

7
2c j



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

"Sincretismos"
Análisis formal de mi obra
(con apoyo de ilustraciones)

Tesis
Que para obtener el título de:
Licenciado en Artes Visuales

Presenta
Alberto Calzada Martínez

Director de la tesis: Lic. Javier Anzures T.



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO D.F.

México, D.F.,

1997.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

INTRODUCCION

Este trabajo propone insertar mi producción pictórica dentro de las diversas tendencias plásticas que existen en la actualidad; para ello se tomó como punto de partida la teoría de la comunicación que sostiene que el arte es un lenguaje cuya finalidad es la de expresar y comunicar ideas y sentimientos.

En este sentido el lenguaje artístico ha de considerarse un subsistema social de acción, ya que pertenece a un código que define un sistema de relaciones como algo aceptado por cierto grupo o sociedad en una época y lugar determinados, dentro de cuyo marco se comprenderá racional y dialécticamente. Pero siendo que el lenguaje plástico no se reduce a una lengua ni a la aplicación de ella, sino en alto grado a un uso imprevisible de lo ya conocido o convenido, se convierte propiamente en un medio de expresión y comunicación con un sistema aceptado y a la vez constantemente original y renovado.

Ahora bien, puesto que las tendencias figurativa, abstracta y conceptual son diversos modos de darse el lenguaje plástico, en donde cada una de ellas no puede considerarse mejor ni superior a otra, ni tampoco pueden traducirse o sustituirse (aunque sí combinarse o alternarse) pues cada uno posee sus posibilidades y límites de creación; entonces, el que uno opte por utilizar determinada o varias tendencias a la vez, es más bien producto de una afinidad con dicha (s) tendencia (s) y en este caso es una actitud sincrética, que aunque con sus diferencias y dificultades pretende

abordar de una forma similar diversos problemas plásticos y estéticos.

Partiendo de esta postura, la propuesta consiste en una serie de cuadros cuyo manejo plural del lenguaje se halle abierto a diferentes posibilidades y lecturas, y aunque aparentemente los resultados puedan derivar en hibridismos, o por el contrario aquellos puedan variar mucho de un cuadro a otro (riesgos intrínsecos a la experimentación), se intenta lograr que como conjunto contengan la unidad significativa que los fundamente.

I. MARCO HISTORICO

Si bien ya en 1920 la Exposición Internacional Dadaísta proclamaba abiertamente la muerte del arte, en realidad se trataba de una declaración política, un llanto revolucionario como ¡Muerte a la clase dominante! y no es sino hasta 1984 que el crítico de arte Arthur C. Danto retoma este lema pero con un enfoque completamente diferente, su tesis sobre el fin del arte no resulta ideológica como la dadaísta, es cuando lucha contraideológica, ya que en ella se imaginan el fin de los mandatos ideológicos que se pensaron como base para la filosofía o la historia del arte.

En sus apuntes sobre "El arte después del fin del arte" Danto utiliza la palabra "fin" en un sentido narrativo y pretende declarar simplemente el fin de cierto relato, el cual consiste, como oportunamente señaló, en una forma de narración que terminaba. Su idea de que el arte llegó a su fin cuando alcanzó un sentido filosófico de su propia identidad, lo que significó que ésta búsqueda épica, iniciada en la última parte del siglo XIX, había llegado a su conclusión.

La pintura jugó un papel particular en esta época porque su identidad había sido puesta en cuestión por dos factores, uno tecnológico y el otro cultural.

La tecnología fue la creación de las imágenes en movimiento (el cine), lo que significó que el gran objetivo representacional adscrito siempre a la pintura, podía ser obtenido por medios totalmente diferentes. Había una tecnología de imágenes en movimiento que tuvo una significación mayor que la fotografía.

La fotografía era simplemente otro medio de hacer aquello que la pintura había hecho siempre; estaban por decirlo de algún modo, empatadas; pero las imágenes en movimiento dejaban a la pintura bastante atrás.

El reto cultural vino al mismo tiempo, con el reto del ideal de la representación verídica de otras metas artísticas buscadas en culturas no occidentales - japonesas, egipcias, africanas, surgiendo en 1912 como respuesta a este reto, la abstracción.

No había duda en la práctica artística de que cierta idea de pintura establecida desde 1300 había llegado a su fin, la decisión estaba en conocer qué es lo debería ser la pintura y esto al final sólo podría ser respondido con una teoría filosófica, sin embargo los movimientos de pintura del siglo XX fueron un masivo esfuerzo para elaborarla. Entre los años de 1910 a 1969 el arte de vanguardia alcanzó la pureza, especificidad y una delimitación radical de su campo de actividades, de lo cual no existen ejemplos anteriores en la historia de la cultura.

Para Danto la idea del fin del arte no supone un imperativo para producir obras de arte filosóficamente puras, por el contrario, una adecuada filosofía del arte supone inmediatamente pluralismos.

El famoso final del prefacio de las últimas ediciones de " Los principios de la Historia del Arte" de Heinrich Wölfflin dice que no es posible cualquier cosa en cualquier tiempo, es la señal del período posthistórico del arte en el que todo es posible. Danto considera al arte posthistórico como un arte creado bajo las condiciones de un pluralismo objetivo, lo que

quiere decir, que no existen mandatos históricos que indiquen la dirección que el arte debe seguir.

El pluralismo significa que no hay posibilidades históricas más verdaderas que otras, en donde uno tiene la libertad de hacer cualquier cosa o hacerlas todas; es, por así decirlo, un período de entropía artística o desorden histórico.

Los 70's. fué un período fascinante cuya historia del arte aún no ha sido explotada, pero con toda seguridad la primer década completa del arte posthistórico, marcada por el hecho de que ningún movimiento fue la clave, como lo fué el expresionismo abstracto para los 50's., el pop-art para los 60's. y engañosamente el neo-expresionismo para los 80's., de esta manera se presta para describirse como una década en la que nada pasó, cuando de hecho pasaron todas las cosas y, lo que le dió tal carácter, fué la estructura de pluralismo objetivo de la post-historia, ya que era más prioritario ir tras una verdad ideológica del arte. Muchos artistas buscaron lo que les interesaba sin importar que fuera realmente arte o no, lo cual les permitió una inmensa libertad.

En la actualidad, el lema "puedes hacer todo" es cada vez mas aceptado en la práctica artística, en donde cada tendencia no es más que un destino, sino una de las cosas que el artista puede hacer y en donde pueden cohabitar, combinarse o alternarse sin que surja conflicto alguno.

Dentro de esta nueva narrativa existen artistas cuya obra posee una apertura ciertamente magnífica; sobresaliendo los alemanes Sigmar Polke, Imi Knoebel, Gerhard Richter y Rosmarie Trockel, de quienes, por ejemplo, una exposición de Richter o de Trockel se ve como una exposición

colectiva y en su determinación de autodistanciamiento forma un marcado estilo visual. Su disposición para usar lo que sea necesario para cualquier propósito juega, (y su meta no hace caso de la pureza), con un espíritu de absoluta libertad donde estos artistas encarnan la mentalidad posthistórica.

A mediados de la década de los 90's. donde la opción de manifestación plástica, se abre y diversifica dando como consecuencia que los artistas podamos experimentar con variados y diferentes lenguajes, se presenta el siguiente trabajo escrito como marco referencial para una serie de cuadros con un sentido plural y múltiple, basado en la coexistencia de varias tendencias que justifique y fundamente, desde una visión particular, las necesidades de la plástica mexicana actual.

II. EL LENGUAJE PLÁSTICO EN GENERAL

Como afirma Octavio Paz: "Las verdaderas ideas de una obra de arte no son las que se le ocurren al artista antes de su realización, sino las que después con o sin su voluntad se desprenden naturalmente de la obra. El fondo brota de la forma y no a la inversa, o mejor dicho, cada forma secreta su idea, su visión del mundo. La forma (aún en la abstracción) significa y más **en arte, sólo las formas poseen significación**. La significación no es aquello que quiere decir el artista, sino lo que efectivamente dice la obra."¹

Con el pincel en mano, parado frente a un cuadro recién terminado ("Figura con gancho," rep. 21), lo observo, me agrada esa mancha amorfa y ambigua por su soltura y rigidez remarcada con ese negro intenso del gancho que contrasta sobre el fondo blanco y vacío, sostenido, o mejor dicho, colgado como péndulo del extremo superior del cuadro; sensación de movimiento, siento que me dió algo, que significa algo, pero cómo explicarlo, no siempre encuentra uno su correspondencia narrativa o literal en las palabras. Sin embargo, ese algo es completamente frío y visceral, la figura no se halla montada sobre el gancho, sino que es parte del él, o mejor aún, trata de desprenderse de éste, "explosión, desgarramiento".

