

00261



**Universidad Nacional
Autónoma de México**



**Academia de San Carlos
Escuela Nacional
de Artes Plásticas**

REFLEXIONES SOBRE LA PINTURA ABSTRACTA

**Trabajo que para obtener el grado de Maestro
en Artes Visuales con orientación en Pintura
presenta el alumno:**

CARLOS CAÑEDO CHÁVEZ

**Director de tesis:
DOCTOR V. FERNANDO ZAMORA ÁGUILA**

México, D.F.

2005

M:350376



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.

Esta tesis ha sido posible gracias a:

EL PROGRAMA DE BECAS PARA ESTUDIOS
DE POSGRADO DE LA UNAM

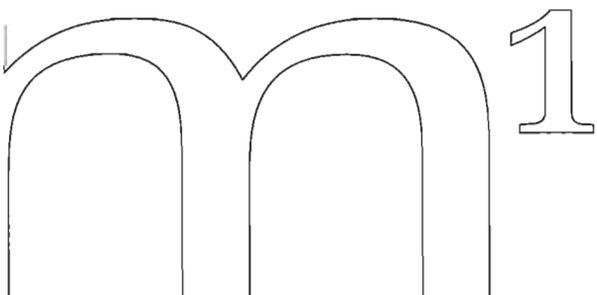
Agradecimientos y dedicatoria:

- A mis padres: Ana María y Sergio... por su amor.
- A Paola: compañera y cómplice
de mi máxima creación...
- A Sara, mi hija, por darme una nueva
dimensión de la vida...

Un agradecimiento especial a quienes me ayudaron en el diseño y las fotografías de este trabajo: Karime Rendón Ramírez y Ricardo Terrazas Chávez.

CIUDAD DE MÉXICO 2005

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo receptonal.
NOMBRE: CARLOS CANEDO CHAVEZ
FECHA: 31/06/05
FIRMA: 



[Índice

Reflexiones sobre la pintura abstracta

Introducción	1
Capítulo 1	3
<i>La pintura abstracta: fenómeno artístico sin tiempo y lugar</i>	
1.1 Manifestaciones de la pintura abstracta.....	3
1.2 La necesidad de la abstracción.....	18
Visión filosófica de la pintura	
Capítulo 2	28
<i>De la realidad natural a la realidad artística</i>	
2.1 La forma como entidad imaginada, articulada y simbólica...28	
2.2 La obra arte como símbolo.....	42
Capítulo 3	49
<i>Propuesta pictórica personal</i>	
3.1 Mi proceso creador.....	58
3.2 Consideraciones formales y simbólicas.....	64
Conclusiones Generales	72
Referencia de imágenes	75
Bibliografía	77

[↓] Introducción

Desde la entrevista que se me hizo como requisito para ingresar a la maestría en Artes Visuales en la Academia de San Carlos, externé que pretendía articular ideas, encontrar coincidencias y divergencias que expliquen de otra manera la pintura abstracta.

En primera instancia mi proyecto de tesis me explica el fenómeno del arte abstracto (y de cierta manera el arte en general), ya que muchas de mis intuiciones e ideas que se encontraban “en el aire”, esto es, sin comprenderlas del todo, se hicieron más explícitas gracias a las reflexiones de los autores en quienes me apoyé para mi investigación. Por otro lado, considero que esta tesis puede ayudar a otros en el mismo sentido.

Así pues, en el primer capítulo titulado “*La pintura abstracta: fenómeno artístico sin tiempo y lugar*” se tratan aspectos históricos de la pintura abstracta encontrando que es más que una “escuela que surge a principios de siglo XX” al revisar la grandes diferencias en que se ha abordado esta tendencia. Parto de lo sucedido en el siglo XX, que es cuando se consolida como movimiento artístico en sí mismo y llego hasta este siglo XXI, sin dejar de señalar que ya desde el neolítico o en el arte musulmán (S.VII-XVI) era un recurso plenamente asumido.

Dentro de este mismo capítulo se aborda el fenómeno de la abstracción desde un punto de vista teórico que se titula “La necesidad de la abstracción”. Tanto en éste capítulo como en todos los demás de la tesis, me apoyo en autores especializados en áreas como el inconsciente y la psicología de la percepción, ensayistas, historiadores, fenomenólogos y teóricos de la creación pictórica y de artistas. Me sirvo de todos ellos con la intención de encontrar posibles respuestas al fenómeno de la abstracción. En éste sub-capítulo encuentro que los autores citados tienen un denominador común: poner en claro cómo es que una serie de formas y colores que no guardan una relación evidente o casi evidente de lo que conocemos o

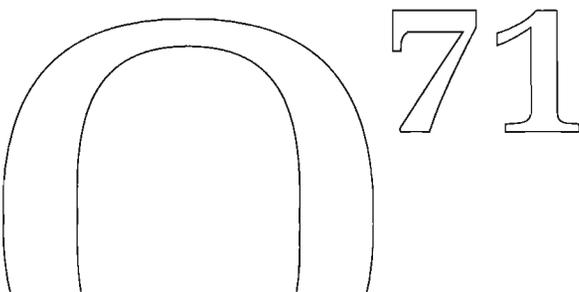
lo que nos rodea, conllevan una fuerte carga emotiva, espiritual e intelectual. Y es que básicamente la visión y la “mirada” del arte abstracto es hacia *adentro*, hacia el mundo subjetivo; esta manera de ver es guiada por la intuición, máxime por el hecho de que *no existen recetas para lo visible*, como señalara alguno de los autores citados.

Siguiendo estas premisas planteadas, en el capítulo 2 titulado “*De la realidad natural a la realidad artística*” se profundiza en el hecho artístico que trastoca la naturaleza por medio de los elementos propios del oficio (línea, color, forma, textura, materia, etc.), desprendiéndose del afán de imitar, puesto que el artista impone su voluntad creadora frente al mundo. Esto quizá sea una cómoda generalización. Pero como mencionaba al principio, la diversidad de intenciones y de contextos en que se ha creado la pintura abstracta son muy diversos. El desarrollo de la pintura abstracta no se ha dado de manera lineal ni coherente.

Creo que las obras de arte al ser producto de la actividad del ser humano no están simple y sencillamente “ahí”, difieren de la naturaleza y de los objetos práctico-utilitarios en la medida de que dicen “algo más”. La obra de arte es pues símbolo. Esta dimensión simbólica es la que ayuda al artista a expresarse, a hacer cultura, a dimensionar la vida. Estos aspectos se revisan en la última parte del capítulo 2 “La obra de arte como símbolo”

Finalmente, en el capítulo 3, titulado “*Propuesta Pictórica Personal*” tras una argumentación a favor de la pintura en general y la abstracta en lo particular, hablo de mi proceso creador y de mi afinidad hacia la abstracción.

La parte última de este capítulo llamado “Consideraciones simbólicas y formales”, se refiere a las principales características formales de mi pintura, así como a mis referencias como pintor que son tanto de índole conceptual, abstracto, como del entorno mismo. También menciono los posibles significados simbólicos que pueden encontrarse en mis cuadros. Estos símbolos son presentacionales puesto que no se refieren a símbolos discursivos; sino que deben aprehenderse como una totalidad puesto que funcionan a través de connotaciones y sensaciones.



[1] capítulo

La pintura abstracta:
fenómeno artístico
sin tiempo y lugar

[1] capítulo

La pintura abstracta: fenómeno artístico sin tiempo y lugar

[1.1] Manifestaciones de la pintura abstracta:

En lo general se entiende por abstracto lo que prescinde de lo figurativo. Podríamos distinguir dentro de lo “no figurativo” las corrientes “no representativas” o “no objetivas” o sea, aquellas manifestaciones del arte abstracto que no se refieren a cosa alguna fuera de la competencia de la pintura: forma, color, textura, estructura, ritmo, etc., como lo puede ser el trabajo de Rothko, de las que auténticamente abstraen de una imagen figurativa los elementos esenciales deformándolos o modificándolos, como algunos aspectos del trabajo de Jean Hendrix por ejemplo.



Por lo general para los pintores abstractos lo aparente resulta insatisfactorio por lo que se busca una nueva expresión frente a la realidad cotidiana. La imagen es expresión, entendida en sentido dinámico similar a la del mundo y no reproducción de cosas visibles. Este “otro” objetivismo es muy versátil, pues oscila entre dos polos: el acercamiento a la realidad para entenderla y el alejamiento de ella al interpretarla. Es por ello que la antítesis entre abstracción-figuración en pintura es en gran medida cuestionable puesto que es frecuente encontrar a lo largo de la pintura usos de la abstracción de manera intencionada o de un anti-realismo en representaciones

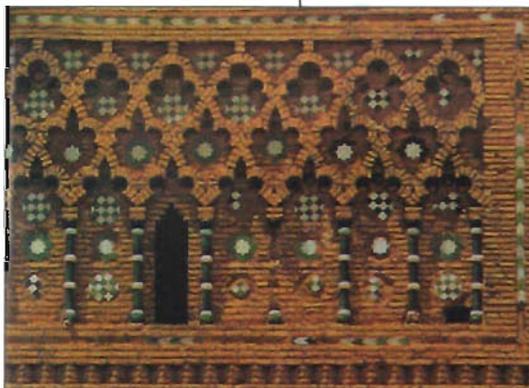
clásicas. El pensador George Steiner ejemplifica que los cuadrados y rombos a lo Mondrian confieren a las escenas de batallas de Uccello su intensidad inanimada y a su vez existen sugerencias intensas de cierta representación en los cuadros no objetivos como por ejemplo los cuadros de Pollock. Por otro lado Turner y Monet deconstruyen disolviendo sus respectivos temas para volver a la creación *informal*. O por otro lado ¿qué podemos decir del estudio de vegetales que realizó el renacentista Arcimboldo para crear concordancias formales con los de sus retratados? así mismo como ejemplo, dos pintores figurativos muy cercano a la abstracción, como las naturalezas muertas de mandolinas, laúdes y guitarras de Evaristo Baschenis en donde estos instrumentos son dispuestos con vistas inusuales —con rigor perspectivo-formal— de los que se desprende cierta vida misteriosa entre dichos objetos, de manera similar sucede —varios siglos después— con las obras de Giorgio Morandi; en México, podría decir que algo similar pero con el tema del paisaje, es la obra de Gerzo. Lo anterior lo entiendo como el problema del *contenido* que hace mención Kandinsky en alguno de sus escritos: “ *El contenido es el complejo de efectos organizados según una finalidad interior*” A su vez en este llamado *contenido* convergen dos nociones importantes para la comprensión de la pintura y, en particular de la pintura abstracta; estas nociones son la de *construcción* y el de la *composición*. El de *construcción* se referirá entonces al manejo y aplicación de los medios propios de la pintura incluyendo el de si se recurre a la representación del mundo fenoménico que nos rodea, es decir lo figurativo, o no, es decir la abstracción. El de *composición* se refiere a la subordinación de ésta *construcción* a la “ley enigmática” de la pulsión interna del artista. En este sentido el pintor abstracto trasciende el mundo de los fenómenos habituales y su representación convincente puesto que produce —y presenta— medios para expresar la *emoción* que lo mueve por lo que se “libera” del andamiaje de las formas naturales puesto que son distractoras —conllevan resonancias de carácter secundario— *del punto*



m 6

de vista interior. De esta manera podemos experimentar la “resonancia absoluta” de la construcción y composición objetivadas en la obra, de tal suerte que hay una correspondencia entre los impulsos creadores y los efectos artísticos; como menciono líneas arriba, con medios *puramente pictóricos*, esto es, colores, manchas, texturas, superficies, puntos, líneas, formas diversas...

Puede decirse que la historia de la abstracción es la misma historia de la pintura contemporánea. Sin embargo, hay que señalar que cada época presenta antecedentes en este sentido. Pensemos en las manifestaciones abstractas del neolítico o en las culturas mesoamericanas o andinas. Todo arte supone la función de abstraer la realidad;



podemos apreciar por ejemplo que en las pinturas prehistóricas, el arte de culturas “primitivas” actuales, el del Extremo Oriente, el precolombino, el románico, el gótico, etc., depuran aquellos elementos que no necesitan, de acuerdo a lo que su realidad histórica les demanda, y el camino para conseguirlo es un proceso de abstracción.

La abstracción adquiere en nuestra época unas características especiales ya que por primera vez en la historia se da el hecho de que el arte, no siendo intencionadamente *decorativo*, no es figurativo en absoluto. Generalmente se apoya en subjetivismos pero que se objetivizan en forma (figuras) y en el color, llegando a ser este último el único elemento importante en numerosas ocasiones.

Por lo general se considera que Kandinsky fue el primero que pintó una obra completa e intencionadamente abstracta en 1910; sin embargo, no era un hecho aislado; se ha demostrado que en la misma Rusia hubo otros autores anteriores a él que experimentaron con formas no objetivas. Por otra parte, existe el dato de que en la imaginería dentro del espiritualismo del siglo XIX encontramos elementos no objetivos

96



como los de una pintora llamada Georgiana Houghton, cuya obra fue expuesta en Londres en 1871, quien dibujaba enrevesadas espirales plenamente “abstractas”.

En Alemania varios artistas relacionados con el movimiento expresionista se orientan decididamente hacia la abstracción: Feininger, Marc, Macke. También Klee tuvo un periodo claramente abstracto. En Francia, los miembros del orfismo Robert Delauney y su esposa la rusa Sonja Terk y el checo Frank Kupka.

En la obra de Robert Delauney, que participó anteriormente en el cubismo y el fauvismo, el color es lo único que importa. Un color que después de una vaga ordenación en rectas, lo va a hacer esencialmente en círculos concéntricos, intencionadamente imperfectos, que giran como un caleidoscopio destinado a crear por medio de una infinitud de contrastes un universo nuevo de color. Su sentido dinámico del color y los experimentos que realiza en este sentido abren un camino que adoptará en parte la rama de la abstracción conocida por *op-art* (arte óptico).

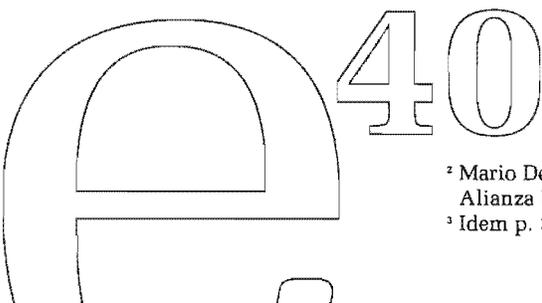
Entre 1911 y 1912 Frank Kupka pintó una tela completamente abstracta que se titulaba *Fuga en rojo y azul*. Lo que lo motivó hacia la abstracción fue la necesidad de crear una pintura que fuera paralela a la música; inquietudes que muchos otros compartían como Kandinsky.

W T 8

Numerosos artistas se ven obligados a abandonar Alemania para huir del entonces triunfante nazismo: Feninger y Moholy-Nagi entre otros, emigran a los Estados Unidos. Por el mismo motivo Kandinsky y Klee se trasladan a París y a Suiza respectivamente. En tanto que en Francia se desarrollaba las posibilidades del cubismo y se iniciaba el fugaz movimiento futurista, Rusia preparaba su aportación al arte. Kandinsky, cuya obra se realiza fuera de su patria es considerado el verdadero iniciador de la pintura abstracta en gran medida gracias a la publicación de su libro *De lo espiritual en el Arte* en el año de 1912.

En Rusia se desarrolla la abstracción en la rama conocida como *Rayonismo* en la que las figuras se descomponían en la concreción de sus irradiaciones cromáticas, dando un paso más dentro de la intención del futurismo de descomponer la forma por medio del movimiento. El rayonismo ponía en práctica también algunas de las inquietudes imperantes de acercar la pintura a la música. En este caso el color, sus leyes y su aplicación al lienzo tomaba el dominio a la manera como la música halla su realidad en el sonido. La que encarnó mejor el espíritu rayonista fue la pintora Natalia Goncharova.

El paso siguiente lo da Malevich, que tras un viaje a París, desarrolla hasta sus últimas consecuencias el cubismo. Ya en 1913 realiza un dibujo a lápiz en el que se ve simplemente un cuadrado negro sobre fondo blanco; Malevich llama a su nueva concepción pictórica *Suprematismo*, del cual publicará su manifiesto en 1915: por Suprematismo- aclaraba- "entiendo la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas."² y mas adelante ahonda "... el origen de cualquier creación de forma está siempre, por doquier, y sólo, en la sensibilidad"³ Los títulos de algunas de sus obras pueden ilustrar sobre esta sensibilidad: *Sensación de movimiento o Sensación de voluntad mística*. Estas sensaciones las expresaría mediante elementos geométricos sencillos incluidos el cuadrado, el rectángulo, el círculo, la cruz, el ángulo, y el triángulo. La sensación dominante en el suprematismo es el vacío, resultado de la renuncia a la imagen, pero es un



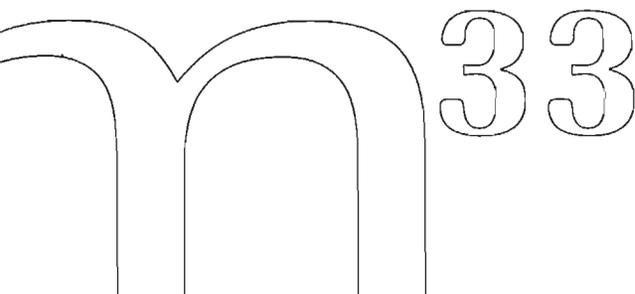
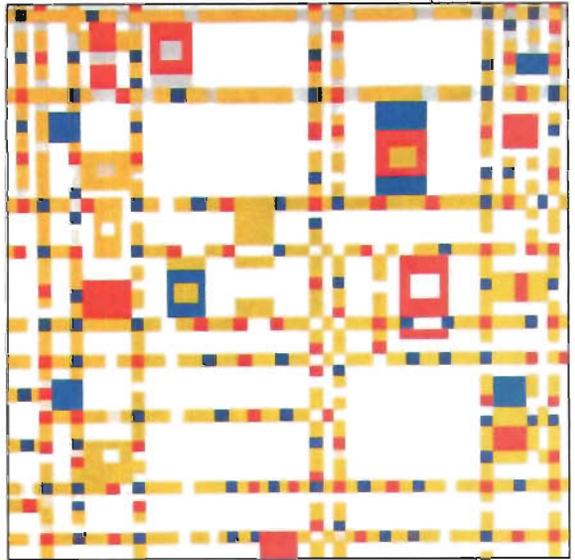
² Mario De Micheli, *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, p. 385

³ Idem p. 388

vacío- como el mismo Malevich definió- lleno de la sensación de objeto. Tras la contemplación de la pintura cuadrado negro sobre fondo blanco, críticos y público se quejaron de que era un desierto; sin embargo la idea era que ese desierto estaba penetrado del espíritu de la sensibilidad inobjetiva que lo llena todo. Lógicamente el carácter de la Revolución Rusa debía resultar extraño al de esta obra, aunque él acogiera este movimiento social lleno de esperanza -pues creía en el progreso que ofrecía la tecnología- nunca pensó que el arte debía servir a un propósito utilitarista por lo que se opuso a que el artista fuera sumiso ante el Estado.

Vladimir Tatlin, discípulo de Larinov, fue primero cubista, pero hacia 1913 abandona la pintura (que consideraba acabada) e inicia la serie de construcciones de objetos y relieves con madera, alambre, vidrio, clavos, chapa, etc., inspirados en el mundo de la mecánica en lo que puede apreciarse cierta coincidencia con el futurismo. Con ello se da origen al *Constructivismo* que comenzarán a desarrollar los hermanos Pevsner.

