

21. Lejón



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**ANÁLISIS DEL CONCEPTO DE TEMPORALIDAD
EN RELACIÓN CON EL INFORMALISMO
Y SU APLICACIÓN EN UNA PROPUESTA PICTÓRICA**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES**

**PRESENTA:
OSCAR ROBLES GONZÁLEZ**

**DIRECTOR DE TESIS: LIC. LUIS RENÉ DE ALBA ROSAS
ASESOR DE TESIS: MTRO. DANIEL MANZANO ÁGUILA**

MÉXICO, D.F.

1999

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

276084



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

	Págs.
Introducción.....	2
1. Informalismo y Temporalidad.....	4
1.1. La pintura informal.....	4
1.2. La corriente existencialista en relación con el informalismo.....	23
1.3. La temporalidad en la obra de Antoni Tàpies.....	36
2. Los elementos formales de la pintura en relación al tiempo.....	47
2.1. La pintura como proceso.....	49
2.2. El tiempo sin movimiento.....	53
2.3. El signo y el gesto.....	56
2.4. La materia y el vestigio.....	58
2.5. El espacio.....	61
2.6. Lo lúdico y lo plástico.....	63
3. Desarrollo de la propuesta	65
3.1. Los elementos plásticos.....	68
3.2. Los elementos simbólicos.....	69
3.3. Los materiales y procedimientos.....	71
3.4. Lectura y análisis formal de los cuadros.....	74
Conclusiones finales.....	95
Bibliografía.....	100
Fotografías.....	103

INTRODUCCION

El término temporalidad podría ser causa de múltiples confusiones en su relación con la pintura. El objeto artístico podría vincularse con el concepto de tiempo en muy diversas formas. Señala, por ejemplo, el tiempo histórico de su producción. En ocasiones el tiempo es objeto de representación en la obra artística. Por otra parte un espectador requiere cierto tiempo para la correcta apreciación de una obra, existe un tiempo para la recomposición de una obra original en un tiempo posterior (como es el caso de las piezas musicales) y también puede existir una afectación en la significación de una obra artística al paso del tiempo. Algunas artes se ubican como claramente temporales en su ejecución y en su resultado, otras se vinculan con el tiempo de manera menos evidente. La presente investigación responde al interés por la relación entre la pintura y el concepto tiempo. Pero esa relación presenta una problemática muy particular, por lo que ha suscitado una serie de soluciones interesantes en el terreno de la plástica. En la pintura el tiempo ha sido presentado y representado de formas diversas, desde la separación por viñetas hasta el futurismo, pero es precisamente en la pintura informalista donde el tiempo se manifiesta como elemento esencial pues en su lenguaje plástico se destaca el tiempo de su ejecución. La pintura siempre es un proceso, pero es en el informalismo donde ese proceso se define como valor expresivo. Es principalmente esa relación temporal la que nos interesa analizar.

Hay diversas referencias acerca de la influencia que ha tenido la filosofía existencialista, especialmente la de Martin Heidegger, sobre los pintores informalistas. Esto da pie para realizar un análisis de esas relaciones y destacar de qué modo se expresan en la práctica de la pintura, es decir, en el manejo de los elementos plásticos formales. Heidegger recurre al concepto de temporalidad en la obra *El ser y el tiempo*¹ para llevar a cabo un análisis del ser. De este modo se buscará

¹ Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1965.

también la relación de ésta concepción del ser con su expresión en la pintura.

Comenzaremos este trabajo con un análisis del informalismo, su ubicación histórica y sus principios para encontrar después su relación con el existencialismo a través del concepto de *temporalidad*. La obra de algunos pintores como Antoni Tàpies, nos servirá como referencia concreta para nuestra investigación.

Se trata, en principio, de una revisión puramente teórica de las implicaciones que el proceso de una obra y la presentación de dicho proceso como parte fundamental de la misma, podían tener en el caso de la pintura. Sin embargo, desde la perspectiva de productor, es necesario acompañar la investigación teórica de una serie de pinturas que muestren el resultado de dicha investigación. No como una propuesta determinada en consecuencia directa, sino como la integración, en una serie de pinturas, de los elementos que resulten convenientes para el enriquecimiento de la propuesta de un lenguaje pictórico personal. El tercer capítulo es el desarrollo de dicha propuesta y en él se analizarán las obras que la integran y su relación con la investigación que se ha realizado.

CAPITULO UNO

Informalismo y Temporalidad.

1.1. La pintura informal

Lo primero que se ha de realizar en esta investigación es la clarificación del concepto de informalismo que se manejará. De este modo se cumplirán dos primeros objetivos:

- a) Ubicar históricamente el movimiento conocido como informalismo, y delimitar qué autores serán considerados en este estudio mostrando los contrastes y matices que los diferencian o acercan.
- b) Hacer un análisis del concepto de informalismo, es decir, dejar en claro lo que el término significa y abarca.

La tendencia pictórica que nos ocupará es la del informalismo. El informalismo servirá como fundamento de una investigación propiamente plástica dirigida al análisis del concepto de temporalidad en la pintura. La primera razón por la cual se eligió ésta tendencia y no otra, corresponde al interés que en ella se genera por el problema específico de la temporalidad y porque justifica la propuesta plástica que vengo realizando al relacionar algunos aspectos del análisis del ser con sus preceptos estéticos. No sólo eso, sino que la concepción temporal del ser que encontramos en la dirección filosófica del existencialismo resulta jugar un papel fundamental en este tipo de pintura. Evidenciar la manera en que el concepto de temporalidad funciona como una conexión entre el existencialismo y la obra artística de la tendencia informalista es uno de los objetivos iniciales de esta investigación. Particularmente en la obra de Antoni Tàpies encontramos, si no una forma de traducir las ideas de Heidegger y de otros filósofos de la existencia, como son, Karl Jaspers o Jean Paul Sartre, a un lenguaje plástico, al menos sí una evidencia del interés que suscitaban las teorías

existencialistas entre muchos pintores hacia el período de la segunda posguerra. Por esa razón su obra nos parece muy significativa y será objeto de un análisis más detallado. Otra de las razones que nos han llevado a esta elección es esa cierta situación histórica que determina un cambio, si no drástico, sí sustancial, tanto en el sentido anímico de los artistas y de la sociedad en general, como en lo concerniente al papel del arte en el mundo, que obliga a buscar un enfoque distinto no sólo en los aspectos formales de la pintura, sino en la concepción estética misma. Esto trae consigo una transformación integral que incluye o pretende incluir no sólo la pintura y sus valores propios sino los de la vida en general; A partir de esa información se tratará de estructurar, en los siguientes capítulos, el fundamento para la producción de una serie de pinturas. Estas se inscribirán en un contexto histórico diferente, pero la intención es rescatar ciertas categorías que se establecieron con la plástica informalista, como por ejemplo la vida interna expresada en el *Dasein* (el "ser ahí" de Heidegger) como apertura afectiva. Más adelante se explicará con detalle la manera y el sentido en que este rescate es posible o deseable, así como la medida en que la investigación será capaz de generar creaciones nuevas y propositivas.

a) Situación histórica.

El contexto histórico en el que se desarrolla el informalismo comprende el período de la segunda posguerra: "Es un dato de hecho que a partir de la inmediata posguerra, en diversos países y centros artísticos, en París como en Tokio, en Nueva York como en Roma, se ha venido evidenciando un género de pintura basado sobre todo en la velocidad de la ejecución y en el empleo predominante de elementos gráficamente diferenciados, más que en la extensión de amplias superficies coloreadas"². Esto que nos dice Gillo Dorfles nos sitúa cronológicamente en un escenario peculiar. Si hacemos una breve

² Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 1976, p. 19

reseña de los sucesos más importantes desde el final de la Primera Guerra Mundial encontraremos que muchos de los acontecimientos históricos tuvieron incidencia en la génesis del informalismo. Si bien no todos los acontecimientos históricos de nuestro siglo tienen un efecto directo en la pintura informal, es evidente que muchos de ellos han contribuido de manera determinante a la formación del contexto que genera este período artístico y es por eso que resulta importante hacer una breve mención de los más sobresalientes.

En 1919 se firma el tratado de Versalles dando fin a la Primera Guerra Mundial y se crea la Sociedad de Naciones. Esto es un síntoma aparentemente claro de esperanza en una futura armonía entre los países. A este optimismo se suma aquel, resultado del desarrollo tecnológico. Los avances científicos prometen llevar al hombre a un destino mucho más confortable y tranquilo. En consecuencia cobra importancia la confianza en que el uso de la razón (el racionalismo), como mediadora de las relaciones del hombre con el mundo, podría mejorar las condiciones de la vida humana y asegurar la preservación de la paz. En el arte ésta situación se ve reflejada en el constructivismo y en las tendencias de la Bauhaus. Por otro lado, la Revolución Rusa en 1917 da origen al socialismo, consolidando a la URSS como una potencia mundial enfrentada a los Estados Unidos con quienes comparten entonces la hegemonía. Europa pierde fuerza ante ellos, pero tiene las esperanzas puestas en su proyecto democrático. Sin embargo, la llamada crisis de las democracias liberales, es decir, el establecimiento en los años treinta, de regímenes políticos autoritarios significa un retroceso en dicho proyecto. Entre otras cosas, permite el ascenso de Mussolini en Italia y de Hitler en Alemania. Se genera el clima que dará principio a la peor guerra que la humanidad había experimentado.

La Segunda Guerra Mundial trae consigo trágicas consecuencias: más de 55 millones de muertos y la paralización de industrias y

ciudades con el consecuente estancamiento de la economía europea. Por supuesto que también existen consecuencias políticas, los Estados Unidos se convierten en la superpotencia mundial. Surge entonces la idea de unificar Europa como reacción a esta circunstancia. Se crea la OTAN. Se agudiza la confrontación de los países socialistas ante los países capitalistas, que se traduce en lo que conocemos como la guerra fría. Este cúmulo de acontecimientos es una muestra panorámica del escenario en que el informalismo se desenvuelve.

A ello podemos sumar una mención de las condiciones en que se encuentra el pensamiento en ese tiempo. Ante los estragos de la primera y segunda guerra mundial surge un estado de escepticismo frente a los postulados de la sociedad occidental. El existencialismo que se había explorado en Alemania en el período de entreguerra había cobrado un nuevo auge, principalmente en Francia, donde fue adoptado y desarrollado con gran fuerza. Las grandes guerras, los movimientos políticos y económicos, el desarrollo tecnológico, la industrialización, habían colocado al individuo en una inquietante situación de impotencia. De ahí que se plantea la necesidad de una revaloración del individuo y de su cuidado, así como también se revela la inquietud por comprender el fin último de la existencia que el existencialismo plantea como aquella responsabilidad del individuo, resultado de asumir su libertad³. Resultará adecuado hacer un muy breve análisis de esta situación, pues es también uno de los objetivos hallar los vínculos entre el pensamiento de la época y su influencia en los aspectos propiamente plásticos.

Giulio Carlo Argan hace una interesante descripción de la circunstancia histórica del arte moderno. El afirma que el problema del arte moderno es esencialmente de inserción en lo social, es decir, la necesidad de una participación en la circunstancia de su entorno.

³ Victoria Combalia, *Tàpies*, 1992, p. 79

El arte moderno pretendió desde el principio estar ligado al proyecto democrático europeo, de manera que a lo largo del siglo sufrirá sus mismas crisis, siendo las peores los conflictos bélicos mencionados que precedieron al nacimiento del informalismo. Acerca de ello Argan hace una pregunta: "¿(...) debemos creer que así como la experiencia amarga de la primera guerra llegó a persuadir a todos de la necesidad de confiar al máximo en la razón, la experiencia trágica de la segunda ha conseguido probar la inutilidad de todo llamado a la razón y a la conciencia?"⁴ La respuesta sería en todo caso que es necesario crear una nueva racionalidad. Pero lo que interesa destacar con esta cita es precisamente la situación desmoralizada de la Europa de la posguerra, aunque se trata en realidad de una situación generalizada en prácticamente todo el mundo occidental. Pero el arte en su búsqueda de trascendencia social se ve también afectado. Si en el período de entreguerras un arte como el constructivismo aspira a la integración en el mundo de una estética racional con la finalidad de constituir un medio de conocimiento y con la aspiración de ser partícipe en la búsqueda de una mejoría en la vida y en la condición humana, un arte después de la Segunda Guerra ya no puede estar tan seguro del papel que debiera corresponderle. Por un lado el artista quiere saberse útil a la sociedad (*útil* en el sentido de que su obra signifique una aportación, ya sea apuntando a una nueva estética o búsqueda de la belleza, y de la virtud, ya sea de una reflexión dirigida a la sensibilidad o a la búsqueda de la verdad o la justicia, pero siempre al servicio de la sociedad). Por otro lado el valor del individuo se ve reducido a nada en una sociedad que condiciona su comportamiento y tiende a mediatizar su relación con el mundo por medio de las habladorías y la publicidad⁵. Tenemos entonces una doble expectativa: el papel del arte integrado en lo social y el arte al rescate del individuo como alma y espíritu. El conflicto es más complejo todavía. La integración del arte en una sociedad como la nuestra, siempre podría implicar la pérdida total del individuo, al obligarlo a adaptarse a sus normas en la búsqueda del siempre

⁴ Giulio Carlo Argan, *Salvación y caída del arte moderno*, 1964, p. 27

⁵ Martin Heidegger, *op cit.* 1932, pp. 186-189

indeterminado *bien común*. Una sociedad como la nuestra y no aquella pasada de los años cincuenta pues, en lo esencial, seguimos inmersos en una sociedad mediatizadora, ahora más que nunca a través de los medios electrónicos, como lo dice Merleau Ponty, hemos llegado al punto en que el conocimiento del hombre se logra a través de conceptos o informaciones previamente procesadas, "el pensamiento «operacional» viene a ser una especie de artificialismo absoluto, como se ve en la ideología cibernética, en que las creaciones humanas son derivadas de un proceso natural de información, pero él mismo concebido conforme al modelo de las máquinas humanas. Si este género de pensamiento se hace cargo del hombre y la historia, y si fingiendo ignorar lo que sabemos de ellos por contacto y posición, trata de construirlos a partir de algunos índices abstractos, como lo han hecho en los Estados Unidos un psicoanálisis y un culturalismo decadentes, pues el hombre llega a ser verdaderamente el *manipulandum* que cree ser; si esto ocurre, se entrará en un régimen de cultura donde no hay más verdad o falsedad respecto al hombre y a la historia, un sueño o una pesadilla de los que nada podría despertarlo."⁶ La sociedad actual valora al individuo de una manera peculiar y engañosa. Pero el caso contrario, es decir, la manifestación individual absoluta, es imposible sin un individuo concreto y libre. En el informalismo encontramos una clara voluntad de recuperar el valor del individuo, sin que esto signifique una verdadera salvación del hombre por el arte. Al respecto nos dice Argan del informalismo:

"Se dirá que el fin último es el de recuperar, inclusive en su más desnuda existencialidad, el valor del individuo, para rescatarlo del nivel uniforme de la colectividad. Pero el individuo incapaz de formarse a través de sus propias experiencias y situaciones, incapaz de definirse en relación con la realidad, no es una unidad sino una nada: el problema no está entonces en restituir una concreción vital al individuo, sino en establecer una relación entre dicha concreción y la que

⁶ Merleau Ponty, *El ojo y el espíritu*, 1977, p.11

corresponde a la sociedad"⁷, concreción que se debe dar en primer lugar en la apertura afectiva y después en la relación entre los proyectos.

De esta manera encontramos que el informalismo viene a significar una respuesta de la expresión individual, enmarcada por un contexto que amenaza con aniquilarla. Hablamos pues, de la incidencia de la circunstancia histórica en el individuo como uno de los factores que desencadenan las tendencias informales, no como un proyecto social sino como actitud.

Esta circunstancia histórica de la que hablamos no es uniforme en todo el mundo. La gran diferencia entre el escenario europeo y el escenario de América (concretamente los Estados Unidos), era que en E.U. encontramos una repercusión psicológica como es natural. Habían participado en la guerra pero para la mayoría se trataba de un suceso lejano. Europa en cambio, fue el escenario físico de la guerra. Sin embargo, no hay que olvidar que fueron en gran medida inmigrantes europeos quienes dieron impulso al informalismo americano. Las repercusiones económicas de la guerra influyeron en el enorme avance del mercado del arte en E.U. que se consolidó también como potencia artística. El papel jugado por las galerías es de enorme trascendencia. No sólo organizan exposiciones, sino que también editan catálogos, libros y revistas, organizan conferencias, ofrecen eventos culturales a los interesados.⁸ Se busca convertir a los Estados Unidos en la nueva capital del arte y en particular a la ciudad de Nueva York. París se conforma con seguir siendo la capital europea del arte ante el rezago de los otros países: Alemania e Italia destrozados por la guerra, España bajo el régimen franquista, la URSS sufriendo una recesión en el terreno de lo creativo.⁹ De este modo París y Nueva York serían los principales escenarios del desarrollo del arte informal como expresión de la acción

⁷ Giulio Carlo Argan, *op. cit.* p. 37

⁸ Jaques Lassaigne, Jean-Clerence Lambert, et. al. *Historia de la pintura*, 1989, p. 802

⁹ Esther Boix, *Del arte moderno III; Europa y Norteamérica*, 1993, p. 24

y la dinámica individuo-sociedad, sin que esto los ubique necesariamente como paraísos de la libertad, no hay que olvidar por ejemplo, que Pollock termina suicidándose. La circunstancia política mundial también repercute en el impulso otorgado a un arte que se define al menos en apariencia, con una mayor preocupación por el mundo interior, que por involucrarse con alguna postura ideológica determinada. En el caso de los Estados Unidos, el arte abstracto recibe entonces el apoyo notorio del gobierno y de la iniciativa privada por intereses tanto políticos como económicos. El resultado es una supremacía total de la abstracción dividida en las corrientes constructivistas o arte concreto, que son la parte minoritaria, y las corrientes expresivas o informalistas que serían el arte preponderante en aquellos años.

Ahora, la pintura para los años cuarenta y cincuenta había pasado ya por múltiples transformaciones que podemos citar como antecedente pero sin olvidar que el aspecto puramente plástico está sostenido por las variantes históricas que ya hemos esbozado:

- la circunstancia histórico-social
- la incidencia de lo histórico en el individuo y del artista como individuo en la historia.
- la circunstancia del mercado del arte, (propaganda, catálogos, exposiciones, etc. y que es determinada por implicaciones políticas y económicas)
- y finalmente, la circunstancia histórico-plástica.

Hay diversas opiniones acerca de la gestación del arte informalista. Para algunos, desde las *Ninfeas* de Monet ya se vislumbraba un camino hacia este tipo de abstracción, camino que Kandinsky se encargaría de afirmar dándole rumbo a la evolución que llevaría en sus últimas consecuencias al informalismo desde Fautrier

hasta Pollock.¹⁰ Sin embargo, un estudio más atento nos permite observar con mayor precisión los verdaderos rasgos particulares de la tendencia artística que nos interesa, así como sus orígenes mucho más complejos. Pues si bien para llegar al punto del informalismo debieron antes aparecer los movimientos que le dieron forma al arte moderno en general, hay circunstancias mucho más precisas que dan el sentido a las pinturas de las que hablamos. Por eso más que en Monet o en Kandinsky, será en Fautrier, Dubuffet, Hartung, Wols, en quienes se observen los primeros pasos claros hacia un informalismo, más que como el principio de una evolución posterior, como una actitud específica hacia el arte que se haría más recurrente a partir de los años cincuenta.

Aún así, es adecuado enumerar algunos hechos importantes como antecedentes del entorno artístico. Lourdes Cirlot menciona como esencial el enfrentamiento entre la pintura figurativa y la pintura abstracta que tiene lugar en el período de entreguerras". El abstraccionismo tiene su propia diversidad: Encontramos el arte abstracto de Kandinski caracterizado por una estructuración basada en la mancha y un manejo subjetivista del color y la composición; la abstracción expresionista encabezada por Paul Klee; por otro lado el abstraccionismo geométrico de Mondrian y los artistas de «De Stijl»; Frente a todos ellos tenemos las corrientes que no se separaron en gran medida del manejo de la figura. Podemos citar el surrealismo surgido desde 1924 que puede significar una reacción al cubismo y al fauvismo, pero que en raras ocasiones renuncia por completo a la figuración, y también el éxito de un artista como Picasso. El movimiento Dadá es una reacción contra el arte de su época y significa una actitud de llevar al extremo las posibilidades del arte. Es esa actitud límite la que emparenta al informalismo con el Dadá, pues al menos en la ruta particular de cada caso, no se puede ir más allá, sino que exigen un replanteamiento del concepto de arte.

¹⁰ Jaques Lasaigne, Jean-Clarence Lambert, et al., *op cit.* 1989, p. 811

¹¹ Lourdes Cirlot, *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*, 1983, p. 25

Para Lourdes Cirlot, es claro que el antecedente principal es el abstraccionismo, por estar basado el informalismo en un sistema no figurativo, aunque reconoce que su problemática y su ideología son bastante lejanas. Sin embargo, debemos recordar que si el término informalismo no se delimita rigurosamente y por lo tanto, engloba a toda una gama de pintores como *los pintores matéricos, los pintores del signo y del gesto, los pintores espacialistas*, y los pintores que heredaron algunos de sus principios, como es el caso de Lilia Carrillo en México, podemos encontrar que la negación de lo figurativo no es una regla, pues muchos de estos pintores utilizan figuras e incluso símbolos conocidos como en el caso de Antoni Tàpies.

