAS, CATALOGOS

1. ARTE ABSTRACTO Y EL ARTE FIGURATIVO
Biblioteca Salvat de Grandes Temas
Barcelona, 1973.

2. ESPALDAS A ESPALDAS
Fondo Nacional para la cultura y las Artes,
UNAM.
México, 1974.

3. ENCICLOPEDIA DE LAS BELLAS ARTES
Sarpe.
Madrid, 1982.

4. HISTORIA DEL ARTE
Salvat.
Barcelona, 1976.

5. HISTORIA DE LA CULTURA Y EL ARTE,
Alhambra Mexicana
México, 1990.

6. HISTORIA DE LA PINTURA
Azuri
Bilbao, 1989