

10  
2 e j



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

*“EL ARTE ABSTRACTO COMO PROCESO CREATIVO  
EN LA REALIZACIÓN DE LA OBRA PERSONAL”*

Tesis  
Que para obtener el título de

LICENCIADO EN ARTES VISUALES

Presenta

ALEJANDRO ANTONIO GUTIÉRREZ PÉREZ REGUERA

Director de Tesis

Mtro. Arturo ~~Miranda~~ Videgaray

México D.F.

1998.



DEPTO. DE ASESORIA  
PARA LA TITULACION

ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLÁSTICAS  
XOCHIMILCO D.F.

265996

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.

INTRODUCCIÓN . . . . .	.VII
OBJETIVOS . . . . .	.IX
DEFINICIÓN Y ANTECEDENTES HISTÓRICOS . . . . .	.1
<i>Abstracción</i>	
<i>Antecedentes históricos</i>	
PLANTEAMIENTO DE LA PRODUCCIÓN . . . . .	.15
<i>Contexto Actual</i>	
<i>Visibilidad e imaginación</i>	
<i>Apertura de la creación artística</i>	
<i>Influencias</i>	
<i>La Función Estética</i>	
<i>Factores Psicológicos</i>	
LA ABSTRACCIÓN COMO PROCESO CREATIVO . . . . .	.39
<i>La abstracción como una definición de la</i>	
<i>poética de la Obra Abierta</i>	
<i>La abstracción como identidad individual</i>	
<i>Liberación del color</i>	
<i>Lo sublime en la expresión artística</i>	
<i>Funciones psicológicas durante la</i>	
<i>realización de la obra</i>	
<i>Proceso y experimentación</i>	
CONCLUSIONES . . . . .	63
BIBLIOGRAFIA . . . . .	65
ANEXO	
<i>Reproducción de obra.</i> . . . . .	.67

*“¿Como hacer para mirar limpiamente,  
sin querer encontrar en las cosas  
lo que nos han dicho que debe haber,  
sino simplemente lo que hay?”*

*Antoni Tàpies.*

## INTRODUCCIÓN

Actualmente vivimos una época de insensibilidad y aislamiento, lo cual contribuye a la realización de acciones predeterminadas y automáticas. La rutina en que se vive ha reducido contacto con el entorno, y por lo tanto la facultad de percepción del mismo. La propuesta actual es solamente el pretexto para llevar a cabo una reflexión acerca de la relación del hombre con el medio. Crear un encuentro libre de prejuicios con la obra, la que por sí misma nos transmitirá alguna sensación, y llevar a cabo ese encuentro que transmite el color, la textura, la luz o el espacio plasmados en el formato bidimensional.

Mediante el cuestionamiento de la creación propia y el deseo de investigación, se plantea una producción involucrada en el contexto actual, con el fin de observar el desarrollo del lenguaje plástico y confirmar conceptos anteriores para abrir nuevas opciones de trabajo en el campo de las artes visuales. Esto mediante la producción de la serie, donde la abstracción se toma como proceso creativo y como búsqueda de diversas formas de expresión, con el fin de que los materiales y técnicas adquieran carácter propio dentro de la producción plástica.

El principal objetivo es trazar el desarrollo de la obra personal, desde su planteamiento original, y como durante el transcurso de la misma surgen cuestionamientos acerca de la importancia de la investigación, siendo el principal de ellos, cuál es el lugar que ocupa tal propuesta en el contexto contemporáneo, y la justificación para utilizar lenguajes y procedi-

mientos utilizados anteriormente como es el caso de la abstracción.

Una parte importante de toda forma de expresión es el ideal, si la presentación de la serie va acompañada de éste, no significa que estas obras necesiten un apoyo lingüístico mayor que otros lenguajes plásticos y sean por ello plásticamente de menor calidad. Así, toda obra requiere del espectador un cierto conocimiento previo, por lo que hay que tomar en cuenta como ha comprendido su obra el propio artista.

No es el fin seguir un orden establecido, sino realizar lo imprevisible, donde la única realidad resultante es la actividad consciente e inconsciente, y la renuncia a la imitación llega a alcanzar el objetivo. El fin es una nueva forma de ver las cosas, así como también nuevas cosas que ver, interpretando el entorno desde otro punto de vista, sin caer en lo analítico, y así expresar lo más profundo de la identidad individual y compartir con el espectador la esencia del proceso creativo.

## **OBJETIVOS**

**M**ediante la producción de una serie de cuadros, desarrollar y definir un lenguaje plástico propio, tomando como influencia principal las tendencias que utilizaron la abstracción como forma de expresión. Se realizarán procesos similares a otros ya utilizados adecuándolos a la forma personal de intervenir la superficie. Dentro de los puntos más importantes se puede mencionar:

### **EXPERIMENTACIÓN**

- Experimentación con formatos: Función del formato en la producción plástica, estudio del movimiento del cuerpo en la obra, y su consecuencia en el espacio donde se involucra.
- Experimentación con gestos y signos en interacción con la práctica del color, con la intención de encontrar las más diversas formas de expresión.
- Experimentación con técnicas y materiales heterogéneos; utilización de resinas, encaustos, pinturas acrílicas, vinílicas y materiales industriales.
- Experimentación con distintos procesos: escurridos, chorrados, impresión de placas xilográficas antes y después de la pintura.

### **SENSITIVIDAD**

- Estudio y práctica del color, su esencia expresiva. La función del color como medio para transmitir emociones y sensaciones.

Con la acción corporal, los trazos del color experimentarán movimientos en relación tiempo espacio, con un ordenamiento acorde a la práctica objetiva del color, observando los efectos resultantes en armonías, contrastes y discordancias; utilización del blanco y el negro, calidades de grises y combinación de estos con el color.

Contexto dentro del arte contemporáneo en tendencias actuales como pintura gestual, sígnica y matérica, justificando la importancia del proyecto, con el fin de aportar una propuesta plástica.



## *DEFINICIÓN Y ANTECEDENTES HISTÓRICOS*

### ABSTRACCIÓN

**A** bstracción es la operación mediante la cual cualquier cosa perceptible elegida como objeto de estudio, reflexión o representación, es aislada de otras cosas con las que se encuentra en una relación cualquiera, y así adquirir las formas sensibles sin la materia; poner en evidencia lo universal de lo particular (por ejemplo el color de un fruto sin el fruto mismo). La abstracción no pretende falsificar la realidad, sólo intenta hacer posible una consideración separada de la forma, para el descubrimiento o búsqueda de principios específicos.<sup>1</sup>

Definir qué es la abstracción dentro de la producción plástica es relativo, ya que en todas las formas de representación artística hay una constante entre la abstracción total y la representación total. Dentro del lenguaje plástico los elementos formales han sido forzados a llevar el significado, que pueden o no ser reconocidos; el proceso de abstraer, está unido a una reducción de las formas de la naturaleza a lo *típico* o *relevante*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Abbagnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

<sup>2</sup> Larson, Kay, *What's wrong with this picture*, Art News, XCV, 4, abril 1996.

### ANTECEDENTES HISTÓRICOS<sup>3</sup>

El término abstracción tiene dos significados diferentes en la literatura artística del siglo XX: La abstracción *no-icónica* o *no objetiva*, es aquella en la que ni la obra en sí, ni en ninguna de sus partes representa o simboliza de forma detallada objetos del mundo visible o no contiene ningún icono reconocible, no es que carezca de una referencia a una realidad, o que no haya nada representado, más bien es la interpretación que el creador haga de ésta, con el lenguaje y medio que convenga a sus fines. El otro tipo de abstracción que podríamos llamar icónica o analítica, consiste en una forma de representar los objetos visibles, disminuyendo la cantidad o la nitidez de los detalles descritos, haciéndose a lo mejor mas evidente lo representado.

Toda obra en si es abstracta, pues se toman como referencia objetos del entorno captados por la experiencia sensorial, que es llevada a la obra con cierto grado de traducción, siendo en este punto donde se puedan reconocer o no las referencias. No se puede trazar una barrera clara entre arte imitativo y no imitativo, pues el que una forma artística actúe imitativamente o no, depende a menudo del contexto en el cual es observada y de los conocimientos previos con los cuales el lector del cuadro se aproxima a él.

La abstracción no-icónica se puede considerar que es la más representativa de la pintura y escultura del siglo XX, ya que es la que se ha llevado más lejos y se ha utilizado de una forma más deliberada, mientras que la abstracción icónica es más común al tipo de arte anterior. Ambos tipos de abstracción marcan uno de los rasgos más importantes del arte del siglo XX, hasta la aparición en los años sesenta de una renovación en el realismo exagerado. Aunque estas dos formas son distintas en principio, pueden aparecer juntas en una obra concreta: suprimiendo los detalles hasta un punto en que ya no puede distinguirse ningún elemento figurativo.

---

<sup>3</sup> Osborne, Harold, *Guía Artística del Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

## • ABSTRACCIÓN NO-ICÓNICA

La abstracción no-icónica presenta dos formas principales en escuelas y manifestaciones estilísticas distintas: la geométrica y la expresiva.

### Abstracción Geométrica

La abstracción geométrica tuvo sus orígenes en el Suprematismo de Malevich y las construcciones abstractas de Tatlin, Rodchenko y otros hasta 1920, y a partir de entonces en el Neoplasticismo de Mondrian y Van Doesburg. En el desarrollo de la abstracción geométrica hasta mediados de siglo tuvieron fundamental importancia las obras e ideas del grupo de artistas de Puteaux, que crearon entre 1911 y 1914 el movimiento *Section D'or*, que se interesaban por las bases matemáticas de la composición y creían que podía desarrollarse el cubismo por la vía de la abstracción no-icónica. Los experimentos sistemáticos con el color, iniciados en 1912 por Robert Delaunay basándose en las teorías sobre el color de Eugene Chevreul, y el movimiento paralelo de Sincronismo, iniciado en Francia por los pintores estadounidenses Patrick Bruce, Stanton Macdonald-Wright y Morgan Russell, aunque éstos no abandonaron totalmente la figuración hasta después de su vuelta a Estados Unidos. El desarrollo del Arte Concreto por parte de algunos miembros del grupo Abstraction-Creation, en especial Max Bill y sus seguidores suizos.

Hubo además diversos experimentos y anticipaciones: Las incursiones en la abstracción de Picabia desde aproximadamente 1910; Léger experimentó brevemente con la abstracción no figurativa en 1913-1914; Wyndham Lewis expuso obras abstractas en la muestra Postimpresionista de 1912.

### *Suprematismo*

El Suprematismo fue uno de los primeros movimientos que contribuyeron a la aparición del Constructivismo Europeo. Su método y filosofía fue redactado por Kasimir Malevich en 1915. Su libro *El Mundo no-objetivo* menciona los siguientes puntos:

Rechaza la representación e idealización de apariencias naturales. Es la expresión del puro sentimiento artístico o sensación no-objetiva. El arte suprematista no sirve a otros propósitos ni expresa otras emociones y actitudes del artista que el puro sentimiento artístico. La expresión del puro sentimiento artístico es todo lo que tiene valor artístico, pasado y presente. El Suprematismo es un arte compuesto de formas geométricas elementales, especialmente el rectángulo, el círculo, la cruz y el triángulo; la más pura o *perfecta* de todas ellas es el cuadrado. El Suprematismo no es un desarrollo lógico de una forma de arte abstracto mediante el análisis o descomposición de las apariencias naturales organizadas en el plano del cuadro, y no tiene como propósito la expresión o evocación de emociones. Igual que el Neoplasticismo holandés, el Suprematismo elabora o compone a partir de elementos geométricos no naturalistas, por lo que tiene más afinidad con el Constructivismo. La idea del suprematismo fue llevada a su límite en 1918 con la serie *Blanco sobre Blanco*. Malevich influyó en otros pintores como Popova, Rodchenko y Lissitzky.

### *Constructivismo*

El Constructivismo no ha sido definido con exactitud. Las palabras construcción y constructivo circularon en el ambiente artístico durante las dos primeras décadas del siglo, para definir el arte concebido a través de la reflexión frente al producido de manera impulsiva o improvisada. En los años veinte, la denominación Constructivismo fue adoptada por dos movimientos opuestos en sus propuestas e ideologías. Uno estuvo confinado en la Rusia Soviética; mientras que el otro tuvo ramificaciones en muchos países de Europa, por lo que es notorio ver que el origen de los artistas era de distintos países, siendo una característica significativa por la división que hizo la década anterior la I Guerra Mundial.

El concepto de Constructivismo Soviético comenzó a difundirse hacia 1920 para referirse a la ideología de los artistas no figurativos de la época. Se hacía énfasis en la investigación y la explotación de las propiedades tanto estéticas como prácticas de los materiales modernos, (doctrina de la 'cultura de los

materiales' de Tatlin) que encontraba una justificación pues era una época en que la máquina era vista como una fuerza liberadora. Naum Gabo, Antoine Pevsner, y El Lissitzky fueron quienes le dieron al Constructivismo su carácter internacional al llevarlo a Europa. Así como Laszlo Moholy-Nagy originario de Hungría y Theo van Doesburg de Holanda. El Constructivismo Europeo de los años veinte es una reacción contra el arte tradicional, por lo que se le daba una mayor importancia a la simplicidad, claridad y precisión, lo que le dio a los elementos básicos del arte (líneas, colores y formas), una gran importancia, ya que poseen fuerzas expresivas propias, independientes de su asociación con aspectos externos. Esto abrió un nuevo campo de expresión a los impulsos y emociones del hombre.

### *Arte Concreto*

El término concreto ha comportado una serie de significados distintos en la literatura artística como antónimo de abstracto desde mediados del siglo XIX. Se convirtió en un término técnico en 1930 cuando Van Doesburg publicó un manifiesto denominado *Arte Concreto*, El breve manifiesto expresaba lo siguiente:

El arte es universal; La obra de arte debe ser concebida y conformada enteramente en la mente antes de su ejecución. No debe recibir nada de las propiedades formales de la naturaleza, ni de la sensualidad o el sentimentalismo; excluir el lirismo, el dramatismo, el simbolismo, etc.; el cuadro se debe construir por elementos plásticos puros (planos y colores). La pintura no tiene otro significado que ella misma; La construcción debe ser simple; La técnica debe ser exacta (anti-impresionista); Buscaba la absoluta claridad. Éste manifiesto contiene varios de los principios constructivistas, pero hace una distinción entre la abstracción no-figurativa del Constructivismo y la abstracción analítica que reduce los detalles en la representación, pero no introduce ningún concepto.

Dentro del Arte Concreto queda excluido todo ilusionismo: la obra y los elementos que la componen quedan reducidos a lo que son. Los materiales no simulan nada que no sean ellos mismos. El término Arte Concreto se utiliza en ocasiones como

sinónimo de 'abstracción geométrica', dado que la primera exposición importante de arte abstracto importante llevó el nombre de *Art Concret*.

Aunque Van Doesburg murió en 1931, el término arte Concreto fue utilizado hasta 1936 cuando lo retomaron Max Bill y Jean Arp en Suiza. Bill concebía el arte concreto como una forma de Constructivismo con principios matemáticos para determinar proporciones y composiciones en las obras. Bajo estos principios en las exposiciones realizadas se incluyeron a artistas como Mondrian, Taeuber-Arp, Reinhardt, así como a los que adoptaran un planteamiento matemático.

### *De Stijl*

Este fue el nombre de la revista holandesa de estética y teoría del arte editada por Theo Van Doesburg de 1917 a 1928, y fue también el órgano de difusión del grupo de artistas de la vanguardia conocida también como *De Stijl*, además de Van Doesburg entre los miembros originales se puede mencionar a Piet Mondrian, Vilmos Huszar, Barth van der Leek y George Vantongerloo. El propósito era crear un fórum para la exposición de esta estética y así estimular una nueva conciencia sobre el tipo de belleza que se preconizaba. El estilo artístico se caracterizaba por una extrema austeridad estética, ya que no sólo era el rechazo a la figuración sino la limitación a ciertos elementos expresivos: la línea recta, el ángulo recto, los tres colores primarios, así con la eliminación del elemento figurativo y el ascetismo estético tendrían el efecto de sustraer a las artes visuales de la dependencia de las emociones subjetivas y de la valoración a la representación de objetos naturales, devolviendo al arte la libertad de seguir sus propias leyes. Todo esto dirigía a la presentación de los principios esenciales de la verdad abstracta, y un arte liberado de lo accidental y lo subjetivo. La ideología y principios estéticos del grupo dieron origen al Neoplasticismo.

Neoplasticismo es el término que Mondrian tomó de Schoenmaecker, por quien estuvo profundamente influido en sus ideas místicas y trascendentales sobre la totalidad de la naturaleza y su expresión mediante la intersección geométrica de

líneas, fuente importante de inspiración. De esta influencia Mondrian escribió "El nuevo arte plástico empieza donde la forma y el color se expresan como una unidad en el plano rectangular. Con este medio universal de expresión, la versatilidad de la naturaleza puede reducirse a una expresión más plástica de relaciones definidas." Con esto aspiraba a conseguir una precisión en todas sus composiciones intentando eliminar toda huella de pincelada o alguna técnica individual. Schoenmaeker fue la principal influencia que orientó y fortificó a Mondrian en su conversión de las abstracciones que hizo partiendo de la naturaleza entre 1908 y 1915. Para 1917 ya había desarrollado el estilo de composición por el que se le conoce, y lo afirmó en su adopción de la abstracción geométrica sin fundamentos en las apariencias naturales que él llamó Neoplasticismo. Schoenmaeker era escritor de libros populares sobre filosofía y religión, y sus doctrinas místicas se fundieron con las creencias teosóficas de Mondrian.