La revista *De Stijl* es el título de la revista fundada en Leyden y que dio nombre al grupo de artistas que buscaban trabajar en equipo pretendiendo trascender los límites convencionales del cuadro para llevar el espíritu que los animaba a todos los ámbitos plásticos como el diseño industrial y la arquitectura. Además de Mondrian, destaca el nombre de Theo van Doesburg. El *Neoplasticismo*, como es conocida la tendencia fundada por Mondrian, buscaba la pureza racional con formas que eran específicas de la conciencia humana a través de la abstracción de los elementos de la realidad visible. A partir de una cierta reducción de la representación practicada por el cubismo por medio de ciertos



signos, se reducen éstos a sus esquemas geométricos hasta que el objeto desaparece por entero y llegar a las condiciones que servían de fundamento a todas las imágenes plásticas dentro de la forma esencialmente geométrica: la recta vertical y la recta horizontal. En cuanto al color, llega a la misma simplicidad: sólo los tres colores primarios y los que pueden llegar a considerarse como los anticolores o colores neutros: gris, negro y blanco. Con estos reducidos medios el neoplasticismo trata de expresar todo el mundo, esto es, su esencia reducida a la más absoluta desnudez. Esta objetividad no es sino producto de una abstracción sistemática de raíz subjetiva. A pesar de que ellos trataban de eliminar la subjetividad en su arte y en el mundo, sus soluciones plásticas emanaron del sentimiento. Piet Mondrian aspiraba a algo que suponía la destrucción del arte, pero que entrañaba también el deseo de hallarlo después más puro, en la superación de una contradicción profunda, afín a la preocupación fundamental de las principales religiones orientales. En París, el cubismo lo impresionó, por cuanto *destruía* el objeto. Mondrian comenzó a hacer abstracciones sistemáticas partiendo de representaciones figurativas de árboles y fachadas de catedrales desempeñando el color momentáneamente un papel secundario. Sus principales investigaciones plásticas giraron en torno al ángulo recto y las intersecciones de horizontales y verticales, consideradas desde un punto de vista constructivo. Mondrian consideraba al arte como un sustituto del equilibrio y la belleza de los que carece la vida.

Theo Van Doesburg aún antes de la fundación de *De Stijl* había comenzado a experimentar la síntesis entre una pintura pura y la arquitectura. Publicó en 1924 su libro *Principios fundamentales del arte nuevo* en donde manifiesta todas estas inquietudes. Posteriormente vino una ruptura con Mondrian y creó por su cuenta lo que llamó *Elementarismo* que propugnaba por el abandono de la dogmática y homogénea construcción del neoplasticismo, para abrazar otro sistema, mas heterogéneo, en el que con la aceptación de la diagonal y la introducción del plano inclinado, se trataba de lograr una inestabilidad dinámica contrapuesta al estatismo de Mondrian. Toda su obra, así como las ideas que difundió y que influyeron decisi-

vamente en numerosos arquitectos y diseñadores de muebles está basada en el principio de que pintura y arquitectura no son cosas distintas, sino manifestaciones de un mismo orden que debería estar presente en la vida cotidiana.

La evolución posterior de la abstracción sigue por dos grandes cauces abiertos desde el principio: uno, de orden racional y constructivo, que arranca del cubismo y sigue con la abstracción geométrica como la de Kupka, Malevich y la obra de Mondrian. Y otra esencialmente lírica, una de cuyas claves es Kandinsky. Ésta división es en gran medida artificiosa puesto que ambos cauces llegaron a mezclarse como en es el caso del mismo Kandinsky, Klee, Delaunay u O'Keeffe, entre otros.

Después de la Segunda Guerra Mundial se llegó a la idea de la muerte del arte. En el origen de esta idea se encuentra una revolución moral: en una sociedad que acepta el genocidio, no son posibles los actos de creación. La guerra se había convertido en el aspecto culminante de la destrucción sistemática y organizada, en un hacer para destruir dentro de una sociedad que se autodefine como de consumo.

La crisis del arte se encuadró dentro de la más amplia y grave crisis de la relación entre la cultura y el poder. El mundo de los cincuenta se dividió política y económicamente en dos grandes bloques. Por un lado, el bloque soviético, el cual, tras la vanguardia revolucionaria, frenó la investigación estética; oficialmente promueve el llamado *Realismo Socialista*, podemos pensar que esto significaba que era un retroceso o lo academicista, pero era mas bien con una intención propagandística. Por otro lado, tenemos el bloque capitalista, con una carrera tecnológica muy competitiva, necesitaba de una constante investigación para conseguir un coeficiente de calidad estética en la forma, presentación y diseño de sus productos, lo que se tradujo en un incremento del consumo. En respuesta las vanguardias se levantaron contra la tendencia a instrumentalizar la investigación estética implicada en el círculo de producción y consumo, por lo que orientaron sus inquietudes artísticas hacia aspectos que la sociedad rechazaba

como “no artísticos”. Dentro de este contexto surge el *arte informal* que puede reunirse en tres grandes grupos: la pintura *matérica*, la pintura *sígnico-gestual* y la pintura *espacial*.

En la pintura *matérica* destaca el predominio absoluto de la materia sobre cualquiera de los otros elementos que componen la obra, en especial sobre la forma, sin embargo esto es discutible puesto que cualquier materia volcada sobre una superficie ya ostenta una cierta forma por mas poco deseo por configurarla. El procedimiento para la ejecución de la obra adquiere una gran importancia; puede ser aglutinando los materiales mas dispares con pigmentos y disolventes de modo que se obtengan gruesas masas pictóricas para colocarse en los diversos soportes. Como ejemplos están el trabajo de un Tápies o un Fautrier, en quien podemos observar un interés por el empaste grueso lo que cobra un valor estético autónomo. Otro caso de acumulación de materiales diversos como telas, papeles, cartones, adheridos a un soporte por medio del collage, son los trabajos de Burri, Guinovart o Feito.

En las obras *sígnico-gestuales* existe una cierta reminiscencia del deseo de establecer contacto con el mundo de la forma, que se manifiesta a través de configuraciones irregulares, ejecutadas en su mayoría al azar. Mathieu va hacia lo *sígnico* y Pollock hacia lo *gestual*. Tienen en común la velocidad de la ejecución, por lo que se considera a la pintura como un campo de acción. Otros artistas representantes de esta tendencia son Hartung y Wols.

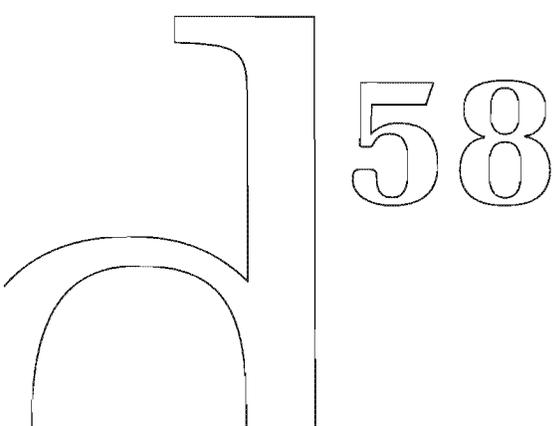
En la pintura *espacial* el tratamiento de la materia no interesa tan sólo por sí mismo, como ocurría e las obras *matéricas*, sino como medio para alcanzar una concepción inédita del espacio o lograr la plasmación de *otro espacio*. No se preocupa pues, de la materia en tanto que elemento autónomo, sino que es precisamente a través del proceso técnico a que somete la materia, con cortes y agujeros, como logra la creación de una nueva concepción espacial como lo es el caso de Fontana.

En la posguerra, el primer gran impulso dado al arte llegó de los Estados Unidos puesto que muchos artistas importantes emigraron a este país empujados por la segunda guerra mundial como lo fueron: Ernst, Tanguy, Dalí, Leger, Masson, Chagall, Matta, etc.

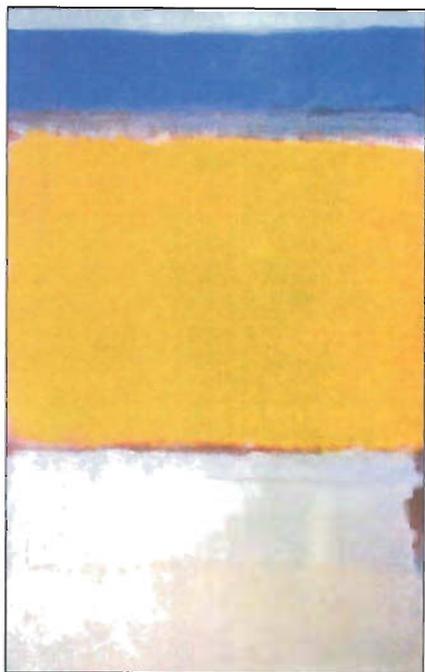
Podemos considerar que el proceso abstraccionista había culminado en Europa con el *informalismo*. En Estados Unidos nace entonces lo que se conoce como *Expresionismo Abstracto*. Aquí no se trataba de concederle a la materia primacía sino de darle autonomía plena a la línea y la mancha, y encuentra su cauce natural en la llamada *pintura de acción*. Gorky y Tobey presidieron el nacimiento de esta renovación. En la obra de Gorky se aprecia la influencia de Matta y de Miró, la libertad de su línea y de su color muestran una cierta tensión que quizá refleje su vida dramática y difícil; sin embargo, el peso del surrealismo europeo a través de la obra de Ernst, Miró y Klee que se reflejaba en su obra lo convirtió en uno de los artistas más refinados y fantásticos de los Estados Unidos, por lo que difícilmente lo podemos considerar como un *action painter*.

Tobey se orientó hacia el Extremo Oriente. Un tiempo antes de realizar un viaje a China y Japón, realizó una serie de "escrituras blancas" basadas en una descomposición del dibujo en los que ya se inclina hacia el signo caligráfico. Tobey supo sintetizar la actitud del recogimiento interior oriental y la necesidad de velocidad de nuestra época. Su obra resuelve de un modo nuevo los problemas del espacio que surge como contraste de la madeja luminosa que lo puebla con la pincelada menuda y precisa, que surge como fruto de un ritmo en que la intuición y conciencia están presentes. Son signos enteramente abstractos y totalmente desprovistos de un significado conceptual y separados de toda referencia a figuraciones preexistentes.

Por otra lado, se encuentra Clifford Still. En su obra las manchas se extienden sobre el cuadro, que es concebido como un espacio sin límites; influidos por él se encuentra Sam Francis y Guston, por ejemplo.



58



Representante de una pintura sublime es Rothko. Su obra parece como de materia gaseosa que desprende una luz suave y poderosa que parece emanar de ella misma. Sus colores son poco variados, sin embargo, da una sensación espacial muy original pues no estaba interesado en lograrlo de una manera atmosférico-impresionista o a lo abstracto-constructivista. Pretendía un espacio artístico que se diferenciara del ambiente pero al mismo tiempo

fuera abstracto y no referible a ninguna realidad intrínseca o extrínseca del artista. Pretendía que su obra comunicase a un nivel profundo de emoción como la tragedia, el éxtasis y el destino.

En sentido opuesto, y en el mismo campo tan vasto de la pintura abstracta, se encuentra Pollock. Su obra es de un empuje en donde se muestra el vértigo de la época, utiliza los chorreados (dripping) como técnica pictórica llenando por completo el cuadro de madejas de color. Pollock, más que los demás pintores de su país y que muchos europeos, constituye el ejemplo sintomático de la voluntad del nuevo arte de romper con los esquemas del trabajo del cuadro de caballete y de gratos colores por lo que su trabajo lo realiza sobre el suelo; esta actitud la pudo conocer tanto en las manifestaciones rituales de los indios norteamericanos como en los trabajos de Siqueiros. Pollock fusiona las grandes lecciones del expresionismo de procedencia norteamericana y la surrealista que influenciaba a Gorky.

Con el Action Painting encontramos una relación con la música de Jazz. Ésta, una música que permite re-componerla a medida que se interpreta, rompe con esquemas melódicos y sinfónicos y cada instrumento desarrolla un ritmo propio. Por su parte la Action Painting es de cierta manera una pintura sin proyecto previo, es una acción que se desarrolla, rompe todos los esquemas espaciales y cada color desarrolla su propio ritmo. No hay una clave de lectura ni un único mensaje a

descifrar en la pintura de Pollock. Encontramos también a Franz Kline; su pintura constituida por anchos trazos negros sobre fondos blancos y viceversa, en ocasiones hace referencias a la realidad como el sugerir ingenierías urbanas.

Tenemos a diferencia de los anteriores, a Robert Motherwell; detrás de gran parte de su pintura hay ciertas inquietudes intelectuales de orden ético tanto por un compromiso con la tradición del arte y conciencia social que expresó en particular en su serie de *Elegías a la República Española*, en las que se limitó casi al blanco y al negro con ligeras notas de otros colores. Trabajó también dibujos surgidos de automatismos y estupendos collages con temáticas y contenidos personales y autobiográficos.

En México la abstracción es introducida por Manuel Felguérez y Lilia Carrillo en la llamada *generación de la ruptura* que junto con otras tendencias pictóricas rompen con el monopolio de la Escuela Mexicana de Pintura en los años 50s. Otros artistas que

trabajaron la abstracción posteriormente a esos años fueron: Carlos Mérida, Kasuya Sakai, Fernando García Ponce y Enrique Echeverría. No puedo dejar de menciona a otros pintores como Antonio Rodríguez Luna, Teodoro González de León, Vicente Rojo y los que fueron mis maestros en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en los años noventas: Guillermo Zapfe e Ignacio Salazar.



En pleno auge del pop norteamericano, aparece una corriente artística abstracto-geométrica, cuyos precedentes se remontan a las formas más radicales de abstracción de las primeras vanguardias. Llamada por el crítico Clement Greenberg *abstracción post-pictórica*, forman parte de

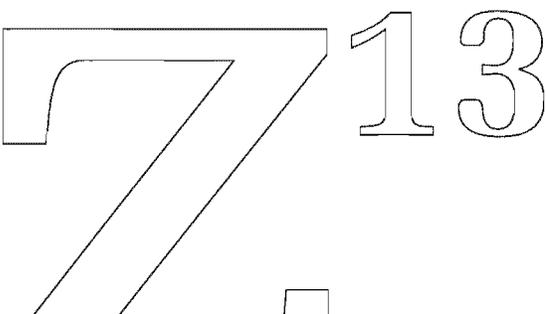
15

ella Frank Stella, Kenneth Noland, Ellsworth Kelly entre otros, y se caracteriza (salvo algunas excepciones como es el de Noland), en una concepción estrictamente formalista, desligada de cualquier presupuesto ideológico o espiritual; a diferencia de los primeros artistas abstractos. Pues como señala Paternosto en su libro *Piedra Abstracta* Mondrian, Kandinsky y Kupka acudieron a la abstracción más que por los cambios preceptuales motivados por el cubismo, por motivaciones espirituales. Hay que recordar por ejemplo que Mondrian perteneció a una sociedad teosófica y Kupka conoció desde de joven el espiritismo.

La abstracción post-pictórica rechazaba todo lo anecdótico para alcanzar la máxima pureza de lenguaje, la tendencia al reduccionismo cromático, la geometría estricta y el uso de colores planos. Para entender esta tendencia hay que remontarnos a los distintos informalismos de los años cincuenta: Pollock, Tobey, Hartung, Soulages, Tapiés, Burri, etc., en donde observamos que los elementos formales simples con los que se componía su obra, se encontraban en un estado de máxima mezcla. La obra era en numerosas ocasiones acción- gesto y se convertía en biografía del autor al ser autoexpresión más radical. En la estética de la velocidad de Mathieu o los chorreados de Pollock interesaba más el éxito de la acción-gesto que la obra terminada. La experiencia y el acto de pintar importaban más que la obra, el orden informal se traduce en una imprevisibilidad que dificulta la reducción a códigos desde una perspectiva semántica.

La incorporación de modelos de orden a nivel sintáctico comienza en Europa con movimientos neoconcretos como la obra de Pasmore.

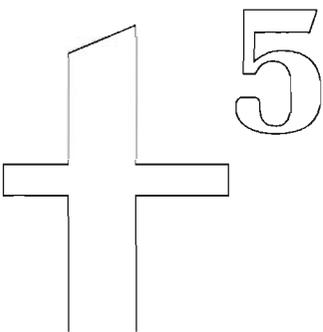
En España tenemos la llamada *Nueva Generación* como por ejemplo Gerardo Rueda cuya obra de una sensibilidad y sencillez geométrica se opone al expresionismo abstracto, esto es, "un arte del gesto, pretencioso". Otro artista español Fernando Zóbel quien tras un inicial interés por los trazos caligráficos y gestuales -con cierta influencia de artistas como Kline, Hartung o Pollock- por medio de los cuales trataba



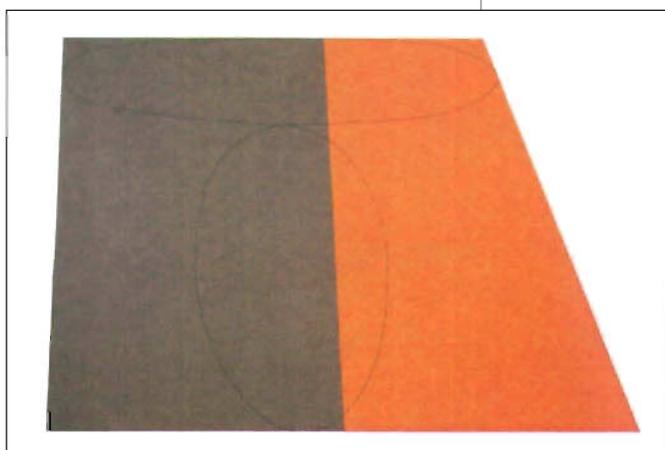
de *recordar* en “términos pictóricos” y con el empleo de la línea, el movimiento de las hojas, de las personas, de los árboles. Posteriormente realizó trabajos que conllevan un largo proceso de elaboración como sus “comentarios” que evocan temas de otros artistas como Vermeer o Degas.



La Abstracción post-pictórica o *Nueva Abstracción*, como también se le conoce, da primacía al color y la pura visualidad y se practica el *hard-edge* o lo que es un contorno limpio y referido al uso de la geometría. Se refiere a la economía de las formas y a la nitidez de la superficie con la irrupción cromática sin ingredientes de textura o materia sin evocar el arte geométrico tradicional. Desde una dimensión sintáctica, selecciona elementos del repertorio cromático material (recuérdese la obra de Delunay). Compositivamente evitan la ilusión tridimensional o de ilusionismo óptico llegando al extremo de reducir los formatos a lo que se llamó *literal-shape* esto es, el soporte físico adopta diversas formas como el de zig-zag de Stella, en donde además no se preocupa de aspectos relacionales que den equilibrio, por lo que la obra no está subdividida jerárquicamente. Otro aspecto importante es que por lo general son obras de gran escala con el fin de darle a la obra un valor directo de realidad siendo éste otro recurso para que la obra no sea una “ventana” hacia el mundo objetivo. Es un movimiento que ha modificado la relación obra-espectador. La relación del espectador con el espacio deviene más comprometida; en las obras de gran formato y con líneas horizontales se nos ofrece la posibilidad de representar las franjas más allá de los límites físicos de la obra: esta posee una continuación virtual. Desde un punto de vista semántico, ofrecen una sensación óptica pobre en contenidos significativos, por ello la posición del espectador en el espacio es más decisiva. La obra deja de ser un sistema de relaciones extraplásticas y la experiencia completa vendrá dada por la propia obra, el espectador y el ambiente. En cualquier caso, si el espectador pretende encontrar significaciones se ve forzado a dirigir su reflexión hacia realidades



extraartísticas; la obra se convierte en un instrumento que sirve para activar al espectador siendo similar en este sentido al arte minimal como podemos constatar en obras pictóricas de Mangold, Marden o Sol LeWitt, en los que los significados están reducidos a la mínima expresión de una forma similar a sus reducciones sintácticas. Así también otras tendencias como la pintura de Hodgkin quien dice pintar “obras figurativas de situaciones emocionales”; o la obra de Ritcher cuyo trabajo pictórico a oscilado de lo estrictamente figurativo a lo puramente abstracto intentando con esto apresar la complejidad de lo real. Otro ejemplo interesante es lo realizado por David Reed quien se inspira tanto en la escala grande y el color del cine y la televisión y la utilización de formas que fluyen agitadas.