Si consideramos que uno de los elementos más presentes en el informalismo es el gesto en sí mismo como motor de la estructura básica y realización de su obra, no debemos descartar la importancia del surrealismo como antecedente. Desde la escritura automática y los *cadáveres exquisitos* el surrealismo aporta aquella intención de dar al proceso de producción de una obra una importancia primordial pero con la particularidad de que en su caso este gesto serviría como pantalla para autoproyecciones. El ejemplo más claro es la pintura de Max Ernst (chorreados, salpicados, texturas, etc.).

Por otro lado, el conjunto de formas y recursos técnicos que constituye un movimiento o una tendencia artística responde a una justificación profunda, aunque no siempre evidente, en un sentido moral. En el contexto histórico previo al desarrollo del informalismo encontramos una búsqueda de la autenticidad y legitimidad del arte moderno. Con el surrealismo se busca la proyección del mundo interno en la manifestación del subconciente revelado por Freud y el psicoanálisis. De manera opuesta encontramos en el constructivismo la búsqueda de la verdad del arte en la racionalidad. El informalismo, después de la guerra, responde de manera contraria ante ese proyecto racionalista. Argan contrasta la ideología de entreguerras, proyectos del

constructivismo, con el informalismo como tendencia sin proyecto: "La realidad cruda de la materia y del gesto [en el informalismo] es más insensible al mito, a la fábula, a la memoria, a la fantasía, que a la geometría de Mondrian: su «facticidad» implica una dura crítica al constructivismo formal, aun cuando, acusando su aspecto típicamente crítico, disimula el propio criticismo [término que proviene de Kant y que considera: investigación y límites de la naturaleza realizada de tal manera que se evite tanto el dogmatismo como el escepticismo]. La objeción es ésta: si en verdad esa geometría reflejara la estructura racional de la conciencia, el hombre, por decreto divino, estaría a salvo desde siempre; en cambio esta racionalidad no es más que una propuesta, una hipótesis, un proyecto de salvación ... exenta de toda posibilidad de éxito... El proyectar no es nunca estar en la realidad, sino, como dice la misma palabra, un proyectarse por encima de ella [y un impulso temporal que rebasa la intencionalidad inmediata] en un porvenir que no es previsible racionalmente, sino a través de la experiencia del pasado... La verdadera finalidad del proyecto, por otra parte, apunta al proyectar como proceso autosuficiente [su consecuencia será su autenticidad al corresponder en el mundo de la pintura como propuesta válida y a su vez con la comprensión afectiva al respecto] y no al objeto que se hará (podría inclusive no hacerse) [con excepción, al menos, del caso de la pintura]"¹².

De este modo el informalismo tiene un proyecto concreto pero no se trata de un proyecto social sino que se agota en sí mismo, en el acto de hacer, de modificar. No pretende buscar utopías irrealizables. Esto se debe a su carácter ontológico de mostrar facetas del ser de modo pictórico (estados anímicos).

Sin embargo no podemos asegurar que el arte del que tratamos esté por completo desligado de un proyecto social. Tàpies indica, por ejemplo, al hablar de las tendencias señaladas por él mismo como

¹²Giulio Carlo Argan, *op. cit.*; p. 53

vanguardistas, que pretenden "contribuir a contrarrestar esa concepción clásica de la realidad ... incapaz de hacernos experimentar el mundo en profundidad y de mostrarnos los auténticos valores de la vida humana".¹⁹ Esto nos muestra hoy una forma de concebir al arte como contribución a la búsqueda de la emancipación del hombre como tal y como artista plástico para acceder a estructuras plásticas más completas. Sin necesidad de ubicarse de una manera obvia en cierta postura ideológica, pero cumpliendo una función social determinada, como proyección incipiente, pero válida como respuesta: ni más ni menos que *mostrarnos los valores auténticos de la realidad*, (la realidad del sentir en este caso) el arte al servicio del conocimiento y de la búsqueda de la verdad.

Algunos de los artistas más representativos de este movimiento son:

Jean Fautrier, pintor al que se le ha señalado como uno de los iniciadores del informalismo europeo. A fines de los años veinte sus obras mostraban ya texturas con tendencia al informalismo aunque aún conservaba la figuración como referencia. Su serie *Otages*, evidencia el interés por la materia y por los procesos técnicos a los que ésta puede ser sometida.

Esas composiciones están conformadas por una superficie de empaste uniforme sobre las que se aplican capas de empaste más irregular consiguiendo relieves que crean un juego de densidades. Estas distintas densidades provocan un dinamismo discontinuo. Consigue una armonía especial entre el uso de colores sutiles contrastados con la aspereza y rugosidad de las superficies.

Jean Dubuffet, es de los primeros en interesarse por las posibilidades de la materia. Utiliza diversos materiales. A veces raya,

¹⁹ Antoni Tàpies, *La realidad como arte*, 1989, p.177

con algún instrumento puntiagudo, la materia que ha aplicado y crea efectos numerosos mediante este proceso. En muchos casos la figura está presente pero la riqueza de textura de las obras resulta dominante. En algunas ocasiones llega a abandonar la figura por completo. Crea un lenguaje en el que la materia tiene una traducción espiritual.

Alberto Burri, artista italiano es uno de los más interesados por la materia. Sus cuadros están conformados por materiales muy diversos y heterogéneos, nunca demasiado transformados, en contraste con la manera en que son utilizados por Dubuffet. Metales, telas, maderas quemadas, y toda una gran variedad de materiales, son pegados por medio de goma, ensamblados o surcidos entre ellos. La mayoría de las veces, se yuxtaponen áreas de distintas cualidades, creando una discontinuidad en la superficie del cuadro.

Wols (Wolfgang Shultze), alemán de origen se traslada a París en 1932. Sus pinturas informales contrastan manchas de color más o menos uniformes, contra zonas de materia más abultada. Obtiene efectos rítmicos mediante la utilización del *dripping* y la aplicación de estos empastes en colores contrastados. Sus dibujos son también interesantes. Coloca la pluma en la superficie sin una idea preconcebida y comienza a trazar sin conocer en un principio cual será el resultado de estos grafismos automáticos.

Mathieu al igual que Wols, son considerados de acuerdo a la clasificación de Dorfles, como pintores del signo. Mathieu da mucha importancia a la velocidad de ejecución de las obras pues, de este modo, dice, se evita la referencia a la naturaleza, a alguna estética preconcebida o a un boceto. Sin embargo en su procedimiento semi-caligráfico, se puede intuir un trabajo que sigue un ordeamiento preestablecido en donde la concentración de trazos es mayor hacia el centro de las composiciones.

Hans Hartung, si bien desde muy temprana edad se interesa por la pintura abstracta e incluso realiza algunas acuarelas, no es sino hasta 1946, cuando llega a la etapa gestual que lo caracteriza como informalista. La velocidad del trazo es importante en sus trabajos. Estos trazos se hacen sobre superficies de color uniforme o con degradaciones sencillas, marcando líneas en direcciones bien definidas. Es de este modo que sus composiciones distribuyen el espacio y crean tensiones que empujan hacia afuera desde dentro del cuadro.

Jackson Pollock "constituye el ejemplo sintomático de la voluntad del nuevo arte de romper con los esquemas del cuadro de caballete ...". La técnica del *Dripping*, que consiste en chorrear el color desde un recipiente suspendido sobre el cuadro sin que este sea tocado directamente, constituye uno de sus mayores hallazgos para lograr que en sus obras aparecieran una multitud de signos que se pierden en una maraña de líneas y manchas que se proyectan hacia el infinito, sugiriéndonos una red en constante movimiento. El action painting, como se ha denominado al movimiento informalista de los Estados Unidos, concede una importancia primordial al proceso de trabajo. Se trata de una organización jerarquizada por capas de color que emergen desde la base del lienzo. Su carácter "informal" está en la planeación del movimiento de tales capas de color para lograr una producción variada.

A esta lista podemos agregar muchos nombres de pintores que pueden considerarse informalistas o emparentados de alguna manera con este movimiento: Guiette, Sallés, Appel, Soulages, Schneider, Beynon, Brown, Riopelle, Ruth Franken, Hosiasson, Noël, Jenkins, Oscar Gauthier, Osorio, los italianos Donati, Moreni, Vedova, Chighine, Carena, Parisot, Bionda, Corpora, Santomaso, los japoneses Imai, Yoshigahara, Motonaga, Kanayama, los alemanes Bernard Shultze, Otto Goetz, Heinz Trökes, Peter Brüning, Hans Platschek, K. H. Wiener, Rolf

Cavael, y la pintora portuguesa Vieira da Silva.¹⁴ Por otro lado están los estadounidenses de la escuela de Nueva York que, junto con Pollock, son exponentes del *action painting*: Mark Tobey, Sam Francis, De Kooning, Jack Tworikov y Clifford Still.

El informalismo perdió fuerza en los años setenta. Una de las razones fue el agotamiento por repetición. Se llegó al punto en que las bellas texturas y las armonías sutiles establecieron un esteticismo fácil ya sin propuesta. Muchos artistas adoptan un seudoinformalismo que fue fácilmente aceptado por el público, y que podía ser interpretado con la misma percepción que exigían los cuadros ochocentistas de paisaje, atribuyéndoles características atmosféricas que terminaba por alejarlos de su naturaleza informal y propositiva de nuevos horizontes de escrituras asemánticas.¹⁵ Además cobraron importancia otras tendencias artísticas novedosas como lo eran el Pop o el arte conceptual. Se dió entonces un regreso del interés por la figuración. No obstante, el informalismo no ha dejado de tener presencia en el contexto de la pintura actual aunque no con la intensidad que tuvo en el período ya mencionado. Incluso puede hablarse de una importante influencia en obras de la llamada nueva figuración como la de Francis Bacon, que practica deformaciones sobre un dibujo haciendo uso de la improvisación y del trazo gestual.

b) Análisis del término "informalismo"

Ante un término como el de "informalismo", será conveniente hacer una revisión breve de lo que éste significa realmente. De lo primero que nos podemos percatar es de su ambigüedad en cuanto a la explicitación del contenido concebido tradicionalmente. Pretendemos dar claridad al concepto al encontrar elementos de unidad entre algunos de los autores que se han dedicado al estudio de este tema. Debemos tomar en cuenta que cuando se habla de tendencias artísticas, la manera de clasificar

¹⁴ Gillo Dorfles, *op. cit.* p. 42

¹⁵ *Ibid.*, p. 44

resulta siempre tan sólo una aproximación que obliga a desechar algo de información y conservar otro tanto en función de su objetivo. De la misma manera se justifica en esta investigación dedicada al análisis del concepto de temporalidad. En función de éste concepto se buscará una adecuada definición del informalismo, pero tratando de no dejar de lado el concepto global.

El término "informalismo" resultaría bastante confuso si no nos propusieramos desde un principio poner en claro la tendencia pictórica que tratamos aquí bajo ese nombre. Esto es importante porque bajo el término de "informalismo" se pueden considerar muchas tendencias emparentadas. Pero éste parentesco no está determinado siempre por los mismos elementos e incluso hay artistas que sin ser informalistas, coinciden en algún aspecto con el modo de trabajar de éstos. Encontramos casos como el del italiano Capogrossi cuyo arte está basado en un sistema de signos que por su factura podríamos considerar lejano de los pintores claramente informalistas como Tobey y, sin embargo, en sus valores sígnicos puede resultar más cercano a él que alguien como Fautrier, que, por su parte, se acerca más desde el punto de vista de la ejecución gestual. De este modo nos encontramos con un amplio margen de posibilidades de incluir o excluir obras y autores en nuestro tema, lo cual nos ofrece la ventaja de permitirnos acudir eventualmente a alguna obra que se encuentre en los límites o en la periferia de lo informal sin temor a salirnos del tema.

Volviendo al análisis, la primera clave para su comprensión está en el término mismo: «arte informal» sería, en apego estricto a dicho término, aquel que implique "lo contrario a toda forma, opuesto a toda voluntad formativa, rebeldía frente a toda estructuración preconcebida y racional".⁹ Sin embargo, sería difícil encontrar que alguna pintura de las llamadas informalistas, cumpliera estrictamente con tales características, ya veremos que no puede ser *contrario a toda voluntad formativa* y que

⁹ *Ibid.* p. 41

esta *rebeldía frente a toda estructuración preconcebida y racional*, sólo se manifiesta en la ejecución pictórica resultado de una intención preconcebida como lo muestra el proceso del *action painting* de Pollock. Gillo Dorfles, de quien hemos tomado esta primera definición, hace una clasificación mucho más matizada en ese sentido. El distingue tres tipos de direcciones del arte de *esa época*:¹⁷ el arte *signico y gestual*, el arte *matérico*, y el arte que él llama propiamente *informal*¹⁸. Lourdes Ciriot agrega el *espacialismo*. De cualquier modo se trata de tendencias emparentadas y nunca delimitadas de manera precisa. Sin embargo el mismo Dorfles hace mención de una definición bastante general del «arte informal»: «una abstracción muy amorfa y escasamente estructurada»¹⁹. Nosotros podemos afirmar que está estructurada pero en otro sentido.

Umberto Eco habla de lo informal refiriéndose a la generalización del arte de un período²⁰. El define las obras informalistas como obras abiertas a un amplio campo de posibilidades de interpretación. En la medida en que los signos de las obras se hacen más ambiguos, sus posibilidades interpretativas se multiplican. Es esta una de las direcciones tomadas por el arte moderno: abandonar las significaciones unívocas y dotar de cierta movilidad interna a la obra, a su interpretación y a su percepción. La información que una obra aporta visualmente puede enriquecerse hasta cierto límite. Cuando se ha sobrepasado ese límite nos encontramos con que toda intención estructuradora habrá desaparecido y es el caos, la comunicación ceros o a partir de ceros. Si el informalismo pretende ser una forma de

¹⁷ Debemos recordar que el informalismo convive con otras tendencias artísticas que en el mismo momento resultan ser distintas e incluso contrarias a él. "Evidentemente el informalismo no cubre toda la área de la experiencia estética: toda una serie de fenómenos indudablemente estéticos, desde el urbanismo a la arquitectura y el diseño industrial, no presenta ninguna relación analógica con los hechos que consideramos dentro de la categoría del informalismo, y esta fractura... demuestra que existe un desacuerdo acerca de la naturaleza y la finalidad del quehacer artístico." (Giulio Carlo Argan, *op. cit*; p. 44)

¹⁸ Para Dorfles, se trata de aquel que renuncia por completo a una intención signica y semántica, lo cual excluye a la pintura signico-gestual como la de Hartung o Mathieu, y a la pintura matérica como la de Tàpies o la de Burri. Gillo Dorfles, *op. cit*; p. 41

¹⁹ *Ibid.* p. 19

²⁰ Umberto Eco, *Obra abierta*, 1992, p. 193

comunicación, enriquecida de algún modo con su ambigüedad, entonces debe estar colocado en el límite del máximo desorden que aún la permita. El gesto es una de las expresiones de ese límite. La simple intencionalidad convierte cualquier elemento en signo.

Podemos hablar de algunos elementos que son constantes en muchas de las obras informalistas, sin olvidar que, debido a la tan amplia diversidad de pinturas que son consideradas como tales, existen excepciones y matices. Por eso mismo los distintos autores que han tratado el tema, aportan, según sus respectivos criterios, elementos que si bien no unifican el concepto de informalismo, sí permiten que se enriquezcan las posibles definiciones al complementarse. De ellos hemos tomado algunos elementos característicos de esta tendencia:

- La velocidad de ejecución, relacionada con lo gestual.
- Empleo predominante de "elementos gráficamente diferenciados más que de la extensión de amplias superficies de color"²¹.
- Uso significativo de la materia.
- La materia tratada a nivel de "instintos no sujetos a una técnica preconcebida."²²
- Una estructura que se halla al límite de sus posibilidades de interpretación pero que por la intencionalidad de su realización se convierte en signo.

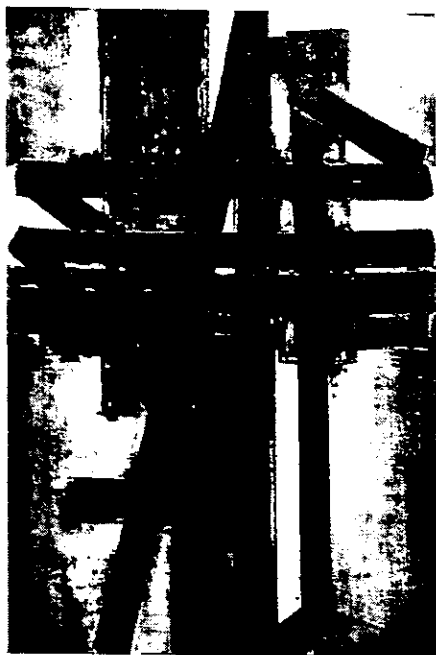
Así podemos mencionar como los elementos básicos: el gesto, el signo, la materia, el proceso y la velocidad. Estos elementos junto con otros tantos, serán comentados con mayor precisión en el capítulo segundo, dedicado al análisis formal.

Por lo pronto podemos decir que lo que rehúye el informalismo en primer término es la representación. Pero su manera de evitarla es utilizar un procedimiento técnico como valor, es decir, lo importante no

²¹ Gillo Dorfles, *op. cit.* 1976, p.19

²² Esther Boix, *op. cit.* 1993, p. 33

es lo que se hace sino la manera en que se hace, o más allá, el acto mismo de hacer. Si el papel de la materia en otras tendencias artísticas era ser transformada en algo más, en el informalismo la materia vale por sí misma al igual que el proceso de transformación de ésta. En palabras de Argan el informalismo es: "...el proceso constitutivo de una imagen consustanciada con la materia."²³ Es de este modo que podríamos considerar una disminución en la importancia de la forma ante la importancia de la materia por sí misma, si no fuera por que esta exaltación de la materia la convierte en un valor formal predominante. Por eso mismo no debemos confiar en el término informalismo en el sentido literal de extinción de la forma, sino en el sentido del espacio plástico como fusión de la forma, la materia y el significado.



I. Soulages, *Pintura*, 1952.

²³ Giulio Carlo Argan, *op.cit.* p. 88

1.2. La corriente existencialista en relación con el informalismo.

Los objetivos de este capítulo son:

- a) Explicar brevemente qué es el existencialismo.
- b) Cómo es planteado el problema de la temporalidad en la filosofía de Heidegger.
- c) Y finalmente la relación del existencialismo con el informalismo.

a) Existencialismo

El existencialismo no es propiamente una doctrina filosófica, sino una tendencia que se dirige a examinar el problema del ser y lo enfoca de manera particular. Al tiempo que aclararemos en este capítulo lo que significa, también delimitaremos nuestro alcance en lo que respecta a nuestro estudio del existencialismo. En este sentido, cabe aclarar que más que hacer un análisis del existencialismo en sí, lo analizaremos en su relación de influencia con las obras de los pintores informalistas y, en todo caso, será un análisis de las ideas existencialistas puestas de manifiesto en ellas. De cualquier modo hace falta, para la consecución de los planteamientos que se proponen, una breve explicación de los conceptos del existencialismo.

Los filósofos considerados como existencialistas son varios: Husserl, Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Sartre, Marcel, Le Senne. El rasgo común que los define es la constante de una preocupación por la existencia. Pero también hay grandes diferencias entre las teorías filosóficas de cada uno. Este estudio se concentra principalmente en el existencialismo de Martin Heidegger por ser su filosofía la que en mayor medida ha permitido establecer su relación de influencia sobre el informalismo.

Aproximadamente a partir de 1930 surge un conjunto de corrientes

filosóficas que tienen por objeto el análisis de la existencia, significando con *la existencia* "el modo de ser propio del hombre en cuanto es un modo de *ser en el mundo*, o sea, siempre en una situación determinada analizable en términos de posibilidad".²⁴ Es decir, el análisis de las situaciones en que el hombre llega a encontrarse. La existencia es, siempre, hallarse en relación con el mundo. El mundo lo conforman las cosas y los demás hombres. Como no se trata de leyes inflexibles las que rigen estas relaciones, tienen que ser analizadas en términos de posibilidad.

La obra *El ser y el tiempo* de Martin Heidegger está dedicada al análisis del problema del "ser". Desde escritos anteriores a esa obra como en *El análisis sobre el concepto de Tiempo en la historiografía*, Heidegger había establecido una contraposición entre la esfera lógica y los hechos puramente psíquicos. En estos escritos se da el primer paso hacia el análisis del ser, rechazando el concepto de ser como simple presencia. Se trata en un sentido general de diferenciar el *ser* del *ente*. El ente es una simple presencia, el ser está constituido por una estructura compleja.²⁵

En *El ser y el tiempo* lo primero que Heidegger hace es un análisis preparatorio del ser del hombre. Para estudiarlo del modo más general, se parte de lo que Heidegger llama "cotidianidad" o el término medio, que no es otra cosa que una estructura del ser que no privilegie algún aspecto de este sobre los otros y que indique los modos de ser reales y posibles del hombre. Se parte de una premisa: "el ser del hombre está caracterizado por hallarse frente a un complejo de posibilidades que no todas necesariamente se realizan"²⁶. El hombre es siempre un "poder ser", nunca es algo dado pues se distingue de las cosas precisamente por estar referido a posibilidades y por no existir como realidad simplemente presente.²⁷

²⁴ Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, 1974, p. 490

²⁵ Gianni Vattimo, *Introducción a Heidegger*, 1991, pp. 11-13.