### Abstracción Expresiva

La abstracción expresiva flotaba en el ambiente desde antes del comienzo del siglo y se desarrolló por dos vías paralelas. Por un lado, algunos artistas pensaron que la decoración abstracta podía ascender a la categoría de forma artística autónoma si se le hacía expresiva, y por otro, eran muchos los artistas, que afirmaban que, del mismo modo que la música era una estructura no representativa de sonidos expresivos, podría darse un arte de formas coloreadas no figurativas organizadas expresivamente en composiciones estéticas. Hacia 1905, Adolf Hoelzel estaba elaborando un sistema de colores propio, y con los años se fue aproximando a la abstracción no icónica del color, en especial en una serie de composiciones iniciada en 1917. Ciurlions, un artista de formación musical, comenzó a pintar hacia 1905 con la esperanza de expresar con la pintura las ideas trascendentales que no había podido con la música. La analogía con la música de Scriabin, y los experimentos con el 'órgano de colores' de los Futuristas y otros influyeron en los intentos de Frantisek Kupka, cubista checoslovaco y miem-

bro del grupo de Puteaux, de elaborar un sistema personal de abstracción del color que habría de 'liberar el color de la forma'. En el ámbito de Futurismo, Boccioni había bosquejado la noción esencial de la abstracción expresiva al escribir en 1910, que su ideal era un arte que expresara la idea del sueño sin representar ninguna cosa durmiente. Aunque jamás abandonó totalmente la figuración, la sensación expresiva surgía de formas abstractas, ajenas a cualquier apariencia natural, y en las que las vagas insinuaciones de carácter figurativo ocupaban un lugar secundario. Por esa época el pintor estadounidense Arthur Dove inició sus composiciones no figurativas, intentando transmitir las cualidades expresivas de paisaje, realizó abstractos no figurativos, aunque sin abandonar las obras con reminiscencias de objetos visibles. Kandinsky pintó su primer abstracto totalmente no-figurativo en 1910, y es mismo año redactó el opúsculo *Über das Geistige in der Kunst* (publicado en 1912), que se convirtió en una formulación clásica en cuyo contenido se consideran algunos de los principios básicos de la abstracción expresiva. Generalmente es Kandinsky a quien se le atribuye haber creado el primer trabajo artístico abstracto puro. La abstracción expresiva alcanzó su manifestación más famosa en el Expresionismo Abstracto, denominación que recibe normalmente el estilo más que diverso de la Escuela de Nueva York, que floreció en la década de 1945 a 1955, alcanzando la mayoría de sus miembros la madurez estilística hacia 1947. Los equivalentes europeos del expresionismo abstracto fueron el Informalismo, el Tachismo, y la Abstracción Lírica. Al igual que la Escuela Americana, los artífices europeos del expresionismo abstracto rechazaron la composición formal o cualquier cosa que se le pareciera, adoptaron un enfoque improvisador muy virulento e hicieron hincapié en las características expresivas de la imagen pictórica.

#### *'Action Painting' y Pintura Gestual*

'Action Painting' es el término inventado por Harold Rosenberg, pensando en la pintura de de Kooning. El término de uso común en los cincuenta se utilizaba también como denominación del Expresionismo Abstracto. Hacia énfasis en que el



cuadro no sólo tenía que ser un producto acabado, sino que debía reflejar el proceso de su creación, es decir, las acciones del artista mientras lo pintaba.

Pintura Gestual es prácticamente sinónimo de 'Action Painting', pero se utiliza en un sentido más general sin hacer referencia a una escuela concreta de pintura. El término implica no sólo que una pintura es el testimonio de las acciones del artista en el proceso de pintar, sino que las acciones plasmadas expresen las emociones del artista; el gesto expresa los sentimientos de la persona. El nombre gestual se aplica a la pintura en la que el movimiento visible y la forma de aplicar el pigmento se han puesto de relieve.

### *Expresionismo Abstracto*

Con este nombre se conoce a la obra realizada por los artistas de la Escuela de Nueva York, alcanzando su mayor madurez estilística a finales de los cuarenta hacia 1947, y su mejor momento fue hasta mediados de los cincuenta., donde se puede hablar de poca uniformidad estilística: pinturas monocromáticas (Newman, Rothko), abstractos impulsivos casi caligráficos (Kline, Motherwell), pinturas a base de chorreados (Pollock), y pinturas con una referencia y uso coherente de la figuración (de Kooning). Esta denominación no era del todo adecuada pues no todas las obras eran abstractas ni totalmente expresivas. Las pinturas de Reinhardt y Rothko no eran del todo expresivas en el sentido en que eran las de Kline y Still y no explotaban la pincelada que se creía característica del 'Action Painting', nombre con el cual también se conocía a esta tendencia.

Los expresionistas abstractos adoptaron la improvisación psíquica y el automatismo utilizado anteriormente por los surrealistas. Existía una creencia de que mediante la espontaneidad impremeditada podían captar y dar salida a la creatividad universal del inconsciente. Así, dentro del proceso mismo de pintar estaba el contenido y prestaban atención a la expresividad de los materiales y a las técnicas para su manipulación. A finales de la década era posible distinguir dos grupos dentro del movimiento. Uno, encabezado por Pollock y de Kooning que

manifestaban una actitud similar a la de la Pintura Gestual en Europa, considerando más a la pintura como un testimonio del proceso por el que llegó a plasmarse que como un producto acabado, y por lo tanto un símbolo del estado interno del artista durante su creación. El otro grupo era encabezado por Newman y Reinhardt, que no era expresivo en este sentido.

Una de las más importantes contribuciones a la escuela fue la aparición de un nuevo concepto de composición '*all over*',<sup>4</sup> donde los elementos que conforman la obra tienen la misma importancia, sin que destaquen unos sobre otros, opuesto a la idea tradicional de la composición como una configuración unificada de partes íntimamente relacionadas. En su lugar el cuadro entero se convertiría en una sola imagen existente en un espacio pictórico ilimitado sin estructurar donde no hay partes segregables. El expresionismo abstracto hizo de este tipo de composición una peculiaridad del estilo.

El expresionismo abstracto fue considerado como punto de partida por muchos artistas americanos posteriores a su aparición, así el arte americano se puso por primera vez a la cabeza del mundo.

### *Informalismo*

Fue el movimiento pictórico europeo que se desarrolló de forma paralela al Expresionismo Abstracto en la década de los cuarenta iniciada en 1945. El término se adoptó para referirse a la abstracción lírica que dota a la manifestación del subconsciente una expresión directa frente a las diversas formas de abstracción geométrica. Esta manifestación ponía de relieve el carácter radicalmente distinto del nuevo arte, e intentaba hacer de su carácter extraño el elemento de identificación; tendía a considerar a la abstracción como una forma de caligrafía inconsciente, y una nueva forma de contemplar la realidad como expresión de *un semimundo oscuro* que rechaza tanto la razón como la observación directa. Michel Tapié fue quien introdujo el término en 1950 que lo aplicó a las obras de Fautrier, Du-

---

<sup>4</sup> *Catálogo de exposición, Pintura Estadounidense, Expresionismo Abstracto*, México, Fundación Cultural Televisa, 1996.

buffet, Michaux entre otros. Los principales artistas de este movimiento fueron Wols y Hans Hartung y Antoni Tapies. Fue en 1954 cuando se utilizó el término de Tachismo en un sentido más amplio aplicándosele a la abstracción no geométrica.

### *Tachismo*

Es el término que utilizó en 1954 el crítico Charles Estienne para designar el abstraccionismo europeo lírico y expresivo de después de la guerra, diferenciado del geométrico, que se desarrolló paralelamente a la obra de los expansionistas abstractos. El concepto de Tachismo es muy similar al de Informalismo, y raramente se han diferenciado. Los dos daban importancia a la creación espontánea y sin plan previo, pero el Tachismo hace hincapié en la interacción espontánea de toques o manchas de color como signos o gestos que expresan el estado emocional del artista. En su sentido más estricto, el Tachismo es la aplicación de manchas de color por sí misma y sin tener en cuenta cuál es el tema de la obra. Quienes estaban de alguna forma en ambos movimientos fueron Wols, Hartung y Henri Michaux.

Las dos tendencias principales de la abstracción no-icónica estaban enfrentadas prácticamente en todos los aspectos. De la abstracción expresiva se suele decir que explota las propiedades expresivas de formas y colores, las sensibilidades de los materiales y los efectos emocionales de la pincelada con vistas a incorporar a la obra el arte de las emociones y sentimientos durante la creación, convirtiéndola en una especie de documento de su actividad o documento autobiográfico. Por el contrario, la abstracción geométrica rechazaba explícitamente todo esto. Huía de la expresividad de los elementos que componían la obra, y de ahí su predilección por los elementos geométricos, y empleaba el color no para producir un impacto sensorial o expresivo, sino para subrayar vínculos estructurales. Solían afirmar que estos elementos estructurales inexpressivos constituían construcciones racionales y coherentes, universalmente comprensibles, y que no eran en absoluto el resultado de un capricho subjetivo. En el aspecto técnico aspiraban antes a la

precisión impersonal de unas pinceladas que provocaran emociones y despertaran los sentidos.

### ABSTRACCIÓN ICÓNICA

Este tipo de abstracción es el que se usa dentro del arte figurativo. El medio sobre el que se construye la obra figurativa impone cierta dosis de abstracción. Los principales parámetros de abstracción, inherentes a la pintura en sí, se refieren a la representación de un mundo móvil y cambiante en un medio estático e inalterable, a la planeación de un mundo tridimensional sobre un medio bidimensional, y a la representación de la gama de colores del mundo visible, sobre todo a lo que se refiere a las calidades de la luz mediante la breve gama de colores obtenible mediante tintas y pigmentos. La abstracción voluntaria es cualquier tipo de abstracción que no viene impuesta por el medio, es decir, aquella que el artista podría haber evitado, aun en el caso de que no haya estado haciendo abstracción deliberada y conscientemente. Este sentido de abstracción voluntaria ha predominado desde las épocas más remotas y en prácticamente todas partes; ha sido uno de los factores más importantes de definición de los principales estilos del pasado. La abstracción deliberada, la que aparece cuando un artista o un grupo de artistas deciden consciente y deliberadamente abstraer con fines estéticos, ha sido un rasgo más notable y predominante en el siglo XX que en cualquier otra época. Las formas y motivos han sido múltiples y no cabe reducirlos a un único principio, pueden superponerse varios de ellos en una obra concreta. Como constantes en este tipo de abstracción podemos mencionar:

Supresión de los detalles a fin de subrayar las características decorativas del objeto, como en parte de la obra de Matisse, Gorky y Stuart Davis. Esta forma de abstracción ha servido de base a algunos artistas para crear un estilo personal.

Supresión de los detalles individualizadores a fin de poner de relieve el tipo genérico al que pertenece el objeto. La abstracción genérica ha desempeñado un papel muy destacado en el

arte primitivo. Pero sea de una u otra forma, ha tenido gran difusión en el arte del siglo XX.

Los puristas tuvieron devaneos con la abstracción a fin de destacar los aspectos funcionales característicos de sus '*object's types*'. La abstracción genérica, al igual que el uso de la abstracción con fines estéticos y decorativos, está también en las obras de muchos pintores de paisajes o de bodegones. Algunos artistas han hecho uso de ella para poner de relieve algunos aspectos expresivos característicos de paisajes urbanos o escenas industriales.

La supresión de detalles insignificantes o individualizadores va a menudo unida a la imposición de determinadas formas preferidas a fin de construir un estilo artístico peculiar. Entendemos por estilo la imposición de ciertas formas ideales predilectas sobre la apariencia de los objetos representados, de tal forma que se suprimen ciertos parámetros de las infinitas formas en que pueden verse y reproducirse tales objetos, y se somete su representación a ciertas preferencias formales. En nuestro siglo se incluyen en esta definición el Art Nouveau, el Fauvismo, el Expresionismo Alemán, el Cubismo, el Precisionismo, el Purismo y el Rayonismo.

Los estilos figurativos o los estilos de abstracción figurativa pueden ser comunes a todo un grupo de artistas o ser propios de alguno en concreto. Entre los ejemplos de estilo individual están las formas pesadas, cilíndricas, semejantes a máquinas, que imprimía Léger a sus figuras, o las tenues formas de Giacometti, que subrayan las interconexiones espaciales entre la figuras de un grupo poniendo de relieve las actitudes individuales.

## PLANTEAMIENTO DE LA PRODUCCIÓN

Un problema que se plantea nos hace esperar su solución, es decir, su desaparición, y resuelto el problema, deja de serlo. Lo que se plantea es el propio objeto del problema, esto es, la pintura misma. ¿Que es la pintura? Planteada así como una cuestión esencial, despojada de todo contacto con la realidad y con el hombre, la pintura no puede experimentarse ni emitirse plenamente hasta sus límites, ni *resolverse* más que por su propia resolución, es decir, su negación. Lograr una nueva visión de la realidad, no es por capricho, sino por hechos y situaciones que se suceden a nuestro alrededor. Es necesario tener una posición clara en cuanto a las demás ramas y una interacción con las diferentes disciplinas intelectuales, ya que siendo parte de una generación es posible propagar un ideal.

La creación artística debe ser la reflexión de alguien conectado en su momento histórico de modo tan concreto que la obra parezca o refleje una realidad. La obra así, describirá la relación del creador con su contexto intentando darle un significado y compartirlo, siendo *sensible* hacia todo cuanto nos rodea. Es necesaria una pasión por el presente que informa sobre el pasado y el futuro, por lo que la obra no solo reflejará la personalidad de su creador, sino también a la cultura que hizo posible tal expresión. El tipo de pintura o de expresión corresponde a un determinado temperamento, dado por la manera de sentir y expresar una época. Este reflejo está condicionado por los acontecimientos de una época, pero en cierta forma se hace incomprensible cuando las consecuencias de éstos son adoptados por la sociedad. Por ejemplo, los expresionistas abstractos lucharon para que se reconociera su arte,

creando una vanguardia, y tratando de evitar que la sociedad lo adoptara. «Lo que en la novedad era audaz, al cabo del tiempo se vuelve amanerado.»<sup>5</sup>

Debido al momento histórico que vivimos, no es necesario que la obra se dirija a un grupo en particular, ya que esto cada vez es más difícil, así como también va siendo difícil estimular la imaginación y la sensibilidad. Primero existe el compromiso propio de crear una obra total, profunda y eficaz, y antes que otra cosa que la obra no pase desapercibida; si no conmueve, estremece o molesta, no cumple un fin y en cierta forma se vuelve inexistente, por lo tanto «donde no hay impacto no hay arte.»<sup>6</sup> El hecho de que determinada creación no sea comprendida o aceptada, no es totalmente culpa del artista, más bien es que se ha descuidado la sensibilidad para acercarse a cualquier manifestación creativa. La sociedad misma dificulta esta cuestión, y el artista siempre buscará nuevas formas de expresión, por lo que hay que tomar el reto de plantear nuevas posibilidades para incorporar nuevas ideas y experiencias propias. Mediante una actitud más libre, dispuesta a buscar más y arriesgarse a experimentar más allá de las supuestas limitantes del arte. Por lo tanto esta actitud es la necesidad de nuevas maneras de construir formas y de expresarse, para que surja una nueva libertad creadora, con una mayor amplitud en percepción y apariencia de las formas.<sup>7</sup>

La proliferación de los *mass media* arrastra a la gente hacia estilos que disminuyen la sensibilidad, y hace perdurar la ignorancia y retardar el desarrollo. Debido a todo este exceso de información vivimos constantemente distraídos y nos olvidamos a veces casi de nuestros instintos, por una enajenación que nos esclaviza. El objetivo es recordar al hombre lo que en realidad es, hacerlo meditar, producir un choque y salir del estado en

---

<sup>5</sup>García A., Jomi, *Roger von Gunten*, México, UNAM, 1978.

<sup>6</sup>Tàpies, Antoni, *La Práctica del Arte*, Barcelona, Ariel, 1971

<sup>7</sup>Schapiro, Meyer, *La cualidad liberadora del arte de vanguardia; Catálogo de exposición, Pintura Estadounidense, Expresionismo Abstracto*, México, Fundación Cultural Televisa, 1996.

que los tiempos modernos nos tiene sumidos. Así, la abstracción es el «único campo seguro en medio de la violencia y la incertidumbre de nuestra época.»<sup>8</sup>, la cuál puede verse afectada por la industria y la tecnología, lo impersonal e irreproducible. La abstracción se convierte en un cuestionamiento de los convencionalismos, ya que han surgido nuevos problemas, situaciones y experiencias para superar la inercia que vivimos, incorporando imágenes que lo hagan reflexionar sobre el lugar que ocupa el hombre en el universo en relación a la evolución tecnológica.

Puede existir la idea o el prejuicio de que el artista se ocupa siempre de cosas bellas pero el hecho de que se elabore un arte fuera de lo convencional, puede resultar interesante y positivo. Para esto es necesaria una presencia continua, con propuestas reales y materiales para ponerse a consideración de una crítica y autocrítica. El arte tiene la función de que nos ayuda a alcanzar el conocimiento. La obra siempre funcionará como una forma de reflexión, pudiendo existir alusiones a cosas inmediatas y concretas.

El artista produce obras de acuerdo a su propia forma de ser y a su propia realidad, por lo que es imposible que el espectador la interprete de la misma manera, puesto que ha tenido otro desarrollo. El impacto que el espectador reciba estará condicionado a su sensibilidad y su propia experiencia perceptual. Éste tiene que esforzarse y eliminar prejuicios establecidos por la sociedad, para dejarse atrapar por el lenguaje del pintor, y interpretarlo.

