



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

“HACIA UNA POETICA PROPIA”

Tesis que para obtener el título de:
LICENCIADA EN ARTES VISUALES

Presenta:

Melina Meixueiro López.

Director de Tesis: Lic. Arturo Miranda Videgaray.

México D.F.,2002.



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

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

HACIA UNA POETICA PROPIA

DEDICO A:

Mis padres y hermanos y a mis abuelas, los pilares
de la familia.

AGRADECIMIENTOS:

A mis padres por el apoyo y amor incondicional. A mis hermanos.

A Roberto Herrera San Martín, Alfonso Cuevas, a Diana Gómez Navarrete, a
Angeles Mora Mora, y a Ernesto Lara del Centro de Computo LAFOEL, por el
apoyo técnico.

A la Antigua Academia de San Carlos, a la Escuela Nacional de Artes Plásticas y
a la U.N.A.M.

A Arturo Miranda Videgaray y Alejandro Pérez Cruz por los diálogos y
reflexiones acerca del tema y por su asesoría teórica y técnica.
A Elizabeth Fuentes Rojas, Javier Anzures Torres, Carmen López, por el
apoyo y la asesoría otorgada.

A Tristan Siodos, Gisela Cázares, a la familia Abignoli Moulin, David Rey, y a
Todas aquellas personas, lugares y experiencias de vida que han contribuido a
la creación de una poética personal de vida.
A Dios por permitirme estar aquí.

<
I N D I C E

INTRODUCCIÓN	1
CAPITULO I.- ANTECEDENTES	
I.1.- Formas y deformaciones en el Renacimiento tardío, con Lucas Cranach y Matthias Grünewald	4
I.2.-Expresionismo en Europa en el Siglo XX	13
I.3.- Expresionismo en México en el Siglo XX	26
CAPITULO II.- EXPRESIVIDAD	
II.1.- Expresividad en la Pintura del Siglo XX	39
II.2.- Expresividad formal	45
II.2.1.- La forma	51
II.2.2.- El color	64
II.2.3.-El espacio pictórico	76
CAPITULO III.- OBRA PERSONAL	
III.1.- El artista como conciencia de su tiempo	86
III.2.- La obra personal como producto de vivencias y del entorno social	91
III.3.- El trabajo plástico	94
III.3.1.- Análisis formal	100
III.3.2.- Análisis iconográfico	117
III.3.3.- Imágenes de la obra personal	124
CONCLUSIONES	148
BIBLIOGRAFÍA	152

INTRODUCCIÓN

La pintura es una poesía
Silenciosa.
(Plutarco)

El objetivo de la presente investigación, es el análisis de los aspectos que son inherentes al trabajo plástico personal, ya que por medio de las reflexiones que se producen en torno al proceso creativo, se puede crear también una poética pictórica propia, que se enriquece con las vivencias, emociones, gustos y pasiones, alimentando a la obra plástica, por lo que las imágenes son el resultado de una introspección personal; de la observación de lo cotidiano, y del entorno que percibo, que da como resultado un trabajo que considero honesto, que se enriquece con la imaginería personal, y que tiene entre otras cosas, la finalidad de expresar.

Hacia una Poética Propia, es también ese proceso que el artista vive día a día, donde establece un diálogo consigo mismo, con la obra; llegando a conocer y a distinguir sus impulsos, sus motivaciones, sus alcances y limitaciones con la intención de ser lo más honesto y preciso posible en su trabajo. Por lo tanto ésta reflexión le permitirá ampliar sus perspectivas, ideas y posibilidades, proporcionándole la oportunidad de evolucionar y aumentar la calidad de la obra.

La importancia de este cuestionamiento, radica también en que crea una disciplina y un sentido crítico propio, al valorar la obra en distintos aspectos, lo que considero es de vital importancia para todo creador, apegándose más a lo que desea realizar pictóricamente.

Como creadores de mundos propios, debemos observar el mundo en que vivimos el medio en que nos desenvolvemos, el entorno y los gustos que nos influyen; sin embargo, como dice la teoría de la Gestalt (se menciona en el libro: Arte y Percepción Visual de Rudolph Arnheim) el artista no es sólo un registrador mecánico de lo que le rodea, de la realidad, pues su tarea no se limita a la simple transcripción de la apariencia de las cosas, sino que las imágenes que crea acerca de la realidad, pueden seguir siendo válidas aunque se alejen mucho de la "apariencia realista", ya que el artista bajo una visión

personal, capta dicha realidad para luego crearse una poética individual y válida, a cerca de la vida, del hombre, de sí mismo, que exteriorizará a través de su pintura, de acuerdo a sus experiencias de vida. Teniendo en cuenta que el arte en ocasiones es difícil de explicar, ya que es vasto e inmenso, un mundo en sí, en el que no hay límites estrictos o precisos, y del que se aprende continuamente tiene uno la satisfacción personal de reflexionar y analizar los impulsos, gustos e influencias que dejan huella en el trabajo pictórico personal. El presente cuestionamiento abarcará una serie de puntos divididos en tres capítulos; el primero abordará ciertos antecedentes de la historia de la pintura, que han contribuido al enriquecimiento propio, y en los que encuentro valores plásticos, aspectos que se reflejan en la pintura de nuestros días, ya que muestran una visión humanista y altamente expresiva. Primeramente presentaré algunos ejemplos de dos artistas del Renacimiento tardío alemán, con la obra de Matthias Grünewald y Lucas Cranach; posteriormente el expresionismo en Europa en el Siglo XX, con la formación del grupo de "Die Brücke" y algunos ejemplos de artistas individuales como Oskar Kokoschka, Georges Rouault, Edvard Munch, entre otros. En un tercer punto se mencionarán a algunos artistas que forman parte del expresionismo en la plástica mexicana, como José Clemente Orozco, y David Alfaro Siqueiros, entre otros. Se incluirán imágenes de algunas obras de los artistas mencionados en el capítulo.

En el segundo capítulo, se hablará de la expresividad en la pintura, y de los elementos pictóricos que retoman algunos artistas, con el objetivo de acentuar la expresión en las obras; recursos que también se utilizan en la obra plástica personal, como pueden ser: la forma, el color y sus posibles deformaciones y distorsiones con respecto a la realidad común, a la naturaleza de las cosas, y las personas, y la libre construcción del espacio pictórico y la deformación que esto conlleva, por lo que se citarán ejemplos de pinturas de los artistas mencionados y de la obra personal. El tercer y último capítulo tratará del objetivo primordial de la presente tesis: el trabajo personal, incluyendo reflexiones de lo que mueve al artista a crear, de lo que inspira sus imágenes, de la conciencia del tiempo y del entorno en que se vive y se crea, que influyen en la obra a la cual se le hará un análisis formal e iconográfico, mostrando imágenes de dichas obras.

HACIA UNA POETICA PROPIA

De esta manera, a partir del diálogo entre el artista y su trabajo, se creará una ideología y un pensamiento en torno al arte, a la vida, a la creación, y como consecuencia en la continuidad y la acumulación de vivencias, se podrá llegar a la lucidez en la creación personal, a poseer eso que llamo una "Poética Propia", que cada individuo debe tener y, en este caso, el artista del trabajo propio.

CAPITULO I.-ANTECEDENTES.

I.1.-Formas y deformaciones en el Renacimiento tardío del Siglo XVI en la obra de Matthias Grünewald y Lucas Cranach.

Durante este período del Renacimiento tardío, hacia los dos primeros tercios del Siglo XVI en Europa del norte y específicamente en Alemania, se sitúa la obra de dos grandes artistas: Matthias Grünewald y Lucas Cranach, en cuyas obras se pueden apreciar escenas religiosas, crucifixiones, imágenes de vírgenes, etc.; así como retratos y paisajes que poseen una gran fuerza expresiva y en ocasiones dramática, como opina Flavio Conti en su libro "El Arte del Renacimiento" ,aunque no se rechazarán el naturalismo, el estudio de la anatomía humana o la perspectiva , el interés se concentra en la representación de la realidad física, lo cual no quiere decir que los artistas buscaban la imitación realista o la copia, sino un apego intenso en la forma de abordar los sentimientos humanos; el gesto, el cuerpo recreado, distorsionado, deformado, cuerpos voluptuosos, como los muestra Cranach en sus representaciones paganas de Venus; seres que parecen venir directamente de la imaginación personal y fantástica de sus creadores; contextos y fondos de fábula o sueño, monumentalidad y vigor.

Considero importante citar a estos dos maestros del Renacimiento, ya que entre otros, en este período de la historia del arte (Alberto Durero, Hans Holbein el joven, Alberto Altdorfer, etc.) nos sumergen en el sentimiento humano bajo una visión poética que evoca y provoca distintas emociones como resultado de las formas irregulares torturadas, imaginativas y dinámicas del Gótico tardío, sobre todo en la obra de Grünewald , que creaba formas de inquietud y sufrimiento. "En el norte de Europa, la visión Gótica se mantuvo incluso durante el período del Renacimiento, donde los artistas se centraban en los frutos fantásticos de su imaginación."¹

La fuente de inspiración para los artistas, no lo era sólo la realidad, como tal, la representación realista, sino su manera individual de percibir las verdades de su mundo interior:

¹ Russoli, Franco. **La Pintura del Renacimiento.** México, Diana,1967.

"El arte nórdico se basó en una concepción del hombre que resultaba extraña a las ideas de los artistas italianos. En vez de ver a el hombre como al centro de la obra divina de la creación, los artistas del norte le vieron como una parte trivial del universo de Dios, empequeñecidos además por la majestad del mundo natural."¹

Ciertos aspectos de las características de las obras que se mencionarán a continuación, anteceden a los expresionistas del Siglo XX y hasta nuestros días, con la obra personal, por el interés en acentuar la expresión, por la importancia que se le otorga a las emociones humanas y a la naturaleza; plásticamente por el uso de tonos violentos y contrastes cromáticos, por la recreación libre de las formas bajo un espíritu humanista, ya que "...este dio un acento de verdad, olvidando y condenando a los principios religiosos y estéticos del rostro humano, del paisaje; le devolvió al individuo una eminencia intelectual. "²

Matthias Gothard Nithard, conocido por "Grünwald" (1455 Würzburgo-Halle 1528), un artista del cual sólo se le conocen cuadros y dibujos de temas religiosos, en donde abarca los más intensos sentimientos humanos, que se perciben a través de figuras y paisajes, que plasma en sus obras. "...pero estos cuadros no emocionan solo por su contenido religioso; nos cautivan , además, por que parecen darnos una imagen de toda la creación, de la naturaleza y de las fuerzas que la rigen, de la fauna y de la flora contados por el pintor; del aparato naturalista que ofrecen tales cuadros, nos sentimos transportados a un mundo de leyenda y fantasía; en el que el artista no sólo nos hace ver terribles demonios, sino también los ángeles más encantadores, tanto en forma como en color."³

El artista confía el efecto de sus obras a los recursos pictóricos, tales como el color, al cual le da un valor emotivo y le atribuye la capacidad de despertar emociones. El historiador Augusto L. Mayer, considera a Grünwald, como un artista que pertenece al último período del Gótico, por la complicada riqueza de

¹ Nicholas, Mann. **Renacimiento, Arte y Pensamiento Renuevan Europa.** Traducción de Mercedes Cordova, Barcelona, Folio, 1993, p.151.

² Marcel, Brion. **La Renaissance.** Paris, Larousse, 1969, p. 7.

³ Augusto, L. Mayer. **La Pintura Alemana.** Barcelona, Editorial Labor, 1930, p. 105.

verdugos; en donde se puede apreciar el cromatismo violento y contrastante, un elemento pictórico que mucho tiempo después retomarán los expresionistas de "Die Brücke", así como otros artistas, como elemento básico del expresionismo. "Grünewald como los expresionistas, hacía uso del color para crear una armonía rítmica que era parte integral de su composición. La elección del color estaba determinada por el efecto emocional que se quería provocar."¹

Hacia 1510-1516, realizará la que sería su obra maestra: "El Retablo De Isenheim" (fig.1-2) que se compone de tres trípticos con alas, que se superponen y se abren. El primer tríptico muestra "La Crucifixión" con dos alas fijas, a la derecha un San Sebastián y a la izquierda San Antonio. El segundo tríptico representa en el centro a "La Virgen Gloriosa" y "El Concierto De Los Angeles", con "La Anunciación" y "La Resurrección", en las alas móviles. El tercer tríptico está



Fig. 3. La Crucifixión, Temple y óleo sobre madera, 292 x 167 x 0.6 cm

dedicado a San Antonio, las alas representaban a la derecha la tentación del Santo y a la izquierda una conversación de San Antonio y el ermita Pablo de Tebas. La parte inferior del retablo, representa el enterramiento. Dicho retablo es un conjunto interpretado como un poema dramático, con los diferentes paneles y que contiene una gran emotividad, como veremos a continuación en el análisis de el tríptico de "La Crucifixión" (fig.3).

En las formas del cuerpo de Cristo, monumental y deformado, retorcido, con la piel destrozada, llagada y martirizada, que se ve pútrida por el color que le aplica: grisáceo, llegando a los tonos verdes, ocres, sin llegar a perder su identidad física. Los brazos son largos, retorcidos igualmente, las manos

¹ Peter, Selz. *La Pintura Expresionista Alemana*. Madrid, Alianza, 1957, p. 36.

convulsivas (fig.4) las piernas juntas y los pies aplastándose el uno al otro, unidos por el clavo que los atraviesa; la sangre de un color rojo intenso que agrega aún más dramatismo. El cuerpo se encuentra al centro del cuadro, rodeado por otros cuatro personajes: al lado derecho del Cristo crucificado, la Virgen, San Juan y Magdalena, con una expresión trágica en el rostro, profundamente conmovidos por el trágico suceso; al lado izquierdo sitúa a una sola figura: la de San Sebastián; los cuerpos resaltan de un fondo oscuro, que hace de noche



Fig. 4 Detalle de la Crucifixión, Mano izquierda de Cristo y mano de María Magdalena

y que le otorga mayor luminosidad a los cuerpos, separando por medio del color, el contraste de figura-fondo, definiendo el nivel de importancia que tiene cada uno de los personajes.

La composición del cuadro es piramidal, la cabeza de Cristo, Juan Bautista y la Virgen, forman un triángulo de aspecto monumental. El cuerpo como se mencionó anteriormente es tratado sin dar gran importancia a la proporción y poco se interesa en seguir los cánones de belleza clásica. Ninguna regla explica la pequeña figura de María Magdalena, en comparación con la de San Juan, que tiene a la vez su brazo derecho largo y desproporcionado; los sentimientos que embargan a los personajes, influyen profundamente a la manera de trazar los rostros, sin llegar a la caricatura.

“Es en este tipo de escenas, en este alternarse de vistas celestiales, de encantos luminosos y de obsesivas figuras del dolor y del mal, que se



(1er cuadro) fig. 5: Crucifixión, Pintura sobre madera, 1505-1506, Bâhe Öffentliche Kunstsammlung

(2do. Cuadro) fig. 6 Crucifixión, pintura sobre madera, 1511-1520, Nation Gallery Washington

(3er. Cuadro) Fig 7 Retablode taaberbischofsheim, Crucifixión Pintura sobre madera 1520-1524, Karlsruhe Städtliche Kunsthalle.

encuentra la entera gama de la poesía visionaria y realista del genio de Würzburg.”¹

Tanto en el Retablo de Isenheim y en sus Crucifixiones posteriores (fig. 5-6-7), el colorido domina, cobra gran fuerza ya que son colores con altos

contrastes, en ocasiones con intencional discordancia; con sus temas y las formas que crea, alcanza un dolor físico y emocional, que se manifiesta en un atrevido uso del color y una indiferencia por el detalle. “Contra cielos sombríos, atravesados por rayos que descubren paisajes, desiertos y montañas yermas, Grünewald coloca sus Cristos enormes, destrozados, deformados, verdosos, terribles imágenes de mártires de la más absurda crueldad.”²

Entre otras de sus obras se encuentran “La Madona de la Iglesia De Stuppach” (1519) y “La Crucifixión” en la pinacoteca de Munich (hacia 1525).

“Dibujo, luz, línea y color forman la decoración, el ambiente, en sus cuadros, innovador, pero poco conocido, Grünewald no es un genio solitario, de una generación espontánea en la pintura, participó plenamente a esa corriente creadora de principios del Siglo XVI, donde un mundo terminó y otro comenzó, donde los artistas reflejaban sus dudas, sus interrogaciones, sus reflexiones y aspiraciones de una época.”³

¹ Nicholas, Mann. op. cit. p. 151.

² Franco, Russoli. op. cit. p. 49.

³ Pantxika, Béguerie. Georges, Bischoff. **Grünewald. Le Maître D’Isenheim.**, Belgique, La Renaissance Du Livre, 2000, p. 54. Traducción de Melina Meixueiro López

En las obras de Lucas Cranach (Kronach 1472- Weimar 1553), pintor protestante ortodoxo de Alemania del Norte, podemos apreciar temas de índole mitológico (Venus y Ninfas) y religiosos (crucifixiones, representaciones de Adán y Eva, etc.). Influido por la Escuela Danubiana, que viene del Gótico Tardío y que se caracterizó por crear un arte expresivo, fue una fuente decisiva de inspiración para el estilo de Cranach. Floreció hacia mediados del Siglo XVI, y se dice que es probablemente la interpretación alemana de la concepción Humanista.¹

Los temas pictóricos, son paisajes retomando escenas del Danubio, con rocas, árboles; céspedes tupidos; aguas claras; montañas fantásticas y arquitecturas; con un colorido vivo y contrastante; luces tempestuosas; faisanes, patos, pájaros, truchas, etc.; con líneas serpentinadas, curvadas, delineando el cabello de los personajes o las telas de las vestimentas que los recubren. "...La contemplación del paisaje infinito, la inmersión en su ritmo universal de cada hecho o sentimiento humano, son características de la escuela danubiana, y las encontramos expresadas en su más alto grado poético en las obras juveniles de Lucas Cranach."²

Se conocen también grabados en madera y dibujos. Realizó muchos retratos (fig.8), como pintor de la corte de Federico el Sabio de Sajonia, a diversos personajes, así como de los reformadores, en sus retratos de gran veracidad, el interés se vuelca hacia las posturas y las miradas, más que al detalle, a la disposición del cuerpo en el espacio, mostrándonos el carácter psicológico de los representados. Cranach sigue una norma: planos poco descriptivos para el

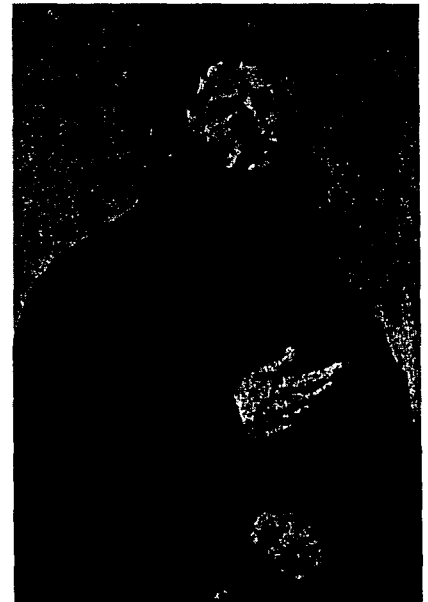


Fig. 8. L. Cranach. Retrato de Luther Junker Jörg, hacia 1521

¹ Véase Nicholas, Mann. **Renacimiento Arte y Pensamiento Renuevan Europa**. Traducción de Mercedes Cordova, Barcelona, Folio, 1993.

² Augusto, L. Mayer. op. cit. p. 50.

fondo, leves escorzos en las cabezas y rigidez en la esquemática postura de brazos y manos, lo que centra la atención en el rostro.

Su línea es sinuosa, contorsionada, con colores encendidos y fuertes, con un cierto patetismo en sus imágenes, pero mucho más refinado y delicado en su trato y acabado que en las obras de Grünewald.



Fig 10 El Juicio de Paris, 1512-1514



Fig. 9 Venus, hacia 1518

Las obras precedentes a 1505, como las Crucifixiones de Munich y Viena, tienen en efecto una tensa tragedia en las figuras imponentes y deformadas; sus desnudos femeninos desde 1509 son frecuentes en su obra; en los cuadros mitológicos, sus Venus desnudas (fig.9), generalmente sobre fondos negros, oscuros y neutrales; son formas compactas, con facciones que recuerdan rasgos mongoles; transforma a sus rostros en máscaras que se acercan a la caricatura, con cabezas redondas y pequeñas; frentes abombadas, brazos y piernas delgadas, y vientres abultados.

Las mujeres de Cranach nos parecen figuras sin esqueleto, con contornos sinuosos, desnudos que parecieran carecer de materia corporal y espesor plástico. Se alejan del modelo real, y se acercan más a muñecas de porcelana que a mujeres de carne y hueso (fig.10).

Las figuras en sus telas, se encuentran delante de muros negros; el lugar de la escena o entorno queda en ocasiones indefinido, sin intención de dar la ilusión de profundidad. Los cuerpos contorsionados y deformados, que nos recuerdan marionetas, que encierran un misterio y extraño encanto, sus mujeres, llenas de gracia y expresividad (fig.11), corresponden a una imaginación libre y personal, alejándose de los modelos estudiados al natural y que son muy característicos de su estilo. Lucas Cranach es fiel a sus principios de desarmonía, a sus tonos violentos, planos, uniformes, y a Venus que crea alejándose del ideal clásico griego. Aunque con un estilo muy diferente, al igual que Grünewald, dio gran importancia a los sentimientos humanos, al aspecto psicológico de sus personajes, que reflejan en sus rostros ; al sufrimiento del hombre y a la libertad de crearse un mundo personal, bajo la imaginación, bajo un serio compromiso con la pintura; que se aprecia en la belleza de las obras de éstos artistas; y que su estética conmovió e influyó a artistas del expresionismo alemán del Siglo XX, como declaró el líder del grupo "Die Brücke", Ernst Ludwig Kirchner, al mencionar que dicho grupo: "...no se vio influido por movimientos contemporáneos como el Cubismo y el Futurismo, sino que encontró su corroboración histórica en Cranach, Beham y otros maestros medievales alemanes." ¹



Fig 11. L. Cranach. La Ninfa de la Fuente, ca. 1537

¹ Peter, Selz. op. cit., p. 35.

I.2 Expresionismo del Siglo XX.

Definir lo que es el expresionismo en el arte, puede resultar fácil a partir de su propio concepto, sin embargo es un término muy amplio, ha estado presente a lo largo de su historia en menor o mayor medida, es un fenómeno atemporal, que va más allá de su significación etimológica, ya que abarca no solo el arte, sino la vida misma; es una manera de concebir y actuar ante la vida, es el camino hacia la liberación de los sentimientos y las emociones. Una posible respuesta sobre como se manifiesta el expresionismo en el arte lo es la definición de Pierre Courthion, al decir lo siguiente:

"¿Qué es en arte el expresionismo? La palabra ya lo dice: se trata de expresar mediante una presión la sustancia de las cosas y los seres, de hacerla salir y aparecer y esto, con fuerza sin consideraciones. Así, de pronto en vez de seguir la acostumbrada disposición exteriorizada de modo clásico y armonioso, se da entrada al desorden. Se cree ver una construcción donde ciertas ventanas serían mayores, otras menores, unas colocadas más arriba y otras más debajo de lo habitual. Este desajuste, que al principio, hiere los ojos y parece como si los ofendiera, es la expresión." ¹

Es característico del expresionismo, el énfasis de las emociones, que dominan sobre el elemento formal; la deformación para acentuar ciertos rasgos salvajemente, así como el uso eufórico del color. Es también el intento de expresar sin convencionalismos estéticos, el sentimiento que produce en el artista, el juicio del hombre, de la sociedad y de su mundo.

¹ Colección Dirigida por Claudé, Schaeffner. **El Expresionismo**. Madrid, Ediciones Aguilar , 1968, p.7.

"...el expresionismo, en este sentido, representó un uso extático del color y una distorsión emotiva de la forma, reduciendo a un mínimo absoluto la dependencia de la realidad objetiva según los cánones de la perspectiva renacentista o dejándola de lado por completo." ²

Es un término que no designa un estilo, no hay un común expresionista homogéneo y menos aún una estética estrictamente definida. "...es todo lo que sucede la armonía preestablecida, lo que se inscribe en el lienzo y en la forma con ferocidad y disimetría, lo que despedaza y lanza alaridos –sus elementos son los ultracolores, las ultralíneas, las ultraformas. El expresionismo es lo contrario a lo redondeado y acariciante; es lo puntiagudo, lo zigzageante, lo zaherido, lo desgarrado. El interior aflora al exterior en su cruda verdad, maligna e implacable. El aspecto preparado del hombre y de la humanidad hace sitio a los estremecimientos, los rumores y los tics". ³

Algunas técnicas del expresionismo son: la exageración, espontaneidad, complejidad, audacia, distorsión, variación, irregularidad, experimentalismo, verticalidad, etc.

Se trata entonces de un estado de espíritu, de la condición humana; los estados del alma van desde la felicidad de vivir de manera optimista, a la lamentación de los sufrimientos de la existencia; estados que se traducen en color, forma, contraste, de formación de líneas, de espacio y exageración de las fisonomías.

Considero de gran importancia incluir este análisis en la presente investigación, ya que el expresionismo, como fenómeno atemporal no quedó inerte, sino que

² Bernard, Denvir. **El Fauvismo y el Expresionismo**. Barcelona, Labor, 1975, p.4

³ Pierre, Courthion. **L'Expresionisme**. Introducción del Libro de Claude Schaeffner, op. cit. p. 8.

continuó dando frutos a lo largo del desarrollo del arte, desde el Renacimiento hasta nuestros días y en concreto, en mi trabajo plástico.

Como se mencionó en el primer capítulo, el expresionismo se anunciaba en la pintura renacentista alemana, con Lucas Cranach y Matthías Grünewald entre otros. Las influencias culturales que determinaron el contenido figurativo del arte expresionista, son fáciles de seguir: en sus antecedentes posteriores al Renacimiento, se menciona el Greco, maestro de la expresión y la deformación; "Los Caprichos de Goya"; la pintura de Vincent Van Gogh, Georges Rouault, James Ensor; los Fauves de Francia; el regreso de las formas primitivas en el arte; trabajos importados de Oceanía y Africa. El Expresionismo abarcó diversas ramas del arte; en literatura se leía a Nietzsche, Henry Ibsen, Strindberg, Wedekin, Whitman; en música se escuchaba la llamada "música degenerada" con autores como Arnold Schönberg (Viena 1874- Los Angeles 1941), Antón Webern (Viena 1883- Mittersill 1945), Ernst Krènek (Viena 1900- Palm Springs 1941), Gustav Mahler; todos éstos son ejemplos de autores celebres de la época, que recurrían a temas como la grotesca deformación, los sueños y pesadillas, el amor, la dramatización; aunado a la publicación de libros, posters y carteles así como de periódicos.