²⁶ *Ibid*, p. 25

²⁷ *Ibid*, p. 11-13.

El hombre está referido a posibilidades y estas posibilidades están referidas en un mundo de cosas y de otras personas. El hombre es un "ser en el mundo". Este mundo no es la contraposición del "ente", como la contraposición sujeto-objeto pues las cosas no son simples presencias. Las cosas son para nosotros "instrumentos". Están significadas por su "utilizabilidad"²⁸. La "utilizabilidad" de las cosas (*Zuhandenheit*, traducido por José Gaos como "lo a la mano"²⁹) es decir, su significado en relación con nuestra vida (amenaza, placer, indicio de algo diferente, etc, en suma todos los modos en que las insertamos en nuestra existencia y de alguna manera las referimos a nuestros fines).³⁰

Tenemos entonces que el ser del hombre es un poder ser, y es un ser en el mundo. El ser está siempre situado y por tanto es "ser ahí" (*Dasein*) y este ser ahí deviene en dirección de la posibilidad. Está situado de manera dinámica.

El *Dasein* está constituido por ciertos modos posibles de ser que se ponen de manifiesto en el análisis de la existencia y que Heidegger llama "existenciarios".

El *Dasein* está en el mundo ante todo como "comprensión". Si el mundo es la totalidad de relaciones y referencias, la comprensión es un estado de apertura preliminar. Al *Dasein* no le son dados un conjunto de objetos a los que se atribuye posteriormente un significado, sino que las cosas se le dan siempre a través de un significado.³¹

El *Dasein* está en el mundo en un estado de *apertura afectiva*: además de la *comprensión* de una totalidad de significados, el *Dasein* tiene siempre una *disposicionalidad*³² que obedece a lo emotivo. El

²⁸ *Ibid.*, p. 28.

²⁹ Martin Heidegger, *op cit.* pp. 80-85.

³⁰ Gianni Vattimo, *op cit.* 1991, p. 28.

³¹ Gianni Vattimo, *op cit.* pp. 32-35.

³² El término *Befindlichkeit* traducido por Vattimo como *disposicionalidad* (Gianni Vattimo, *op cit.*, p. 36) y por José Gaos como *encontrarse* (Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, traducción de José Gaos, FCE, p. 151.) que se refiere a una situación afectiva.

Dasein está siempre en una situación afectiva con respecto a los entes del mundo. "El *Dasein* no es nunca un sujeto puro porque no es nunca un espectador desinteresado de las cosas y de los significados."³³

De este modo la apertura afectiva nos muestra que el *Dasein* es un *proyecto lanzado*, pues si esta apertura afectiva "...es un aspecto constitutivo de nuestro estar abiertos al mundo... es algo que nos encontramos sin poder dar razón de ello, la conclusión será que la *disposicionalidad* nos pone frente al hecho de que nuestro modo originario de captar y comprender el mundo es algo cuyos fundamentos se nos escapan... ya que la afectividad es precisamente lo que cada uno de nosotros tiene de más propio, de más individual y de más cambiante."³⁴

"Esta estructura *lanzada* del *Dasein* es lo que Heidegger llama la *efectividad* [o facticidad](*Faktizität*) de la existencia. Efectividad y *Geworfenheit* (estado de yecto) son expresiones sinónimas..."³⁵

El *Dasein* es siempre un proyecto. Heidegger lo define haciendo la distinción entre existencia auténtica y existencia inauténtica. El *estado de yecto* nos vincula con la condición de *caída* que se refiere a que el *Dasein* está en el mundo en un estado interpretativo. Si es *proyecto lanzado*, "...la comprensión preliminar del mundo... se realiza como participación irreflexiva y acrítica en un cierto mundo histórico social..."³⁶ El *Dasein* está en el mundo junto con otros por lo que se identifica con ellos y cae en la publicidad del "se" (*man*). El *Dasman* es el hombre común, regido por la publicidad y las hablaturías (cuya proyección en lo pictórico corresponde a lo trillado). La existencia inauténtica "...es la incapacidad de apropiarse de las cosas en su verdadera esencia de posibilidades."³⁷

³³ Gianni Vattimo, *op cit.* p. 38.

³⁴ *Ibid.*, p. 39.

³⁵ *Ibidem*

³⁶ *Ibid.* p. 41.

³⁷ *Ibid.* p. 51.

El *Dasein* es posibilidad, pero deja de ser una posibilidad abierta cuando muere. La muerte no es una simple posibilidad más del *Dasein* porque no es un hecho que se suma a los demás de su existencia. Con la muerte el *Dasein* ya no es más. Más allá de la muerte nada más le es posible al *Dasein*. La muerte como posibilidad insuperable es la *posibilidad de la imposibilidad*. La muerte es por tanto, la posibilidad más auténtica del *Dasein*, pues no puede ser experimentada (en el ser propio) más que como posibilidad. Asumir la muerte de un modo auténtico permite al *Dasein* aceptar todas las demás posibilidades en su carácter de puras posibilidades. "El *Dasein* auténtico es tal precisamente y sólo en cuanto se relaciona con el mundo en términos de posibilidades....La anticipación de la muerte nos vincula con el concepto de temporalidad entendida como sentido del ser del *Dasein*." ³⁸

Una vez aclaradas las categorías principales de la estructura del ser podemos resumir que : "Si bien Heidegger ha puesto bien a luz...que la existencia es trascendencia y proyección, ha hecho ver así mismo, cómo la trascendencia y la proyección son al final imposibles, ya que la trascendencia está más acá de lo que debería trascender y la proyección está dominada y anulada por lo que ya es o ha sido. El carácter de la existencia que termina por prevalecer en la filosofía de Heidegger es la *efectividad* o facticidad, por la cual el «ser ahí» es yecto en el mundo, en medio de los otros entes, al mismo nivel y con ello abandonado a ser lo que de hecho es. De tal modo, la existencia puede ser sólo lo que ya ha sido. Su posibilidad no es «estado de abierto» hacia el futuro, recae en el pasado y no hace más que volver a dar perspectiva al pasado mismo como futuro. Por lo tanto, el trascender, el proyectar, es una imposibilidad radical, una nada nulificadora. Como alternativa auténtica queda solamente el proyectar o precursar esta misma nada. Esto es el "ser relativamente a la muerte", o sea "encontrarse ante la nada de la posible imposibilidad de su existencia". La "posibilidad de la imposibilidad" sería una contradicción en los términos en caso de que

³⁸ *Ibid.*, pp. 48-54.

aquí posibilidad no significara "comprensión". La existencia es esencial, radicalmente imposible; lo que es posible es la comprensión de esta imposibilidad. El «ser relativamente a la muerte» es justo tal comprensión." ³⁹

b) La temporalidad

El concepto de temporalidad en Heidegger es esencial para su análisis del ser y dista mucho de la concepción convencional del tiempo. El Dasein está constituido por la temporalidad.

Hemos visto ya que "la decisión anticipante de la muerte es una salida del estado de inautenticidad. Pero ese estado es reconocido como tal sólo en la decisión, abriéndose al futuro propio, asumiendo su propia culpabilidad [la angustia de puesta de manifiesto al escuchar la voz de la conciencia al reconocer que el *Dasein* vive siempre ante todo en la inautenticidad y la dispersión], en la cual se encuentra ya sumida desde siempre y de la cual debe salir. El ser lanzado como ser culpable es el *pasado* del *Dasein*. Por cuanto, según vimos, la decisión anticipante posibilita como posibilidades verdaderas las posibilidades *efectivas*, ella hace ver concretamente tales posibilidades, es más hace que se presenten al ser... El ser del Dasein se define unitariamente como *Sorge* (cuidado, cura, preocupación). El sentido mismo de la *Sorge* es la temporalidad...La decisión es posible sólo como hecho temporal, de suerte que el *Dasein* está constituido radicalmente como temporalidad."⁴⁰

Se habla de un tiempo interior "originario y propio de la existencia". Se trata de un tiempo interno surgido del ser. Si las cosas no existen como simples presencias, esto se aplica también al tiempo. Para Heidegger el ser no está en el tiempo sino que es el tiempo mismo. Sólo se es en el tiempo. Y el ser nunca es algo definitivo y terminado.

³⁹Nicola Abbagnano, *op cit.* p. 490.

⁴⁰Gianni Vattimo, *op cit.* pp. 54-55.

siempre está en movimiento y su movimiento es rumbo a su propia aniquilación, hacia la muerte. La esencia del ser es la temporalidad, pues éste se encuentra en un constante devenir: "Heidegger ha interpretado el tiempo en términos de posibilidad o de proyección: el tiempo es originariamente el *advenir* ... cuando el tiempo es auténtico (esto es, originario y propio de la existencia) es «el venir en que el *ser ahí* adviene a sí en su posibilidad más peculiar». «Advenir - dice Heidegger- no mienta aquí un *ahora*, que no se ha vuelto *real*, pero que *llegará a ser*, un buen día, sino el porvenir en que el «*ser ahí*» es su más peculiar *poder-ser*. El *precursar* hace al *ser ahí* *propiamente* advenimiento, pero de tal suerte que el mismo *precursor* es posible en tanto que *ser ahí*, *en cuanto siendo* general, adviene a sí ya siempre». El pasado como un *ya-sido* está condicionado por el porvenir porque, así como son auténticas las posibilidades que *ya han sido*, también *ya han sido* las posibilidades a las que el hombre puede auténticamente retornar y que aún puede hacer suyas. Tanto el tiempo *auténtico* que es aquel por el cual el ser ahí proyecta su propia posibilidad privilegiada (aquel que ya ha sido, de manera que sus elecciones son elecciones de lo ya elegido, o sea de la imposibilidad de elegir), como el tiempo *inauténtico*, que es el de la existencia vanal en la que el tiempo llega a ser una sucesión infinita de instantes, son ambos el sobrevenir al ser ahí (o sea el hombre) lo que la posibilidad proyectada le proyecta y, por lo tanto, es un *presentarse*, desde el futuro, de lo que ya ha sido en el pasado...Heidegger habla...de tiempo finito, o sea de tiempo auténtico, ya que el tiempo inauténtico... es el desconocimiento parcial de la naturaleza del tiempo y su concepción como línea abierta y sucesión infinita de instantes".⁴

c) Relación del informalismo con el existencialismo

La característica más obvia que los une es la intención de significar una respuesta ante la angustia del individuo. Pero esa

⁴Nicola Abbagnano, *op cit.* p.1138

angustia es la condición ineludible para el ser auténtico. El arte informalista es resultado de la conciencia angustiada pero auténtica del ser-artista. De manera más profunda y esencial, encontramos relación en la relevancia que tiene el proceso mismo de su producción y en el carácter inmediato de los significados. Esto da a la obra artística un sentido distinto. Como Jean Baudrillard menciona: "La obra moderna deja de ser sintaxis de diversos fragmentos de un cuadro general del universo, «en extensión» donde juegan la continuidad y la reversibilidad: es una sucesión de momentos."⁴² La expresión *sucesión de momentos* contradice a la concepción del tiempo surgido del ser desarrollada por Heidegger, sin embargo esa nueva concepción de la obra moderna parte de ese significado generado por el informalismo en el que la obra vale por el momento del acto creador quedando como huella o vestigio de una acción intencionada. A este respecto encontramos dos posturas posibles la que considera que la influencia heideggeriana ha dado como resultado una serie de pinturas que por surgir de la individualidad de cada ser, están constituidas por un gesto que no comunica sino que vale únicamente por su facticidad. Y otra postura es aquella que si bien considera la importancia de la facticidad de la pintura informalista, no pierde de vista que existe una estructura sintáctica en cada obra y por lo tanto es susceptible de ser analizada.

Camón Aznar dice al respecto: [el arte abstracto] "...no procede de las arbitrarias estilizaciones de los temas reales, ni de una creación puramente sensorial, sino de esta visión del espacio y del tiempo como irradiante de cada ser, conformando ámbitos y perspectivas, superposición de los planos, sucesión de los fulgores, dinámica de las líneas y de las manchas según las exigencias espaciales o temporales de las distintas formas de la conciencia. Estas cumplen en el arte abstracto la misión Heideggeriana de una absoluta originalidad. Son inasimilables porque su desarrollo tempo-espacial es radicalmente unívoco. Ni su plano espacial se corresponde con el nuestro, ni el ritmo

⁴² Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, 1991, p. 108

de su tiempo puede tener acordancia alguna con el del resto de las criaturas. Esas iluminaciones que, según Heidegger, puede sentir el hombre para percibir y aprehender el mundo en el que se ha desarrollado su destino, faltan en su relación con el arte. Este se despliega como la aureola individual y solitaria de cada evocación imaginaria, y por lo tanto queda incógnito para cualquier contempación. Ya el artista puede inventar formas sin contacto ni semejanza con las naturales. [cabe preguntar si estas semejanzas son condición forzosa para poder comunicar]

“La realidad de cada ser radica en la teoría existencial en su capacidad de aislamiento y de incompatibilidad con los demás. Y la expresión más auténtica de esta singularidad se encuentra en el desarrollo de su tiempo y de su espacio, insolidarios con los del resto de los seres...Cada ser tiene su significación y su destino totalmente incomprensible... En el arte abstracto puede encontrarse la expresión de un aspecto de las teorías de Heidegger llevadas a sus últimas consecuencias. El existir como manifestación de la angustia puede tener su correlato en una formas que se saben desamparadas de toda protección natural, de toda encarnación en criaturas vivas. La conciencia tantea angustiosamente sus muros y no sale da ahí. Y es esta busca dentro de sí misma, este palpar a los seres intramundanos, lo que explica estas creaciones que sólo tienen justificación como huellas del alma. No hay efusión ni del espíritu ni hacia Dios ni hacia los demás seres. Es una explosión de la soledad intrascendente de cada ser, de su muerte en cuanto intransmisibilidad y finitud absoluta. Al consustancializarse el mundo y el hombre no queda más vía de expresión que la inefabilidad de cada alma. Ello ha eliminado el espacio porque fuera de sí no hay ámbitos, sino valores significativos. No hay formas, sino signos. Y los anhelos y las angustias se concretan en un lenguaje ininteligible por su falta de plasticidad, por su ausencia a toda referencia objetiva.”⁴³ Pero debemos recordar que esa incompatibilidad

⁴³ Camón Aznar, *El tiempo en el arte*, 1958, pp. 379-381

de la que habla Camón Aznar no es resultado del encuentro del artista con su *ser auténtico* a través de su angustia y su conciencia de la muerte que lo condena a un monólogo y a una expresión solitaria de dicha angustia. Sería precisamente a partir de una conciencia auténtica que se podría restablecer una comunicación verdadera.

Al respecto encontramos una afirmación de Giulio Carlo Argan que nos muestra otro modo de entender al informalismo: "Las corrientes artísticas que se conocen bajo la denominación genérica de informalistas, constituyen un aspecto de la crisis descrita... [La crisis a la que hace referencia es aquella en que la actividad humana se ve reducida al *ser en la sociedad* como una forma de caída o de salvación, crisis que ya hemos mencionado] Los artistas que orientan sus búsquedas en esa dirección se formulan a cada momento la pregunta acerca de la legitimidad de su obra..."⁴⁴ Se trata de un conflicto del individuo ante la publicidad⁴⁵ y los modos inauténticos del ser.

Ubicándonos en el mundo concreto, el informalismo reacciona ante dicha publicidad y dichos modos inauténticos del ser en primer lugar en su propia técnica. "El primer problema que se plantean las corrientes informalistas es en efecto, con respecto a la técnica en sí, lo cual es inevitable si pensamos que de ella depende, precisamente, el destino del mundo contemporáneo. Es absolutamente falso pensar que el informalismo se propone representar en forma distinta la condición de desorden existencial, es decir, del caos: de ser así el arte seguiría siendo representación (como lo era el expresionismo, que aspiraba a representar una condición de desorden o de paroxismo espiritual) y todo resultaría más fácil [al menos resultaría distinto]. En cambio las corrientes informalistas se proponen el logro de una finalidad estética (sin la cual la operación artística no sería posible) excenta de toda representación directa o indirecta; este objetivo se cumple por medio de la *facticidad* absoluta de la materia, por el gesto y por el signo... Un

⁴⁴ Giulio Carlo Argan, *op. cit.* p. 44

⁴⁵ En el sentido de la comprensión del mundo extraviada en la opinión pública y los prejuicios comunes de una circunstancia histórico-social determinada. Gianni Vattimo *op. cit.* pp. 41

procedimiento técnico que no se proponga la producción de un valor se coloca a sí mismo como valor”⁴⁶.

Es aquí donde entra en juego el concepto de temporalidad. El factor temporal se manifiesta en la intención de que este tipo de pintura tenga el valor de su proceso mismo como expresión. El arte como un *acto de existencia*.

Como nos menciona Argan es la angustia la que promueve ese acto que parte del *Dasein*. “...el informalismo denuncia una condición de angustia propia del que -por el hecho de habérsele negado la posibilidad de la contemplación y de la representación- vive sin esperanzas, ligado a la necesidad del hacer [y de ser a través de la pintura], sin que pueda saber cuáles fueron en el pasado - y cuáles serán en el futuro- los móviles de ese hacer particular”⁴⁷. Ya hemos hablado de aquellas tendencias que se inscribieron en la vanguardia con proyectos utópicos. Si es éste el denominador común de los movimientos vanguardistas, tenemos derecho a dudar en la consideración del informalismo como tal. Habíamos hablado del informalismo como una especie de arte sin proyecto. Es más correcto decir que el informalismo “apunta al proyectar como proceso autosuficiente [a partir de cero], y no al proyecto que se hará”⁴⁸.

Formalmente la temporalidad como principio fundamental de la *existencia* de Heidegger es el concepto que hace pensar en una relación más estrecha entre la tendencia filosófica y la tendencia pictórica. “esta es la respuesta del arte a la inauténtica forma de vida que ha sido impuesta a los hombres, y de este modo ha llegado por cuenta propia al «ser para la muerte» de Heidegger, no por una concepción pesimista y desconsolada del mundo, sino por haber logrado la certeza de que, si la vida es la que hoy conoce el mundo, el único modo de ser, de no dejar

⁴⁶ Giulio Carlo Argan, *op cit.* p. 45

⁴⁷ *Ibid*, p. 47

⁴⁸ *Ibid*, p.53

de ser, de no aceptar bajo ningún pretexto el «dejar de ser», es «ser para la muerte»⁴⁹.

La temporalidad en el informalismo.

Umberto Eco hace una distinción de las maneras diversas en que el tiempo puede intervenir en la obra pictórica. El señala tres formas principales:

- el tiempo de producción de la obra
- el tiempo de lectura de una obra
- el tiempo representado⁵⁰

La primera concierne al artista, la segunda es el tiempo del espectador y la tercera es el tiempo de la obra misma. La pintura informalista pretende unir las tres formas en una sola. La explicación del concepto de "consustanciación" ayudará a explicar con más claridad esta afirmación. El tiempo de producción vale por sí mismo; la obra es su propio proceso. El tiempo de lectura responde a una infinitud de interpretaciones en la medida en que se trata de obras abiertas sin significados unívocos. Se encuentran en ese límite mencionado por Eco en que basta el gesto para convertir la materia en signo. De esta manera el tiempo no es representado sino en la medida en que el acto creativo está inmerso en él. La consustanciación de la materia con el significado es precisamente el hecho de que la materia y el signo son la misma cosa en el mismo momento de su creación. Son, pues, una misma sustancia.

En la medida en que una pintura revela el proceso de creación, el factor temporal juega un papel importante en la obra. Un ejemplo concreto de esto sería el action painting. La descripción de su proceso técnico permite mostrar esto.

⁴⁹ *Ibid*, p.76

⁵⁰ Umberto Eco, Omar Calabrese, *El tiempo en la pintura*, 1987.

1-Establece el orden en que se aplicarán los colores, se establece la densidad de la pintura que se usará en cada capa. Esto responde a una planeación de elementos formales (no se puede en pintura evadir la necesidad de una estructuración formal).

2-Procede a la aplicación de la pintura por medio de chorreados y salpicaduras, entonces sí, improvisando los movimientos que dan origen a composiciones que se muestran como resultado de la acción.



II. Pollock, *Número 6*, 1949.

1.3. La temporalidad en la obra de Antoni Tàpies.

La Guerra Civil española que puso a Franco en el poder, provocó, como casi todos los conflictos bélicos, una recesión cultural y una larga convalecencia de la sociedad. El arte que se exponía en las galerías era preponderantemente decorativo y apegado a las normas académicas más convencionales. Ni las librerías ni las escuelas y mucho menos los museos, ofrecían un acercamiento o alguna referencia al arte moderno. Los jóvenes que tenían acceso a ello se lo debían en gran parte a las bibliotecas personales de sus padres o al contacto con el extranjero, particularmente con Francia. En una circunstancia así, resulta de gran importancia una exposición que tiene lugar en Barcelona el año de 1945, donde se muestra algo del arte moderno francés. Una pequeña señal de apertura que propicia el interés por una renovación del arte en Barcelona, que tiene como antecedente, ser cuna de dos grandes pintores modernos españoles como son Picasso y Joan Miró.