El tema de un cuadro no se limita solo a la apariencia en el lienzo, ya que a fin de cuentas toda obra en esencia es abstracta pues su realización se basa en la relación de unas formas con otras. Se puede incluir lo intencional y lo no intencional y tomar el entorno como pretexto, pero la intención no es hacer una copia fiel del entorno, éste es solamente una referencia o

---

<sup>8</sup>Schapiro, Meyer, *op cit.*, pp. 150. aunque se refería al estado que privaba en 1957, se puede ver que actualmente se vive una situación similar.



pretexto para expresarse, la semejanza a esa referencia puede ser casual. En el acto de crear, puede existir un mayor interés en la actividad del proceso, que en comunicar un sentimiento relacionado con la gente.

En el proceso creativo no existe ninguna fórmula ni un método a seguir, en él lo importante es la actitud con que se pinta; se podría decir que es una cuestión de temperamento. Una actitud positiva permitirá que la pintura fluya libremente sin ociosidades; sin pretender ser artificioso, ni querer crear grandes obras maestras, de hacer lo nunca antes hecho, de llenar el trabajo propio de significados y cargas emocionales y expresivas ajenas que no surgen de uno mismo. Esta actitud se logra con sencillez y honestidad ante la pintura. La sencillez nos va a permitir avanzar y lograr resultados positivos en nuestro trabajo, ya que es ahí donde radica claridad.<sup>9</sup>

Lo importante en una pintura, no es que se va a resolver, sino como se va a resolver. Lo sencillo, no quiere decir lo fácil, sino el resultado de la asimilación de nuestro contexto y del apropiamiento de conocimientos y logros nuestros y de otras personas. Para lograr esta simplicidad, es necesario desarrollar lo más posible la sensibilidad.

Así, el planteamiento de una producción responde a un cuestionamiento del trabajo propio y debe tener características de ser una búsqueda personal. Una forma de cuestionarse uno mismo es realizar los trabajos como una serie; la mayoría de los pintores lo han realizado de esta forma. Al trabajar así, un cuadro sirve de experimentación para resolver los siguientes, generando una retroalimentación de soluciones, de formas y conceptos. Una obra individual no se justificará por otro trabajo, se mantendrá como trabajo individual, pero se notará una estrecha relación con las otras.

---

<sup>9</sup>Miranda V, Arturo, *Observaciones y Conclusiones durante la realización de una serie abierta*, Tesis Profesional de Artes Visuales, México, UNAM, 1988, pp. 7

## CONTEXTO ACTUAL

Cada obra a la que el creador da forma está estrechamente ligada a la ideología de su época, siempre se encontrará influenciado por otras disciplinas (filosóficas, científicas, políticas). Su validez está ligada a la sociedad en la que se involucra, se hará más evidente el desarrollar ideas determinadas en el momento que este acorde con su contexto, convirtiéndose así en una forma de conocimiento de una época. La idea es abrir nuevas perspectivas y no repetir ideas realizadas anteriormente, si no el ideal no prosperará. Si se retoman lenguajes utilizados anteriormente hay que adecuarlos al contexto actual, con el fin de producir un estado anímico en la sociedad y hacer cambiar la forma de pensar aunque sea en algo.<sup>10</sup> El arte además de ser reflejo de una época, también actúa y converge con muchas otras cuestiones, por lo que no es solamente un resultado o un fin, también es un medio hacia el conocimiento.

Las vanguardias artísticas, además de ser rupturas en la historia, han dejando ver la ideología de una generación determinada. Generalmente hay en ellas un fundamento que delimita los parámetros de algún movimiento y refleja su pensamiento; ir en contra de una sociedad que llega a estar viciada por diversas circunstancias (represión, situación económica, cuestiones raciales). Así, el artista se ha convertido en cierta forma, en alguien de quien se espera refleje anhelos y expectativas de la sociedad. Pero todo creador antes que nada, debe asumir un compromiso consigo mismo en el que debe mantener su condición expresiva, y reflejar su personalidad. La falta de un objetivo definido que centre nuestra vida nos hace recurrir a la búsqueda de satisfacción momentánea en estímulos externos.

Somos herederos de una situación cultural y social poco favorable en ciertos campos, donde se fomentan muy diversas formas de pensamiento, pero para la creación artística a pesar de todo, es una situación con muchas posibilidades. Se ha perdido la sensibilidad de ver las cosas a través de los sentidos y

---

<sup>10</sup>Tàpies, Antoni, *op. cit.*, pp. 121

los mismos ojos adquieren un carácter funcional, solo de identificación. «Se ha perdido la sensibilidad de entender con los ojos, aún cuando una obra de arte provoque ciertos estímulos, no somos capaces de expresarlo.»<sup>11</sup>

Ya no se tiene una conciencia cierta sobre el sentido de la historia, hay una multiplicación de valores, por lo que ya no existe una historia unitaria. Se ha perdido el hilo conductor entre la filosofía, ética y política, dejando todo sin coherencia unificante, pero lo que no se vislumbra claro, es el origen de la causa de esta pérdida. Lo que caracteriza a esta época no es precisamente esta crisis de, sino la eterna permanencia de esta crisis. El mundo actual es el resultado de errores y aciertos de la evolución general de la humanidad, los errores son los que dan riqueza y profundidad al mundo, el cual es resultante de la desintegración del modo tradicional. El pluralismo de valores puede convertirse en una anarquía de valores. Asimismo existe una multiplicidad paradójica del mundo, que produce ambigüedad e incertidumbre, un objeto ya no tiene una forma absoluta, sino muchas. La postmodernidad supone una vuelta a las vertientes artísticas.

«Ya no habrá otra ruptura estilística, ni otro salto radical en la forma. Hemos llegado al límite del arte. En la medida en que consideremos que *cualquier* cosa es arte la innovación ya no es posible. Post-modernismo en el arte es la pérdida de fe en las corrientes estilísticas.

El modernismo siempre hablaba del futuro como la llave que ordenaría las cosas, que purificaría lo malo y dejaría lo bueno. Se trataba de romper con el pasado y su historia, de conquistar el futuro. Ahora hemos visto que el futuro no resuelve nada y se vuelve la mirada hacia el pasado; hay que aprovechar todo lo que hemos dejado atrás, recuperar elementos, ideas, recoger los aspectos formales de la pintura y la arquitectura, sus técnicas, sus formas.»<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup>Arnheim, Rudolf, *Arte y Percepción Visual, Psicología del ojo creador*, 6ª ed., Madrid, Alianza, 1985.

<sup>12</sup>Picó, Josep, *Modernidad y Postmodernidad*, 1ª ed., México, Alianza Editorial, 1990, pp. 35

El valor artístico ha desaparecido en favor de una circulación de imágenes banales.<sup>13</sup> Los *mass media* permiten que el hombre se interrelacione, pero al mismo tiempo se aísla, por esto mismo, ya no reflexiona sino que necesita aprehender y comprender lo más posible de una pequeña rama del conocimiento, tendiendo cada vez más hacia el hombre unidimensional. El hombre moderno se convierte poco a poco en apariencia, ya no es visible en lo que representa, sino que se oculta tras esa representación, experimentando una realidad social nueva. Ya no sabemos qué reglas seguir y por qué seguirlas. En ocasiones, el único camino para hacer algo nuevo es pedirlo prestado. Hay muchos lenguajes y la multiplicación de máquinas de información afecta la circulación de conocimientos. Es aquí donde el arte juega un papel importante; ya bastante se ha realizado y se sigue creando a pesar de todo, ya que es necesario para el hombre reflexionar sobre su entorno. Es posible relacionar los detalles y superficialidades de la vida con los fenómenos artísticos, que son capaces de formar una totalidad autónoma, que se relaciona por diversos medios con la misma realidad.

Hay una desenfadada libertad individual, espontaneidad, disposición a lo inmediato, siempre estar libre, y suelto, provocando una búsqueda de expresiones alternativas. El fin es integrar el arte a la vida cotidiana. «Si fuera preciso caracterizar el estado actual de las cosas, diría que se trata del posterior a la orgía. La orgía es todo el momento explosivo de la modernidad, el de la liberación en todos los campos.»<sup>14</sup> Se han recorrido todos los caminos y todo está liberado y nos encontramos ante una pregunta ¿Que hacer después?, ahora que vivimos en una simulación indefinida de ideales. Todo lo liberado está destinado a una indeterminación. Ya no existe una vanguardia con capacidad crítica en nombre de la liberación de las formas, lo que lleva a una imposibilidad de reconquistar una determinación estética y por lo tanto se convierte en confusión total.

<sup>13</sup>Picó, Josep, *op. cit.*, pp. 18

<sup>14</sup>Baudrillard, Jean, *La transparencia del Mal; Ensayo sobre los fenómenos extremos*, 1ª ed., Barcelona, Ed. Anagrama, 1995, pp. 9

El arte va perdiendo una forma ideal, por lo que su esencia va desapareciendo; ya no existen reglas fundamentales, ni criterio de juicio, ni de placer. Ya no es posible leer las obras, ya que se descifran de acuerdo a criterios contradictorios. Existe una conciencia de agotamiento de la razón, así como otras vías de progreso inexistentes para afrontar el futuro: el *boom* de la tecnología está rebasando la capacidad humana de comprensión; así como en las artes ya no es posible establecer propuestas estéticas válidas ya que las posibilidades formales en el arte se han vuelto infinitas, lo que conlleva a una difícil teorización. El arte prolifera, pero no su discurso. Se habla de una estasis del arte.<sup>15</sup> Existe una especie de inercia imposible de superarse que gira sobre sí, y se crean variaciones de formas pasadas y todo conviene a proliferar un desorden. A través de la liberación de las formas (culturas y estilos), se ha creado una estética general de la cultura mercantil. A través de los media donde hasta lo más banal se estetiza, todo adquiere valor-signo.

La mayoría de las imágenes contemporáneas, son imágenes en las que ya no hay nada que ver, imágenes sin consecuencias, que son la evidencia de que ha desaparecido algo, por lo que cada vez es más difícil encontrar una coherencia en el arte, cayendo en una total indiferencia. Todas las energías de la vida moderna se pueden encontrar en un mismo espacio, lo que se refleja en las artes plásticas; se han destruido las reglas sobre las que se había fundamentado el arte, por lo que hay que mirar al mundo con nuevos ojos. Estamos en una época de proliferación de lenguajes, que siguen creciendo sin poder siquiera ser medidos por sus propios medios ni tienen claros sus fines. Esto es lo que se puede llamar blancura operacional, el exceso de información donde el hombre es iluminado por todas partes y pierde su sombra, estamos entregados a una actividad blanca, en la cual ya no se distingue una sombra.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup>Baudrillard, Jean, *op. cit.* pp. 21. Estasis: Forma de vida que deja de funcionar adecuadamente.

<sup>16</sup>*Ibid.*

El progreso ha llegado a ser una rutina en todos los campos de la vida, pero sigue presente el intento de vislumbrar el futuro desde un mundo en el que aparentemente ya ha ocurrido todo y nada queda por venir. La fuerza de las cosas está en el presente, cuya finalidad es su propia reproducción. La mitología invade el mundo moderno, creando así mitos modernos de la vida urbana. Mientras viva el ser humano habrá necesidad de crear, pero lo que cada vez es más complejo, es que vamos a crear, esto siempre estará relacionado con el momento histórico que vivimos. La clave de nuestro momento actual no es lo inmediato, mas bien radica en lo que está encubierto. El acercarnos al fin de siglo nos hace cuestionarnos sobre el futuro cada vez más incierto. Nada es mas claro que en el momento de crear ya que es el más importante y el más desinteresado; interesarse por los medios y materiales con que se trabaja, y el proceso de creación propia, pues es en el que se abstraen todas nuestras dudas apoyándonos en una autoreflexión estética. El arte debe liberarse del pasado y ser dueño de si mismo, y mediante el trabajo constante uno contribuye a formar su contexto.

### *El color y el problema actual*

¿Dónde reside lo real y como expresarlo en la obra? Aquí entra en juego la veracidad de los medios empleados, para captar una realidad inmediata que cambia constantemente ante nuestros ojos, y que determina la carga conceptual que aporta el hombre en el acto de ver. Esto es la realidad y los medios para expresarla.

Por el color se manifiesta una obligación de relativizar la concepción del mundo, donde la forma que representa un objeto se encuentra reemplazada por diversos campos de color. Así, el color más que una búsqueda estética es el medio para evidenciar la relación del hombre con su contexto hasta el límite de lo extraño. En relación con el color entran en juego convenciones asimiladas consciente e inconscientemente; por medio del lenguaje e imágenes que vemos a diario y en función de los recuerdos que nos remite, así se genera una nueva relación con el entorno. En la memoria visual existe una gran rela-

ción con el color, donde entra mucha información asimilada inconscientemente (colores fríos, cálidos o violentos).

«La dualidad entre forma y color es una abstracción del pensamiento y solo las formas son accesibles por el color.»<sup>17</sup> Anteriormente se pensaba que construir una obra por la acción exclusiva del color y la luz sin dibujo crearía una obra caótica. Pero se puede ver que por la utilización única del color se puede crear una forma e incluso ser el objetivo único de la pintura. El creador se puede servir del color para expresar en el acto su realidad dándole un sentido, siendo uno de los medios más aptos para expresar lo sublime.

El color no imita, crea una situación paralela en una lenta y reflexiva observación del entorno y los medios a través de los cuales se intenta expresarla. Es en sí un carácter que completa la carga expresiva, lo que constituye una de las características del arte moderno. Es necesario ir en contra de ciertos convencionalismos, como fue el caso de los impresionistas que en un intento de captar indirectamente de la naturaleza las sensaciones expresadas al artista, fueron alejando la pincelada de los procedimientos clásicos. La realidad no sabría encontrarse en la imagen inmediata del mundo, sino en todo aquello que yace en lo profundo, y lo visible era considerado por ellos mismos como un límite para alcanzar al menos el reflejo de lo real. Así, la diferencia entre la mezcla en la paleta y hacerlo directamente sobre el fondo, es la medida en que se acerca más la creación a la realidad de la naturaleza. Actualmente existe una situación similar que se puede ver en los movimientos abstractos, ya que el arte no puede imitar la naturaleza, sino crear su equivalente plástico a través del color. El manejo *arbitrario* del color es con el fin de hacer decir lo que no puede la perfección fotográfica ni la pintura académica. «El objetivo de pintar no es imitar la naturaleza, sino buscar evidenciar las analogías secretas que unen a las realidades distintas o desconectadas.»<sup>18</sup> El problema es detener el juicio en la sensación, para luego organizar en

---

<sup>17</sup>Jiménez, Ariel, *La primacía del color*. 1ª ed., Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, pp. 16

<sup>18</sup>Van Gogh citado por Jiménez, Ariel, *op. cit.* pp. 51

planos armonías, contrastes, distorsiones que pueden despertar diversas atmósferas espirituales.

### VISIBILIDAD E IMAGINACIÓN

Así como el poeta debe imaginar visualmente todo lo que su personaje ve, lo que cree ver o está soñando, y el contenido visual de la metáforas, todo creador debe desarrollar esta capacidad de imaginación o de *visibilidad*.<sup>19</sup>

En el origen de toda creación siempre hay una imagen visual. La mayor parte de su fuente de donde procede todo no es visible. Al idear algo siempre se recurre primero a la imagen mental que contiene cierto significado, se concreta y se desarrolla y de cada imagen nacen o pueden nacer otras. Siempre interviene la intención de ordenar y establecer enlaces con los significados dejando un margen de opciones posibles. Todo creador que trate de expresar sus ideas contenidas en imágenes mentales, puede hallarse en el problema de no saber cómo armonizar entre sí esas imágenes en su mente para plasmarla en la obra; hace experimentos y varias pruebas hasta detenerse en una versión. El desarrollo de esa experiencia será lo que guíe la obra en la dirección que fluya su propia imagen visual.

Por lo tanto una obra es el resultado de una sucesión de fases, inmatereales y materiales en las cuales las imágenes cobran forma; por ejemplo en el caso del cine que primero fue un texto, luego la visualizó el director y las imágenes mentales se reconstruyeron en la película, donde el *cine mental* de la imaginación es igualmente importante que las fases de la realización física. Todo lo que escapa a las proporciones limitadas de nuestro espíritu, cuando se coloca ante un espectador, éste se proyecta en el espacio imaginario. Este proceso siempre funciona (o debe funcionar) en todos nosotros y no cesa de proyectar imágenes en nuestra visión interior.

---

<sup>19</sup>Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, 1ª ed., Madrid, Ediciones Siruela, 1994, pp 95. El autor habla específicamente de lo que se refiere a la poesía, pero de alguna forma se puede aplicar a las artes plásticas.



La imaginación es una forma de comunicación con el mundo. Por lo que es necesario separar el conocimiento humano en dos: Dejar a la ciencia todo lo referente al mundo exterior y la imaginación a la interioridad individual. En este aspecto Jung da a los arquetipos y al inconsciente colectivo una validez universal con la idea de la imaginación como participación en la verdad del mundo, y el paso de la palabra a la imaginación visual para alcanzar el conocimiento.

Realizar una observación directa del mundo real, una transfiguración onírica del mundo figurativo y de la cultura, y mediante el proceso de abstracción, interiorizar en la experiencia sensible. Los creadores más sensibles establecen enlaces con el inconsciente individual y colectivo, y se abre un campo de infinitas posibilidades de aplicar la fantasía individual para «representar una escena» partiendo de los estímulos de la imaginación. Es necesario unificar la generación espontánea de las imágenes y la intención del pensamiento discursivo. La fantasía del artista es un mundo de potencialidades, lo que se experimenta al vivir donde existe orden y desorden. Así, la imaginación es un repertorio de lo potencial, de lo que no es, no ha sido, ni tal vez será, pero que hubiera podido ser, un mundo nunca saturable de formas e imágenes. Para cualquier forma de conocimiento es indispensable esta multiplicidad. La fantasía puede contener todas las combinaciones posibles y se eligen las que responden a un fin.<sup>20</sup> Esto corresponde a lo imaginario indirecto, o a las imágenes que nos proporciona los *mass media*.