Asimismo, aunque es obvio que el gancho por su forma, es un gancho para ropa, me remite quizá de manera involuntaria, a un cuadro de Rembrandt titulado "Buey desollado", tal vez porque la forma como juega, la asocie a la usada en los rastros y hasta pueda lograr ver el chorrear de la sangre sobre el piso.

Pero, ¿acaso todas estas ideas y sensaciones que uno como artista cree haber plasmado son sólo especulaciones subjetivas propias, o quizá puedan hacerse extensibles hacia el público espectador, pudiendo llegar a hablar de la plástica como lenguaje, es decir como un medio de expresión y comunicación de significados?.

Esta interrogante es el problema a desentrañar. El término lenguaje en su más amplia acepción indica la facultad de expresar ideas, comunicándolas a otros mediante símbolo o señales, el lenguaje puede ser tan específico que en muchos aspectos permite sustituir unas imágenes por otras de una manera metafórica.

Ahora bien, el uso de este sistema debe aprenderlo cada individuo, pero este conocimiento no excluye que el hombre pueda introducir en su lenguaje modificaciones capaces de expresar su propia individualidad, asimismo, su función comunicativa se expresa en una dimensión temporal que se manifiesta en la facultad de garantizar la transmisión de la cultura de una generación a otra.

Sin embargo, el lenguaje de la plástica-visual encuentra su especificación en la producción de imágenes materializadas en objetos concretos; así, la intermediación que se realiza entre el productor y el consumidor difiere radicalmente, de la comunicación a través de la lengua.

La comunicación a través de la lengua se realiza mediante los códigos del habla y la escritura, encontrándose ceñida a las reglas del lenguaje para producir una significación ó, la comunicación a través del lenguaje plástico,

se valen del color, la línea y de la forma, para crear significados, pero su recepción apunta, de manera privilegiada, a la sensibilidad.

De tal forma que la sensibilidad es sólo un primer momento ya que la riqueza del lenguaje plástico-visual y los discursos que elabora, se definen precisamente por involucrar, tanto en la producción como en el consumo, la totalidad de las capacidades del ser humano. Es esta diferenciación entre la especificación de los lenguajes es lo que ha marcado la diferencia entre las disciplinas dedicadas a su estudio. Así tenemos que de la lengua, según la introducción al Curso de Lingüística General, de Ferdinand de Saussure, se ocupa la lingüística, mientras que los lenguajes que comunican por medios diversos a la lengua tales como las señales, los gestos, las imágenes, etc (la moda, el diseño, el arte), son estudiados por la semiología en la corriente francesa, o por la semiótica en la corriente anglosajona.

Ahora bien, decimos que todos los lenguajes, tienen como función la comunicación, pero ¿qué es lo que se comunica?; sin duda los seres humanos nos expresamos para manifestar la **vivencia**, en un sentido amplio, de la relación específica con la realidad o con el mundo.

Los discursos científicos, así como la literatura, la música, o la plástica, comunican una forma de concebir y de ver lo real. En el caso de los discursos científicos, la significación producida es monosémica, mientras que en los segundos, la polisemia determina las posibilidades o imposibilidades de la comunicación, ya que precisamente a partir de la polisemia

(que tradicionalmente se conoce como "ambigüedad"), la comunicación se propone como abierta, como sujeta a una interpretación o decodificación que encierra una forma de concebir, de ver las cosas y los seres de una manera diversa a la establecida por la rigidez del lenguaje de las ciencias o de la percepción monótona de la vida cotidiana.

Se trata, en el lenguaje plástico-visual, no tanto de desentrañar la verdad lógica de lo real o de imitar a la realidad como tal, sino de crear una visión inédita de ella y de nuestras relaciones con ésta.

Por lo tanto, puesto que la consideración de la obra de arte como signo intermediario entre su productor y su consumidor, inserta a la plástica en las teorías de los lenguajes, analizando la especificidad de cada obra o mejor aún de un grupo de obras, es decir, de cada tendencia, siendo el arte figurativo, el arte abstracto y el arte conceptual, los más importantes por su generalidad y porque de ellos se derivan un sin número de corrientes y estilos, cada uno con sus respectivas particularidades, así podemos centrarnos en el estudio de éstos.

III. EL LENGUAJE FIGURATIVO

En este capítulo abordemos brevemente el tema de la relación entre la pintura y la realidad, pongamos como ejemplo a la pintura; en ella encontramos diversos elementos formales como son las líneas, los colores, las sombras, las texturas, etc. Estos, escribe Sánchez Vázquez ... "se articulan de tal manera para constituir unidades o totalidades (figuras) que se hallan en una relación mimética o representativa con los objetos reales."² (ver "Silla", rep.1).

A través de la figura podemos reconocer la presencia de lo real, pero la realidad que la pintura nos presenta es una realidad figurada, o más perfectamente creada; es la manifestación del modo como el hombre se apropia de un fragmento de lo real. La figura pintada es el objeto real apropiado por el hombre, testimonía por lo tanto cierto estado de las relaciones como lo real.

En este sentido, la figura apunta a los términos de expresión y comunicación y opera como signo que cumple una doble función:

1) Por un lado, remite al objeto real (en este caso la silla), reproduciéndolo y representándolo.

2) Por otro lado, remite en relación con él y manifiesta en el modo de reproducirlo o representarlo, una actitud humana hacia la misma realidad.

Este doble poder significativo de la figura podemos encontrarlo en toda la pintura que se caracteriza por su relación representativa con lo real.

Así pues, el objeto real tiene una significación objetiva, ya dada, pero también a la vez, al ser reproducido o representado,

está abierto a nuevas posibilidades significativas. Mediante la ordenación adecuada de los elementos plásticos: líneas, colores, texturas, etc. el pintor convierte esa posibilidad en realidad.

Cualquier objeto real puede cumplir tal función, logrando así expresar y comunicar una relación del hombre con el mundo que trasciende la significación objetiva de la forma real; de tal manera que el pintor crea una nueva significación partiendo de la figura real no para quedarse en ella, sino para transformarla y dotarla como figura transformada de una nueva significación, que sin el acto creador no podía tener.

En el caso específico de la silla, el objeto real aparece reproducido o representado en el cuadro, lo podemos ver, pero por mucho que se asemeje al objeto original, ya no estamos viendo a éste tal cual, sino a la pintura con la intencionalidad dada por el autor, interviniendo para esto los factores propositivos, tales como el color, la pincelada, la composición, etc. los cuales utiliza a conveniencia, creando con ello una nueva significación, no estando ésta de ninguna manera inherente ya al objeto real, sino al objeto figurativo que trasciende, sin suprimirla, la significación objetiva originaria.

Ahora bien, como decíamos, la figura se nos presenta como una totalidad en la que se vinculan de un modo formal los elementos pictóricos últimos: textura, líneas y colores, éstos por sí solos, carecen de significado estable, relativamente fijo, como por ejemplo en el caso de los números; pero se articulan y organizan en una totalidad figurada para constituir una

nueva significación. Es justamente el modo peculiar de articularse u organizarse lo que permite al pintor figurativo trascender la significación del objeto real y cargar al objeto figurado con una nueva significación, que sin dejar de ser tributaria de la significación de la cosa real percibida, es original o creada.

Como escribe Sánchez Vázquez: "la pintura figurativa como lenguaje es vehículo de expresión y comunicación, no porque comunique las significaciones objetivas de los objetos representados, sino porque mediante cierta estructuración de los elementos formales puede transmitir significaciones que derivan no sólo de la referencia a lo real, sino de un modo peculiar de presentar esta referencia"³, la figura de un cuadro, no es entonces, mera duplicación o reproducción del objeto real, sino una representación de éste mediante ciertos procedimientos de formación o construcción, pues aunque el pintor figurativo parta de los objetos reales tales como son dados en la percepción ordinaria, pintar es en verdad apartarse, transformar esa percepción. El objeto figurado no es ya la reproducción exacta del objeto percibido, y sin embargo, este no desaparece por completo.

Por otra parte, esta utilización de los elementos formales de ninguna manera es arbitraria e incondicional, los modos de usar la percepción ordinaria se hallan condicionados no sólo por las aspiraciones, necesidades y exigencias del mundo humano concreto, del cual forma parte el pintor, sino también por un modo de crear o reproducir que responde a esas

necesidades sociales, así como a las exigencias del propio desarrollo artístico.

Los objetos reales con sus significaciones objetivas, se hallan disponibles de un pintor, a otro, incluso de una época a otra, de una sociedad a otra.