Bajo esas circunstancias, se desarrolla un renacimiento cultural, a partir del surgimiento de pequeños grupos que se reunían periódicamente para tratar temas relacionados con la cultura y las artes. Se forma el «círculo Malloil» que reunía a pintores de diversas tendencias y generaciones y otras agrupaciones culturales.

En 1948, dos acontecimientos importantes marcan un nuevo rumbo en la cultura Catalana. El primero es el «Salón de Octubre» con respecto a la plástica. El segundo, fué el lanzamiento de la revista «Dau al Set» (dado de siete caras) iniciada por un grupo de pintores y escritores. Entre ellos: el filósofo Arnau Puig, el poeta Joan Brossa, y los pintores Antoni Tàpies, Cuixart, Ponc y Tharrats. Su contenido es esencialmente surrealista. Después de la exposición que realizan en 1951, el grupo se dispersa pero la revista sigue y llega a publicar hasta 56 números. La publicación es la punta de lanza para la posterior

multiplicación de grupos artísticos.⁵¹

En Antoni Tàpies, miembro fundador de esa revista encontramos una aplicación plástica de la temporalidad en los términos que hemos revisado. Si incluso las obras más caóticas ofrecen una posibilidad de análisis de las formas, en las obras de Tàpies encontramos recursos expresivos muy variados que tienen que ver con lo informal pero no se agotan ahí pues ofrecen un campo de análisis muy extenso. La combinación de elementos icónicos y simbólicos con rasgos gestuales y matéricos hace una mezcla especial que trasciende el informalismo. Por esa razón me resulta más cercano a la propuesta que aquí se trata de estructurar y por ello se analizará de manera particular.

Nace en Barcelona el 13 de diciembre de 1923. En 1934 se da su primer acercamiento a la plástica contemporánea a raíz de una enfermedad pulmonar. Durante su convalecencia se dedica a la lectura y al estudio adelantando sus conocimientos sobre la obra de Dostoievsky, Ibsen, los poetas románticos, la filosofía de Nietzsche, la filosofía oriental y el budismo Zen. En 1943 inicia la carrera de Derecho pero la abandona para dedicarse a la pintura que ya ocupaba gran parte de su tiempo.

En 1945 realizó sus primeras pinturas con materias espesas y sus primeros collages, contruidos a base de materiales pobres y de desecho: cuerdas, cartones, papeles. En 1948 participa en una exposición celebrada en Barcelona. En este mismo año fundó junto con su amigo el poeta Joan Brossa, los pintores Joan Ponç, Modest Cuixart, Joan J. Tharrats y el filósofo Arnau Puig, la revista *Dau al Set*. Comienzan a sumarse importantes exposiciones en su carrera que merecen reconocimientos diversos. Recibe una beca otorgada por el gobierno francés para residir durante un año en la ciudad de París. Tras un período de transición se instala a partir de 1953 en lo que será ya

⁵¹ Esther Boix, *op cit.* pp. 62-65

casi su estilo definitivo.⁵²

Alexandre Cirici señala que es en el año de 1945 cuando Tàpies comienza de manera seria la producción de su obra. En ese período hace pinturas con mucho empaste en las que se puede apreciar la referencia de Van Gogh, de Picasso, de los Fauves. Si bien a consideración de Cirici se trata todavía de una obra que en conjunto parecía indecisa, menciona también el uso de los íconos, generalmente frontales, el uso reiterado del autorretrato y cierto misticismo, como rasgos muy personales que irán evolucionando junto con su obra.

La obra de Tàpies toma como rasgo distintivo el uso de la materia. Su obra pasó por diversas etapas. Comenzó con muchos rasgos surrealistas en lo que es conocido como su período mágico o icónico, para evolucionar hacia un materismo informalista que conserva cierta intención simbólica. Después de aquel breve «período mágico» su pintura se definirá claramente como matérica. Los primeros cuadros empastados que muestran íconos pueden considerarse como la búsqueda de un manejo expresivo de la materia, pero no resulta muy diferente al uso que de ella hicieron Van Gogh o muchos pintores expresionistas. La preocupación por la materia en un sentido más directo se muestra ya en el período mágico. Cuando en la pintura él dibuja aquellas escenas de tendencia surrealista, lo hace en muchas ocasiones raspando la pintura de un fondo oscuro para crear las líneas claras que contornean sus figuras. Este efecto de *grattage* evidencia un proceso de adición y sustracción. La pintura se añade o se quita dando un carácter material al manejo de sus elementos. Por supuesto esto sucede en un grado aún insipiente, pero es el inicio de una preocupación que llevará a sus últimas consecuencias.⁵³

Esta materia es manejada en su pintura posterior y definitiva, como uno de sus más importantes elementos. "Su sensibilidad por las

⁵² Victoria Combalia, *op. cit.* pp. 74-76

⁵³ Alexandre Cirici, *Antoni Tàpies*, 1973

cualidades táctiles le enseña que una superficie áspera se nos impone visualmente de un modo tosco y severo, porque constituye un obstáculo físico a la progresión de nuestra mirada, mientras que una superficie muy pulida pueda invitarnos a que entremos en ella actuando como un espejo..."⁵⁴

Muchas obras de Tàpies nos recuerdan aquellas texturas que se generan en los muros envejecidos y la ciudad de Barcelona, su ciudad natal, resulta una fuente inagotable para la recuperación de estas imágenes y texturas. Encontramos también que muchas de sus pinturas presentan incisiones en la textura con signos escritos o simples líneas trazadas con algún artefacto puntiagudo, así como rastros de pintura superpuesta que nos remite de inmediato a las comunes transgresiones al muro limpio. Los graffiti como forma popular de expresión, son definitivamente otra referencia considerada en la obra plástica de Tàpies.

Si bien algunos autores como es el caso de Alexandre Cirici, ubican a Tapiès en un primer plano como *informalista matérico*, encontramos que el elemento simbólico es predominante para otros como Juan Eduardo Cirlot cuyos escritos se centran en los símbolos de su pintura. Al respecto Victoria Combalia aclara lo que considera el sentido del materismo de Tàpies: "Suele afirmarse que la pintura de Tàpies es una «pintura matérica». Lo es por su procedimiento técnico, ya que en muchas ocasiones utiliza el polvo de mármol, con látex o bien tierra, lo que le da una consistencia densa que puede ser rascada, abultada, agrietada, etc. Sin embargo, la pintura matérica de Tàpies se diferencia de la de otros pintores informalistas en el hecho de que raramente (tan sólo en unas pocas obras como *Tierra y pintura*, de 1956) aparece en ella una forma difusa, «informe», semejante a un magma originario, primordial. En Tàpies la dimensión iconográfica es siempre importante, aunque esta sea muy abstracta y, en muchos casos,

⁵⁴ Roland Penrose, *Tàpies*, 1986, p. 56

ambigua. Para decirlo de otra manera, frente a la materia, hay siempre una forma, un orden estructural y a veces, incluso, una figura, aunque ésta esté fragmentada o sólo adivinada parcialmente.

“Algunos críticos han visto en esas materias un mundo silencioso y precivilizado (Schmalenbach), una superficie que se llena de la propia angustia del pintor (Argan), «un objeto físico» (H. Read), o bien «un realismo de múltiples facetas» (Combalia).”⁵⁵

Los símbolos aparecen en su obra en repetidas ocasiones. Una manera en que el espíritu se ve fusionado con la materia en otra de las posibles interpretaciones de las rasgaduras sobre una superficie, la observamos en el hecho de hacer alusión a heridas. En algunas ocasiones la materia asume formas humanas o al menos las sugiere por su conformación orgánica, de manera que las marcas sugieren mutilaciones y rasgaduras de un cuerpo.

La cruz, uno de los símbolos más recurrentes, está siempre abierta a muchas interpretaciones: “Su sentido más básico es la intersección que la cruz marca en un punto particular del espacio, que constituye también el punto de unión de dos direcciones opuestas: vertical y horizontal...Además se utiliza como el signo más que une dos entidades o se mantiene aislado entre dos vacíos. Si la línea vertical se asocia con las aspiraciones trascendentales y la horizontal con la densidad de la materia, la cruz en un sentido estático señala el punto donde ambas se reúnen y en un sentido activo es la rendición del espíritu ante la materia, o a la inversa la penetración de la materia por el espíritu”⁵⁶ . En general, la utilización de símbolos no indica un significado definitivo y unívoco. Se trata siempre de sugerencias e invitaciones, que le otorgan una gran riqueza de posibilidades de interpretación a sus obras.

⁵⁵ Victoria Combalia, *op cit.* 1992, p.9

⁵⁶ Roland Penrose, *op cit.* p.25

La relación con el existencialismo es perceptible en su obra desde sus primeras fases; en un principio él no había encontrado una forma plástica que lo reflejara a satisfacción. "En 1946, el mensaje existencialista se incorporó a la cultura de Tàpies. Su raíz en unos conceptos irracionales, en el absurdo y en la vivencia directa, su sentido del destino y del hombre que vive para morir, tenían muchas correspondencias con la visión en claroscuro que Tàpies había extraído de sus fuentes germánicas. Pero cada vez que un hombre dilata su visión del mundo se halla, de momento, con la imposibilidad de clasificarla según los conceptos que tiene a su disposición y que de hecho bloquean la comprensión de la nueva realidad experimentada. Por esto Tàpies acogió el existencialismo, tan de acuerdo con su preparación cultural y emotiva, y tan de acuerdo con la resaca de la experiencia histórica de la guerra mundial, del exterminio de los judíos y de las bombas de Hiroshima y Nagasaki."⁵⁷ En su primer período de tendencia surrealista, el alcance que tiene su identificación con la filosofía existencialista se ve reflejada en las imágenes icónicas que aparecen en su obra. "Rostros dolientes, ojos obsesivos, máscaras... Es todo un mundo de graffiti el que se instala, así como las huellas de las manos sustitúan a las manos palpitantes por su recuerdo. Ya no es el ícono del hombre, sino el rastro del hombre. El ya no es, ya no se queda, sino que pasa, ha pasado, acaba de pasar... como una visión arqueológica del hombre desde su propia muerte... allí donde nos parece encontrar con más pureza el sentido de la angustia de vivir es en los collages. Aquellos con las anillas de cortina (tema de Kafka), la cruz amuleto o el pequeño retrato, tienen un marcado carácter de memoria dentro de la destrucción y las composiciones con cordeles a diferentes planos, enredados, descoloridos, confusos, cerrados dentro de una jaula de cristal, son una materialización de la náusea."⁵⁸

Por otra parte y refiriéndose a otros trabajos, la relación con el existencialismo, se manifiesta en varios elementos, desde la técnica

⁵⁷ Alexandre Cirici, *op cit.*

⁵⁸ *Ibidem*

hasta el concepto alrededor del cual giran las composiciones: "Hay un deseo de penetrar en la materia. Buscar la vida más auténtica y fuerte en la oscura intimidad de la materia más vulgar, más baja, más menospreciada, identificándola con el yo esta materia sentida por dentro, cerrada"⁵⁹. Señala pues, una identificación en la que el uso de la materia toma el lugar de un autorretrato. Una identificación con la obra nos habla de una proyección de la subjetividad del pintor, en donde la existencia se convierte en tema a la vez que da forma a la estructura plástica del cuadro.

El elemento temporal en Tàpies se evidencia en muchas de las características que ya hemos mencionado:

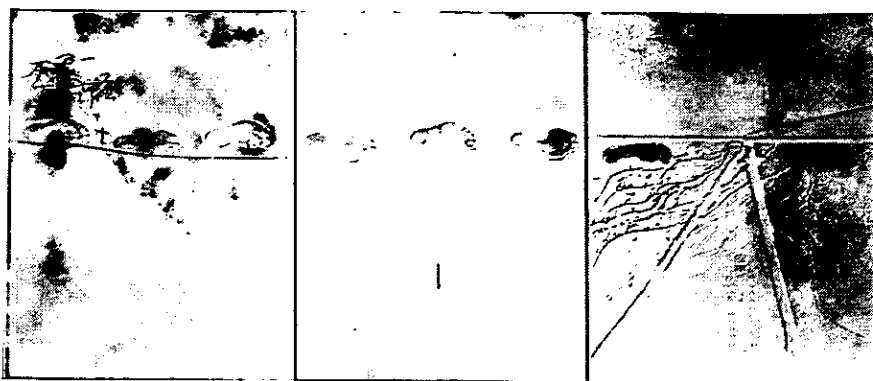
- lo que Victoria Combalia llama presencias elusivas
- los objetos avejentados
- las superficies agrietadas
- el *grattage*
- los objetos impresos sobre la superficie texturada o no.

Cuando reducimos al mínimo las interpretaciones simbólicas las marcas no son más que marcas, los signos son sólo eso y la materia no representa un muro sino que es un muro real que durante el lapso de tiempo que la producción de la obra ha durado, se ha llenado de señales y de huellas. Así como un objeto al envejecer se llena de marcas, el paso del tiempo se evidencia en las obras de Tàpies por medio de los diferentes tratamientos de la materia. Una prueba de ello son las superficies agrietadas como "la impresión y el emblema del tiempo fugitivo."⁶⁰ Este tipo de superficies nos remite inmediatamente a la idea del paso del tiempo y de sus consecuencias en el material. Parece ser que este tipo de superficies en la obra de Tàpies ha sido rescatado de su observación de viejas paredes o de las grietas de las pinturas antiguas.

⁵⁹ *Ibid.* p. 62

⁶⁰ *Ibid.* p.93

Pero la unión de materia y tiempo se realiza de diversas formas :
"Una marca dejada por un objeto se relaciona inevitablemente con un acontecimiento del pasado. De ello Tàpies nos ha dado un ejemplo sencillo y significativo en *Huella de cedazo* , 1969 donde el círculo del cedazo flota por el zodiaco como un planeta negro o gira sobre el horizonte como la rueda de la fortuna. Se ha utilizado de nuevo un signo familiar, la huella de un pie, para dar de modo diverso la presencia anterior y pasajera del hombre. *Gran ocre con pisadas*, 1972, nos ofrece la visión fantasmal de una multitud subiendo hacia una barrera que lo detiene, pero *Tríptico con pisadas*, 1970 está dedicado más intensamente al paso del tiempo. Las pisadas dejan su marca sobre una sustancia pálida y etérea..."⁶¹

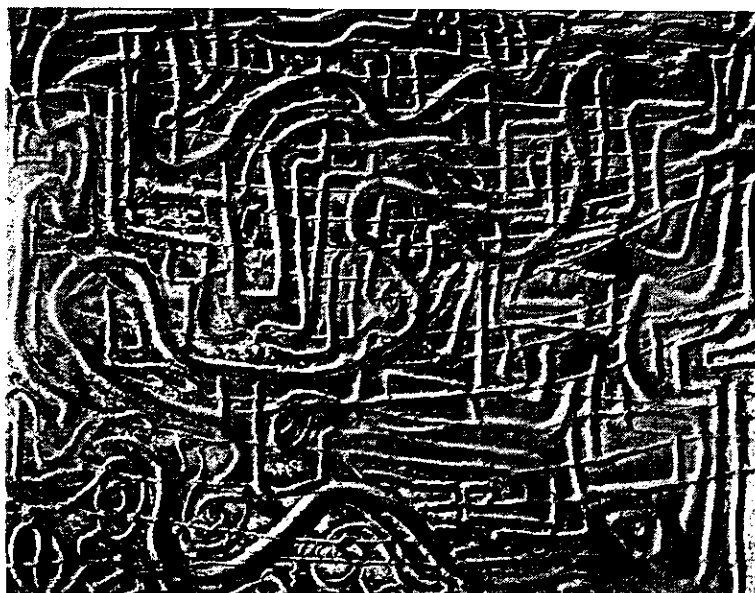


III. Tàpies, *Tríptico con pisadas* , 1969-1970.

⁶¹ *Ibidem*

No hay que olvidar que muchas de las marcas y huellas son dejadas por un instrumento específico, como por ejemplo unas tijeras o un juego de cubiertos de mesa. El objeto que ha servido como molde ya no se halla presente en la huella que ha dejado. Es esta la manera en que se sugiere el paso del tiempo. Una acción que ya no es pero que estamos seguros de que se ha llevado a cabo. El objeto está en esencia aunque no en presencia.

Por otro lado, una búsqueda del hombre, de sus señales y sus vestigios, en un sentido arqueológico, lo encontramos en obras como *Laberinto*, 1956, que nos remite a las inscripciones antiguas con significados desconocidos. De este modo encontramos que la temporalidad se abarca de una manera conceptual y formal, llevando a cabo una recuperación de culturas anteriores, pero poniendo al día su relevancia como valor estético. No como un exotismo romántico, sino como la asimilación de formas del pasado que se traen al presente para cargarse de significados en un juego temporal de índole conceptual.



IV. Tàpies, *Laberinto*, 1956.

Conclusiones del capítulo uno

Las conclusiones de este primer capítulo se pueden resumir en cuatro puntos fundamentales:

- El informalismo es una corriente pictórica que puede tener una lectura relacionada con el existencialismo. La producción artística informal está sujeta a cierta situación histórica y a la circunstancia social, pero también está basada en gran parte en la experiencia vivida por el sujeto. No sólo eso, sino que la justificación esencial del informalismo, es el acto creativo como expresión del individuo, tanto en sus manifestaciones gestuales, como en su papel de transformador de la naturaleza, de la materia.

- El informalismo tiene una conexión con la corriente filosófica del existencialismo justamente en su temporalidad, en relación con la temporalidad que se plantea en esa corriente filosófica. Se trata de una pintura que exalta el acto de pintar, como algo tan importante como el resultado y que asimila su proceso técnico como valor expresivo. De ahí que se hable de su «facticidad».

- El tiempo se manifiesta como una preocupación consciente en la obra de Tàpies en donde es evidente el interés por las teorías existencialistas. Si bien el informalismo como tendencia trae inscrita en su propia *forma* una manifestación temporal específica (la pintura como proceso, la materia como valor, el signo que se significa a sí mismo), en la obra de Tàpies encontramos que el tiempo funciona como un lazo que integra de manera coherente, la forma y el contenido de sus cuadros.

- Como última conclusión tenemos que existen elementos formales que pueden ser usados de modo que permitan una concepción del tiempo como cosificación por medio del lenguaje pictórico. Se trata de la

textura como forma de la materia y el gesto como significante de sí mismo. Estos serán expuestos en el capítulo siguiente, para estructurar las bases formales con las que se fundamentará una propuesta pictórica personal.

CAPITULO DOS

2. Los elementos formales de la pintura en relación al tiempo.

En este capítulo se replanteará la definición de lo temporal en términos plásticos. Lo primero que debemos reconocer es que en algunas de las obras de Tàpies al igual que en las de muchos informalistas, encontramos una manifestación de lo temporal en varios niveles que van desde los elementos simbólicos que utiliza hasta la manera misma de trabajar. Hay elementos plásticos manejados de tal modo que destacan el tiempo como cosificación haciendo la función de elemento expresivo en una pintura. El análisis de dichas obras nos servirá para ejemplificar y dar un fundamento a las pinturas que se proponen.

Lourdes Cirlot afirma que no obstante el carácter de apertura de las obras informalistas, no debemos descartar la utilidad de los medios de análisis formal para la comprensión, aunque sea siempre parcial, de dichas obras⁶². El hecho de que ciertas pinturas se presenten como obras abiertas, no significa que no contengan en algún grado una estructura formal que abra las posibilidades para su interpretación. El carácter de apertura de una obra, que por sí mismo tiene una connotación temporal, no se agota en las sugerencias libres. Es claro que en toda obra artística existe una intención. La forma evidencia esa intención: "...la forma, es la imagen que se significa a sí misma en su relación artista-forma y si queremos (en un segundo paso), forma cosa significativa (que es lo mismo que decir *expresiva*). Pareciera que al llegar a este punto la problemática formal no debiera presentar ninguna posibilidad de ir más allá en el camino de la expresión. Sin embargo se puede recorrer un camino que va «de la forma pura a la no-forma». En la cláusula anterior se verifica una contradicción evidente: no es posible concebir la no forma, ya que todo lo que «es» es porque tiene una forma. Pero lo que vamos a considerar es la intencionalidad que conduce a plasmar formas

⁶² Lourdes Cirlot, *op cit.* p. 27

que se significan como no-formas... Los artistas que buscaron la no-forma trataron de encontrar y encontrarse en la materia desprovista de estructura formal... Podemos aceptar que en el hacer plástico exista una voluntad de lo no formal [informalismo]...; entonces la materia volverá a tomar una importancia capital ... Ir en busca de la no-forma presupone una reacción antiformalista, y una posición materialista (en el sentido de lo matérico), que pretende hacer surgir la imagen significativa prescindiendo de la forma. En su estado «apariencial» el informalismo ha procurado llegar al meollo de sus especulaciones. Entonces se ha podido hablar de una existencia, un acto que se manifiesta sin sentido de lo dimensional, en cuanto es acto, vibración, energía. Pero lo que escapa a éstas conclusiones apresuradas es que para lograrlo ha sido necesario crear con la materia elegida y el acto creador implica inexorablemente la «necesidad de forma»; crear en última instancia -y en el arte- es dar forma a una materia. La materia es por el imperativo de una forma que le da posibilidades de manifestarse como ser. ⁶³

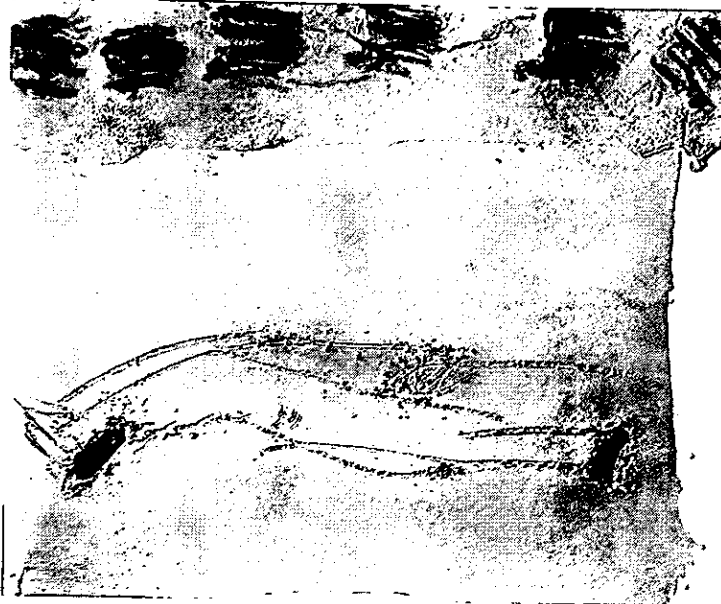
El análisis formal de algunas obras de Tàpies y de algunos pintores informalistas, hará posible una lectura que ayude a encontrar los elementos principales que evidencian la intencionalidad de los autores en relación con nuestro tema.