En el cine hacia 1920, el expresionismo se puede apreciar en películas como "El Gabinete del Dr. Caligari" (1920) de Robert Wrene; "Nosferatu" (1922) del director alemán F.W. Murnau; "La Calle" (1923) de Karl Grüne; "Metrópolis"(1927) de Fritz Lang; "El Golem" de Paul Weyenev y Carl Boese, entre otros.

En la arquitectura, en España, Antón Gaudi (1852-1926); en Alemania Erick Mendelsohn (1898-1953); Walter Gropius (1883-1969); en Francia; Le Corbusier (1887-1965) entre otros.

El expresionismo según Yvan Goll, representa "un estado de espíritu que en el campo intelectual tocó todo como una epidemia, no solamente a la poesía, sino a la prosa también, no solamente a la pintura sino a la arquitectura y el teatro, música y ciencia, universidad y reformas escolares." ⁴

El Expresionismo que se dio en Alemania con "Die Brücke" (El Puente), así como el que se dio en el resto de Europa, se desarrollaron entre 1900 y 1933 aproximadamente, acentuándose con la Primera Guerra Mundial, ya que los horrores que ésta dejó, como el sufrimiento, los cuerpos mutilados, el dolor y la angustia, que entre otros aspectos influyeron en la creación artística del momento. La guerra los proveyó de un ambiente de pobreza, por lo que en vez de ser sólo una cuestión artística, fue el resultado de un movimiento espiritual y emocional, cuya actitud hacia la sociedad era muy crítica; los artistas vivían en su época, la realidad a su alrededor les afectaba. El expresionismo no designó un programa artístico, sino un estado de espíritu; más que una forma de arte significaba la esperanza y la utopía; la angustia y la desesperación de los creadores."El movimiento expresionista en su conjunto no fue un movimiento <<formalista>> sino de <<contenido>> y por lo menos de una parte de él palpitan con fuerza algunos de los motivos de fondo de la historia de nuestro tiempo." ⁵

⁴ Lyonel, Richard. **L'Expresionisme**. Paris, Encyclopédie ADAGP Somog Editions D'Art, 1993, p.7

⁵ Mario, De Micheli. Angel, Sánchez Gijón. **Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX**. 4ª. Edición, Madrid, Alianza Forma, 1984, p. 149.

Entre algunos de los artistas que crearon en este período y bajo estas circunstancias, se encuentra Edvard Munch (Oslo 1863- Ekely 1944). Privilegia la expresión de la condición humana, por lo que sus temas dominantes sugieren estados del alma, que intenta traducir en forma pictórica con la finalidad de transmitirlos lo más directamente posible. Su obra incluye diversos temas, como el autorretrato (fig.12), retratos, paisajes, escenas urbanas, mujeres y hombres. Las mujeres fueron cruciales en su iconografía (fig.13), ya que le permitieron expresar el erotismo, el celo, la separación, etc.



Fig 12 E.Munch. Autorretrato al Cigarro 1895, óleo sobre tela

Debido a sus desgracias personales, Munch veía al ser humano condenado a la soledad y a la angustia, que en cierta manera refleja en el manejo de colores contrastantes, con su pintura llena de ideas y sentimientos, "...de la misma manera que pinta sus figuras, solas ante una gran superficie vacía o protegidas de lo externo por medio de una intensa, línea de contorno, así también concibe el carácter del ser humano, algo parecido al lema personal del igualmente sensible Fernand Khnopff: <uno sólo se tiene a si mismo>." ⁶

⁶ Hans, H. Hofstätter. **Historia de la Pintura Modernista Europea**. Barcelona, Editorial Blume, 1981, p1.55.



Fig 13 E.Munch. Modelo Cerca de Sillón. 1919, óleo sobre tela, 122.5 x 100 cm., Munchmuseet, Oslo.

En grabado realiza contrastes entre blancos y negros acentuando aún más el dramatismo en las imágenes, como es el caso de su tan célebre cuadro "el Grito" (fig.14) que repite en la litografía. Otro de sus gritos ahogados es "Pubertad", en donde representa a una joven asustada por la transformación física que sufre, así como "La Habitación De La Muerte", de gran expresividad entre tantas otras obras. Munch llevó sus sentimientos al paroxismo; sus gritos, sus confesiones y

tormentos que serían un modelo para la generación de 1905 (los miembros de "El Puente" y los expresionistas en el resto de Europa). Munch escribió en su diario: "...ya no se deben pintar interiores con hombres leyendo y mujeres haciendo calceta. Debe tratarse de seres humanos vivos, que respiran, sienten, sufren, y aman. Voy a pintar una serie de cuadros: en ellos es preciso entender lo sagrado."⁷.

Georges Rouault (1871-1958) de origen francés, un artista místico con inclinación a lo caricaturesco, refleja en sus obras la soledad con una inclinación a colores suntuosos, semejantes a los esmaltes de su trabajo como restaurador de vitrales (fig.15).

Rouault estigmatiza la comedia de la justicia; sus personajes parecen payasos; su dibujo es lineal y grueso; delimitando así, recortando y

⁷ Hans,H. Hofstätter. op. cit. p. 156.

esculpiendo sus figuras. Realizó también grabados como lo harían los artistas de "El Puente", en los que encontramos una iconografía rica en personajes tales como reyes, prostitutas, jueces y payasos; representaciones religiosas en donde refleja su afición por Grünewald, al pintar a sus cristos majestuosos y monumentales.



Fig. 14 E. Munch. El Grito. 1893, tempera y pastel sobre madera, 41 x 71 cm, National Galleriet, Oslo

Otro gran artista, precursor del expresionismo en Europa, en su natal Austria, fue Oskar Kokoschka, quien vivió muy de cerca los horrores de la guerra, que se reflejan en sus pinturas a través de colores con violentos cromatismos; empastes frenéticos; pinta paisajes, ciudades, autorretratos, algunos en traje de soldado; retratos de personas en donde parece no preocuparse particularmente por la fisonomía de sus protagonistas, ya que a través de sus retratos muestra los nervios y los corazones del representado, cargados de emotividad, parece compartir sus complejos y



Fig. 15 G. Rouault. Odaliscas, 1907, cartón al gouche, 62 x 97 cm, Montreux M. Bergerter

“Cuando pinto un retrato, no me preocupa lo externo de la persona – los signos de su clerical ó secular eminencia, sus orígenes sociales. Es la ocupación de la historia transmitir documentos de tales asuntos para la posteridad. Lo que use en mis retratos para chocar a la gente, lo que intento intuir desde su rostro desde su juego de expresiones y formas y gestos, es la verdad acerca de una persona en particular, y recrear en mi propio lenguaje pictórico la destilación de un ser viviente que sobrevivirá en mi memoria.”⁸

encuentra en todos ellos la inquietud que siente él mismo; usa la línea para acentuar las formas, el color convulsivo, de factura nerviosa, cargado de una gran expresividad, reflejando un dominio de la técnica que empleó (fig. 16)



Fig. 16 Retrato de William Waver. 1910. óleo sobre tela, 81.6 x 99.5 cm, Amsterdam Stedelijk Museum

⁸ Christos, Joachimides and Norman, Rosenthal. **The Age of Modernism, Art in the 20th. Century.** Stuttgart, Zeitgeist Gesellschaft. E.V. Verlag Gerd. Hatje, Berlin Editors and Authors, 1997, p. 69. Traducción de Melina Meixueiro López.

Kokoschka posee una visión de la condición humana muy personal; el hombre, la pareja, la vida; los horrores de la guerra; la ciudad; etc. son algunas de sus principales preocupaciones y forman parte de la iconografía en su obra.

"El creador tiene como deber, identificar y definir lo que ensombrece y ofusca el espíritu del hombre, para después liberarse de ese espíritu." ⁹

Hacia 1905, tiene lugar en Dresde, Alemania, la fundación del grupo "Die Brücke" (El Puente), lo que sería la manifestación más clara e intencional del expresionismo en éste país, y que se conforma con tres estudiantes de arquitectura inicialmente: Ernst Ludwig Kirchner como líder, Erich Heckel, y Karl Schmidt Rottluff, grupo al que posteriormente se unirán Emil Nolde, Max Pechstein y Otto Müller.

Los artistas de dicha agrupación, no reconocieron al objeto como tal, sino que lo deformaron para sacarle todo su poder expresivo. La multiplicidad y el carácter divergen mucho de las posibilidades formales y estilos, que corresponden a una concepción del mundo también múltiple y complejo, que no puede ser reducido a un sólo denominador o a una sola característica.

La intención común de los artistas, es el intento de devolver y expresar sin los convencionalismos estéticos del pasado, el sentimiento del hombre, su concepción del mundo, que posee alta espiritualidad mística y exótica.

Una muestra clara de la intención y del objetivo de dicha agrupación, podemos percibirla en declaraciones por parte del líder Kirchner, quien dice al respecto:

"Se debe felizmente al azar, que se reencuentren hombres de talento verdadero, aquellos a los que su carácter y sus dones, igualmente sus

⁹ Oskar, Kokoschka. **Die Wahrheit Ist Unteilbar**. Vienne, Museum Des 29 Jh., 1996, p. 26. Traducción de Melina Meixueiro López

relaciones humanas, no les dejan otra opción que la profesión de artista, y si su manera de vivir, de moverse, de trabajar, parece extraña a la del hombre ordinario, no es por que busquen voluntariamente enfrentar a la del burgués, sino que es resultado de la necesidad absoluta, simple e inocente de poner en armonía el arte y la vida."¹⁰

Die Brücke, no se trata de una escuela, sino de una tendencia a expresar en donde la introspección y los problemas humanos cobran gran importancia, con ideas contrarias al impresionismo, que consideraban representante de la sociedad burguesa. "Literalmente, expresión es lo contrario de impresión. La impresión es un movimiento que va del exterior al interior: la realidad (el objeto) se imprime en la conciencia (el sujeto) la expresión es el movimiento contrario, el que va del interior al exterior: es el sujeto quien se imprime a sí mismo en el objeto".¹¹

Los artistas de éste movimiento se reconocen en las obras de Cranach y Grünewald, entre otros maestros del Renacimiento.

En la obra de Ernst Ludwig Kichner (fig.17) podemos apreciar igualmente el interés en el hombre; la ciudad; los paisajes, con un colorido libre, que posee un cromatismo contrastante; y, al igual que Schmidt Rottluff (fig.18) sus cuadros están contruidos con grandes superficies yuxtapuestas de color, superficies también contiguas que separan delimitando con trazos negros o de un tono más oscuro que la masa, ya sea en cuerpos o en los paisajes naturales o urbanos. Los expresionistas no sólo pintaron cuadros, sino que también realizaron grabados en madera, litografías, aguafuertes, punta seca y

¹⁰ E. L. Kirchner. **E.L. Kirchner, Davosertagesbuch**. Köln, Ed. Par Luthar Grisebach, 1968, p. 77.

¹¹ Giulio Carlo, Argan. **El Arte Moderno, Del Iluminismo a los Movimientos Contemporáneos**. Madrid, Ediciones Akal, 1991, p. 319.

acuarelas, y esculturas en donde las formas están delimitadas con líneas puntiagudas, angulosas y arqueadas, con rostros agudos igualmente, primitivos que nos recuerdan a las esculturas africanas.



Fig.17. E. L. Kirchner. La Calle. 1907, óleo sobre tela, 81.6 x 99.5 cm, The Museum Of Modern Art, New York.

Los expresionistas fueron humanistas; el hombre junto con sus sueños, obsesiones y miedos ocupaba la mayor parte de las obras, Kirchner en una declaración extraída de su diario nos dice:

“El arte esta hecho por el hombre, su propia persona es el centro de todo arte, su forma y su masa, son el fundamento y el punto de partida de toda sensación. Es por eso que todo aprendizaje de las cosas del arte debe comenzar por el hombre mismo.”¹²

El expresionismo, se puede encontrar en la obra de múltiples artistas y está presente claramente a lo largo del Siglo XX, y vuelve a florecer en los años

¹² E. L. Kirchner. op. cit. p. 153.

80's con los llamados "Nuevos Salvajes"¹³, en Alemania, Austria, Italia, etc. y, entre algunos de los nombres más conocidos, podemos mencionar a Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Rainer Fetting, K.H. Hödicke, Walter Dahn, y la



Fig. 18. K.S. Rottluff. Después del Baño, 1902, s.t.

transvanguardia italiana con Sandro Chia, Francesco Clemente, entre otros. Esto nos muestra que hasta en nuestros días podemos apreciar los múltiples rostros y facetas del expresionismo, donde el elemento formal se usa para exteriorizar emociones.

"...violentar los sentimientos, todo lo que es excluido, lo que desagrada y espanta, lo material, el cuerpo vivo, presenta activamente pruebas de su soberanía. Lo inferior marginado va a la plaza del mercado y reta amenazador a lo sublime ; excrementos, orina, esperma ; como un perro pero vivir, reír y procurar transmitir la impresión de que detrás de todo ello no se esconde la confusión, sino una reflexión lúcida." (Peter Sloterdijk)¹⁴

El legado del expresionismo, radica en que en otros aspectos, emancipó a la pintura, al ampliar los límites de la paleta, la forma, la creación de espacios en donde la distorsión con respecto a la realidad es evidente, además de que dio la posibilidad de usar la exageración deliberadamente para mostrar una realidad distinta, provocando una emoción, ya sea religiosa, intelectual o

¹³ Véase, Klaus Honnef. **Arte Contemporáneo**. Colonia, Taschen, 1993, p. 14.

¹⁴ *Ibidem*. p. 112.

emocional. Dio a lo cotidiano de la vida, a los sueños y a la fantasía personal lugar en el arte; un legado que continúa y que igualmente se ve reflejada en la obra plástica personal.

I.3.- Expresionismo en México del Siglo XX

El expresionismo siempre ha existido en las grandes épocas de la pintura y ha sido producto de los pintores solitarios, los que han ido en contra la corriente del desarrollo formal, característica de la mayor parte de la pintura occidental... es el arte del conflicto interno, la conciencia, la tensión, la nerviosidad del hombre ante el compromiso de una lucha moral consigo mismo, de una búsqueda interior para tratar de auto comprenderse y de esta manera, entender al mundo. ¹

En la plástica mexicana del Siglo XX, el expresionismo ha estado presente constantemente, ya que como Margarita Nelken menciona en su libro "El Expresionismo Mexicano" está ligado a su idiosincrasia, al carácter del mexicano y al de sus artistas, poseedores de un sentido estético inherente, que encontramos en los artistas que a continuación se mencionarán.

A algunos de ellos se les llama "interioristas", término que retoma Arnold Belkin, del autor y crítico Selden Roadman en su libro, titulado en ingles "The Insiders: Resection and Discovery of Man in the Arts of our Time". "...es un término conveniente para referirse a un arte que esta comprometido con la condición humana, un arte figurativo, pero no del descriptivismo literario, súper nacionalista, que caracteriza al llamado realismo social; un arte que busca las imágenes de la verdad, que sean significativas para nuestros contemporáneos..." ²

Roadman se refiere a artistas como José Clemente Orozco, José Luis Cuevas, Francisco Corzas, Francisco Icaza, Arnold Belkin, en México, y en Europa a Max Beckmann, Leonard Baskin, Francis Bacon, entre otros, artistas a los cuales considera dentro de esta definición, sin la intención de etiquetarlos en una escuela o movimiento colectivo, sino para hacer mención de su admiración, respeto y esperanza que tiene en su obra, como un ejemplo del humanismo en el arte.

¹ Arnold, Belkin. **Contra la Armonía**. México, UAM, p. 36.

² Ibidem. p. 40.

"El interiorista es un artista que se siente fuertemente atrapado por los valores fuera de él, que ello le conduce a examinarlos en su obra, ya que por fuera de ese "fuera de él" entendemos la inquietud por la condición humana, vemos que el interiorista expresa esa inquietud en alguna imaginería figurativa o (en el caso de las artes cuyo medio es abstracto) en un vocabulario estético que evoca esta condición."³ Algunos de estos artistas "interioristas", serán mencionados a continuación, ya que este término está ligado al expresionismo, por la preocupación de lo que ocurre al hombre; de lo que sucede en su entorno, que influye al artista que a su vez realiza una introspección, para dejar salir la emoción y pasión, expresándola a través de la pintura y sus recursos pictóricos.

De carácter definido y personal, creador imaginario sin apartarse de un sentimiento naturalista de la realidad José Clemente Orozco (Zapotlán 1883-Ciudad De México 1949), dio gran expresividad a sus obras, perteneció al movimiento mexicano de pintura mural; su idea era crear un arte original,

propio, pero que alcanzará la suprema cualidad de ser un arte para todos. Por eso la pintura mural fue para él, un medio de expresión inigualable, porque puede hablar a todo aquel que pase frente a él. Sin embargo, se le ha considerado una figura individual, entre otras personalidades que dieron vida a este movimiento



Fig.19. J.C. Orozco. La Trinidad. 1921, fresco.

³ Arnold, Belkin. op cit. p. 28.

revolucionario, y que considero hay que estudiarlas en su particularidad e individualidad. En cada etapa de sus obras, la variedad de expresiones es amplia, pues se trata de un expresionismo original, libre, que vemos en sus acuarelas, óleos, frescos, que ante todo nos hablan de la condición humana.

"...fuerza, dulzura, gracia, ferocidad, imaginación y paroxismo distinguen al dibujo de Orozco. Y sobretodo un idealismo profundo y taciturno, en donde esa fuerza, esa dulzura, esa gracia y ferocidad se desarrollan alejándose de la vida hacia una concepción que engendra una expresión que nos suele agobiar de horror. Porque la expresión no siempre tiende a lo que comúnmente se concibe como belleza, sino lo opuesto, con tan decidida intención que lo horrible es digno y delicado pretexto del arte." ⁴

La caricatura es otro aspecto de su obra, que desarrolla en publicaciones de revistas políticas críticas, como "El Hijo del Ahuizote", en donde muestra su visión a cerca de la Revolución y de los sucesos que se vivían en esa época.

Realizó un gran número de obras, entre las que se encuentran los murales al fresco del Antiguo Colegio de San Ildefonso, hacia 1922 (anteriormente la Escuela Nacional Preparatoria), con títulos como "El Nacimiento", "La Destrucción del Viejo Orden; La Trinchera", "La Trinidad" (fig.19-20) y Obreros Peleando entre Sí". "La



Fig.20.J.C.Orozco. La Trinchera, 1922-1926, fresco, Antiguo Colegio de San Ildefonso

⁴ Luis, Cardoza y Aragon. **México: Pintura de Hoy.** México D.F. Fondo de Cultura Económica, Impreso y hecho en Checoslovaquia, 1964, p. 67.

Trinchera", en particular, posee un sentido trágico universal, y presenta gran emotividad. Justino Hernández nos dice al respecto:

"La expresión de Orozco es en verdad monumental, con unas cuantas figuras resuelve las formas y la idea, el color es austero, negros, grises, ocres y rojos, las figuras, la anatomía están simplificadas, pero sin que dejen de sugerir la realidad de los cuerpos. Son conmovedoras." ⁵

En las escaleras del Antiguo Colegio de San Ildefonso, se encuentran otros murales como, "El Origen del Mundo Hispano-Americano", "La Imagen de Prometeo" (fig.21), con una anatomía recreada, poseedora de una fuerza transhumana; "...el espacio de Orozco es intenso y sereno, recientemente conmovido por el paso de algo sobrenatural. Ese espacio que agrada tanto dejarlo lleno de sí mismo, tembloroso de pasión contenida, como el silencio en un drama de shakespeare, multiplica la tragedia. Nunca hay vacío en él. Sus ámbitos están henchidos sin recurrir a repeticiones: el vacío es imposible..." ⁶

En el Palacio de Bellas Artes (1934), realiza su mural que presenta una visión del mundo mecanicista, la lucha, la violencia, el caos; expresa claramente su inconformidad con el mundo turbulento, proponiendo una renovación de la vida. Una de sus obras, que para diversos críticos fue su obra



Fig. 21 Prometeo, 1930, s.t. Pomona College

⁵ Justino, Fernández. *La Pintura Moderna Mexicana*. México, Editorial Pormaca, 1964, p. 79.

⁶ Luis, Cardoza y Aragón. op. cit. p. 68.

maestra , la pintura del "Hospicio Cabañas" (fig.22-23), contiene un afán de universalidad, una preocupación e interés humanista, con equilibrio, belleza, intensidad; "unidad entre ideas y sentimientos y el estilo de expresarlos. Ideas, emociones, sentimientos, toman cuerpo en volúmenes, colores, espacios,



Fig.22 J.C.Orozco. Cúpula del Hospicio Cabañas. 1936 – 1939,
Fresco, Guadalajara, Jalisco

líneas. Y sobretodo, lo que está más allá de ideas y sentimientos, lo que es crear, lo engendrado por su fantasía." ⁷

En estos frescos, Orozco resume sus meditaciones y reflexiones sobre la historia y la existencia y condición humana; al expresar la idea de que el hombre y lo que haga en este mundo, lo llevarán a lo que es su última realidad, esto es consumirse hasta alcanzar la finitud, la muerte. Orozco acentúa el carácter expresivo de sus personajes, monumentales y de gran colorido, que muestran reflexiones sobre la Historia de México, con un sentido humanista y universal. "Su original y poderosa expresión; su capacidad para la pintura monumental; su espléndido dibujo, su simbólico color y en fin, su profundo interés humanista y el sentido trágico que da el tono a su

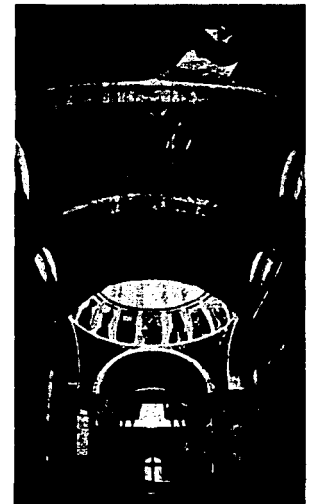


Fig. 23 Vista Interior del
Hospicio Cabañas.

⁷ Ibidem. p. 78.

obra, lo hacen uno de los maestros universales de excepción.”⁸

Para Selden Roadman, la herencia de Orozco se encuentra no en el desarrollo lógico de un patrón cultural o étnico, sino en la contracorriente, la de los grandes individuos del arte: Miguel Angel, Grünewald, El Greco, Rembrandt, Goya, Blake, Van Gogh.⁹



Fig.24.D.A.Siqueiros. Nuestra Imagen Actual. 1937, piroxilina/ celotex/ fibra de vidrio, 223 x 175 cm, Col.INBA, Museo de Arte Moderno.

⁸ Justino, Fernández . op.cit.p .115.

⁹ Arnold, Belkin. op. cit. p. 30.

David Alfaro Siqueiros (Chihuahua 1891-Ciudad de México 1974), tiene también un lugar especial en el expresionismo de la plástica mexicana y, al igual que Orozco, posee una inconfundible personalidad y poderosa expresión. Busco la innovación en las técnicas de la pintura a través de su experimentación con materiales como el encausto, los mosaicos y la piroxilina mezclados con

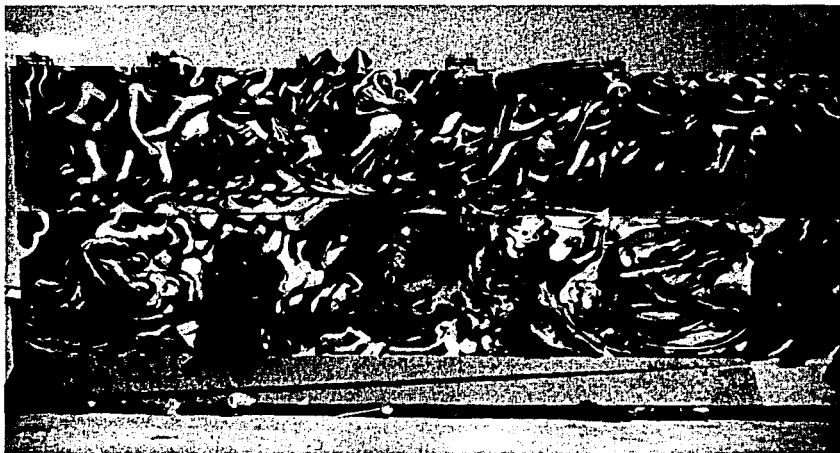


Fig.25. D.A.Siqueiros. Esculto pintura. S.f.

pintura, o trabajando dos técnicas como en sus escultopinturas (fig. 24-25). En su obra se aprecia la intención de agrandar los horizontes de la vida y el arte, y nuevamente vemos la reflexión a cerca de la condición humana, que se ve reflejada en sus óleos, litografías, pinturas y murales. Algunos ejemplos de su trabajo, se pueden apreciar en los muros de la escalera del patio del Colegio Chico, de San Ildefonso, "Los Elementos", y "Entierro de un Obrero". Sus figuras son monumentales, con rostros hieráticos, con un color oscuro que sirve para crear ese efecto dramático, que poseen sus obras en general. Entre otros cuadros se pueden mencionar; la "Victima Proletaria" (1933), "El Eco del Llanto" (1937), y sus cuantioso autorretratos (fig.26), pintados algunos con piroxilina

sobre baquelita. Los retratos son también parte importante en su producción, casi todos de formas monumentales. Sus murales realizados en la Torre de Rectoría de CU (1956), "El Pueblo a la Universidad" y "la Universidad al Pueblo", son una violenta concepción bajo reflexiones personales y sociales de los problemas de época.

"Unas cuantas de sus pinturas de caballete y otras tantas obras murales, son



Fig.26. D.A.Siquiros. El Coronelazo.1945, 1.22x1.00 mts.
Col. Sr. E.Villaseñor, México D.F.

suficientes para considerarlo uno de los artistas más importantes del Siglo XX, cuya pasión y dramatismo, nuevas ideas en las técnicas y en la expresión y en suma, una originalidad auténtica, le aseguran un lugar de importancia en la historia de la pintura de nuestro

tiempo." ¹⁰

Otra artista con definición expresionista es Marysole Wörner Díaz, que desde sus primeras pinturas se alejó de convenciones artísticas, académicas y clásicas. Marysole crea un estilo personal bajo una gran sensibilidad, a cerca de la miseria humana; encuentra en Goya, similitudes en sus temáticas e inspiración. En sus pinturas refleja su intimidad con los sentimientos; sus personajes viven una realidad existencial, formas alargadas, acentuación en pies y manos, colores sombríos, y ráfagas de luz y una monocromía que caracterizan a su pintura. (fig.-27).

¹⁰ Justino, Fernández. op. cit. p. 115.



Fig.27. M. Wörner Díaz. El Abrazo. s.f. s.t.