Volviendo al cuadro de la silla, ¿cuántas pinturas no han sido realizadas con este motivo a través de toda la historia del arte? pero las nuevas significaciones que se pretenden imprimir, exigen nuevas ordenes de relaciones entre sus elementos. Ahora bién, si estas relaciones fueran absolutamente arbitrarias, es decir, si no dispusiéramos de una clave o código para comprenderlas, la pintura figurativa así creada no podría funcionar como lenguaje. Desde el momento en que el nuevo significado no se da al nivel de la percepción ordinaria sino de un uso creador de ella, necesitamos conocer el sistema de producción o articulación de los signos para comprender lo que se expresa en el lenguaje figurativo.

En este captar la articulación u organización sistemática de los signos, se encuentra justamente lo que constituye el estilo, el cual afirma Sánchez Vázquez " estable convencionalmente el tratamiento de los signos (las figuras) y el modo de articularlos o componerlos en una especie de sintaxis figurativa ".⁴ El estilo viene a ser la **lengua de este lenguaje** y funciona como lengua en cuanto que constituye cierto sistema u orden combinatorio de los signos. Es en este sentido que podemos hablar de diferentes estilos: clásico, renacentista, impresionista, etc. los cuales son todos ellos modos históricos de darse el lenguaje figurativo.

El estilo es un sistema que surge y desaparece en cuanto a las necesidades imperantes; surge a modos de creación ya caducos, abriendo nuevas posibilidades, cada obra es una posibilidad de innovación (invención de formas y combinación de las anteriores de una manera insólita; descubrimiento de mundos desconocidos o exploración de zonas ignoradas). Recordemos que desde el Renacimiento la obra ha de ser única e inimitable, pero no por eso el estilo es un sistema de convenciones y formulas de figuración que los artistas hayan de utilizar de un modo general y mecánico, pues de ser así, como acontece en el **academicismo** y otros estilos institucionalizados o convertidos en "escuela", no habría propiamente arte. El arte no se reduce a una lengua ni a una aplicación de ella, es su uso creador y en alto grado un uso imprevisible de lo ya conocido o convenido.

La aparición de un estilo nuevo implica un desplazamiento de las perspectivas de creación, justamente porque estas perspectivas tienden a agotarse o cerrarse en el estilo anterior. Gracias a esta aparición y desaparición del estilo como lengua, la tendencia figurativa en cuanto a lenguaje artístico es propiamente un medio de expresión y comunicación, es decir un lenguaje aceptado y a la vez, constante original y renovado.

Siendo así, la existencia del estilo como lenguaje, no solo explica las variaciones e innovaciones de la creación figurativa de una época a otra, o de un individuo a otro, sino también la comprensión de los diferentes tipos de lenguaje figurativo; como el signo estético figurativo sólo existe en un

sistema o lengua, este signo solamente puede ser significativo y por lo tanto comprendido a través de la lengua correspondiente.

IV. EL LENGUAJE ABSTRACTO

Por arte abstracto y sus sinónimos (arte no figurativo, arte no objetual, arte no representativo) se entiende a la tendencia que excluye en la obra de arte, cualquier vínculo, aunque sea simplemente evocador, con la realidad natural objetiva, incluso si esta realidad es el punto de partida imaginativo del artista. Es por eso que el arte abstracto rechaza la representación de las apariencias naturales y las sustituye por líneas, formas y colores o usa materiales plásticos no tradicionales, como el caso de la pintura matemática, ordenándolos según ritmos y contrastes independientes de cualquier referencia externa.

La acuñación del término abstracto aparece en 1908 con Warringer y es adoptada de inmediato por los artistas de esa tendencia, pero tiempo después se pensó en sustituir dicho término por el de "concreto" debido a que se habían dado cuenta de que abstraer (del latín ab y thære) significaba: sacar de, extraer algo de la realidad, y el arte que venían llamando abstracto no se inspira para nada en ella, es decir, no es resultado de una abstracción, sino la propuesta **de una nueva realidad**. Desde luego es cierto que el adjetivo que con más exactitud puede aplicársele es el de "concreto", pero esta sustitución que se pretendía hacer con más de veinte años de repaso, después de manifiestos, escritos y títulos de obra bajo denominación de abstracto, solo podía crear confusión.

Es por esto y que debido a que el uso de la expresión de "arte abstracto" se ha generalizado, habiéndose hecho del dominio público, que nos atendemos a sugerirlo empleándolo en estas páginas, tal cual.

Después de haber hecho esta breve aclaración, retomemos el tema central.

Habíamos visto que EN EL ARTE FIGURATIVO los elementos formales se articulan de tal manera para constituir figuras que se hallan en una relación representativa con la realidad; ahora bien, ¿qué sucede cuando desaparece el signo figurativo, es decir la referencia a lo real, acaso esta desaparición no arrastra consigo al arte no figurativo o abstracto en su acepción como lenguaje?

Aparentemente debería de ser así, pues una vez eliminada la figura o rota en el cuadro la referencia a lo real, desaparecería el terreno común a partir del cual podría darse la comprensión. El artista falto del soporte de lo real, no podría crear propiamente nuevas significaciones y sobre todo, éstas (en caso de existir) no podrían ser transmitidas.

Pero no sucede así, pues si bien la desaparición de la figura representa la desaparición de un complejo signo que es a la vez unidad significativa, esto no quiere decir que desaparezca con ello todo signo pictórico, ya que el pintor cuenta todavía con los mismos elementos formales (líneas, colores, etc.) que forman parte de la figura como signo complejo. Ahora bien, aunque es cierto que estas líneas y colores se presentan como signo de determinados estados afectivos y que en este sentido se ofrecen con una significación expresiva, la cual tiene tanto una fuente natural como cultural y social (teoría del color Josef Albers), nadie puede pretender que tengan un significado literal y estable como el de las palabras en el diccionario.

Pero como lo que define un lenguaje es su capacidad de ser un medio de expresión y comunicación, o sea, transmitir significaciones, independientes de la obra de arte como totalidad significativa, se pueda alcanzar con signos que tengan una significación fija, estable o no. Esto es, aunque no hay signos aislados o literalmente a un nivel propiamente estético, todo signo presupone un orden de relaciones o un sistema, incluso en el lenguaje figurativo.

Entonces una vez desaparecida la figura, hemos dicho que quedan los signos elementales, los cuales se articulan u organizan integrándose en una totalidad significativa (ver "Nudo" rep. 17), lo que un color, una línea o una mancha significan, o dicho más exacto, contribuyen a significar, no podemos saberlo antes, justamente porque estos signos aislados no tienen un significado propio, literal. El significado en el cuadro, figurativo o abstracto, sólo podemos saberlo posteriormente, es decir, cuando los encontramos constituyendo una unidad significativa, que por ser el producto de un acto de creación, podría ser previsto.

Siendo así, lo decisivo se halla en el hecho de que justamente la significación de la figuración se encuentra en que ésta no se reduce a la reproducción, o recreación del objeto real, sino a cierta organización formal de sus elementos. Entonces, si el arte no es figurativo, sigue siendo lenguaje debido a que en él, como dice Sánchez Vázquez "los signos pictóricos de las líneas y colores se integran en formas tales que, si bien no representan, pueden significar, es decir, hacen patente y comunican cierta relación del

hombre con el mundo o cierto modo de asumirlo, de vivirlo o experimentarlo." ⁵

Mediante un nuevo tratamiento de la línea y el color, los pintores abstractos alcanzan nuevos modos de expresión: se puede perder la figura pero no la significación y no se ha perdido porque la obra abstracta es siempre el resultado de un trabajo formativo, de creación de formas con las que el artista puede significar y comunicar.

Por otra parte y retomando el cuadro "Nudo", citado con anterioridad, haciendo caso omiso del título que lo nombra, podríamos observar que se trata simple y llanamente, de una mancha blanca que yace en la parte inferior del mismo. A la vista del público espectador, el cuadro podría interpretarse de diversas maneras y podría titularse de diferentes formas. Ahora bien, si es cierto que el título lo escogemos para énfasis en ciertos aspectos que destaquen o refuercen a la pintura en sí, no por ello su significación radicará en la mera utilización de éste, sino como dijimos, en la ordenación de sus elementos formales cuya significación contribuye el título a transparentar.

Es evidente que las significaciones producidas por el lenguaje figurativo no sólo depende de la relación de las formas con sus referentes reales, sino que están también determinadas por la ordenación de sus elementos. La diferencia, entonces, entre los lenguajes figurativo y abstracto, radica fundamentalmente en que el primero privilegia, en su producción y consumo, la dimensión semántica del discurso, y con ello también la pragmática, en tanto que el segundo, privilegia su dimensión sintáctica.