Por otro lado, se enumerarán aquí los elementos formales que se manejan en las pinturas que son resultado y complemento de esta investigación. Estos elementos han sido sugeridos en gran parte por el informalismo pero no es éste la única fuente de sugerencias para el manejo de la temporalidad que se propone. De cualquier modo podemos citar algunos de los factores rescatados del informalismo (La concepción de la pintura como proceso, el manejo de la materia, el gesto, el uso de los signos, la ejecución veloz, el movimiento y el manejo del espacio), para complementarlo con otros elementos que se relacionan en lo formal con el tiempo (el ritmo, la secuencia, el orden antes-después).

⁶³ Osvaldo Lopez Chuhurra, **Estética de los elementos plásticos**, 1971, pp. 40,41

2.1. La pintura como proceso.

Cuando Umberto Eco habla de un tiempo del artista, de un tiempo del espectador y de un tiempo representado, encontramos que el tiempo del artista podría dividirse aún en varios niveles, uno de ellos correspondería a aquel que se ocupa en la realización de una obra⁶⁴. Habíamos mencionado que en el informalismo, este tiempo se fusiona con el tiempo representado, pues el signo no representa sino a sí mismo. El ejemplo más claro es el *action painting*, y en la obra de Tàpies lo podemos ver en esas formas que muestran claramente su proceso. Podemos distinguir en estas pinturas, qué capa se puso primero y cual después; podemos distinguir en que momento se agregó algo o en qué momento se quitó o se raspó; podemos distinguir en muchas ocasiones los instrumentos con los que se modificó la materia con la que el cuadro está cubierto.



V. Tàpies, *Blanco y huellas de dedos*, 1973.

⁶⁴ Umberto Eco, Omar Calabrese, *El tiempo en la pintura*, 1987.

Tanto en la obra de muchos informalistas como en la pintura de Tàpies se revela la "problemática de la relación entre la forma y el procedimiento del trabajo"⁶⁵ Son muchas las obras que nos permiten apreciar lo que Cirici ha llamado "el aspecto procesal"⁶⁶, que es por sí mismo un elemento expresivo. Esta evidencia del proceso se manifiesta en la intención clara de que la pintura revele en su resultado las distintas etapas de trabajo, los materiales y la forma en que se usaron, los movimientos del pintor durante su realización, los medios por los cuales se ha llegado a la obra terminada.

Por supuesto que este proceso se muestra a los ojos del espectador por medio de elementos plásticos como pueden ser el gesto, la materia en su conformación (si fue agregada o sustraída), las huellas y marcas de algún instrumento, pero como intención de mostrarse como parte integrante de la obra, tiene una carga significativa importante por sí mismo. Dorflès cita al pintor Mathieu diciendo que junto con el rechazo de la premeditación y la espontaneidad del gesto y la velocidad de la ejecución, se requería de un estado extático para hacer posible "la revelación"⁶⁷ Y este estado de éxtasis indica que el momento de la producción es el que marca la ruta a seguir en el cuadro y, por lo tanto, la estructura general de éste se decide durante el proceso. Por ello es que en el proceso y en la posibilidad de verlo aún en la obra terminada, es donde hay una especie de comunión entre el autor, la obra y el espectador que puede, al menos parcialmente, compartir ese proceso. Una pintura trabajada a la manera renacentista, donde se buscaba precisamente lo contrario, no comparte el proceso con el espectador. En ese caso se trataba de ocultar el procedimiento y era en base al éxito de esa ocultación que se definía el éxito del cuadro. A partir de un pintor como el Tintoretto, la pintura comienza a despreocuparse por la efectividad del engaño que hacía ver un espacio que no existía en la realidad del plano que constituía al cuadro y el proceso de trabajo se

⁶⁵ Alexandre Cirici, *op cit*, 1973.

⁶⁶ *Ibid*, p.120

⁶⁷ Gillo Dorflès, *op cit*. p24

dejó de ocultar. No sólo eso, sino que comenzó a convertirse en valor expresivo y el límite máximo de esta evidencia lo encontramos precisamente en el informalismo.

Dentro de la definición del arte concebida por Pareyson y analizada por Umberto Eco, se puede encontrar una explicación interesante que está vinculada con la concepción de la pintura como proceso. La forma es concebida como un organismo que incluye y unifica elementos de una obra, pero no sólo los elementos físicos visuales que la componen, sino también "sentimientos, pensamientos, realidades físicas, coordinadas por un acto que tiende a la armonía de ésta coordinación, de acuerdo con leyes que la obra misma... postula y esboza en su hacerse."⁶⁸

De acuerdo a esta concepción, la intención esencial del arte está regida por su formatividad, como todas las actividades humanas, con la diferencia de que en el arte la formatividad es su misma finalidad y no simplemente un medio. El artista forma para formar. No obstante, no se trata de un formalismo vacío. El contenido será siempre el mismo artista: "El artista vive en la obra como residuo concreto y personalísimo de acción"⁶⁹. Independientemente del contenido temático de una obra, la persona del artista se expresa en el modo de hacer, en el estilo, antes que en el argumento de una obra, convirtiéndolo en el contenido y en la forma al mismo tiempo. De este modo el proceso de producción de una obra, desde la concepción del artista hasta la realización material del cuadro, es una parte integrante de la obra. La obra entendida como proceso revela la importancia del acto de pintar, no sólo por los rastros que de este proceso puedan dejar en la obra terminada los elementos físicos que la constituyen (pinceladas, colores aplicados, brochazos, incisiones en la materia, rastros de los instrumentos), sino porque en el acto, se expresa, con su *moralidad, sentimiento, y pensamiento*⁷⁰, el

⁶⁸ Umberto Eco, *La definición del arte*, 1970, p. 17

⁶⁹ *Ibid*, p. 16

⁷⁰ *Ibidem*

individuo con su concepción del mundo y con su manera personal de hacer.

La velocidad de ejecución ha sido uno de los elementos citados como característicos de una buena parte de las obras informalistas. Lo que ésta velocidad aporta a una pintura es la espontaneidad del trazo que otorga cierta fluidez a una obra. Existe una relación directa, si bien, no definitiva entre la acción de pintar con la del observador. La velocidad constituía para los informalistas, o al menos para algunos de ellos como Mathieu, un elemento que daba espontaneidad y que permitía un mínimo de premeditación. Sin embargo a este carácter de improvisación se puede contrastar la lentitud de un trazo. Es decir la velocidad y la lentitud pueden convivir en una composición con alguna finalidad específica. Lo importante es destacar a esta velocidad como elemento expresivo. La velocidad de los trazos puede decidir, por ejemplo, la vitalidad o el movimiento en una obra o en una zona del plano contrastada con la calma de otra.



VI. Mathieu, *Divertimento de Ana Bolena*, 1960.

2.2. El tiempo sin movimiento.

Todos los elementos que sugieren ritmo y movimiento dan a la pintura un carácter temporal. El tiempo puede ser entendido como la medida del movimiento. En el caso de la pintura, existen elementos que nos sugieren un movimiento virtual. Aunque éste no sea percibido como un cambio de posición en el espacio en un lapso determinado, es posible que nos indique una intención temporal. Aunque esto nos aleje momentáneamente del concepto heideggeriano de temporalidad como fundamento del ser, resulta interesante insertar algunas formas en las que el tiempo se relaciona con la pintura pues, como sucede en algunas obras de Tàpies, esto da pie a la posibilidad de que el tiempo se encuentre en una misma obra como tema plástico, como objeto de representación y como justificación de su sentido y autenticidad en su esencia de obra artística.

En el aspecto de lo temporal, para Rudolf Arnheim existe una distinción entre lo móvil y lo inmóvil, tiempo y atemporalidad, ser y devenir.⁷¹ El explica que hay expresiones que se verifican en el tiempo y otras que se verifican en el espacio. Nos dice que la pintura se percibe de manera simultánea y por ello es atemporal. Sin embargo, ésta simultaneidad es, en todo caso, la forma de temporalidad que encontramos en la pintura y, ni siquiera podríamos pensar que es la única. Puede existir, premeditadamente, un orden de antes y después sugerido en la lectura de una obra inmóvil, que es por supuesto, otra forma de temporalidad en la pintura. Como ejemplo sencillo podemos citar las historietas o tiras cómicas que llevan una secuencia y que tienen como posible antecedente aquellas pinturas medievales que narran la vida de los santos en secuencias o incluso un precedente en los códices prehispánicos. Ahora que, si esta temporalidad está lograda en base a un sistema espacial, no debemos olvidar que finalmente el tiempo, no es más que un resultado de nuestra conciencia del

⁷¹ Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, 1979, p. 409

movimiento, es decir, de cambios en el espacio.

Merleau Ponty hace mención de cómo la pintura en su inmovilidad puede sugerir el paso del tiempo a partir de la sugerencia de un movimiento: "...la tela inmóvil podría sugerir un cambio de lugar, como la traza de la estrella fugaz en mi retina me sugiere una transición, un movimiento que no contiene. El cuadro proporcionaría a mis ojos casi lo que les proporcionan los movimientos reales: vistas instantáneas en serie, convenientemente embrolladas, con actitudes en suspenso entre un antes y un después, si se trata de un ser viviente; en una palabra, los afueras del cambio de lugar que el espectador leería en su traza...la pintura no busca el afuera del movimiento sino sus cifras secretas...la pintura nunca está totalmente fuera del tiempo, porque está siempre en lo carnal."⁷²

A ese aparente movimiento dentro de la composición está ligado el ritmo. Este depende de la repetición periódica de una secuencia o módulo rítmico. Los ritmos pueden ser lineales, que dependen de la repetición de combinaciones de líneas; formales, cuando se establecen a partir de la semejanza de formas; o cromáticos, a partir de las características del color: degradaciones o contrastes. En la pintura la repetición de un módulo puede sugerir movimiento partiendo de una percepción fragmentada de la composición general. La manera en que esto nos liga a una concepción temporal de la pintura la encontramos en la explicación de Merleau Ponty sobre la concepción del movimiento de Rodin: "Lo que proporciona el movimiento, dice Rodin, es una imagen en que los brazos, las piernas, el tronco, la cabeza, están tomados cada uno en otro instante, figurando el cuerpo en una actitud que no ha tenido en ningún momento, e imponiendo entre sus partes enlaces ficticios..."⁷³ Román Gubern toca éste tema hablando del cine: "La imagen cinematográfica es producto de una ilusión óptica generada a partir del doble movimiento del análisis fotográfico de la realidad visual dinámica,

⁷² Merleau Ponty, *op cit.* 1977, p. 58

⁷³ *Ibid.*, p. 59

descompuesta en imágenes estáticas consecutivas, y de su posterior síntesis o recomposición en la fase de proyección de tales imágenes en una pantalla. Es interesante advertir que este doble movimiento de análisis y de síntesis, aplicado al conocimiento intelectual de la realidad era ya practicado en la metodología de las ciencias naturales desde hacía siglos. La novedad del cinematógrafo radicó en que los procesos de análisis y de síntesis sensorial del movimiento [el proceso de montaje] se efectuaron orientados hacia la fisiología de la percepción visual humana y no hacia el puro intelecto, de donde derivó su eficaz y muy realista simulacro óptico, origen de tantas confusiones en torno al «realismo cinematográfico». De este modo, con la imagen cinematográfica pudo nacer el cronosímbolo plástico en la cultura moderna, lo que supuso una superación cualitativa y radical de los viejos ensayos icónicos (pintura, cómics) para obtener una iconización de la temporalidad, anteriores al invento de la imagen plástica cinética.⁷⁴

Este movimiento de análisis y síntesis era ya practicado por la pintura. Lo que el cine hace es llevarlo al extremo en que ya no sea necesaria la síntesis a un nivel intelectual sino que está enfocado exclusivamente hacia la fisiología de la percepción humana. Debemos recordar que la pintura no pretende más engañar al ojo, sino dirigirlo haciendo una invitación a la observación, a la reflexión y a la sensibilidad. En las pinturas antiguas, en el cine, en las historietas, se trataba de temporalizar series de íconos. En la pintura éste mismo movimiento de análisis y síntesis puede ocurrir entre elementos plásticos. Los movimientos sugeridos por la tensión creada por una semejanza de formas que se repiten en una dirección determinada puede ser un ejemplo de ello.

Si la pintura es "inmóvil", el movimiento que encontramos en ella no es real sino virtual. Lo que encontramos en ella son *tensiones*. Estas

⁷⁴Román Gubern, *La mirada opulenta*, p. 255

tensiones dirigen a la mirada o crean un peso o una dirección en los elementos de la composición. La tensión significa siempre un estado de no resuelto, de una tendencia a la resolución.

2.3. El signo y el gesto.

Los signos y los gestos enteramente abstractos, sin ningún significado, fueron empleados primeramente por Wols, Hartug y Soulages, en Francia y, con sus particularidades, por Tobey y Pollock en Estados Unidos. Gillo Dorfles los considera pintores sígnicos. De este modo encontramos que el signo, como habíamos mencionado antes, constituye uno de los elementos distintivos más importantes entre los pintores que engloba el término genérico de *informalistas*. Es verdad que el signo puede ser estudiado y abordado de muy diversas maneras, pero en este caso lo consideraremos en relación a su temporalidad. Existe pues, una relación temporal que se establece en la pintura a través de la creación de signos. Un signo tiene dos componentes: el significante y el significado. El significante corresponde a la expresión y el significado al contenido de cierto signo.⁷⁵ Así, una imagen que a partir de sus trazos representa una manzana, tendrá como significante el trazo del pintor y como significado el concepto de manzana. Para que el trazo que representa la manzana exista tiene que conocerse primero el significado, es decir, la manzana. A eso se refiere Mathieu cuando afirma que con el informalismo...“por primera vez en la Historia del Arte existen unos signos antes que unos significados.”⁷⁶ Lo que quiere decir es que existen los *significantes* antes que los *significados*, o sea, que en el caso de la pintura informalista cuando nace un signo a partir de un trazo improvisado, el trazo significante es él mismo su significado. Se significa a sí mismo, pues no existe un significado conceptual, ni una referencia en la naturaleza o de carácter simbólico. El significante deja abierta la posibilidad de interpretaciones que lo completen con un significado diferente o que lo observen tal como ya es sin agregarle

⁷⁵ Roland Barthes, *La aventura semiológica*, 1993, p.39

⁷⁶ Lourdes Ciriot, *op cit.* p. 326

atributos. De este modo la relación temporal entre creación e interpretación es la más directa posible. Para explicarlo con claridad recurriremos al ejemplo que Dorfles sugiere: En el surrealismo con sus juegos de escritura y dibujo automáticos, parece encontrarse una situación similar, pero en el surrealismo el trazo improvisado servía como punto de partida para un dibujo posterior. El signo del que hablamos se plantea como resultado final de manera que la imagen y el signo se identifican en el mismo instante de su aparición.⁷⁷

Esta es una inversión del orden en el que estamos acostumbrados a percibir las cosas y a comprenderlas. No es solamente el informalismo sino todo el campo de posibilidades que abre la concepción de la pintura como obra abierta la que realiza esta inversión que incluye también una temporalidad en la constitución del signo. Esto que pareciera no ser relevante, tiene en la práctica pictórica una gran relevancia y nos vincula directamente con el tema de esta investigación, o sea, con la temporalidad de la pintura. Una obra que no se entrega al espectador como algo absoluto, abre la posibilidad de que el espectador la complete en la interpretación.

Este signo que se presenta uniendo significado y significante en el justo momento de su trazo es el gesto. Umberto Eco afirma que el gesto "es un trazo que tiene una dirección espacial y temporal, del que es reflejo el signo pictórico"⁷⁸. Una dirección espacial, pues se sabe dónde comenzó y donde termina. Una dirección temporal pues se entiende que el inicio del trazo es el antes y el final es el después. El gesto parte de una intención. La intención es el requisito mínimo para que un trazo se convierta en signo.

2.4. La materia y el vestigio.

Son muchos los antecedentes del uso que se ha hecho de la

⁷⁷ Gillo Dorfles, *op cit.* p.25

⁷⁸ Umberto Eco, *Obra abierta*, 1992, p. 21

materia en algunos pintores informalistas. Ante la dificultad de situar con precisión a los iniciadores de la pintura matérica, podemos mencionar algunos de los usos importantes que de ella se han hecho en la historia de la pintura de nuestro siglo: Los cubistas emplearon el *collage*, Pollock se vale de cierto «materismo», los pintores expresionistas abstractos del grupo Cobra usan gruesos empastes, así como también podemos encontrar un uso peculiar de la materia en algunas obras surrealistas y en muchas obras dadaístas.

El uso de la materia en el informalismo ha sido ya mencionado y resulta una de las aportaciones más interesantes de esta tendencia: "La preocupación fundamental del arte informal se halla íntimamente relacionada con la materia. Esta se somete a procesos constructivos que, en sus estadios últimos se basan paradójicamente en la destrucción"⁷⁹.

Dentro de la concepción de la formatividad de Pareyson revisada por Eco, la materia, que es el soporte físico para el proceso constitutivo de la obra de arte, tiene una importancia primordial. Esta constituye al mismo tiempo la posibilidad de expresar la concepción mental de una obra y el obstáculo a salvar de esa misma concepción. Una obra no está completa en la mente del autor sino hasta que él toma acción y la transmite a un objeto físico que es la expresión que realmente comunica. De ahí que la producción artística signifique siempre un *intentar* sobre la materia.⁸⁰ El sentimiento vital se *des-oculta* en la materia y en la forma, es decir, en la obra resultado del acto creador. Es entonces que la materia acepta una forma y se convierte en «cosa».⁸¹

El concepto de materia puede ser variable. Si bien López Chuhurra nos dice que es aquello que oculta la idea del pintor hasta no ser transformada, conserva la idea de que se trata de aquella masa informe

⁷⁹ Lourdes Ciriot, *op cit.* p. 326

⁸⁰ Umberto Eco, *La definición del arte*, 1970, pp. 17, 18

⁸¹ Oswaldo López Chuhurra, *op cit.* p. 19

en que será modelada la forma significativa. En la formatividad de Pareyson el concepto de materia tiene un contenido más amplio pues se plantea como "...todas aquellas diversas realidades que chocan y se interfieren en el mundo de la producción artística: el conjunto de los «medios expresivos», las técnicas transmisibles, las preceptivas codificadas, los diversos «lenguajes» tradicionales, los instrumentos mismos del arte."⁸² Esta concepción mucho más amplia de la materia permite incluir como tal a muchas entidades que quedarían excluidas en el concepto que la comprende tan sólo como la pasta, textura y grosor de la pintura. Serán materia los objetos usados a manera de *collages* o la pintura con cargas y texturas diversas, pero también serán materia aquellos íconos con un significado establecido susceptible de enriquecerse o transformarse al relacionarse con otros elementos. El arte Pop es una muestra de cómo se pueden trabajar como materia íconos o símbolos, e incluso también pueden ser usadas como materia palabras o códigos conocidos. Tàpies junto con el pintor italiano Alberto Burri son los autores que Dorfles ha usado para ejemplificar la tendencia matérica en el *informalismo*, si bien aclara que ninguno de los dos puede circunscribirse en un esquema tan limitado⁸³ Tanto en el arte de Burri como en el de Antoni Tàpies encontramos un uso de la materia en ese sentido amplio: "Suele afirmarse que la pintura de Tàpies es una «pintura matérica». Lo es por su procedimiento técnico, ya que en muchas ocasiones utiliza el polvo de mármol, con látex o bien tierra, lo que le da una consistencia densa que puede ser rascada, abultada, agrietada, etc. Sin embargo, la pintura matérica de Tàpies se diferencia de la de los otros pintores informalistas en el hecho de que raramente (tan sólo en unas pocas obras como *Tierra y pintura*, de 1956) aparece en ella una forma difusa, «informe», semejante a un magma originario primordial. En Tàpies la dimensión iconográfica es siempre importante, aunque ésta sea muy abstracta y, en muchos casos, ambigua. Para decirlo de otra manera, frente a la materia, hay siempre una forma, un orden estructural y a veces, incluso, una figura, aunque ésta esté

⁸² Umberto Eco, *op cit.* p. 18

⁸³ Gillo Dorfles, *op cit.* p. 49

fragmentada o sólo adivinada parcialmente."⁶⁴ Por ejemplo, la materia como cosificación de las huellas de la pobreza y sufrimiento del ser humano.