76

[1.2] La necesidad de la abstracción
Visión filosófica de la pintura

El arte abstracto como conocimiento sensible, es decir como una tendencia que ahonda en la complejidad de la percepción del sentido de la vista; de las diversas sensaciones sensuales desde el placer hasta el dolor; y en nuestra capacidad de reacción al sentimiento, reforzó el carácter absoluto de lo que es estético desligándose de anécdotas, soportes literarios (literales) y propagandas, digamos, de lo discursivo. Desde sus primeras manifestaciones, pintores, críticos y teóricos de la estética modificaron su actitud hacia el arte del pasado y centraron su atención en la visión de colores y formas libres de referencias a objetos; sin embargo las cualidades estéticas como son: composición, sensibilidad al color, movimiento, ritmo e imágenes significativas son cualidades que se han apreciado en cualquier arte del pasado y son esencialmente abstractas.

Herbert Read señala que el arte en general constituye una forma de discurso simbólico y aún en obras figurativas son las cualidades de la forma y el color quienes transmiten el mensaje, al igual que la música y la arquitectura que comunican algo por medio de arreglos abstractos de sonidos, intervalos, proporciones y ritmos. Gracias a la abstracción se descubrió y se pudo valorar y disfrutar mejor el arte prehistórico y el de los pueblos de tradición oral así como el arte infantil. En este sentido Read señala en su libro *Carta a un Joven pintor* que se ha comparado el garabateo del niño con cierto arte abstracto y menciona que esto no es una nota de ridículo, pues estudios psicológicos han revelado que poseen un significado simbólico. Es así como el arte de este tipo se relaciona orgánicamente con los principios de todos los símbolos visuales.

El autor del Libro *El presente Eterno: Los comienzos del arte* Sigfried Giedion sostiene que el simbolismo existió desde el principio como una defensa contra el medio hostil. Encuentra que el simbolismo está íntimamente ligado a la capacidad abstractiva ya que ambas se condicionan. La abstracción significó la decantación de los elementos esen-

ciales de la multiplicidad de formas de su entorno. De esta manera la abstracción se encuentra en todo el arte prehistórico. Sin embargo, añade este autor, antes que el arte el hombre creó el símbolo. “En su forma rudimentaria, surgió en la era musteriense como huella de los primeros tanteos del hombre de Neardenthal en busca de una organización espiritual que trasciende sus sencillos materiales y su existencia utilitaria.”⁴ A veces los símbolos se empleaban solos pero es más frecuente encontrarlos interrelacionados como son formas abstractas junto con manos o animales. Pero se encuentran también formas complejas y enteramente abstractas llamadas tectiformes y clavi-formes; y es que la simbolización nació de la necesidad de dar forma perceptible a lo imperceptible.



Teniendo como contexto lo anterior, revisemos lo que Jung piensa del hecho artístico en su libro *Sobre el fenómeno del Espíritu en el Arte y la Ciencia*. En primer lugar considera que la investigación psicológica del hecho artístico solo puede referirse al proceso psíquico de la actividad artística y nunca el de la explicación de la obra en sí. Es más, el principio creador que se encuentra en la complejidad del inconsciente permanece oculto al conocimiento humano y sólo se descubrirá en su apariencia e intuyéndolo.

Carl Jung distingue dos modos de creación artística: El llamado *psicológico* que tiene por materia un contenido que se mueve dentro de los márgenes de la conciencia humana, esto es, una experiencia vital, una pasión vivida, sus dolores, alegrías y todo lo que concierne al destino humano – que es explicado y transfigurado por el artista- y que es más o menos discernible para cualquiera. El otro modo de creación es el modo *visionario*. En este los términos se trastocan; la materia o la vivencia que se torna en contenido de la configuración no es conocida, su esencia es ajena como si surgiera de tiempos anteriores al hombre. Es una vivencia primigenia que “amenaza” a la naturaleza humana en el desconcierto.

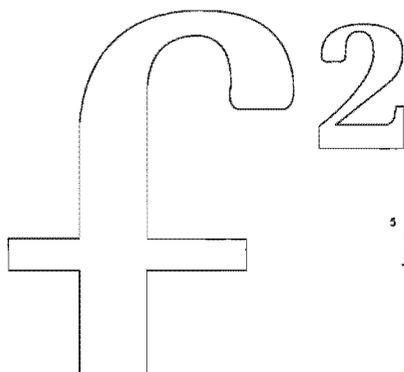
V 1

⁴ Giedion Sigfried, *El presente eterno: Los comienzos del arte*, España, Alianza Forma, 1985, p. 106

Así tenemos que la intuición humana apenas llega a escrutar y se desborda el alcance del sentir y la comprensión humanos y exige de la creación artística otra cosa a lo que el hombre ve y conoce de su cotidianeidad. Constituye una vivencia más profunda y poderosa que cualquier pasión humana y prescinde "...de lo que piensen los sensatos. No es algo derivado, secundario o sintomático, sino un auténtico símbolo, a saber, expresión de una esencia desconocida. Así como la experiencia amorosa representa la vivencia de un hecho real, también la visión."⁵ Es una realidad psíquica en donde lo que guía es la intuición dirigiéndose a la desconocido y a lo oculto; esto contrasta y se diferencia del sentimiento que lleva a experimentar lo conocido.

Jung señala que esta esfera oscura e inconsciente era para el primitivo un elemento natural de su imagen del mundo, y que sólo nosotros la hemos excluido por temor a la superstición y a la metafísica para construirnos un mundo consciente aparentemente seguro, cuantificable y por tanto manejable para que las leyes naturales y humanas imperen de una manera organizada; es así que el artista, el poeta, vislumbra en ocasiones estas formas del mundo nocturno. Cabe mencionar que desde el punto de vista fisiológico de la hemisfericidad cerebral estos aspectos tienen que ver con la modalidad y el funcionamiento propios del lado derecho del cerebro humano. En el arte prehistórico se encuentran huellas del esfuerzo anímico por hallar formas conjuradoras de lo oscuramente intuido. Por ejemplo, en Rodesia se ha encontrado junto con representaciones de animales, una cruz encerrada en un círculo, un signo abstracto que ha estado en todas las culturas y que aún hoy puede encontrarse en iglesias cristianas y en monasterios tibetanos. Esta *rueda solar*, como se le conoce, procede de una época en que aún no había ruedas, considerando que sólo en parte, pudo haber surgido de una experiencia externa, es por tanto un símbolo, una experiencia interior.

Por otro lado, Jung encuentra en el arte no figurativo del siglo XX un caso análogo, sus contenidos son esencialmente interiores y este no puede corresponderse con la conciencia pues ésta contiene reproduc-



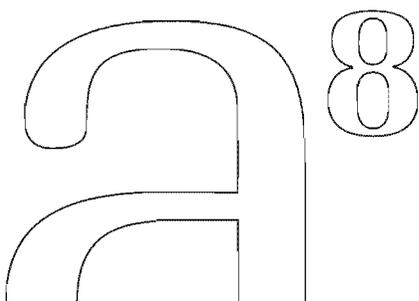
⁵ Jung Carl G., *Sobre el fenómeno del Espíritu en el Arte y en la Ciencia*, Madrid, Trotta, 1999, pag.87

ciones de los objetos generalmente visibles que han de aparecerse de acuerdo a las expectativas generales. Señala que detrás de la consciencia no se encuentra la nada sino que está el inconsciente que afecta a la consciencia “desde atrás y desde dentro, tanto como lo hace el mundo exterior desde delante y desde fuera.” Este arte es pues simbólico y alude, de la mejor manera posible, a lo desconocido.

Considero entonces que Jung con sus estudios nos da base y sustento- desde el punto de vista de la psique humana- para considerar al arte abstracto como un fenómeno que tiene su raíz en lo más profundo del ser humano y no como un simple capricho que responda sólo a intereses decorativos simplistas o mezquinos.

El arte constituye uno de los principales vehículos que permite a la mente humana orientarse en el entorno que constituye su espacio vital, en consecuencia dice Arnheim “una simple copia de la naturaleza no cumple los requisitos del arte, porque la imitación puede considerarse a duras penas esclarecedora.”⁶ La copia fiel puede funcionar como un registro valioso y manifestar una satisfacción en la representación mimética además de mostrar destreza manual y virtuosismo, sin embargo, “no cumple la auténtica función del arte, a saber, ayudarnos a comprender las cosas que vemos gracias a la interpretación de su estructura.”⁷ Lo que durante mucho tiempo se había considerado monstruoso o antiestético, se convertía en pura forma y expresión.

La pintura abstracta desarrolló esferas totalmente nuevas en materia de construcción y expresión formal, unidad estructural y nuevas posibilidades de representación imaginativa.; las formas y los colores tienen una auténtica fisonomía expresiva cargados de una fuerza intrínseca. En definitiva, permitió superar el esquema que hacía de la mimesis la lupa para evaluar una representación formal así vemos que el “arte verdadero” tenía que mostrar un grado de conformidad con la naturaleza y de maestría en la representación. Con el arte abstracto- sin olvidar el invento de la fotografía y sus repercusiones en la pintura desde el siglo XIX- se cambió esta concepción sobre la



⁶ Arnheim, Rudolf, *Ensayos para rescatar al arte*, Madrid, Cátedra, 1992, p.185

⁷ ibidem

creación plástica, destronando la representación como requisito necesario y destruyendo el freno de la expresión que había excluido determinados niveles de sentimiento, pensamiento y emoción. La idea del arte se desplazó de las solas imágenes a valorar su aspecto expresivo, constructivo e inventivo. Por lo tanto lo que había cambiado era la percepción de la forma, cuestión que dio una ampliación de la libertad y mas posibilidades de expresión.

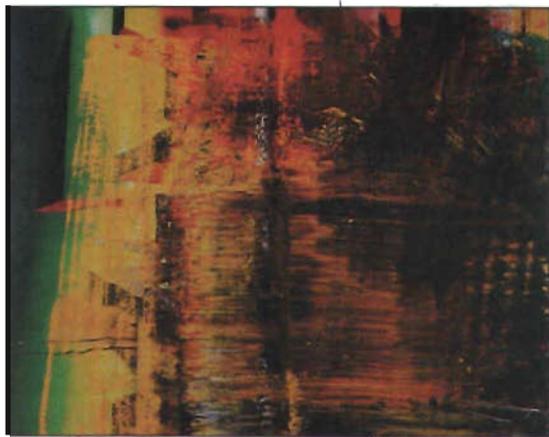
El mundo en que vivimos, inmerso en una contingencia de transformaciones determinados por descubrimientos científicos y tecnológicos, la ya citada fotografía, las imágenes por satélite, las nuevas dimensiones espaciales mostradas por la carrera espacial, etc., se reflejan en el arte que sigue el ritmo del mundo cambiante y “cuanto más ha cambiado el arte más ha conservado su carácter esencial: el de representación simbólica de la realidad”⁸ por lo que el arte abstracto, movimiento de alcance mundial, puede incluir todas las variantes de temperamento y expresión humana desde un *clasicismo* o *constrictivismo* hasta un salvaje *romanticismo* o *expresionsimo*, ambos en todo caso manejan emociones y expresan un estado interior de sentimientos. Considero importante recalcar esto puesto que es común encontrar por una suerte de contagio afectivo y de pereza mental y psíquica considerar solo la gestualidad como expresiva⁹; siendo que ambos modos son expresivos puesto que la expresión se refiere a una determinada cualidad de manifestación que se caracteriza por una cierta intencionalidad de comunicación. Expresar significa *exprimir*, exteriorizar o poner fuera de sí una idea, sentimiento o concepto a través de un determinado lenguaje y recursos materiales y con una selección de contenidos y significados que se consideran esenciales para concretar lo que ha de expresarse.

La obra abstracta, al instaurar una nueva libertad- y entendámoslo bien- libertad que no significa impulso o simple liberación sentimentaloides- incrementó las posibilidades de evaluar y experimentar formas, de evidenciar la estructura de la obra y su coherencia interna.

⁸ Read, Herbert, *Cartas a un joven pintor*, Buenos Aires, Siglo XX, p.219

⁹ Opinión muy difundida, y no pocas veces, en la ENAP

El fenómeno abstracto entonces implica una crítica a los valores ideales del pasado por lo que la naturaleza ya no sirve de modelo de armonía para el hombre, lo que no significa que no se puede basar en ella o interpretarla para llevar a cabo investigaciones pictóricas. Maurice Merleau-Ponty señala en este sentido que se trate de figura-



tiva o no figurativa, la pintura celebra el “enigma de la visibilidad”¹⁰. La pintura realiza el delirio de la visión misma, sin embargo, continúa este autor, el pintor mientras pinta practica una “teoría mágica de la visión”, y nada cambia si no pinta frente al motivo, pinta porque ha visto, porque el mundo ha grabado en él las cifras de lo visible. La mirada del pintor *pregunta* a las cualidades de las cosas: color, luz, profundidad etc.. Estamos pues en el campo de lo fenomenológico, el mundo de la experiencia perceptual. El esfuerzo ha consistido en multiplicar las equivalencias y romper con la envoltura de las cosas, concebir los elementos formales pictóricos con todo su poder constituyente emanados de un fondo primordial que ya no se dedica a imitar sino que “torna visible”; dejando pues que la pintura funcione más puramente como pintura.

El arte se convierte en un símbolo del individuo que alcanza la libertad y la emplea plenamente en su obra. Es expresión de espontaneidad (entendida como una cierta calidad de pensamientos y de acciones), por lo que se estimula al autor a concebir, transformar y expresar formas que demuestren libertad (entendida como fruto de la reflexión, de la búsqueda, de la elaboración y del trabajo riguroso) valorándose la mancha, el trazo, la pincelada, el chorreado, el goteo, las calidades en la densidad de la materia pictórica, textura y color y pintar de una u otra manera según su propia elección para acercarse “... un poco más al corazón de las cosas”.¹¹ Y puesto que no hay receta de lo visible, se evitan los simulacros de la naturaleza pretendiendo alcanzar la dimensión propia de cada elemento mas allá de el color-

O 34

¹⁰ Merleau-Ponty, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Buenos Aires, Paidós, 1977 c. III

¹¹ Idem p. 51

envoltura, del espacio- envoltura o de la textura-envoltura. La visión no es una mirada hacia *afuera*, esto es, de una relación físico-óptica. Es una animación interna: “irradiación de lo visible, siendo lo que busca el pintor con los nombres de profundidad, espacio y color.”¹²



La obra de arte es un mundo con su propio orden interno, con su peculiar sintaxis. La presencia del azar, de lo inconsciente, lo espontáneo, lo impredecible, la improvisación, se hace mas evidente que en el pasado anterior al surgimiento de la pintura abstracta. Así también hay una gran dosis de querer jugar con las formas: inventar, ajustar, recortar, variar, deformar, reagrupar, etc.

El fenómeno abstracto prescinde de la representación de formas naturales, y al hacerlo, la atención se centra en el movimiento, interacción, cambio y devenir en la naturaleza y del entorno del hombre. El enigma está, siguiendo a Merleau-Ponty, en que el cuerpo del pintor es parte de lo visible y al igual que todas las cosas se puede mirar y reconocer en lo que ve por su potencia vidente; el pintor entonces *se ve a sí mismo viendo, se toca tocando, esto es, es visible y sensible* para sí mismo, asimilado, constituyendo y transformándolo en pensamiento —y entiendo, en pintura— puesto que el cuerpo del pintor —y posteriormente el cuerpo del espectador— lo encuentra en el cuadro. El significado se encuentra a la vista, es decir, en la pintura misma. El cuerpo del pintor es parte del tejido del mundo y puesto que se ve y se mueve tiene las cosas alrededor de sí, son un anexo o prolongación de sí mismo, “están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena y el mundo esta hecho con la misma tela del cuerpo”¹³; entre el vidente y lo visible, entre lo que toca y lo tocado se hace una especie de recruzamiento, y desde que se da este sistema de intercambios, señala Merleau-Ponty, ahí se dan

¹² idem p. 53

¹³ idem p. 17

todos los problemas de la pintura, pues ilustra el enigma del cuerpo que la pintura justifica, ya que al estar hechos de la misma tela, “ es necesario que su visión se haga de alguna manera en ellos, o que su visibilidad manifiesta se duplique con una visibilidad secreta: “la naturaleza está en el interior”, dice Cézanne. Cualidad, luz color, profundidad, que están ahí ante nosotros, —fuera de nosotros— están ahí porque despiertan un eco en nuestro cuerpo, porque éste los recibe.”¹⁴

Por lo anterior, podemos decir que, en gran medida la abstracción no expresa ideas por medio de signos descifrables o símbolos discursivos dictados por convencionalismos, pero esto no significa que carezca de significaciones; la aportación del espectador es muy importante ya que es éste quien da a la obra un determinado significado al contemplarla e interpretarla, ya sea por medio de la empatía, por un *dejarse llevar* sensible, en definitiva, teniendo una experiencia estética, esto es, conocimiento sensible de manera directa con el objeto que tiene enfrente, para que después por medio de su razonamiento encuentre dependiendo del caso, respuestas mas conscientes. En el arte y particularmente la pintura abstracta, reina una gran subjetividad por lo que el lograr una interpretación lo mas provechosa posible requiere de mucha experiencia, sensibilidad, conocimiento y modestia. José Antonio Marina nos dice que “vemos lo que somos capaces de ver, sólo entendemos lo que somos capaces de entender”¹⁵ cada espectador debe encontrar los significantes, debe buscar, inventar y construir desde su propio conocimiento y experiencia sensible. En muchas ocasiones se requiere del conocimiento de la biografía y psicología del autor, del estilo o inquietudes de la época o de los momentos históricos, de la sociedad, etc. Interpretar y comprender una obra no puede ser puramente externo, racional e intelectual; la emoción y un *dejarse ir* con la obra y también en ocasiones el deleite de los materiales empleados también tienen que intervenir.

Michael J. Parsons adopta la idea que la respuesta al arte es una exploración implícita del yo y de la naturaleza humana. Propone una teoría evolutiva-cognitiva de los individuos en su comprensión del arte, en la



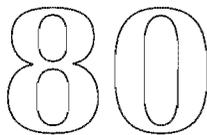
¹⁴ idem p. 18-19

¹⁵ Marina, José Antonio, Teoría de la Inteligencia creadora, Barcelona, Anagrama, 1998, p.124

que distingue cinco fases de desarrollo en los que tiene que ver la madurez y el conocimiento; entre otras ideas importantes señala que para llegar a las últimas fases es menester haber tenido experiencia con el arte, “... una experiencia en que nos hayamos afanado en comprender una diversidad de obras. Esto supone años y edad, y también la exposición adecuada a las pinturas, además de cierto tesón en el esfuerzo por comprender.”¹⁶

La abstracción contribuye en gran medida, gracias a su versatilidad, libertad y espontaneidad manifiestas, a que se tengan innumerables respuestas y reacciones ante sus estilos por lo que contribuye a mantener un espíritu crítico y creativo.

La abstracción ha dado la oportunidad de reencontrarse con la pintura. No es un artificio que presenta ante nuestros ojos una proyección, es mas bien una operación central que contribuye a definir nuestro acceso al ser, no se trata más de hablar por ejemplo del espacio, de la luz, o del color, sino de hacer hablar estos y otros elementos. Todas las investigaciones plásticas que se han emprendido con anterioridad tanto de corrientes estilísticas de diversas épocas o por medio de artistas independientes llámense espacio, profundidad, color o línea se reabren puesto que ningún ciclo estilístico y, más aún, pintura sola, termina la *pintura*, ninguna obra se acaba absolutamente, “la idea de una pintura universal, de una totalización de la pintura, de una pintura completamente realizada está desprovista de sentido. Aunque durara millones de años todavía, si el mundo permanece para los pintores, aun será para que lo pinten y terminará sin haber sido acabado de pintar.”¹⁷ Sin embargo lo que anima al pintor a realizar su trabajo no es dar opiniones acerca del mundo sino el instante en que su visión se vuelve gesto, cuando “piensa en pintura”, diría Cézanne.