Mientras que el lenguaje figurativo enfatiza el contenido o la narración, como el vehículo de la significación, y por ende la posibilidad de decodificación o comprensión por parte de los consumidores, el lenguaje abstracto privilegia la relación " pura " de sus componentes entre sí. Como ejemplos paradigmáticos de esto último, resulta ineludible citar las obras de Mondrian o Malevitch, o también los paisajes de Turner, en los que la relación objetiva con la realidad ha sido abandonada en favor de la liberación de la pintura de su servidumbre a la realidad con el consecuente repliegue de la pintura sobre sí misma.

Así pues, tenemos que tanto en lo figurativo como en lo abstracto la obra podrá ser significativa, es decir, signo de algo que no es ella misma (de una época, de una sociedad), pero no por esto pasa a ser significante en el sentido de expresar y comunicar algo que es ella misma y que es inseparable de su forma. Con esto quiero advertir que no basta ordenar los colores, líneas y superficies en cierta forma para que la obra sea significante, el artista puede no encontrar la forma adecuada, es decir, la articulación de los signos requerida y entonces, no se producirá la unidad significativa y el significado.

Por lo tanto, sólo podemos hablar de arte abstracto como de aquél lenguaje que alcanza la independencia de la realidad objetual para la creación de formas de significación en independencia con lo objetual. La abolición de la referencia a la realidad no entraña la abolición de la significación, pero a su vez abolida aquella, no basta

cualquier ordenación de los signos pictóricos para que la forma se halle dotada de significación. Para que haya significación es preciso que los elementos formales se integren en una totalidad, la obra entera, hablará entonces, gracias a la unidad que preside su diversidad.

No obstante, es necesario decir, que si en el lenguaje figurativo la referencia a la realidad no garantiza el consenso en la decodificación de las significaciones, en el lenguaje abstracto, a pesar de la integración de los elementos formales en una totalidad, nada garantiza que la decodificación de la significación producida, sea la misma para todos.

V EL LENGUAJE CONCEPTUAL

Hemos dicho que en el arte figurativo y en el arte abstracto los elementos primarios (líneas y colores en pintura, masas y volúmenes en escultura), se articulan para constituir totalidades significativas. Ahora bien, ¿qué sucede cuando el artista abandona estos signos básicos para recurrir a la utilización de materiales no convencionales o complejos signos consolidados, es decir objetos, pero ya no para reducirlos o representarlos, como en el caso de la tendencia figurativa, sino para presentarlos, como en el caso de la tendencia figurativa, sino para presentarlos tal cual o con pequeñas modificaciones como propuesta de una nueva modalidad estética?; ¿Acaso el lenguaje plástico al que hemos venido haciendo referencia puede desaparecer o verse interferido al enfrentar significaciones objetivas ya dadas, inherentes a la estructura misma de los objetos seleccionados?

Aparentemente debería de ser así, pues una vez eliminados los signos elementales con los cuales el artista construía y componía a conveniencia, nos encontramos con que su actividad creativa se reduce a un acto de elección de materiales y objetos que, poseedores de significaciones fijas y estables, resultan inapropiados para la creación formal de un nuevo lenguaje.

Pero no sucede así, pues si bien el artista ya no parte de una forma tradicional de hacer una obra de arte, esto no quiere decir que no exista otra forma de darse el lenguaje plástico.

Al utilizar otro tipo de elementos, las ideas o conceptos se vuelven el espectador más importante de la obra; si en el arte tradicional el objeto predominaba sobre la teoría, ahora se invierten los papeles, ya que la obra debe de enmarcarse en las teorías que la fundamentan, documentando de este modo un estado de reflexión **estética**.

Por otra parte, la elección de los materiales y objetos a utilizar se haya relacionada directamente con la idea a transmitir y la forma de presentarlos, aún y cuando ésta se dé en un aparente desorden o caos (el cual siempre será intencional), encierra una estructuración encaminada hacia la búsqueda de un código mediante el cual llegará a ser comprendido.

Atendiendo a las interrogantes en un principio planteadas, podemos observar que acusan a una doble perspectiva:

1) Por un lado, **trata** de indagar sobre las connotaciones que poseen los materiales y objetos elegidos y el modo de cómo pueden dar lugar a la creación de nuevas significaciones.

2) Por otro lado, **indaga** los medios por los cuales cualquier material u objeto existente puede llegar a asumir la apariencia de la obra, es decir, se adentra en el cuestionamiento sobre la esencia misma de la creación artística.

Al pasar a primer plano los objetos y el propio material, se instaura una ambivalencia de objeto, ahora un objeto real puede llegar a asumir la apariencia de la obra, con lo cual el representativismo alcanza su situación teórica límite, pues

muchas veces no sabemos cuándo el objeto real es real, o cuándo actúa en función representativa. Todo dependerá del contexto objetivo en donde se encuentre, ya que su valoración estética radica precisamente en el modo de apropiación de lo real por el hombre.

En cuanto al poder significativo, éste se realiza de un modo asociativo, tomando en cuenta las características propias del material u objetos a nuevas posibilidades significativas, trascendiendo, sin suprimir la original.

Los antecedentes más remotos de esta nueva concepción podríamos situarlos en los Ready-made (objetos fabricados) de Marcel Duchamp, aún y cuando estos objetos eminentemente dadaístas adoptaran una postura de negación hacia el arte.

También en los inicios del Pop Art, sobre todo en los "assemblage" que contenían ropas, partes de maquinaria, fotografías, etc., ya se podía vislumbrar esta aproximación (darle un valor estético a las cosas que corrientemente no podrían tener).

Como la materia sobre la cual opera el arte conceptual es la misma realidad, nos lleva a considerar potencialmente estética todas las intervenciones que sobre ella se efectúen, es decir, la apropiación estética de lo real se hace extensible hacia todo lo que nos rodea utilizando cualquier medio, con el objeto de fundamentar la actividad artística como polarizadora de acciones interhumanas.

Otra de sus particularidades es aquella que nos introduce en el proceso, generalmente no tiene el interés de ofrecernos

un producto determinado, sino el mismo proceso en su devenir; entonces podemos afirmar con Simón Marchan Fiz que: " el arte conceptual deviene en una actitud que tiende al descubrimiento de nuevos modos de percepción de los estados de transformación, promoviendo la noción de lo estético en todas las actividades de la existencia." ⁶

En este sentido el arte conceptual se aboca a un desarrollo del proceso mental de la constitución de la obra que se manifiesta de un modo incidental en las manifestaciones materiales, acusando con ello la transición de la obra como objeto a la estética procesual y conceptual.

Siguiendo con Marchan Fitz;... "Su intención frente al espectador es operar una relectura a partir de las proporciones hasta desembocar en la fabricación de la significación." ⁷

Ahora bien, mencionamos anteriormente, la significación se explícita a través de las propiedades de cada material u objeto empleado y el sentido se despliega por medio del proceso en los diferentes momentos del mismo, por lo tanto, ya no tiene relevancia la noción de la obra como proceso irreversible que desemboca en un objeto estático, ya que en su lugar se instauran procesos artísticos en donde hay una mayor actividad del espectador y con los cuales se impulsa paralelamente un lenguaje y comunicación procesual.

En este sentido las proposiciones artísticas poseen un carácter semiótico y carecen de sentido fuera de los contextos en los que aparecen.

Por otro lado, si bien es cierto que en el arte conceptual la idea o concepto constituye el aspecto más importante de la obra, no por ello se reduce a una mera teorización especulativa sobre la actividad artística, sino que desarrolla simultáneamente una teoría de su práctica.

El arte como idea conceptual crea nuevas significaciones utilizando como medio a la misma realidad, respondiendo así a una profunda preocupación por los problemas de expresión y comunicación que se encuentran inmersas en la misma base del fenómeno artístico. En este sentido, el arte conceptual como lenguaje es vehículo de transmisión de significados no porque comunique las ideas objetivas de los materiales y objetos presentados, sino porque a partir de ellos expresa significaciones que derivan no solo de la referencia a lo real, sino de un modo peculiar de presentar esta referencia, aún y cuando ésta sea la propia realidad. Este modo peculiar se define por el énfasis en los conceptos e ideas de las cosas, antes que en las imágenes y formas de las cosas. Se trata entonces, de un lenguaje plástico que privilegia la dimensión del arte como vehículo de conocimiento y a ello se suman sus valores estéticos. Las significaciones aquí producidas privilegian las dimensiones semántica y pragmática del lenguaje a fin de comunicar no la imagen de las cosas, sino las ideas y conceptos acerca de ellas.