Francisco Corzas con influencia clásica, barroca, es otro artista expresionista que pinta con libertad al diluir las figuras, y al deformar los rostros, que sobresalen de fondos sombríos; asimismo, recurre al claroscuro, al color difuminado, creando mundos que recuerdan sueños, mundos casi irreales, que presentan atmósferas muy particulares que son producto de la mente y las fantasías personales del artista, que hablan a través del color y sus distintos manejos. El color cobra gran importancia, toma el papel de revelador de

emociones; crea atmósferas en donde aparecen y desaparecen personajes; fondos blancos, negros, rojos y que través de las manchas sugieren cuerpos; imágenes cuya intención expresiva es evidente, y que dejan ver su percepción de la humanidad. (fig.-28)

La producción de José Luis Cuevas, proyecta también un expresionismo al que da rienda suelta bajo una total libertad, en sus formas. En sus personajes profundiza en el carácter psicológico. (fig.29).

En sus dibujos, grabados y esculturas, Cuevas resalta la importancia del



Fig.28. F. Corzas. Figuras Carnavalescas ó Clan. 1965, óleo sobre tela, 130.5 x170 cm

hombre, éste es el centro de sus obras; bajo la influencia e inspiración de la obra del maestro Goya, Daumier y el mundo literario de Kafka, alejándose de la representación del indígena. Su creación tiene una visión muy individual y

personal del mundo que percibe, y de ahí sus personajes característicos y particulares. "De Orozco, heredó Cuevas, la sátira mordaz y cruel, el humor amargo y la línea sinuosa que descubre tan bien la locura y la degradación humanas"¹¹. En la totalidad de su obra, Cuevas crea un mundo subjetivo con expresividad y exaltación humanista y universal y no un nacionalismo cultural, y dice:



Fig.29. J.L.Cuevas. El Matrimonio de los Amolfini. 1959, s.f.
Acuarela.

"...Lo que quiero en el arte de mi país son anchas carreteras que conduzcan al resto del mundo, en vez de caminos vecinales que conecten a un pueblito de adobe con el siguiente." ¹²

Francisco Icaza, otro pintor que estuvo en contacto con los expresionistas belgas y con la obra de James Ensor, la que lo dejó impresionado, e influyó en su mundo que es una mezcla del expresionismo europeo y el propio (fig.30). "La farsa, la sátira trágica, el desastre que amarga inminente, Icaza

está más exento de la influencia mexicana que ningún otro de sus colegas; sin embargo, se hallan más cerca que ellos de Orozco por la síntesis poderosa, casi abstracta que logra entre color y formas, plasmada sobre la tela de tal modo que evoca lo desgarrador de la cultura prehispánica." ¹³

¹¹Arnold, Belkin. op. cit., p. 43.

¹² ibid. p. 33.

¹³ Ibid, p. 43



Fig.30. F. Icaza. Autorretrato. s.f .s.t.

Estos artistas y sus obras son algunos ejemplos del Expresionismo, que constantemente ha estado presente en la plástica mexicana, y que sigue dando frutos, otorgando al artista mayor libertad formal para crear sus obras; ya no es necesario o indispensable retomar temas folklóricos o autóctonos, hay mayor importancia en la imaginiería personal de la mente creadora, en la recreación del mundo personal, de formas que quedan al libre albedrío de los artistas. Margarita Nelken nos da un ejemplo de su visión de la plástica mexicana al

afirmar: "Lo esencial en un artista mexicano raras veces se aleja del drama, y el drama en toda plástica mexicana, desde la más remota, es el drama por excelencia; el de la presencia obsesiva de la muerte entre las actividades de los humanos, a los que impone insoslayablemente, un márchamo de transitoriedad y sarcástica vanidad." ¹⁴

Considero que la expresividad se retoma de manera importante hasta en la plástica actual mexicana, y en la universal, ya que los acontecimientos actuales, sociales y políticos; los posibles cambios; la libertad de expresar nuestras ideas; las críticas; las concepciones de la vida del hombre en el sentido universal; enriquecen la visión del artista, que permanece como un gran observador de la condición humana, de sus propios sueños, anhelos, fantasías, miedos, y todo lo que conlleva el pensamiento de cada mente creadora.

¹⁴ Margarita, Nelken, **El Expresionismo Mexicano**, México, INBA-SEP, 1964.

CAPITULO II.- EXPRESIVIDAD

II.1.- La expresividad en la pintura Siglo XX

La expresividad ha sido siempre de la mano del arte, sin embargo en lo que aquí me ocupa, la pintura del Siglo XX, le da un gran interés a esta acentuación expresiva y humanista, en la obra de los expresionistas en Europa y los fauves, así como en la obra plástica personal. Se trata de una expresividad tanto emocional, como pictórica y formal.

"...los expresionistas de todos los siglos se encargan de testimoniar con su producción que es posible estructurar una imagen con trazos para otorgar a la figura un significado que va más allá de una simple presencia física. Y ese significado se lo entrega el acto creador en un acto de pura y auténtica subjetividad." ¹

La subjetividad ocupa un lugar importante en el proceso creativo de los artistas, que buscan dar a su obra la expresividad que corresponda a sus propias expectativas, y ésta debe ser considerada como la "expresión del artista", de la pintura que viene de sus adentros.

A diferencia de los antiguos ó clásicos que concebían la obra como un microcosmos, en los modernos pierde sentido, dejándose llevar por la subjetividad y posteriormente expresión pura y simple de la individualidad: "...estilo absolutamente singular que no se ve como espejo del mundo, sino creación de un mundo imaginario, seno en el que se mueve el artista, donde

¹ Osvaldo, López Chuchurra. **Estética de los Elementos Plásticos**. 2ª. Edición, México, Nueva Colección Editorial Labor, 1975, p. 48.

nos es posible entrar, pero que no se impone en ninguna manera a nosotros como un universo a priori común."²

En el arte del Siglo XX, y enfocándonos en los expresionistas, fauves y artistas individuales en Europa, hasta nuestros días, en particular en la obra personal, se da importancia al intuicionismo fisonómico, donde la primera impresión, la espontaneidad, son decisivas al momento de plasmar en el lienzo las formas de los cuerpos, rostros, objetos, etc., alejándose de las precisiones formales clásicas.

"El artista expresionista se siente subjetivamente habilitado para conceder sin más a cada objeto el derecho de la expresividad, en tanto que el objeto posee ésta gracias a una << vivencia >>. Como esta vivencia es lo que le da el impulso al acto creador, prácticamente todo medio de comunicarla es legítimo, siempre que se ajuste de un modo directo y espontáneo a esa vivencia."³

Las vivencias, los mundos internos de cada artista y la manera que éste tiene de concebir su vida, su entorno, van a ser la materia prima del artista.

"La emoción del artista es su ley. La pura emoción nunca puede ser enemiga de la naturaleza, pues está siempre en conformidad con ella. La emoción de otros no debe imponerse nunca al artista como una ley. La relación espiritual engendra obras similares, pero esta relación es muy diferente de la imitación."⁴

Entre algunos de los artistas que se mencionarán en el presente capítulo, se encuentran algunos ejemplos que se habían citado anteriormente, y que se retoman por el interés de esos artistas en abrir espacios, a esa subjetividad e

² Luc, Ferry. *Le Sens Du Beau Aux Origines de la Cultura Contemporaine*. Italie, Editions Cercle D'Art, 1998, p. 19. Traducción de Melina Meixueiro López.

³ Werner, Hoffmann. *Los Fundamentos del Arte Moderno, una Introducción a sus Formas Simbólicas*. Barcelona, Editorial Península, 1992, p. 217.

⁴ Peter, Selz. op. cit. p. 39.

intuición en el arte, mostrando interés en evolucionar con respecto a las normas o reglas estéticas del pasado; artistas que crean imágenes, mundos, naturalezas y espacios, en donde el hombre y su condición persisten como motivos de inspiración, aunado a la imaginaria personal que es manifestada sin tapujos, obstáculos, limitaciones formales o convencionalismos estéticos. "El pintor desiste de copiar la realidad, pero como aún ha de conservarla como materia prima de su cuadro, opta por forzarla, por ajustarla a unos criterios previos de índole plástica." ⁵

La realidad puede ser un punto de partida; la que el creador percibe como individuo, puede ser su inspiración o el pretexto de la obra, sin ser necesariamente el objetivo principal, que deba apegarse a la imitación o la copia de las formas de la naturaleza; los objetos o el cuerpo humano. Ya que como dice Picasso: "...si hubiera una sola verdad, no podríamos hacer tantas telas sobre un mismo tema." ⁶

En la plástica del Siglo XX, no hay un canon, modelo, o regla a seguir; la libertad en la creación tomará gran importancia de acuerdo a las necesidades personales del artista, sin tener como un estricto patrón. "El arte no es la aplicación de un canon de belleza, sino lo que el instinto y el cerebro pueden concebir independientemente del canon." ⁷

La obra plástica puede ser el resultado de una reflexión social, política, existencial; a cerca de todo lo que atañe, que afecte, que toque la sensibilidad del artista; éstas pueden ser algunas de las preocupaciones o inquietudes al

⁵ Joan, Fuster. **El Descrédito de la Realidad**. Barcelona, Editorial Seix Barrial, 1957, p. 81.

⁶ Claude, Thibault. **Picasso-Gauguin, Citations et Maximes sur L'Art, L'Oeuvre, L'Artiste**. Paris, 1992, p. 12.

Traducción de Melina Meixueiro López.

⁷ Ibidem.

crear la obra, aunado al resultado pictórico, producto del uso de los elementos formales y técnicas a las que se recurren para lograr el resultado que se busca. "La materia construye la imagen, pero al mismo tiempo se hace vehículo de la expresividad de un espíritu que altera la realidad circundante. Pincelada y cantidad de materia testimonian la marcada intención de la denuncia social." ⁸

El artista en su obra, busca expresar lo que percibe en el exterior e interiorizarlo, para luego dejarlo salir con fuerza y viceversa.

"La obra se desarrollará a partir del caos del material informe, que se encuentra en lo más hondo de su ser como un magma en ebullición. El acto creador tratará de dar forma y estructurar un orden en el que la conciencia triunfe siempre sobre la negación y el vacío." ⁹

Será entonces bajo esta conciencia plástica que tuvo y tiene lugar la creación de una pintura mucho más libre y personal; el arte no está desligado de la vida misma, van de la mano; tomando conciencia de que en la historia del arte hay ejemplos únicos del realismo, de la representación de una época, de tradiciones, costumbres, personajes, del retrato de la naturaleza, en obras que se acercan lo más posible a la veracidad a través de técnicas depuradas, precisas. La pintura actual nos ofrece un camino alternativo: el de la creación de una estética donde la realidad consciente e inconsciente se funden, dejando que la expresividad resida en la aplicación de la materia, del color, con una paleta personal y original, en la disposición de las formas en el espacio y del resto de elementos formales.

⁸ Osvaldo, López Chuchurra. op. cit. p. 29.

⁹ Jose Miguel, G. Cortés. **Orden y Caos, Un Estudio Cultural Sobre lo Monstruoso en el Arte.** Barcelona, Editorial Anagrama, 1997, p. 132.

Otro ejemplo del pensamiento que describe la poética del pensamiento del Siglo XX, lo es la declaración de Emil Nolde, quien se declaró a favor de las leyes propias de la acción instintiva: "Deseo especialmente que mi obra surja del material. No existen normas estéticas fijas. El artista crea la obra al seguir su instinto. El mismo se sorprende de ella, y otros con él." ¹⁰

Maurice De Vlaminck, pintor fauve, defendía también el principio de la intuición en el arte:

"Pintar con el corazón y los riñones, no preocuparse por el estilo, pues en el origen del arte esta el instinto" Y añade: "instintivamente, sin método alguno, traduzco una verdad humana, no una artística." ¹¹

Por su parte Wassily Kandinsky, dice con respecto a lo que el proceso creativo le reveló:

"...con más fuerza aún me di cuenta de que el centro de gravedad del arte no está en su < expresión formal >, sino en su impulso interior." ¹²

En la expresividad de la pintura del Siglo XX, y en concreto en la obra personal, la deformación es muy importante; alteraciones, distorsiones, con respecto a la "realidad común", y en elementos formales, como pueden ser el color, la forma y el espacio, por lo que considero importante retomar las obras de ciertos artistas que a mi parecer, pueden ser un antecedente a mi trabajo, ya que buscaban remarcar la expresividad natural en el hombre, en el artista, que se sirve de elementos plásticos para crear imágenes que alberguen una poética propia. La obra de arte para quien sabe ver, es un espejo donde se refleja el estado de alma del artista.

¹⁰ José Miguel, G. Cortés. op. cit. p. 131.

¹¹ Angel, González García. Francisco, Calvo Serraller. Simón, Marchan Fiz. **Escritos de Vanguardia 1900/1945.** Madrid, Ediciones Turner, Génova 3, 1979, p. 49.

¹² Werner, Hoffman. op. cit. p. 223.

"Todo lo que no nos atrevemos a hacer en la vida cotidiana, lo que realizamos mediante una proyección simbólica, en el mundo de la ficción (tanto en literatura como en el cine o las artes plásticas). Los fantasmas que nos angustian y que escapan al control de la mente y el orden, quedan liberados a través de las imágenes, produciéndose una catarsis purificadora e inofensiva, de nuestros instintos." ¹³

Ya que el arte no es solamente la ilustración de un objeto, puede liberar zonas del sentimiento, que muestran la actitud del creador con respecto al hombre y su condición, ante el mundo que percibe, ante sus sueños e ideas.

¹³ José Miguel, G. Cortés. op. cit, p. 39.

II.2.- La expresividad formal

Durante el proceso que conlleva un cuadro, una obra plástica, el artista recurre a elementos formales, elementos que podemos analizar y así percibir la fuerza, el impacto que emanan y que observamos en el resultado final, algunos de estos elementos que sirven para dar a la obra la expresividad deseada, pueden ser el color, la forma, la línea, el espacio, con sus intervalos, tamaños, las ubicaciones y direcciones, entre otros.

Dichos elementos formales y su aplicación libre y personal, enriquecen la obra; que dependiendo de la preocupación o intención de cada artista, alguno dominará o se presentará alterado, deformado con respecto a lo que comúnmente vemos a nuestro alrededor; sin embargo, estos aspectos formales son considerados como herramientas, medios al servicio de la expresión personal traducidos en pintura; ejemplo de este pensamiento es la declaración del artista Arnold Belkin:

“El formalismo es necesario en todo desarrollo artístico, pero nosotros vemos las preocupaciones formales como un medio y no como un fin. Como uno de los componentes de la pintura, no el único- los medios formales son su vocabulario- si el artista se limita a hacer un inventario de formas sin que éstas se empleen, entonces el formalismo se vuelve académico.”¹

La imagen que pinta el artista puede aludir o no al mundo que nos rodea. Algunas veces la presencia de una cosa es la que provoca la invención de la forma artística; otras veces, viene de la interioridad del creador de donde surge la estructura plástica, el artista no busca imitar, ni copiar la realidad, sino que

¹ Arnold, Belkin. op. cit. p. 37.

la recrea o la cambia, la altera por completo hasta que ésta no es sino su "propia realidad".

La pintura imitativa, los dibujos técnicos, la fotografía y las mascarillas mortuorias tan solo fijan y explican objetos. La imitación siempre nos conduce al original, y reproduce algo que ya esta presente en nuestras conciencias. El arte por su parte, da forma a algo que no podría ser expresado de otra manera. Abre para el hombre esa parte de la realidad en la que ni el pensamiento, ni la emoción podrían penetrar jamás; es el <<desarrollo de la conciencia intuitiva>>. ²

De ahí que el artista posee la libertad de crear en su proceso artístico, de reflexionar y decidir qué nutre y alimenta las imágenes, las formas y trazos, y las composiciones en sus trabajos.

" La idea esta ligada a la forma, un proyecto concebido en la imaginación exige para materializarse, de pasar por ciertas reglas, verdaderas reglas de juego, que son a la vez contrastes y libertades de la expresión plástica. Son estas reglas que al juntarse materia y luz, color y espacio, gesto y transposición – que parecen constituir, cual sea el género de su expresión, una obra lograda y viable." ³

Para profundizar más en el pensamiento de los artistas que dan prioridad a la expresividad y que muestran una visión del mundo, del hombre y de si mismos, individual y libre, se retomarán algunos ejemplos de artistas que han sido mencionados en el capítulo anterior, y que considero se han valido de un elemento primordial, como es la deformación ó alteración de los elementos

² Declaraciones de Wasily Kandinsky, citadas por Peter Selz, en **La Pintura Expresionista Alemana**. Madrid, Alanza forma, 1957, p. 22.

³ Daniel, Láncome. **L'Espace dans le Dessin et la Peinture**. Paris, Bordas, 1995, p.7. Traducción de Melina Meixueiro López,

formales, pictóricos, que son fundamentales y que pueden ser: la forma, el color y el espacio, quienes han sido algunos de los principales creadores en la definición plástica del expresionismo, como lo son: Oskar Kokoschka, Ernst Ludwig Kirchner, James Ensor, Egon Schiele, Henry Matisse, Wasily Kandinsky, Francis Bacon, entre otros, que dieron al instinto un lugar en las artes visuales, que declararon su independencia del mundo visible y dieron al subconsciente un lugar importante y en donde la condición del hombre ocupa algunos de sus temas principales.

“El Expresionismo no entra en contradicción con el idealismo únicamente por el hecho de no preocuparse por la belleza ideal, prefiriendo en cambio lo feo y característico cuando estos anuncian vitalidad...la consigna idealista de perfeccionar el lenguaje formal es despreciada por los expresionistas, pues este lento proceso escalonado debilitaría su <<vivencia>>, falsearía su espontaneidad, restaría energía a su obsesión.”⁴

Los acontecimientos de la época, tales como la 1ª y 2ª Guerra Mundial; la miseria y la desesperación que éstas engendraron; la crítica hacia la autoridad del momento, y las cuestiones personales de cada artista como sus obsesiones, sueños, miedos, etc., son aspectos que se ven reflejados en el color eufórico y su uso violento e indiscriminado; en la deformación de las fisionomías en retratos o autorretratos, en la exageración que puede llegar hasta la caricatura. “La caricatura fue la única arena consistente donde esta noción de retratos podía ser enfrentada, en el Siglo XX, las exageraciones, distorsiones ‘fealdad’

⁴ Werner, Hoffmann. op. cit. p. 218.

de forma caricatural se convirtieron en herramientas aceptadas en el negocio o asunto del portarretrato.”⁵

Los artistas del Siglo XX, al retomar formas del arte de los pueblos primitivos (o antiguos), siguieron un camino hacia la síntesis, como lo es el caso de la estética de la obra de Paul Gauguin, Kirchner y artistas de Die Brücke: "...el tosco lenguaje elemental de las estatuillas y las máscaras, anteclásico y antiacadémico, fascinó a una generación de artistas que ya no querían identificar lo bello con el rigor formal y el sosiego, sino con la tensa plenitud vital.”⁶

La libertad de distorsionar la realidad aparente ofreció muchas alternativas en la creación y definición pictórica, y en la plástica de la obra; en la pintura del Siglo XX; y en la obra propia donde se observa la deformación de los elementos formales, antes mencionados.

Otro aspecto es el uso de líneas agudas, arqueadas del color vivo, y simplificando los detalles y deformando la figura a mayor o menor medida como los expresionistas.

La experiencia fauve representó también un período de liberación en la pintura; la liberación de conceptos convencionales o del uso científico del color, al aplicarlo a los cuerpos, a la naturaleza; alejándose del realismo y de los límites de la paleta convencional; vemos un árbol rosa o azul, la piel naranja en los desnudos, caballos naranjas, etc. "El distanciamiento de la naturaleza no es una cuestión deliberada en el caso del artista medieval, pero en el artista

⁵ Christos, M. Joachimides and Norman, Rosenthal. op. cit. p. 39.

⁶ Werner, Hoffmann. op. cit. p. 221.

moderno se alejó intencionalmente de la naturaleza: más que <<anaturalista>>, era antinaturalista.”⁷

Hacia el Siglo XX, en la pintura podemos apreciar que hay una intención consiente en usar el color como un factor expresivo e imaginativo, donde el artista usa la paleta deseada para crear imágenes que pueden representan naturalezas, ciudades o personajes, aunque éstas no correspondan a la realidad ya que apuntaban hacia la abstracción como en el movimiento alemán, “Der Blau Reiter” (se dió paralelamente a la formación del grupo de Die Brücke), como muestra del pensamiento de los artistas, está la siguiente declaración hecha por Franz Marc, donde se puede percibir esa intencionada espiritualidad y libertad en lo plasmado:

“La naturaleza resplandece en nuestros cuadros como en cada forma de arte. La naturaleza está en todas partes, en nosotros y fuera de nosotros. Existe solo una cosa que no es totalmente naturaleza, sino más bien, su superación e interpretación: contiene el más audaz alejamiento de la naturaleza y la <<naturalidad>>. Es el puente hacia el mundo del espíritu, la necromancia de la raza humana.”⁸ La naturaleza está ahí para el hombre, para el resto de los seres vivos, pero para el artista, deja de ser materia prima en su obra, deja de ser imperativo; la imitación, la copia de la naturaleza, que se percibe como inmensa, única e irrepetible.

“Cuando el artista traspone la naturaleza, no lo hace para darnos de ella una visión distinta; al enfrentar el problema, lo resuelve con su obra, para decir algo

⁷ Peter, Selz. op. cit., p. 39.

⁸ Ibidem.

más <<original>>, algo que no está en la naturaleza como intencionalidad (solo la conciencia es intencional y trascendente)."⁹

El hombre reflexiona, forma conciencia de lo que anhela, de lo que cree y persigue, así enriquece sus imágenes y aporta algo más a la realidad común y aparente que le rodea, ya que "intencionalmente" distorsiona dicha realidad.

Por lo tanto se presentarán obras de artistas como Paul Gaugin, Maurice de Vlaminck, Henry Matisse, Egon Schiele, entre otros, así como de Francis Bacon, con su representación obsesiva del hombre; de la figura, la cual deforma, desvanece, dándole un toque animal al contorsionar la forma, al alterarla y transformarla, lo que resulta emotivo y expresivo, oscilando en sus formas entre lo humano y lo animal, que además en ocasiones ubica en espacios no descriptivos en espacios de mundos extraños, resaltando la importancia en sus personajes que a mi parecer son el centro de su obra, como veremos con alguna imagen posteriormente, en este capítulo.

Después de citar dichos ejemplos con imágenes de cada autor mencionado, continuaré con mi proceso y resultado artístico, de aspectos pictóricos que atañen a la obra plástica propia, con algunos ejemplos, que ilustrarán con mayor claridad éstos aspectos.

⁹ Osvaldo, López Chuchurra. op. cit. pp. 36-37.

II.2.1.- La Forma.

La forma es parte esencial en una obra plástica, como veremos en el presente análisis que se enfoca a la pintura del Siglo XX, en la obra de artistas expresionistas, incluyendo la obra personal. Veremos que el uso de la forma es libre, es decir que se adapta y ajusta a voluntad del creador; se altera, se transforma, se cambia, se deforma, con respecto a la percepción común, a la apariencia realista y naturalista de las personas; se deforman los objetos, y el entorno, con la finalidad de alcanzar la expresión personal a través de formas nuevas, con proporciones, límites y estructuras, distintas a las que el ojo común capta bajo una visión convencional.

"Las formas son manifestaciones potentes de una vida fuerte, la diferencia entre estas manifestaciones radica en el material, la palabra, el color, el sonido, la piedra, la madera, el metal. No es preciso entender toda forma. Tampoco se necesita leer todo idioma."¹

La forma se puede concebir bajo distintos y múltiples maneras con distintos significados que variarán de acuerdo a los gustos, ideas y costumbres culturales, sin embargo es un hecho que ésta nos permite distinguir un número casi infinito de objetos diferentes, ya que es un excelente medio de identificación por sus diferencias cualitativas. Se puede entender también básicamente como la limitación de las cosas. "La forma es el fundamento de ser de los entes". (Aristóteles) ²

¹ Angel, González García. Francisco, Calvo Serraller. Simón, Marchan Fiz. op. cit. pp. 95-96.

² Osvaldo, López Chuchurra. op. cit. p. 31.

Gracias a las formas, podemos darnos cuenta de que algo existe concretamente, ya que se encuentran a nuestro alrededor y en la naturaleza, y éstas son tan increíbles, tan ricas y variadas, que el artista no busca repetir las o imitarlas, por lo que no solamente va a recrear estas formas, a transformarlas y distorsionarlas, sino que además crea las propias, que darán como resultado ese mundo propio e imaginario en sus obras.

La creación de formas significa vivir. ¿No son los niños creadores que crean directamente del secreto de su sensación? ¿No son más creadores que los imitadores de la forma griega? ¿No son artistas los salvajes que poseen su propia forma, fuerte como la forma del trueno?.³

Los niños bajo su imaginación fantástica y libre de convencionalismos o reglas estéticas, crean sus propias formas; ven de distinta manera las estructuras de lo que les rodea, y esa libertad enriquecedora también la poseen los artistas al seguir sólo las reglas propias de sus necesidades plásticas, captan la realidad, y al plasmarla en el lienzo muestran una realidad propia, porque el arte no es sino un medio por el cual el hombre conquista la realidad.

“La figuración del cuerpo ha podido deshacerse de reglas clásicas ya que ha logrado adaptarse a los códigos innovadores e integrarse a las preocupaciones de los creadores en relación a su época. Así como también cada innovación plástica ha permitido tratar el cuerpo a su manera y en sus distintas modas: alargado, geometrizado, estereotipado, etc.”⁴

Entendiendo por cuerpos geometrizados a Cezanne, Fernand Léger, Picasso y todos los cubistas; alargados la obra de Giacometti, Gustav Klimt, entre otros.

³ Angel, González García. Francisco, Calvo Serraller. Simón, Marchan fiz. op. cit. 95.

⁴ Alan, Biancheri. **Arts. Plástiques au XX^{eme} Siécle, Questions Essentielles**. Nice, Editions-Biancheri, 1997, p. 14. Traducción de Melina Meixueiro López

Cuerpos estereotipados; como en los años 60's, con el Pop Art. En el Siglo XX tanto el arcaísmo como el primitivismo se retoman, y se puede apreciar en las formas de las figuras de Picasso, como en su obra "Las Señoritas D'Avignon" (1907) (fig.-31), así como en las efigies de Dubuffet y en las esculturas y pinturas del expresionismo; en la obra de Ernst Ludwig Kirchner (fig.-32), que parece incrustar en sus pinturas, formas geométricas, agudas y rígidas, que crean una forma distinta del cuerpo con respecto al modelo natural y real, o sea una estilización figurativa. Los rostros de sus personajes, también nos remiten a la escultura primitiva y africana. Kirchner se aleja intencionalmente de la representación realista, y defiende la posibilidad de deformar en el arte:

<<La alegría perceptible en el objeto es desde el principio el origen de todo arte representativo. Hoy día la fotografía reproduce un objeto de forma exacta. La pintura liberada de esa necesidad, recupera la libertad de acción. La transfiguración instintiva de la forma, en el mismo instante del sentimiento, es plasmada impulsivamente en la superficie plana. La obra de arte nace de la transacción total de ideas personales durante la ejecución>>. ⁵

Las formas que los artistas plasman pictóricamente están deformadas, puesto que no buscan copiar o imitar la naturaleza de lo que representan en sus obras. En la historia del arte y sus creadores, siempre ha existido en mayor o menor medida la deformación con respecto a la realidad.