La *visibilidad* es uno de los valores que se tienen que rescatar, ya que la capacidad de enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados es una facultad humana fundamental. Pero cual es el incierto futuro de la imaginación, «El poder de evocar imágenes *en ausencia* ¿seguirá desarrollándose en una humanidad cada vez más inundada por el diluvio de imágenes prefabricadas? ... Hoy la cantidad de imágenes que nos bombardea es tal que no sabemos distinguir ya la experiencia directa de lo

---

<sup>20</sup>Calvino, Italo, *op. cit.* pp. 110, El autor hacía referencia a la literatura fantástica.

que hemos visto unos segundos en televisión.»<sup>21</sup> ¿Será posible la imaginación en un futuro? Una opción sería reciclar las imágenes banales en un nuevo contexto que cambie su significado. El postmodernismo puede considerarse una tendencia válida para hacer un uso icónico de lo imaginario de los *mass media*.

## APERTURA DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA<sup>22</sup>

Una obra es un objeto producido por un autor con el fin de comunicarse de modo que cada observador o usuario pueda comprenderla como la imaginó su creador, y en tal sentido sería conclusa. Pero cada usuario tiene una concreta situación existencial y sensibilidad condicionada por la cultura, gustos, prejuicios personales y colectivos, por lo que la percepción y comprensión está determinada por una perspectiva individual. Así la forma es válida cuando puede ser vista y comprendida desde distintas concepciones, por lo que toda obra de arte será abierta ya que encierra en su definición exterior una infinidad de lecturas. En toda obra abierta no existen límites y si una gama de posibilidades de inspección, donde el lector escapa al control de la obra.

Esta apertura es condición de todo goce estético, proponer varias orientaciones en la lectura de un cuadro y liberar al espectador. Cuando el artista tiende a una comunicación, el mensaje que por sí mismo se goce, es otra forma de riqueza que se propone realizar; aumentan las posibilidades de un mensaje, pero se presta a no ser aceptado el diálogo con esta comunicación.

Una obra se convierte en algo que incluso su autor puede usar como mejor le parezca, convirtiéndose en una posibilidad de aperturas y significados, determinado por tendencias formales. Cuando una obra presenta muchos significados, facetas y por lo tanto formas de ser comprendida, es una expresión pura de la personalidad. Las posibles sugerencias siempre estarán

---

<sup>21</sup>*Ibid.*

<sup>22</sup>Eco, Umberto, *Obra Abierta*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1992.

cargadas de aportaciones emotivas e imaginativas del intérprete. En las artes plásticas se pueden encontrar manifestaciones que tienen una constante movilidad y capacidad de replantearse a sí mismos ante el espectador, pareciendo que se *renuevan*. «El arte produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes, con leyes propias y vida personal»<sup>23</sup>, y el modo de estructurar estas formas refleja como una cultura determinada ve la realidad. Aunque una obra esté en función de una necesidad o fin determinado está abierta a una serie de lecturas posibles según la perspectiva y gusto personal. La obra abierta propone un nuevo tipo de relaciones entre artista y público, una nueva posición del arte en la sociedad. No podemos verla como un todo estético, sino como la suma de posibles sugerencias.

Existe una fuga de necesidad y tendencia a lo ambiguo e indeterminado, que es una condición de la crisis de nuestro tiempo. Los resultados de las experimentaciones no deberán encerrarse en una sola imagen particular, son complementarios de la totalidad de fenómenos que agota la posibilidad de información.

Un objeto para ser definido puede o no puede estar en un contexto de una serie total. En una composición serial o individual, el *usuario* no condicionado, constituye un punto privilegiado donde todas las perspectivas son llenas de posibilidades. Cada observador con el paso del tiempo se abre nuevas relaciones u operaciones de espacio-tiempo.

Para que una obra sea expresiva, quien la reciba le da los significados y valores de experiencias anteriores que se funden con las cualidades de la obra, ocasionando que las experiencias pasadas no permanezcan como objetos extraños. El observador interviene arrastrando en la percepción actual recuerdos de otras experiencias y le da forma a la actual. La experiencia de la totalidad es más bien una explicación psicológica, así, ésta se convierte en una *gestalt* preexistente. Una obra puede ser

---

<sup>23</sup>Eco, Umberto, *op. cit.*, pp. 89

considerada siempre una obra *por acabar*, no se sabe como puede ser llevada a su término. Los hechos, valores y significados se incorporan a una experiencia dada, y es mediante la *germinación* de relaciones internas, que el usuario debe descubrir en el acto de percepción la totalidad de estímulos, que es en suma la capacidad de transformar una idea y una emoción en lo términos de un *medium* definido.

El fin no es crear un mensaje completo y preparado para un receptor específico (como es el caso de la publicidad), sino que éste se encuentre mental y anímicamente dispuesto a interpretar o sentir el *mensaje*. El arte tiene un lenguaje peculiar, donde cierta *idea* no puede ser reproducida, sino sólo sentida por una mente abierta.

El campo de las artes nos ofrece una infinidad de medios para expresarse, así como un diccionario nos ofrece miles de palabras que sirve tanto para hacer obras literarias o ensayos como para hacer cartas o listas, por lo que está *abierto* a su utilización. Éste puede ser utilizado para muchos fines, pero como tal no es una obra. «La apertura y el dinamismo de una obra consisten en cambio en hacerse disponibles a diversas interpretaciones, canalizándolos a la cualidad que la obra posee aunque no esté acabada y resulta válida, aún en vista de resultados diferentes y múltiples.»<sup>24</sup> En nuestra conciencia estética se entiende por obra una huella de virtud por la cual tiene un valor.

Desde las pinturas rupestres se abre una infinidad de posibilidades de gusto, ya que se propone como una fuente inagotable de experiencias, que hacen emerger nuevos aspectos de la obra. No se agotan sus posibilidades como es el caso de una demostración científica, sino que implica una serie de significados a manera de nexo con el entorno. El lector se excita frente a la libertad de la obra, frente a la posibilidad de proyecciones inconscientes que involucra, y de la invitación de no dejarse determinar. La representación del arte abraza el todo y

---

<sup>24</sup>Eco, Umberto, *op. cit.*, pp. 97

refleja el cosmos porque «en ella lo individual palpita con la vida del todo y el todo está en la vida de lo individual.»<sup>25</sup> El arte funciona como instrumento para la expresión de la relación del hombre con el cosmos y el entorno.

El juicio en torno a una obra puede tener una función referencial. Esto sucede frente a una expresión de la cual tenemos referencias emotivas o conceptuales y le dan un matiz particular, por lo que salta con una violencia mayor, y existe un esquema de comprensión unitario. Esto puede ser la caracterización de algún lugar, que a alguna persona le puede inspirar tristeza por los recuerdos que tenga de este lugar, pero a otra le puede remitir a otra sensación, pues no existe ninguna relación con tal lugar. Esta referencia no es solamente individual, también los signos aparecen vinculados a costumbres arraigadas en la sensibilidad, lo que es el inconsciente colectivo. Todo significado que no puede ser aprehendido si no es vinculado a otros significados es percibido como ambiguo.

Nuestra interpretación cambia conforme observamos un cuadro, por lo que no solo hacemos una sola interpretación. Aún cuando observamos constantemente una obra, sigue pareciéndonos *bella* por el recuerdo de emociones que hemos experimentado en otro tiempo. La forma se puede agotar dentro de nosotros, por lo que hay que alejarse y dejarla *descansar*, para cuando nos volvamos a acercarnos tengamos otras percepciones y sugerencias. Si esto sucede, quiere decir que nuestra inteligencia ha madurado y nuestra cultura se ha enriquecido. Si aún así no se restituye, puede ser que la obra como organización de estímulos, se dirija a un receptor distinto al que somos hoy.

## INFLUENCIAS

No se puede crear algo totalmente nuevo, exento de una influencia. Incluso buscando ideas propias, se encontrará la influencia de otros artistas. La razón de las influencias es que

---

<sup>25</sup> Croce, Benedetto, *Breviario de Estética*, citado por Eco, Umberto, *op. cit.*

pueden imprimírseles nuevos valores y motivos, conferir un tema nuevo a un estilo viejo, como parte del proceso de buscar la identidad, ya que la influencia puede depender del estilo, no del tema. Un estilo siempre será vital y un modo de pensar, siendo un elemento social o histórico, que puede implicar cómo y qué pinta el artista, así como también cuándo, dónde y porqué lo pinta.<sup>26</sup> Los sistemas de lectura que nos trajeron las vanguardias siguen vivos en experiencias renovadas.

Retomar elementos de otros creadores no es malo mientras no se copie solamente, pues lo importante es la forma de observar, donde cada quien enfrentará de diferente forma la manera como se va a pintar y la actitud ante a pintura. No se trata de copiar, sino de sentir, mediante una revalorización de estilos en función de necesidades actuales. Los motivos y actos similares cambian en la historia, la diferencia puede estar dada por la relación del artista con el tema. Construir una nueva realidad es revisar todo lo hecho anteriormente, donde la realidad estriba en qué se ve y cómo se ve.

Cuando se muestra un trabajo que ha sido producto de una investigación, éste refleja esa preocupación de llegar más allá del propio desarrollo, dentro de una obra determinada. Este proceso puede caer en el riesgo de que una obra pida más y el trabajo aparentemente se pierda. Pero de alguna forma se enriquece, ya que esto va formando nuestra identidad individual, donde hay que arriesgarse en la conformación del cuadro.

Un artista siempre debe hacer frente a todo. Todos los factores externos están presentes de alguna forma en la obra. Se convertirá en una ventana hacia la realidad, ya que la vista del artista tiene cierta profundidad para incorporar lo que se percibe del mundo.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup>de Kooning, Elaine, *Tema: que, como o quien, Catálogo de exposición, Pintura Estadounidense, Expresionismo Abstracto*, México, Fundación Cultural Televisa, 1996.

<sup>27</sup>García A., Jomi, *op. cit.*, pp. 51

## LA FUNCIÓN ESTÉTICA

El juicio de gusto es un placer, sintético *a priori* con principios universales. El juicio estético es un peculiar estado de ánimo que resulta de la armonía de nuestras facultades, lo que nos obliga a pensar en algo diferente a la necesidad. No se trata únicamente de un placer sensible, sino también intelectual; lo *estético* viene a ser aquello que produce un placer universalmente compartido, por lo que es subjetivo y se manifiesta de acuerdo a dos de nuestras facultades: Imaginación y entendimiento. Frente a un objeto *hermoso* no se puede hablar de una objetividad de lo bello, la imaginación o intuición aprehenden al objeto. Cuando se trata de un juicio reflexivo, se remonta desde el objeto a una regla, donde el juicio de gusto o estético comienza a tomar forma, pero de acuerdo a un efecto subjetivo.

La naturaleza proporciona reglas al arte: «En el hombre de genio, el macrocosmos penetra en un cerebro humano, se manifiesta en él y revela la ley profunda y misteriosa de las cosas, estableciendo entre ambos un estrecho nexo.»<sup>28</sup> No se nos ofrece el universo, pero sí símbolos de éste. «La naturaleza es bella cuando asemeja al arte, y el arte es bello cuando se asemeja a la naturaleza.»<sup>29</sup> Es el instinto sensible y formal.

La sensibilidad determina al individuo realizando una mayor cantidad de experiencias en su máxima extensión; Con lo formal se permanece en libertad al hallarse ante el mundo sensible y el individuo adquiere el carácter de la especie. La tarea de la cultura sería, según Schiller<sup>30</sup>, asegurar la acción recíproca de los dos impulsos, ya que no son concebibles el uno sin el otro. Limitar uno al otro y encontrar su perfecto equilibrio sería el ideal de la humanidad. Si nos abandonamos a los sentidos, solo recibimos la ley de la naturaleza, y si nos abandonamos a la razón, se desvanecería la naturaleza. Para que pudiera existir esta perfección sería necesario el surgimiento de un tercer impulso o instinto: el impulso de juego.

<sup>28</sup> Bayer, Raymond, *Historia de la Estética*, 1ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

<sup>29</sup> Bayer, Raymond, *op. cit.*

<sup>30</sup> Schiller, Friederich, *Kallias; Cartas sobre la Educación Estética del Hombre*, 1ª ed., Barcelona, Anthros, 1990 pp. CXIV

## EL LIBRE JUEGO

El instinto de juego restablece esta acción; lo sensible equivale al mundo y la vida; lo formal equivale a la ley de la forma; el instinto de juego es la forma viva, la armonía de la imaginación y entendimiento, por lo que la belleza corresponde a un equilibrio perfecto entre los dos instintos (equilibrio que es imposible de lograr). Es *el sí mismo* del que habla Jung en su teoría de la personalidad, donde el equilibrio de fuerzas entre pensamieto-sentimiento y sensación-intuición, serían el estado óptimo para toda realización humana.<sup>31</sup> Es el ideal que se encuentra en la armoniosa síntesis de ambas bellezas, el estado intermedio entre materia y forma.<sup>32</sup>

El impulso de juego es el principio de acción de la belleza. Este concepto es el libre juego de las facultades de conocimiento, imaginación y entendimiento, que adquieren un carácter de libertad, pues ningún concepto las limita a una regla de conocimiento determinada. Es el estado estético donde el hombre no se encuentra determinado ni material ni intelectualmente, es libre. Las facultades cognoscitivas en una representación están en libertad de este juego pues nada las restringe a una regla de conocimiento. Es por lo tanto un vehículo de la realidad y un estado espiritual, una manifestación primigenia que se opone a la reflexión del conocimiento, y los impulsos hacen que el hombre sea capaz de crear y asimilar representaciones.<sup>33</sup>

LO SUBLIME<sup>34</sup>

Lo sublime también descansa en el juicio de gusto. Su carácter se basa más en lo informe, cuando la naturaleza rebasa la

<sup>31</sup>Hall, Calvin S; Lindzey, Gardner, *La Teoría Analítica de la Personalidad*, 1ª ed., México, Paidós, 1984

<sup>32</sup>Schiller, Friederich, *op. cit.*

<sup>33</sup>Kant, Immanuel, *Crítica del Juicio*, 4ª ed., México, Epasa-Calpe Mexicana Col. Austral, 1990, § 9.

<sup>34</sup>Kant, Immanuel, *Lo Bello y lo Sublime*, 10ª ed., México, Epasa-Calpe Mexicana Col. Austral, 1992.



capacidad humana de comprensión y se convierte ilimitado. Diferenciándose de lo bello, donde la finalidad es el entendimiento, y en lo sublime la libertad de la razón. Lo sublime no se halla en ningún objeto de la naturaleza, sino en nuestro espíritu, y se requiere un amplio cultivo de receptividad de las ideas y de la sensibilidad. Cada quién tendrá una sensibilidad que permita usar placeres a su modo, donde las sensaciones obedecen a la sensibilidad más que a la condición de las cosas externas.

Éste es un sentimiento de la naturaleza más fina que tolera ser disfrutado por más tiempo, que supone en el alma una sensibilidad virtuosa; El sentimiento y emoción que producen lo bello y lo sublime en ambos es agradable, pero cuando producen cierto terror, y existe algo de misterio son sublimes. Cuando una experiencia es acompañada de melancolía se convierte en algo terrorífico, de asombro tranquilo en algo noble. Lo sublime ha de ser siempre grande y sencillo, como por ejemplo una gran altura o un largo espacio de tiempo, que infunden respeto. La noche es sublime, el día bello; lo sublime conmueve y lo bello encanta, por lo que los defectos pueden contener rasgos sublimes. Lo bello está ligado a la razón práctica, donde en el objeto final la perfección aparece desde fuera (autonomía). La libertad en la apariencia es la causa de belleza.

El placer en torno a lo sublime, puede resultar de una situación dolorosa o terrorífica, el gozo surge cuando se libera el peligro real o terror real de la destrucción, lo que pretende ser una representación. Este sentimiento de *pena* en torno a un objeto, es aquello que gusta de inmediato por su oposición al interés de los sentidos. Al advertir lo sublime se representa la naturaleza sensible y se es libre frente a ella: un objeto frente al cual somos físicamente débiles, mientras moralmente nos elevamos por encima de él por las ideas. Lo sublime tiende a expresar lo infinito, sin encontrar en el reino de las apariencias un objeto que se preste a esta representación (lo terrorífico es así cambiado por la inexpresabilidad de la sustancia infinita). Para comprenderlo nos sentimos encerrados en un límite de comprensión. Lo sublime en ocasiones puede ser recibido sólo mediante el *dolor*. Es necesaria mucha más cultura, y una

disposición que exige una receptividad del mismo para las ideas.<sup>35</sup> Este sentimiento está relacionado con la imaginación, o sea, la facultad de conocer.

Esta facultad de conocimiento está ligado a lo sublime matemático, como es la magnificencia de la infinidad del cielo y las estrellas. El juicio ante esta experiencia es puro de reflexión adecuado a nuestras facultades de conocimiento, siendo algo grande absoluto. Nada de lo que pueda ser objeto de nuestros sentidos puede llegar a ser sublime, ya que todo es relativo es una disposición del espíritu que pretende sobrepasar nuestros sentidos y no es característica propia del objeto. Al abarcar un desagrado debido a la ausencia de conformidad entre imaginación y razón., entra más en juego la imaginación, y solo se le encuentra en el acto de aprehensión.