VII. Burri, *Saco y blanco*, 1953.

La materia es un elemento real. Es en este sentido que una obra matérica se inscribe en una temporalidad distinta de aquellas obras que buscan la representación. No se trata de una representación de la materia por la materia sino, en todo caso, la materia como cosificación. De este modo, si una pintura no representa algo que no es, sino precisamente aquello que realmente es, o sea, lo material, ésta materia ya no se inscribe en un tiempo representado sino en el tiempo real.

⁶⁴ Victoria Combalia, *op cit.* p. 9

2.5. El espacio.

El arte del siglo XX ha encontrado una expresión del espacio pictórico que responde a una nueva visión del mundo. Un mundo que puede ser explorado en un muy diversas dimensiones, donde el hombre se inserta con la conciencia de sus límites y sus posibilidades como individuo ante la inmensidad de lo que ya conoce y el abismo de lo que no conoce y cree posible conocer. "El hombre vuelve a ser un elemento de la realidad cósmica que aspira a conocerla a través de una experiencia que se concreta y define a medida que se va viviendo. Se produce el enfrentamiento con el suceso, un acontecer que delata un espacio y un tiempo conjugados. Lo polisensorial se confunde [o se conceptúa] otra vez con lo bidimensional, el antes y el después se identifica. El espacio es todo; hasta los cuerpos son evidencia espacial..."⁸⁵

Son dos las formas esenciales en que se ha expresado el espacio del arte moderno: el espacio bidimensional y el espacio enedimensional. "La culminación del arte pictórico del siglo XX está representada... por Pollock y Mondrian; el primero encarnará la experiencia polisensorial, el segundo la bidimensionalidad... [existe] una identificación entre poli y bidimensionalidad, [y] es evidente que los dos artistas encaran el mismo problema: crear un espacio sin lugar y tiempo"⁸⁶

En el informalismo se maneja un espacio esencialmente plástico, multidimensional, que tiende a una sugerencia de la infinitud. Como obra abierta, las pinturas informalistas muestran una estructura un tanto ambigua, pero que define un espacio en el que la figura y el fondo mantienen un movimiento en el que se sustituyen uno a otro. En el informalismo "se plantea una interacción [más ambigua] entre forma-fondo, sin que prevalezca ninguno de estos factores."⁸⁷

⁸⁵ Osvaldo López Chuhurra, *op cit.* pp. 87,88

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ Lourdes Cirlot, *op cit.* p. 326

Aunque la obra pictórica informalista es una obra inmóvil, los signos de ésta pintura abren el espacio pictórico a una lectura variable esencialmente en la estructura que le da su espacialidad determinada: "...obra abierta con pleno derecho de un modo más evolucionado y radical - porque aquí verdaderamente los signos se componen como constelaciones en que la relación estructural no está determinada desde el inicio, de modo unívoco, en que la ambigüedad del signo no es llevada de nuevo (como en los impresionistas) a una confirmación final de la distinción entre forma y fondo, sino que el fondo mismo se convierte en tema del cuadro (el tema del cuadro se convierte en el fondo como posibilidad de metamorfosis continua)."⁸⁵

En las obras que propongo he preferido hacer un juego con los dos tipos de espacio que, como se ha planteado, llegan a identificarse: el espacio enedimensional y el espacio bidimensional.



VIII. Tobey, *Mundo de Agata*, 1945.

⁸⁵ Eco Umberto, *Obra Abierta*, 1992. p.

2.6 . Lo lúdico y lo plástico.

En el proceso de una obra pictórica hay siempre un sentido lúdico. El juego constituye una forma de experimentar en el mundo. Tiene aspectos estéticos que funcionan de manera peculiar cuando se aplica a la obra plástica: "Las palabras con que solemos designar los elementos del juego corresponden en su mayor parte, al dominio estético. Son palabras con las que también tratamos de designar los efectos de la belleza: tensión, equilibrio, oscilación, contraste, variación, traba y liberación, desenlace. El juego oprime y libera, el juego arrebatata, electriza, hechiza. Está lleno de las dos cualidades más nobles que el hombre pueda encontrar en las cosas y expresarlas: ritmo y armonía."⁸⁹

En lo plástico encontramos que la concepción de obra abierta permite una intervención lúdica del pintor en el proceso de producción de la obra y por otro lado una intervención del espectador que descubre a manera de juego las posibles relaciones entre los elementos. Se trata pues de analizar estructuras sintácticas. Entre los juegos de azar y de estrategia hemos encontrado muy variadas posibilidades y combinaciones. Las relaciones que guardan unos elementos con otros en un plano (la composición pictórica) se combina con las relaciones que guardan unos elementos del juego con otros de acuerdo con aquellas leyes autónomas que los rigen, con un sentido simbólico o con sus atributos icónicos.

⁸⁹ Huizinga J. *Homo Ludens*, 1938.p.23

Conclusión del capítulo dos

Podríamos concluir en este capítulo que el análisis de los elementos formales en las obras "informalistas" nos permite sentar una base para la creación de un lenguaje pictórico propositivo. Hemos podido establecer la función de dichos elementos en las obras y las diversas posibilidades que nos ofrecen. También hemos definido que si bien algunos de ellos son más cercanos al lenguaje "informal" (el gesto, la materia, la textura, la ejecución), existen otras posibilidades que nos sugieren una temporalidad distinta que corresponde a una realidad pictórica general (el ritmo, la tensión, el manejo del espacio). Estos elementos no constituyen por sí mismos un lenguaje auténtico y válido a priori como propuesta, pero sí queda justificada su función en una propuesta particular. Faltaría ahora explicar de qué manera se reordenarán estos elementos en una propuesta pictórica. A esta explicación se dedicará el capítulo tercero.

Capítulo tres.

3. Desarrollo de la propuesta

Los capítulos anteriores han servido para dar una noción de lo que es la temporalidad en el campo específico de la pintura. Para ello hemos tomado ejemplos concretos: particularmente la obra de aquellos pintores llamados *informalistas* con la intención de hacer un análisis sobre aspectos concretos que pudiéramos ejemplificar y por otras razones que ya hemos explicado (su relación con el existencialismo, particularidades de su técnica, la posibilidad de recuperar mediante el análisis formal, elementos útiles para una propuesta personal, etc.), aunque también hemos explicado que muchos pintores clasificados por algunos autores como informalistas, usan un lenguaje mucho más rico de lo que el término "informalista" podría darnos a entender. Un ejemplo concreto es Antoni Tàpies cuya pintura está llena de símbolos y juegos formales y que autores como Gillo Dorfles o Juan Eduardo Cirlot excluyen de la categoría de "informalista" destacando su carácter predominantemente matérico y sus componentes simbólicos, respectivamente. De cualquier manera, ante la repetición continua de ese término en ésta investigación, es pertinente ahora hacer la aclaración de que la propuesta que será expuesta en este tercer capítulo no pretende tener un carácter informalista. Si bien, del informalismo se han tomado muchos de los fundamentos, de lo que se trata ahora, es de crear un lenguaje propio que obviamente se enmarca en un contexto histórico de la práctica de la pintura distinto que responde a inquietudes distintas, pero que justifican la investigación sobre el informalismo como fuente de argumentos plásticos para realizar las pinturas que ahora se proponen.

Las composiciones que integran la propuesta pictórica que he venido estructurando, son resultado de un proceso de aprendizaje y asimilación de todo aquello que ha conformado mi concepción actual de lo que debe ser la actividad plástica y de la manera en que puedo

ejergerla. Es aquí donde entran en función muchos de los conceptos que se han desarrollado a lo largo de los capítulos precedentes.

Uno de los objetivos implícitos en una investigación como ésta, de carácter teórico-práctico, en la que se estructura una propuesta pictórica personal, es buscar un mayor grado de coherencia entre las ideas y la obra a partir de los conocimientos y experiencias acumuladas de forma a veces desordenada, a veces fragmentaria, e integrarlos eliminando al máximo las posibles contradicciones. De esa manera al conjuntar los diversos elementos podemos crear un lenguaje que nos permite una expresión más libre y mejor articulada.

Cobra importancia ahora la visión de Heidegger en relación con la búsqueda de la autenticidad del ser. Los conceptos desarrollados por él pueden ser retomados en función de la actividad artística. De acuerdo con las estructuras que ya hemos mencionado, el artista como *ser* está constituido por una comprensión y una apertura afectiva ante un complejo entorno. En el arte se busca la autenticidad de la expresión en respuesta a estas circunstancias del entorno. Estas respuestas se dan en un plano de pensamiento y en un plano afectivo. Es pues una respuesta ante el exterior, pero sobre todo, está la intención de expresarse como respuesta a una necesidad interior. Osvaldo López Chuhurra nos dice que una obra parte, a veces consciente, a veces inconscientemente, de esa necesidad. Un artista tiene un sentir, una postura, una actitud frente al mundo y existe siempre una disconformidad que lo hace poner a prueba sus capacidades y limitaciones expresivas en cada trabajo que realiza. La obra constituye una desocultación de ese sentir. En el momento en que ese sentir se vale de la materia conformada de acuerdo a una idea y toma una forma, se convierte en algo concreto, en una cosa. Por medio de "...elementos concretos... el sentimiento vital se hace visible."⁸⁰

De éste modo, la intención de expresarme por medio de la pintura

⁸⁰ Osvaldo López Chuhurra, *op cit.* pp. 19, 20

me ha llevado a analizar mis intereses en trabajos anteriores y confrontarlos con los intereses que tengo ahora para encontrar su vigencia. Los temas que me interesan son variados y abarcan toda una gama de conflictos particulares que me han parecido interesantes y me han intrigado desde hace tiempo sin que me ocupara de ellos en mis pinturas más que de una manera fragmentaria e inconstante, precisamente por no encontrar algún elemento que les diera unidad o que ayudara a traducir estos intereses a formas más plásticas. Me refiero a las actitudes humanas ante ciertas circunstancias y en diversos ámbitos: la sexualidad y el erotismo, la solidaridad humana, la búsqueda del poder y la política, la soledad y el dolor, la búsqueda de afectos y la violencia, el afán de competencia y la búsqueda del éxito, el pudor y la vergüenza, la necesidad de integración, la discriminación; en resumen, los conflictos humanos ante la existencia. El desarrollo del concepto de temporalidad que vincula al proceso técnico con la significación, ha sido el primer paso para dar forma e imponer unidad a estos temas.

Por ahora mi preocupación principal ha sido integrar un lenguaje que me permita expresar esos intereses de manera plástica. El análisis de la relación entre el existencialismo y la pintura informalista me ha permitido integrar este lenguaje. He tomado elementos plásticos que tienen por objeto expresar aquellas ideas, sentimientos o cuestionamientos personales, pero traducidos a un distinto lenguaje, posiblemente menos explícito en un sentido literario, pero más auténtico y mejor construido en un sentido plástico.

Para explicar de manera ordenada los elementos diversos que he integrado a mis pinturas, se pueden separar los elementos que considero puramente plásticos, los elementos simbólicos y sus formas de interacción, para luego valorar en un análisis particular de cada obra los resultados con respecto al objetivo que es destacar los elementos temporales en las pinturas.

3.1. Los elementos plásticos

El primer elemento que he utilizado como recurso expresivo es la materia. En la mayor parte de las composiciones se han utilizado como elemento para diferenciar distintas zonas usando texturas diferentes. He recurrido al uso de materiales diversos para formar esas texturas (arenas, madera, piedras, pasta acrílica, etc.) y también al *collage* (con recortes de periódico, barajas, y otros materiales impresos.)

Otro recurso frecuente son las marcas en una superficie texturada como las marcas que van acumulándose en los muros a medida que éstos envejecen. Encontramos dos orígenes de estos rastros del paso del tiempo en los muros o en los objetos avejentados: la acción de los elementos naturales como son los óxidos, el polvo, la humedad, las grietas, desprendimientos de materia por efecto de erosión, etc; y a los elementos artificiales como el graffiti, las marcas rayadas, raspadas o en relieve hechas con distintos instrumentos, huellas de objetos y papeles impresos pegados, arrancados o encimados. Todas estas formas de modificar la materia buscan sugerir la temporalidad propia del objeto.

El gesto es un elemento que indica una dirección, una intensidad, una velocidad o cadencia de la ejecución que indica un movimiento y por tanto, también sugiere su propia temporalidad ya que nos recuerda y describe el momento de su producción.

El espacio plástico es resultado de la interacción de todos estos elementos. He tratado de relacionar espacios distintos en una sola composición de manera que en algunos casos exista una ambivalencia espacial. Para eso se han combinado zonas trabajadas de manera gestual que sugieren un espacio en movimiento o en extensión y zonas de color plano con apariencia estática y sólida. Muchas veces se utiliza la transparencia de la pintura para combinar estos espacios y dar esa sensación de ambivalencia por efecto de superposición.

3.2. Los elementos simbólicos

Se han integrado elementos simbólicos que me ayudan a reforzar ideas o sugerencias en una pintura, así como a crear relaciones entre ellos y las formas puramente plásticas que conforman la composición con fines más específicos. Por ese motivo se integran íconos provenientes de diversos juegos de azar o de habilidad y estrategia, que dan un carácter lúdico a la propuesta y que permiten relaciones sintácticas más ricas y variadas en una composición debido a los múltiples valores que connotan. De este modo, los elementos simbólicos dan un mayor grado de apertura a las obras que sugieren, según el caso, movimientos o consecuencias análogas a las del juego del que provienen.

Principalmente se encuentran elementos procedentes de los juegos de naipes o del ajedrez ya que existen en ellos elementos claramente temporales. Cualquier juego tiene un desarrollo, tiene una temporalidad propia, un principio y un fin determinados previamente. En ocasiones el inicio es destacado con una señal, a veces un sonido como el silbato en un juego de fútbol, el final es indicado por otra señal en un tiempo determinado. En otras ocasiones se impone una meta y el final del juego llega cuando esa meta es alcanzada. En cuanto al desarrollo del juego, encontramos que encierra elementos temporales diversos. El azar es una forma de temporalidad puesto que se relaciona con el destino. Dejar que la suerte decida quién es el ganador abre posibilidades no esperadas y al mismo tiempo da al ganador el sentimiento de ser privilegiado ante una fuerza desconocida (el destino, la magia, la suerte o la divinidad). Esa misma relación del juego con el destino hace que las barajas se carguen de una connotación adivinatoria en un intento por adelantarse a los hechos futuros. En las pinturas que he realizado aparecen frecuentemente elementos como las barajas o íconos provenientes de ellas con sus figuras, su orden numérico las jerarquizaciones que indican, todos ellos con una amplia

gama de valores connotativos. Las barajas tienen significados diversos en las composiciones: cara arriba señalan algo, (un personaje, un ícono reconocible, una predicción, un número) volteadas boca abajo ocultan algo o señalan una presencia ambigua, pues no se puede estar seguro del símbolo que está debajo. El orden que establecen las cartas puede ser numérico o jerárquico pero siempre pesa más en ellas el sentido del azar. Ese sentido temporal contrasta con el juego de ajedrez que tiene como esencia la estrategia y el cálculo. En este juego se abren posibilidades en cada decisión que se toma y se cierran otras, pero a todas éstas nuevas situaciones que se abren, les precede una acción voluntaria contraria al azar: "En cada fase el jugador es libre de elegir entre varias posibilidades, pero cada movimiento traerá consigo una serie de consecuencias ineluctables, de modo que la necesidad delimita la libre elección cada vez más, apareciendo el final del juego no como fruto del azar sino como resultado de leyes rigurosas"⁹¹. Los elementos que intervienen (el tablero y las distintas piezas) son usados como símbolos remitiéndonos a las funciones que tienen en el desarrollo del juego. Cada pieza tiene un movimiento que lo caracteriza y en la composición pictórica sugieren una dirección determinada. También tienen una jerarquía bien establecida y colocados en el tablero simbolizan una batalla entre bandos opuestos.

Otro elemento frecuentemente adoptado son los recortes del periódico. Este es un elemento que se repite a veces tomando un sentido matérico, o formando un tapiz, otras mostrando un elemento particular (como una foto o un texto), pero siempre simbolizando un registro histórico, con la connotación de lo que significa: un convencionalismo para registrar los hechos en el tiempo. El periódico es el testimonio gráfico de los hechos más recientes, es el registro más inmediato con la intención de informar y publicar los hechos, pero también con un sentido histórico de guardar la memoria de las cosas.

⁹¹ Burckhardt Titus, *Símbolos*, 1992, p.10

3.3. Los materiales y procedimientos

La primera decisión que tomo para empezar un cuadro es el tipo de soporte y el formato. En cuanto al soporte he preferido soportes rígidos con la intención de manejar empastes y texturas. En algunos casos he usado una lámina de fibracel montada en bastidor y preparada con tela. En otros casos he trabajado sobre triplay con o sin tela.

Al decidir el formato he tomado en cuenta dos posibilidades: Un bocetaje previo, en donde se decide la estructura general de un cuadro, o bien, un formato preestablecido de acuerdo a una serie que se realizará. He comenzado con una serie de pinturas en formato cuadrado y una serie posterior en formato rectangular y el trabajo de bocetaje se ha subordinado a esta primera elección.

La primera estructura de composición que aparece en una obra es el formato. Partir de un formato cuadrado nos ubica en principio en una composición estática y equilibrada. Partir de un rectángulo nos coloca desde el principio en una estructura dinámica de acuerdo a la orientación de dicho rectángulo ya sea horizontal o vertical. He decidido trabajar en formatos medianos (125 x 125 cm. los cuadrados y de 120 x 70 cm. los rectangulares) que me permiten realizar trazos con mayor libertad.

Una vez decidido el formato se procede a la elección de los materiales e instrumentos con que se aplicarán. Los materiales empleados en las pinturas son diversos al igual que los procedimientos. La mayoría están pintados con acrílico por darme éste la oportunidad de pegar con mayor facilidad elementos diversos como pedazos de papel, arenas, piedras, telas, u otros objetos que resulta difícil fijar en un cuadro al óleo, aunque algunas pinturas o fragmentos de ellas han sido elaboradas también con ese material.

El recurso del *collage* resulta útil pues apoya a la concepción del cuadro como cosificación. Se trata, en algunos casos, de recortes de periódico o barajas y otros elementos lúdicos que juegan un papel importante en la temática de la composición. En otros, he usado materiales que ayudan a definir una textura: tierra, piedras o polvo de mármol.

El procedimiento para la elaboración de los cuadros se define en varias direcciones. La decisión de pintar un cuadro obedece a una intención y a una necesidad interior: expresar ideas y sentimientos por medio de un lenguaje pictórico. Esto se logra llevando mis emociones o ideas a un plano bidimensional y eligiendo elementos que me ayuden a expresarlas. Es decir, se trata de conformar un vocabulario pictórico y estructurar una composición con los elementos convenientes. Estos elementos son los propios de la pintura: el color, el manejo del espacio plástico, los valores de la ejecución, iluminación, proporciones, materia, etc. De ellos doy mayor importancia a la materia, y a los elementos que me remiten a lo temporal como el ritmo o el gesto.

La temática general de la serie es el elemento temporal. Éste es abordado en lo plástico por medio de una concepción de la pintura como un proceso que se hace evidente en el resultado. Pero los temas particulares de cada cuadro responden a ideas o emociones personales ante el mundo. Y con estas ideas o emociones parto ya sea de un boceto o de un trazo o mancha accidental que me lleve a desarrollar un cuadro.

No tengo un procedimiento preestablecido para realizar una obra, pero puedo reconocer dos tipos de acciones: la intención estructuradora y el papel del azar. En ocasiones, parto de una idea general de la composición, que puede ser cierta distribución geométrica y la decisión de incluir ciertos elementos que tengan una función simbólica determinada. Una vez realizada esta estructura analizo las relaciones producidas entre los elementos para continuar con una segunda etapa

del trabajo en la que se replantea el problema y se toma la decisión de agregar o sustraer algo de la composición. Sucesivamente la composición se transforma. En otras ocasiones realizo un trazo al azar o provoco una textura accidental. Sobre ella empiezo a trabajar mediante la elección de instrumentos y materiales para modificarla. O bien, se combinan estas acciones cuando a una acción gestual, sigue un proceso de recomposición formal o viceversa.