En suma, toda actividad plástica, ya sea figurativa, abstracta o conceptual, tiene por objeto fundamental **el lenguaje**, ya que cualquiera que sean sus creencias o

convicciones, el artista juega con sensaciones de carácter táctil, visual y espacial, cuya función va más allá de describir situaciones y representar o presentar objetos; esto es crear y transmitir significaciones.

VI LA VOLUNTAD COMO SUPUESTO DE CREACIÓN ARTÍSTICA

Una vez analizado el aspecto semiótico y formal de la obra de arte, considero pertinente detenernos a indagar sobre las necesidades que animan, orientan y justifican la creación de ésta.

Como se había planteado en los capítulos anteriores, las tendencias figurativa, abstracta y conceptual son diversos modos de darse el lenguaje plástico; así tenemos que por ejemplo, un cuadro antes de representar una anécdota cualquiera, es una superficie plana cubierta de colores, reunidos con cierto orden. Este ordenamiento es lo que da pauta a los estilos, los cuales establecen convencionalmente el tratamiento de las formas, puesto que la manera de componerlos o articularlos logra un sistema que surge y desaparece de acuerdo a las necesidades imperantes en el artista y en la sociedad, dándose así, una renovación constante.

Aquí cabe señalar que esta idea de renovación en el arte, de ningún modo se encuentra vinculada a las nociones de progreso o adelantos aplicables a otras áreas del quehacer humano, puesto que aunque ésta se da mediante los cambios, éstos en sí no son más que una de las diversas formas que puedan adoptar el lenguaje plástico, es decir, en arte la renovación no desecha ni suprime, así como tampoco se vuelven obsoletas las anteriores formas de trabajar; por lo cual ninguna tendencia o estilo puede considerarse mejor o superior a otra, ni tampoco puede traducirse o sustituirse (aunque sí como en este caso combinarse o alternarse), pues cada una posee sus posibilidades y límites de creación.

El que uno opte por utilizar determinada o varias tendencias a la vez, es más bien producto de una afinidad con dicha(s) tendencia(s) y en este caso, es una actitud sincrética que aunque con sus diferencias y dificultades, pretende abordar de una forma similar diversos problemas plásticos.

En la diversidad de darse el lenguaje plástico, en este poder selectivo de múltiples opciones que existen y que uno como artista puede utilizar a conveniencia, con el fin de estructurar un lenguaje propio y de acuerdo a las necesidades plástica actuales, es que podemos comenzar a hablar de la voluntad (facultad de determinarse a ciertos actos, ejercicio de dicha facultad, disposición, intención, aliento, libre albedrío o libre determinación) como supuesto de la creación artística. Esta podría ser considerada como Worriger, ... "aquella latente exigencia interior (en el artista y en la sociedad) que existe independientemente de los objetos y que es el modo de crear y se manifiesta en la forma." ⁸

Esto es, partiendo de ciertas afinidades hacia las tendencias, cada autor estructura y organiza los elementos formales, de tal manera que conservando su individualidad, logra un léxico en donde forma y contenido interactúan, justificándose ambos y dándose así su comprensibilidad.

Este planteamiento parte de la idea de que el momento primario de toda creación artística y de toda obra de arte es la objetivación de una voluntad (sentimiento de forma) y considera secundario los factores de técnica y habilidad, puesto que éstos por sí solos nunca presuponen ni plantean un problema estético.

Así pues, podemos tener que en condiciones técnicas idénticas suelen surgir diferentes modos de crear, a menos de que existan influencias mutuas y en este sentido podría considerarse a la historia **evolutiva** del arte como una historia de la voluntad creativa.

En este sentido las particularidades estilísticas de una tendencia, sociedad o época no se deben a una habilidad o capacidad técnica, sino a una voluntad orientada en determinado sentido y los factores de materia y técnica, aunque importantes, no son determinantes para su valoración estética.

Esto se observa palpablemente sobre todo en el arte conceptual, en donde como ya hemos visto, cualquier material u objeto ya existente y carente de valor artístico, adquiere éste con el simple hecho de cambiarlo de contexto; con lo cual se pone de manifiesto que el modelo natural es considerado secundario, es un pretexto; y en cambio supone como factor de primer rango en la génesis anímica de la obra de arte, una voluntad que se apodera de las cosas únicamente como objetos utilizables.

Lo mismo podemos constatar con la figuración, donde la relación entre creador y modelo natural no es una ingenua función de reproducir éste en su totalidad (aún en el hiperrealismo) y de gozar la coincidencia entre la reproducción y el objeto, sino que es una lucha entre el hombre y el objeto, en el cual el primero trata de apropiarse y arrancarle al segundo su temporalidad y vaguedad.

Siendo así, ni la técnica, ni el material, ni los objetos en sí,

crean jamás una tendencia o estilo, sino que lo primario es siempre un determinado sentimiento de forma (aún en la denominada abstracción lírica, que como intento consciente no carece, como ha demostrado Teresa del Conde, de "un cierto orden mental y hasta de un esquema eidético previo") que al ser objetivizado, produce obras que por un lado se sujetan al gusto formal ya existente, pero que a la vez influyen en su constante renovación.

En suma, la voluntad artística se haya basada en las necesidades psíquicas que persiguen una perfección ideal, tanto del artista como de la sociedad a la que pertenece y las obras producto que de ella emergen, ya sean figurativas, abstractas o conceptuales, son respuestas encaminadas a satisfacer dicha necesidad. Por lo cual, una obra de arte representa para la humanidad que la creó, el mayor logro y la mayor satisfacción y, como escribe Worringer "lo que desde nuestro punto de vista podría parecer como la peor deformación o la mayor incongruencia, es en cada caso, para el artista y la sociedad que produjo la obra, la suprema realización de su particular voluntad de arte." ¹⁰

VII SINCRETISMOS

ANÁLISIS FORMAL DE MI OBRA

Como se ha venido señalando, la voluntad artística se encuentra basada más que en su desarrollo en las exigencias de la propia Historia del arte, persiguiendo una perfección ideal y las obras, producto que de ella emergen, son respuestas encaminadas a satisfacer dicha necesidad.

Por razones de orden práctico, por la importancia de su generalidad y porque de ellas derivan un sin número de corrientes y estilos, cada uno con sus respectivas particularidades, se ha catalogado a la voluntad artística en tres grandes tendencias: figurativa, abstracta y conceptual, en donde las particularidades estilísticas de cada una de ellas se debe a una voluntad orientada en un determinado sentido y en donde los factores de técnica y habilidad, aunque importantes, pasan a ser secundarios al no plantear ni presuponer por sí solos un problema estético.

En este sentido ninguna tendencia o estilo puede considerarse mejor o superior a otra, ni tampoco pueden traducirse o sustituirse (aunque sí combinarse o alternarse), pues cada una posee sus posibilidades y límites de creación.

Ahora bien, puesto que el término lenguaje indica la facultad de expresar y comunicar ideas y sentimientos y debido a que la consideración de la obra de arte como signo intermediario entre su productor y su consumidor inserta a la plástica en las teorías de éste, podemos afirmar categóricamente que:

Toda actividad plástica tiene por objeto fundamental el lenguaje plástico; pues cualquiera que sean sus creencias o convicciones, el artista juega con sensaciones de carácter

visual, táctil, espacial y cuya función va más allá de describir situaciones y representar o presentar objetos, no careciendo por ello de significado o estando al margen del sentido, sino estando éste, intrínseco en la obra misma.

En este sentido el arte en general y la obra de arte en particular, como signo y desde un marco semiótico, es un sistema comunicativo en el contexto sociocultural; "posee, escribe Marchan Fiz un léxico (los repertorios materiales), modelos de orden entre sus elementos (sintaxis) y ejerce influencias en un contexto social determinado (pragmática)." ¹¹ Es pues, un subsistema social de acción, ya que pertenece a un código que define un sistema de relaciones como algo aceptado por cierto grupo o sociedad en una época y lugar determinados, dentro de cuyo marco se comprenderá racional y dialécticamente.

Pero como este lenguaje artístico al que hemos venido refiriendonos no se reduce a una lengua ni a la aplicación de ella, sino a su uso creador y en alto grado a un uso imprevisible de lo ya conocido o convenido, con lo cual es proplamente un medio de expresión y comunicación con un sistema aceptado y a la vez constantemente original y renovado, es decir, aunque todo lenguaje presupone un sistema, el uso de éste no excluye que el hombre pueda introducir en su lenguaje modificaciones capaces de expresar su propia individualidad.