## FACTORES PSICOLÓGICOS<sup>36</sup>

### GESTALT

La psicología de la forma (Gestalt) es el conocimiento de la percepción sensorial. Lejos de ser un registro mecánico de elementos sensoriales, la visión es una aprehensión de la realidad creadora. Las situaciones con que nos encontramos, tienen características propias que exigen que las percibamos. Es el juego entre las propiedades del objeto y la percepción del observador. La visión es la aprehensión de esquemas estructurales significativos, dándole más énfasis a los esquemas artísticos de la realidad.<sup>37</sup>

La tendencia a resolver en los hechos conscientes de las experiencias últimas (sensaciones y emociones elementales), es

<sup>35</sup>Kant, Immanuel, *Crítica del Juicio*, § 27 y 29

<sup>36</sup>Hall, Calvin S., Lindzey, Gardner, *La Teoría Analítica de la personalidad (Jung): Psicología de la personalidad*,

1ª ed., México, Paidós, 1984, pp. 7-35;

Thompson, Clara, *El Psicoanálisis*, 4ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 84-99.

<sup>37</sup>Arnheim, Rudolf, *op. cit.*

explicar los fenómenos resultantes de la combinación de tales experiencias. La percepción es el significado por el cual designa una operación determinada del hombre en sus relaciones con el ambiente, mediante la interpretación de los estímulos y construcción de sus significados. Por lo que son importantes los factores de las condiciones objetivas.

No existen (salvo abstracciones) sensaciones elementales que entren a componer la percepción de un objeto, así como tampoco existe un objeto de percepción aislable. Se percibe una totalidad que forma parte de otra totalidad. Estas *leyes de organización* (proximidad semejanza, dirección, etc.) reagrupan al mismo tiempo, en una percepción única signos similares o lo suficientemente cercanos o que constituyan una figura regular. De la totalidad, las partes, al ser consideradas por separado, no presentan los mismos caracteres que son de máxima simplicidad, claridad, simetría y regularidad posible. Es un todo determinante en el que todo trasciende sus partes y determina dinámicamente las partes mismas según sus propias leyes. Las propiedades perceptivas de un objeto están en función de los estímulos provenientes del objeto que modifican el estado tónico sensorial de un objeto.<sup>38</sup>

## INCONSCIENTE

Jung ahondó en la historia del ser humano, en las costumbres y creencias de pueblos primitivos. Para Jung la personalidad consiste básicamente en: el yo, inconsciente personal, inconsciente colectivo y sus arquetipos.

Yo.

Es la mente consciente (percepciones, recuerdos, pensamientos, sentimientos responsables). Tomando la identidad y continuidad como el centro de la conciencia.

---

<sup>38</sup>Abbagnano, Nicola, *op. cit.*

*Inconsciente personal.*

Es la región adyacente al yo. Constituido por experiencias que en algún momento fueron conscientes, y que luego fueron reprimidas, suprimidas u olvidadas, pues son demasiado débiles o demasiado fuertes y traumáticas para producir una impresión consciente. Se encuentra en estado de represión como mecanismo de defensa del yo.

*Inconsciente colectivo.*

Es la herencia del pasado ancestral del ser humano como residuo psíquico del desarrollo evolutivo del hombre como acumulación de experiencias repetidas a través de muchas generaciones. Se encuentra desligado de lo personal y parece ser universal. Estos recuerdos no son hereditarios, pero se tiene la posibilidad de revivir experiencias de generaciones precedentes. El hombre al nacer, tiene ciertas predisposiciones, el pensar y percibir el entorno de acuerdo a ciertos patrones, que se actualizan con las experiencias individuales.

El inconsciente colectivo es el fundamento racial y heredado de la estructura de la personalidad. Sobre él se erigen el yo y el inconsciente personal, pero asimismo existe un dominio del inconsciente colectivo. La experiencia personal respecto al entorno está moldeada por el inconsciente colectivo, pero no totalmente.

El inconsciente colectivo consiste en los recuerdos significativos de la humanidad, los cuales forman parte de la herencia de cada persona. Así puede explicarse la semejanza de símbolos y mitos que se encuentran en diversas culturas, son los símbolos y representaciones de la psique. No solo es la sabiduría individual y colectivamente adquirida, también representa el desarrollo del hombre ante una situación actual. El inconsciente (personal y colectivo) contiene el conocimiento y la sabiduría, reprimidos o ignorados del pasado. Se podría llamar la sabiduría del tiempo. El yo puede descubrir en el inconsciente conocimientos reprimidos útiles que permitan superar una frustración.

### *Arquetipos.*

Es una forma de pensamiento universal (idea), que contiene un importante elemento emocional que crea imágenes o visiones. Es el modelo o ejemplar originario de una serie cualquiera, pudiendo crear una predisposición interna a percibir el mundo de cierta manera y la naturaleza real del mismo. Ideas que representan aquellos arquetipos de donde la mente supone que han sido tomados. Son las fuerzas naturales, ideas simples o complejas que se adoptan como modelos para medir la adecuación de otras ideas.

Un arquetipo es un depósito permanente de experiencias que han sido repetidas a lo largo de muchas generaciones. A raíz de ciertas experiencias se generan formas de percibir las, aficiones o adoraciones. Los arquetipos funcionan como centros autónomos cargados de energía que producen en cada generación la repetición y elaboración de las mismas experiencias. El arquetipo puede penetrar en la consciencia. El arte contiene una de las mejores fuentes para el conocimiento de los arquetipos.

La personalidad individual también es producto y síntesis de su historia ancestral. Los fundamentos de la personalidad son innatos e inconscientes, así como existe una personalidad racial colectiva. Cuando un recuerdo se hace inconsciente se encierra hasta que un acontecimiento posterior lo reactiva. En ocasiones el individuo se reprime con lo que las cualidades y los ideales personales se albergan en el inconsciente para así poder adaptarse a la sociedad; o en caso contrario intentar manifestar ese inconsciente para lograr una comunicación con la sociedad. Por esto, lo más destructivo para la cultura es la negación y la represión para la construcción del individuo.

## *LA ABSTRACCIÓN COMO PROCESO CREATIVO*

**P** arte del desarrollo como creador artístico es la búsqueda de nuevas formas de expresión, y a medida que se va conformando un lenguaje plástico propio, se va gestando ante nosotros una nueva forma de ver la realidad, y descubrimos que las cosas no son exactamente como pudimos haber creído que eran, y hay un rompimiento entre el ambiente con el que crecimos y la nueva visión de nuestra experiencia. Debido a la evolución del arte en este siglo XX, toda obra entra en un análisis de catalogación, cuestionando los medios que utiliza y los objetivos que persigue, para hacer así más comprensible las distintas etapas de la historia del arte.

Existen muchas manifestaciones que adoptan la abstracción o la no figuración como medio de expresión, utilizada de diversas formas. Una parte importante dentro de este proceso de abstracción es la emoción y el sentimiento, ya que mediante estos es posible expresar lo más profundo de la identidad individual del artista y así compartir la esencia del proceso creativo, donde es posible penetrar en la conciencia del espectador. Es claro que toda obra en esencia es abstracta, por lo que lo importante en la creación, no es qué se va a hacer, sino cómo se va a resolver, siendo así una cuestión de actitud ante la pintura. Para esto hay que confiar en el instinto, para no perderlos en los artificios y convenciones creados por la sociedad. La obtención de un buen resultado en la obra radica en la sencillez y en el temperamento en el acto de pintar. Lo sencillo, no quiere decir que sea lo más fácil, para lograr la simplicidad, es necesario desarrollar la sensibilidad, y encontrar un equilibrio de ésta con el conocimiento. En algunos casos la sencillez puede

ser el resultado de la observación de conocimientos y logros de otras personas.

### LO ABSTRACCIÓN COMO UNA DEFINICIÓN DE LA POÉTICA DE LA OBRA ABIERTA.<sup>39</sup>

La realidad en cierta forma se encuentra reflejada en la pintura, asimismo esta se encuentra en la mente del espectador, el arte se convierte en un medio que nos sugiere una realidad. Así, abstracción y figuración nos pueden igualmente sugerir una realidad. Para la contemplación no es necesario un análisis minucioso de la obra sino una sensibilidad abierta, ya que el arte actúa principalmente sobre ella mas que sobre la inteligencia.<sup>40</sup> La interpretación se convierte en un *acto de libertad consciente* a realizarse por el espectador. La poética contemporánea nos propone una movilidad de perspectivas e interpretaciones, en la que la obra funciona como un campo de interpretaciones donde el lector se verá inducido a una serie de lecturas, y la obra se encontrará en *movimiento* constante.

La abstracción es lo que mejor puede definir la obra abierta, representa la repercusión en la actividad formativa de determinadas metodologías; esto no quiere decir que refleje las estructuras del universo real, sino que la circulación cultural de determinadas nociones influyen en el artista, siendo una reacción y metáfora de cierta visión de las cosas. La ambigüedad signica no indetermina las formas, sugiere un contacto con el ambiente, la forma vista desde varias perspectivas tiende siempre a influir en el resultado total, y las distintas visiones perspectivas se complementan para constituir el todo. Así la forma completa se reconstruye poco a poco en la memoria.

En la abstracción los signos se componen como constelaciones donde no hay una estructura determinada desde el inicio. No existe diferencia entre fondo y forma, ya que el fondo mismo se puede convertir en el tema del cuadro. De aquí que el

---

<sup>39</sup>Eco, Umberto, *op. cit.*, pp. 193

<sup>40</sup>Tàpies, Antoni, *op. cit.*

espectador escoja orientaciones y perspectivas. Pueden existir razones históricas y posibilidades de lectura, pero la obra debe satisfacer por lo menos condiciones para un discurso comunicativo, creando una base.

Se puede establecer un paralelismo entre el surgimiento de nuevas geometrías no euclidianas y el abandono de formas geométricas clásicas (fauvismo y cubismo); así como entre la aparición de los números imaginarios y el nacimiento de la pintura abstracta. Por lo que se intentó sugerir con una nueva actitud metodológica ante las cosas, una imagen de este nuevo mundo. Esta es la función de la apertura del arte como metáfora epistemológica que sugiere un modo de ver lo que se vive.

La abstracción es la negación de las formas clásicas, no el abandono de la forma como condición de comunicación, lo que nos lleva a una noción más articulada del concepto de forma: forma como campo de posibilidades.

El gesto original nos orienta en direcciones que conducen a la intención del autor. El gesto no permanece como algo extraño al signo, ya que encuentran un equilibrio. A partir del complejo de signos, la mayor parte de integraciones personales son compatibles con las intenciones del autor. Esta función es lo que se conoce como el resultado estético. El libre juego de asociaciones originado por la disposición de signos, pasa a formar parte de aquellos contenidos.

Cualquier forma de arte tiene un valor propio por la novedad de organización del material, dado que constituye un reflejo único de la personalidad. A través de rupturas ocasionales de un orden previsible, el arte tradicional reconfirma las estructuras aceptadas por la sensibilidad a quien se dirige. En cambio el arte contemporáneo intenta una ruptura intencional para romper las leyes de probabilidad, dar mucha información, no semántica y solamente estética que se vierte sobre la forma dada.

En el fondo se realiza la misma operación pero con intención distinta, no reconfirmando de un modo *bello* un lenguaje aceptado, sino romper esas convenciones *acceptables* proponiendo una nueva visión no habitual de imágenes que de al



lector un tipo de información, una posibilidad de interpretaciones. Se necesita determinar hasta que punto esa novedad es capaz de vincular la comunicación entre autor y lector, ver con toda la naturaleza posible sin querer ver lo que esperamos ver; no pensar en lo que la pintura ha de ser, o lo que se limita a ser. Aunque las obras se destruyan, su valor reside en las ideas y los sentimientos que transmite al lector.

La regla de probabilidad es la sensibilidad que existe ante cierta obra y la realización de relaciones en el contexto acorde con un convencionalismo. En el caso del arte contemporáneo se presentan gestos sin una tendencia privilegiada, es una invitación unívoca. Se puede decir que hace falta una regla, un centro que obligue a prever el desarrollo en una sola dirección,<sup>41</sup> por lo que se desvían los sentidos de la relación espacial.

El conjunto de gestos o ruidos fusionados en grupos donde no hay relación que se identifique, se aprehende en todo contenido y ambigüedad. No tiene un aspecto familiar y nos transporta fuera del mundo habitual y el campo de significados se abre, y la información por lo tanto aumenta. Llevado a su límite extremo, es lo que en música se conoce como sonido blanco, que es la suma de todas las frecuencias, que siguiendo una lógica nos daría el máximo de información posible, sin embargo no nos dice nada. Existe por lo mismo un umbral más allá del que la riqueza de información que se hace ruido. Ahora, una organización de ruidos puede crear un signo, donde el problema es aportarle un mínimo de orden para darle identidad individual.

En un mosaico cada una de las piezas tienen un valor de una cantidad de información, donde la información total es la suma de las unidades individuales, dada por las relaciones que se establecen entre sí. La ubicación de las piezas obedece a reglas de probabilidad, que se basan en esquemas habituales de percepción en el interior de un sistema dado. A diferencia de dispersar manchas de tinta, que será casual y será enteramente

---

<sup>41</sup>Eco, Umberto, *op. cit.* p.208. El autor hacía referencia a la música de Webern, pero esta misma idea también puede ser aplicado a las artes visuales.

desordenada, al establecer cierto orden, se establecen puntos de referencia, se encuentran relaciones y direcciones.

Se es más libre en cuanto a expresión y reconocimiento para lo que es necesario asumir tendencias inconscientes y la variedad de respuestas posibles, serán signo de libertad. Al saturar (por ejemplo el pavimento en la calle), existe una configuración abierta y aparentemente con el máximo de información, pero al mismo tiempo se niega. El ojo no encuentra indicaciones de orden. «La posibilidad de una comunicación más abierta radica en el delicado equilibrio de un mínimo de orden permisible con un máximo de desorden.»<sup>42</sup> Es la diferencia entre la indeterminación de posibilidades y el campo de posibilidades. El fin de la abstracción es construir un hecho comunicativo mediante lo informal desafiando lo indeterminado, intentando calificarlo como signo. La simple atención puede servir para marcar el *ruido* como signo, pero siempre serán necesarias sugerencias de indicio frente a la libertad del ojo.

El único medio para juzgar una obra es la adecuación entre nuestras posibilidades de goce y las intuiciones implícitamente manifestadas, siempre se establece una dialéctica ente obra y apertura de lecturas. «Una obra es abierta mientras es obra; más allá de este límite se tiene la apertura como ruido.»<sup>43</sup> El cuadro organiza *materia bruta*, enfatizándola como bruta, pero delimitándola como campo de posibles sugerencias, donde el usuario se puede comprometer en reconocer un mensaje intencional o abandonarse al flujo vital de esas reacciones.

En el proceso creativo es necesario sacar las fuerzas de lo casual en el momento justo, donde las libres expresiones y la aparición de formas no quede como un registro casual, sino como registro de un gesto. En esta libertad se reconoce un acto original, en cuyos signos se puede percibir la mano del creador, existiendo una pluralidad de conclusiones de relación comunicativa.

---

<sup>42</sup>Eco, Umberto, *op. cit.*, pp. 213

<sup>43</sup>*Ibid.*

La dialéctica entre obra y apertura, es garantía de goce, puesto que nuestra cultura nos hace concebir, sentir y ver el mundo según las posibilidades comunicativas y de función estética.

### LA ABSTRACCIÓN COMO IDENTIDAD INDIVIDUAL

El cuadro funciona como un campo de composición abierto donde los elementos y las líneas se salen y todos los elementos se disponen libremente sobre el lienzo, siendo cada uno de ellos de igual importancia. Los elementos lineales no delimitan formas, sino que avanzan libremente por el cuadro como un cúmulo de energía que sobrepasa los límites del cuadro, produciendo una sensación de infinito como en los campos de color expansivos de Still. Este tipo de composiciones atraen al espectador por su facilidad de asimilación, ya que al no existir ningún punto privilegiado, todo tiene la misma jerarquía y se capta todo al mismo tiempo, se consigue unicidad pues no hay un elemento principal, y el cuadro entero es una unidad. La composición cubista se establecía de cierta forma de una manera muy lógica haciendo que se analice el cuadro con lentitud, lo que influyó en la composición plástica durante 40 años. Al rechazarla, y componer de una manera *all over* «los pintores de campos produjeron el invento formal más original y radical del expresionismo abstracto.»<sup>44</sup> conformándose unicidad, vastedad, infinidad, vacuidad y oscuridad.

El proceso de creación se convierte en una aventura sin ideas preconcebidas, pero hay que mantener una fidelidad en lo que ocurre en el lienzo, que por inesperado que sea, adquiere importancia. En todo proceso lo importante es la verdad, no el gusto, por lo que nunca se termina con la idea que había al comenzar. y la única manera de encontrarse es entregándose por completo a la creación. Así el contenido principal son las expe-

---

<sup>44</sup>Sandler, Irving, *El expresionismo abstracto y la experiencia estadounidense, Catálogo de exposición, Pintura estadounidense, Expresionismo Abstracto*, México, Fundación Cultural Televisa, 1996 pp. 51

riencias creativas particulares de cada artista, sin importar otras cosas, lo que constituye la representación de la personalidad artística única.

En el acto de espontaneidad se está dispuesto a procesar de tal manera que el resultado final refleje que fue hecho con máxima libertad, donde adquiere importancia la calidad característica del medio que se utiliza. Aunque un cuadro esté compuesto de elementos en cierta forma desordenados, la idea es constituir y reflejar una identidad individual. Al no tener en mente ninguna imagen final se presentan distintas opciones por lo que el cuadro se convierte en un campo de batalla. Siempre existirá una *lucha* con la pintura con el fin de encontrar la autenticidad, y el acto de pintar convierte a la pintura en la sustancia misma, en una manera de ver el mundo.