"En parte, debido a la habilidad de estos artistas para crear ilusiones de la realidad, y en parte a causa de nuestra larga (y poca crítica) familiaridad con sus obras, no advertimos esas deformaciones. Si se pudieran comparar cuidadosamente las obras de todos los grandes maestros, con fotografías

⁵ Bernard, Denvir. **El Fauvismo y el Expresionismo**. Barcelona, Editorial Labor, 1975, P. 32.

analógicas, se podría hallar no solo alguna desviación del realismo ciento por ciento en cada una de ellas, sino una asombrosa deformación de muchas de ellas."⁶



Fig. 31. P. Picasso. Las Señoritas D'Avignon, 1907, óleo sobre tela, 243-9 x 233-7 cm, The Museum Of Modern Art., New York.



Fig. E.L. Kirchner. 32 Cinco Mujeres en la Calle, 1913, óleo sobre tela Wallraf Richartz Museum, Cologne.

Es entonces la deformación de la forma algo ya concebido en la historia del arte y por lo tanto de la pintura, es un elemento muy recurrido por los artistas modernos y por los expresionistas, que continúa hasta el arte de nuestros días, así también en la obra plástica personal. "Hay algunos que levantan las manos con terror ante la mención de la palabra deformación. ¡Ante la idea de que los artistas deformen la naturaleza! Sin embargo los artistas lo hacen diariamente;

⁶ George, A. Flanagan. Como Entender El Arte Moderno. 2ª. Edición, Buenos Aires, Editorial NOVA, 1971, p. 37.



Fig.33 Autorretrato. 1913, óleo sobre tela, 81.6 x 99.5 cm, The Museum Of Modern Art, New York.

espíritu a través de la pintura, como consecuencia la deformación, especialmente en las manos nerviosas y finas de sus personajes, dedos largos, torcidos y huesudos, manifestando de alguna manera en esa parte del cuerpo y desde luego, en el rostro y sus rasgos, el estado anímico y psicológico de quienes retrata.

y no solo los artistas modernos.”⁷ Sin embargo, hay diferentes niveles de deformación; puede ser a distintos grados o niveles, de cualquier manera ha servido para acentuar la expresividad, como veremos a continuación en las obras de los siguientes artistas.

En la obra del pintor austriaco Oskar Kokoschka, apreciamos formas alteradas, ya que deforma los rasgos de los rostros y las extremidades de sus personajes; en sus retratos y autorretratos (fig.33-34). Kokoschka creía que el deber del artista era identificar y definir lo que ensombrece y asombra el espíritu del hombre, para luego liberarse de ese



Fig.34. O.Kokoschka. Retrato de Herwarth Walden. Lienzo al óleo, 100 x 68 cm, Minneapolis, Col. Particular

⁷ George, A. Flanagan. op. cit. p. 37.

James Ensor, pintor belga expresionista, que en su afán de representar su mundo y estética personal, distorsiona la figura; los rostros son grotescos y caricaturescos; usa la línea para crear un efecto independiente del color y al mismo tiempo para delimitar la masa, llegando a la exageración en los rostros y cuerpos de sus personajes, que parecen máscaras, rodeados de esqueletos propios de un carnaval. Con todo este juego que realiza con las máscaras, le sirven como un juego con el que se evade de la realidad; así con tal pretexto, llega hasta las deformaciones de los rasgos de los rostros, que son característicos de ese mundo de carnaval y exotismo extravagante (fig.35).

Egon Schiele (1890-1918), artista austriaco que perteneció a la llamada secesión vienesa hacia 1897, es un artista que buscaba la expresividad, a través de la alteración de las formas en sus autoretratos (fig.-36) que realiza en



Fig. 35. J. Ensor. Entrada de Cristo en Bruselas. 1889, óleo sobre tela 250 x 434 cm, Musée Royal des Beaux Arts, Amberes.

acuarelas, lápiz, gauche, etc, apoyándose en la imagen que ve y percibe a través del espejo, que se convierte en espejo deformante, ya que no intenta representarse apegándose a la fisonomía real, visible de su rostro o figura, sino que deforma en el cuadro; al momento de trasponer esa imagen en el lienzo, como si intentara poner en manifiesto, a través del color y la línea su otro yo. Al evadir la realidad deforma la figura; la alarga; la contorsiona, con una apariencia tétrica, mutilando en ocasiones algún miembro del cuerpo o alguna articulación.



Fig. 36.E.Schiele. Autorretrato. 1910 Acuarela y Lápiz re tocado .Viena.

El contorno irregular y anguloso de la figura, cuya apariencia resalta todavía más expresiva en contraposición a la superficie neutra, contribuye a alejar la representación del aspecto natural de la imagen del espejo y permite que sobre la superficie del cuerpo aparezcan rasgos expresivos.⁸ Egon Schiele, deforma los cuerpos de su aspecto natural, hasta la expresión patológica, manifestando su interés por la expresividad en los gestos de los rostros y en las manos. Llega a la estilización de sus contornos, que enmarca mediante líneas gruesas, fragmentando y recortando la figura. Obteniendo cuerpos

⁸ Reinhardt, Steiner. Egon Schiele, *El Alma de Medianoche del Artista*. Köln, Benedikt Taschen, 1992, p. 12.

con miembros angulosos y alargados; articulaciones huesudas; pareciera como si los cuerpos abandonasen su masa.

En "El Desnudo Azul" (fig.-37) de Henry Matisse, como en la gran mayoría de sus obras, se puede apreciar la deformación de la forma; esta obra fue criticada en su momento por la supuesta fealdad del desnudo y por sus formas, así como por el rostro de la mujer, que se aleja de la belleza ideal clásica; por lo cual Matisse respondió en defensa de la obra: "Si conociera a tal mujer en la calle, me alejaría aterrizado. Por encima de todo, yo no hice a una mujer, hice una pintura."⁹ En esta obra, la reinventación plástica de la forma es evidente; con planos y proporciones distorsionados en donde la figura está modelada por líneas, y contornos deformes, curvos y ondulados, con proporciones que no aluden al ideal clásico, pero que representan el mundo plástico, la visión formal del autor.

"En la década de los años 30's, diversos artistas realizaron una obra que participaba de este proceso de lo informe en que confundían el dentro y el fuera, lo animal y lo humano, llegando a tal grado de violencia e incertidumbre sobre el individuo que lo monstruoso de la huella y lo informe del hálito formaban parte del gesto fantasmático que nutrían a sus cuadros. Artistas que durante años van a superar las fronteras de los cuerpos desparramándolos y confundiéndolos en sus telas."¹⁰

⁹ Arnason, H. H. **A History of Modern Art**. London, Thames and Hudson Ltd, 1988, p. 103. Traducción de Melina Meixueiro López

¹⁰ José Miguel, Cortés. op. cit. p. 167.



Fig. 37. H. Matisse. Desnudo Azul. 1907, óleo sobre tela, , 92.1 x 140.3 cm, Museum Of Modern Art Baltimore

Entre esta nueva concepción de la figura, se encuentra el trabajo de un artista de carácter individualista, maestro de la deformación: Francis Bacon (Dublin 1909-Madrid-1992). En su obra se aprecia principalmente una representación obsesiva del cuerpo del hombre, al cual representa irónicamente como un objeto mutilado, como un animal; con formas orgánicas en completa distorsión, que a pesar de la transformación que sufren, siguen viéndose como el objeto ó sujeto que representa, ya que capta los rasgos esenciales de lo aludido (fig.38). En sus telas, Bacon expone la fragilidad humana, con escenas expresivas: color y línea;



Fig.38.F.Bacon. Autorretrato. 1969, óleo sobre tela, 25 x 30 cm, Col. Privada

contornos distorsionados en las figuras mutiladas, cuyos rostros están medio borrados, tendiendo a la desaparición Bacon desea ir más allá del organismo y



Fig.39. F.Bacon. Tríptico August. 1972, óleo sobre tela, cada panel de 195 x 145 cm.

crear un cuerpo indeterminado que se organiza de otro modo al habitual. Los cuerpos en su mayoría desnudos, se muestran vulnerables, expuestos, víctimas de la metamorfosis (fig.-39). "Bacon es antes que nada humano, demasiado humano. De ahí viene que a causa de ello no rechace pintar un hombre desnudo sentado en el water, fundiendo la belleza de la porcelana con la piel de los glúteos y los muslos"¹¹

La materialidad de los cuerpos de sus personajes se disuelve; se transforma y deforma, lo cual agrega aún más crudeza y fuerza expresiva a sus imágenes, lo que acentúa la animalidad en el ser humano; <<nacemos y morimos y no hay nada más. Sólo somos parte de una vida animal>>. ¹²

¹¹ Francis Bacon, citado por José Miguel, M.Cortés. op. cit. p. 196.

¹² France, Borel. **Bacon Portraits and Self Portraits**. Introducción by Milan Kundera, London, Ed. Thames and Hudson Ltd., 1996, p. 194. Traducción de Melina Meixueiro López



Fig. 40. Walter Dahn. Asma I, 1982, Dispersión Sobre Algodón, 200 x 150 cm, Propiedad Pivada.

En los retratos, se basa en fotografías que distorsiona; "arte es algo fabricado y mientras más artificialmente sean hechas las pinturas, más se vuelven interesantes. Las imágenes no ilustran la realidad pero son una concentración de esa realidad".¹³

Las deformaciones en la figura humana, continúa en los años 80's con la obra de artistas alemanes como Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Penck, Walter Dahn, etc. y la transvanguardia italiana con Sandro Chia, Francesco Clemente (fig.40-

41)entre otros, y sigue dando frutos hasta en nuestros días y en la obra personal; el cuerpo sigue siendo sujeto de experimentación.

En la obra personal, la deformación de la forma no llega a sus límites más extremos, ya que las formas continúan siendo reconocibles; aluden a personas, a desnudos; con líneas, contornos, estructuras y formas propias. Sin embargo, tampoco se acercan a la imitación de un modelo al natural, ya que éste no existe. En general no pinto basándome en un modelo, sino que mis personajes son producto del mundo, de la realidad que percibo individualmente. Mis figuras dejan de ser tal o cual persona; son en su mayoría seres anónimos, que en el plano pictórico, en el espacio que se crea en el lienzo o soporte, cobran una realidad visual a través de la materia. Intento dar forma a los sentimientos

¹³ Ibid. p. 206.



Fig. 41. Sandro Chia. Juegos de Manos 1981, óleo sobre lienzo, 184.5 x 147 cm, Col. Bruno Bischofberger.

humanos; a personas que viven, sufren, y piensan, y que pueden existir en cada uno de nosotros; que pueden ser todos o nadie, y que finalmente sólo existen materialmente en los lienzos.

La figura es un elemento primordial en la obra personal, ya que resume o representa la manera más directa de expresar el mundo propio personal; la visión que tengo a cerca de la condición humana, y las experiencias personales;

además que siendo tan rica e infinita, formalmente ofrece la posibilidad de

transformarla, alterarla o deformarla, para darle la apariencia, o la estructura que más convenga a la visión estética propia.

Henry Matisse declaró al respecto: "Lo que más me interesa no es ni la naturaleza muerta ni el paisaje, es la figura. Es la que mejor me permite expresar el sentimiento religioso por así decirlo, que tengo de la vida. No me dedico a detallar todos los pormenores del rostro, a revisar uno a uno en su exactitud anatómica..."¹⁴

Desde que el hombre existe y se expresa a través del dibujo, de la pintura, mediante símbolos o cualquier otra forma de representación visual, así como su propia imagen y la de los que le rodean, han sido objeto de su estudio y de

¹⁴ Angel, González García, Francisco, Calvo Serraller y Simón, Marchan Fiz. op. cit. p. 46.

su atención; de ése cuestionamiento eterno de quiénes somos y de dónde venimos; sin embargo, agregaría a estos cuestionamientos, el por qué somos como somos; si en el mundo las distintas razas; anatomías y fisonomías, son tan diferentes; con bellezas que responden a otros cánones de belleza, a otros criterios, que no pueden ser establecidos en todas las culturas, la diversidad es una realidad humana. En la obra personal, no se trata de representar o imitar algún canon de belleza ya establecido, sino de recrear las formas del cuerpo humano, dándole otra apariencia, otras formas y estructuras, pero sobretodo, de crear en pintura y con los recursos plásticos formas propias, que respondan a cuestiones pictóricas, que pueden alejarse de la realidad circundante, ya que esta realidad ha existido siempre. La fotografía ha intentado atrapar un momento de vida, encapsularlo y congelarlo en un momento fotográfico, en una imagen que nos muestra un instante de la realidad aparente; la pintura se ha liberado de esa función, y se presenta como una opción de creación mucho más libre, que queda a la elección personal de cada creador.

"El arte nos recuerda a los estados de vigor animal: es por un lado el excedente, el desbordamiento, de una constitución corporal floreciente en el mundo de las imágenes y los deseos: por otro lado la excitación de las funciones animales por las imágenes y los deseos de la vida intensificada; es una aumentación del sentimiento de la vida, un estimulante de la vida."

(Friedrich Nietzsche) ¹⁵

¹⁵ Luc, Ferry. op. cit. p. 102.

II.2.2.- Deformación del Color.

El color es ante todo un acento de vida; contribuye a distinguir una cosa de otra, nos ayuda a diferenciar objetos; se utiliza como medio de comunicación en señales, gráficas y uniformes etc., y es portador de una gran intensidad expresiva; el color está presente en nuestro entorno y en la naturaleza; el color es luz. ¹

El ser humano se comunica con el mundo por medio de los sentidos; en el caso del color ejercita la vista, por medio de la cual podemos apreciar el universo del color, en los objetos que nos rodean ya que "...el color natural de un objeto no es otra cosa que la propiedad que tiene éste de absorber una cantidad determinada de luz y rechazar otra." ²

El color está presente en todo lo que nos rodea, para el hombre es vital, ya que conciente o inconscientemente se sirve de éste como un agente, que no es solamente emotivo, sino también informativo; nos da cierto conocimiento del mundo, y en el arte, en este caso en la pintura, es la materia básica con la que crea el pintor. El color que estudió Newton está inscrito en el mundo de la física, el que ocupa al pintor, está en las formas artísticas, es materia y crea con él.

El color es un intermediario entre el hombre y el universo. Como elemento externo y objetivo el color, es luz que ofrece a nuestros ojos la visión del mundo físico, ya que en si mismo el mundo exterior es incoloro; su coloración

¹ Fue Isaac Newton (1642-1727) quien descubrió, que la luz blanca a través de un prisma triangular se descompone por refracción, en los siete colores del arcoiris.

² Osvaldo, López Chuchurra. op. cit. p. 89.

visible al ojo es relativo y cambia en función de la luz. "En su forma pura, el color es luz; en la práctica, es materia." ³

Como elemento interno, subjetivo crea en la pintura la visión plástica del mundo visible. Sin embargo, el color no sólo tiene la función de representar y describir a la naturaleza; el color posee también valores poéticos y simbólicos.

"...como sensación que es, el color es exterior y relativamente objetivo; es un elemento pasivo de alguna manera, un reflejo del mundo. En tanto que expresión es incontestablemente subjetivo, ligado a la sensibilidad y al pensamiento, el color se vuelve activo, transmitiendo una imagen del mundo."⁴

Los colores son transmisores del estado anímico del hombre; influyen en nosotros y despiertan emociones muy variadas que dependerán de las preferencias de cada individuo, de las referencias culturales, religiosas, etc.

"Cada color tiene numerosos significados asociativos y simbólicos. Por ello el color nos ofrece un vocabulario de gran utilidad en la alfabetización visual." ⁵

El color es universo vasto; sin embargo, no sólo se comparte universalmente a través de la experiencia, ya que aparte del significado cromático transmisible, cada uno de nosotros tiene sus preferencias cromáticas personales y subjetivas., al igual que el pintor, que libremente escoge los colores de su paleta, pero este color que maneja es distinto al color que resulta del espectro de la luz, en pintura el color es materia, por lo que se trata entonces del color pictórico, que no tiene relación directa con el color de la naturaleza que está en

³ Giulia, Ballas. **La Couleur Dans la Peinture Moderne, Théorie et Pratique**, Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1997, p. 26. Traducción de Melina Mcixueiro López.

⁴ Ibidem.

⁵ Doris A. Dondis. **La sintaxis de la Imagen**. Barcelona, Colección Comunicación Visual, Editorial Gustavo Gil, 1976, p. 67.

el mundo visible; éste color pictórico es pigmento que tiene la propiedad de absorber los rayos luminosos, es una visión plástica de la luz.

En sus obras, el artista deforma el color local de la naturaleza, los colores en sus obras pueden aludir al color real e intentar aproximarse, al intentar imitarlo, como es el caso de los <fauves> y de los artistas que a continuación se mencionarán; alejarse de la descripción natural, al deformar, distorsionar, alterar dichos colores.

En las obras de los artistas y, particular del Siglo XX, hasta en algunos casos en nuestros días, la versión subjetiva del color prevalece y se reafirma, es una verdad para el artista, esencialmente sugestiva y simbólica como en la obra personal, se busca evocar emociones y simbolizar las ideas. Al crear una policromía personal inventada la deformación es evidente, por lo que el pintor transforma el mundo en sus telas; por lo tanto, la deformación se puede dar en distintos niveles, dependerá del deseo personal; en función de las necesidades plásticas y técnicas, que expresan el pensamiento del creador.

Dado que la obra materializa directamente de la imagen, el pintor no está obligado a escoger los colores según su criterio de verosimilitud: puede pintar sus figuras en rojo o azul, o en amarillo. Es un proceso de atribución a significados a través del color, un proceso análogo a aquel mediante el cual en la imaginería popular el diablo es rojo o verde y el ángel es blanco o azul. ⁶

El artista "elige" su paleta; el color cobra una vital importancia en las obras de los fauves o fieras, como Paul Gaugin, Henry Matisse, Maurice de Vlaminck, entre otros y expresionistas, que no sólo deformaron la figura y el espacio, sino

⁶ Giulio Carlo, Argan. **El Arte Moderno del Iluminismo a los Movimientos Contemporáneos**. Madrid, Ediciones Akal, 1991, p. 224.

también el color, como E. L. Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde, etc. que animados por la pasión expresiva no tomaron en cuenta cánones clásicos; ignoraron las teorías científicas del color en la naturaleza y en el cuerpo humano. El fauvismo remonta sus orígenes hacia 1892, pero fue hasta 1906 que se completó el grupo, que tenía como líder a Henry Matisse. Significa sobre todo la liberación completa del temperamento y el instinto, ya que les permitió a los artistas dedicarse a su propia visión personal y a la creación de un mundo controlado por sí mismos, con la utilización de colores vivos y puros. Los artistas liberan al color de sus apariencias naturales, el fauvismo es un claro ejemplo de la deformación, al hacer un uso salvaje, libre y eufórico del color.

“...en reacción contra las pobres armonías de los academicistas, Matisse, Vlaminck ó Derain no dudan en introducir colores violentos para traducir las sombras (verdes o violetas), en rechazo de toda referencia a la realidad.”⁷



Fig. 42. P.Gauguin. Cristo Amarillo, 1889, óleo sobre tela, 92-4 x 73 cm
Bufalo Albright Knox Art. Gallery

Paul Gauguin junto con Vincent Van Gogh, fueron por así decirlo, un ejemplo a seguir para los fauves y los expresionistas, en cuanto a su actitud ante la vida y el arte y por su concepción cromática, que consideraba al color como una fuente de emociones, de simbolismos, de misterio y de expresividad. Para Gauguin; “El color es un lenguaje misterioso, es lenguaje del ojo que escucha...de su virtud sugestiva propia que ayuda al desarrollo

⁷ Alan, Biancheri. *Arts Plastiques au XX Siècle, Questions Esentielles*. Nice, Editions-Biancheri,1997, p. 44.
Traducción de Melina Meixueiro López.

imaginativo, decorando nuestro sueño, abriendo una nueva puerta sobre el infinito y el misterio.”⁸

En su obra “El Cristo Amarillo” (fig.-42), se puede apreciar dicha concepción, ya que muestra un estilo que adopta a la espontaneidad y al misticismo, en donde hay desdén por la fidelidad a la naturaleza; con el uso de colores no descriptivos y antinaturales, vivos, ácidos, con tendencia a los amarillos, que vibran y crean una resonancia en las figuras y el paisaje de fondo, sobretodo en el cuerpo del Cristo, completamente amarillo y casi plano; separando tema y color; “ la dualidad objeto – color se había roto, quedaba el objeto identificable (naturaleza exterior) pero a éste se le había cambiado el color, que adquiere ahora un significado y una independencia propia.”⁹



Fig. 43. H.Matisse. Retrato de Mujer a la Raya Verde.
1905, óleo sobre tela 40.6 x32.4 cm, Musée Royal
Des Beaux Arts, Copenhague

⁸ Giulia,Ballas. op. cit. p. 122.

⁹ Manuel, Martínez Bragagnoto. Qué es el Arte del Siglo XX. Madrid, Ediciones Granada, 1991, p. 16.

Henry Matisse (1869-1954) en "La Femme a la Raie Verte" (mujer a la raya verde, Madame Matisse 1905, (fig.43), construye el fondo-espacio con planos multicolores, destruyendo la lógica visual, con sus superficies coloreadas; en el rostro de la mujer como el Titulo hace alusión, tiene en el centro del rostro, en la nariz una raya verde, que lo divide en dos partes: una parte con colores fríos, y la otra con colores cálidos, que no tiene justificación en cuanto a la naturalidad o realidad del color de la piel, sino que más bien obedece a una elección cromática arbitraria del autor, para obtener contrastes de colores vivos y colores complementarios, ya que van desde los rojos a los verdes, sin embargo, hay equilibrio en el cuadro ya que los colores y sus contrastes complementarios están repartidos, distribuidos en todo el cuadro, creando un balance, que aporta expresividad y vida a la obra.



Fig. 44. H. Matisse. La Danza. 1909-10, óleo sobre tela, 260 x 391 cm, The Hermitage Leningrad

En sus desnudos (fig.44), el color aparece más como fondo que como parte integral de la totalidad de la composición; la figura está definida por una línea y no modelada por las superficies adyacentes de color, recortadas y con colores planos, azules, rojos, amarillos; confía al color la expresividad de la emoción pura, sin tener que utilizar medios constructivos. Para Matisse, la tendencia dominante del color debe consistir en servir lo mejor posible a la expresión, y dijo "Pinto mis tonos sin prejuicio alguno. Si a primera vista, y sin tener conciencia de ello, un tono me ha seducido o detenido, constataré, por lo general, que una vez terminado el cuadro he respetado ese tono mientras que he modificado y transformado progresivamente los restantes...El lado expresivo de los colores se me impone de manera puramente instintiva." ¹⁰

Otro ejemplo del pensamiento de los artistas fauves, que reivindicaron al color subjetivamente, lo es Maurice de Vlaminck, que ve en el color poderosos elementos creadores de cambio y revolución, al declarar lo siguiente:

"La pintura era un absceso que me sacudió todo el mal. Lo que podría haber logrado en un contexto social con solo arrojar una bomba, lo he tratado de expresar con el arte, con la pintura, usando colores puros directamente del tubo. De ese cuadro, he podido utilizar mis instintos destructivos a fin de recrear un mundo sensible, vivo y libre." ¹¹

La deformación se ve también en el color de las pieles de los cuerpos; pueden pintarla en ocres, en colores cálidos como los rojos y naranjas; pero también lo pueden hacer con tonalidades que se acercan a los amarillos, y a los fríos como los verdes, azules, con ojos y cabellos que no tienen que ver con el

¹⁰ Angel, González García, Francisco, Calvo Serraller y Simón, Marchan Fiz. op. cit. p. 46.

¹¹ Bernard, Denvir. **El Fauvismo y el Expresionismo**. Barcelona, Editorial Labor, 1975, pp. 8 - 9.

modelo real, si es que lo hay, como es el caso de "El judío verde" (1914), de Marc Chagall, (fig.45), o en las pinturas de Alexej Jawlensky, como en "Mujer Meditando (1913) (fig.46), retrato de una mujer cuyo rostro, cabellos y manos poseen una policromía inventada que va desde los amarillos, pasando por tonalidades verdes, al azul; del rojo a los morados, violetas y naranjas, concentrados en el rostro de la mujer, con contrastes de colores complementarios; contrastes de temperaturas, construyendo así la figura delineada con colores oscuros y contornos, que delimitan a la forma, que contienen a la masa corporal.



Fig. 45. M. Chagall. El Judío Verde, 1914, cartón al óleo 100 x 80 cm, Col. Charles im Oberstey, Ginebra

Kirchner, en sus desnudos angulosos de mujeres; arqueados y con rasgos primitivos, también deforma la realidad, con el color vivo, estridente, ácido y en ocasiones discordante; mujeres de pieles rojas, azules, verdosas, amarillas, son producto de la muy personal visión plástica, del mundo recreado por el artista que permanece indiferente ante el colorido real de los objetos, de la naturaleza, del cuerpo humano, y declara: "La pintura es un arte que representa un fenómeno de sentimiento sobre una superficie plana. El medio empleado en la pintura, tanto para fondo como para la línea, es el color."¹²



Fig. 46. A. Jawlensky. Mujer Meditando, 1913, óleo, 53 x 50 cm, Kunst Museum Stiftung, Bern.

¹² Bernard, Denvird. op. cit. p. 32

En México como gran exponente del color, con una destreza y gran manejo de él con un estilo muy propio, Rufino Tamayo parece apropiarse de él, lo recrea y lo deforma, alejándose por completo en ocasiones del color descriptivo de la apariencia realista; los colores de Tamayo "...son colores que no comienzan ni terminan en ninguna parte porque parecería que no es el papel de las líneas el de delimitar su extensión y sus fronteras, sino ellos, los colores los que definen su territorio y alcance. Por lo mismo, le toca a las líneas, a los trazos, retroceder o aproximarse para someterse a su albedrío. Colores pecaminosos en su agresividad, arrepentidos en su serenidad, arbitrarios hasta la locura y de una belleza sofocante en sus asociaciones inconcebibles, y todos surgidos de los ojos de un virtuoso".¹³

Nuevamente aquí podemos ver que el color es un elemento vivo, que no sólo colorea la obra, sino que le da gran expresividad, emoción y significación, Tamayo parece utilizar todos los colores posibles, luminosos, vibrantes en sus cuerpos, animales y objetos, que igualmente son producto más de su imaginación, que del natural de un modelo a dibujar, mostrándonos cuerpos con tonos rosa intenso, negros, verdes, azules, animales con negros y rojos (fig.47).