¹⁶ Parsons, Michael J., *Cómo entendemos el arte*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 30

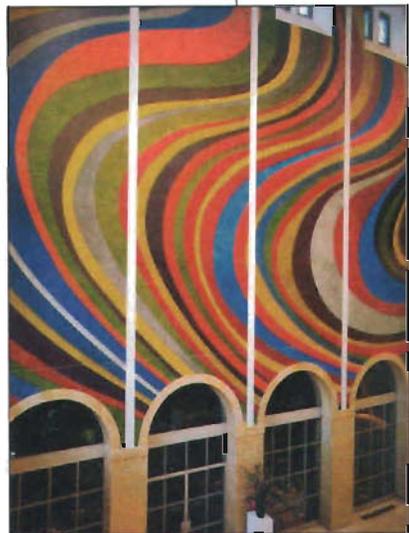
¹⁷ Merleau-Ponty, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Buenos Aires, Paidós, 1977 p. 68

[•] conclusiones

La pintura abstracta desde sus comienzos, ha tomado diversos cauces que incluyen una variedad de temperamentos: generalizando puede oscilar de un clasicismo-constructivismo hasta un romanticismo-expresionista, ambos polos y sus diversos matices son expresivos lo que muestra su versatilidad como tendencia.

De cualquier manera, la abstracción ha dado expresión por medio de metáforas visuales y símbolos a visiones sublimes y a los valores y emociones mas individuales del hombre como son sus miedos, sus sueños, sus recuerdos.

La abstracción ha permitido que se active nuestra sensibilidad y nuestras emociones y que, por su medio, se ejerciten nuestras potencialidades humanas tales como la emoción, intelecto, intuición, la sensación etc. En este sentido considero que la abstracción nos aleja de la mediocridad y de lo mundano: es misterio; esta fuera de los cánones pues está separada de referencias a figuraciones preexistenes, va en contra de los prejuicios y nos previene de la rutina y la costumbre perfeccionando nuestra capacidad de percepción. Aunque va hacia las esencias no es sin embargo un absoluto en ninguna de sus manifestaciones. Así mismo encuentra significados en las sutilezas de la existencia y al mostrar estas intuiciones, las hace vivenciar despertando nuestra consciencia de estar vivos. Apela al espectador y lo compromete. Esto la convierte en una manifestación fácil y difícil de comprender; ya que por un lado podemos explayarnos en ella, volcando nuestra propia sensibilidad, inteligencia y comprensión pero por otra requiere de nuestra voluntad y apertura desprejuiciada para aceptarla. Nos obliga ha perfeccionar nuestra capacidad de percepción y de poder encontrar imágenes de lo que la vida puede llegar a ser.



[2] capítulo

De la realidad natural
a la realidad
artística

[2] capítulo

¿Pero cómo pueden tener las cosas naturales un contenido artístico cuando lo esencial de éste debe ser su origen en la fuerza espiritual del hombre?

El artista tendría la misión de transformar la forma natural dada, según determinados puntos de vista, en otra forma contrapuesta a la natural y autónoma.

Konrad Fiedler

De la realidad natural a la realidad artística

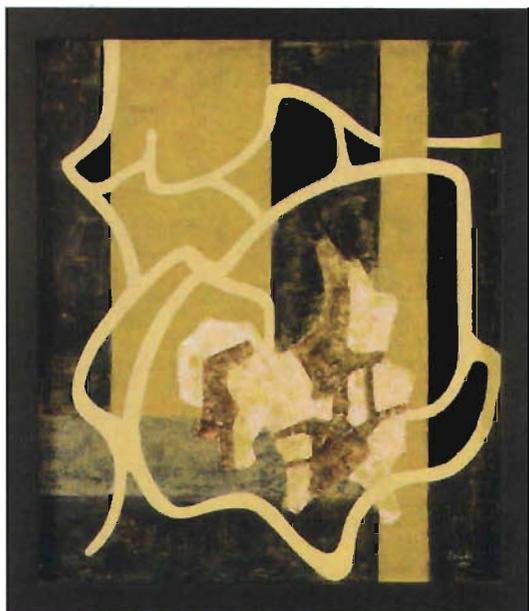
[2.1] la forma como entidad imaginada, articulada y simbólica

En relación a lo mencionado en el capítulo anterior en cuanto que la pintura abstracta ha dado expresión por medio de metáforas visuales y símbolos a las visiones y emociones del hombre, esto es posible gracias a que en pintura la forma y el color son quienes transmiten el significado aún en obras de carácter figurativo. Esto significa que la función del arte es el de ayudarnos a comprender las cosas que vemos gracias a que hace una interpretación de su estructura, por lo que constituye uno de los principales vehículos que permite a la mente humana orientarse en el entorno vital en el que se desenvuelve.

El mérito fundamental de una obra de arte es ser algo directamente perceptible, y dado que los sentidos humanos se dirigen, por una acción biológica, hacia señales que llamen su atención como un trueno en el cielo, el sonido de una sirena, el ladrido de un perro o una obra musical, se destacan del ruido de fondo por su tonalidad reconocible lo cual provoca en el espectador un impulso a reaccionar. Lo mismo sucede en las artes plásticas: la estructura visual ordenada

MW9

de la forma, el color, el tamaño, la textura, etc. de una obra con soluciones afortunadas atrae la atención del espectador por su inmediata legibilidad. En este sentido es importante señalar que no es cuestión de que el espectador realice un inventario de todos los elementos que contiene una obra de arte. Lo que se precisa es que estos elementos particulares se



perciban como un todo global para captarla en su totalidad. El análisis sobre cada uno de los elementos formales puede ser provechoso para responder a objetivos concretos, como el analizar tensiones dinámicas o contrastes cromáticos por ejemplo, pero no para encontrar el significado de una obra de arte para

lo cual es necesario contemplarla en el contexto estructural del conjunto. Estos valores formales abren las puertas del tema de la obra y de las diversas asociaciones personales que atraen al espectador. Gadamer nos dice que sólo habrá una recepción real, esto es, una experiencia estética real de la obra de arte cuando el espectador la construya activamente en un continuo *ser-activo-con ella*; es decir el espectador tendrá que habérselas con los valores formales para encontrar la identidad de la misma en la que hay algo que entender, se trata pues, de un acto sintético, de poner juntas muchos aspectos.

De esta manera se empieza a descifrar un cuadro al igual que un texto. “Se trata de construirlo como cuadro, leyéndolo, digamos, palabra por palabra, hasta que al final de esa construcción forzosa todo converja en la imagen del cuadro, en la cual se hace presente el significado evocado en él...”¹⁸. Por lo tanto siempre se debe dar un trabajo de reflexión, un trabajo espiritual ya se trate de arte figurativo o de una obra abstracta. Cabe mencionar que aunado a este trabajo reflexivo la obra de arte

04

¹⁸ Gadamer, Hans-George, *La actualidad de lo bello*, España, Paidós, 1998, p.77

apela a nuestras facultades de orden y equilibrio naturales en la humanidad pues como señala Rudolf Arnheim: “En el sentido mas general, el orden y la armonía del objeto de arte le convierten en un oasis en un mundo caótico y perturbador. Esta estructura perceptual permite que el objeto de arte ilustre espontáneamente unas constelaciones definidas de fuerzas que impulsan los procesos físicos y mentales en general. La experiencia purificada de temas dinámicos de base, como armonía y disonancia, equilibrio, jerarquía, paralelismo, crescendo, comprensión o liberación constituye un mérito con un valor cognitivo primordial.”¹⁹ En este sentido -y en particular la pintura- el arte no es un disimulo que presente ante nuestros ojos una proyección del exterior, sino que se constituye como una operación central que contribuye a definir nuestro acceso al ser.



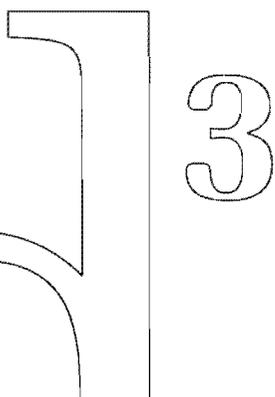
¿Cómo es y en que consiste el desprendimiento por parte del artista de su afán de imitar?, ¿Cómo logra el artista imponer su voluntad creadora frente al mundo? ¿Cómo es que ayuda al hombre a definir su acceso al ser? Intentaremos contestar estas preguntas aún cuando como dice Gombrich en su libro *Arte e Ilusión* nuestro lenguaje verbal es notoriamente pobre cuando intentamos analizar y categorizar el mundo interior.

Herbert Read, menciona en su libro *Imagen e Idea*, que la transición del período paleolítico al neolítico significó un gran avance en la civilización en su conjunto. En el arte por su parte hubo un desarrollo de la sensibilidad estética dándose una conquista plástica consistente en que sus elementos formales son totalmente diferentes: si bien en el paleolítico como podemos atestiguar en Altamira y Lascaux, se da un

15

¹⁹ Arnheim, Rudolf, *Ensayos para rescatar al arte*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 25

instinto selectivo para hallar esquemas significativos de las formas y hábitos del animal en los que el artista primitivo acentuaba lo particular de cada uno de ellos como el vuelo del ave, la rapidez del venado o la fuerza del toro; en el período del neolítico tuvo lugar el desarrollo de un arte geométrico completamente abstracto. A diferencia de la tesis propuesta por Worringer en su libro *Abstracción y Naturaleza* consistente en que la abstracción del hombre primitivo, si bien fue producto de un estado psíquico de desconcierto o terror ante los fenómenos del mundo circundante, significó- argumenta el autor- un *retroceso* de su sensibilidad estética. Read por su parte considera que aunque la emoción que inspiró esta tendencia geométrica es el miedo a los acontecimientos que no tienen una explicación causal así como un miedo a la existencia o al ser, este paso dado constituyó una *ampliación* de la sensibilidad estética ya que las composiciones y dibujos de este período suponen procesos mentales que son inventivos y comparativos en los que la multiplicidad del entorno se reduce a unidad. Por ello, la imagen no era conservada en toda su realidad como venía sucediendo en el período anterior, sino que fue *transformada*. Esto significa que hubo una necesidad de la abstracción siendo su intención no suprimir el contenido de la vida sino dominarla bajo el poder de su voluntad creadora. Esto se tradujo en el uso de un lenguaje ininteligible para el no iniciado en donde la gramática del ornamento adquirió un significado simbólico, es decir, no fueron estos ritmos no figurativos aplicaciones mecanizadas de un motivo sin significados, sino mas bien consistió, como nos dice Cirlot en que “La aparición de figuras esquemáticas y de abstracciones de finales del período neolítico implicó un movimiento espiritual hondamente arraigado, que integraba el conocimiento y valoración de los símbolos, es decir, de las formas, hechos y actos sensibles como expresión de lo inteligible.”²⁰ Independientemente de que pudo haber una ciencia mágica de signos geométricos como el del ángulo hacia arriba = flecha, o el ángulo hacia abajo = triángulo píbico, fueron las formas como tales las que se desarrollaron por medio de una síntesis que diera unidad visual a una multiplicidad de elementos; para ello se sirvieron de la simplicidad al construir estructuras complejas con pocos elementos.



²⁰ Cirlot, Juan Eduardo, *El espíritu abstracto*, Barcelona, Labor, 1970. p.82

Posteriormente otra característica importante fue el desarrollo consciente de la composición formal y con ésta vino el empleo de la simetría así como el de manejar asimetrías introduciendo irregularidades en los diseños repetidos logrando al cabo un equilibrio en que la relación de las partes se relaciona con el todo. De esta manera se fijó una nueva conciencia de la realidad puesto que tuvieron lugar significados profundos y elementales en formas evidentes de gran vitalidad, (como las que se dieron en el naturalismo del período paleolítico); de esta vitalidad señala Worringer:

“Por sentimiento vital entiendo el estado psíquico en que la humanidad se encuentra *en cada caso* frente al cosmos, frente a los fenómenos del mundo exterior. Este estado se manifiesta en la calidad de las necesidades psíquicas, esto es, en la constitución de la voluntad artística absoluta, y tiene su expresión externa en la obra de arte, es decir, en el estilo de ésta, cuya peculiaridad es precisamente la peculiaridad de las *necesidades psíquicas*.”²¹

Llegados a este punto es importante considerar el paso de la realidad natural a la realidad artística. Siguiendo con Worringer, este autor menciona que de ningún modo debe considerarse lo bello natural como una condición de la obra de arte, ya que las leyes específicas de ésta son el apoderarse del objeto y convertirlo en arte. Esto significa que se encuentra del lado de la naturaleza pero en su sentido mas hondo sin un nexo con ella, si es que por naturaleza se entiende la superficie visible de las cosas. Esto tiene que ver mas con un acto de *voluntad artística* que se “apodera” de las cosas del mundo exterior considerándolas susceptibles de transformarse en un hecho artístico. Cuestión que retomaremos mas adelante. Mientras tanto veamos cómo es que esta *voluntad artística* se ha dado.

Worringer juzga que la historia del arte ha sido el encuentro incesante entre dos tendencias que él llama *proyección sentimental* que consiste en una voluntad artística hacia el naturalismo y que, en el caso del arte paleolítico creó con mayor frecuencia formas simples, esquemáticas o semi-abstractas, en las que su fuerza esta dada por el valor de vida que

²¹ Worringer, W., *Abstracción y naturaleza*, México, FCE, 1983, p.27

contiene para el hombre; fragmentos en los que la parte vale por el todo: así, una mano por ejemplo representa al ser humano total o los genitales representan la fertilidad. Y es que su percepción sensorial mostraba al ser humano del paleolítico las cosas de manera confusa y caprichosamente entremezcladas. Sus creaciones artísticas aislaban fragmentos del mundo caótico en los que la parte valía por el todo presentándolos en su unidad claramente deslindada del resto. Es así que el artista de este período tuvo la *voluntad artística* de reproducir las cosas exteriores en su clara individualidad material y no con un afán de mera habilidad manual que imitara el modelo natural. Esto nos lleva a la idea de que el artista de este período tenía una "...aspiración de redimir el objeto, en cuanto suscitaba un interés particular, de su vinculación con las cosas y su dependencia de ellas, a arrebatarlo del curso del acaecer y tomarlo absoluto"²² Worringer llama a la otra tendencia el *afán de abstracción*; consiste en que el artista se desprende de la arbitrariedad del mundo exterior, esto es, toma las cosas y las eterniza mediante un acercamiento a formas abstractas por medio del uso de la geometría: leyes de la simetría, el ritmo etc. encontrando de esta manera un mundo de reposo dentro de la fuga de los fenómenos que rebasaban toda cognición intelectual posible y que convertían a la existencia en algo insondable. A lo largo de la historia ambas tendencias no se encuentran claramente diferenciadas. El mismo Worringer ejemplifica con el estilo gótico en el que se puede observar en sus esculturas que los rostros responden a un impulso imitativo, mientras que en los ropajes impera un sentido de abstracción. Generalizando, nos encontramos con dos posibilidades con las que el artista se enfrenta para plantear su visión de la realidad que son: el inclinarse a favor de la imitación directa o perfeccio-



15

²² idemp. 35

nada, en este caso su finalidad será la ilusión y lo que presenta será una representación, una imagen aparente, o bien no quiere perfilar formas, sino inventarlas a partir de pretextos, no producir imágenes percibidas sino imaginativas, configuraciones en las que los objetos no se disponen en espacios formados a imitación de nuestro espacio empírico, sino en dimensiones imaginarias y espirituales en las que no funcionan las normas de nuestras experiencias sensoriales; surgen de la necesidad de dar forma perceptible a lo imperceptible estableciendo de esta manera los símbolos.²³

En definitiva, se trata de una fuerza inventiva, en la que el artista pone de manifiesto su capacidad imaginativa y su libertad en la obra, creando una nueva realidad y que, aún cuando pueda ser experimentada y gozada estéticamente tiene el carácter de las cosas, esto es, se puede tocar, escuchar, percibir etc. Heidegger nos diría en su libro *Arte y poesía* que el arte es "*tan naturalmente existente como las cosas*".

Las imágenes que crea un artista plástico son percepciones sensoriales logradas por medio de la manipulación de pigmentos, herramientas, soportes etc. y para la percepción primaria, las obras de arte son objetos de la misma categoría que todas las demás cosas de nuestro entorno. Nos llegan por los mismos canales: los ojos, los oídos, el tacto así como el habla. La cuestión cambia cuando intentamos establecer una diferencia entre las cosas y sus imágenes, entre los significados y los significantes. Para tener una buena comprensión del arte es necesario entonces que consideremos a las obras artísticas como entes con características diferentes al resto de la naturaleza. El arte emerge en el mundo de las cosas sin que, en principio, se distinga de dicho mundo pues posee el mismo rango de realidad, es una cosa mas, pero por encima de lo cósmico de la obra se encuentra *algo mas*, este *algo mas* es lo que Heidegger llama: lo *artístico*. ¿Qué es pues lo que denominamos como artístico?, ¿Que facultad humana es (inspiración, emociones, espíritu...) la que imprime lo *artístico* a un producto manufacturado y lo distingue del resto de las cosas existentes aun siendo hechos por el ser humano? Podemos indagar

²³ Comparase con lo estipulado por Jung, ver p. 19-21 de ésta tesis

en este hecho remontándonos a algunas concepciones que se tenían en la antigüedad clásica con respecto a las facultades propias de los artistas en la creación de las imágenes de sus dioses.

En esa época se tenía el concepto de *imitatio*, imitación, no como imitar algo previamente conocido sino como *llevar algo a su representación*, de tal manera que esté ahí en su plenitud sensible.

Gadamer nos dice en su libro *La actualidad de lo bello* que el uso original de la palabra imitación esta tomada del movimiento de los astros pues las estrellas representan la pureza de las leyes y proporciones matemáticas -cuestiones no tangibles- que constituyen el orden del cielo, por lo que en este sentido la tradición no se equivocaba cuando decía que “El arte es siempre mimesis, esto es, lleva algo a su representación.”²⁴ Consideremos entonces, para entender ese *algo mas* al que nos referimos arriba, el concepto que se tenía en la Antigüedad tardía y en períodos posteriores sobre los conceptos de fantasía e imitación como parte de las facultades del artista y como constituyen la base para relacionar la imaginación con el artista que produce una realidad nueva llamada artística.

Orígenes, el Padre de la Iglesia Alejandrina del siglo II d.C., desarrolla en *De principiis* haciéndose eco de los estoicos que las creaturas dotadas de alma, la fantasía es tanto una imagen contemplada por los ojos de la mente como una voluntad o sentimiento tendente a la ordenación y regularización del movimiento en la imitación de dicha imagen y ejemplifica que las arañas tejen sus telas con fantasía así como las abejas elaboran sus celdillas. Esto significa que estos seres construyen sus casas sin basarse en un modelo similar dado en la naturaleza, surgiendo solo de su voluntad instintiva. De igual manera el artista al crear sus obras se guía en gran medida de las imágenes que “contempla” en su mente.

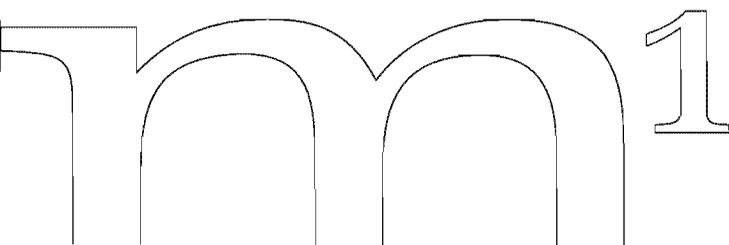
En la literatura clásica, la imaginación del artista era objeto de discusión en relación al tema específico de la representación visual de los dioses. El estoicismo, la más influyente escuela de pensamiento de

finales de la Antigüedad clásica, si bien puso en tela de juicio la validez de la imagen de los dioses, no las rechazó, sin embargo cuestionó a menudo el porqué se representaban de una forma determinada. Por ejemplo, Crisipo, filósofo estoico del siglo II a. C. manifestó que era infantil representar a los dioses en forma humana.