En el proceso de creación se toman decisiones a veces inmediatas, otras veces más concientes. La elección del material es la primera decisión y se realiza de acuerdo a sus posibles atributos. Cuando el material es una pintura, sus atributos son principalmente el color y la densidad. Cuando se trata de otro material puede tener además otros atributos como su textura o valores connotativos diversos. Los colores a su vez tienen sus propias características. En algunos de mis trabajos me interesa crear contrastes o armonías entre distintos planos y para ello utilizo los posibles contrastes de color, principalmente los contrastes complementarios, cálido-frío o contrastes por luminosidad. En cuanto a distribución, direcciones y trazos, se van determinando en función de lo que cada etapa del proceso requiera.

3.4. Lectura y análisis formal de los cuadros.

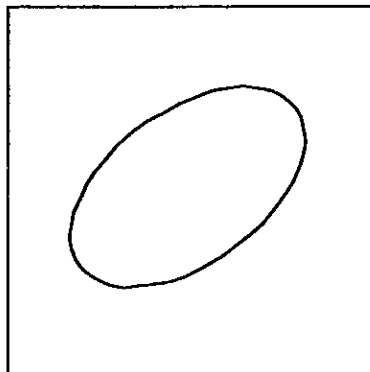
Cuadro-1

La idea inicial fue realizar un cuadro en el que existieran contrastes que especificaran una diferencia de densidad en las que el movimiento se percibiera de modo distinto por contraste de densidades. De este modo se quería abordar el elemento temporal en base al movimiento.

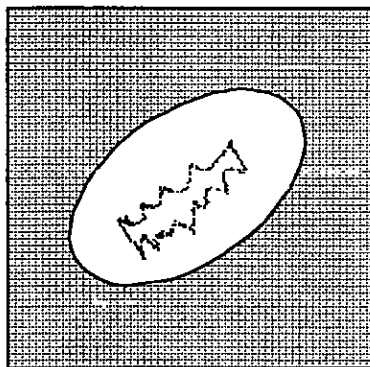
Se trata de una obra realizada con acrílico y arena sobre tela. La composición destaca un elemento central rodeado de una superficie rugosa lograda con escurridos de arena mezclada con acetato de polivinilo. El elemento central es una mancha color amarillo de cadmio puro. Se trata de una salpicadura. Ésta se halla sobre una superficie de color azul ultramar aplicado mediante una veladura que sugiere un espacio profundo. Ésta veladura azul ha sido mezclada con tinta negra, resultando formas accidentales y una gama de densidades diversas. Se realizaron después algunos escurridos en color rojo sobre el azul y el amarillo, para ubicarlos espacialmente en un plano más profundo. Sobre la superficie azul están los escurridos de arena que se superponen unos en otros hasta formar un entramado uniforme. Una de las intenciones es destacar este proceso aditivo haciéndolo evidente en el cuadro terminado.

Por otra parte se trata de crear un espacio (un hueco) rodeado por una masa densa desde donde la mancha amarilla tiende a extenderse. La mancha amarilla empuja hacia el exterior y, en sentido opuesto, la superficie rugosa crece hacia el centro amenazando con cerrarse por completo. Por la orientación diagonal y el alargamiento del hueco se crea un juego de tensiones que sugiere un movimiento de expansión-contracción.

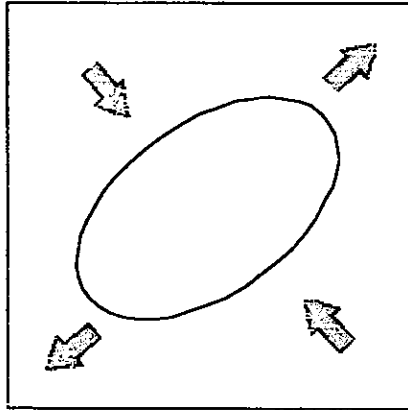
Encuadre: Una zona central contra una zona que abarca la periferia.



La materia como valor formal dominante crea un contraste entre las zonas con distintas texturas. La zona de arena es más sólida y más densa, por lo tanto más estática. La mancha central es más fluída y se extiende hacia afuera del cuadro. El contraste cromático entre el amarillo intenso de la mancha central contra el azul del fondo en esa misma zona refuerza el movimiento expansivo de la mancha.



Las relaciones de tensión sugieren un movimiento en latencia de expansión y contracción.



El tiempo como la posibilidad latente del movimiento de expansión y contracción.



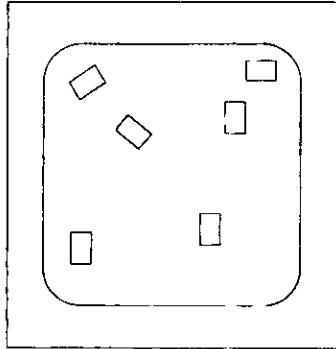
Cuadro-2

Se trata de un trabajo en el que se repite la composición rodeada de una superficie rugosa. En esta obra se integran otros elementos como barajas pegadas que funcionan como personajes, pero también son símbolos. Se trata de íconos con varios posibles significados que también cumplen una función matérica, objetos aislados de su contexto habitual contrapuestos a la superficie pintada. Estas barajas dan la apariencia de circular o flotar en movimientos desordenados en la parte central del cuadro. En los extremos del cuadro se percibe un tapiz de papel periódico recortado. El área tapizada está semicubierta con piedras formando una textura rugosa en la periferia de la composición.

El motivo ha sido elaborado en base a una idea particular de la situación del individuo en el contexto de la realidad actual. La realidad concebida como una enorme cantidad de información imposible de asimilar, fragmentada y que es al mismo tiempo aspiración y encierro del hombre contemporáneo. Por eso, los recortes de periódico que aparecen en la obra, sirven como marco que encierra un espacio donde hay cierta movilidad, pero limitada precisamente por ese marco. Los recortes de periódico son pequeños y no es posible interpretar o leer los artículos escritos en ellos de manera coherente o completa, además de que se cubren unos a otros. A esto se suma que una capa de pequeñas piedras y polvo ha sido pegada para terminar de ocultarlos. Así se conforma este marco de piedras y periódico que es absolutamente estático, pues se muestra alineado a los cuatro lados del formato. Al centro de la composición hay una zona en la que se aplicó la pintura con mucha agua, resultando una textura más homogénea, pero con diversas densidades en el color y la materia, que dan un aspecto líquido o gaseoso, sobre todo en contraste con la solidez del marco rugoso. En esta área es donde se encuentran las barajas pegadas que aparentan una mayor movilidad, no solo por los rastros dejados sino también por su ubicación. De esta manera se pretende dar la apariencia de libertad

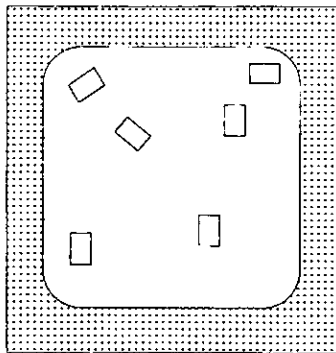
de movimiento (las barajas se podrían mover dentro de esta área hacia cualquier dirección), pero están destinadas a rebotar de un lado a otro por no tener una salida del cuadro, que está perfectamente sellado por este marco de piedra y papel. El elemento temporal se maneja a distintos niveles contrastados. En primer lugar por efecto de contraste entre las dos áreas que hemos definido. Una parte inmóvil, o sea el área de piedra y periódico. El periódico formando una construcción geométrica, y las piedras con una dureza y rigidez que las sostiene en su mismo sitio. La contraparte sería el área de menor densidad en movimiento. El movimiento implica un cambio en el tiempo. Las barajas se muestran en movimiento (un movimiento virtual), y al mismo tiempo simbolizan el azar, la posibilidad, el juego, el ocultamiento, la adivinación. La idea inicial era una estructura sólida en la periferia, rodeando una zona de densidad menor. Para acentuar la sensación de fluidez y liviandad en el área del centro, me pareció importante colocar elementos que flotaran en el plano. Esos elementos serían entes aislados y hubieran podido ser cualquier elemento desde manchas de color hasta personajes bien definidos. Pero lo que yo requería era un elemento que reforzara la idea de que estos entes aislados podrían remitirnos a un personaje en relación con otros. De esta manera elegí los símbolos de las barajas por varias razones: son elementos que están perfectamente delimitados como unidades; contienen un símbolo que en el caso específico de ésta pintura, representa un personaje (la reina, la jota o el rey); tienen un significado polivalente que remite al juego, al azar, a la adivinación; el dibujo de cada baraja está enmarcado y delimitado por el carton de la baraja que lo aísla de el resto de los elementos de la composición y al ser fijadas sobre el plano conservan su carácter de objetos. La composición se armoniza en tonos grises del color natural del tezontle matizado con pigmento siena tostado contra un fondo de color verde-gris aplicado en veladuras mezclado con pigmento negro.

1) **Encuadre:** Una zona periférica alineada a los bordes del cuadro contra una zona central donde se encuentran las barajas. La primera zona es estática por su coincidencia con el formato cuadrado cuyos lados y ángulos se equilibran entre sí. Las barajas distribuidas de manera desordenada en la zona central sugieren una mayor movilidad.

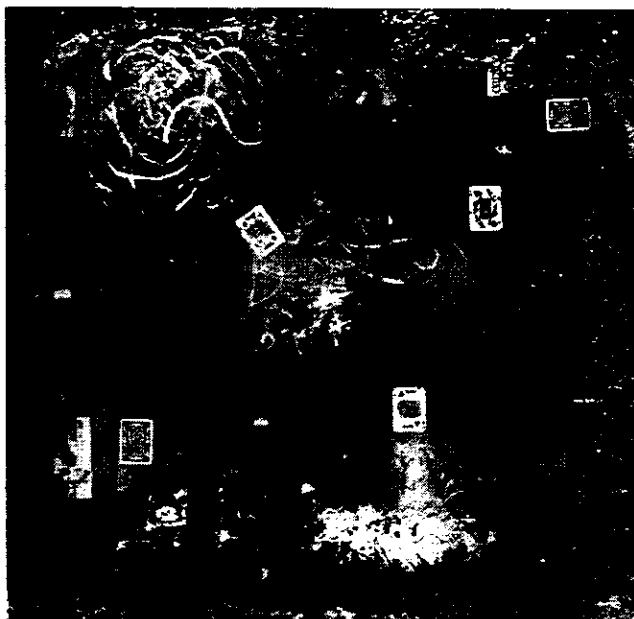


2) **La textura es el valor dominante.** Por contraste de la textura obtenemos dos áreas distintas una mucho más sólida que otra. La densidad de la zona central es menor que en las orillas. Trazos gestuales refuerzan la idea de movimiento.

En cuanto a los valores iconográficos el periódico simboliza el tiempo convencional. Las barajas la posibilidad incierta, el azar. Tres de ellas muestran personajes, y otras dos se muestran boca abajo ocultando la imagen anterior.



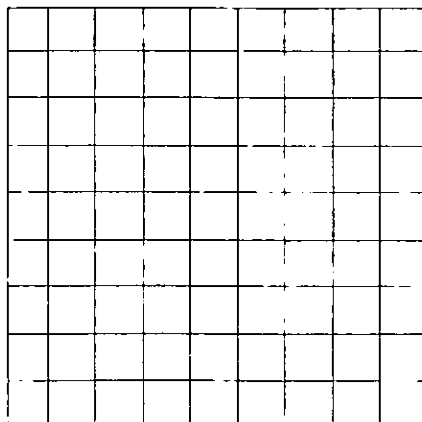
El tiempo es representado en el movimiento y en las posibilidades significadas por las barajas en su circunstancia particular, contrastado con las formas estáticas que representan un tiempo convencional (el periódico y la piedra). La obra en general rescata el proceso como valor expresivo.



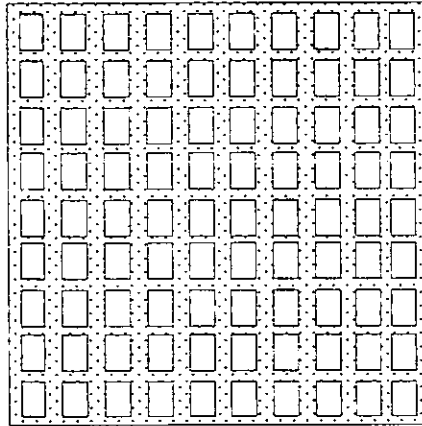
Cuadro-3

En esta composición se manejan dos estructuras sobrepuestas. Una, la del fondo, se trabajó de manera gestual con trazos libres. La otra es una estructura compuesta por rectángulos ubicados a distancias homogéneas unos de otros, alineados vertical y horizontalmente a manera de retícula. Esta red de rectángulos fue realizada usando como molde una baraja. En este caso se ha prescindido de referencias icónicas pero la huella de la baraja es suficiente para sugerir su presencia pasada. De este modo la pintura se temporaliza en el vestigio de la baraja que evidencia el proceso que se ha seguido. Por otro lado, la estructura de rectángulos muy sólida por su conformación, pero de color tenue, contrasta con la gestualidad del fondo que en se muestra en movimiento. De este modo se crea una tensión entre la condición gestual y dinámica del fondo y la forma estática de la estructura de rectángulos, que tiende a ser barrida o a diluirse en la fuidéz del fondo. El fondo es de un color amarillo-verde llevado hacia blanco matizado con trazos de un verde-gris más oscuro. No era mi interés establecer contrastes de color muy intensos. Los contrastes se establecen entre formas gestuales orgánicas y una estructura geométrica que se superpone mediante un color blanco aplicado como transparencia.

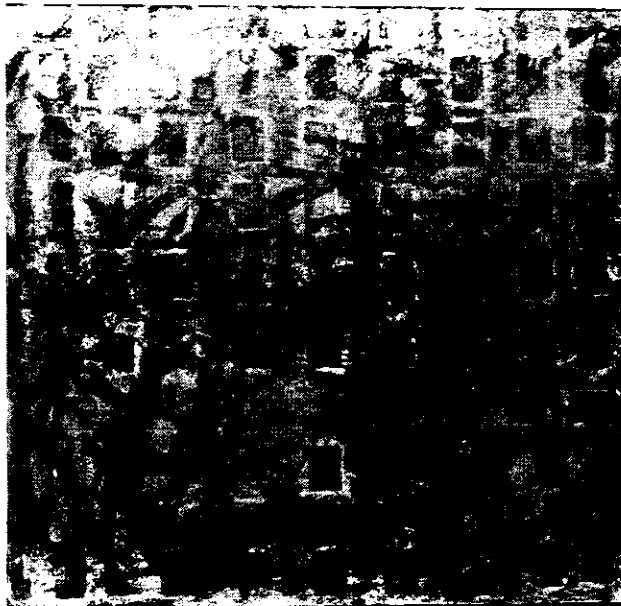
Encuadre:



Se puede ver a través de las marcas rectangulares un fondo de trazos gestuales que contrastan con la rigidez de la estructura reticulada. La huella de las barajas remiten al objeto aunque no esté presente.



El tiempo es expresado en las huellas de la baraja y en la tensión entre el fondo gestual y la retícula. Es decir, la tensión como un cambio en potencia que crea una vibración.



Cuadro-4

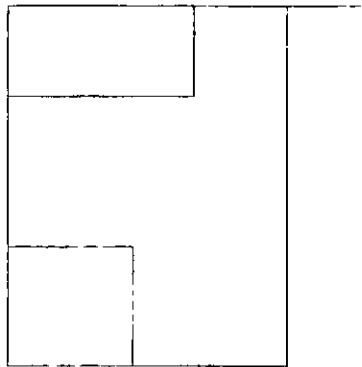
En el formato cuadrado se ha realizado una división de áreas distintas. Esta división se hizo aplicando una textura de arena de mármol con acetato de polivinilo que crea una área sólida y áspera contrastada con otras áreas que adquieren mayor profundidad por un relieve real, pero también por una diferencia en los tonos y en el tratamiento. En la parte superior izquierda encontramos una cuadrícula como fragmento de un tablero de ajedrez que está semicubierta. El límite entre un plano y otro tiene un carácter orgánico y por tanto móvil. La textura invade esa área.

En el extremo inferior izquierdo una baraja esta encerrada en un cuadrado. Los lados de éste conforman límites rectos de la textura y estos contornos tienen un carácter geométrico y sólido. Y por tanto, inmóvil. Para reforzar este carácter, la zona interior del cuadrado se ha tratado a base de pinceladas que siguen una dirección circular alrededor de la baraja. La baraja sólo podría girar sobre su propio eje.

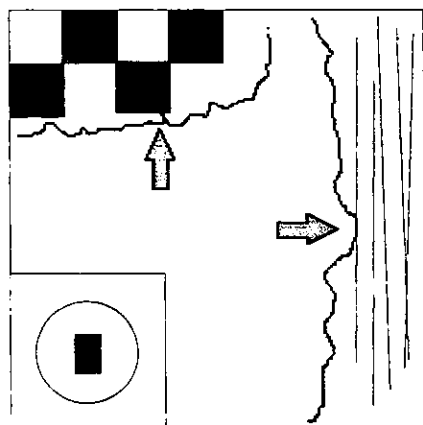
Por último tenemos una zona al lado derecho donde se han realizado trazos que se extienden en vertical a todo lo largo del cuadro proyectándose hacia afuera de él. La textura se extiende también hacia ésta zona.

La textura tiene un color amarillo-verde matizado con pigmento negro, que hace algunas zonas de un verde más oscuro y sugiere un color vegetal.

Encuadre:



El área texturada se extiende hacia arriba y hacia la derecha. El cuadrado encierra a la baraja que está sólidamente anclada en la esquina.



Cuadro-5

En un primer plano se muestran dos semicírculos enfrentados, entre ellos una área color azul cobalto.

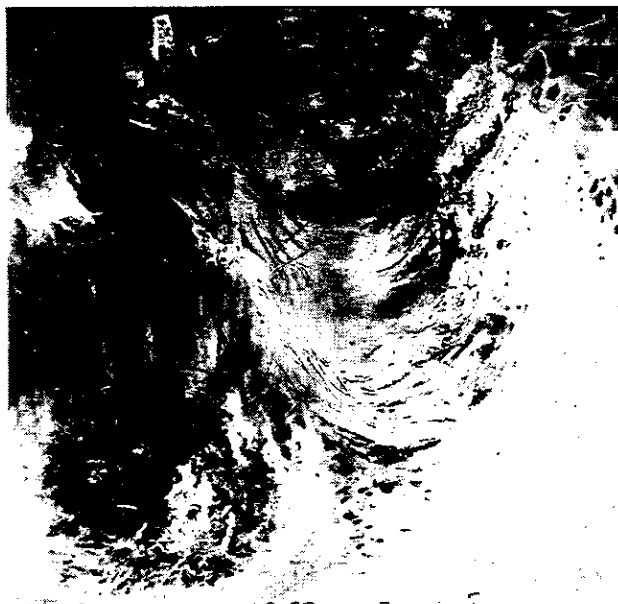
La intención es que la zona azul fluya desde una esquina a la otra. Los planos se diferencian por un contraste entre complementarios, el azul y el naranja, creando una vibración intensa entre estas zonas. El tratamiento destaca la dirección de las pinceladas que refuerzan la orientación del movimiento. Algunas pinceladas negras definen más claramente los contornos y ayudan a destacar los planos.



Cuadro -6

Se ha repetido la intención de buscar un deslizamiento de esquina a esquina, pero los recursos son diferentes. No se ha recurrido a un contraste tan intenso de colores, sino que por la acción de la pincelada y de ciertas marcas en la textura. Se ha indicado la dirección diagonal, la luminosidad de las pinceladas aumenta hacia la parte inferior derecha dando mayor profundidad a la composición.

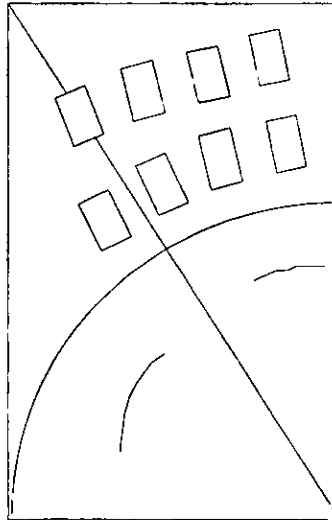
En esta ocasión se ha utilizado óleo pues este da un aspecto más sutil en las variaciones de color. Se han agregado dos barajas que se muestran en la parte superior y que al estar suspendidas en lo alto, dan la impresión de dirigirse al otro extremo en una caída diagonal. Finalmente, la zona inferior derecha de pinceladas más notorias se extiende sobre los bordes del cuadro.



Cuadro-7

Se trata de una composición en una tabla rectangular que está dividida en dos zonas principales. Toda la superficie fue cubierta con una capa de color más o menos uniforme y las dos zonas se definen por el rastro que un tercer elemento, una tablilla de madera, ha dejado a su paso por esa parte del cuadro. La tablilla está clavada en una esquina y fue arrastrada dejando un rastro de forma semicircular. A esto se suman varias barajas distribuidas en la zona que no fue alcanzada por el rastro de la tablilla. Las barajas se muestran semicubiertas y boca abajo de manera que no se sabe qué figura esconden. Se extienden en la misma dirección del semicírculo del plano inferior repitiéndose rítmicamente.