Los trazos impulsivos al principio parecen inútiles pero son la base para formar un todo. Al irse conformando gesto sobre gesto, se encuentra una imagen de la identidad individual. Aunque se llega al cuadro sin un proyecto preconcebido, existe un estudio preliminar de lo que se quiere realizar. Hay cierta información que en el acto creativo está consciente de inhibiciones debido a experiencias pasadas y al mismo tiempo se deja escapar. «Así, el pintor podía buscar con afán su individualidad al actuar sobre el lienzo, y a la vez conservar un rayo de esperanza respecto de que cuanto estaba haciendo tenía algún valor para la humanidad.»<sup>45</sup> La manifestación de la personalidad y espontaneidad confiere al artista representar al máximo el aspecto de libertad, por lo que es de gran importancia que pinceladas, chorreados, texturas, calidades de la superficie y de la pintura, evidencien la actividad del artista; confirmándose la necesidad de oponerse a un convencionalismo.

«Si no ha existido sensibilidad y curiosidad universales, es difícil formar una personalidad artística profunda.»<sup>46</sup> Las artes

---

<sup>45</sup> Ashton, Dore, *The New York School*, pp. 181-182, citado por Irving Sandler, en el catálogo *Pintura Estadounidense. Expresionismo Abstracto* pp.75

<sup>46</sup> Tápies, Antoni, *op. cit.*

son un arma poderosa para la lucha, son el puente más directo entre idea y hombre, pues se muestra sin necesidad de demostración. Cuando el creador se libera de prejuicios estéticos, éste puede interrogarse y atacar a la sociedad con un máximo de libertad. El artista no extrae de los demás fórmulas para su creación, sólo es parte de una sociedad. Es necesaria también una evolución en la sociedad, donde se genera el arte. Una vez gastado un estilo de una época, es necesario buscar otros medios que hagan eficaz la obra. La pintura como situación impremeditada en la que el artista sale al encuentro de imágenes de autenticidad.

Expresar de alguna forma la complejidad, el espacio encerrado, el ritmo agitado y la ansiedad de la ciudad, tratando de encontrar una manera de decir algo nuevo, dando libertad a la improvisación. Así como Kline dispuso las fajas dinámicas en blanco y negro, las cuales contienen la masa, la fuerza y el momento de una ciudad, que evocan estructuras industriales, se convierten en metáforas de la experiencia urbana, reflejando el temor que se experimenta ante una gran estructura. Esto refleja lo sublime urbano que a diferencia de lo sublime natural, transmite el estado de malestar en que se ha caído actualmente ante una gran ciudad, adquiriendo el carácter de fenómenos visuales reales del mundo que nos rodea, que deja de ser una creación humana y se convierte en ambiente habitual.<sup>47</sup>

### LIBERACIÓN DEL COLOR

«Si la naturaleza no es ya la referencia exclusiva del artista, cuáles serían los objetivos y cuáles los medios que deberían ser empleados»<sup>48</sup> A partir del entorno en que vivimos surge la necesidad de repensar la obra y los valores expresivos: línea, forma y color, como medios creadores de lo visible, tanto en el dibujo como en el color cuyo objetivo no es imitar sino crear

---

<sup>47</sup>de Kooning, Elaine, *Tema: qué, cómo o quién*, pp. 117 actualmente se vive un estado similar al que vivieron muchos expresionistas abstractos.

<sup>48</sup>Jiménez, Ariel, *op. cit.*, p. 60

un orden que en cierta forma nos remite al mundo. El color como tal no expresa directamente ninguna idea, pero puede hacernos pensar sin la ayuda de las ideas o de las imágenes. El objetivo es *desprenderse de la piel de las cosas*, para que la obra se convierta en un campo donde entran en juego todo tipo de situaciones plásticas dirigidas a la conciencia. Esto no quiere decir que represente la verdad del mundo, sino que expresa una noción de la *realidad* sin decirlo, solamente se representa. Haciendo relativa la forma, se retorna a las bases primarias como una manera de recordar el auténtico color del mundo, alejado de los colores publicitarios, como una reflexión del arte sobre sí mismo, volviendo a despertar emociones directas y vitales.

El cubismo analítico buscaba una manera diferente de representar la realidad, sin negar los fines plásticos, presentando pequeños indicios del objeto liberándose de la imitación y consolidando un lenguaje plástico con medios propios. Cuando se trabaja con fines ajenos a la imitación, y se desliga de significados convencionales, el medio permite que se *desprenda la piel de la superficie de los cuerpos* como una de las fases para liberar el color. No utilizarlo asociado a otros elementos formales ya que puede tener significados distintos dependiendo del lugar que ocupa en la obra. Viendo un color o una combinación se percibe la forma que le corresponde. Una obra es como un organismo en el que todos los elementos que la conforman tienen que estar en relación orgánica.

«Para hacer una lengua monótona solo hace falta establecer academias en el pueblo que la habla»<sup>49</sup>, y cuando ésta ha perdido su expresión hay que volver a los principios básicos por su fuerza expresiva. El color mismo se puede convertir en el fin mismo de la obra, y la pintura funciona como medio plástico, como es el cuadro blanco sobre blanco de Malevitch, en el que el color puro es el único medio para calificar una superficie,

<sup>49</sup>Rousseau, J, *Escritos sobre la música*, Citado por Ariel Jiménez en *La primacía del color*.

dándole una calidad sin ayuda de la forma. «Valor para retornar a la pureza de los medios» y no pintar las cosas como son, sino como podrían ser, siendo un constante renovar de medios en el arte moderno. Extender el color sin límites de una manera libre creando zonas de una superficie continua y texturas pesadas siendo éste mismo la forma. Las áreas de color al llegar al borde parecen seguir por la forma que ha adquirido el color como lo hicieron Still, Rothko y Newman. Al igual que Pollock que utilizó el dibujo como medio de expresión, ellos utilizaron el color mismo como medio de expresión fundamental, eliminando el dibujo complejo la figuración, el simbolismo y la modulación de la luz.

Una vez liberados de la imitación, todos los elementos constituyen la esencia de la pintura. El color debe expresar estados anímicos y personalidad del creador, haciendo evidente la carga psíquica, produciendo una sensación en el espectador. Cuando el color responde a un efecto natural de una experiencia inmediata liberado de la forma, comunica el contenido emocional buscado por el creador en función de sus objetivos.

No es buscar cosas fuera de la pintura, sino incorporar lo que se percibe. La obra abstracta mediante el color puede actuar sobre el espectador, adquiriendo personalidad sin necesidad de la representación, ya que el colorido es el fenómeno más accesible, pues la mayoría de las personas puede disfrutar un cuadro simplemente por su expresión. El carácter activo de los medios plásticos y de los elementos básicos (punto, línea, plano) son esenciales para la creación de toda obra.<sup>50</sup> La abstracción es un medio para desligar las fuerzas emotivas del color de connotaciones exteriores o representativas, estando solo subordinado a la necesidad interior del artista. No son fines en si, sino medios para confrontar al espectador a situaciones que lo obliguen a concebir otras realidades aparte de las de la visión normal, como reflexión sobre la visión misma. Esto no responde a una noción tradicional, sino a una relatividad del color y del pensamiento humano, «...y si nuestro siglo se ha

---

<sup>50</sup>Kandinsky, Vassily, *Punto y línea sobre el plano*, 4ª ed., México, Premià, 1992.

preocupado más por la producción de medios nuevos, que en definir nuestros fines, el actual problema parece ser el definir los fines mismos del pensamiento artístico, por encima [...] de la inmensa posibilidad de nuestros medios técnicos.»<sup>51</sup> Todo se vuelve más desconcertante cuanto mayores son las posibilidades técnicas, haciéndose cada vez mas evidente la búsqueda por la transparencia a través del gesto plástico y libertad expresiva para recuperar el contacto con el mundo.

### LO SUBLIME EN LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA

Lo sublime es producto de la grandeza, ya que no hay cabida para ningún otro objeto, se libera de alguna forma del entorno. Todos lo hemos experimentado ante algún fenómeno fuera de lo normal o aquello que va más allá de los límites, al sentir terror o exaltación o sentirnos pequeños e impotentes. Todo lo que de alguna manera funciona como fuente de lo terrible, es fuente de lo sublime, ya que produce inmediatamente emociones más fuertes. Una experiencia de este tipo que se vive a diario es en la ciudad. Las grandes ciudades pueden tener un panorama inabarcable e interminable, donde no solo su tamaño es aterrador, también su ambiente y sus habitantes son cada vez más *grises*. En una ciudad donde su grandeza es desolada e intimidante, no queda otra opción que vivir un ambiente terrible. Lo demasiado tranquilo también llega a producir terror sublime como la oscuridad, silencio y quietud de la noche, o la inmensidad de un desierto, en cuyos casos el color o la ausencia de él, es un factor determinante.

Los colores oscuros y pardos pueden también sugerir lo sublime, liberándose de todas las asociaciones convencionales, o se puede llagar a lo sublime saturando expansiones ilimitadas de color, y en ausencia del mismo. Rechazando la tradición y sustituyéndolo con un nuevo espacio creado con extensiones vastas llenas de luz, color y planos. Lo sublime se transforma en un recipiente para las nuevas experiencias de asombro, dado por la ausencia de límites. Lo primero que sobrecoge al espec-

---

<sup>51</sup>Jiménez, Ariel, *op. cit.*, pp. 85



tador es la magnitud que se tiene ante sí, y mientras más elemental es el vocabulario, son más complejos y misteriosos los efectos,<sup>52</sup> por lo que aferrándose a la figuración se olvida la expresividad independiente que puede tener el color, la textura y las formas y signos en libertad.

Forjar una identidad individual y forjar imágenes más universales, con el fin de crear imágenes pasmosas o trascendentes, liberándose de los impedimentos de la memoria, asociación, leyenda y mito, sacando lo sublime de entre sus sentimientos. Las pinturas se convierten en imágenes de uno mismo, en una forma de decir «aquí estoy; esto es mi presencia, mi sentir, mi persona.»<sup>53</sup> Liberar de todo componente extra-estético lo que pueda desviar la atención por el arte.

En esta época no es posible seguir creando imágenes *bellas* o estéticas, o lo que muchos suelen considerar decorativo. Como representantes de una época tenemos que reflejar lo que sentimos y vivimos, y como hacerlo sino de una manera violenta y que llame la atención a la sociedad. Así, uno de los principales objetivos es no pasar desapercibido y cuando el espectador se enfrenta a la obra, se pueda influir en él; al sentirse en un medio desconocido e inexplorado, es donde puede existir la posibilidad de que se haga presente lo sublime, siendo éste un estado similar a la pequeñez e impotencia ante un gran paisaje, o una gran ciudad.

#### FUNCIONES PSICOLÓGICAS DURANTE LA REALIZACIÓN DE LA OBRA <sup>54</sup>

El pensamiento y sentimiento son funciones racionales porque aplican la razón, juicio, abstracción y generalización. La sensación e intuición son funciones no racionales porque se ba-

---

<sup>52</sup>Rosenblau, Robert, *Lo sublime abstracto*, pp. 177, Se refiere específicamente a la obra de Clyford Still.

<sup>53</sup>Sandler Irving, *op. cit.*, pp. 64

<sup>54</sup>Hall, Calvin S., Lindzey, Gardner, *op. cit.*

san sobre la percepción de lo concreto, lo particular y lo accidental.

*Sentimiento.* Es la experiencia introspectiva y disposición de agrado o desagrado; sensibilidad que se tiene ante el entorno, y el valor que se le da.

*Pensamiento.* Se comprende el entorno en base a significados anteriores, es una forma de reconocer.

*Intuición.* Es la capacidad de ir más allá de los hechos, sin que influyan las experiencias cognoscitivas.

*Sensación.* Aquí no existen cuestionamientos, lo que se percibe no es analizable por una introspección.

### EL SI MISMO

En la dinámica de la personalidad el si mismo se puede definir como la finalidad de la vida, el objetivo por el que se lucha constantemente. En él, todos los componentes que conforman a una persona deben de estar lo suficientemente desarrollados para ubicar el centro de la personalidad en un punto intermedio entre lo consciente y lo inconsciente: El dominio de sí mismo es entonces el centro de la personalidad en torno del cual se reúnen todos los otros sistemas.

El equilibrio de las funciones psicológicas, es la síntesis donde las cuatro funciones tienen una fuerza uniforme con respecto a la personalidad. Así sería como el si mismo tendría su plena realización, pero en la dinámica de la personalidad no se puede alcanzar una estabilización plena. Está sujeta a influencias del medio externo haciendo su estabilización relativa y su realización prácticamente imposible. Por lo que se convierte en el ideal que todo individuo intenta alcanzar.

La dinámica de la personalidad consiste en la redistribución de los sistemas de personalidad. Las funciones psicológicas siempre se encuentran estabilizadas, si una se encuentra en un nivel bajo, las demás funciones suben para estabilizar las funciones.<sup>55</sup> La distribución de energía en la psique para alcanzar un equilibrio, la energía pasará de mayor a menor o al revés

<sup>55</sup>Primera ley de la termodinámica, conservación de energía en el orden universal cósmico.

hasta encontrarse en equilibrio. Una energía aparentemente perdida puede ser distribuida entre otros muchos factores. La distribución de energía entre los estados desarrollados de personalidad constituye el estado ideal, el *si mismo*, el perfecto equilibrio de fuerzas.

El *si mismo* sería el estado óptimo para la creación. Tanto un estado intermedio entre cuerpo y mente, que uno no domine al otro, como entre consciente e inconsciente. Es una forma de liberar la mente del cuerpo para que el acto de creación sea un estado mental y psicológico. El cuerpo se convierte en el medio por el que se expresa la mente y por lo tanto adquiere un carácter funcional.

Para la manifestación propia de la abstracción es necesario tener claro que ésta será a través del inconsciente personal y en medida también del inconsciente colectivo. Hay detrás de la creación de cada símbolo una intensidad psíquica y una fuerza impulsora alimentada por la energía instintiva y una fuerza atractiva provista por los fines trascendentales, no pueden acabar aisladas.

#### AUTOMATISMO

En la época que vivimos uno de los problemas radica en qué pintar, ya que se vive un exceso de información, y por lo tanto diversas perspectivas de como representar la condición humana. El automatismo empleado por los surrealistas y posteriormente por los expresionistas abstractos, refleja de una u otra forma el estado que prevalecía en la época. La sociedad moderna va encasillando a cada individuo y a su *yo*, por lo que el automatismo en la creación artística es una forma de manifestar su libertad ante la sociedad.<sup>56</sup> Al dejar en libertad el inconsciente, lo plasmado parecen ser reflejos de la violencia característica de cada época, esto debido a que los *mass media* se encuentran cada vez más inmersos en nuestras vidas. El inconsciente se convierte en la fuente principal del automatismo, por lo que hay que restablecer un contacto con él.

---

<sup>56</sup>Shapiro, Meyer, *op. cit.*

El automatismo fue el principio básico del surrealismo, que consiste en la supresión del control consciente sobre la composición para así dejar en libertad las asociaciones e imágenes del inconsciente. La teoría del automatismo utilizada por Breton (1924) fue la base para confiar en las persuasiones intuitivas de la creación. De los rasgos del surrealismo que mejor se adaptan a la *action painting*, es considerar el proceso de la pintura como una improvisación psíquica automática, como medio de expresión de los estados de ánimo del artista. Para Pollock así como los demás artistas de la *action painting* y pintores gestuales, el método automático impregna en principio todo el proceso de composición, de tal forma que el cuadro terminado refleja el proceso de creación

Así, el automatismo se convierte en la confianza que tiene el individuo en el organismo para crear efectos imprevistos, los cuales de una persona a otra varían, lo que caracteriza el carácter individual. La capacidad de producir y repetir elementos casuales depende de una autocrítica en cuanto a su función expresiva.

El automatismo conduce a la no objetividad, al dejar que el inconsciente se maneje de manera libre y directa. Éste se puede emplear para inventar signos, símbolos e imágenes personales, buscando el motivo en nuestro *yo* irracional albergado en el inconsciente. En el caso de la abstracción, se puede encontrar influenciada por el surrealismo que explora la psique, mediante la libre asociación o mediante el automatismo en el dibujo, donde se intenta liberar el inconsciente.

Con el surgimiento del lenguaje artístico, los mitos y el arte no intentaban copiar la realidad, mas bien tenían una función mágica, donde se hacía evidente el *inconsciente colectivo*. El arte inspirado en los mitos revelan la condición trágica humana, y esa revelación es la función más elevada del arte. Actualmente es necesaria una nueva manera de ver, así como nuevas cosas que ver. El automatismo funciona como intento de recordar el pasado de la humanidad y rebelar lo que eran símbolos, signos e imágenes universales atemporales que viven

en el *inconsciente colectivo*. Éste, utilizado hoy en día nos puede hacer evidente la barbarie a la que se ha llegado.<sup>57</sup> Por lo tanto la forma abstracta apoyada en el automatismo es hasta cierto punto *real*, ya que refleja temores y pasiones destructivas de la humanidad, así como sentimientos de impotencia ante lo desconocido.

#### INTUICIÓN DURANTE EL PROCESO DE CREACIÓN DE LA OBRA<sup>58</sup>

Durante este proceso es necesario reaccionar con rapidez ante cualquier estímulo y de una manera adecuada al caso. En el automatismo uno cae fuera del *tiempo maravillado* del que habla Roger von Gunten, y es difícil saber parar. «El tiempo no fluye, es una dimensión, somos nosotros los que transcurrimos a lo largo de él. En el tiempo maravillado vivimos y en el tiempo medido nos damos cuenta de que hemos vivido.»<sup>59</sup>

La intuición nos dirá como se tiene que ir resolviendo el cuadro, por medio de su intelectualización y su enriquecimiento lo que llena de significación la obra final. El proceso intuitivo también reside en el inconsciente. En un estado racional es cuando se pueden llegar a conocer las cosas mejor que antes, observándose una pasión, llenando el mensaje plástico de una carga expresiva, el sujeto se vuelve sensible y la intuición se ensancha notablemente.