Posteriormente ciertos grupos culturalmente elevados de Roma declararon que, puesto que los dioses eran invisibles, no era posible su adecuada representación de forma visual (conceptos similares a los formulados por el judaísmo y el Islam). Estas corrientes de pensamiento condujeron al hombre el preguntarse cómo era capaz el artista de retratar a los dioses y qué era lo que ocurría en su mente que le permitía percibir la forma divina.

Estas cuestiones aparecen en los escritos de *Dión de Prusa*, llamado Crisóstomo, profesor de retórica del año 100 d.C. entre sus discursos la *Duodécima Oración* trata entre otras cosas de las artes visuales, en especial de la escultura, y argumenta que el origen de la imagen que el artista hace de los dioses en su obra procede por un lado de las tradiciones literarias así como el hecho de que el artista posee facultades creativas que son la fuente de las imágenes. Señala que en el caso de la escultura, la dureza de la piedra hace que el trabajo sea un proceso laborioso y lento, pero que la tarea más difícil de todas es que el artista *mantenga en su mente la imagen* hasta que termine el trabajo, por lo que la imagen de su mente es, por tanto, su modelo último.

Así mismo Filóstrato que vivió durante el siglo I d.C escribió en la *Vida de Apolonio de Tiana* algunas observaciones sobre el arte como la de la creatividad como fuente de la imaginación artística. Ejemplificando con la estatua de Zeus de Fidias, señala que ha sido la imaginación y no la imitación la que ha creado dicha obra argumentando que la imitación retrata lo que ve; mientras que la imaginación lo que no se puede ver. Y va más allá, pues derrocha la noción de imitación como algo puramente materialista, demuestra que no se puede trazar una línea segura entre mimesis y fantasía. De esta manera extraigo del libro de Barasch :



“Hablando en términos modernos, podríamos decir que nuestra percepción de la realidad- esto es, el objeto de la imitación- está llena de proyecciones de nuestra imaginación. Cuando vemos ciertas formas en el cielo, cuando en masas de nubes descubrimos <centauros y cabras, y lobos y caballos>, ¿no diríamos- en lenguaje moderno- que aquí la percepción está impregnada de proyecciones? Este lenguaje psicológico no es ciertamente el idioma de Filóstrato; él habría preferido la expresión <imágenes casuales>... lo que Filóstrato parece querer decir es que la imitación no es sólo hacer una copia de un objeto sólido; es también un tipo de concepción en el que existe un elemento de creatividad espontánea. Aún más, la lectura de un cuadro no es posible sin hacerla depender en cierto grado de la imaginación del espectador...”²⁵

Al final de la Antigüedad se consideraba que en la creación de una obra de arte no era suficiente ser capaz de percibir intensamente una imagen mental o de proyectar las propias fantasías sobre la naturaleza; era necesario poder comunicar las características propias de los materiales tangibles: telas, piel etc., esto es, poseer técnica y habilidad en la configuración de un objeto real, material.

Con el paso del tiempo todos estos conceptos llegaron a ser habituales en las ideas de los artistas adoptando nuevos rasgos. Por ejemplo entre los siglos XVI y XVII período que se ha llamado Manierismo se ponía énfasis sobre la visión del artista llamado *disegno interno*, que condujo al total rechazo de reglas y métodos científicos a la hora de conformar la obra de arte o en el período del Romanticismo en el siglo XIX que daba culto al artista visionario que contempla las insondables profundidades del alma.

Este punto es importante, pues es lo que realmente distingue al arte de otras realizaciones productivas humanas en las que se desarrollan los aparatos y las instalaciones de nuestra vida económica práctica y en los que lo propio de ellos es que nos sirven como medio y como herramienta; además se pueden multiplicar y son artículos que pueden sustituirse. Por el contrario la obra de arte al ser un producto de la proyección y de la interioridad subjetiva del hombre lo convierten en algo irremplazable en cuanto que responde a la particularidad artística subjetiva que le dio origen; el hecho que una pintura o cualquier objeto

artístico puede ser reproducido de manera masiva con tecnología de punta es otra cuestión que tiene que ver con el mercado del arte o en su difusión. Es decir lo que hay que destacar aquí es toda esa carga de imaginación, emociones, sentimientos, ideas y manejo de los materiales que el artista vive en la realización de su obra.

Así mismo las obras de arte difieren de las de la naturaleza, pues no pueden limitarse a *estar ahí*, como una piedra o un animal. Al ser producto de la actividad del ser humano, la obra de arte sólo puede estar ahí por una finalidad. Heidegger distingue en su libro *Arte y Poesía* a la obra artística no sólo de las cosas de la naturaleza, sino de los objetos de carácter utilitario como puede ser unos zapatos, por dos motivos. Primero, al considerar a la obra de arte una cosa *confeccionada*. Con esto se refiere a que, para surgir la obra de arte es necesaria la *hechura*, pues la obra de arte es creada con una materia prima ya sea piedra, pigmentos, tela, sonido, palabra, etc.. Esto es lo que llama lo *cósico* de la obra de arte.

El creador de objetos útiles- como un zapatero y sus zapatos-, los concibe en función de los materiales que va a utilizar basándose en sus conocimientos sobre las características de un material, y es capaz de predecir por lo general y en gran medida, el resultado de su trabajo. Normalmente el objetivo mental del objeto, no sufre la traición de los materiales físicos, de los cuales toma forma la idea inicial que, dicho sea de paso, está determinada por un necesidad específica y bastante clara con características práctico-utilitarias.

En las obras artísticas, la situación es diferente pues la idea que el artista tiene es menos explícita y predecible y va surgiendo paulatinamente como resultado de su interacción con el medio físico (pigmentos, pinceles, etc.). Hay todo un salto desde lo que se planea y se hace hasta lo que finalmente resulta. Este salto es lo que la distingue en su unicidad e insustituibilidad. El artista tiene que experimentar mucho para poder lograr congeniar su idea, *su imagen*, con los materiales de su oficio. A través de la lucha característica del artista

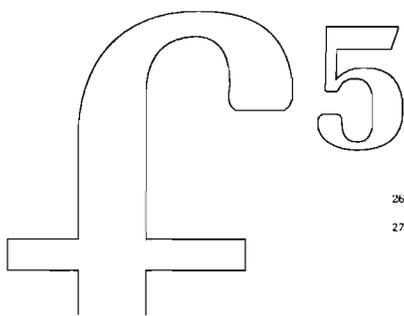
con los materiales, se descubre que los objetos físicos no son materia inerte. Sino que lo trasciende puesto que toma consciencia de lo que son y por la hechura a lo que los somete evidencia, nos dice Heidegger, sus propiedades particulares: así el metal llega a brillar y centellear, la piedra manifiesta su dureza, los colores llegan a lucir, el sonido a sonar.

Segundo, Heidegger señala que la obra de arte *establece un mundo*.²⁶ El hombre en su existir, y gracias a su libertad, se humaniza cuando funda sobre la tierra su morada pues crea a sus dioses y a sus demonios, abre caminos, pautas, se abre a lo existente, todas las cosas se organizan y adquieren cierto sentido, esto es, *establece un mundo*. El hombre al hacer un mundo, intenta sublimar a la tierra que es la salvaguarda de la materia prima que el hombre al establecer su mundo, descubre. “El mundo se funda



en la tierra y la tierra irrumpe en el mundo”²⁷ El mundo pues, es un conglomerado de cosas que estructuran la existencia del ser humano pues es creado por el hombre mismo.

La obra de arte, al mostrar lo cósmico, permite acceder al reino que se abre por su medio y al hacerlo entra en operación el acontecer de la verdad consistente en que *establece un mundo*. Esta verdad es un abrirse a lo existente, patentiza lo que es, distingue y clarifica conceptos, actos, objetos etc.(lo valiente se distingue de lo cobarde, la blandura de la dureza, lo que es amo y lo que es siervo...), no limitándose a describir el aspecto que tienen las cosas, pues en lo existente y habitual, nos dice Heidegger, nunca se puede leer la verdad es decir, actúan como plataforma, cimiento y materia prima de la cual el ser humano emplea para encontrarse como ente, esto es, *se conoce* y al hacerlo encuentra la verdad.



²⁶ Heidegger, Martín, *Arte y Poesía*, FCE, México, 1992, p.77

²⁷ Idem P.80

Heidegger nos da un ejemplo de una obra arquitectónica de la Grecia antigua que por su belleza y sobre todo por su claridad citaré textualmente:

“Una obra arquitectónica, como un templo griego, no representa nada. Se levanta con sencillez en el hendido valle rocoso. El edificio circunda la figura del dios a la que deja alzarse, oculta por el pórtico, allá adentro, en el recinto sagrado. Mediante el templo está en él presente el dios. Esta presencia del dios es en sí la ampliación y delimitación del recinto como sagrado. Pero el templo y su recinto no se esfuman en lo indeterminado. El templo por primera vez construye y congrega simultáneamente en torno suyo la unidad de aquellas vías y relaciones en las cuales el nacimiento y la muerte, la desdicha y la felicidad, la victoria y la ignominia, la perseverancia y la ruina, toman la forma y el curso del destino del ser humano. La poderosa amplitud de estas relaciones patentes es el mundo de este pueblo histórico. Partiendo de tal ámbito, dentro de él se vuelve un pueblo sobre sí mismo para cumplir su destino.

El edificio en pie descansa sobre el fondo rocoso. Este reposo de la obra extrae de la roca lo oscuro de su soportar tan tosco y pujante para nada. En pie hace frente a la tempestad que se enfurece contra él y así muestra la tempestad sometida a su poder.

El brillo y la luminosidad de la piedra aparentemente debidas a la gracia del sol, sin embargo, hacen que se muestre la luz del día, la amplitud del cielo, lo sombrío de la noche. Su firme prominencia hace visible el espacio invisible del aire. Lo inmovible de la obra contrasta con el oleaje del mar y por su quietud hace resaltar su agitación. El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo, toman por primera vez una acusada figura, y así adquiere relieve lo que son... El templo en pie abre un mundo y a la vez lo vuelve sobre la tierra que de tal modo aparece ella misma como el suelo nativo.

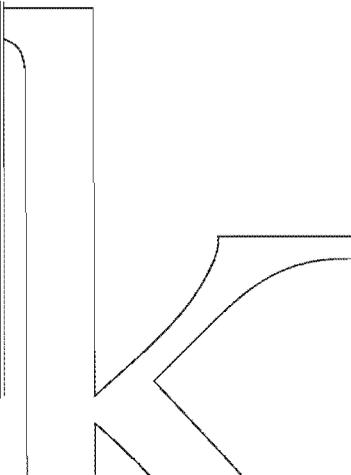
El estar en pie el templo da a las cosas su fisonomía y a los hombres la visión que tienen de sí mismos.”²⁸

Destacaré de esta cita dos ideas, así como el templo le da sentido al dios que contiene, la tierra virgen, en bruto digamos, es la que le da sentido al templo pues las culturas en este caso la griega, *someten* a los

²⁸ Idem p.70-72

elementos naturales. Y al hacerlo patentiza su sentir, su pensar, sus creencias, sus miedos, su moral, su ética como pueblo y a su vez provoca que éstos elementos naturales, que son su materia prima, el hombre los contemple en toda su dimensión natural. Resulta esclarecedor para la conciencia del ser humano. Esta situación da por resultado lo que Heidegger dice de manera extraordinaria en la última frase que cito: *“El estar en pie el templo da a las cosas su fisonomía y a los hombres la visión que tienen de sí mismos”*

En este sentido es que la obra de arte es mas que una mera cosa puesto que “dice” algo mas; por su materialidad revela y hace conocer “lo otro”, y por esto, la obra es símbolo.



16

[2.2] La obra de arte como símbolo

Pero, ¿Qué quiere decir símbolo?, en principio es una palabra técnica del griego que significaba “tablilla del recuerdo”. Se cuenta que el anfitrión griego rompía una tablilla en dos partes y regalaba al invitado una de ellas cuando se iba, de tal suerte que al ser embonadas aquellas en un futuro pudieran reconocerse mutuamente los dueños o los descendientes.²⁹ El sentido técnico originario del símbolo es entonces: algo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido.

Su noción conceptual mas simple es la que empelaba Platón como “uno compuesto de dos”³⁰ es así que en el *Banquete* se relata una historia sobre la esencia del amor. Cuenta que los hombres eran originalmente seres esféricos, pero habiéndose comportado mal, los dioses los cortaron en dos. Ahora, cada una de estas dos mitades que había formado parte de un ser vivo va buscando su complemento para llegar a ser “uno compuesto de dos.”

El hecho es que el símbolo vino a ser una señal de relación a la que se había provisto de una significación especial que no era perceptible para los sentidos. El símbolo, entonces, tomó una significación suprapersonal como imagen de algo que no se puede expresar directamente. Giedion nos dice que el origen del símbolo se remonta al arte primitivo en la era musteriense como huella de los primeros tanteos del hombre de Neandertal en busca de una organización espiritual que trascendiera sus sencillos materiales de su existencia utilitaria. “La simbolización nació de la necesidad de dar forma perceptible a lo imperceptible. Surgió tan pronto como el hombre tuvo que expresar la relación inquietante entre la vida y la muerte...”³¹ Este autor señala que el simbolismo es una necesidad inherente en el ser humano ya que gracias a él puede establecer su adaptación al entorno y restaurar el equilibrio entre sus mundos interior y exterior pues el hombre no solamente vive en un mundo material sino también en un universo simbólico. Sin embargo con el desarrollo del pensamiento racional y las leyes de la lógica que vienen permeando el pensamiento desde el Renacimiento, han ganado terreno al pensamiento simbólico

1

²⁹ Hay otros ejemplos de regalos que el anfitrión hacía como el de una moneda o un anillo rotos.

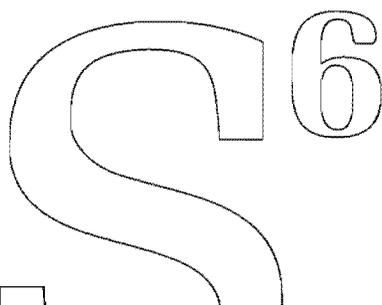
³⁰ Op cit p.110

³¹ Idem p.107

por lo que el hombre actual vive de una manera instrumental, tecnologizada que se reflejan en nuestra incapacidad imaginativa para elaborar formas que contrarresten los males de nuestra cultura. Y señala que : "No es difícil entender como se ha producido todo eso. El hombre de hoy tiene que soportar una carga enorme y creciente de conocimiento intelectual, y al mismo tiempo su mundo emocional ha ido atrofiándose progresivamente"³² Considera entonces que la clase de símbolo posible que el arte contemporáneo emplea es como el de un proceso regenerativo o terapéutico, un escape del frenesí tecnológico. Protesta contra los criterios estrechos de causa y efecto lógicos unidimensionales y encasillados, pues no todo obedece a los dictados del razonamiento lógico; hay muchos aspectos de la experiencia humana que escapan a la lógica de causa y efecto. En este sentido la esencia del símbolo-y con el él arte- de ofrecer significados múltiples, libres, intuitivos son indispensables. "Mientras que en las eras primitivas la magia, el mito y la religión suministraban al hombre una coraza espiritual contra el entorno hostil, hoy está desguarnecido y desnudo. Buscando una compensación, ha tenido que crear símbolos e imágenes interiores sacadas de sí mismo... Hoy día el hombre medio parece haber perdido la clave de su propio ser, aunque sigue creyéndose sabedor de lo que le gusta y es capaz de expresar lo que siente."³³

Y es que de lo que se trata, es de dar forma visible a la vida que hay tras las cosas, he aquí la dimensión simbólica de la verdadera obra de arte, darle expresión a un mundo que está detrás de la consciencia. Es llevar las apariencias a la realidad del fondo, al espíritu de la materia. El artista lo ha buscado de infinitas maneras, ya sea a través de la fantasía, lo surreal, lo onírico, el azar o dándole la "espalda" a las cosas, como es el caso del arte abstracto que no contiene objetos concretos o identificables de manera inmediata. Kandinsky decía que:

"La forma, aunque sea totalmente abstracta y geométrica, tiene un tañido interior; es un ser espiritual con efectos que coinciden absolutamente con esa forma". "El impacto del ángulo agudo de un triángulo en un círculo es, realmente, tan abrumador en su efecto como el dedo de Dios tocando el dedo de Adán en Miguel Angel".³⁴

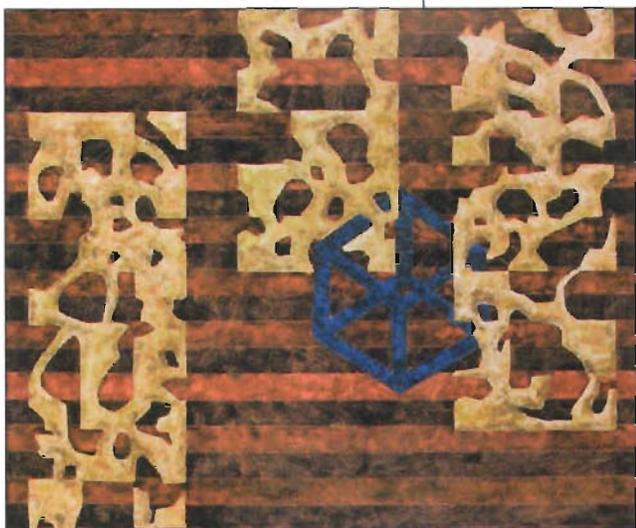


³² Idem p. 107

³³ Idem p. 108

³⁴ Jung, Carl G., *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, 1997, p.268

Así mismo Kandinsky consideró que la importancia de las grandes obras de arte de todos los tiempos no residía en la superficie de las cosas que nos rodean, esto es en su apariencia externa, sino que el artista tenía que urgar en la raíz de todas las raíces por lo que los ojos del artista tendrán que estar alerta a la voz de su necesidad interior.



En términos de Heidegger, la misión del arte es poner en operación la verdad del ente, y para que esto suceda no se trata de que el artista reproduzca lo singular de los entes existentes, sino de la reproducción de la esencia general de las cosas que debe develar y descubrir; por tanto *“es claramente inaceptable pensar en una relación de imitación entre la realidad y la obra de arte”*.³⁵ En este mismo sentido el pintor Franz Marc pensaba que las cosas nos dejan de hablar cuando reparamos únicamente en su apariencia exterior; por lo que la meta del arte era el poder revelar la vida supraindividual que hay detrás de todas las cosas para poder llegar de esta manera a mirar el verdadero rostro del ser.

Para Heidegger la obra de arte nos debe sacar de lo habitual, tiene que transformar las referencias corrientes con el mundo y la tierra pues ambas son una especie de velo que nos impide “ver”. Al hacer esto, la obra de arte no aísla al hombre de sus vivencias, sino que las inserta en la pertenencia a la verdad que acontece en la obra. Aquí es importante considerar la contemplación por parte del espectador ya que ésta acontece en diferentes grados del saber y con un alcance y claridad diferentes. Hay que considerar que el espectador y el artista se encuentran insertos en una condición espacio-temporal que los delimita, por lo que la verdad que encuentren siempre estará sujeta a esta condición limitada.

37

³⁵ Op cit p.64

Teniendo estas ideas y conceptos como plataforma podemos entender con mayor claridad la ideas arriba expuestas que Heidegger plantea, así como el acceso al ser que se opera por medio de la obra de arte.

Mencionábamos líneas arriba que el paso del período paleolítico al neolítico, significó una ampliación de la sensibilidad en el hombre. Cada época, como lo fue la Edad Media, o el Renacimiento, abren un mundo nuevo y esencial. En cada pueblo se acuñan conceptos de esencia que se proyectan y se transforman, cada vez aconteció una ampliación de la sensibilidad y del conocimiento humanos; cada vez aconteció la *desocultación del ente*, teniendo el arte un papel relevante en este sentido.