Así pues, la estructuración de un lenguaje pictórico propio, acorde a las necesidades de la plástica mexicana actual, es lo que en mi caso motivó el planteamiento del proyecto "Sincretismos", entendiendo por esto la actitud que,

en términos culturales, concilia tendencias, posturas o prácticas diferentes, en este caso, como oportunamente se menciona la figuración, la abstracción y la conceptualización.

Aunque aparentemente las tres difieren y se contraponen, remitiéndose a la primera directa, mimética y representativamente con la realidad objetiva, negando la segunda y rechazándola tajantemente y presentando la tercera tal cual; todas ellas se basan en la organización de elementos formales que permitan constituir unidades o totalidades, que independientemente de tener o no una función representativa, sean capaces de transmitir significaciones, logrando con ello su objetivo primordial: la elaboración de un lenguaje plástico-visual.

Partiendo de esta premisa, la propuesta consistió en una serie de cuadros cuyo manejo plural del lenguaje se encuentre abierto a diferentes posibilidades y lecturas, y aunque aparentemente los resultados puedan derivar en hibridismos, o por el contrario aquellos puedan variar mucho de un cuadro a otro (riesgos intrínsecos a la experimentación), intenté lograr que como conjunto contengan la unidad significativa que los fundamente.

Como se puede apreciar en las reproducciones, el proyecto se desarrolló en un grupo de cuadros sin temática específica alguna, de diversos formatos y medidas, al óleo sobre tela y cuya característica primordial fue la utilización del blanco y el negro junto con toda la gama de valores tonales (grises), resultado de las diferentes combinaciones entre ambos, en una exploración formal de sus caracteres y posibilidades.

El porqué de la resolución de una serie de cuadros monocromáticos se resume en los siguientes puntos:

1° En primera instancia no es para ocultar deficiencias en manejo del color, sino porque la propia investigación plástica me llevó a ello, de tal suerte que en esta etapa de mi carrera artística, su atracción me hizo ineludible su abordamiento.

2° La aparente limitación de la paleta hace más tangible la capacidad inventiva, de creación y composición, lo cual representa un reto ampliamente tentador.

3° El blanco y el negro representan lo opuesto, el enfrentamiento, la polaridad, conceptos que en lo particular, me gusta manejar.

Siendo así y por lo que respecta al modo de trabajar, considero que el artista como productor plástico, posee de manera adquirida un determinado sentimiento de forma, el cual va a ser satisfecho mediante la realización de la obra, producto del manejo a conveniencia de cierta información técnica, formal y de concepto. Esta información técnica, formal y de concepto viene a ser en cierto modo el apoyo de determinados artistas y tendencias cuyo sentimiento de forma nos es afín.

Si bien es cierto que el arte no sólo es el pensamiento en cierta manera privado de nosotros los artistas, sino que es un conjunto de necesidades imperantes que nos sirven de norma a la vez que de guía; en el momento decisivo del quehacer práctico nadie puede aconsejarnos ni ayudarnos, ya que nos hallamos completamente solos ante la superficie virgen sobre la cual hemos de trabajar, en nuestra tarea solitaria de experimentación, solos aprendemos y somos guiados por la lucha constante con los materiales que nos son peculiares y por la manipulación cotidiana de éstos (por sí mismos inertes).

Esta actividad plástica toma el hacer como un intento, cuya oportunidad y reto se presentan al pararse (por ejemplo), frente a una tela en blanco, en la cual uno comienza a jugar y conjugar los elementos formales y de cuyo resultado dependerá el éxito o fracaso de la obra misma.

En este sentido, quizá nuestra forma de trabajar se asemeje mucho a la utilizada por los científicos de la naturaleza, veamos por qué:

Ambas son experimentos en el sentido "prueba de laboratorio", ya que tratan de provocar un fenómeno por la separación o combinación de ciertos elementos, sometidos a la presión de una energía exterior o dejados a la acción de su propia naturaleza. La operación por lo regular (aunque no siempre) se realiza en un espacio cerrado, dentro del mayor aislamiento. Los artistas plásticos procedemos con las líneas, los colores y las texturas, como los hombres de ciencia con las células, los átomos y otras partículas materiales; arrancándolas

de su medio natural, las aislamos en una suerte de cámara de vacío, las reunimos o separamos, observando y aprovechando sus propiedades como los científicos la materia.

Mientras trabajamos, mientras sometemos a prueba nuestras ideas, los artistas no sabemos exactamente qué es lo que va a ocurrir. Nuestra actitud frente al cuadro es empírica, no pretende confirmar una verdad revelada, como el creyente; ni fundirnos a una realidad trascendente, como el místico; ni demostrar una teoría, como el ideólogo. Los artistas no postulamos ni afirmamos nada de antemano, sabemos que no son las ideas sino los resultados, las obras y no las intenciones, lo que cuenta.

¿No es ésta la actitud de los hombres de ciencia? cierto, aunque el ejercicio del arte y de la ciencia no implica una renuncia absoluta a concepciones e intuiciones previas, no son las teorías (hipótesis de trabajo) las que justifican a la experiencia, sino a la inversa.

Siendo así, y por lo que concierne a las principales preocupaciones formales de la obra, en mi caso particular trato de que ésta posea un carácter espontáneo, no significando en manera alguna la carencia de racionalidad, por lo cual generalmente no hago bocetos previos, sino que independientemente del proceso técnico requerido, realizo ejercicios que conlleven la misma intencionalidad, con lo cual y en este sentido, la obra en sí vendría a ser en última instancia un ejercicio más.

Partiendo casi siempre de una idea previa, aunque nunca clara, comienzo a manchar la tela dejándome llevar

por la intuición y por las sugerencias e insinuaciones que surgen a través de la mancha, muchas veces tapando y retapando, haciendo cuadro sobre cuadro, hasta que de pronto, como por arte de magia, aparece la solución acertada.

Esta riqueza infinita de posibilidades se realiza casi de manera inconciente en el curso de la actividad plástica, y es la que sólo el gusto instintivo o personal selecciona y fija en un momento dado.

Para una mayor comprensión de lo aquí apuntado y a manera de ejemplificación, se presentan en las páginas siguientes, reproducciones de las obras numeradas y catalogadas, las cuales han sido clasificadas de acuerdo a las analogías que guardan sus resultados con las tendencias analizadas, quedando de la siguiente forma:

a) Cuadro eminentemente figurativo: En donde como se podrá observar, generalmente su abordamiento no resulta realista, sino mas bien sígnico y emblemático, sintético y esquemático; de ellos tenemos:

- 1.- "Silla."
- 2.- "Paloma."
- 3.- "Máscara."
- 4.- "Grito."
- 5.- "Dos arbolitos."
- 6.- Sin título
- 7.- "Bañera."
- 8.- "Buque."

b) Cuadros figurativos que por su soltura o tratamiento suelen tender hacia la abstracción: Es aquí donde se observa cómo en muchas ocasiones, una simple mancha cobra vida y forma, al agregársele pequeños pero importantes detalles de referencia, una lectura comprensible, como los que a continuación se mencionan:

- 9.- "Paisaje."
- 10.- "Maguey."
- 11.- "Arbol."
- 12.- "Volcán."
- 13.- "Chapulín."
- 14.- "Lagarto."
- 15.- "Mesa."
- 16.- "Manzana."

c) Cuadros eminentemente abstractos: En donde la representación de las apariencias naturales objetivas, desaparece por completo dando paso a líneas y formas que articuladas convenientemente logran integrarse en una totalidad significativa; de éstos encontramos:

- 17.- "Nudo."
- 18.- "Puerta negra."
- 19.- Sin título
- 20.- "Muelle."
- 21.- "Señalización".

d) Cuadros abstractos de acusada tendencia conceptual: Donde la marca o signo sobresalen y sirven de guía para recordar una cosa, anunciar algo o representar conceptos, creencias y sucesos; los mencionados a continuación, son una clara muestra de ello.

22.- "figura con gancho".

23.- "Bosque mágico.

e) Cuadros eminentemente conceptuales: Si bien hemos dicho que el arte conceptual casi siempre recurre a la utilización de complejos signos consolidados, es decir objetos que cambiados de contexto logran adquirir una connotación estética, en este caso, el no abandonar los signos básicos de las líneas y colores, y utilizarlos en forma tradicional (sobre tela) no obstaculiza ni impide su inclusión en esta tendencia, puesto que la idea o concepto prevalecen y se hacen indispensables para su comprensión y lectura como ejemplo presentamos.

24.- "Náufrago."

25.- "Cruz - significación."