El artista no puede dejar en una serie de actos irracionales su creación, tendrá que haber un análisis en las obras realizadas, valorando los resultados obtenidos y así decidir que elementos preservar y cuales desechar. Al enfrentarse a la tela sin una estructura definida, se puede pensar que el movimiento automático es gratuito e irracional, pero esto no quiere decir que no se tenga un conocimiento y desarrollo en experimentaciones e investigaciones previas. Se necesita un estudio de la forma y del espacio previos a la realización de la obra, para

---

<sup>57</sup>Sandler, Irving, *op. cit.*, pp. 44

<sup>58</sup>Miranda V., Arturo, *op. cit.*

<sup>59</sup>García A., Jomi, *op. cit.*, pp. 39

permitir que la obra deleve un proceso fluido, que se basa en un planteamiento y una intención.

### PROCESO Y EXPERIMENTACIÓN

El punto más importante en el desarrollo artístico es la experimentación, cuyo fin es encontrar la expresión que más se acomode a nuestra personalidad. Durante el desarrollo de la creación hay composiciones, colores, calidades, que nos parecen más *estéticas* que las que realizamos posteriormente, y es simplemente porque durante la gestación de la obra encontramos etapas de reflexión e identidad. El impulso se vuelve definitivo en la composición del cuadro, se transforma en un conjunto caracterizado, y este a su vez en una cualidad formal, logrando que el lienzo capte toda nuestra atención por su fuerza expresiva.

Tal vez se tenga en mente la solución de un cuadro, pero al llevarlo a la tela, ésta será la que marque el camino que se ha de seguir, el tema se convierte en el pretexto, y lo esencial es cómo se pinta, no lo que se pinta. El acto de pintar es una experimentación en el tiempo y la confrontación ante el cuadro, es algo muy íntimo donde surge sin prejuicios el azar y el accidente.

«El control consciente es sólo una de las fuentes del orden y la novedad: lo inconsciente, lo espontáneo y lo impredecible no están menos presentes en el buen trabajo del arte.»<sup>60</sup> Emitimos una serie de gestos y signos que siguen un orden y sentido personales, pero que no fueron totalmente pensados y estructurados, no se hubiera hecho el primer trazo a menos que fuera a seguirlo otro, pero desde el principio sabemos que seguirá otro, siguiendo un orden respondiendo a los anteriores. A diferencia de un accidente industrial que destruye un orden, en el momento de crear la pintura es el inicio de un orden, pero manifestando algo de desorden como manifestación de libertad. Es un proceso similar al hablar, cuando comenzamos no tenemos

---

<sup>60</sup>Schapiro, Meyer, *op. cit.*, pp. 146

estructurada cada palabra que vamos a decir, pero si la idea general de lo que queremos expresar. Se dice la primera palabra que es la que guiará todo lo que queremos decir, y cada palabra va siguiendo a otra, conformándose un orden.

Pintar es una manera de reflexionar sobre la vida, y de crear una realidad de acuerdo a su descubrimiento y comprensión. «El artista es como un hombre de laboratorio»<sup>61</sup> y conseguirá resultados si trabaja en su tarea solitaria, como el hombre de ciencia. Mediante la experimentación constante y cotidiana, los materiales de un momento a otro adquieren fuerza expresiva, adecuándose al contenido y la forma; a un contenido nuevo corresponde una forma nueva. Es una manera de irle ganando poco a poco a la incertidumbre que nos rodea transformando la visión de realidad, volviéndose a lo desconocido y eliminando todo prejuicio. No se trata de un dinamismo ciego o gratuito, representa una identidad de nuestra visión de la realidad para una sociedad receptora, renovándose nuestro lenguaje artístico.

El objetivo de la experimentación es descubrir nuevos recursos expresivos. Trabajando se van creando formulaciones. No se busca, se encuentra. La forma es algo espontáneo, algo personal, o una consecuencia material, inseparable del momento y de las emociones que se desean comunicar, naciendo un equilibrio entre lo que se quiere y la realidad o propiedad de la materia, siendo la casualidad un factor que introduce cualidades que no se pudieron haber controlado. «Para muchos tiene más valor cualquier gesto vital, aunque consista en hacer un garabato sobre la pared, cuando este gesto está justificado por alguna realidad humana, que toda la pintura museística sin nexo alguno con nuestra vida.»<sup>62</sup> Por lo que siempre junto a la razón deben estar abiertos los impulsos inconscientes e intuitivos.

Se puede llegar a obras muy experimentales, pero se tendrá que llegar a ellas después de todo un proceso, como resultado

---

<sup>61</sup>Tàpies, Antoni, *op. cit.*, pp. 38

<sup>62</sup>*Ibid.*

de una búsqueda que desemboque en ello. Los resultados se van dando conforme el proceso de conformación de la obra lo va requiriendo. Los cuadros siempre pedirán lo que necesitan, y surge un diálogo entre uno y la obra. La labor pictórica, resulta de la observación sin prejuicios: es necesario observar el motivo como una serie de formas y colores y plasmarlos en la tela. Cuando algo no es resultado de un proceso, se estanca el desarrollo de la creación pictórica. El trabajo plástico surge en el momento en que el pintor es él mismo, cuando la actitud ante la pintura es de sencillez y de honestidad surgiendo una expresión propia.

Al principio siempre la obra se irá gestando en el interior mediante la costumbre de pensar en imágenes que se van construyendo, las cuales inconscientemente se plasmarán en el cuadro, generándose un diálogo entre creador y materia. Es difícil pintar y darse cuenta de lo que se está haciendo, eso viene cuando uno se aleja y se ve lo que hay de nuevo en el cuadro originándose el libre juego. Pintar sin prejuicios es la mejor manera de desarrollar una expresión propia, pero asimismo es de lo más difícil, esto para los niños es algo más fácil y natural pues se dan poca o ninguna importancia de sí mismos, ya que todo es imagen. Algunos cuadros requieren más reflexión que otros, que aunque consistan en una serie de manchas, capas, rodeos, añadiduras y negaciones, y por suelta o espontánea que se pueda ver la superficie final, requirió de todo un proceso de creación.<sup>63</sup>

Para crear es necesario entrar en un estado de sensibilización para nuestra tarea y hacernos una idea previa de lo que haremos. Existen formas naturales de estimular nuestra meditación en momentos específicos, no existiendo una *fórmula* única de sensibilización, ya que todo depende de momentos y necesidades diferentes. El trabajo mismo durante la conformación de la obra y la actitud ante ésta se convierte en el mejor estimulante. Las obras se va apoyando unas a otras con

---

<sup>63</sup>García A, Jomi, *op. cit.*



las sugerencias de nuevas formas. Mediante exigencias propias de pureza, espontaneidad y voluntad de transmisión del espíritu y del espacio interior, se descubren vitales. La actividad artística es un comportamiento total de vida, no solo en la pintura sino en cualquier actividad, por lo que está en cada uno elevar la propia actividad a categoría de obra de arte.<sup>64</sup>

### *Inicio del proceso*

Como en cualquier forma de manifestación pictórica el primer paso o el primer problema, es enfrentarse a la tela en blanco, encontrar el momento idóneo para aplicar el primer trazo, brochazo o mancha; hallarse solo frente a la tela en blanco y enfrentarnos a problemas inherentes al arte. Es necesaria una meditación profunda con la que esta primera acción irá pidiendo más y al mismo tiempo irá indicando que es lo que hay que hacer a continuación; se puede considerar como una especie de batalla donde el fin es que la tela vaya cediendo, mediante la experimentación y la manipulación de los materiales. Este proceso en ocasiones puede ser rápido, pero en otras se llega a tornar lento y tedioso. Por esto es importante durante la creación ver la pintura desde fuera, hay que dejarla, alejarse e intentar verla todo de una manera más general, observando que hay de nuevo en el cuadro, ya que un cuadro es como un laberinto en el cual desconocemos sus complicaciones, y estando todo el tiempo metidos en él puede ser complicado darnos cuenta de lo que estamos haciendo.

Una forma de enfrentar la pintura en blanco es visualizar volúmenes para traducirlas en superficies de color planas,<sup>65</sup> acercarse a la naturaleza e improvisando, sintetizar la tercera dimensión de la realidad visual y la bidimensionalidad de la pintura. Hay que considerar tres factores interactivos: La naturaleza, la pintura como medio con cualidades abstractas y las

---

<sup>64</sup> Tàpies, Antoni, *op. cit.*, pp. 38

<sup>65</sup> Sandler, Irving, *op. cit.*, pp. 87, según la idea de Hans Hofman de como aproximarse a la pintura.

percepciones psicológicas, espirituales, intuitivas e imaginativas respecto de la naturaleza y la pintura.

### *Espacio-tiempo*

El acto de creación depende de una actitud personal en un solo espacio y tiempo, por lo que la creación siempre será algo cambiante. Existe un momento único en el proceso de creación dado por la relación espacio-temporal en el que hay que utilizar la carga emotiva y volverla un factor de una mayor expresividad, donde saber controlar esos impulsos es la parte difícil de la pintura. Al ir haciendo trazos, líneas, manchas, se seguirán unas a otras, las cuales en un momento determinado solo pueden ser una. Un ligero cambio de color puede expresar estados emocionales del todo diferentes. Mediante la infinidad de posibilidades que realizamos sin darnos cuenta que es guiado por el instinto que selecciona y fija en un momento dado, demostramos hasta que punto el arte se puede tornar poco analítico y planificable. En otro momento puede ser diferente, pero no por eso pierde su valor, pues no sabremos cual sería el resultado en caso de seguir o dejarlo, por lo que cada trazo es único e irrepetible. Los factores externos también influyen en la relación espacio-tiempo: los movimientos del cuerpo, la postura, alguna lesión, la carga de pintura, el tipo de material, el entorno (música, ruidos, olores), todo influye en la factura del cuadro que deja ver un determinado momento. Por esto mismo, en la elaboración de este tipo de obras es poco común realizar bocetos previos, ya que durante la realización de los bocetos existía también un momento adecuado para que surgiera un resultado determinado. Si quisiéramos repetir alguna solución en la obra definitiva, es donde pierde su esencia expresiva, ya que a lo mucho podremos recuperar una composición y utilización de una paleta similar. Es por ello que el único fin que cumple la constante realización de bocetos, es a manera de disciplina y sensibilización.

Antes de realizar una obra siempre tenemos una idea preconcebida en la cabeza, que algunas veces resulta, y otras sigue un camino muy distinto pero con una mejor solución de lo que

esperábamos en un principio. Es necesario tener claro que medio se va a utilizar, ya que el tratamiento es distinto y cada uno tiene características propias; los colores que se van a utilizar aunque en un momento dado puedan variar.

### *Imagen y representación*

Todo objeto que posea volumen, solo podría ser representado en un medio tridimensional. Si se intenta en un medio bidimensional, es sólo una traducción, por lo que se plasma solamente los principales propiedades de la forma. El problema sería como plasmar en una sola imagen diferentes aspectos o vistas de un objeto. Intentando una captación inmediata de las puras esencias para transmitir el *sabor* natural del objeto que representa, las formas van generando otras, a veces combinándose para formar totalidades estructuradas. Representar significa reflejar algunas de sus propiedades, lo que se puede conseguir eliminando ciertos detalles. Por lo que el estilo no es sino un medio de interpretar la realidad, y se pueden llegar a soluciones que parecieran en cierta medida ilógicas, pero cumplen el objetivo que es una interpretación de la *realidad*.

El arte se convierte en una forma de aprehender naturaleza y experiencias para hacerlas tangibles. Encontrar y dar forma de la estructura incorpórea de lo que se ha sentido y dar significación de los aconteceres individuales. Siempre se está en busca de experiencias reveladoras, y se mira al entorno buscando lo que responda a aquello que se ajuste a nuestra forma de percepción. Por lo que se debe desarrollar una sensibilización ante el entorno, cualquiera que este sea, incluyendo el espacio donde se trabaja y el medio que se utiliza para interpretarlo.

La imagen plástica es solo una visión que pretende buscar una posibilidad plástica en el lugar adecuado del cuadro. La imagen funciona como *numen* que busca una forma. Posiblemente no todas las visiones se convierten en imágenes, por lo que hay que identificar lo que se pueda convertir en algo tangible que ocupe la imagen. El objeto desaparece y se materializa una imagen. El artista da forma al contenido del *numen*. Cada

individuo tendrá una perspectiva distinta de la realidad y por lo tanto un ordenamiento distinto por lo que es posible comunicarnos con la sociedad.

### *Simplicidad*

El creador no debe ir más allá de lo que sea preciso para sus propósitos, ya que toda creación es portadora de un significado y es una afirmación acerca de la naturaleza de nuestra experiencia. A la experiencia y juicio subjetivo del observador se le puede presentar un grado de dificultad para entender lo que se presenta. La dificultad puede radicar en el orden de los elementos, que nos haga confusa la forma. Por eso cuando menor es la cantidad de información para definir una organización, es más probable que la expresión sea así percibida, pero una simplicidad relativa necesita parsimonia y orden independiente del grado de complejidad. Los objetos simples pueden agradar en alguna función, pero toda obra de arte es compleja aunque parezca sencilla.<sup>66</sup>

### *Imagen final del proceso*

La imagen final en un cuadro es la última rebanada temporal del proceso de creación, pero lo que se encuentra debajo es igualmente importante, ya que forma parte de un recorrido. Todo forma parte de una guía para llegar al estado final del cuadro, esta presentación final puede ser más simple que los estados intermedios, pero lo de abajo también actúa y da *espe-sor*. Todo en el cuadro emana una potencia no visible, pero es perceptible. Durante los distintos estados se sugieren nuevas soluciones, aunque no se hayan tenido ideas preconcebidas. Lo más importante en la realización no tiene que ser el estado final del cuadro, sino el desarrollo para llegar a ese fin, por lo que el borrar puede ser erróneo, ya que no hay que ocultar nada, pues en realidad todo se integra al final en la obra.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup>Arnheim, Rudolf, *op. cit.*

<sup>67</sup>García A, Jomi, *op. cit.*, pp. 38

El cuadro tiene una estructura interna que se despliega conforme éste va creciendo. Con el hecho de poner una sola línea o mancha sobre el espacio en blanco, todo ha cambiado y orientará el sentido del cuadro. Este primer gesto funciona de alguna forma como *modelo*, éste junto con todo lo que se ha pensado, el estado anímico y la influencia del entorno, dejarán una huella en él. Las primeras huellas van desapareciendo poco a poco pero tienen igual o más valor que las últimas pues fueron las que las originaron. Fueron apareciendo rodeos, ramificaciones y pistas falsas, pero el primer trazo encamina el rumbo que tomará el cuadro hacia un fin no preciso, su etapa final. «Una obra está terminada cuando todas las partes que la integran se comunican entre sí», por lo que no hay que entender por obra terminada algo real, en el sentido de que un cuadro es un objeto técnicamente y estéticamente bien hecho.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup>Sandler, Irving, *op. cit.*, pp. 93

## CONCLUSIONES

**E**n cualquier forma de representación artística, y en este caso del arte abstracto, es necesario tener claro qué es lo que se quiere realizar, y cuál es su objetivo, adquiriendo un compromiso propio para reflejar la personalidad y plasmar una individualidad en cada obra. El trabajo mismo es el que induce a la búsqueda de nuevas formas de expresión y cuestionamientos en torno a éste. Al irse resolviendo, surgen con las soluciones más dudas acerca de la creación artística. Es el ciclo que se sigue a lo largo de toda forma de creación, por lo que todo responde al proceso y disciplina que se tiene durante la realización.

La influencia de obras anteriores (personales y de otros autores) siempre servirán de apoyo para trabajos posteriores, donde podremos aplicar una solución específica en un momento determinado, siendo la similitud de las obras algo normal en todo proceso de creación, pues no pueden surgir de la nada, aunque en un momento dado pueda ser casualidad una propuesta similar.

La experimentación asimismo es de suma importancia y es una tarea que no se tiene que dejar, pero en este caso fue el principal motivo de la realización de la obra personal. Mediante la producción de la serie de cuadros realizados en distintas técnicas y formatos, se obtuvieron resultados positivos por la utilización de técnicas y procedimientos utilizados anteriormente. Con esto se logró una mejor comprensión de las tendencias abstractas y un mejor manejo del lenguaje plástico.

Se desarrolló la subjetividad y espontaneidad mediante métodos de creación impulsivos e improvisadores. Se comprendió la expresividad de los elementos visuales y la capacidad sensitiva y expresiva de la factura de la obra y de los materiales utilizados.

No es el fin resolver los problemas y contradicciones del mundo contemporáneo, éste es solamente el pretexto para hacer una reflexión de la sociedad actual, tomando una actitud crítica y honesta ante la crisis del momento histórico que vivimos. La actual propuesta no quiere decir que se haya descubierto una nueva forma de crear, y por ende que sea un lenguaje nuevo en la historia del arte del presente siglo, ya que ante la época actual es difícil crear algo totalmente nuevo y desligado de todo lo hecho anteriormente. Pero asimismo también es un momento importante para ubicar una propuesta en el contexto del arte contemporáneo.