Conrad Fiedler, filósofo alemán que reflexionó sobre la actividad artística, concebía el trabajo del artista en un escrito que data de 1876 titulado *Sobre la valoración de las obras de artes plásticas*,³⁶ como un acto de apropiación espiritual en el que no realizaba una copia servil de las cosas determinado por una emoción arbitraria, sino que era producto de una acción libre. A mi entender, como la mencionada voluntad artística planteada por Worringer. En otro ensayo *Naturalismo moderno y verdad artística*, Fiedler reprocha a los naturalistas que confundan la verdad con la realidad y que se limiten a equiparar la apariencia engañosa de la realidad existente con la realidad absoluta. Fiedler menciona que tampoco se trata de que el artista ennoblezca a la realidad con un enfoque idealista que intimide un exceso de naturalismo, sino que formula un tercer principio creativo arraigado en la contemplación de la naturaleza:

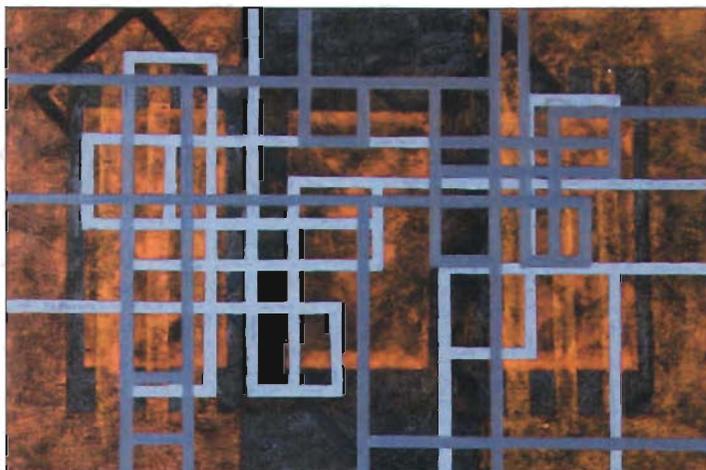
“no es tarea del arte arrastrarse por los bajos fondos de la realidad, ni tampoco es su vocación dudosa descender desde un imperio fabuloso para salvar a los hombres de su realidad. Si ya desde antiguo ha habido dos principios, el de la imitación y el de la transformación de la realidad, que se han disputado el derecho a ser la verdadera expresión de la esencia de la actividad artística, sólo será posible un apaciguamiento de la disputa introduciendo en lugar de estos dos principios un tercero, el principio de producción de realidad. Porque el arte no es otra cosa, más que uno de los medios por los que el ser humano llega a captar la realidad.”³⁷

³⁶ Citado por Werner Hofmann en *Los Fundamentos del arte Moderno*, Barcelona, Península, 1995, p.399

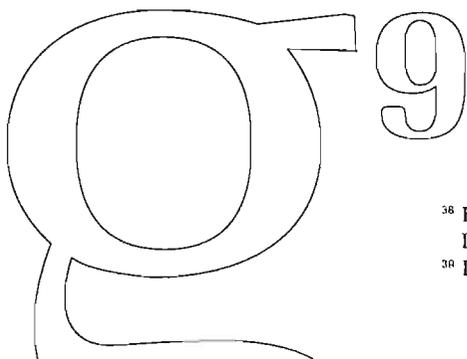
³⁷ Idem p.197

En otra ocasión dice de la actividad artística:

“La actividad artística comienza cuando el hombre se ve enfrentado al mundo como algo infinitamente enigmático en su apariencia visible, donde, impulsado por una necesidad interna, se apodera espiritualmente de la confusa masa de lo visible y la convierte en existencia configurada. En el arte el hombre emprende una lucha con la naturaleza, no por su existencia física, sino espiritual...”³⁶ y de esta forma configura su existencia. Por eso el arte no tiene que ver con formas dadas previamente a su actividad sino que el principio y el fin de su actividad reside en la creación de formas que llegan a existir gracias a él. Lo que todavía permanece intacto para el espíritu humano es lo que estimula su actividad, de esta manera el artista “No parte de pensamientos o de productos intelectuales para elevarse a forma, a figura, sino que se eleva más bien a forma y figura desde lo que carece de ellas: aquí reside todo su significado espiritual.”³⁹



El pensamiento de Fiedler gira en torno a la actividad artística como productora de puras creaciones formales que se encuentran ligadas a la naturaleza pero que se desprenden de su pura apariencia por una formación libre y autónoma; el artista se convierte en un *co-ejecutor* de las fuerzas activas de la naturaleza, pues hay una penetración en la naturaleza cuyo resultado es la comprensión de su ley y su necesidad. En esto hay indicios de una intención paralela a la de artistas como Paul Klee, quien pensaba que un artista no adscribía a la forma natural una significancia convincente, ya que no podía ver en los productos



³⁶ Fiedler Conrad, *Escritos sobre arte*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1991, p.82

³⁹ Idem p. 83

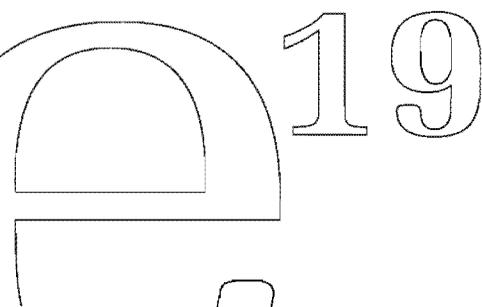
formales de la naturaleza la esencia del proceso creativo, sino que le concernían más sus fuerzas formativas. En este sentido Mondrian acusaba a los cubistas de no llevar el cubismo a lo que el consideraba sus últimas consecuencias que era el expresar la realidad pura, esto es, trascender las cambiantes formas naturales a la incambiable realidad pura.

Cezanne, otro de los precursores del arte del siglo XX, que si bien su obra era de carácter representativa, rechazaba un ilusionismo que fuera gratuito pues el pretendía que su arte fuera *una armonía paralela a la de la naturaleza*, por lo que el artista tenía que callar todos sus prejuicios y ser un eco perfecto del motivo que tenía en frente. Sin embargo comprendía que el artista se encontraba en una dialéctica durante su proceso creativo al tener que lidiar con el dominio de su oficio ya que al ser el medio con el cual responde a la comprensión de la naturaleza le obliga a experimentar con ellos por lo que hay ocasiones en que éstos se revelan. No obstante el reto era el *transformar el mundo en pintura*.

Fiedler considera en este sentido que el artista, el pintor en particular, trabaja con signos artificiales, ya que la actividad artística se basa en que las formaciones espirituales se expresan en creaciones formales que acaecen en el lienzo.⁴⁰ Estas creaciones son signos artificiales que el artista inventa pues lo que pinta el artista no puede coincidir con lo que ve ni siente, esto se encuentra íntimamente ligado al acto creativo de *transformar el mundo en pintura* que menciona Cezanne.

Fiedler considera que este hecho no supone una pérdida sino una ganancia pues el acto creativo proporciona nuevas experiencias tanto del creador como del espectador por lo que ejemplificaba:

"En tanto que nosotros también trazamos únicamente un contorno torpe... creamos algo nuevo, algo distinto a lo que previamente estipulaba nuestra idea del rostro.- Hasta en el gesto que no sobrevive al momento de su surgimiento, en los intentos más elementales de una actividad pictórica, la mano no hace lo que el ojo hace, lo que

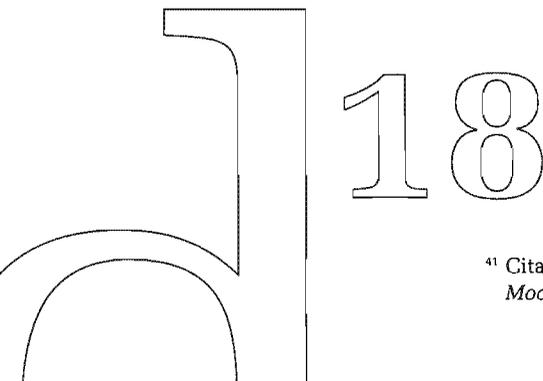


⁴⁰ Recuérdese la dimensión cósmica de la obra de Heidegger

habría hecho; surge más bien algo nuevo, y la mano retoma y continúa el desarrollo de aquello que hace el ojo precisamente en el punto donde éste llega al final de su actuación”⁴¹

Gombrich diría que el artista que pretende representar una cosa real o imaginada no empieza abriendo los ojos y mirando, sino tomando colores y formas y construyendo la imagen requerida.

Asumiendo pues que la actividad artística es antes que nada una elaboración de realidades formales autónomas, y no solamente la reproducción de realidades anteriormente percibidas, se tiene abierto el acceso a todas las posibilidades formales del siglo XX y XXI y en particular de la pintura abstracta.

A large, stylized number '18' is positioned on the left side of the page. The '1' is a simple vertical bar with a small horizontal top bar. The '8' is composed of two circles, one above the other, with a vertical line through the center. The entire number is rendered in a clean, black outline style.

⁴¹ Citado por Hofmann, Werner, *Los Fundamentos del arte Moderno*, Barcelona, Península, 1995, p.403-404

[3] capítulo

Propuesta **pictórica**
personal

[3] capítulo

Propuesta pictórica personal

Desde niño me intrigó y apasionó la pintura y me sentí atraído por ella. En cierta medida por circunstancias familiares puesto que desde pequeño asistía a exposiciones y tuve cerca de mí libros que hablaban de ella; así también algo se hereda puesto que tanto mi madre como mi padre tienen parentesco con Chucho Reyes Ferreira.

Durante mi estancia como estudiante en la ENAP tuve algunos maestros y compañeros (que por cierto querían ser pintores), que atacaban constantemente a la pintura a favor de otras expresiones “vigentes” y “contundentes”. Hay que entender que pintar implica además de la actividad de las manos, de la total sensibilidad del cuerpo y la mente; además la pintura no sólo se ve con los ojos, frente a ella es menester un ser activo total. Si no es así, sucede lo que un proverbio árabe dice de una persona que es testaruda: “cuando se les señala que miren la Luna; sólo ven el dedo”

Yo mismo en mi proceso formativo, realicé algunos trabajos “alternativos”⁴² en los que se articulaban diversos sentidos mas allá de un interés *puramente* estético que incluso fueron bien valorados. Por ello, fui invitado a participar en un grupo de artistas “alternativos” pero no acepté. Mi empatía hacia la pintura predominaba ampliamente.

No es el caso de relatar en este espacio los motivos de toda mi inclinación hacia ella, pero quisiera mencionar un hecho que me hizo reflexionar más en pro de la pintura como manera de expresión. Visitando la bienal 2000 del Whitney en Nueva York, y como en casi toda exposición de artes visuales, observé una diversidad de propuestas:

⁴² Fue cuando curse la materia de Teoría del Arte en la ENAP, que impartía el ex director del X Teresa Arte Actual, Guillermo Santamarina el cual llevaría la batuta de dicho grupo.

video, foto, pintura, instalación, escultura, dibujo, conceptual, etc. De entre todas ellas probablemente la tendencia menos presente era la pintura (y menos la pintura abstracta) ¿A qué se deberá esto?, ¿Sería que la pintura es un arte difícil de hacer y de comprender? Por supuesto que esta exige una contemplación prolongada y meditación profunda; si no la miramos durante un largo rato —actitudes que nuestro mundo contemporáneo no ayuda con mucho— y con el corazón y la mente abiertos no veremos nada excepto un conjunto formas y colores.

Es claro que si yo pongo en una galería un pedazo de cadáver, seguramente para el común será más “contundente”, es decir producirá una mayor impresión que un lienzo pintado con el mismo motivo. No estoy en contra de las propuestas alternativas; una misma cosa o nexo de cosas puede tener valores distintos dependiendo de su contexto; mucho de la práctica artística contemporánea surge como *generadora* de sentidos, es decir, su materia prima es el significado, así mismo considero sencillamente que el ser humano es un ente muy complejo y una variedad de propuestas pueden ser beneficiosas. Lo que sucede es que en numerosas ocasiones (por supuesto, también encontrando ejemplos en la pintura) se abusa de facilismos y mas que nos presenten modos insólitos de percibir y que nos abran las puertas a ámbitos que requieren significados impensables, muchos de ellos son ya estereotipos amén de que son terrenos ya pisados por los dadaístas y por Duchamp en particular . Caso diferente son por ejemplo, las a mi juicio, interesantísimas instalaciones de J. Kounnelis, o mas recientemente en el 2004 una instalación que aprecié del artista neocelandés Oleafur Eliassan “The Weather Project” en la Tate Modern de Londres.

Entiendo sin embargo que la cuestión del “arte” no es que tenga que ser “difícil”, “laborioso en su manualidad”, valoro la importancia de la idea, el concepto y del azar en la creación de una obra. La técnica está al servicio de un proceso artístico, en este sentido la manipulación técnica se convierte *“en una necesidad para el espíritu artístico cuando éste siente la exigencia de llevar a existencia suprema lo que vive en él”*.⁴³

2

⁴³ Fiedler Conrad, *Escritos sobre arte*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1991, p.88

La pluralidad de ideas en un mundo globalizado hace que el arte se pluralice también teniendo cabida una innumerable variedad de propuestas. No obstante, a pesar de que el arte *debe desafiar* (Ortega y Gasset decía que el arte debe ser “adolescente”), creo que mucho de lo que observamos como “nuevas propuestas” son oportunismos que se antojan moda dando por resultado lo que Andrés Ruiz escribe:

“Tácticos y estratégicos, con próspera fama de simuladores, los disfrazados de artista tienen más fácil su carrera en incierta gama de trabajos más o menos manuales y más o menos filosóficos que suelen llenar la feria de cachivaches. Pero a veces eligen disfrazarse de pintores”⁴⁴

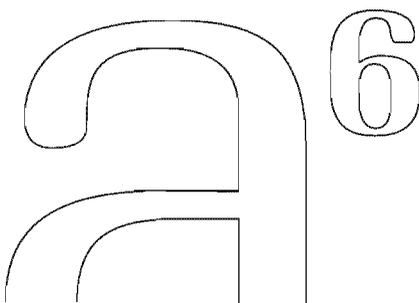
Tal como algunos grupos religiosos han proclamado “el fin del mundo”, también se ha intentado “matar” a la pintura; pero como menciona Andrés Ruiz, las muchas muertes teóricas de la pintura que han tenido lugar, han sido “muertes” de las correspondientes finalidades que a la pintura le han sido encomendadas. Tal y como Fiedler lo advirtió ya, en ¡1887!: *“Tan sólo cuando nos liberemos de la prevención de que el arte debe servir al cumplimiento de tareas prestadas de otros ámbitos vitales seremos capaces de seguir su vida interna”*.⁴⁵ Me parece que esto último tiene que ver con lo que Aristóteles llama como *entelequia*, que a decir de Goerge Steiner es *“el puro desplegarse de la forma potencial”*⁴⁶ Siguiendo esta idea, este autor dice que el arte no objetivo y el minimalista es el que más nos aproxima al *tejido de la creación* puesto que mantiene un contacto seminal con las fuerzas generativas siendo éstas *sin forma y vacías* y de las que surge el arte, *“...y a partir de las cuales prefigura los modos ilimitados de ser, y la adquisición de su forma... El arte no figurativo y minimalista es siempre una pre-figuración. Implica y anuncia el advenimiento de posibilidades ilimitadas de representación; posibilidades, sugerencias de substancia nominal y objetividad mimética donde los vacíos en el centro de un Mondrian o el <polvo galáctico> uniéndose hasta compactarse en el “Negro sobre negro” de Reinhardt construyen, por decirlo así, un refugio.”*⁴⁷ Podemos inferir entonces que el arte pertenece a una esfera particular y cerrada de la

⁴⁴ Andrés Ruiz, Enrique, Vida de la Pintura, Pre-textos, España, 2001, p.99

⁴⁵ Op cit. p. 262

⁴⁶ Steiner, George, Gramáticas de la Creación, Ed Siruela, España, 2001, p. 145

⁴⁷ ibidem



actividad humana, como una ocupación originaria y con reino propio de la naturaleza humana. La pintura abstracta es un ejemplo de ello. Así podemos preguntarnos lo siguiente: ¿cómo es que podemos explicar la fascinación que imprime la música religiosa de un Bach por ejemplo, a gentes de diversas culturas, creencias y épocas; siendo que fue creada para una iglesia, época y lugar en particular? Creo que debido a la fuerza configuradora propia de su arte; a que responde mas allá de caprichos, intereses e intenciones de diversa índole. Es entonces cuando el arte se convierte en revelación y muestra el producto real de aquello a lo que impulsa la necesidad del espíritu.

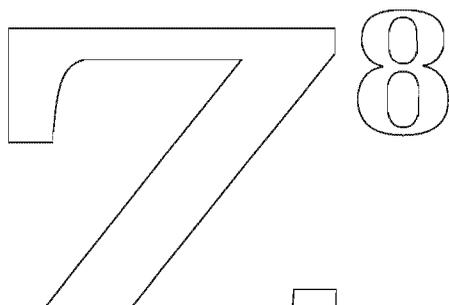
La pintura es perenne. La pintura que se sale de lugares comunes, es algo vivo y como todo lo vivo dinámico; el citado autor Andrés Ruiz afirma que la pintura no es un espejo en el que nos podemos mirar, sino algo que nos mira, que nos hace responsables de lo que vemos, que nos muestra el vacío inmenso que somos y nos pide que le demos en él albergue y abrigo.

El mundo plástico inventado por los pintores existe y no va a desaparecer. “La pintura es un hecho, y lo es ya cuando nosotros llegamos a ella. Sirve de poco, pues, defenderla, y de menos atacarla.”⁴⁸ En cuanto a la pintura abstracta, es el Universo en el que vivimos hoy y que seguirá siendo explorado.

En mi caso intento trascender haciendo pintura. Hablaré un poco de ella reconociendo mi corta experiencia, reflexionando de quienes aprendo y de quienes la han hecho.

¿Qué mas con la pintura abstracta?

Maurice Denis pintor francés (1870-1943) es autor de la famosa definición de la pintura: “una pintura- antes de que se convierta en un caballo de guerra, una mujer desnuda o alguna anécdota- es una superficie plana cubierta con colores dispuestos en un cierto orden”.⁴⁹ Puede pensarse que es esta una definición demasiado simplista, y en



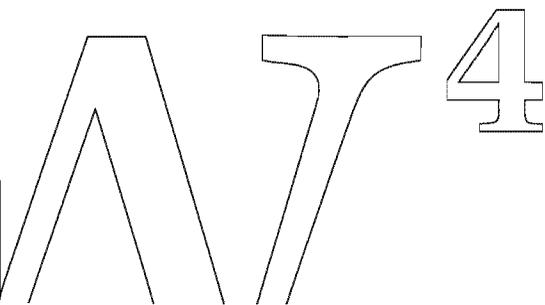
⁴⁸ Andrés Ruiz, Enrique, Vida de la Pintura, Pre-textos, España, 2001, p.40

⁴⁹ Sturgis, Alexander, Entender la pintura, Barcelona, Blume, 2002, p.239

un sentido lo es, sin embargo denota de una manera muy clara lo que es el fenómeno pictórico, mismo que ha sufrido numerosas variantes según los tiempos y las edades y según las individualidades de los artistas que se han expresado en esas épocas. Por ejemplo todavía hay mucha gente que se desconcierta con el arte abstracto o no figurativo, algunos otros dirán que es “café frío”. Para los más se cree que es una innovación del siglo XX y que transforma el arte en algo difícil, algo que no se puede entender. Mucha gente se pregunta ¿Y esto que significa? Si bien es cierto que el arte puede traer en su degustación cierto tipo de conocimiento, éste no pertenece a lo que comúnmente entendemos por conocimiento. Sucede aquí que mucha gente se queda en una mera lectura denotativa sin profundizar en el contenido expresivo esto es lo connotativo; para ello es preciso recurrir a asociaciones, sensaciones, ideas, pensamientos y experiencias sensibles de diversa índole amén de apreciar y poder captar la estructura expresiva de la obra y el carácter de su mensaje.

El conocer se dirige de modo específico a eso que llamamos verdad, y para llegar a esta “verdad” ponemos en juego las potencias de nuestra razón, de nuestra capacidad pensante. En este sentido el arte abstracto en particular no procurara una comprensión de este tipo pues por esencia no está destinado para ello, su función es otra. Piénsese también que estas formas abstractas o no figurativas no son patrimonio del siglo XX o XXI, como sabemos así como existe un arte figurativo del paleolítico, el de las famosas pinturas rupestres de Altamira y Lascaux, a éste le sigue un arte abstracto desarrollado en el neolítico.