Por último, cabe aclarar que el que uno opte por utilizar determinada o varias tendencias a la vez, es producto de cierta afinidad con dicha (s) tendencia (s), ya que la diversidad de darse el lenguaje plástico, en donde el poder selectivo de

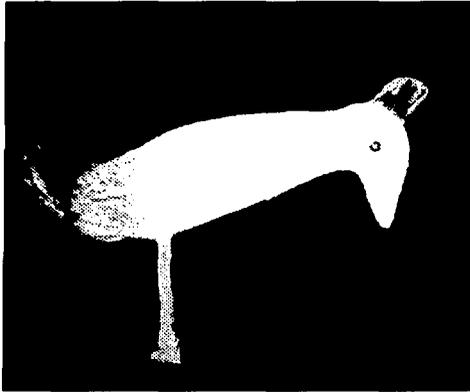
múltiples opciones y que uno como artista puede usar a conveniencia, no se ve limitado ni impide la interacción de éstas.

Es así como estos veinticinco cuadros aquí mencionados, fueron expresamente seleccionados como muestra representativa de mi trabajo plástico de los últimos cinco años, pretendiendo con ellas ejemplificar de manera clara y objetiva la temática abordada, tratando a la vez que teoría y praxis se justifiquen, enriquezcan y complementen.

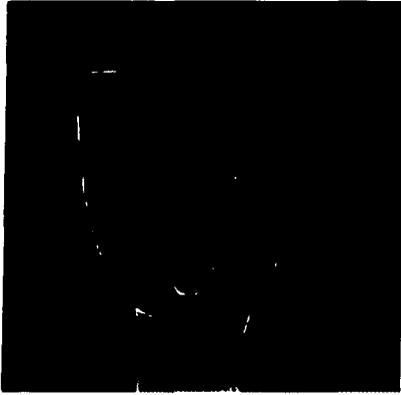
Esperando haber conseguido el objetivo deseado y haciendo hincapié en que el proceso pictórico continúa su marcha, pongo a la entera consideración del jurado y público lector interesado, la intención aquí planteada.

OBRAS REPRODUCIDAS

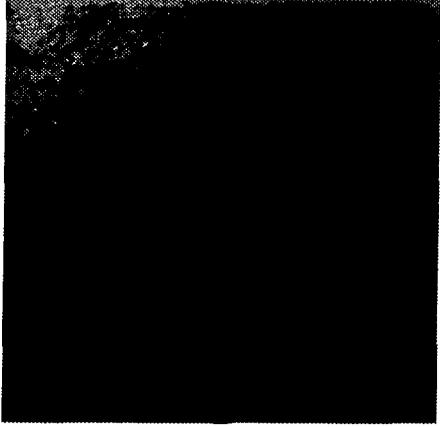
Reproducción 1



Reproducción 2

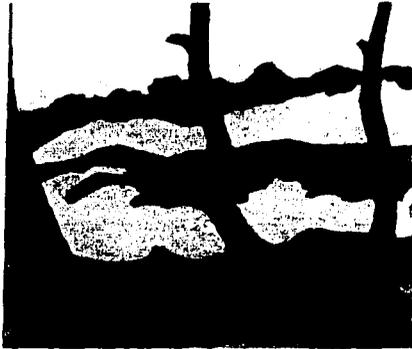


Reproducción 4



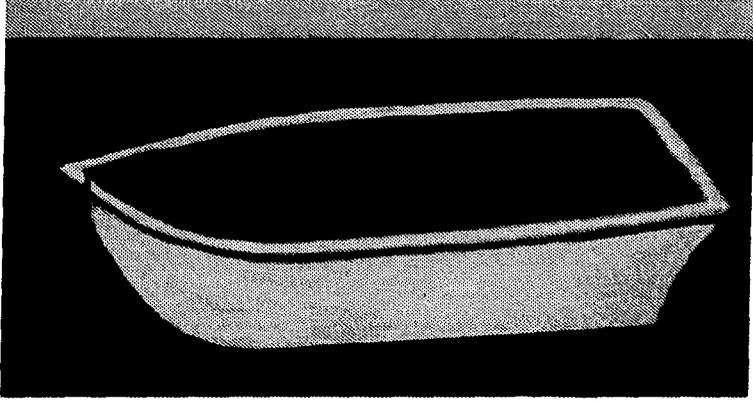
Reproducción 3

Reproducción 5

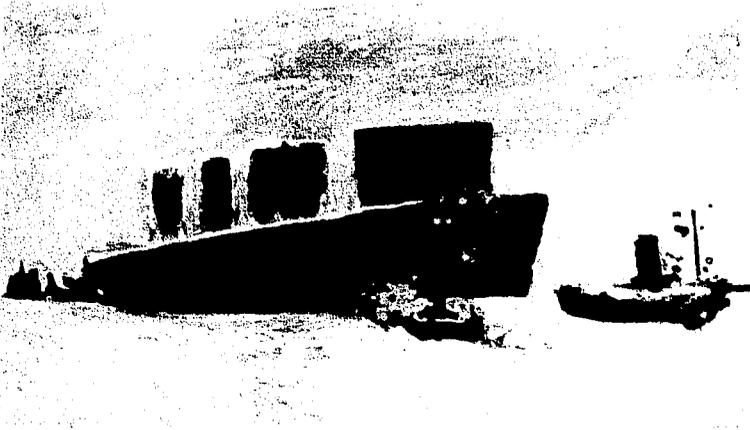


Reproducción 6

Reproducción 7



Reproducción 8



Reproducción 9



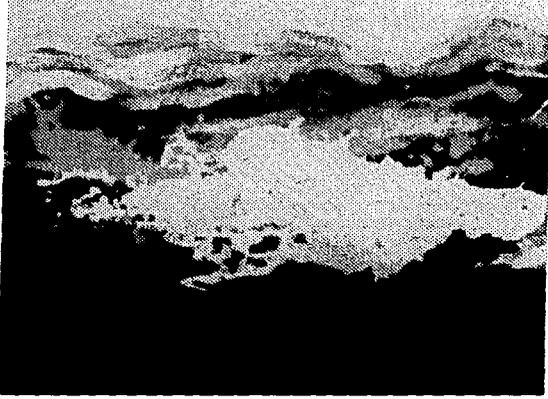
Reproducción 10

Reproducción 11



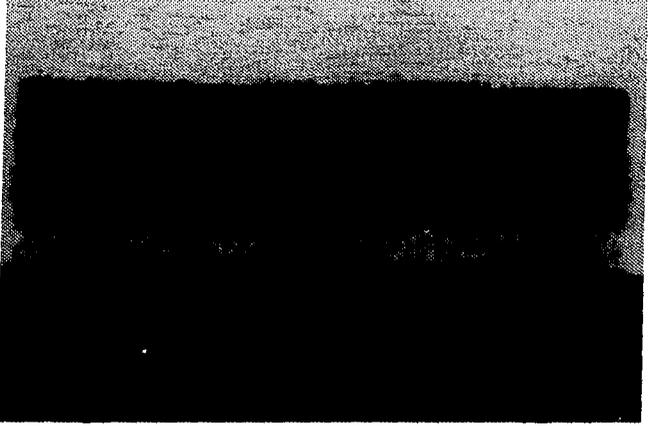
Reproducción 12

Reproducción 13



Reproducción 14

Reproducción 15



Reproducción 16

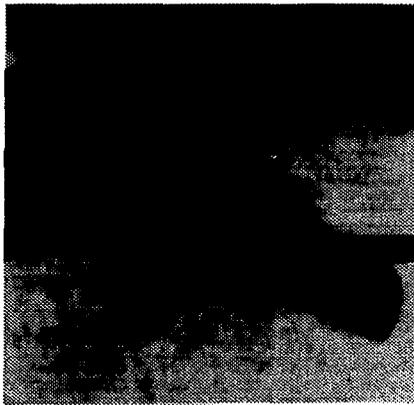
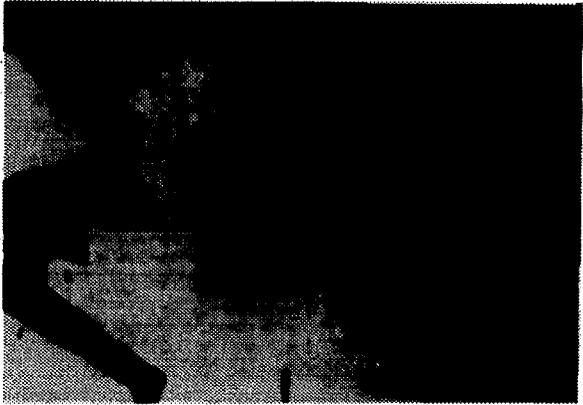