Los cambios en la manera de pensar al ir desarrollando el trabajo, es a fin de cuentas lo más importante en esta tarea, lo que nos hace crecer interiormente como seres humanos, desarrollando nuestra sensibilización y nuestra intuición ante cualquier experiencia. Esto nos permite crearnos la disciplina necesaria y autocrítica para valorar la obra plástica propia, mediante el análisis de los resultados, lo que permitirá que se fomente el desarrollo, una constante búsqueda y renovación de nuestro trabajo artístico, evitando así un estancamiento.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Abbagnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Arnheim, Rudolf, *Arte y Percepción Visual, Psicología del ojo creador*, 6ª ed., Madrid, Alianza, 1985.
- Baudrillard, Jean, *La transparencia del Mal; Ensayo sobre los fenómenos extremos*, 1ª ed., Barcelona, Ed. Anagrama, 1995
- Bayer, Raymond, *Historia de la Estética*, 1ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, 1ª ed., Madrid, Ediciones Siruela, 1994,
- García A., Jomi, *Roger von Gunten*, México, UNAM, 1978.
- Hall, Calvin S., *La Teoría Analítica de la Personalidad, (Jung)*; 1ª ed., México,
- Lindzey, Gardner Paidós, 1984.
- Jiménez, Ariel, *La Práctica del Color*, 1ª ed., Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.
- Kandinsky, Vassily, *Punto y línea sobre el plano*, 4ª ed, México, Premià, 1992.
- Kant, Immanuel, *Crítica del Juicio*, 4ª ed., México, Epasa-Calpe Mexicana Austral, 1990.



- Kant, Immanuel, *Lo Bello y lo Sublime*, 10ª ed., México, Espasa-Calpe Mexicana Austral, 1992.
- Larson, Kay, *What's wrong with this picture*, Art News, XCV, 4, abril 1996.
- de Micheli, Mario, *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- Miranda V, Arturo, *Observaciones y Conclusiones durante la realización de una serie abierta*, Tesis Profesional de Artes Visuales, México, UNAM, 1988.
- Osborne, Harold, *Guía Artística del Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- Sandler, Irving, *et al. Pintura Estadounidense, Expresionismo Abstracto*, Catálogo de exposición, México, Fundación Cultural Televisa, 1996
- Stangos, Nikos, *Concepts of Modern Art*, London, Thames and Hudson Ltd, 1994.
- Tàpies, Antoni, *La Práctica del Arte*, Barcelona, Ariel, 1971.
- Picó, Josep, *Modernidad y Postmodernidad*, 1ª ed., México, Alianza Editorial, 1990.
- Schiller, Friederich, *Kallias; Cartas sobre la Educación Estética del Hombre*, 1ª ed., Barcelona, Anthropos, 1990.
- Thompson, Clara, *El Psicoanálisis*, 4ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

*ANEXO*

**REPRODUCCIÓN DE OBRA**



---

*Sin Título*  
Acrílico s/tela  
160 x 120 cms  
1996



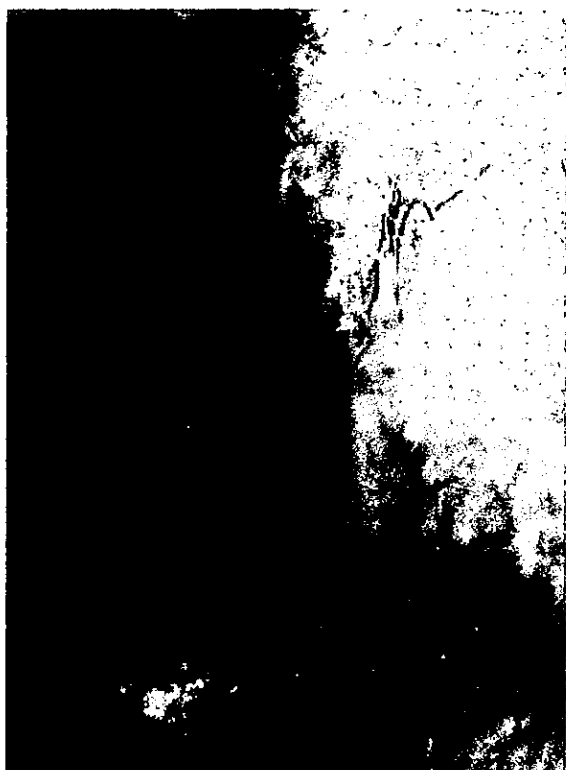
---

*Sin Titulo*  
Acrílico s/tela  
160 x 120 cms  
1997



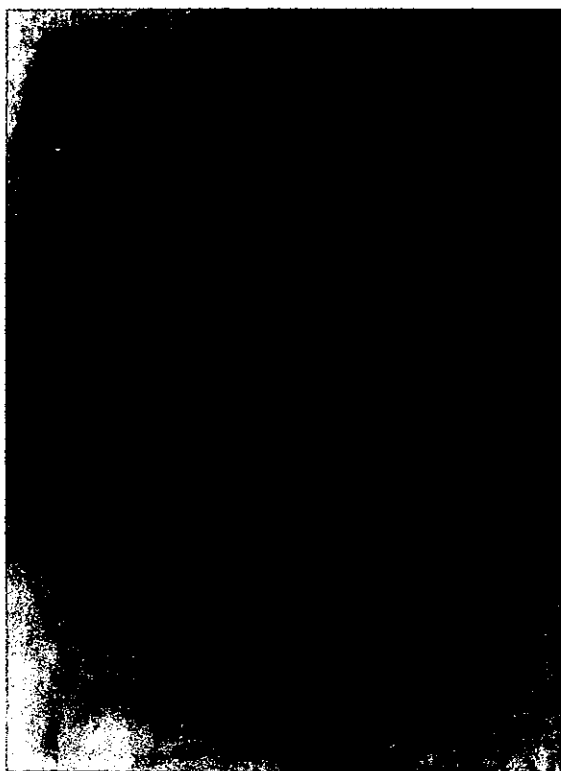
---

*Sin Título*  
Mixta s/madera  
80 x 60 cms  
1996



---

*Sin Titulo*  
Mixta s/madera  
80 x 60 cms  
1996



---

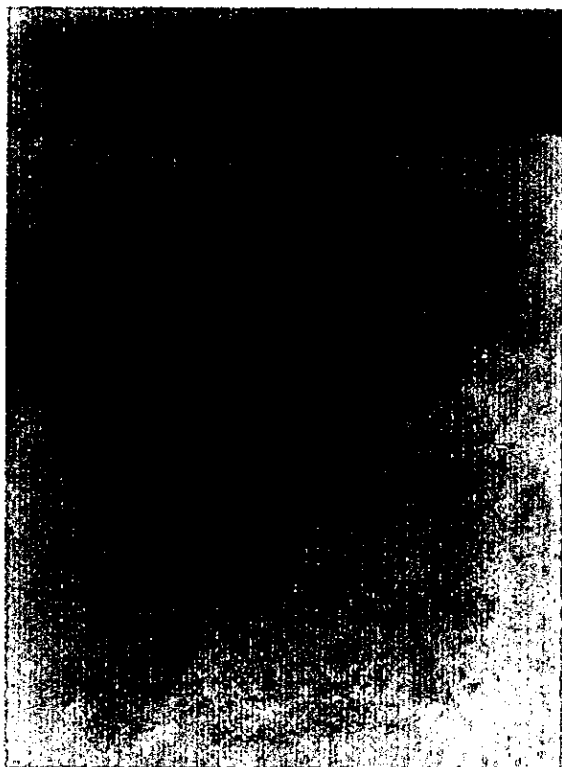
*Sin Título*  
Mixta s/tela  
100 x 75 cms  
1997



---

*Sin Titulo*  
Mixta s/tela  
100 x 75 cms  
1997





---

*Sin Titulo*  
Mixta s/tela  
100 x 75 cms  
1997



---

*Sin Titulo*  
Acrilico s/tela  
110 x 80 cms  
1997



---

*Transición I*  
Mixta s/madera  
80 x 60 cms  
1996



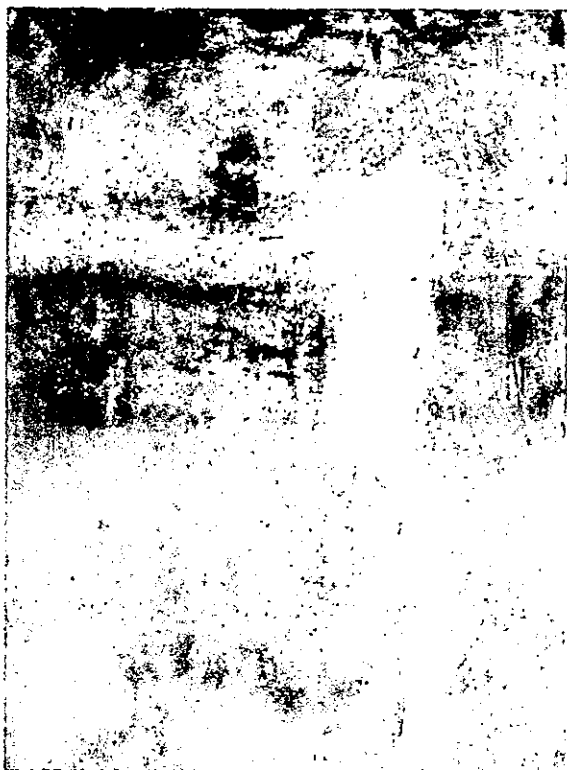
---

*Transición II*  
Mixta s/madera  
80 x 60 cms  
1996



---

*Sin Título*  
Mixta s/madera  
80 x 60 cms  
1996



---

*Forma Orgánica I*  
Mixta s/madera  
80 x 60 cms  
1996



---

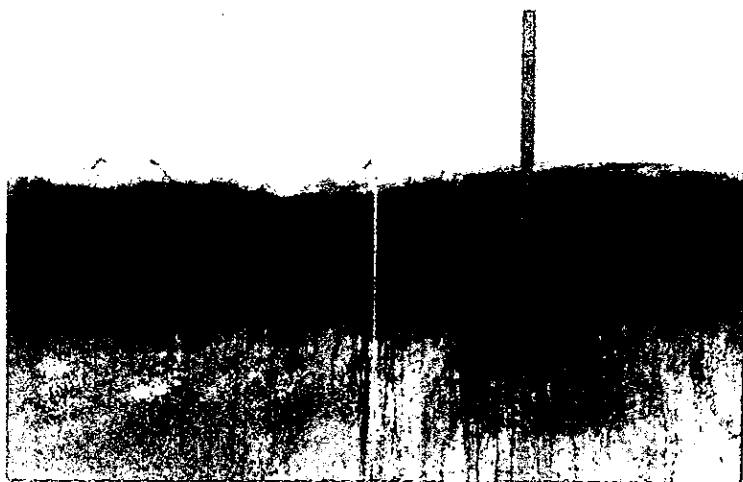
*Forma Orgánica II*  
Mixta s/madera  
80 x 60 cms  
1996



---

*Sin Título*  
Mixta s/madera  
80 x 60 cms  
1996





---

*Integración*  
Acrílico s/tela  
160 x 240 cms  
1996



---

*Dinamismo Urbano II*  
Mixta s/tela  
110 x 80 cms  
1997



---

*Sin Título*  
Mixta s/tela  
110 x 80 cms  
1997



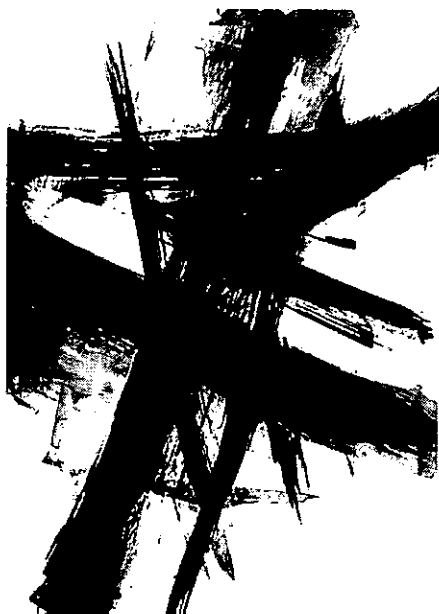
---

*Estructura Urbana II*

Mixta s/tela

110 x 80 cms

1997



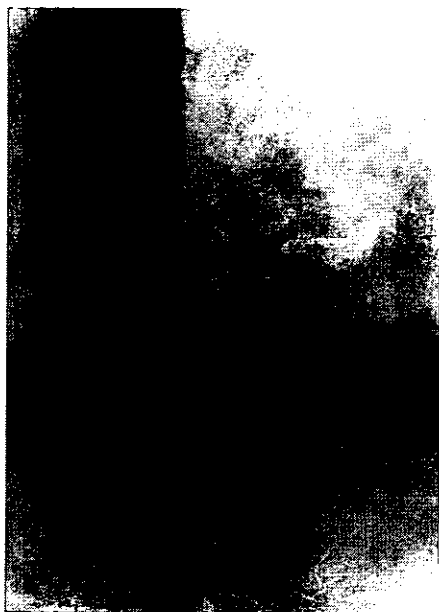
---

*Dinamismo Urbano I*  
Mixta s/tela  
110 x 80 cms  
1997



---

*Sin Título*  
Mixta s/madera  
80 x 60 cms  
1996



---

*Sin Título*  
Mixta s/tela  
160 x 120 cms  
1997



---

*Sin Título*  
Mixta s/tela  
160 x 120 cms  
1997





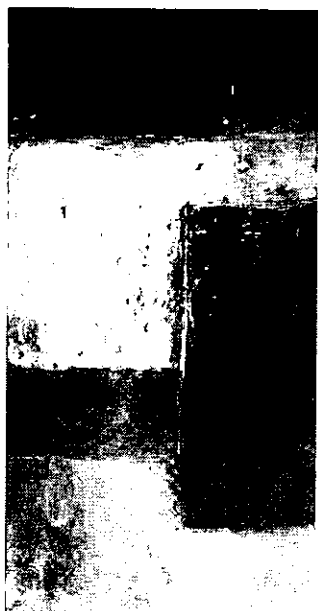
---

*Estructura Urbana I*  
Mixta s/tela  
160 x 120 cms  
1997



---

*Composición con rojo I*  
Mixta s/madera  
50 x 35 cms  
1996



**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**



---

*Composición con rojo II*  
Mixta s/madera  
50 x 35 cms  
1996



---

*Composición con rojo III*  
Mixta s/madera  
50 x 35 cms  
1996



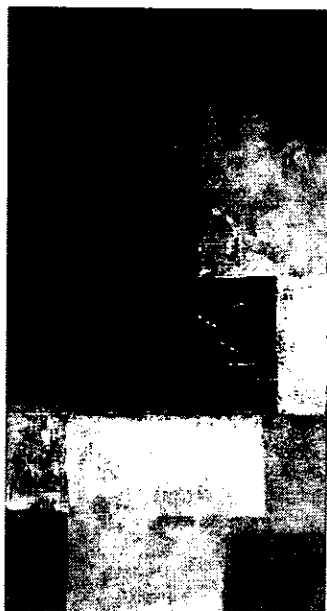
---

*Composición con rojo IV*  
Mixta s/madera  
50 x 35 cms  
1996



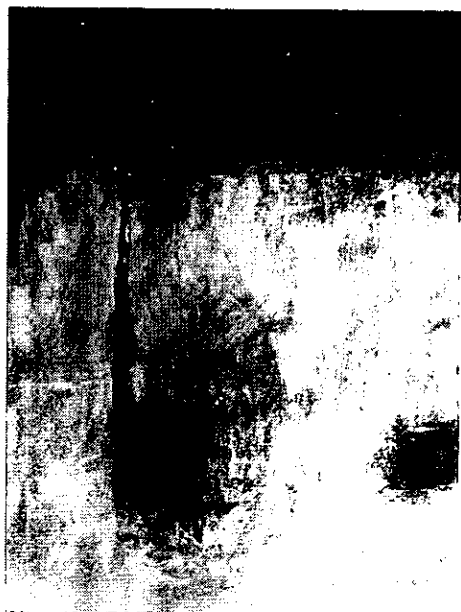
---

*Estructura I*  
Mixta s/madera  
75 x 40 cms  
1996



---

*Estructura II*  
Mixta s/madera  
75 x 40 cms  
1996



---

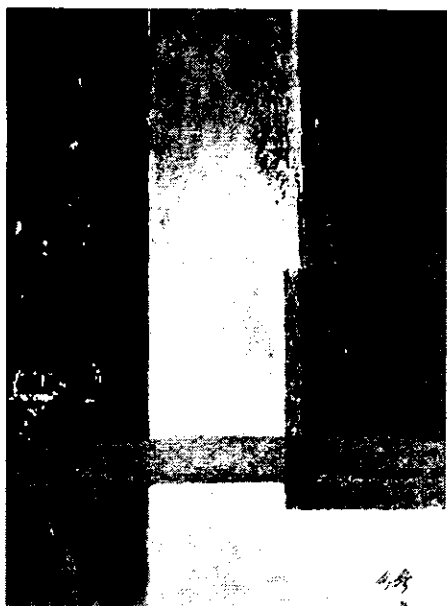
*Sin título*  
Mixta s/madera  
80 x 60 cms  
1996





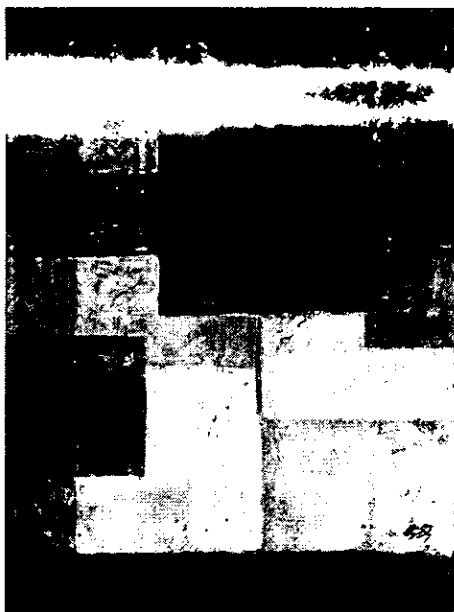
---

*Sin Titulo*  
Mixta s/madera  
80 x 60 cms  
1996



---

*Construcción I*  
Mixta s/madera  
80 x 60 cms  
1996



---

*Construcción II*  
Mixta s/madera  
80 x 60 cms  
1996