Y es que la esencia del arte nunca ha tenido que ver con la reproducción fiel de la naturaleza, esto es, el arte nunca “representa”, el arte “presenta”. La idea de representación supone que el arte es algo así como una reproducción lo más exacta posible de lo que nuestros ojos perciben en el mundo de la naturaleza, pero ello no es así, nunca fue así, ni siquiera en aquellas manifestaciones del arte clásico. El clásico griego, como su antecedente egipcio y su sucesor romano, en muy pocos momentos pretendió aproximarse al naturalismo.

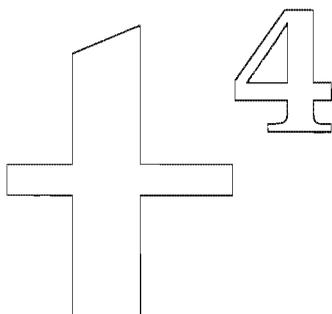


Winckelmann admiró a los griegos precisamente por el grado de “idealismo” que encierran esas imágenes⁵⁰. Hacen sin duda referencia al mundo de la naturaleza, pero su objetivo no es representar la naturaleza, sino a tipos ideales que en su mayoría serán identificados con dioses y con diosas, así como antes lo fueron con faraones divinizados y luego lo serán con emperadores también elevados a la categoría de divinidades. En este sentido Daumier señaló alguna vez: “me desesperaría si mis figuras fueran buenas... yo no las quiero académicamente correctas, si se fotografiara a un hombre que cava, ciertamente no cavaría... encuentro las figuras de Miguel Angel admirables, aunque las piernas decididamente sean demasiado largas, la caderas y los muslos demasiado anchos.”⁵¹

Alguien podría pensar que esto no deja de apuntar a una representación, por más idealizada que sea, pero, re-presentar significa presentar dos veces, repetir una misma cosa, la meta del arte nunca fue esa. En todo momento de lo que se ha tratado es de la “presentación” que logra el artista a partir de una realidad dada, pero nunca sustituyendo a esa realidad por otra igual sino creando o traduciendo por sus propios medios, una realidad nueva y distinta, una realidad autónoma, una realidad que nos presenta otra realidad, que es la del arte mismo.

“La invención es el origen y el Telos del arte. Podríamos decir que la naturaleza respira, vibra de manera natural, biológica, en tanto que la forma creada respira, vibra de manera artificial... cuando la forma del modelo se metamorfosea, en la forma, imagen de la tela, se ha pasado de un mundo a otro. Para penetrar en este último tendremos que adivinar, intuir, experimentar la respiración energética de las <formas significantes>; así llegaremos a convivir con esas nuevas naturalezas, las que a pesar de ser producto del hombre reclaman un ritmo vital distinto del que ordinariamente vivimos ”^{52, 53}

Vemos de esta manera que la definición de la pintura que nos da Maurice Denis encierra una verdad profunda; es a partir de esos elementos reductibles como se va desmadejando lo que puede llegar a parecer un indescifrable jeroglífico en un principio.



⁵⁰ Barasch Moshe, *Teorías del Arte*, Alianza, Madrid, 1999, p.258

⁵¹ Plazaola, Juan, *Introducción a la Estética*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1999, p.397

⁵² Lopez Churrúa, Osvaldo, *Estética de los elementos plásticos*, S/L, Labor, S/F, p.34-35

⁵³ Se me viene a la memoria en referencia a esto último la definición de arte que daba Bacon (el filósofo): “El arte es la naturaleza + el hombre agregado.”

En este sentido, el arte desarrollado sobre todo a partir del siglo XX y la abstracción en particular, hay que considerar lo que Humberto Eco llama el problema de la "obra abierta" señalando que el objeto es percibido por una pluralidad de consumidores, cada uno de los cuales llevará el acto de gustar sus propias características psicológicas y fisiológicas y su propia formación ambiental y cultural; esto conlleva a que todo deleite será dado de manera personal. En este mismo sentido el ya citado Parsons⁵⁴ señala que la experiencia del arte mas desarrollada consiste en llegar a apreciar las cualidades estéticas fuera de convencionalismos, es decir, hacemos juicios basándonos en nuestra propia autoridad; es una exploración constante de nuestra experiencia tratando de ser lo mas razonables posible por lo que se hace necesario establecer conversación con los otros para -razonablemente- reinterpretar o mas bien cuestionar nuestra experiencia a luz de lo que los demás digan; a final de cuentas es una cuestión de valores humanos surgida de cuestiones estéticas. Una prueba del yo que podríamos ser.

El creador por su parte crea la obra como "apertura" a una diversidad de respuestas que son afines a un mismo estímulo. La obra de arte se plantea como un estímulo para la libre interpretación. El símbolo presentacional viene a ser aquí determinante ya que viene a sugerir un campo de respuestas emotivas y conceptuales. Considero pues que en este sentido tal como lo señala Ignacio Salazar:

"las imágenes abstractas entregan al espectador la posibilidad de una lectura abierta, ya que al no tener el peso de la relación entre lo conocido y la narración de esos objetos, se puede reinventar la descripción de la obra que se observa".⁵⁵

Para ello el espectador tiene que tener voluntad y sensibilidad por lo que más adelante señala al respecto:

"Asimismo, la actitud del que ve por primera vez este tipo de pintura, debe contar con una buena dosis de curiosidad y disposición para, con ello, iniciar el recorrido de algo que nunca había visto; experiencia muy difícil, pues no se trata de que la obra lo entretenga, sino que acepte tenerla para sí... penetrar en la pintura y no quedarse en la epidermis de la misma"⁵⁶

48

⁵⁴ Ver nota # 16

⁵⁵ Salazar, Ignacio, Tesis de maestría *Un lugar en la pintura*, México, 2002, p.87

⁵⁶ *Ibidem*

Fisiológicamente la pintura es algo que ingresa a nuestra sensibilidad a través del ojo. El ojo es el órgano perceptivo que tiene mayor número de ramificaciones en el cerebro. El ojo pues, no solamente ve y percibe en un sentido primario o burdo; sino que, además, piensa. La visión no es simplemente una cuestión de recepción pasiva, sino un proceso inteligente de construcción activa. Lo que vemos es, invariablemente, lo que construye nuestra inteligencia visual. El ojo percibe brindándonos imágenes que en cuanto tales están dirigidas a nuestra capacidad de imaginación, que no quiere decir otra cosa que nuestra capacidad de proyectar imágenes incluido los colores, olores, texturas...

La pintura abstracta no es algo que está destinada a ser entendida en el sentido de la razón analítica de la palabra, su degustación requiere de un entendimiento mucho mas holístico. Sus ingredientes se incorporan a nuestra sensibilidad a través del ojo. En tanto el ojo es bastante más que un órgano que produce simples reflejos nos conduce a capas ricas de nuestra mente, ello permite que esa sensibilidad también se sustente en algunos aspectos que sí hacen a nuestra capacidad de análisis.

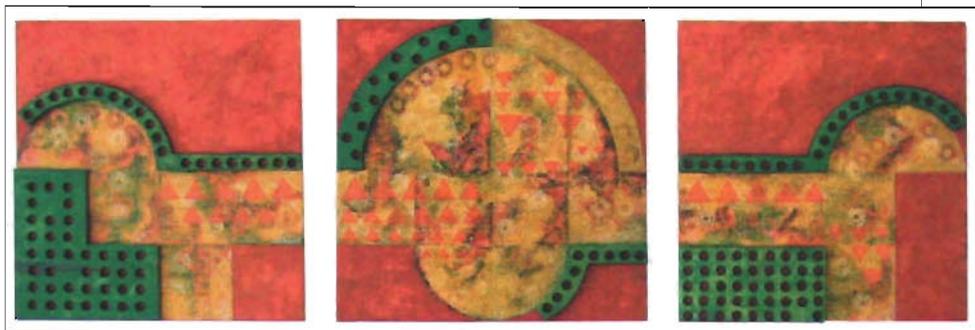
Por último, me gustaría complementar con una comparación entre la música y la pintura, tema éste que ha interesado a artistas y teóricos.

El arte abstracto puede compararse a la música sinfónica. En gran parte de la opera las actitudes escénicas y las canciones guardan relación directa con las pasiones que se pretenden expresar. La mas elemental noción musical nos conduce a saber que no se trata de dos músicas, sino de una misma música que se manifiesta de dos modos diferentes. La pintura abstracta pues, sería a la pintura figurativa lo que la música sinfónica es a la ópera. No se trata de dos pinturas diferentes en cuanto a los elementos esenciales de ambas: composición, arreglo de formas y colores en una superficie plana. El conocimiento del artista no es menos exigente en una forma que en la otra. Más bien habría que considerar lo que Whistler alguna vez escribió al comparar a la naturaleza con un teclado. La naturaleza contiene los elementos,

en color y en forma, de toda pintura, como el piano contiene las notas de toda música. La cuestión está en que el artista ha nacido para sacarlas de ella, elegir y agrupar con ciencia, así como el músico reúne sus notas y forma acordes hasta que *"...despierta el caos de la gloriosa armonía. Decir al pintor que hay que tomar la naturaleza como es, vale tanto como decir al virtuoso que puede sentarse al piano"*.⁵⁷

El lenguaje pictórico habla un lenguaje directo, del alma que la creó al alma del contemplador. Tratar de interpretar lo que la obra dice es como bien lo señala Susan Sontag una venganza que se toma el intelecto contra el arte, amen, de que la más simple de las sensaciones es indescriptible por lo que la obra de arte debe ser entendida no solo como algo que se nos ha entregado sino como una cierta manipulación de lo inefable. E incluso vamos allá al señalar que *"los elementos más poderosos de una obra de arte son, con frecuencia, sus silencios"*⁵⁸ por que nos confronta a nuestro propio mundo interno, esto es, a nuestros conflictos, tensiones y ambigüedades.

En definitiva el lenguaje esencial del arte abstracto hace referencia al tiempo del eterno presente, el tiempo de la experiencia estética, el tiempo espiritual; coadyuvando de esta manera a que fluya nuestra energía vital haciéndonos más receptivos y enriquecidos.



6

20

⁵⁷ Citado por Plazaola, Juan, *Introducción a la Estética*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1999, p.397

⁵⁸ Sontag, Susan, *Contra la Interpretación*, México, Alfaguara, 1996, p.67

[3.1] Mi proceso creador

Considerando lo dicho en los capítulos anteriores puedo señalar que el elemento catalizador para la realización de un trabajo plástico deriva de una situación de *necesidad interior* y que exige que se concrete en una obra artístico-plástica. En mi caso, nunca tengo a priori una visión clara del resultado final de la obra, lo cual no quiere decir que el proceso creador sea totalmente inconsciente, sino que siempre hay una incertidumbre durante su ejecución que no se disipa hasta el momento final.

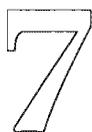
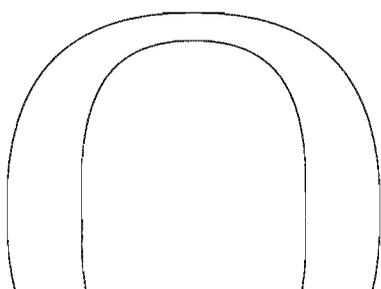
La creación artística no es un acto gratuito, sino que es laborioso y complejo, conlleva mucha energía y trabajo paciente. Se trata de una conquista gradual de los medios —tanto técnicos como conceptuales— que me permiten idear y llevar a cabo un mundo de imágenes por medio de la indagación, la reflexión, el conocimiento y el contacto sensorial y sensible. Tras la intuición inicial, me pongo a trabajar en lo que son los primeros tanteos o estudios preparatorios. A este momento pertenecen los esbozos, bocetos, dibujos previos, esquemas compositivos, diversos estados de la composición etc., que ejecuto como un primer acercamiento y a través de los cuales va cobrando forma visible la intuición o germen primero. Posteriormente viene la ejecución definitiva, por lo general trabajo dos o tres obras por vez ya que una y otra pueden enriquecerse. Durante esta fase cada paso dado va condicionando el resto del trabajo. Puede, sin embargo, haber arrepentimientos y ser necesario introducir modificaciones. Saber cuándo una obra está terminada me es difícil, puesto que siempre está la incertidumbre de qué es lo que debo aumentar o quitar, creo que no hay una fórmula que me indique cuándo está acabada una obra. Tendría que considerar cada caso en particular puesto que una obra no es copia de otra. Mi trabajo tiene continuidad y va teniendo un cierto desarrollo, pues me planteo cosas diferentes cada vez.

Pero, ¿Cuál es el móvil primero que me lleva a crear? Intentaré contestar esta pregunta a partir de mi experiencia y por supuesto con reflexiones que me ofrecen tanto artistas como filósofos y teóricos.

Como todo ser humano me he preguntado ¿Quién soy?, ¿Cuál es la naturaleza del presente?, ¿Cómo comprender al mundo y a la creación?, y ¿Qué tiene que ver esto con la pintura?. George Steiner señala que a pesar de una serie de circunstancias sociales, económicas y hechos históricos que influyen en la creación estética, escribir un poema, pintar un cuadro o componer una sonata son hechos contingentes y en cada caso podría *no haber sido*, por lo que la obra de arte lleva “el escándalo del azar, la impresión de ser un capricho ontológico. Por imperativos que sean los motivos psíquicos y privados de su génesis, su necesidad no responde a ninguna lógica”⁵⁹

Por otro lado en el mundo actual no es fácil encontrar interés en estos aspectos hay una suerte de “cansancio esencial en el clima espiritual del fin del siglo XX”⁶⁰ y que bien podemos añadir a este siglo XXI; los medios de comunicación por ejemplo nos saturan de información pretendiendo ponernos “al día” e informados para la vida: guerras, adelantos técnicos y científicos, enfermedades, deportes, etc. que nos conducen, mas que a estar bien enterados, conscientes e informados, a experimentar una sensación vertiginosa de nuestra vida. ¿Qué sucede pues con las anteriores preguntas?, ¿Qué otorga “vida” a la vida?⁶¹ Como ser limitado, es imposible tener respuestas contundentes a estas interrogantes; como artista siento la necesidad de tomar posesión de un segmento de la gran vastedad de lo real y establecer sus correspondencias y dimensiones estético-artísticas, simbólicas y filosóficas, e intentar expresar algo “mas allá” de las apariencias y de lo anecdótico.

Mi afinidad hacia la abstracción se sustenta en el interés que tengo por la evocación y la sugerencia, no por la descripción; permite una semantización más genérica y da oportunidad a una especulación intelectual y simbólica más libre y espontánea, objetiva experiencias de espacios, formas y sensaciones psicológicas abstractas; da prioridad a una visión interior sobre el condicionamiento exterior. Así, en el entendimiento de que la pintura es una realidad particular, susceptible de experimentar con las formas, el color, la textura, líneas, etc. crea una realidad propia (y no la representación de otra). Realidad pictórica



⁵⁹ Op cit p. 38

⁶⁰ Idem, p.12

⁶¹ Idem p. 30

no carente de significaciones y simbolismos. Luego entonces, a raíz de mi confrontación entre la realidad y la imaginación intento trasponer a lo artístico-estético mis inquietudes. En este aspecto entra en juego otro dilema. Robert Motherwell decía que un “artista sin ética es un simple decorador”. A su vez el pensador George Steiner nos dice que en la creación artística el pintor que es completamente ignorante por ejemplo de la navegación puede representar la maniobra de un navío en un mar turbulento. El artista desprovisto de un conocimiento auténtico respecto a lo que re-crea, *juega con la realidad*. A diferencia de éste el marinero que encalla sobre las rocas su barco o que pierde una batalla es responsable hasta el punto de merecer la muerte. El artista por su parte mas o menos herido en su vanidad pasa a la siguiente obra. El problema, nos dice este autor, no se reduce a un *ilícito saber* sino que “el dilema es ético”. Sin embargo, este “no saber y esta irresponsabilidad forman parte incluso de los mejores y más convincentes actos poéticos”⁶²

Bajo esta salvedad como pintor cuento con una serie de materiales y herramientas que son la materia prima que espera ser puesta en la tela en blanco. Y es aquí cuando se empieza con un diálogo con cada uno de ellos. De un lado se encuentra la tela en espera de una respuesta a su presencia y del otro lado mi presencia como creador de un objeto-obra.

La tela en blanco es provocativa, me reta a dejar algo, una descarga, que es la fuerza generadora del mundo del cuadro y ésta responde tanto a razones inconscientes en cuanto que es una necesidad que requiere ser externada, como conscientes en cuanto al acto mismo de pintar, de crear. En esta situación siempre hay elementos antagónicos- y que cuando se coordinan en la realización del cuadro se da un chispazo vital- ya sean de aspectos anímicos o psicológicos, de índole conceptual o intelectuales y hasta técnicos. Es por esto que me parece loable lo que del desequilibrio como provocación de la vida nos dice la autora del libro “Nuevos Ensayos sobre el Arte y la Ciencia” S. Lupasco:

“Para que un acontecimiento cualquiera ocurra en un momento y en un lugar cualquiera del universo es preciso que una energía, que un dinamismo pueda pasar de un cierto estado de potencialización a un cierto estado actualización; sin esto, en un estado rigurosamente actual o actualizado, no se podría siquiera hablar de energía, de dinamismo, todo sería estático, igual desde siempre y para siempre. ... toda energía, todo acontecimiento energético bajo cualquier forma, si existe y para que exista, implica una energía, un acontecimiento antagónico tales que la actualización del uno determine la potencialización del otro. Es lo que yo he llamado el principio de antagonismo. Inducido a partir de la experiencia, he puesto este principio como axioma en la base de una nueva lógica simbólica: la lógica dinámica de lo contradictorio o, más sencillamente, la lógica de la energía”⁶³

Considero que el hombre realiza así su existencia, vive en un fluir sin descanso, porque se realiza en la medida en que busca lo que le falta por realizar. Vivimos en un constante hacernos; en una búsqueda de nosotros mismos, en este punto me permito citar parte de lo que escribí en mi tesis de licenciatura:

“Aquí nos referimos principalmente a lo interno del hombre, o sea la parte de su conciencia, de su ser íntimo. A la manifestación de la vida del alma, en el que el ser humano se va revelando a sí mismo, buscando un lugar en el mundo y el universo, a través de un progresivo conocimiento de sí, y al darse esto provocando un crecimiento, un completarse. Sería un camino de integración en el propio ser del hombre que provoca una transformación constante, convirtiendo su vida, en una acción poética; y es poética porque como sugiere la pensadora María Zambrano, no hay poesía mientras algo no quede en las entrañas dibujado”⁶⁴



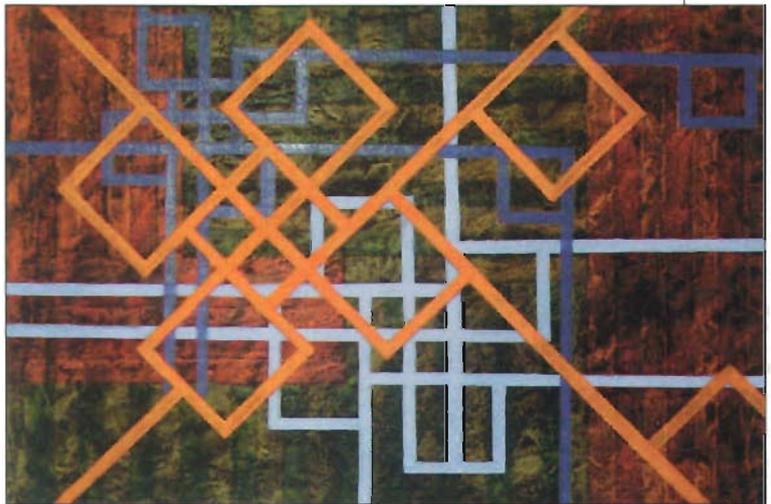
⁶³ Lupasco, Stéphane, *Nuevos Ensayos del Arte y la Ciencia*, Madrid, Guadarrma, 1968 p. 36

⁶⁴ Cañedo Chávez, Carlos, Tesis de Licenciatura, *El libro: presencia eterna-Los huesos secos: libro objeto*, México, 1995, p. 54

Este hecho se ve reflejado en la obra. Idealmente cada pintura es un acercamiento, una proyección que muestra un estado de mi ser humano.