En la obra personal, la deformación en la figura depende de los requerimientos formales, plásticos



Fig.47. R.Tamayo. Desnudo de Hombre, 1982 óleo sobre tela, 130 x 95 cm.

¹³ Fernando, Del Paso. **Rufino Tamayo**. México, Editorial Americo de Arte Editores, S, A. de C. V, 1998, pp. 20-21

de cada obra, de la temática que se aborde o del conjunto de los elementos plásticos. Las formas en la obra personal, no corresponden a las de la realidad, por lo tanto el color no imita al color local de la naturaleza, de los objetos o las cosas, sino que el color es transformado, alterado, en donde la simultaneidad de tonos establece al mismo tiempo espacios virtuales y aportan dinámica a la obra; por el efecto de las vibraciones cromáticas. Nuevamente el color empleado no sólo obedece a la temática del cuadro, sino que al ser un agente de emotividad, posee una simbología, que dependerá de las preferencias e interpretaciones personales de cada observador, y en éste caso en las mías; los rojos como colores de fuego, de pasión, de deseo, de carnalidad y visceralidad, de instintos humanos, de calor y violencia, pero también de amor y emoción, de humanidad; de acercamiento, de vibración e intensidad cromática; el azul y sus distintas tonalidades, un color que se expande, que crea espacios aún más abiertos, que simboliza el aire, lo sublime, los sueños, la profundidad, el mar, lo indescifrable, lo que se escapa, la libertad, etc. cromáticamente un color que equilibra, que hace vibrar a los colores de al lado, y personalmente un color muy recurrido por sus cualidades pictóricas y simbólicas.

En la obra personal, en general, recorro a colores vivos e intensos, luminosos, o en ocasiones oscuros, opacos, saturados, colores que en el caso de los cuerpos pueden constituir la anatomía, la forma, a través de las manchas de color, de las texturas, de los contrastes, delimitando en su mayoría con contornos oscuros o negros que dibujan facciones, que sugieren la estructura y que la definen.

Personalmente el uso del color en la obra es indispensable y vital, ya que se encuentra en cualquier realidad posible, en la naturaleza y los seres vivos, en

el entorno y en las ciudades, en los cuerpos, en los objetos, en lo que vemos y tocamos; pero también en los sueños y fantasías y por lo tanto en la pintura, que puede resultar de la creación de mundos personales, con sus propias formas, líneas y estructuras. El color-materia es imprescindible, ya que con él se va creando la obra, junto con otros aspectos formales, va a estructurar la obra y permite que una nueva realidad exista, y sea única e irrepetible.

II.2.3.- Espacio Pictórico.

El espacio, como dijo Pierre Francastel, "es la experiencia misma del hombre" ; en la vida cotidiana está siempre presente, es indisociable de la vida misma; es una experiencia que tenemos cada ser humano como individuos, desde el preciso instante en que existimos; el espacio existe en nosotros y nosotros en él. Los límites que le pongamos son relativos y circunstanciales; uno mismo abre y cierra sus espacios, la manera de concebirlo, de sentirlo, de vivirlo, es relativa; por lo tanto, su concepto y significación variará de individuo a individuo, como lo es con la vida misma. Nuestro sentido del espacio es innato, pero puede cultivarse.

A través de la historia del arte, el concepto del espacio ha evolucionado, en la pintura se ha construido de distintas maneras, con distintos recursos, bajo la intención personal de cada artista.

En la pintura, como Daniel Lancome menciona en su libro "L'Espace dans le Dessin et la Peinture", durante el Renacimiento humanista se inventó la perspectiva, para representar la visión del mundo y situar al hombre en el centro del universo. Desde entonces los grandes maestros en los distintos períodos del arte, han tratado el espacio con virtuosidad y con veracidad, intentando crear una pintura que aluda a la realidad objetiva, ya que hasta el día en que la fotografía comenzó a reemplazar a la pintura, como una imagen de la realidad misma y representación de ésta, la representación fiel e imitativa dejó de ser la ocupación única del artista, para dar lugar a la creación individual y subjetiva.

Para Osvaldo López Chuchurra, en su libro "La Estética de los Elementos Plásticos", el espacio en el hombre primitivo no llega a tener una forma inventada por él, en el arte va apareciendo como consecuencia de el cerca y el lejos, según la ley de la frontalidad; en el medievo participa en la vida, pero en base a la fe, se subordina a la cosmovisión religiosa en donde el hombre ocupa un espacio terrenal, separado del cielo, donde las divinidades tienen su lugar; "Dios es la medida de todas las cosas" , sin embargo, el hombre vive en contacto con la divinidad, por lo que la distancia entre él y Dios es menor; por lo tanto, el espacio se construye por medio de la perspectiva jerárquica (de acuerdo a la importancia de los personajes), cuyo volumen está cerca de la bidimensionalidad. En el Renacimiento, el ser humano se enorgullece de ser el epicentro del mundo, entonces la totalidad espacial abarca toda el área captable por un ojo que piensa, valiéndose de la perspectiva geométrica. En el Barroco, al desaparecer los puntos de referencia de la caja cúbica, serán las flechas indicadoras que ayudan a construir el espacio y a ubicar a los personajes y a los objetos en la superficie, con una concepción estética que se traduce por una dominante de diagonales y una centralización de la composición. Posteriormente en el Siglo XX, se va a elaborar una nueva concepción espacial, que es ilimitada, y que implica la falta total de perspectiva; entonces, al desaparecer toda referencia geométrica (cúbica), la profundidad tiende a desaparecer y el plano resulta la mejor opción para concretar la idea de espacio total, es decir la bidimensionalidad planística.

En el arte del Siglo XX, que es lo que aquí me ocupa, la noción del espacio <<real>> es sustituida por el espacio "pictórico-plástico", como veremos posteriormente con ejemplos de ciertos artistas y en la obra personal. "Es lícito

afirmar que existe un espacio <<real>> y otro pictórico. El primero podrá ser sensible, el de la naturaleza que nos rodea y que continúa -si queremos - en la extensión celeste; o en el espacio pensado, ideado, tan caro a los filósofos y a los científicos. En cambio, el espacio pictórico es siempre un hecho visual, concreto, finito..."¹ En el arte como con la forma y el color, hay una objetividad y una subjetividad en el fenómeno del espacio, ya que no todos lo concebimos de la misma manera; la noción del espacio es individual, y puede residir en lo que hay en nuestra memoria, en nuestras referencias culturales, en nuestras vivencias; en el contexto cotidiano, de acuerdo a nuestras propias costumbres; recordar e imaginar, existir y moverse en el espacio. La noción del espacio es vasta, en el arte hay varios elementos que contribuyen a su existencia; la materia está al servicio del espacio; la luz está asociada al espacio; el color contribuye a la creación de espacio, el movimiento se desenvuelve en el espacio, engendrando un ritmo; el espacio es parte intrínseca en la totalidad de la obra de arte.

"...siempre hay un proceso de transposición, por que el artista no puede intuir espacio sino sabe que éste existe, si no lo ha vivido y lo sigue viviendo. Claro que en un caso es el espacio que existe fuera de él, que no le pertenece en prioridad, y en el otro es <<su>> espacio, el que tiene un ser y una existencia por que el artista es y existe."²

El artista en su obra, de acuerdo a sus propias necesidades plásticas y personales, va a definir y a modelar el espacio, bajo su propia intuición el

¹ Osvaldo, López, Chuchurra. op. cit. p. 63.

² Ibid. p. 64.

espacio, lo que va a crear y plasmar en su trabajo; en la pintura se crea un espacio ilusorio.

El artista deforma en la obra, con respecto al espacio real, ya que crea un espacio nuevo y distinto, un espacio pictórico, que es y existe gracias a la materia aplicada en el soporte, por lo tanto no guarda una relación directa o imitación con el espacio real.

"Para crear un universo pictórico, el pintor tiene tres modestas necesidades: una tela o un pedazo de papel, un crayón o un poco de color. Es nuestra capacidad a la metáfora – el respeto de reglas del juego en la pintura – que va a dar a un campo reducido de un pequeño formato las dimensiones de un espacio ilimitado. El espacio pictórico es un espacio ficticio, pero el pintor le confiere la profundidad, los caracteres y la calidad de su espacio interior."³

En el espacio que el pintor crea en sus obras, la materia es la que le da la existencia a través del color; de la pincelada; de las líneas y las formas que en él ubica, y se va construyendo en el proceso de realización de la obra, al aplicar o quitar materia. En el momento en que al cuadro se le aplica el color, la textura, los trazos o líneas, configuran algo nuevo y único, que nace en ese momento como realidad y que cobra vida por si mismo dentro de los límites de su propia naturaleza, en este caso, de su naturaleza plástica.

El color es creador de espacio; al degradar el color se produce una ilusión óptica de distancia; un azul puede parecer más lejano que un amarillo; un rojo se adelanta a un verde; además, está el efecto espacial de las diferentes

³ Daniel, Lancommme. *L'Espace dans le Dessin et la Peinture.*, Paris, Bordas, 1995, p. 8. Traducción de Melina Meixueiro López

texturas de la materia, más cargadas y cerradas; parecen más presentes que una materia flotante, fundida y esparcida en la superficie.

Un cuadro es una estructura de espacio, y lo que el artista plasma en él, es una realidad distinta; ni el espacio, ni los objetos o formas en él, son reales; son invenciones del artista, como en toda obra de arte.

El espacio pictórico del Siglo XX, corresponde a los límites de otra realidad; una forma distinta a las tantas que existen de presentar un mundo desconocido, que planea e idea la mente creadora.

Por lo tanto, la deformación será un criterio básico al crear el espacio pictórico: "La deformación es la que hace posible el diseño pictórico: la que permite al artista construir sólidamente la estructura del cuadro. Permite que el plan estructural (o diseño) se amalgame con todas las partes del cuadro, no solo con las principales unidades, como en la composición académica." ⁴

El espacio pasa del tridimensional al bidimensional, al meter todos los elementos a un mismo plano, con colores que se pueden expandir en toda la superficie, y con los objetos a veces delineados que suprimen la profundidad.

Un ejemplo de este tipo de construcción espacial, lo es la obra de Wassily Kandinsky (1866-1944), en su "Improvisación 9", de 1910 (fig,-48), en donde el color toma autonomía, creando un espacio en donde todas las manchas o elementos están en el mismo plano, y los objetos o formas delineadas suprimen la profundidad, destruyendo así la noción de la perspectiva tradicional. El resultado es una construcción que tiende a la abstracción; de ritmos cromáticos; de manchas de color que están delimitadas con líneas negras; y

⁴ George A. Flanagan. **Cómo Entender el Arte Moderno**. 2ª. Edición, Buenos Aires, Nova, 1971, p, 37

que a manera de rompecabezas, pero sin constituir una forma precisa o reconocible, constituyen la totalidad del cuadro.



Fig. 48. W. Kandinsky. Improvisación 9, 1910, óleo sobre tela, 43 x 43 cm, Staats Galerie, Stuttgart

Otro ejemplo lo es la obra de Henry Matisse, crea espacios que avanzan y retroceden sin mayor profundidad, abandona la perspectiva en las obras en donde construye el espacio a base de áreas coloreadas yuxtapuestas; un espacio construido por organización y contrastes de planos de colores, líneas y motivos, (fig.49) como en sus bodegones en donde los objetos no poseen mayor volumen y que además sitúa en espacios que parecen precipitarse hacia el espectador (fig.-50).

Otro tipo de deformación en el espacio plástico, lo es la obra de Egon Schiele (fig.-51), quien desafía las reglas de la construcción lógica del espacio. En su obra dominan las figuras y los desnudos a veces incompletos ó mutilados, que sitúa sobre fondos abstractos, no

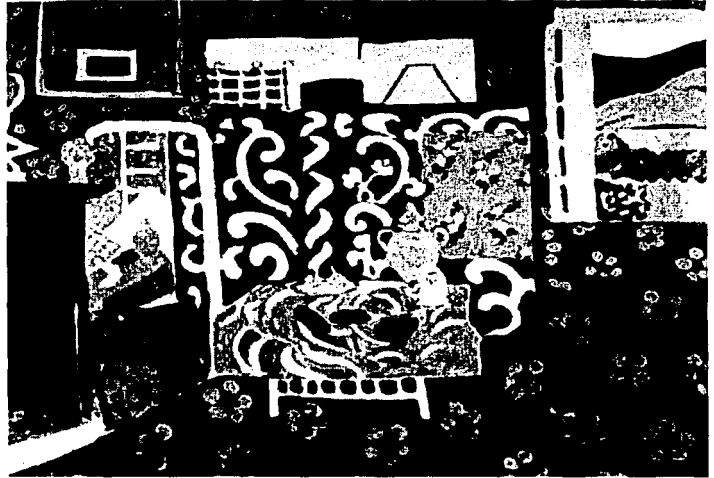


Fig. 49. H. Matisse. Interior con Plantas de Huevo, s.t. 210 x 244 cm.

descriptivos, lo que hace en ocasiones parezcan fundirse con los cuerpos, como si éstos flotaran en los fondos casi monocromos; el dibujo es abierto, ya que las líneas no delimitan la totalidad del cuerpo que se presenta inacabado. El espacio se refleja alrededor de la figura envolviéndola, y además se percibe en la zona interior de la forma. En la mayoría de sus cuadros no hay una dirección específica, ya que tiende a centralizar la figura, es decir el objeto pictórico. "Por lo tanto las figuras no se sitúan en una reproducción perspectívica, sino que más bien aparecen tensadas en el sistema de coordenadas de la acentuada superficie pictórica. Esta superficie esta reestructurada por segmentos cromáticos casi geométricos..."⁵

⁵ Reinhardt, Steiner. **El Alma de Medianoche del Artista**. Köln, Benedikt Taschen, 1992, p. 6.

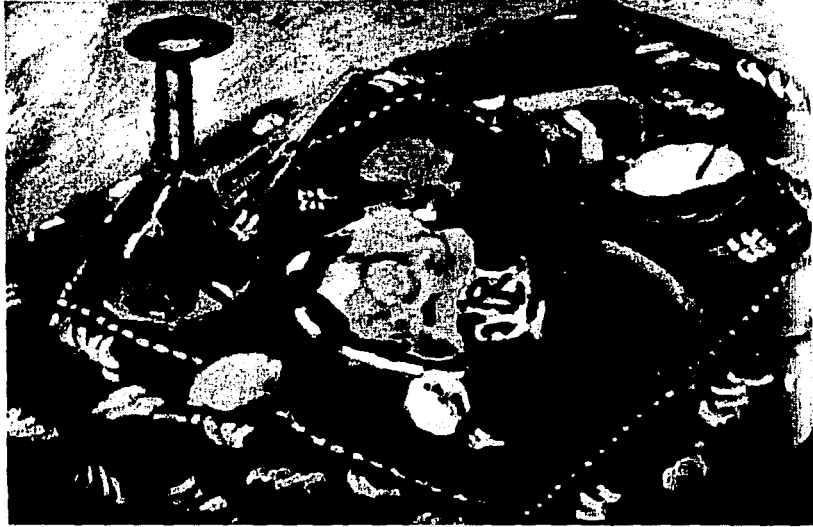


Fig. 50. H. Matisse. Vajilla y Frutas Sobre un Tapiz Rojo y Negro, 1906, óleo sobre tela Museo Ermitage San Petersburgo.

Otro ejemplo de la alteración, transformación o variación del espacio, lo es la obra de Georg Baselitz, específicamente cuando decide invertir sus cuadros al ponerlos de cabeza (fig.-52), alterando así nuestra percepción del "cielo y la tierra"; de lo que es la superficie; el suelo; de lo que nos une a él y que nos permite mantenernos de pie, en equilibrio; en algunos de sus cuadros nos muestra bustos, cuerpos o retratos de cabeza; girando nuestra visión sugiriéndonos que los objetos, las cosas o formas en el plano pictórico, así como en la vida cotidiana a nuestro alrededor están de cabeza, que existen y que además nos proporcionan otras posibilidades de interpretación y de percepción; una manera no convencional y particular de crear, desafiando toda regla académica o clásica.



Fig. 51. E. Schiele. Desnudo Femenino, 1910, pintura a la aguada, acrílico y carboncillo 44.3x30.6 cm. Graphische Sammlung, Albertina., Viena.

En las obras que se han mencionado a lo largo del presente capítulo y en la creación del espacio en la obra personal, es concebido como un espacio virtual, pictórico, que existe en el cuadro, a través de la materia que se aplica en la superficie, es una estructura plástica, que es una realidad en si misma.

En la obra personal, se puede apreciar igualmente un distanciamiento conciente de la representación espacial realista, imitativa y narrativa. "...Al no quererse dar ya en el cuadro una réplica de la realidad, la perspectiva carece de sentido para el pintor. No se intentará más engañar el ojo de quien mira la pintura. El lienzo, por primera vez desde Paolo Ucello, deja de tener la pretensión de

simular tres dimensiones. El cuadro será sólo una superficie plana que renuncia a mentir una profundidad."⁶

El espacio se crea a través del color, de contrastes cromáticos de temperaturas, de luminosidad, de saturación, de texturas y trazos. Espacios que hacen de fondos, que entornan a los cuerpos, que a su vez poseen una realidad a través del color que va dibujándolo, creándolo, haciendo las formas. Estos son sólo algunos ejemplos, que pueden servir de muestra de la concepción espacial del Siglo XX y del arte de nuestros días. En las obras de cada artista todo puede existir, los elementos se subordinan a la composición total, interactúan entre sí constituyendo la totalidad del cuadro, de la obra; en el universo del arte todo encuentra su razón, "el arte es lugar de la libertad perfecta."⁷



Fig. 52. G. Baselitz. Comedor de Naranjas II, 1981, óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm, Propiedad Privada

⁶ Joan, Fuster. op. cit, pp. 84-85.

⁷ André, Suarez, en Textes Recucillis par Hubert Comte. *Ecrits sur la Peinture*. Paris, Edicions Volets Verts, 1995, p. 79. Traducción de Melina Meixueiro López.

CAPITULO III. LA OBRA PERSONAL

III.1 El artista como conciencia de su tiempo

Considero que el artista de manera directa está ligado al tiempo en que vive, existe una unión psicológica y emocional con su época, en la que crea y se desenvuelve; siente y percibe los acontecimientos que tienen lugar en su entorno y en el mundo, lo cual no quiere decir necesariamente, que su obra esté directamente condicionada por los sucesos o que éstos se reflejen explícitamente en su obra, siendo la narración o descripción de dicha realidad, y del tiempo en que vive.

El artista debe estar conciente del tiempo en el que se desenvuelve, ya que posee una sensibilidad y percepción que cultiva y que le ayudan a crearse una mente propia, un juicio, una verdad, que viene de lo más profundo e íntimo de su ser, producto de sus reflexiones, ya que es un observador constante de lo que le rodea, de si mismo, y de algún modo puede afectar su sensibilidad y hacer algo con esto, lo que puede verse reflejado o plasmado en su trabajo.

Sin embargo, la libertad que posee significa también la posibilidad de permanecer indiferente, de ignorar u omitir lo que resulta poco interesante para su espíritu, ya que su misión no es la de explicar a través de su obra el tiempo y el pensamiento de su época; esto resultará inherente, de manera hasta inconsciente, sus objetivos son personales, obedecen al aspecto de encontrar los materiales, las formas, los colores, las estructuras plásticas, con las que mejor pueda expresar sus mundos internos, sus obsesiones y preocupaciones, sus deseos, por lo que el trabajo y el diálogo íntimo entre él y la obra será su mayor ocupación, sin embargo como ser humano que es, vive en un momento de la historia del hombre; por lo tanto el artista debe estar conciente de lo que

sucede en el mundo en que vive, y tomará la posición política, religiosa o social que más convenga a su manera de pensar, a su propia filosofía de vida, sin embargo, se ocupará plásticamente del mundo propio o de la visión personal de concebir la vida.

"El artista percibe más que la mayoría de la gente, las verdades del mundo que le rodean. El verdadero artista no debe permanecer silencioso pintando y esculpiendo para divertir al comprador, sabiendo lo que pasa en el mundo. La complacencia es aterradora, el verdadero artista no debe estar dedicado a la fabricación de objetos hermosos, ni siquiera debe estar dedicado al dominio de las formas y las técnicas de su oficio. Esto es una etapa preliminar para que se realice como artista completo; como vidente que más y más profundamente que los demás; que percibe la vida desde el interior de los hombres."¹

Esto no quiere decir que aquél que produce o crea una obra plástica, en cualquiera de las modalidades del arte, posea una verdadera absoluta y válida para todos y cada uno de los seres humanos, sino que al dedicar de su tiempo y atención a los sucesos históricos y de su momento, a los comportamientos y las conductas humanas, y hasta a los mínimos detalles que tienen lugar en la cotidianidad de la vida, puede formarse una visión más amplia, más completa, vívida y sentida, del hombre, de la existencia, por lo que también tendrá la libertad, de expresar, criticar, dicha visión, de la cual otros hombres, no gozan por sus distintas ocupaciones o profesiones, ya que al encontrarse absorbidos por otros quehaceres no dedican tiempo, ni lugar a la reflexión; sin embargo la visión y verdad del artista no forzosamente corresponderán a las de la mayoría de la gente en su entorno, pero es válida como la de cualquiera, Picasso dijo al

¹ Arnold, Belkin. op. cit. p. 39.

respecto: "...Si hubiera una sola verdad, no podríamos hacer cien cuadros sobre el mismo tema." ²

Creo en la idea del creador, del artista, que como ser humano observador, devorador de conocimiento, que no se conforma con lo que le puedan hacer creer, sino que busca romper sus propios límites ampliando sus horizontes, que sin tener la obligación de representar a la humanidad o a sectores de la población, o de la sociedad de ciertas culturas, se ocupa de ese mundo propio que crea en cada tela, que cobra realidad plástica a través de sus recursos y materiales, guiado por sus más íntimos deseos, obsesiones, y pasiones, que asume enteramente sin verse forzado a seguir doctrinas, y políticas que restrinjan o limiten su creatividad. ¡ Al estar con los ojos abiertos, con la mente amplia y dispuesta, el artista goza de libertad de elección, de pensamiento, de técnica, de forma, de creación!, ya que sabiendo donde está parado tiene la posibilidad de dar rienda suelta a su imaginación, y a su creación. Como ser sensible, es observador, escucha, toca, y analiza los sucesos de su tiempo. En los pasados capítulos se habló de los expresionistas que vivieron y produjeron entre dos acontecimientos que marcaron su sensibilidad, ya que fueron parte importante de la temática de sus pinturas y demás trabajos, la Primera y la Segunda Guerra Mundial, sucesos que dejaron rastros en la historia de la humanidad , que se vieron plasmados en las obras; claro está, bajo una interpretación muy íntima y personal en el arte, formando una estética particular que planteó una visión distinta en el pensamiento plástico y que sigue dando frutos en el arte de nuestros días.

² Claude, Thibault. **Picasso-Gauguin, Citations et Maximes sur L'Art, L'Oeuvre, L'Artiste.** Paris, Éditions Résidence, 1997, p. 32. Traducción de Melina Meixueiro López,

"Si la pintura florece primeramente de emociones propias, es también la expresión de una época. Por que el artista se inscribe en el tiempo y que finalmente, es con el tiempo, que juzgaremos su valor. El gesto está entonces habitado por el sentimiento que inspira el entorno, físico, intelectual, filosófico, científico, tecnológico, por lo que nosotros afrontamos cada día los efectos admirables y destructivos a la vez." ³

La obra plástica personal, es entre varias cosas, producto de las reflexiones y juicios, de críticas y vivencias personales que vivo en mi tiempo; me afectan o influyen en mí los sucesos políticos, sociales, económicos, y naturales; los observo y analizo; de alguna forma son ingredientes que nutren a esa poética personal que puede ser poco evidente en mis trabajos, ya que no es necesario; que esto obligatoriamente deba reflejarse, en el resultado final de mis cuadros sino que es también parte del proceso creativo que tiene lugar en la intimidad del estudio o del taller donde se crea, donde se desarrollan las ideas. La actitud ante la vida, y el arte, ante un mismo, y ante nuestro tiempo, indudablemente forma parte de la plástica de cada artista y en particular de mis pinturas.

"Los problemas comienzan cuando nos tomamos por artistas. Sería mejor serlo sin saberlo. Expandirse sobre toda la superficie de la tela con toda impunidad, exige antes una total libertad. Para violar esa superficie provocante, volverla sensible, humana...lo que quiero, es ser un receptor, un testigo, un catalizador, dar a ver...y quizás a veces un antídoto al veneno de mi tiempo."⁴

³ Jean, Miotte. *La Rage du Peintre; Le Geste qu'on Porte en Soi*. Paris, Editorial La Diference, 1999, p. 24.
Traducción de Melina Meixueiro López,

⁴ *Ibid*, p. 27.

Pienso que antes de hablar y dejar que la idea de artista ocupe nuestros pensamientos, es más importante ser honesto con uno mismo y por lo tanto con el trabajo, y crear ése diálogo con la obra, ya que después ésta cobrará vida independientemente de la persona que la creó, y entonces será ella la que hablará por el artista. Su ocupación por lo tanto es la de desarrollarse en el mundo del arte, crear, expresar, manifestar, denunciar, etc. lo que está en su cabeza, en su fantasía, en sus sueños y en su vida cotidiana, antes que nada ser y existir y crear algo que es nuevo y que no existía antes de ser pintado, o esculpido, grabado, etc.

III.2.- La obra como producto de vivencias y del entorno social.

La obra plástica no se produce alejada de las experiencias cotidianas que vive el artista, en la obra se refleja la ideología; y la poética de la mente que la creo, ya que ésta no es sólo producto de la copia de su entorno o imitación de un acontecimiento, sino que se crea desde la imaginación propia. "El cuadro solo expresa lo que es: por eso no es necesario comprenderlo para amarlo." ¹

El artista se sitúa en un contexto social y en un momento histórico; sin embargo, en el momento en que se encuentra frente a la tela, solo existe él y su pintura; se encuentra aislado, fuera de la sociedad. Las experiencias, lo vivido, forman parte de su poética, entonces la obra es producto de ese mundo imaginario y personal del creador.

"Tendrán que darse cuenta los pintores que el arte es verdadero cuando es una expresión verdadera en que vive el artista y no cuando está condicionado, por las exigencias de una doctrina política, antagónica a la naturaleza de la sociedad actual, ni a un desencanto estético producido por un mercado y una condición de absoluta libertad sin valores éticos ni conciencia. El arte de la pintura tiene que ir hacia un humanismo de posición ideológica o de actitud ética." ²

El artista puede poseer una filosofía e ideología; una poética propia, bajo cualquier principio o actitud que él desee, que se forma, y que elige impulsado por su voluntad, e ímpetu, más no por imposición de su entorno, ni por algún sistema o sociedad.