Reproducción 18

Reproducción 17

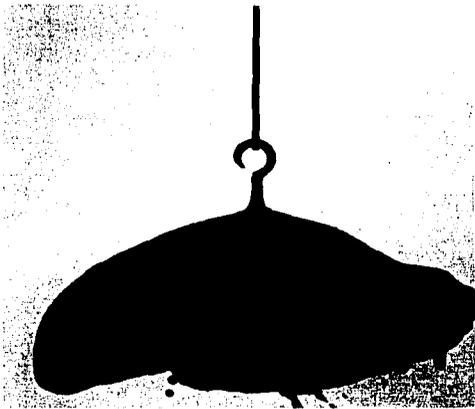


Reproducción 19



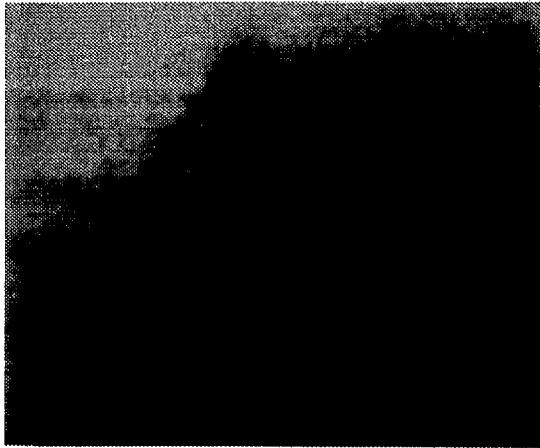
Reproducción 20

Reproducción 21

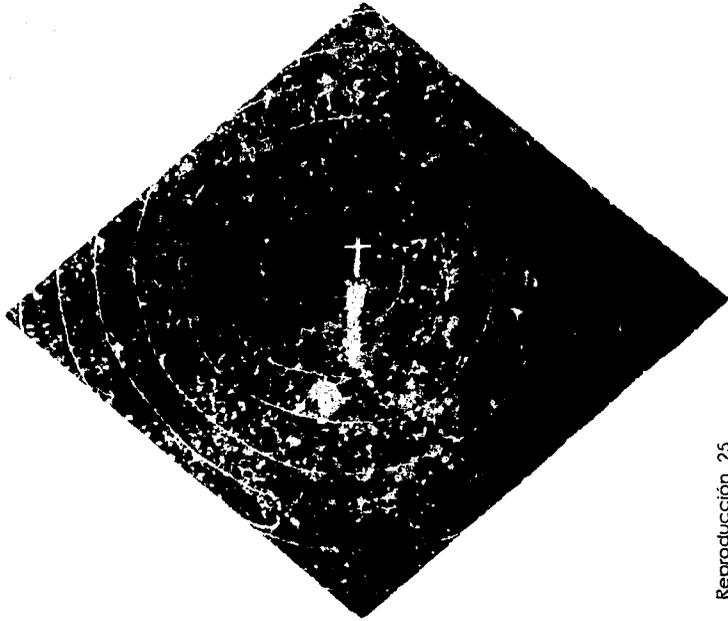


Reproducción 22

Reproducción 23



Reproducción 24



INDICE DE OBRAS REPRODUCIDAS

- 1.- "Silla" 1993
Oleo sobre tela
140 X 160 cms.
- 2.- "Paloma" 1994
Oleo sobre tela
60 X 60 cms.
- 3.- "Máscara" 1994
Oleo sobre tela
60 X 50 cms.
- 4.- "Grito" 1994
Oleo sobre tela
70 X 60 cms.
- 5.- "Dos arbolitos" 1993
Oleo sobre tela
60 X 60 cms.
- 6.- Sin título 1994
Oleo sobre tela
60 X 60 cms.
- 7.- "Bañera" 1993
Oleo sobre tela
90 X 140 cms.
- 8.- "Buque" 1993
Oleo sobre tela
100 X 140 cms.
- 9.- "Paisaje" 1992
Oleo sobre tela
150 X 250 cms.
- 10.- "Maguey" 1993
Oleo sobre tela
120 X 140 cms.
- 11.- "Arbol" 1993
Oleo sobre tela
140 X 120 cms.
- 12.- "Volcán" 1996
Oleo sobre tela
140 X 120 cms.
- 13.- "Chapulín" 1996
Oleo sobre tela
60 X 70 cms.
- 14.- "Lagarto" 1995
Oleo sobre tela
80 X 120 cms.

- 15.- "Mesa" 1993
Oleo sobre tela
100 X 120 cms.
- 16.- "Manzana" 1994
Oleo sobre tela
40 X 50 cms.
- 17.- "Nudo" 1992
Oleo sobre tela
90 X 80 cms.
- 18.- "Puerta negra" 1990
Oleo sobre tela
110 X 90 cms.
- 19.- Sin título 1994
Oleo sobre tela
140 X 160 cms.
- 20.- "Muelle" 1994
Oleo sobre tela
160 X 140 cms.
- 21.- "Señalización" 1993
Oleo sobre tela
60 X 60 cms.
- 22.- "Figura con gancho" 1993
Oleo sobre tela
140 X 140 cms.
- 24.- "Náufrago" 1992
Oleo sobre tela
120 X 150 cms.
- 25.- "Cruz-significación" 1993
Oleo sobre tela
130 X 130 cms.

NOTAS

- 1.- O. Paz. Corriente alterna. p. 7 y 8
- 2.- A. Sánchez Vázquez. La pintura como lenguaje, p. 19.
- 3.- Idem. p. 28
- 4.- Idem. p. 35
- 5.- Idem. p. 48
- 6.- S. Marchan Fitz. Del arte objetual al arte de concepto, p. 201.
- 7.- Idem. p. 216
- 8.- W: Worringer. Abstracción y Naturaleza, p. 23
- 9.- T. del Conde. "Abstracción libre". Historia del Arte Mexicano, 113, p. 45
- 10.- W. Worringer. Abstracción y Naturaleza, P. 28.
- 11.- S. Marchan Fitz. Del arte objetual al arte concepto. p. 10

BIBLIOGRAFIA

- 1.- Biblioteca Salvat de Grandes Temas, 7. **Arte abstracto y arte figurativo.** Barcelona, Salvat, 1973, 140p. ilus.
- 2.- Conde, Teresa del. "Abstracción libre" **Historia del arte Mexicano,** 113. México, SEP INBA Salvat, 1982, 60 p. 1982, 60 p. ilus.
- 3.- Dorflès, Gillo. **Últimas tendencias del arte de hoy.** Barcelona, Labor, Labor, 1976, 279 p. ilus.
- 4.- Dubuffet, Jean. **Escritos sobre arte.** Barcelona, Parral, 1974, 36 8 p.
- 5.- Everitt, Antony. **Pintura abstracta.** Barcelona, Gustavo Gilli, 1980, 263 p. ilus.
- 6.- Lucie Smith, Edward. **El arte hoy.** Tr. Ma. Luisa Rodríguez. Madrid, Cátedra, 1981, 515 p. ilus.
- 7.- Marchan Fiz, Simon. **Del arte objetual al arte de concepto.** Madrid, Alberto Corazón, 1972, 240 p.
- 8.- Michelli, Mario de. **Vanguardias artísticas del siglo XX.** Tr. Angel Sánchez. Madrid, Gijón, 1979, 447 p. ilus.
- 9.- Paz, Octavio. **Corriente alterna.** 6a. ed. México, siglo veintiuno, 1972, 223 p.
- 10.- Sánchez Vázquez, adolfo. **La pintura como lenguaje.** 2da. ed. Monterrey, cuadernos de Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras, UANL. 1976, 61 p.
- 11.- Tapies, Antoni. **La práctica del arte.** 2da. ed., Barcelona, Ariel, 1973, 193 p.
- 12.- Worringer, Wilherim. **Abstracción y Naturaleza.** México, F.C.E., Brevarios 80, 1953, 137 p.
- 13.- Worringer, Wilherim. **Problemática del arte contemporáneo.** Tr. Ludovico Rosenthal. 2da. ed. Buenos Aires, Nueva visión, 1958, 32 p.

INDICE

	pag.
Introducción	2
I. Marco Histórico	4
II. El lenguaje plástico general	8
III. El lenguaje figurativo	12
IV. El lenguaje abstracto	18
V. El lenguaje conceptual	24
VI. La voluntad como supuesto de creación artística	30
VII. Sincretismos.	
Análisis formal de la obra	34
Ilustraciones	44
Índice de Obras Reproducidas	57
Notas	59
Bibliografía	60
Índice	61