Encuadre:

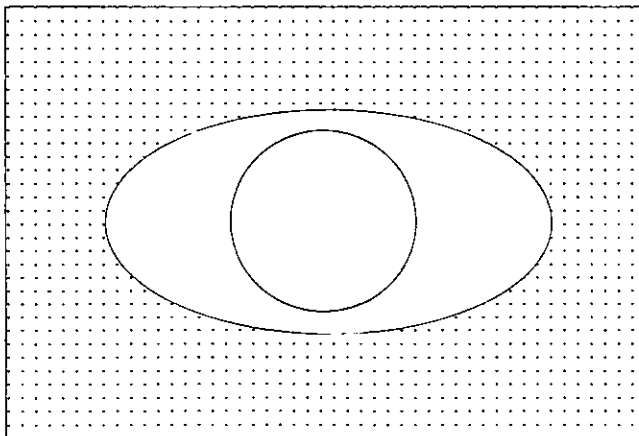


El rastro de la tabla en movimiento genera las dos áreas. Se sugiere que las barajas giran en esa misma dirección, llevan un movimiento en forma de abanico que se abre. Se destaca el movimiento por la evidencia de la acción que se realizó.

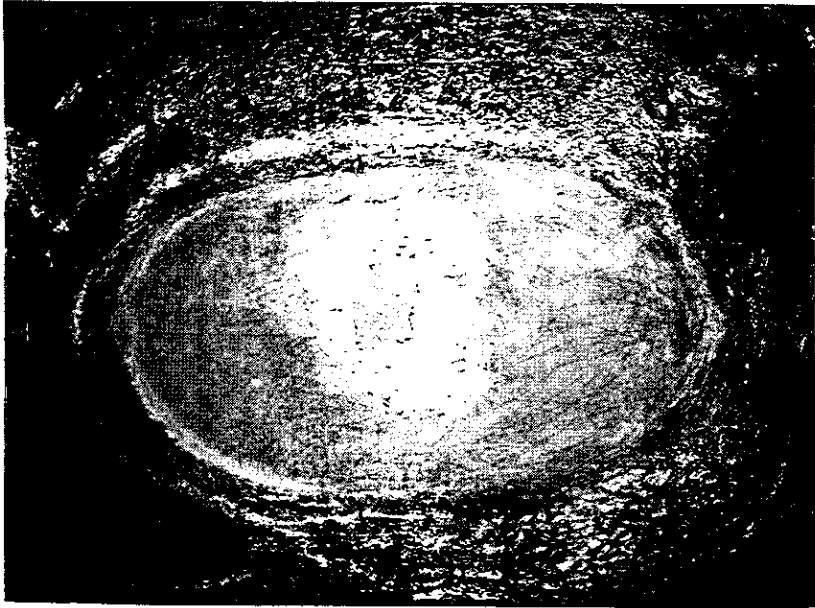


Cuadro-8

En la composición encontramos un óvalo sobre una superficie texturada. El óvalo se extiende en sentido horizontal. Se aplicó primero una pasta de acrílico con una mezcla de blanco de España, pigmento siena y azul cobalto, obteniendo ésta pasta de un color pardo con tendencia al azul. El área central se obtuvo raspando la textura que fue aplicada sobre toda la superficie, dejando finalmente un hueco al que se aplicó después pintura de color rojo contrastado con el área restante. Para lograr un mayor contraste se aplicó un color azul más claro y con cierta tendencia al verde en el área texturada. Las marcas de devastación del material en el área central se pueden percibir a través del color rojo. En el centro se ha colocado un clavo que sugiere un movimiento giratorio funcionando como un eje. Alrededor del eje se han pegado recortes que se cubrieron parcialmente con la misma tonalidad de rojo pero que se aprecian por la calidad de transparencia de dicho color.



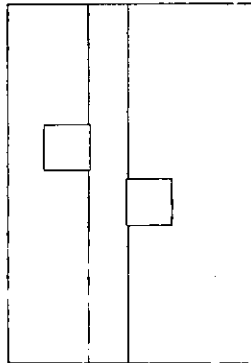
Por medio de un juego de adición y sustracción de la materia, se da preponderancia al proceso y se sugiere un movimiento giratorio en base a la forma oval marcada al centro por un clavo.



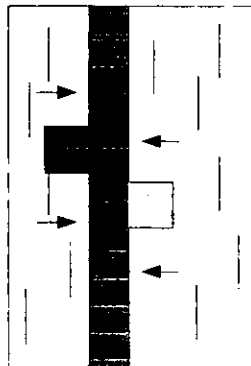
Cuadro-9

Esta composición está estructurada verticalmente. Un eje vertical sostiene la composición y marca la dirección dominante. Paralelos a ese eje hay una serie de cuadrados a cada lado. Este conjunto de elementos se encuentra dibujado sobre un fondo de trazos fluídos de carácter gestual. El dibujo de líneas verticales se obtuvo raspando esta superficie.

Encuadre:



Las líneas trazadas en vertical dan un movimiento de caída y la zona azul es un hueco. Los lados opuestos derecho e izquierdo, se atraen y se relacionan por los cuadros que están a cada lado. A los lados del eje central hay marcas que fueron realizadas usando como molde los cuadrados en relieve que se encuentran pegados en la pintura, dando la impresión de que tienen un avance.

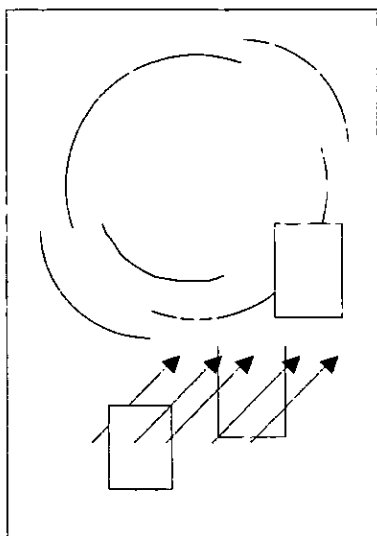


El tiempo expresado en el proceso y en la sugerencia de movimiento.



Cuadro-10

Se trata de una pintura de carácter más informalista en la que inicié haciendo algunos trazos al azar con colores pardos y grises. A partir de esas primeras manchas estructuré la obra en dos zonas que se insinuaban. En la parte superior un movimiento circular definía una zona y en la parte inferior algunos trazos indicaban una tendencia a ascender en diagonal. Reforcé esta estructura por medio de pinceladas blancas y negras. Dibujé algunos rectángulos siguiendo la línea diagonal. Obtuve una atmósfera en tonos grises, blancos y negros que sumados a las formas geométricas me remitían al paisaje citadino. A partir de ésta sugerencia seleccioné un recorte de periódico que muestra varios automóviles transitando en la calle y lo dividí en dos rectángulos. Coloqué cada uno en un rectángulo de los que había trazado, pues esto me daba la impresión de movimiento. De este modo las relaciones creadas por el azar, se van estructurando posteriormente.



La temporalidad es expresada en las capas que conforman las distintas fases del proceso de producción. Se destaca el proceso como elemento expresivo. También se sugiere una determinada temporalidad en relación con el movimiento, en este caso ascendente y luego circular.



Conclusiones finales

Se ha mencionado en repetidas ocasiones que la pintura es un proceso. Esto es cierto en más de un sentido. La realización de un cuadro o una serie de cuadros es un proceso que se evidencia en el resultado. Pero la búsqueda de un pintor es un proceso que se prolonga a lo largo de su vida. Es su proyecto vital traducido a lo pictórico, lo que nos va mostrando resultados siempre parciales. A lo largo de esa trayectoria nos presenta alternativas diversas para expresar sus ideas, sus emociones, sus sentimientos y su concepto de arte. Este trabajo de investigación ha respondido a una primera etapa en el proceso de formación y de búsqueda personal como pintor. Lo que se ha ganado en el terreno de la producción personal se ha desprendido de los capítulos que conforman la investigación.

Al relacionar el existencialismo de Heidegger con la manifestación artística del informalismo hemos logrado un vínculo que ofrece ciertos conceptos útiles en el desarrollo de mi propuesta. Se ha alcanzado una comprensión de los elementos que Pareyson establece para el desarrollo de toda actividad formante y que en este caso se aplican a la pintura: el pensamiento, el sentimiento, la moralidad y la formatividad. Estos valores son cubiertos por las categorías estructurales del ser como temporalidad en el existencialismo de Martin Heidegger: *comprensión* (valores de pensamiento), *apertura afectiva* (sentimiento), y *el ser como proyecto auténtico o inauténtico* (justificación moral). El aspecto formativo se expresa en el informalismo con sus elementos plásticos formales que hemos analizado en el segundo capítulo: el proceso como elemento expresivo, el signo y el gesto, la velocidad de ejecución y la materia. En las pinturas que propongo dicha formatividad se expresa mediante elementos diversos: Por un lado con los elementos rescatados de las tendencias informalistas, por otro, con los elementos simbólicos que he venido adoptando (objetos provenientes de los juegos, recortes de periódico, o símbolos conocidos).

El sentido de relacionar un concepto surgido de una tendencia filosófica con una aplicación en la pintura, ha sido el encontrar un concepto que diera unidad y permitiera la integración de una idea del arte que guiara la investigación no sólo en un sentido formal, sino en un contexto amplio que abarcara las necesidades completas de una propuesta pictórica. Por esto no hemos tomado como referencia algún tema plástico absoluto como podía ser el color o la textura, sino un concepto que se muestra en principio un tanto ambiguo. A lo largo de la investigación el concepto de temporalidad tuvo funciones distintas. Primero nos ayudó a situarnos en un marco teórico de las condiciones del individuo ante la actividad artística, valiéndonos de un análisis del informalismo. Después sentamos la bases teóricas de la estructura temporal del ser de Heidegger que amplió el panorama y vimos su proyección en lo pictórico con los informalistas. Y finalmente una aplicación a la propuesta personal.

Los fundamentos estructurales del ser de Heidegger han sido vinculados con el informalismo y de éste han sido rescatados múltiples elementos para las pinturas que he realizado, pero si se ha elegido en este caso el informalismo, ha sido porque sus particularidades nos permiten mostrar este vínculo de manera evidente. Es claro que existe la posibilidad de crear un esquema parecido con una propuesta plástica distinta. Es decir, ésta interpretación del concepto de temporalidad no determina a la propuesta artística. La propuesta plástica se desarrolla en base a la creatividad y las necesidades de cada individuo. Esta es la respuesta que yo propongo y que como he dicho responde a las necesidades de una expresión personal.

Del análisis de los cuadros que integran esta propuesta conforme a los planos comunicacionales: semántico, sintáctico y pragmático, ya hemos explicado a lo largo de la investigación lo que concierne al plano semántico y sintáctico: en el plano semántico he considerado los signos elementales de la pintura. La materia y sus connotaciones y el gesto

como valor significativo, pero éstas unidades de significación contienen a su vez una complejidad sintáctica: un gesto que puede ser considerado como unidad mínima, está formado por el trazo con un instrumento determinado, con un material determinado, que tiene una densidad, una textura, un color, que a su vez puede tener distintas cualidades; sin embargo para tener una referencia concreta he tomado como unidades semánticas las características de la materia, el gesto y el color en sí mismos y sus posibles connotaciones.

El carácter de la materia está en la textura. Cuanto más grueso es su relieve, más se sugiere como un obstáculo entre el observador y el *fondo* del cuadro y da una impresión de cercanía; si la textura es uniforme es estática, pero si esta conformada por estrías o por unidades rítmicas que señala una dirección determinada adquiere un carácter más dinámico. El gesto está determinado por su dirección, su tamaño por la velocidad de su ejecución, por la presión aplicada con el instrumento utilizado y refleja de forma inmediata un estado anímico. En cuanto al color, su carácter está determinado por sus cualidades de luminosidad, matiz y saturación. Los elementos simbólicos que tienen una significación propia. A estos elementos que han adquirido mayor jerarquía en las pinturas que presento, se agregan todos los elementos plásticos que se involucran en la obra pictórica: la forma, los contornos, luminosidad, etc.

En el plano sintáctico se organizan esos elementos afectándose unos a otros creando una composición y un determinado espacio plástico que en mi caso hago depender principalmente de la interacción entre la textura y el color, entre la textura y la definición de planos, entre contrastes del color, y entre valores icónicos y los elementos plásticos. Por ejemplo, un plano adquiere un carácter dinámico o estático, expansivo o contractivo dependiendo del contorno que lo limita: un contorno de forma orgánica da un carácter dinámico, un contorno recto tiene un carácter rígido y estático.

La intención comunicativa de una obra que se pretende artística se completa hasta que hay un receptor. Esto concierne al plano pragmático de la comunicación. Pero, al menos parcialmente, el proceso comunicativo de la obra se completa varias veces ya en el mismo pintor, pues existe la posibilidad de que un elemento de la pintura, una vez realizado y admirado por su autor, adquiera nuevos significados en la sensibilidad del pintor sugiriendo posibilidades de continuar en el proceso creativo ya sea dando la pauta para una pintura nueva o haciendo modificaciones en la misma pintura. El mensaje es la intención que va dirigida a la sensibilidad y que concierne a la comprensión del mensaje elaborado pictóricamente.

Pero pensando en la relación de una pintura con el espectador (correspondiente al plano pragmático de la comunicación), entra en juego el discurso de pintor con sus diversos sentidos: contenido ideológico, contenido moral y funciones estética, artística y no estética ni artística de acuerdo a las consideraciones de Juan Acha,⁹² y las posibilidades de su interpretación. En éstas pinturas tengo la intención de buscar la expresión auténtica de mi visión y de mis emociones ante el mundo. Ante la aparente disyuntiva entre hacer arte como instrumento social o poner el arte al servicio de la pura expresión individual, necesitamos plantearnos la posibilidad de conciliar las dos opciones. La expresión individual hace su contribución a la emancipación humana en primer término como promoción de la libertad. Pero ésta individualidad está determinada por una realidad concreta que incluye una determinada ideología y una ubicación en el entorno físico y social. La simple búsqueda de una *autenticidad* individual inscrita en éste contexto social, cumple, aunque sea de modo insipiente, su labor emancipadora.

Al expresar una idea o un sentimiento por medios pictóricos corremos siempre el riesgo de una interpretación distinta de lo que el

⁹² Juan Acha, *La crítica del arte*, pág. 55

autor piensa que comunica, pero hay también un lenguaje creado en el que confiamos. De este modo yo intento transmitir sentimientos y reflexiones propias por medio de éste lenguaje. Espero sugerírseles al espectador y en el mejor de los casos suscitar una identificación en el sentimiento o en la reflexión. Que un elemento sugiera una situación, por ejemplo, de aislamiento, depende de elementos concretos. Ubicando una baraja (elemento simbólico) en una esquina del cuadro delimitada por bordes rectos y una extensa masa de textura rugosa que lo separa de cualquier posibilidad de salida. Espero un efecto concreto de un elemento concreto y efectos múltiples de las múltiples combinaciones de las figuras y formas. De éste modo, aunque no se llega (porque no es lo que se busca) a una interpretación unívoca a partir de una intención, se llega al menos a una certeza de las posibilidades de interpretación.

Bibliografía.

Abbagnano, Nicola
Diccionario de filosofía

México, F.C.E.; 1974, 1206 pp.

Acha Juan
La crítica del arte

México, Trillas, 1992, 222 pp.

Argan, Giulio Carlo
Salvación y caída del arte moderno

Buenos Aires, Nueva Visión, 1966, 139 pp.

Argan, Giulio Carlo
El arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos

Madrid, Akal, 1991, 660 pp.

Arnheim, Rudolf
Arte y percepción visual

Madrid, Alianza, 1992, 553 pp.

Barthes, Roland
La aventura semiológica

México, Paidós, 1985, 354 pp.

Baudrillard, Jean
Crítica de la economía política del signo

México, Siglo XXI, 1991, 263 pp.

Berger, René
El conocimiento de la pintura: cómo verla y apreciarla.

Barcelona-Madrid-México, Noguer, S.A.; sf.

Bochensky, I. M.
La filosofía actual

México, FCE, 1997, 340 pp.

Boix, Esther
Europa y Norteamérica: de los totalitarismos políticos a las artes conceptuales

Barcelona, Polígrafa, 1993, 128 pp.

col. Del arte moderno, vol. 3

Brusatin, Manlio
Historia de los colores

Barcelona, Paidós, 1987; 144 pp.

Burkhardt Tittus
Símbolos

1992

Callois, Roger

Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo

México, FCE, 1986, 333 pp.

Camón Aznar, José

El tiempo en el arte.

Madrid, Sociedad de estudios y publicaciones, 1958, 382 pp.

Camón Aznar, José

Las artes y los días.

Madrid, Ed. Sucesores de Rivadeneira, 1965.

Cirlot, Juan Eduardo

Significación de la pintura de Tàpies

Barcelona, Seix Barral, 1962, 123 pp. ilus.

Cirlot, Juan Eduardo

El arte otro

Barcelona, Seix Barral, 1953. 133 pp.

Cirlot, Lourdes

La pintura informal en Cataluña, 1951-1970

Barcelona, Anthropos, 1983, 382 pp.

Circi, Alexandre

Antoni Tàpies. Testimonio del silencio

Barcelona, 1973

Comballa, Victoria,

Tàpies.

España, Ed. Rayuela, 1992, 96 pp.

Dorfles Gillo

Últimas tendencias del arte de hoy.

Barcelona, Ed. Labor, 1976.

279 pp.

Eco Umberto, Calabrese Omar

El tiempo en la pintura.

España, Ed. Mondadori, 1987, 254 pp.

Eco Umberto

Obra abierta.

México, Planeta-Agostini, 1992, 351 pp.

Eco Umberto

La definición del arte

Madrid, Seix Barral, 1963, 285 pp.

Gubern Roman

La mirada opulenta

Madrid, Alianza, 1990.

Heidegger, Martin
Arte y poesía
México, FCE, 1958. 149 pp.

Heidegger, Martin
El ser y el tiempo
México, FCE, 1965, 478 pp.

Huizinga
Homo Ludens
1938

Itten, Johannes
El arte del color
Barcelona, Noriega, 1981, 95 pp.

Klee, Paul
Teoría del arte moderno
Buenos Aires, Caldén, 1971, 126 pp.

Lassaigne Jaques, et al.
Historia de la pintura
Bilbao, Asuri, 1989, T.4, 882 pp.

López Chuhurra, Osvaldo
Estética de los elementos plásticos
Barcelona, Labor, 1971, 155 pp.

Penrose, Roland
Tàpies
Barcelona, Polígrafa, 1988, 278 pp.

Ponty, Merleau
El ojo y el espíritu
1977

Tàpies, Antoni
La realidad como arte: por un arte moderno y progresista
Murcia, Comisión de cultura del colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Galería-librería Yerba, Consejería de cultura y educación de la comunidad autónoma; 1989.

Tàpies, Antoni
La práctica del arte
Barcelona, Ariel, 1971.

Váttimo Gianni
Introducción a Heidegger
México, Gedisa, 1996.

Xirau, Ramón
Introducción a la historia de la filosofía, décima edición
México, U.N.A.M; 1987, 501 pp.

Fotografías

I. Soulages, Pierre, *Pintura*, óleo sobre tela, 193 x 128 cm. 1952.

Tomada de **Norteamérica y Europa, de los totalitarismos políticos al arte conceptual**, ed. Polígrafa. pág. 40

II. Pollock, Jackson, *Número 6*, óleo sobre tela, 112 x 136 cm. 1949.

Tomada de **Historia de la pintura**, ed. Asuri. pág. 798

III. Tàpies, Antoni, *Triptico con pisadas*, técnica mixta sobre lienzo, 146 x 342 cm. 1969-70. Tomada de **Tàpies**, ed. Polígrafa. pág. 100

IV. Tàpies, Antoni, *Laberinto*, técnica mixta sobre tela, 68 x 81 cm. 1956.

Tomada de **Tapies**, ed. Rayuela. pág. 10

V. Tàpies, Antoni, *Blanco y huellas de dedos*, técnica mixta sobre madera, 170 x 197 cm. 1973.

Tomada de **Tàpies**, ed. Polígrafa. pág. 190

VI. Mathieu, Georges, *Divertimento de Ana Bolena*, óleo sobre tela, 128 x 96 cm. 1960.

Tomada de **Historia de la pintura**, ed. Asuri. pág. 815

VII. Burri, Alberto, *Saco y blanco*, técnica mixta, 1953.

Tomada de **Norteamérica y Europa, de los totalitarismos políticos al arte conceptual**, ed. Polígrafa. pág. 37

VIII. Tobey, Mark, *Mundo de Agata*, tempera, 39 x 29 cm. 1945.

Tomada de **Historia de la pintura**, ed. Asuri. pág. 799

Obra personal

Cuadro 1, arena y acrílico sobre tela, 125 x 125 cm. 1998.

Cuadro 2, arena y acrílico, 125 x 125 cm. 1998

Cuadro 3, acrílico, 125 x 125 cm. 1998

Cuadro 4, arena y acrílico con baraja, 125 x 125 cm. 1999

Cuadro 5, acrílico, 125 x 125 cm. 1999

Cuadro 6, óleo con barajas, 125 x 125 cm. 1999

Cuadro 7, arena y acrílico, 125 x 70 cm. 1999

Cuadro 8, técnica mixta, 125 x 80 cm. 1999

Cuadro 9, acrílico sobre madera, 125 x 70 cm. 1999

Cuadro 10, acrílico, 125 x 70 cm. 1999