¹ Georg, Baselitz . Catálogo de la exposición en el Museo Rufino Tamayo, México, INBA, 1997.

² Baselitz, Conversaciones con Eric Darragon, Carabia et Basta. Paris, L'Arche, 1996, p. 30.

La obra personal se nutre directa o indirectamente del entorno en el que se desenvuelve, pero también resulta de una percepción e interpretación individual del mundo donde se vive, el que se crea, aunado a las vivencias y experiencias personales, y a las ideas propias. El artista vive hambriento de experiencias, ávido de conocimiento, de absorber lo que a su paso sucede, a donde va y donde esté; el viajar y conocer otras formas de vida, de pensamiento, de costumbres y visiones, lo acercan a un humanismo que trabajará bajo las formas o estilo que él elija, que mejor se adapte a su propia estética para crear su mundo pictórico. Sin embargo, en los tiempos actuales parece ser que la cultura se ha vuelto un gran mercado con sociedades de consumo masivo; vender y comprar; parecerse a, pertenecer a; todo se copia, las imágenes se promueven para estar al servicio de la venta; da la impresión de que el hombre y sus más intensas y profundas emociones han quedado de lado. Cuando esto sucede, resulta más sano refugiarse en si mismo, y desde ahí contemplar el mundo alrededor, donde aún existe el hombre auténtico e individual. "Las producciones de arte deben ser hongos que han crecido en la soledad." ³

Las obras del artista son de alguna manera su espejo, en ellas se refleja, se abandona, se da a si mismo y se pierde, vaciando la emoción del instante. En ellas se ven representadas, las ideas previas a la realización de la obra, pero también las que surgen en el momento de la creación, el impulso y la subjetividad, sus propios instintos y de alguna forma directa o indirecta, plasmará la condición humana que bajo su propia percepción cobrará una realidad matérica, que será "su realidad".

³ Jean Dubuffet en Bastones Rotos, 1986, citado en el libro de Georg Baselitz , op. cit. p.88.

“Hay que saber que todo puede existir sobre un lienzo, sobre un cuadro y que los límites se establecen en la cabeza del pintor. Sin importar lo estrechas que sean. La cabeza es en sí demasiado estrecha. Si el cerebro del pintor es más grande, las imágenes serán mejores y los límites serán desplazados. ¡Pero las ideas y las cosas llegan, la mayoría del tiempo, con grandes suecos!”⁴

El artista debe identificar sus propios impulsos y motivaciones durante ese largo proceso que no tiene fin concreto, puesto que siempre hay cosas nuevas, nuevos acontecimientos, nuevas maneras y formas, no es tan fácil o gratuito el formarse una plástica propia, hay que ir detrás y alcanzar lo que se busca. “El artista trabaja sin ninguna responsabilidad. Su vínculo con la sociedad es social, su única responsabilidad es la posición ante su obra”.⁵

El artista produce con una disciplina que se crea bajo su propio ritmo, bajo sus propias necesidades y alcances, es como lo había mencionado anteriormente una introspección, una relación recíproca del exterior al interior y viceversa, es en el campo del arte, en el que mejor podrá expresarse, expresarse y poner de manifiesto sus concepciones y filosofía de vida.

Respecto al arte: “Basta que nos ayude a vivir y a morir, que nos dé noticia clara de nosotros mismos y que nos enseñe a comprendernos, que nos consuele y nos incite. La vanidad de pintar para los museos es demasiado reciente en nuestros hábitos culturales para que valga la pena tenerla en cuenta.”⁶

⁴Georg Baselitz. Catálogo de la exposición en el Museo Rufino Tamayo, México, INBA, 1997. P. 44.

⁵ Ibid. p.53.

⁶ Joan, Fuster. **El Descrédito de la Realidad**. Barcelona, Editor Seix Barial, 1957, p.153.

III.3- El Trabajo Plástico.

Considero que el trabajo plástico personal es el resultado de la introspección; de reflexiones y cuestionamientos personales sobre la percepción y visión de lo que me rodea; de lo que siento y pienso; de la imaginería que se va desarrollando en la mente; aspectos que juntos van evolucionando y desarrollándose durante el proceso creativo y que se manifiestan a través del color, de las formas, de los espacios creados, en la superficie de la tela, papel o madera.

"Construir y formar el acto creador esta manera especial de vida, significa para mi la mayor de las libertades posibles. Significa también libertad con relación a los sentimientos personales y ello significa así mismo ser libre de las estúpidas tendencias didácticas o moralizantes. Es la condición de un hombre que crea algo y que sin embargo se asombra cuando consigue los descubrimientos que esperaba" ¹

Durante el proceso de creación de una obra, que va desde la concepción mental, desde la visualización interior de lo que se creará, hasta el último toque o pincelada, entran en juego diversos aspectos; me gusta pensar que el trabajo plástico es la expresión de lo que inquieta, obsesiona, asombra y emociona; de la condición humana y sus muy distintos rostros, maneras, formas, lados y matices. Se trata de pintar por el amor hacia la materia, hacia el color, y a la forma, por ese proceso tan íntimo y entero que conlleva la acción de crear algo, por lo que al concebir la obra, parto principalmente de mi misma. El trabajo plástico también es sorprendente, ya que al comienzo de una obra en ocasiones

¹ Hans, Uhlmann. Declaración de 1953, **The New Decade: 22 European Painters and Sculptors**. New York, Museum of Modern Art, Editorial Andrew C. Ritchie, 1953. Traducción de Melina Meixueiro López,

no sabemos a lo que nos va a llevar, en qué terminará, cómo terminará, y ese misterio, esa sorpresa que se va mostrando conforme se trabaja el cuadro, es una sensación que nos mantiene alerta, que mantiene el interés, y la magia, "Si sabemos exactamente lo que vamos a hacer

¿para qué hacerlo? Por que lo sabemos, no tiene ningún interés. Mejor hacer otra cosa." (Picasso)²

Durante el proceso de concepción y realización de la obra, cobra importancia la intuición, la subjetividad, todas aquellas emociones y sensaciones que se producen. El trabajo personal es visceral, y en él influye lo vivido, ya que el arte es sugestivo, es el artista quien decide qué camino tomar o crear; guiado por su sensibilidad e imaginación, como un viajero incansable; la creación artística es inexplicable.

"Los artistas subjetivos son tuertos, pero los objetivos son ciegos. El intelectualismo del siglo XX es morfinomanía cerebral. No creo ni en aquello que puedo tocar, ni en aquello que puedo ver. Solamente creo en lo que no puedo ver, pero que siento".³

La subjetividad es de gran importancia en la obra personal, puesto que de ésta nacen las visiones, los mundos que a través del uso de los elementos formales, y de las distintas herramientas de trabajo, encuentran su expresión materializada, plástica. Entonces, de alguna manera al planear, al disponer de los elementos seleccionados, de los colores de las líneas; de la composición; se racionaliza dicha subjetividad, sin atenerse a reglas estrictas más que las necesarias para conseguir la expresión buscada. "Cuando la materia se somete

² Claude, Thibault, op. cit. p. 34.

³ Georges Roualt. Fragmentos 1926-1945, citado por Werner Hoffmann en **Los Fundamentos del Arte Moderno**. 1era. Edición, Barcelona, Editorial Península, 1992, p. 221.

a la voluntad del artista, en el momento de ser asimilada por el espíritu, pasa de constituir un medio a constituir la propia expresión lograda" ⁴

La imagen pintada será producto no solo de emociones y percepciones personales, y meramente subjetivas, sino también de las reflexiones en torno a la existencia humana, a la época en que se crea, a lo que rodea al artista; a la sociedad o mundo

en que se desenvuelve; lo que observa, lo que dice y hace, lo que come, todo forma arte; son ingredientes de esta imagen pintada, de la obra; "los cuadros son la biografía y la geografía del pintor." ⁵

El proceso creativo no comienza al iniciar una obra, al dar la primera pincelada, trazo, toque o mancha, es incluso anterior a la realización material, puesto que incluye también el proceso analítico, y reflexivo que tiene lugar en la mente del creador, todo aquello que se empapa de la visión poética del autor y que va planeando o estructurando, ya sea al momento de concebir la obra intelectualmente, o en la directa realización del cuadro; al improvisar, al dar lugar a la espontaneidad y al accidente. "El artista necesita estructurar paso a paso la imagen que busca, y la pincelada es en la forma de esa búsqueda y encuentro con la verdad que le preocupa. Por ello la pincelada es importante, por que descubre y muestra al artista en el proceso mismo de la creación; por que la creación es siempre proceso, nunca resultado final " ⁶

El artista vive y crea un constante proceso, alcanzando ciertas metas, encontrando soluciones para alguna obra, y en todo este camino encuentra nuevas posibilidades; cambia de formas y de colores; y aprende siempre

⁴ Osvaldo, López Chuchurra. op. cit. p. 26.

⁵ Georg Baselitz, **Charabia et Basta, Conversaciones con Eric Darragon**. Paris, L'arche, 1996, p. 30.

⁶ Osvaldo, López Chuchurra. op. cit. p. 28.

nuevas cosas de su entorno y de si mismo. Es esta constante alimentación lo que puede llegar a enriquecer más la obra plástica, ya que mientras más amplios y profundos sean los límites u horizontes en la cabeza del autor, mayormente lo serán en su trabajo; la profundidad emotiva y expresiva es proporcionada por su sensibilidad. Los temas o principales preocupaciones ocuparán las telas, serán el eje central de la pintura, que se va conformando con trazos, líneas, manchas o latigazos de color, distorsionando y deformando, para crear algo propio y nuevo.

"Las comparaciones de cuadros con otras cosas no valen nada cuando tenemos la costumbre de ver lo que si es, no vemos nada en estos cuadros no pintados. Cuando ya han sido pintados, no vemos nunca lo que ya hemos visto. Lo que vemos, solamente lo vemos una vez que ha sido pintado." ⁷

La intención de crear algo; de transfigurar; de transformar o deformar la realidad aparente; la naturalidad de las cosas; los objetos y los cuerpos, nacen de la necesidad de pintar las imágenes propias, pues no se trata del cuerpo humano o del rostro en si, sino de un cuerpo, un rostro, o una causa, que concibo personalmente, que el artista define o propone pictóricamente y que no busca competir o imitar a la realidad aparente de lo que nos rodea, sino de expresar con distintas formas, colores, líneas, espacios, ritmos a las habituales y comunes, el mundo interior e individual de la mente que crea imágenes.

"En el arte las teorías prestan la misma utilidad que las recetas de medicina, para creer en ellas es preciso estar enfermo. El saber mata al instinto. Uno no hace pintura, hace su pintura. Me esfuerzo por volver a los instintos que

⁷ Georg Baselitz. Catálogo del Musée D'art Moderne de la Ville de Paris, Octubre 1996-Janvier 1997, Paris Musées, p. 187.

dormitan en lo profundo del subconsciente, de los que fuimos despojados por la vida superficial, por las convenciones.” (Maurice de Vlaminck) ⁸

El trabajo plástico, se concreta en su materialidad a través de la utilización de las herramientas del artista, y de sus materiales; tales como la tela, la tabla, el pincel, la brocha, la espátula, el óleo, el acrílico o cualquier otro material, que son transformados, al aplicarlos a la superficie plana para conformar la imagen buscada, que se compone de elementos formales, que como se ha mencionado anteriormente, puede ser principalmente: la forma, el color, el espacio, el ritmo, la dirección, etc; elementos que acompañan el proceso de la realización de la obra. El artista alterará, deformará, o dará prioridad al elemento que más convenga a su expresión. Henry Matisse, nos dice respecto a la expresividad: “...consiste en la disposición de mi cuadro: el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos en torno a ellos, las proporciones, todas estas cosas tienen un significado...”⁹

Sin embargo, la expresividad de las imágenes no es sólo producto de la disposición de dichos elementos, sino de la poética personal que se nutre de la subjetividad, y de la intuición, y que pueden hallar su origen en el subconsciente. Entonces, el artista busca la manera de dar a estos aspectos intangibles e invisibles, una realidad concreta, cósmica, visual.

Es un trabajo conjunto y complicado de explicar, ya que es sobre todo una experiencia vívida y muy real; ese momento en que se debe enfrentar al cuadro, la tela, la madera, se trata entonces de verter toda esa emoción, e ideas, reflexiones de configurar, de formar y pintar, aplicando materia a la superficie.

⁸ Francisco, Calvo Serraller. Angel, González García y Simón, Marchan Fiz. op. cit. p. 48.

⁹ Ibid. p. 43.

Para Roger Von Gunten opina con respecto al acto de creación: "A una tela en blanco. o una hoja de papel, las veo de repente como un vacío espantoso que amenaza con chuparme toda la vida. De pronto para aplacar al monstruo, le ofrezco un .óbolo: una. pincelada .o .una .línea. .Ya está; la primera, mancha pide más, el cuadro es insaciable, veo torpemente lo que hay que hacer, o bien mi mano ejecuta torpemente lo que veo, pero como soy terco y no me rindo fácilmente, en la mayoría de los casos gano la batalla. El cuadro se rinde."¹⁰

La experimentación, la reflexión, el juego, el accidente, la intuición, la emoción; son elementos que forman parte de mi trabajo plástico; aprendo a conocerme y a conocer lo que motiva, lo que me ensombrece, lo que me obsesiona. Es un proceso, y como proceso aun no acaba. Aún me falta por vivir, por experimentar plásticamente; me encuentro ávida de conocimiento; sigo buscando y si corro con suerte, y el camino tomado es el más conveniente para cada obra, encuentro.

La mujer, y el hombre, con su complicada pero interesante relación, así como la vida y la cotidianidad, y lo que ocurre en la mente de cada individuo que siente y percibe con su muy peculiar punto de vista, en su individualidad; pero también el amor, el miedo, el odio, la incertidumbre, la duda, la soledad, son aspectos que me interesan y que se ven reflejados en mis imágenes, en mis cuadros. "El cuadro sólo expresa lo que es; por lo tanto no es necesario comprenderlo, para amarlo."¹¹

¹⁰ Jomi, García Ascot. **Roger Von Gunten**. UNAM, 1era. Edición, México D.F. Ciudad Universitaria, 1978.

¹¹ **Georg Baselitz**. Del catálogo del Museo Rufino Tamayo, Ciudad de México, INBA, 1997.

III.3.2.-Análisis Formal.

La obra personal, es un conjunto de diversos aspectos, los cuales puede establecer el artista al crear la obra, entre los que se encuentran los elementos formales, que conforman materialmente y visualmente el mundo plástico individual, que corresponde a la concepción de la vida, del ser humano, del arte, de uno mismo, a través de las formas y sus líneas, de los colores y sus ritmos e intervalos, del espacio, de las ubicaciones y los tamaños, entre otros aspectos.

Está compuesta de elementos formales y con aplicación libre, que corresponden a las necesidades estéticas personales, lo que da vida a la obra, lo que la conforma por medio de su organización y disposición en la superficie, en el blanco y en el vacío de la tela.

En la obra se revela la concepción del artista, al estructurarla paso a paso, pincelada por pincelada, ya que es el artista quien se da a fondo en el proceso de la creación, proceso que es interminable, ya que trata de esa constante confrontación con el vacío, con la obra y con uno mismo.

Como menciono en el segundo capítulo de ésta investigación, el color es uno de los elementos de mayor importancia en la obra, debido a que está cargado de simbolismos, evoca y provoca distintas sensaciones, ya que posee un poder de sugestión. Pictóricamente es un elemento vasto, rico en significados, en interpretaciones, y por lo tanto en posibilidades de uso, de elección. El color es muy importante en la obra personal, ya que crea armonías, contrastes, equilibrios, crea espacios y puede dar vida a las formas, o ser la forma misma.

En la obra personal, su uso es libre, bajo un criterio de espontaneidad e intuición, en donde también influyen mis preferencias cromáticas para cada una

de las obras, y para la poética que busco crear en ellas. Personalmente, considero que el color es un elemento dinámico y expresivo que estimula a las sensaciones, ya que conlleva una poética.

Una manera de usar el color muy recurrida en mi obra, lo es con el contraste de temperaturas,¹ con el uso de los tonos fríos (azules, verdes azulados) y los cálidos (rojos, anaranjados, amarillos) y los contrastes complementarios² (rojo a lado del verde, azul y naranja, etc.), con colores vivos e intensos, que en ocasiones son matices puros, con colores mezclados, colores secundarios, como en las obras "Los Amantes" (fig.1), "Desnudo en Azul" (fig.2), "Hermandad" (fig.3), "Catarsis" (fig.4) y el "Retrato de Mujer Meditando" (fig.5), ya que en estas obras los colores van desde los azules y sus distintas tonalidades y sus distintos valores (azul prusia, cobalto, ultramar, cyan, violetas, etc.) ,hasta los verdes que se aproximan más al azul, que al amarillo, a los rojos (rojo indio, carmín, naranjas, etc.) . En ocasiones el color lo aplico con mayor saturación y mayor densidad (contraste de calidad)³, al crear texturas con el color-materia, empastes que contrastan con áreas que pueden encontrarse tanto en la figura, como en el fondo, que están más diluidas, que son capas delgadas de color. En general, en estas obras la figura se encuentra sola, sobre fondos poco descriptivos; son seres anónimos sin lugar, ni tiempo. En el caso de "Hermandad" (fig.3), lo único establecido en el fondo, es la línea del suelo, de la superficie sobre la cual reposan los dos cuerpos que están

¹ Se dividen los colores en cálidos; los que están dominados por el rojo y amarillo; fríos los dominados por el azul y verde. Doris A. Dondis. **La Sintaxis de la Imagen**. Barcelona, Col. Comunicación Visual Ed. Gustavo Gil, 1976.

² Rudolph Arnheim, en su libro titulado **Arte y Percepción Visual**, habla de los distintos contrastes producidos por el color. Los colores complementarios, son aquellos que a juicio del ojo se requieren y se complementan mutuamente, ejemplo: rojo y verde, azul y naranja, amarillo y violeta.

³ El contraste de calidad es el que se da entre dos grandes grados de saturación de un mismo color. Véase Juan Acha. **Expresión y Apreciación Artísticas**. México, Editorial Trillas, 1993, p. 110.

pintados en azules y blancos, con toques de amarillos verdosos; se aprecian tonos fríos que contrastan con el fondo, que es una construcción a base de manchas de color en ocre, amarillos, rojo indio (contraste de temperaturas), el segmento, en la parte inferior, es de color más oscuro con sienas, cafés, que dan peso a la estructura, que asientan la imagen y que no termina, ya que no tiene ni un principio claro ni un fin. En la obra, la significación, el simbolismo del color es más importante que el apego a la representación realista de los colores locales, naturales, ya que éste comparte el mismo nivel de importancia que la forma y es parte de la temática. El color crea ritmos⁴, al repetir secuencias de colores fríos y colores cálidos, o con los intervalos (La Interacción del Color⁵) de planos de colores repartidos en la superficie, lo cual crea al mismo tiempo espacios virtuales, aportando dinámica a la obra como en "Tres desnudos en Azul" (fig.6), en donde las formas también poseen un ritmo con líneas curvas, y pocas líneas rectas en la estructura corporal, que a su vez aunque no sean idénticas, se repiten al pintar tres desnudos, que además poseen casi los mismos colores en azules, entornadas con segmentos de colores ocre, amarillos y verdes, creando ritmos por las repeticiones de los segmentos a lo largo de la superficie, a manera de rompecabezas, creando un espacio dinámico, cromático y pictórico, negando la profundidad, suprimiéndola, al crear un conjunto equilibrado por los colores complementarios, que se reparten a lo largo de la superficie, como un rompecabezas. Lo mismo sucede

⁴ Según Osvaldo López Chuchurra, en su libro **La Estética de los Elementos Plásticos**, el ritmo es la periodicidad que repite una secuencia primera, y puede iniciarse a partir de una línea, una forma o un color. Puede ser producido por graduaciones de color, valor o intensidad, o por la repetición de un o varios elementos a lo largo de la superficie pictórica.

⁵ Todo color, matiz o tinta, posee siempre dos características: intensidad cromática (brillo) e intensidad luminosa (luminosidad), al igual los intervalos cromáticos poseen esta dualidad, los colores complementarios son los intervalos cromáticos básicos. Josef, Albers. **La Interacción del Color**. 2ª. Edición, Madrid, Alianza, 1980.

en "La Escalera" (fig.7), donde el espacio pictórico está construido a base de secciones de colores aplicados con la espátula aportando ciertas texturas en la superficie, en tonos cálidos; rojos, naranjas. En el aire y en el cielo, con tonos fríos; azules y verdes, lo que da la sensación de lejanía; las secciones se yuxtaponen, se entremezclan, y se repiten creando ritmos. El espacio se divide en la parte inferior del cuadro, con colores cálidos como naranjas, rojo carmín, o rojo anaranjado, que por sus vibraciones y temperaturas se aproximan. En la parte superior los colores son fríos, azules, verdes, violetas, que se alejan y marcan una distancia. Estas pinceladas, estas aplicaciones de color, crean el espacio pictórico, virtual, que es dinámico por la secuencia cromática, por los contrastes de color, y se deduce por un encadenamiento de sensaciones y percepciones ópticas.

Las figuras en el cuadro, son personajes anónimos, en cuyas estructuras predominan los negros, con toques en amarillo y blanco, para darles luminosidad y un poco de volumen, ya que el objetivo es más bien el de crear siluetas sin mayor detalle, sin mayor preocupación formal; siluetas que tienen un movimiento; que se colocan unas más adelante (con toques de colores claros) y otras detrás (predominancia de negros) que no son rígidas, ya que algunas suben la escalera negra, en posición vertical; el negro las aparta del fondo, las separa, y de alguna manera las diferencian de la superficie de colores vivos e intensos; la dirección del cuadro es clara, ya que hay una superficie que hace de "suelo" y, otra, que hace de "cielo" y es ascendente. Las obras también se componen de contrastes de colores análogos⁶. de

⁶ Se define como las combinaciones que se limitan a los matices que se originan o derivan de un color primario, que comprenden uno o más colores, donde uno es la base de todos. J. Sagaró. **Composición Artística**. Barcelona, L.E.D.A, 1980, p.48.

degradaciones o variaciones de un mismo color, que se aclaran con los blancos o se saturan con el mismo color puro u oscurecido, como en "Como el Mar" (fig.-8) donde hay un desnudo de mujer en cuclillas, con una posición que puede resultar extraña, que sin embargo no presenta incomodidad alguna, ya que se encuentra envuelta del recuerdo, de la ensoñación, de la meditación, de la calma y tranquilidad de sus pensamientos, recargada en un bloque, en una especie de mesa por así decirlo, el fondo detrás de ella, está compuesto por líneas onduladas, por pinceladas irregulares, que dan cierto dinamismo y ritmo, en colores azules oscuros, azules claros, intercalados, dando la sensación del agua, evocando al mar y sus ondulaciones. El cuerpo de la mujer es esbelto, sin mayor detalle, está casi a la mitad, el resto se completa en la cabeza, en la imaginación de cada quien; los tonos de su cuerpo, son variaciones de azules, con pinceladas que modelan al cuerpo, que le proporcionan un cierto volumen, el único elemento de contraste, en toda esta gama de azules lo es su cabellera, con tonos anaranjados, rojizos, equilibrando visualmente el cuadro, al añadir un toque cálido de colores secundarios, complementando y equilibrando al resto del cuadro. El manejo de la forma, el color y las líneas, suprimen igualmente la profundidad y son sólo algunas líneas más oscuras, y toques de color lo que separan a la figura del fondo.

En "Sin título" (fig.-9), la policromía es similar, ya que en la figura de hombre, alargada y sintetizada de espaldas, los tonos son azules claros, sobre un fondo de color azul más intenso, que no es plano ya que hay diferentes azules en la superficie; la figura se ubica en un formato angosto y largo, en posición vertical, ya que el hombre se encuentra de pie, esto es para crear la sensación de contención, de opresión, de condena y para dejar que el cuerpo abarque la

superficie, con líneas rígidas; en este caso, se trata de una estructura corporal sencilla, con poco detalle, envuelta de una tela, que tiene más volumen que el cuerpo, ya que se le aplicó el color con espátula, lo que le da mayor volumen, empaste y cuerpo, en tonos de tierra, sienas, rojo indio, amarillos ocres, que comienza en sus pies y da vueltas al cuerpo, hasta salir del cuadro del lado izquierdo. En la obra personal, las figuras solitarias son muy frecuentes, ya que la estructura corporal solitaria, considero que corresponde a ese significado de la condición humana, a los momentos íntimos de cada ser, en sus momentos de reposo, de reflexión, de angustia, de inconformidad, como lo mencioné anteriormente en otras obras. La figura y el color en la obra personal, son los elementos básicos, son instrumentos de expresividad, en donde el espacio se intuye por las diferencias cromáticas; por la cercanía y la lejanía que éstas sugieren; por los tamaños de las formas, por la ubicación y la posición del cuerpo en el espacio; por lo que se trata de una obra que no alude a la realidad formal de los seres, de los objetos y los lugares, por lo menos no como imitación o copia, sino como una interpretación libre e individual.

Una muestra de estos aspectos, lo son las obras "Desnudez", "El Jardín del recuerdo" y en "ante Ti", en donde se ubican tres desnudos de mujeres solitarias. En "Desnudez" (fig.-10), se encuentra la figura de una mujer joven sentada reposando sobre sus rodillas, en una superficie que se separa del resto del espacio y del fondo, en la parte de enfrente se aplicó azul prusia, mezclado con grises que van hacia los negros, lo que da la sensación de espacio, por la distancia que se intuye (Perspectiva psicológica o Aérea⁷); los

⁷ La Perspectiva Psicológica nos produce sensaciones de espacio o distancia, por medio de diversos colores, distintos tamaños, reflejos, superposición de imágenes, sombras, etc., Juan, Acha. op.cit.,p. 64.

espacios y las secciones de color, no son homogéneas, ya que como en la mayoría de las obras, el espacio no es el resultado de un cálculo matemático, sino se trata de espacios donde se juega la percepción inmediata, la intuición; no son lugares específicos o direcciones rigurosas, son espacios visuales. En esta obra, está el rectángulo de tonalidades oscuras y pesadas, donde reposa la figura; el fondo que es una construcción a base de pinceladas irregulares, en distintas direcciones y ritmos que se subordinan a los verdes azulados, tonos fríos; en el cuerpo de la mujer predominan los amarillos, con toques de verdes y naranjas luminosos, mezclados con blanco, por lo que la figura no es totalmente plana; sin embargo, la estructura está delimitada con líneas rígidas negras que recortan la figura, marcando las extremidades evidentemente deformadas, como si cada parte del cuerpo hubiese sido pintada aparte y al final se hiciera un acoplamiento de cada una; las formas en el cuerpo no corresponden al dibujo clásico o académico, o a proporciones exactas o simétricas; dicha alteración o deformación con respecto al cuerpo real, es con la intención de crear figuras expresivas por sí mismas, se trata de una configuración distinta; no son mujeres que vemos en nuestro entorno, sino son "mis mujeres", son pinturas que bajo una visión personal cobran vida y realidad en la obra.

La expresión del rostro en la mujer, denota cierto pesar y timidez; la significación es vaga y abierta, los rasgos no están claramente definidos, son estructuras simplificadas sin mayor detalle.

En "El Jardín del Recuerdo" (fig.-11), otro desnudo de mujer sentada en las escaleras que parecen no llevar a ningún lado; aquí el espacio es también imaginario, detrás de la figura domina el fondo que no es plano, ni monótono

por el efecto de las hojas dibujadas en color verde, suspendidas, ya que salen de los lados, de los extremos del cuadro, de los límites, hojas que caen y que rodean a la figura, un elemento que decora el espacio, que alude a la naturaleza; a un jardín imaginario, suspendido, cerrado. La figura está pintada con tonos grisáceos, con algunos blancos como toques de luz, son los negros que delimitan y recortan la figura; la posición del cuerpo no responde a ningún tipo de búsqueda perspectiva lógica (es decir la Perspectiva Lineal, Diagonal o Central ⁸) ya que es el movimiento del cuerpo lo que buscaba expresar, el ritmo de la línea continua delimita a la masa, complementa la expresión total del cuadro. El rostro de la mujer está definido con líneas angulosas y rígidas, con los ojos, la nariz y boca en negros; aparte del contraste del rojo y el verde que interactúan entre sí.

La cabellera de la mujer en azul, casi puro y frío, que contrasta con el rojo intenso, vibrante del fondo, contraste de colores primarios; con los grises del cuerpo y los rojos y naranjas de las escaleras, se crea un equilibrio cromático, con las formas y colores muy definidos, ya que no se entremezclan, no se yuxtaponen o enlazan.

En "Ante Ti" (fig.-12), la forma del soporte es particular y poco convencional, ya que es una plancha de madera rectangular en la parte inferior, que culmina en forma piramidal en la parte superior; no concluye en ángulos totalmente rectos; no es completamente triangular; lo que crea un efecto espacial, ya que se limita al necesario para la figura; el soporte es el espacio mismo de la obra y se trata

⁸ La perspectiva lineal, reproduce en la superficie un espacio virtual, sobre la base del trazado de líneas que parten de un punto fijo, en los que convergen el trazado de líneas sobre las que se dibujan los objetos. La Perspectiva diagonal, une ángulos ó rincones diferentes del cuadro, parte de uno o más puntos de fuga en los que convergen el trazado de líneas y la central, parte de un centro para representar un único espacio y tiempo, es como si viéramos con un solo ojo. Juan, Acha, op. cit.p. 71.

de un espacio frontal. Los colores empleados son más mezclados, menos planos y puros. En el fondo, hay manchas de rojo indio, rojos anaranjados y sienas, que están aplicados con espátula, por lo que posee una textura que se va a diferenciar de la figura, en la cual el color se aplicó con pincel, y la pintura está más diluida. El cuerpo está en tonos grises, degradados, ya sea hacia el blanco para dar mayor luminosidad, o hacia los negros para saturar más en algunas partes del cuerpo, con toques de amarillos claros, el color aplicado en la masa corporal ayuda a que resalte del fondo.

La profundidad se suprime al delinear la figura con negro, las facciones del rostro están dibujadas con negro igualmente, a excepción de la boca, que en rojo iguala a la cabellera. Con su mano izquierda sujeta una tela que cae y que rodea por detrás al cuerpo, descendiendo a los pies, en colores verdes azulados, con líneas negras que al trazarlas marcan pliegues, y blancos que aportan volumen a la tela, ya que al aplicar la materia con la espátula en la tela, y en el fondo, se crean texturas que se equilibran.

El cuerpo está en posición vertical, por lo que la dirección es ascendente, reforzada por la culminación del soporte más angosto en la parte superior; el cuerpo sigue esa dirección, con una mano en el rostro y la otra detrás de la cabeza, oculto por la cabellera, lo cual aporta gracia y expresividad a la figura, que es un balance entre la sensualidad y la timidez femenina.

Otra obra en donde el motivo principal es el desnudo de mujer, es "La Espera" (fig.-13), sobre un formato angosto, rectangular en posición vertical, similar al formato de "Como el Mar", con una figura a medias de una mujer sentada, pensativa, cuyo cuerpo está en una posición casi frontal y plana, ya que el cuerpo no posee mucho volumen al dominar en él los amarillos, la materia le

proporciona cierto volumen, sin embargo, está delimitada con líneas negras que separan aún más a la figura del fondo, que es de color rojo intenso; como elemento adicional, hay una especie de mesa, de banco incompleto, de color café a la derecha del cuadro, el cromatismo es en su mayoría cálido, por los amarillos y rojos. Como toque de contraste primario; está la cabellera de la mujer en azul, que equilibra el cuadro y los pesos de los colores que hay en él. La intención en esta obra, como en otras similares, es la de crear la sensación de que son ventanas hacia la intimidad de cada personaje, a través de las cuales podemos ver una parte de sus formas, y completar en la imaginación el resto.

En "Madre e Hijo" (fig.-14), los colores son mezclas de primarios: violetas y lilas; colores de tierra: ocre, y sienas; grises; azules; blancos; la materia está aplicada con espátula, por lo que es un cuadro de texturas cerradas que pesan y hacen aún más presente a la figura en un espacio sin profundidad; el soporte es cuadrado, contiene dos figuras, la de la madre que se impone a la del hijo que yace en sus brazos; la madre con formas compactas y en tonos violetas, lilas, azul ultramar, carmín y algunos blancos, repartidos en la masa corporal; se trata de una figura con formas toscas, cuadradas y un tanto masculinas, por la intención de manifestar y mostrar protección, fuerza, seguridad, en contraste con las formas del hijo menos toscas, más simplificadas, en grises, blancos y negros, con el cabello en azul ultramar mezclado con blanco. Los cuerpos no están completos, se puede adivinar o suponer que la madre está sentada y que sostiene al hijo en sus brazos; el fondo abstracto está en tonos tierras, entornando a la figura de la madre en amarillos, blancos hacia los ocre, más oscuros que se difuminan a lo ancho del espacio pictórico.

El "Autorretrato" (fig.-15), es un cuadro rectangular en donde la figura central es una autointerpretación; el fondo son texturas creadas a base de la espátula, en azul prusia, dejando áreas mayormente saturadas que otras, efecto que resulta de los accidentes, de la espontaneidad al ir moviendo la espátula a lo largo de la superficie, ya que la aplicación de la pintura es directa, no existe un dibujo o boceto; las formas no están delimitadas por ninguna línea, es una estructura creada con la materia directamente. La pintura es de temperaturas frías en su mayoría, que se equilibra cromáticamente con el contraste de los cálidos; rojos, naranjas y amarillos de la mancha en la parte superior de la figura; el rojo se adelanta al azul, y los blancos, azules y verdes claros del cuerpo, hacen que sobresalga la figura de las superficies. Esta obra es más libre formalmente, ya que es un juego y experimento directo y espontáneo con la materia, no existe una preocupación mayor en buscar un parecido exacto con el modelo; importan la expresividad del color, de los trazos, de las texturas, de las formas y del rostro, el simbolismo del color, del rojo y el azul, de un autorretrato que alude a cosas no evidentes, ya que es la expresión del alma, el instante de reflexión, de soledad, de conversación con uno mismo.

"El Pequeño Cuento del Hombre Solitario" (fig.-16), es un políptico de pequeños formatos de formas irregulares, ya que sus dimensiones no son iguales; en la parte superior terminan en diagonales, por lo que no se completan los rectángulos. El espacio es el justo para la figura; la posición es vertical y en la dirección de cada parte influyen las inclinaciones de las partes superiores, algunas hacia la derecha en descendente, otras hacia la izquierda en ascendente. La figura es la de un hombre, que en la primera tabla está de frente con las manos sobre el rostro; en la segunda tabla, el hombre tiene los

hombros en alto; en la tercera tabla, está casi volteado, dando la espalda; en la cuarta tabla, está de frente con el rostro en alto y las manos detrás. La figura es simple, es decir, sin gran detalle, ya que sus formas no se perciben por la vestimenta en azul con blancos en la camisa y grises en el pantalón, con zapatos negros; la gama de colores es similar en todo el políptico, aunque no idéntico, ya que su aplicación se realizó con espátula, por lo que la textura no es idéntica, varía en cada una de las partes. Por otra parte, en la primera tabla en los tonos más saturados y oscuros, con predominio del rojo indio mezclado con siena, amarillos ocres y cafés, que llegan en la tercera y cuarta tabla al dominio de los amarillos y los ocres.

El fondo es abstracto, se sugiere sólo el "suelo" de tonos más oscuros. Un elemento agregado en esta obra lo es el uso de caligrafía; frases cortas en cada una de las partes, que pueden significar individualmente, pero que en conjunto forman una frase más larga y que posee un sentido: "por que la tormenta no dura todo el día", que no sólo sirve de elemento decorativo, de textura visual y pictórica, sino que complementa a la obra e interactúa con la imagen, creando en este caso una pequeña historia, un pequeño cuento inspirado en unos de los tantos instantes de la vida del hombre.

En la obra "Unida al recuerdo" (fig.-17), se encuentran dos personas sobre una superficie indefinida, que se sugiere por los colores más pesados, oscuros y saturados en cafés y negros, delimitados por una línea que recorta y divide al fondo en dos partes; el fondo en la parte superior es más claro, con blancos y amarillos que se degradan hacia los ocres. La figura femenina se encuentra sentada sobre sus pantorrillas, de rodillas, recargada sobre una figura masculina que desaparece, que se desvanece a su lado, y que se encuentra de

espalda; la mujer se apoya en él rodeándolo con su brazo izquierdo; delante de ellos, hay una especie de telón de cortina en color rojo, con pinceladas naranjas, rojo carmín y líneas negras irregulares, que marcan los pliegues de la cortina, que por sus cualidades cromáticas se adelanta, dejando al resto detrás; las figuras sobresalen por los blancos azulados, los grises claros y los amarillos pálidos de sus cuerpos, tratados con espátula, por lo que poseen texturas, efectos de la materia, y las figuras no son planas. La figura masculina se desvanece; el color se escurre y desaparece.

La pintura es surrealista, ya que el espacio es irreal, no posee una lógica visual, matemática, perspectívica; el cuerpo masculino no está completo y parece no ubicarse en verdad en el espacio, que es un espacio onírico, donde la fantasía predomina y pareciera un sueño donde todo se justifica así mismo y no necesita una explicación coherente, que evoca una especie de puesta en escena, con un cierto aire teatral, una espacio confuso donde se sitúan los personajes; la figura principal, la de la mujer que mira hacia el frente con la mirada distante, meditativa, y la silueta del hombre sólo sugerida, sin dejar en claro la posición del resto de su cuerpo, ya que se buscaba evocar una presencia, el tiempo, el olvido, pero también el recuerdo.

En "Rostros" (fig.-18), sucede algo distinto, ya que es un formato rectangular, alargado, donde hay varios rostros, manos, ojos y cabezas de distintos tipos y colores, que van desde los azules, verdes y blancos, mezclados con los rojos, cafés y grises; una gama muy variada, con contrastes de temperaturas, de complementarios, sin un orden específico o una secuencia lógica; algunos rostros se adelantan por el elemento del tamaño, y los más pequeños de alejan, creando cierta sensación de espacio, pero puramente pictórico, ya que hay

negros en los espacios que hay entre cada rostro, es una especie de pastiche, de figuras encimadas, recortadas y colocadas al azar, una construcción espontánea, que evoca la diversidad, la multiculturalidad, la pluralidad y la diferencia entre los seres humanos que sin embargo deben compartir un mismo espacio, a pesar de sus problemas culturales, religiosos, ideológicos.

En "El Perdón" (fig.19), el efecto distorsionado se hace mas evidente por la diferencia estructural y perspectiva de la silla a la del cuerpo de la mujer, ya que no poseen una relación coherente, la vista de la silla es mas bien frontal y deforme en su estructura, no es simétrica o exacta en cada uno de sus limites, y esta pintada desde otro punto de vista, que el de las figuras, que parecen mas lejanas y pequeñas en relación con la silla. Un punto de vista se podría ubicar a la altura de la cabeza del hombre y a partir de ahí seguir la estructura de los cuerpos que a su vez poseen, espacio, y cierto volumen y luz que les da movimiento y profundidad.

En el "Café Berlín" (fig.20), sucede algo similar, ya que se podría ver bajo dos diferentes puntos de vista o puntos focales, con puntos de fuga que podrían converger en dos líneas de horizonte, una real y otra imaginaria; el suelo tiene una relación con las mesas y los personajes ya que el punto de vista esta en alto y se ubica hacia la derecha, por lo que la línea de horizonte aérea se sale del cuadro en la parte superior. En el fondo del cuadro, el otro horizonte se ubicaría en donde esta la barra, en línea recta, donde la pared y la puerta azul están en el mismo plano.

La deformación en las figuras las hace caricaturescas; la distancia entre cada una de ellas corresponde a la diferencia de tamaños, por lo que la distorsión de la lógica espacial y formal, se percibe también por las proporciones y por los

colores aplicados en los personajes. El cuadro posee una atmósfera particular y que aunque se pueda analizar con respecto a algún tipo de perspectiva, no hay una lógica estricta y exacta, es una visión muy particular, resaltando la importancia del ambiente y de los personajes del lugar.

En "Escenas Urbanas" (fig.21), la deformación o distorsión con respecto al espacio real, es evidente, ya que pareciera que algunos edificios se precipitan hacia el espectador, y se refutan mutuamente, por lo que se crea una atmósfera irreal. Se podría decir que existen dos puntos de vista, con dos líneas de horizonte, una en lo alto, en la parte superior del cuadro al que se subordinan algunos de los edificios y la dirección de la calle, y uno en la parte inferior para los personajes. La construcción espacial es deforme, no se siguen los principios de la perspectiva lineal o diagonal, sino que el espacio se construye libremente, con la finalidad de crear una visión de una ciudad extraña, absurda y diferente. Al haber distintos puntos de vista, con diferentes puntos de fuga, las diagonales que indican las direcciones de cada edificio no convergen en los mismos puntos de fuga del horizonte, es decir que no hay un punto de intersección de las líneas, no convergen en un mismo punto, lo que da como resultado en la construcción total del espacio, una contradicción e interferencia mutua de cada uno de los elementos, un caos y un choque visual.

Cada edificio tiene líneas diagonales, que no son exactamente paralelas y que al prolongarlas hacia el horizonte no corresponden al mismo punto de fuga, por lo que su lectura es confusa, hay edificios que se salen del cuadro, ya que no encajan en ninguna lógica del espacio, cada elemento tiene su propio sistema de presentación, hay edificios frontales, inclinados y en diversos ángulos, que apuntan a diferentes direcciones.

En las figuras se puede dar otra lectura, de acuerdo a otro punto de visión, en donde la sensación de espacio es creado por el tamaño y la definición de las figuras, que se alejan y desaparecen al fondo del cuadro, entre los edificios; una de estas, es la mujer que se encuentra del lado derecho, de frente y en primer plano (mayor colorido y luminosidad), por lo tanto mas cercana al espectador, al fondo los personajes están cada vez menos definidos al alejarse, con colores mas oscuros y con menos detalles, por lo que se aplica el efecto de indefinición en las formas para alejarlas y reducción de valores cromáticos, en la distancia (Perspectiva Aérea). Las formas de los cuerpos tampoco corresponden a la de las personas en la vida real ya que se acentúan los rasgos caricaturescos. El manejo de la obra obedece a la intención de mostrar una escena urbana irreal, caótica, contradictoria y controversial, como a veces resultan ser las grandes ciudades, como la Ciudad de México y por lo tanto sus habitantes.

Sin embargo en el cuadro titulado "Praga" (fig.22), en donde el espacio posee una lógica mayor, se puede apreciar, que la línea del horizonte esta en la parte inferior del cuadro, casi a la altura de las cabezas de los dos personajes que están mas cercanos al espectador, con dos puntos de fuga (perspectiva de dos puntos ⁹), en cada extremo del cuadro. El espacio se deduce también, por el tamaño de las figuras (Perspectiva Aérea o Psicológica), las dos de enfrente son de mayor tamaño y están mas definidas, al fondo se encuentra la figura de una mujer que aunque es mas pequeña que las dos de enfrente, posee una mayor importancia ya que detrás de ella, se fuga la imagen, se cierra el

⁹ La perspectiva de dos puntos se aplica en exteriores e interiores; hay una línea de horizonte y dos puntos de fuga hacia donde se trazan las diagonales. U. Benedectis. **Perspectiva para Artistas**. 7^a. Edición, Barcelona, L.E.D.A., 1985.

espacio, se aleja del espectador, la mujer se encuentra leyendo, recargada sobre el muro del arco, al fondo se pueden apreciar algunas figuras anónimas e indefinidas y aun mas pequeñas que el resto. El colorido a diferencia de otras obras, tiende mas a lo oscuro, no se aplican colores puros, y en su mayoría son poco luminosos, sin embargo también existe un contraste de colores análogos, ya que los azules se mezclan con el negro, en contraste con los grises azulados, que también contienen negros, la luz son los blancos que se aplican al fondo. Esta obra se inspira en un lugar real, que muestra una escena de una ciudad llena de misterio, de cultura y que nos remonta a épocas pasadas, y que evoca imágenes de las ciudades de la vieja Europa. En general, las obras son producto de la imaginación, ya que no existen modelos específicos, son imágenes que surgen en la mente, o del recuerdo, que se inspiran en rostros y lugares conocidos, o de lugares sin tiempo y de personajes anónimos, por lo que la libertad existe al construir las imágenes y obedecen principalmente a inquietudes personales.

III.3.1. Análisis Iconográfico.

Toda obra de arte, toda pintura, contiene un significado que dependerá de cada individuo y variará de acuerdo a las referencias personales, culturales, religiosas, históricas, etc, por lo que considero importante analizar la iconografía de la obra plástica personal; esto es, la interpretación de las formas, de las líneas y colores que conforman la imagen plasmada en las obras, ya que la Iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significado de las obras de arte, especialmente de la forma.

"El prefijo "Icono" se refiere a la imagen, el sufijo "grafía", proviene del griego graphein, "escribir"; implica un método puramente descriptivo, a menudo hasta estadístico. La Iconografía es entonces la descripción y clasificación de las imágenes..."¹

Personalmente, considero que la Iconografía significa no sólo la descripción y análisis de las formas que plasmo en las telas, en la superficie plana, sino también la poética de la plástica, la esencia del trabajo aunado a diversos elementos formales que posee el cuadro. "En síntesis, la Iconografía sólo considera una parte de todos esos elementos que intervienen en el contenido intrínseco de una obra de arte y que deben ser explicitados para que la percepción de dicho contenido se vuelva articulada y comunicable." ²

En la Iconografía, es decir, la creación y análisis, de las imágenes que se inscriben en la superficie, que pueden ser también narraciones y alegorías, el análisis no sólo trata la familiaridad con los objetos y acontecimientos que

¹ Irwin, Panofsky. **El Significado de las Artes Visuales**. Buenos Aires, Editorial Infinito, Rodríguez Peña.1320, 1970, p. 41.

² ibidem.

tienen lugar en las experiencias vividas por cada individuo, sino habla también de los matices psicológicos que el autor infunde en los gestos, poses, en las disposiciones de los cuerpos y rostros de sus personajes; de los detalles en sus obras, que pueden llegar a provocar reacciones en el interior del espectador y tener para cada observador una significación.

“El análisis Iconográfico, que se ocupa de imágenes, narraciones y alegorías, en vez de ocuparse de motivos, presupone, naturalmente, mucho más que esa familiaridad con objetos y acontecimientos que hemos adquirido mediante experiencia práctica.”³ En el arte, en concreto en mi obra personal, que es el objetivo principal del presente análisis, se aprecian imágenes que poseen significados expresivos que son exteriorizados a través de las formas, de las configuraciones de línea y color, que muestran a personas, que viven, que sienten y que piensan desde lo más íntimo de su ser; entes, personajes que sufren, que aman, que esperan y desesperan y que expresan a través de una pose, un gesto, una ubicación y disposición en el espacio de un color, el sentimiento que les embarga. Se trata de una manera individual y personal de celebrar la condición humana.

En general en la obra plástica propia, se aprecia un objetivo principal, un tema central, que son las imágenes más recurridas en los lienzos: el cuerpo humano, la figura y sus distintas maneras, límites y estructuras; el hombre y la mujer. Mis obras son parte de mi mundo; muestran el carácter expresivo del cuerpo, son las visualizaciones de sensaciones fugaces. Generalmente la figura se encuentra sola, una sola figura ubicada en espacios poco descriptivos (fig8-9-11-12) y que de alguna manera hacen que figura y fondo se complementen o

³ Irwin, Panofsky. op. cit. p. 44

interactúen; pueden ser espacios con superficies de color, sin gran detalle, con la intención de que la figura resalte del fondo, del plano, de ése que es su entorno y sea el motivo central junto con el simbolismo inherente al color.

La figura se conforma con líneas que sirven de límites de la estructura corporal, que puede alejarse del natural, ya que no busco imitar las apariencias realistas de la anatomía, sino que son formas que surgen de una percepción personal y de la imaginaria propia (fig-10-11)

En la mayoría de los cuadros, los desnudos son inventados y se conciben como un lenguaje, ya que la figura humana en éste caso deformada y distorsionada con respecto a la realidad y a su naturaleza, resulta expresiva, y personalmente significa la mejor manera de reflejar las obsesiones y concepciones a cerca de la vida. "...me refiero al desnudo. No quiero hacer un desnudo como un desnudo. Yo quiero solamente decir seno, decir pie, decir mano, vientre. Encontrar la manera de decirlo y eso basta." (Picasso) ⁴

Estos personajes, son a veces mujeres pensativas, ensimismadas, que viven en contacto con su yo interior, que disfrutan de su intimidad, que pueden dirigir la mirada directamente al espectador (fig-5), o por el contrario, no se saben observadas (fig. 10-13) y que, por lo tanto, asumen sus emociones, expresan el estado anímico en que se encuentran, como es el caso de "Como el Mar" , "Desnudez", "Ante ti" y "La Espera" (fig.8-10-12-13), en donde presento la vida de mujeres en un momento, en un instante de vida, y que se encuentran abstraídas por lo que sucede en su interior, es como si estos cuadros fuesen ventanas hacia la intimidad de sus vidas y de sus espacios; una expresión, un

⁴ Claude, Thibault. **Picasso-Gauguin, Citations et Maximes sur l'Art, L'Oeuvre, L'Artiste.** Paris, Editions Residence, 1997, p. 89

gesto, rostros anónimos, que pueden ser todas las mujeres o ninguna. Mujeres en las que la personalidad propia se sugiere; otros "yoes", en otros tiempos y en otros lugares; son mujeres en lugares sin tiempo, sin nombre, sin nacionalidad.

En "los Jardines del Recuerdo" (fig.-11), se muestra igualmente un desnudo de mujer sentada en unas escaleras, que no tienen una continuación, una lógica espacial, ya que el fondo rojo no muestra o indica profundidad, es una obra un tanto surrealista, ya que la mujer se ubica en un espacio inventado, soñado, como símbolo natural; están las hojas verdes que parecen caer y rodear a la figura, la expresión en el rostro de la mujer es de reflexión, de ensoñación, de ausencia; el simbolismo del rojo intenso que representa la pasión y la intensidad emocional de la mujer; el verde, la naturaleza, la esperanza, lo exótico.

La obra "Catarsis" (fig.-4), trata de un hombre que se libera a través de un grito silencioso, que resulta ser una explosión de emociones guardadas, que salen con presión y fuerza, con vehemencia y energía, que puede percibirse también no sólo en la forma y el gesto, sino en el color empleado; la piel oscura, con algunos toques de luz en blancos y amarillos; los músculos contraídos, los ojos desorbitados, la boca abierta en grito; el rojo detrás de su silueta, como un símbolo de pasión, de demencia, de explosión, contrastado con el frío, distante y espiritual del azul, que se dispersa a su alrededor, aclarándose al entremezclarse con pinceladas blancas, significando el aire, la tranquilidad, la libertad anhelada; la figura irrumpe del silencio con un grito que se traduce en gesto, en color.

En otras obras como " LosAmantes" (fig.1), "El Perdón" (fig.19) y "La Confesión" (fig.-23), son símbolos de la complicada pero rica relación que existe entre el hombre y la mujer; momentos de unión, no sólo del físico, sino también de lo espiritual y emocional de los personajes; pero también de los momentos de confusión, de discordia, de posesividad, de la falta de comprensión entre el hombre y la mujer, ya que son seres completamente diferentes, que en ciertas situaciones se complementan, se necesitan. Estas obras hablan también del sentimiento de sentirse devorado por el otro, de la convivencia en un mismo lugar o espacio, en la misma circunstancia, pero también de la complicidad mutua entre dos seres distintos que se aman.

En la Iconografía de obras como "Madre e Hijo" (fig.-14), se habla de la relación intensa entre una madre y su hijo; de la sensación de protección; del instinto maternal del cuidado, y también de la reacción ante la muerte, ante el dolor, ante los sentimientos humanos provocados por eventos especiales y trágicos. Las imágenes intentan mostrar a través del color y de la forma en los espacios imaginarios, de sentimientos y emociones reales, humanas y cotidianas; el abanico de la vida que comprende, no sólo lo bello, lo bueno, lo feliz, sino también, la soledad, la desesperación, la levedad del ser, la pasión, la sensualidad, la relación entre el hombre y la mujer, los sueños, etc.

Estos cuadros pueden no poseer una historia, no son una narración cuya lectura sea precisa o específica, ya que como momentos que son, como instantes creados, petrificados en una realidad pictórica, pueden tener diversos significados, ya que la intención no es pintar una historia o describir situaciones. Son un conjunto, una composición de elementos plásticos, en donde las formas, los colores, los trazos y líneas, significan por sí mismos.

Algunas obras se inspiran en sensaciones personales, producidas por hechos o experiencias reales, en lugares visitados, en rostros conocidos, que en la obra se transforman con el uso de otros colores, de otras formas, como en "Café Berlín" (fig.20) que muestra bajo una visión personal, la vida alternativa, bohemia y cultural de Berlín . En la obras es importante la memoria cotidiana y el recuerdo, como en "Praga" (fig.22), que muestra un momento en las calles del centro de la vieja y mágica ciudad de Praga, con colores, olores, sonidos e imágenes que nos recuerdan a la antigua Europa, a la historia del hombre. El cuadro muestra a una mujer a lo lejos, aunque más pequeña que los demás personajes del primer plano que son figuras sin mayor importancia; por lo tanto, la mujer es la figura central y se encuentra leyendo, abstraída por la lectura, aislada, tranquila y meditativa, una imagen que intenta bajo una visión personal, recrear la sensación producida por el lugar, una realidad aparte. Lo mismo sucede con "Escenas Urbanas" (fig.-21), en donde los recuerdos aunados a la invención, crean imágenes, pinturas de ciudades, de calles con gente, anónimas unas a otras; el movimiento de la ciudad; los edificios y construcciones, como los perpetuos habitantes, testimoniando la vida alrededor; en los dos cuadros hay una mujer que dirige la mirada hacia el espectador, de alguna manera aisladas del resto de las figuras, nuevamente un instante en la realidad de cada mujer.

Las imágenes en su mayoría son producto de la cosmovisión personal, de la estética propia. En algunas obras la idea se plantea de antemano con bocetos espontáneos, aunque en general no existen bocetos específicos que definan con exactitud las imágenes, las líneas, los trazos y los colores a aplicar; el proceso es libre y espontáneo, la intuición y emoción del momento influyen el

mi manera de conformar, de configurar las pinturas. Es el mundo personal la visión individual, las vivencias, las preocupaciones plásticas y de composición, son los aspectos que intervienen en el proceso de creación y que, por lo tanto, se ven plasmados en mi obra, en el resultado final.

"Dibujad sin una intención particular, garabatead maquinalmente, casi siempre aparecen rostros sobre el papel...se está en una perpetua fiebre de rostros. En cuanto cojo un lápiz, un pincel, se presentan sobre el papel uno tras otro, diez, quince, veinte. Y la mayor parte salvajes. ¿Soy yo todos esos rostros? ¿son otros? ¿de que fondos han venido? ¿no serán simplemente la conciencia de mi propia cabeza pensante?...rostros de personalidades sacrificadas, <<yo es>> que la vida, la voluntad, la ambición, la afición por la rectitud y por la coherencia ahogó, mató. Rostros que volverán a aparecer hasta el final." ⁵

⁵ H.H.Michaux. En **Pensant au Phenoméne de la Peinture**. citado por José Miguel Cortés en Orden y Caos, op. cit. pp. 131-132.

III. 3. 3. Imágenes de la obra personal.



Fig.1. "Los Amantes". 2001, óleo sobre madera. 80 X 60 cm.



Fig.2 "Desnudo Azul". 2001, óleo sobre madera, 75x190 cm.



Fig.3. "Hermandad".2000, óleo sobre tela, 80 X 100 cm.



Fig.4 "Catarsis".1998, óleo sobre madera, 1.20x60 cm.



Fig.5. "Retrato de Mujer Meditando". 2001, óleo sobre madera, 60 X 52 cm



Fig.6. "Tres Desnudos en Azul".2001, acrílico sobre madera, 91 X 91 cm.

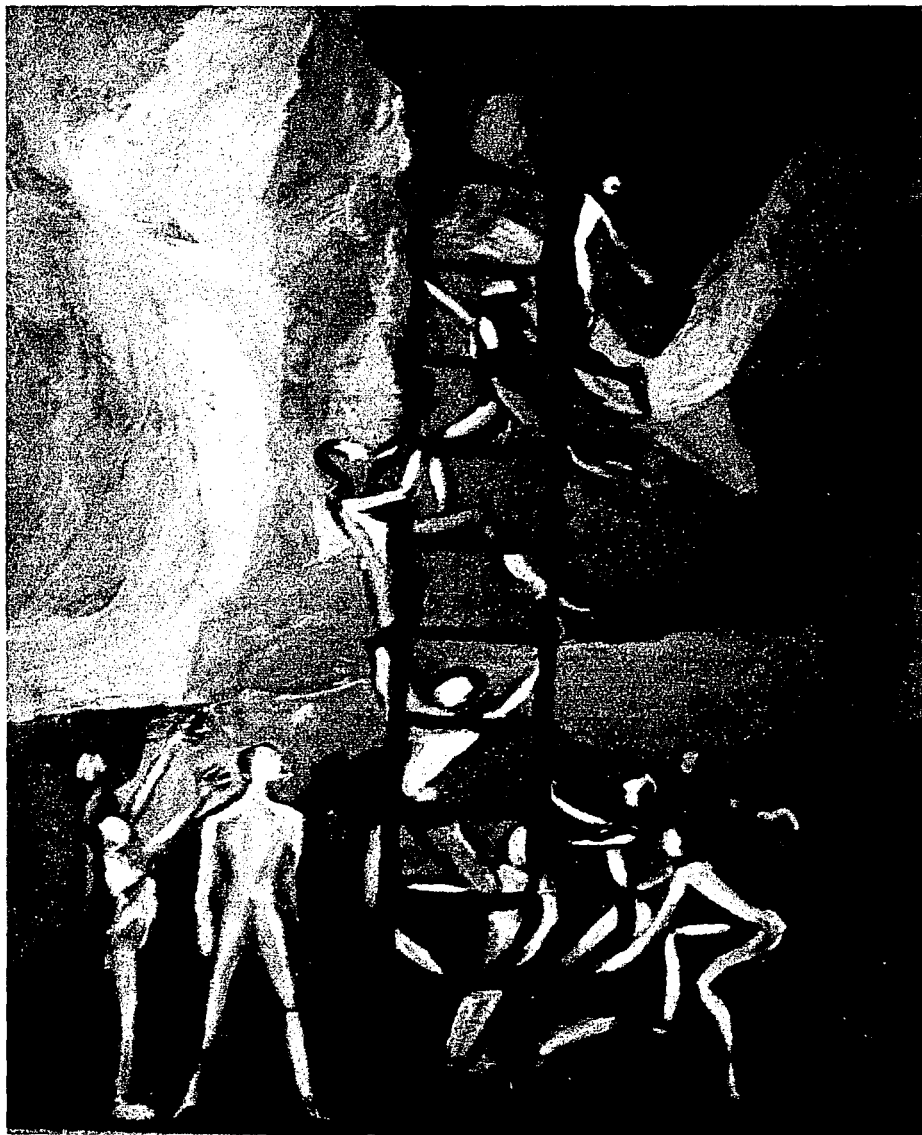


Fig.7. "La Escalera".2001, óleo sobre madera, 80 X 60 cm.



Fig.8. "Como el Mar".2001, acrílico sobre madera, 90 X 27 cm.

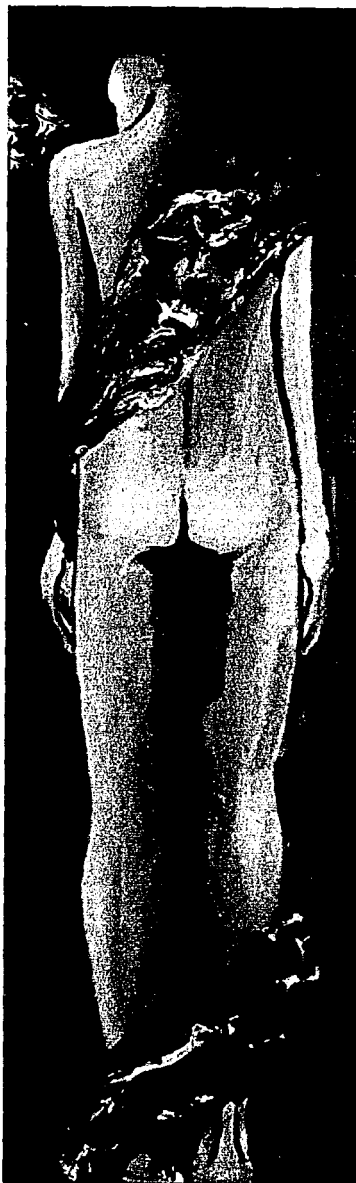


Fig.9. "Sin Título", acrílico sobre madera
1.80 X 55 cm.



Fig.10. "Desnudez". 1999, acrílico sobre cartón, 90 X 62 cm.



Fig.11. "En los Jardines del Recuerdo",
acrílico sobre cartón, 120 X 70 cm.



Fig.12. "Ante Ti", acrílico
sobre madera, 160 X 60 cm.



Fig.13. "La Espera", acrílico sobre madera, 90 X 27 cm.



Fig.14. "Madre e Hijo".2001, acrílico sobre madera, 91 X 91 cm.



Fig. 15. Autorretrato, óleo sobre triplay comprimido, 80 X 60 cm.

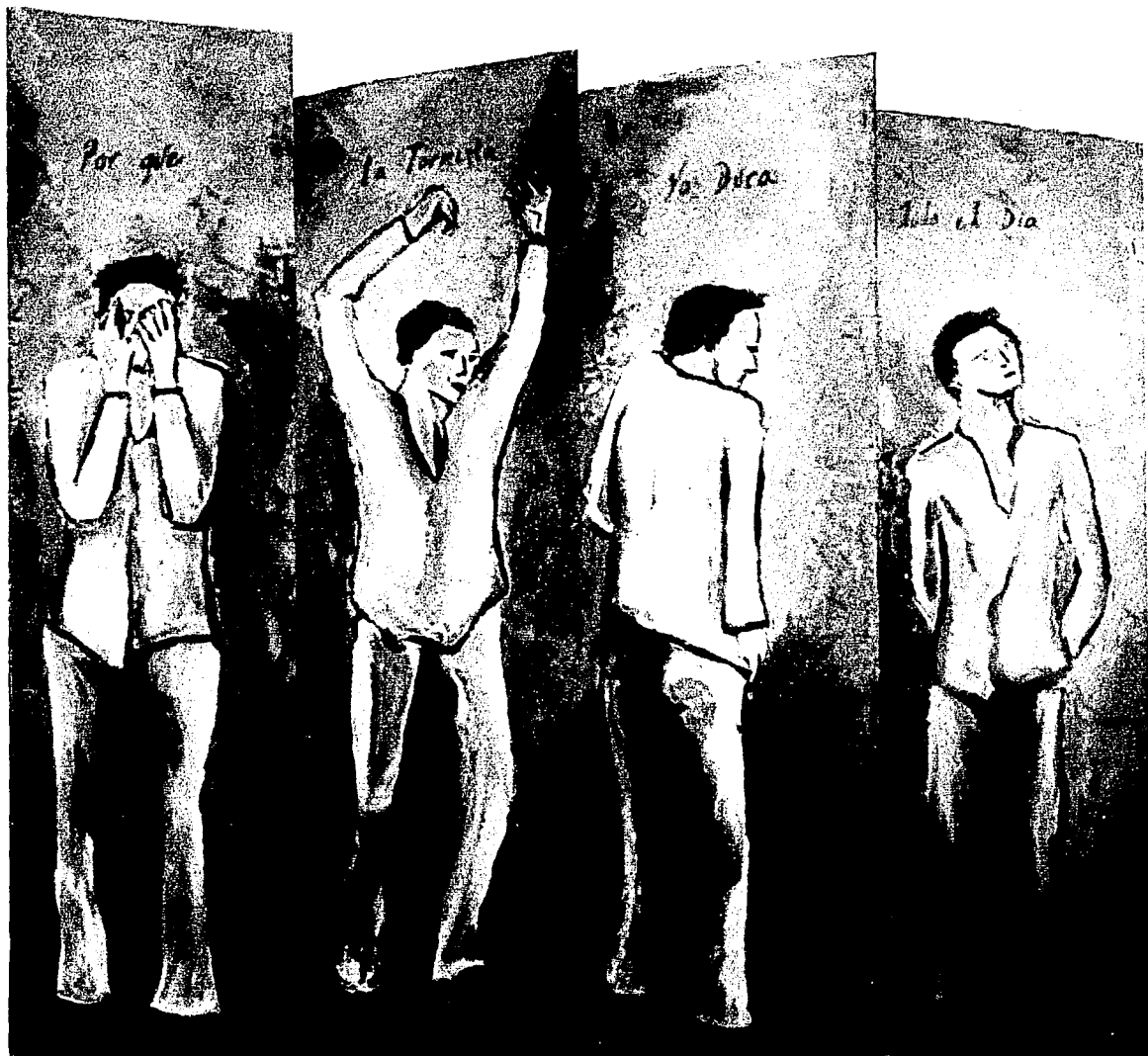


Fig.16. "Pequeño Cuento del Hombre Solitario". 2001, políptico, acrílico sobre madera, cada tabla, lado inferior 52 X 53 lado superior, base 15 cm.



Fig.17. "Unida al Recuerdo".2001, óleo sobre tela, 130x140 cm.



Fig.18. "Rostros".2001, acrílico sobre madera, 95x200 cm.



Fig.19. "El Perdón".2001, óleo sobre tela, 100x80 cm.



Fig.20. "Berlín". 1997, óleo sobre tela, 65x170 cm.

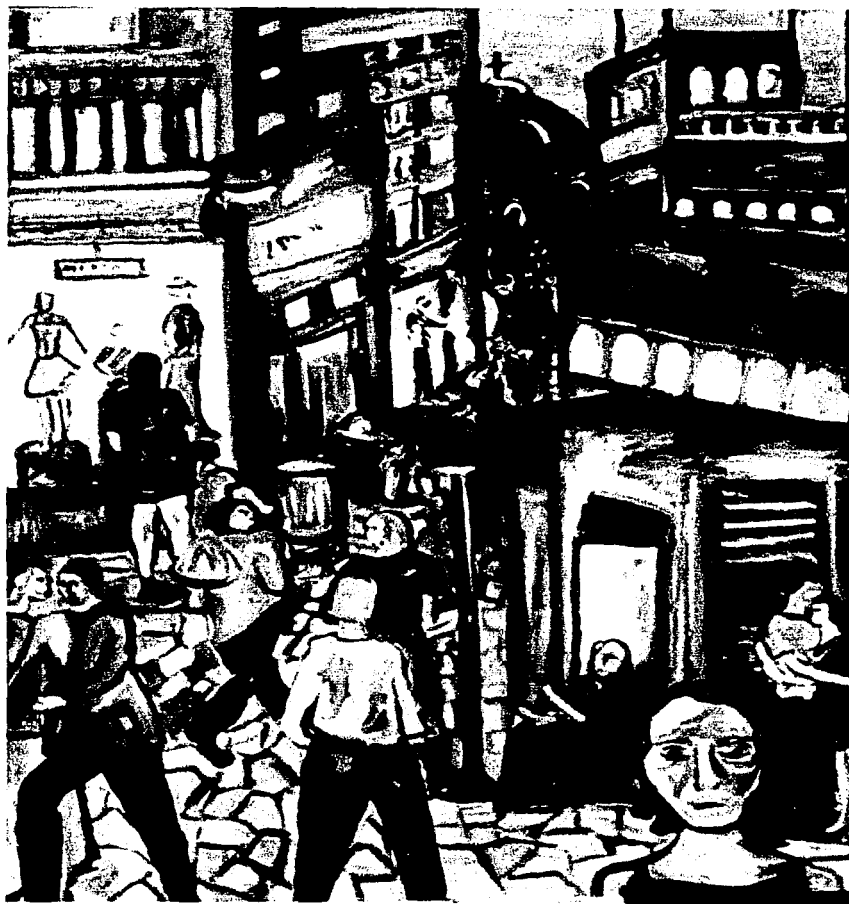


Fig.21. "Escenas Urbanas", óleo sobre tela, 93x73 cm.



Fig.22. "Praga".1998, óleo sobre tela, 140x110 cm.



Fig.23. "La Confesión", óleo sobre tela, 89x110 cm.



Fig.24 "La Ciudad".2000, óleo sobre tela, 100x70 cm.

Conclusiones.

Considero que parte del trabajo de un artista, además de la creación material de la obra, ya sea pintura, escultura, grabado o cualquier otro tipo de manifestación artística, también es muy importante la concepción mental anterior a la culminación de dicha obra, que forma parte del proceso creativo en el cual influyen, el momento en que se vive el entorno, los gustos y preferencias, las creencias y las experiencias personales; ya que se trata del proceso que vive el artista, al crear una imagen, desde la preparación de los soportes, hasta la conclusión de las obras, esos momentos íntimos que se viven y que enriquecen la poética del artista con respecto a la vida y el trabajo. Al analizar no sólo la obra, sino también los impulsos, los deseos y los diversos aspectos que atañen al trabajo plástico, el artista aprende a conocer más a la obra y asimismo y, entonces, estará conciente de lo que produce y quizá del efecto que ésta pueda causar en el mundo en el que viven él y la obra.

El presente cuestionamiento resultó muy productivo y satisfactorio ya que no sólo me permitió ampliar mis perspectivas, posibilidades e ideas a cerca del trabajo personal, sino que también produjo una actitud crítica, una disciplina de trabajo. Al analizar la obra, reflexionar a cerca de las obsesiones personales de las preocupaciones individuales, se crea una posición objetiva y honesta frente a las obras.

El planteamiento de esta Tesis, responde a las necesidades e inquietudes personales, pero también a los gustos y a las experiencias. Se trató de un diálogo conmigo misma y con la obra, sin mayores pretensiones que las de

comprender mejor lo que hago, y sin encasillarme, ubicándome en un tiempo en la historia del arte, a fin de reflexionar a cerca de las valiosas aportaciones de artistas de épocas pasadas, como los que mencione en el primer capítulo, que por las razones que considero de gran importancia en el mundo del arte, ya que de alguna manera abrieron distintos caminos, ampliaron las perspectivas y dieron libertad al instinto y dieron mayor atención a sus necesidades personales. Este trabajo, también me sirvió para analizar de distintas puntos de vista los elementos de los cuales se sirve el artista para dar una realidad material y visual a sus obras y ver que el color, la forma y el espacio, no son elementos necesarios solo en el arte, sino en la vida misma, en todo lo que nos rodea, ya que nos permiten disfrutar el mundo en que vivimos. Otra consideración importante, es que constate que la creatividad no llega de la nada, sino que es algo que como la imaginación, se debe fomentar y desarrollar. La intuición es como una forma de la mente para explorar y comprender al mundo y plasmar en las obras nuestra percepción de este, con una disciplina de trabajo, aunado a la comprensión y uso de los elementos formales, de los instrumentos del artista, para que se logre la obra, y que el resultado corresponda a lo que deseamos crear.

El artista como parte de un proceso que no tiene fin, y como cualquier otra persona, debe estar en constante experimentación, aprendiendo y absorbiendo lo que la vida y las experiencias nos ofrecen. Se trata de un proceso abierto al cambio, al ensayo y error, pero también a los logros y mejorías, ya que considero, sin pretensiones, que con sencillez y honestidad el artista podrá llegar a la lucidez de sus pensamientos e ideas y, por lo tanto, crearse una

ideología y filosofía de vida; una poética que es parte vital e integral de sus obras.

Al momento de crear no se debe pensar en complacer, o en buscar el reconocimiento y aceptación, sino que uno se debe entregar a sus deberes, cualesquiera que estos sean, lo cual es importante, ya que creo que el arte y las obras ayudan a la mente a enfrentar una imagen distinta del mundo en el que uno se encuentra, ya que este, va a adquirir formas, colores, estructuras distintas, por lo que el arte debe ir mas allá del mero registro de las imágenes visuales u ópticas; es una manera alternativa de concebir, de sentir, de percibir, observar y recrear de acuerdo a la búsqueda de cada artista que, como ser humano, lo hará desde lo mas intimo de su ser; lo cual se vera reflejado en la obra que se realiza sin vanidad, y apegándose a su realidad personal.

"La vida y la obra son la misma cosa, aunque no lo queramos. Se escribe o pinta lo que se es. Se es lo que se escribe o pinta. Nuestros actos son nuestras obras. Una obra es un acto. Un acto de fe, una posición, un autorretrato, una afirmación o un sentimiento."¹

Al concluir esta investigación, me he percatado de que obtuve un resultado producto de una época de mi vida y de trabajo, que no concluye aun y que no se resume a esto; como proceso que es, tiene lugar día a día, ya que concibo el arte y la vida como una sola cosa, por lo que al vivir, se va creando mentalmente, quizá no una obra en concreto, pero si imágenes e ideas, con las que se van construyendo esos mundos que pueden verse plasmados en las

¹ Herschel B.Chip. **Teorías del Arte Contemporáneo, Fuentes Artísticas y Opiniones Críticas.** Madrid, AKAL, 1995, p.78.

obras, que por lo tanto cobraran una realidad material; el resultado dependerá no solo de la intención del artista, sino también de sus alcances, de sus limitaciones, y de sus posibilidades. Por eso considero importante cuestionarme a cerca de todo esto, con respecto al trabajo personal, ya que todas estas reflexiones, actitudes críticas y disciplinas de trabajo, me permitieron conocer mejor mi trabajo, evolucionar y tomar caminos de creación y realización, que correspondan mejor al mundo que percibo, con la libertad necesaria para poder manifestarlo y expresarlo.

Bibliografía.

- A. Flanagan, George. **Cómo Entender el Arte Moderno**. 2ª. Edición, Buenos Aires, Editorial Nova, 1971.
- Arnason, H.H. **A History of Modern Art**. London, Thames and Hudson Ltd, 1988.
- Arnheim, Rudolph. **Arte y Percepción Visual**. California, Alianza Forma, 1974.
- Argan, Giulio Carlo. **El Arte Moderno, del Iluminismo a los Movimientos Contemporáneos**. Madrid, Ediciones Akal, 1991.
- Ballas, Giulia, **La Couleur dans la Peinture Moderne, Théorie et Pratique**, Paris, Societé Nouvelle Adam Biró, 1997.
- Baselitz, Georg**. México, Museo Rufino Tamayo, INBA, 1997.
- ... **Conversaciones con Eric Darragon, Carabia et Basta**. Paris, L'Arche, 1996.
- Béguerie, Pantxika y Georges, Bischoff. **Grünwald. Le Maître D'Isenheim**. Belgique, La Renaissance de Livre, 2000.
- Belkin, Arnold. **Contra la Armonía**. México, UAM.
- Biancheri, Alain. **Arts Plastiques au XX Siécle, Questions Essentielles**. Nice, Editions Biancheri, 1997.
- Brion, Marcel. **La Renaissance**. Paris, Larousse, 1969.
- Borel, France. **Bacon Portraits and Self Portraits**. London, Editorial. Thames and Hudson Ltd, 1996.
- Chipp, Herschel B. **Teorías del Arte Contemporáneo y Fuentes Artísticas Opiniones Críticas**. Madrid, AKAL, 1995.
- De Micheli, Mario y Angel, Sanchez Gijon. **Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX**. 4 a. Edición, Madrid, Alianza Forma, 1984.
- Del Paso, Fernando, **Rufino Tamayo**. México, Editorial Americo Arte Editores, 1998.
- Denvird, Bernard, **El Fauvismo y el Expresionismo**. Barcelona, Editorial Labor, 1975.

- Dondis, Doris, A. **La Sintaxis de la Imagen**. Barcelona, Col. Comunicación Visual, Ed. Gustavo Gil, 1976.
- E.L. Kirchner. **E.L. Kirchner, Davosertagesbuch**. Köln, Ed. Par Luthar Grisebach 1968.
- Fernández, Justino. **La Pintura Moderna Mexicana**. México, Editorial Pormaca 1964.
- Ferry, Luc. **Le Sens du Beau Aux Origines de la Culture Contemporaine**, Italie, Editions Cercle D'Art, 1998.
- Fuster, Joan. **El Descrédito de la Realidad**. Barcelona, Editorial Seix Barial, 1957.
- García Ascot, Jomi. **Roger Von Gunten**. 1era. Edición, México D.F, UNAM, Ciudad Universitaria, 1978.
- Georg Baselitz**. Catálogo. Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris, Octubre 1996- Janvier 1997, Paris Musées.
- G.Cortés, José Miguel. **Orden y Caos, Un Estudio Cultural Sobre lo Monstruoso en el Arte**. Barcelona, Editorial Anagrama, 1997.
- Gonzales García, Angel, Francisco, Calvo Serraller, y Simón, Marchan Fiz. **Escritos de Vanguardia 1900/1945**. Madrid, Ediciones Turner, 1979.
- H.Hofstätter, Hans. **Historia de la Pintura Modernista Europea**. Barcelona, Editorial Blume, 1981.
- Hoffmann, Werner. **Los Fundamentos del Arte Moderno, Una Introducción a sus Formas Simbólicas**. Barcelona, Editorial Península, 1992.
- Honnet, Klaus. **Arte Contemporáneo**. Colonia, Taschen, 1993.
- Joachimides M. Cristos and Rosenthal, Norman. **The Age of Modernism, Art in the 20 th. Century**. Stuttgart, Zeitgeist Gesellschaft, E.V. Verlag Gerd, Hatje, Berlín, Edithors and Authors.1997.
- Kokoschka, Oskar. **Die Wahrheit ist Unteilbar**. Vienne, Museum des 29jh., 1996.
- L. Mayer, Augusto. **La Pintura Alemana**. Barcelona, Editorial Labor, 1930.
- Lancome, Daniel. **L'Espace Dans le Dessin et la Peinture**. Paris, Bordas, 1905.

- López Chuchurra, Osvaldo. **Estética de los Elementos Plásticos**. 2ª. Edición, México, Nueva Col. Editorial Labor, 1975.
- Mann, Nicholas. **Renacimiento Arte y Pensamiento Renuevan Europa**. Traducción Mercedes Cordova, Barcelona, Folio, 1993.
- Martinez, Bragagnoto, Manuel. **Qué es el Arte del Siglo XX**. Madrid, Ediciones Granada, 1991.
- Miotte, Jean. **La Rage qu'on Porte en Soi**. Paris, Editorial la Diference, 1999.
- Murray, Linda y Peter. **La Pintura del Renacimiento**. Barcelona, Ediciones Destino, 1963.
- Nelken, Margarita. **El Expresionismo Mexicano**. México, INBA-SEP, 1964.
- Panofsky, Irwin. **El Significado en las Artes Visuales**. Buenos Aires, Editorial Infinito, 1970.
- Richard, Lyonel. **L'Expressionisme**. Paris, Emcyclopéde ADAGP Somog y Editions D'Art, 1993.
- Schaeffner, Claude. **El Expresionismo**. Madrid, Ediciones Aguilar, 1968.
- Selz, Peter. **La Pintura Expresionista Alemana**. Madrid, Alianza, 1957.
- Steiner Reinhardt. **Egon Schiele, El Alma de Medianoche del Artista**. Köln, Benedikt Taschen, 1992.
- Suarez, André. Textes Recueillis par Hubert Comte, **Ecrits sur la Peinture**. Paris, Editions Volets Verts, 1995.
- Thibault, Claude. **Picasso-Gauguin, Citations et Maximes sur L'Art, L'Oeuvre, L'Artiste**. Paris, 1992.
- Uhlmann, Hans. Declaración de 1953, **The New Decade; 22 European Painters and Sculptors**. New York, Editorial Andrew C. Ritchie, 1953.