Heidegger nos dice que cada época (y el arte desarrollado en cada una de ellas) abre un mundo nuevo y esencial; en cada pueblo histórico ya sean los griegos o los mexicas se acuñan conceptos de esencia que se proyectan y se transforman, en cada uno de ellos aconteció la desocultación del ente. Así mismo este proceso conlleva lo que éste autor llama la desgarradura que es la búsqueda de una forma en la que acontezca la verdad de su tiempo⁶⁵ Ésta forma es su cultura con todo lo que ésta conlleva.

Considero entonces, que la obra de arte es un *mundo* hecho de materia y forma que objetivizan el sentir vital del artista en un tiempo y espacio específico. Este hacerse y rehacerse en la búsqueda de sí mismo evidentemente se da en el mundo de los objetos artísticos reflejándose en el hecho de que una sola obra de arte no basta, no es suficiente, puesto que si lo fuese significaría lograr el equilibrio total de una vez por todas. Como esto no es posible hay una búsqueda constante de soluciones en cada obra, soluciones que podríamos llamar artísticas.⁶⁶



⁶⁵ Recordemos el ejemplo del templo griego. Ver Capítulo II de la presente tesis p. 39-41

⁶⁶ Nótese la similitud con lo que nos dice Merleau-Ponty. "la idea de una pintura universal, de una totalización de la pintura, de una pintura completamente realizada está desprovista de sentido Ver nota 17, cap I

Kandinsky señalaba que la fuerza creadora tiene por base la síntesis en el sentido de que el pintor -abstracto- recibe un impulso de su alma y de la totalidad de la naturaleza que llegan a sumarse en él para conducirlo a crear una obra. Esta síntesis busca la forma de expresión que mejor le convenga, por lo que habría que dejarle libre al elegir sus formas.

A mi entender este sentimiento vital es lo que Heidegger llama como lo esencial de la obra de arte, esto es, lo *poético*, entendido como una *ofrenda* del sentir vital del artista que tiene como esencia la *instauración* de la verdad. En este caso la verdad del artista en un tiempo y espacio particular objetivada en su obra.

[3.2] Consideraciones simbólicas y formales

“No quiero tomar prestado del mundo (visible) mas que fuerzas... el sentimiento de la materia misma, roca, aire, agua, materia vegetal y sus virtudes elementales.”

El señor Teste
Paul Valery

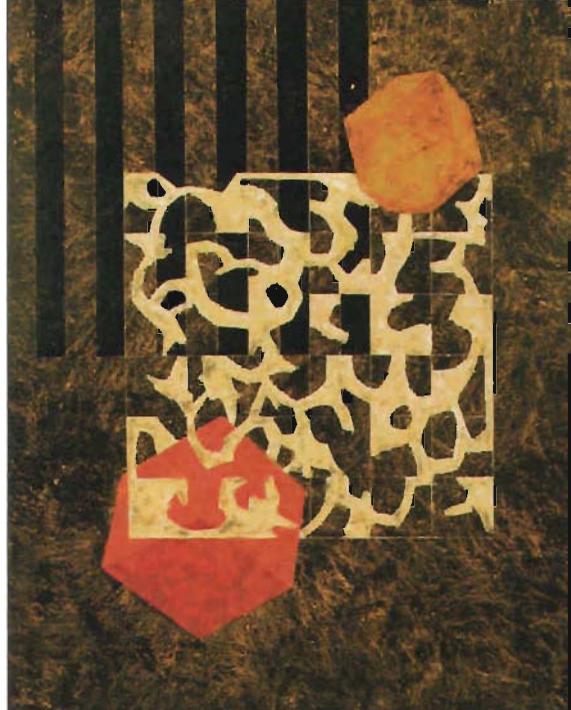
El hombre es tan antiguo como el mundo y el tiempo, ya que sus componentes físicos son naturalmente indestructibles y estaban ya en el primer instante de la formación del Universo. Y es aún más antiguo, pues su entendimiento-sentimiento es de la misma naturaleza que el entendimiento-sentimiento que formó al mundo.

Sobre el Yo y el principio consciente
Iluminaciones filosóficas
Ignacio Gómez de Liaño

Como ya mencioné mi interés es por aspectos significativos más generales: no me interesa describir el mundo objetivo tal cual lo percibimos o expresar mi sentimientos o inquietudes (como el amor, amistad, ideales políticos, etc.) como una especie de descifrado biográfico. Por otro lado, si bien es cierto que la obra surge de mi propio universo, pretendo expresar en primer lugar, cuestiones que - en un sentido - nos sobrepasan como seres humanos por lo que ninguna obra agota las ideas o los fenómenos. Y en segundo lugar en lo que concierne a la obra en tanto hecho plástico-estético. En relación a todo esto considero que la abstracción permite especular en aspectos que son reales tales como sensaciones psicológicas, espacios, ideas, etc. abstractos, que por su naturaleza intangible no pueden ser representados de forma figurativa.

W 1

El pensador Ignacio Gómez de Liaño menciona que la imaginación efectúa movimientos y realiza combinaciones estableciendo nexos que, en el mundo físico, no son posibles, el acto poético es un ejemplo de esto. De igual manera las percepciones de las cosas físicas efectúa movimientos, combinaciones, y establece nexos que implica una intervención sobre las cosas físicas, sin embargo al pertenecer al orden de lo físico, éste, impone condiciones. La imaginación es selectiva y toma



del mundo lo que es menester para los afectos y las pasiones, en este sentido la imaginación es asociación y disociación.⁶⁷ Se da entonces un discurso poético pues están presentes los afectos y la libertad.

Octavio Paz dice que la poesía, y por extensión lo poético, es salvación, poder, abandono y operación capaz de cambiar el mundo, ejercicio espiritual, es un método de liberación interior, revela este mundo y crea otro, el artista transforma la materia prima con la que trabaja y abandona el mundo ciego de la naturaleza para ingresar en de las obras, es decir, en el de las significaciones⁶⁸ y que no es otro que el de nosotros mismos, por eso la poesía, lo poético, es revelación⁶⁹.

El hombre moderno ha descubierto modos de pensar y de sentir que no están lejos de lo que llamamos la parte nocturna de nuestro ser. El mundo de lo divino no cesa de fascinarnos, en el hombre moderno hay una nostalgia, una necesidad de crear un nuevo <sagrado> frente a lo que nos ofrecen las iglesias actuales.⁷⁰

En consonancia con lo anterior Mircea Eliade escribe (alrededor de 1964 y aspecto que en mi opinión sigue vigente) que el artista moderno no acepta exaltar a ídolos, no se interesa por la imaginería ni por el simbolismo religioso tradicional, la mayoría de los artistas parecen no

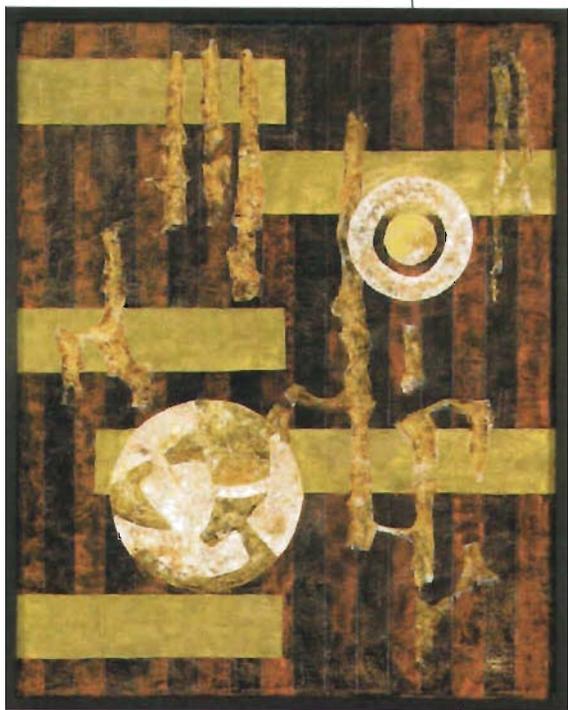
⁶⁷ Gómez De Liaño, Ignacio, *Iluminaciones Filosóficas*, España, 2001, p. 175

⁶⁸ Ver El Arco y la Lira.

⁶⁹ Comparar con la nota 64

⁷⁰ Idem p. 132

tener fé en el sentido tradicional,⁷¹ pero sin embargo lo sagrado esta presente en su obra. Con la abstracción en particular, el artista se esfuerza por “liberarse” de la superficie de las cosas y penetrar en la materia con el fin de desvelar las estructuras últimas, descender al interior de la sustancia no para alcanzar un conocimiento objetivo sino aventuras provocadas por el deseo de apresar el sentido profundo de su universo plástico.⁷² y⁷³



Mis referencias para pintar son los sistemas de relaciones como pueden ser un esqueleto, el sistema solar, una construcción arquitectónica, la estructura organizativa de un árbol, una ciudad o una telaraña, y demás. Mi idea es que en este juego de relaciones plásticas se den relaciones vivas y dinámicas por medio de la oposición de elementos, creando tensiones en un equilibrio dinámico, esto es, que los elementos plásticos estén organizados de tal manera que una parte reclame a la otra, una forma adopta la dirección de otra forma, un color se repite o contrasta con otro en un ritmo vital en un todo integrado. La afectividad forma una gran familia dual, la del placer /dolor o alegría/ pena, pareja de sentires que equivale a quietud/inquietud, relajación/tensión inhibición/excitación, y esta familia dual preside los destinos del soma, de la carne, de lo psíquico y en definitiva es el marco de referencia de los estados del alma.⁷⁴

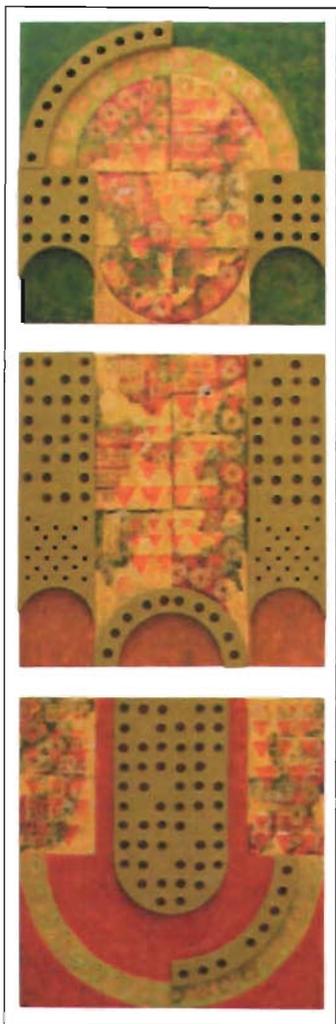
Pretendo expresar en mi obra (mediante los planos de color, ritmos, estructuras, texturas, formas y las relaciones que se dan entre ellos) como un conjunto de fuerzas y tensiones que tengan un equilibrio idóneo- cosa imposible- que sugieren cierto ritmo y movimiento en estado latente en busca de una realidad mas allá de la que nos circunda.

⁷¹ Por ejemplo la creación de M. Rothko de una “capilla” para budistas y cristianos en el Institute of Religion and Human Development” en Houston Texas. O el “Via Crucis” de B. Newman. Por otro lado, los Cristos de Antonio Saura u Oswaldo Guayasamín estarían entre la iconografía tradicional y la innovación conceptual.

⁷² Eliade, Mircea, *El vuelo Mágico*, España, Ciruela, 1997, p.139-144

⁷³ Comparar con las notas 38 y 39

⁷⁴ Gómez De Liaño, Ignacio, *Iluminaciones Filosóficas*, España, 200, p. 146



¿A que nos lleva todo esto? A considerar que la vida es un constante reajuste de condiciones; una constante lucha de integración de niveles de realidad- física, emocional mental y espiritual- que se basa en la búsqueda de un orden y de formas de vivir que se encuentra inevitablemente en un rehacerse y rehacerse. La existencia - dice López Churrúa - "*no tiene forma, es acto, impulso en permanente acción*". Su forma pues, resultará de infinitas estructuras formales pues somos seres pluridimensionales. En consecuencia es deseable poder encontrar una respuesta pragmática a partir de la obra en la medida en que sugiere- si bien de manera abstracta- a realidades humanas que potencien la experiencia de la vida y que provoquen una revitalización.

Todo está relacionado con todo, y hay relaciones de muchas clases. Nada de lo que pensamos o percibimos está aislado. Toda nuestra vida está inserta en estructuras de enorme complejidad sensorial, imaginal, racional y afectiva. Las imágenes afectivas no se dan aisladas, forman redes, campos en un complejo campo de relaciones. La percepción del mundo, o incluso, de cualquier color suscita un halo alrededor de él. El cuerpo no es sólo un sistema de potencias motrices y perceptivas, ni siquiera es sólo objeto para un "yo pienso" si no un conjunto de excitaciones en busca de equilibrio.⁷⁵ Y esta búsqueda de equilibrio está dada porque *no hay nada exacto* desde el punto de vista de lo afectivo y de la sensación, esto es, lo que se siente no puede ser definido como algo absoluto, siempre hay grados. "*En todo lo que siento hay un resto de indeterminación, de otredad.*"⁷⁶ La exactitud no es lo propio de la sensación. Sin embargo aclara Gómez de Liaño:

⁷⁵ Idem p.38

⁷⁶ Idem p.49

“De que siempre subsista un resto de indeterminación y otredad no se sigue que no haya siempre un margen de determinación y unidad. Podría formularlo así: <Todo lo que siento es una mezcla de determinación e indeterminación, de unida d y otredad>””

Lo que pinto no son obras con un carácter de inmediato, habría que divagar en las diversas connotaciones simbólicas de las formas y su composición que pretenden reflejar el drama de la vida misma.⁷⁸

En la tesis doctoral de Fernando Zamora “Filosofía de la Imagen, Indagaciones sobre el Lenguaje, Imagen y



Representación” propone que “para haber vida, tiene que haber formas, y que la organización de éstas obedece a un orden. Ese orden es la vida misma” En este sentido no podríamos separar la relación entre significado y significante. Es así que mas adelante señala Fernando Zamora que es más fructífero reconocer una *relación dialéctica* entre ambas facetas de las cosas: “las cosas casi nunca son signos que significan otras cosas, sino que son significantes en sí mismas.”⁷⁹ Una imagen posee en sí mismo una dimensión significativa- y lo paradójico es que- lo significativo “.. de algún modo está ausente, pues no se puede verla, tocarla, escucharla o sentirla: el significado no está presente, pero está siempre: es una presencia ausente.”⁸⁰

Creo que esta paradoja se puede entender con lo que Gaston Bachelard llama *actividad imaginativa*,⁸¹ que es ver lo ausente en lo presente, por lo que la actividad que realiza el espectador (y uno como pintor es el primer espectador) es operativa y no perceptual. La abstracción en este sentido precisa de una operación intensa de actividad interna en el que intervienen múltiples relaciones simbólicas, afectivas, sensoriales, intelectuales, etc.

⁷⁷ Ibidem 49

⁷⁸ Zamora, Fernando, Tesis de Doctorado, *Filosofía de la Imagen, Indagaciones sobre el Lenguaje, Imagen y Representación*, 2003, p. 142

⁷⁹ Idem p. 77

⁸⁰ Ibidem

⁸¹ Citado por Lorenzano, Cesar, *La estructura psicosocial del arte*, S.XXI, México, 1982

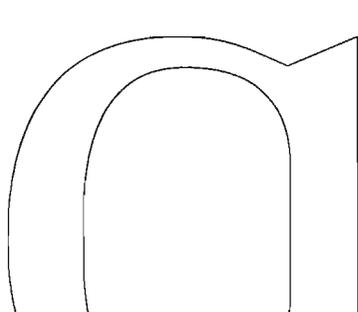


En consecuencia, formalmente mi obra contiene elementos abstractos que contrastan e interactúan simbolizando la dualidad en sus diversas mani-festaciones como lo arriba-abajo, peso-ingravidez, cinético-estático, libre-controlado, quietud-inquietud, etc y poder crear metáforas del drama de la vida manifestando que lo opuesto existe simultáneamente. Las imágenes no tienen una asociación racional ni literal, sin embargo en el acto de pintar a pesar de que se da un dualismo entre lo deliberado y lo espontáneo tiene un aspecto racional, objetivo y disciplinado. En muchas ocasiones parto de automatismos que posteriormente re-elaboro, conformando estructuras que pueden tener un carácter geométrico aplanado que surgen a partir de una geometría libre, esto es, no recorro a fórmulas, sino que voy -o llego- a las formas de manera espontánea. Estas estructuras

pueden surgir por influencia de la ciudad o una obra arquitectónica por ejemplo. En otras ocasiones puede que estas estructuras se den de manera más suelta y se asemejen a lo orgánico, como lo puede ser una red de ramas de un árbol, o una telaraña. De esta manera



lo geométrico actúa como una estructura orgánica y fluida funcionando más como un eje generador de formas que de manera euclidiana "purista". En ocasiones construyo redes de líneas que van hacia diversas direcciones en el plano del cuadro las cuales dinamizan la composición, y que conforman un espacio en el que se da un equilibrio de direcciones opuestas. En este caso la línea actúa como movimiento.



17

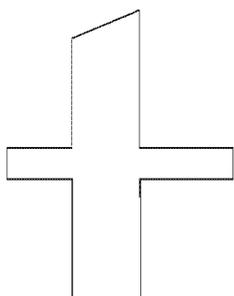
ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Las formas son volúmenes aplanados y realizo distorsiones o deformaciones que pueden evocar ciertos sentimientos o estados anímicos. Éstas formas- que en ocasiones algún objeto, cosa o ser del mundo es la que motiva su invención(pues aluden alguno de sus aspectos)- se desplazan lentamente de los bordes hacia el interior o de algún centro hacia fuera y se empujan entre sí como una especie de expansión y contracción mostrándose ingravidas. Sin embargo el tratamiento de la materia pictórica y cierto relieve sugerido les confiere peso a la vez ya que hay un sentido físico en la manera en que aplico la materia pictórica. De igual manera, las formas surgen en muchas ocasiones a partir de automatismos lineales que después re-elaboro a manera de planos con el manejo de la materia pictórica y el color.

El uso del espacio es predominantemente bidimensional. Las retículas rectilíneas cubren las superficies y aplanan el espacio eliminando puntos focales pronunciados y constituyen una estructura que de alguna manera relacionan o ubican los diferentes elementos en el propio espacio pictórico; en este sentido no hay propiamente referencias de arriba, abajo, izquierda o derecha realistas. El sentido de una profundidad adquiere otra significación: es un espacio indefinido que no se ve a primera vista, tiene que deducirse ya que no operan las categorías de lo ortogonal y la perspectiva. Este espacio plástico lo voy creando conforme se elabora el cuadro. Se dan sobreposiciones de formas que flotan y se fusionan con líneas y planos que se combinan en una interconexión dinámica y que conforman un espacio- como mencioné arriba- sin dimensión precisa. Se crea entonces dos mundos que coexisten: lo ordenado y lo caótico. Formas y espacios son de igual importancia en el resultado final.

En cuanto al uso del color aunque parto en numerosas ocasiones de una paleta basada en tierras, me interesa generar contrastes intensos de color como parte del problema compositivo siendo diferente en cada caso. Creo zonas de color que no surgen como rellenos coloreados sino que se va “construyendo” poco a poco; siempre está presente el color junto con lo matérico del encausto para crear formas-color. El gran Cezanne decía que “cuando el color llega a su máxima intensidad la forma adquiere toda su plenitud.”

12



De igual manera tanto el color como las diferentes densidades de la materia pictórica provocan sensaciones espaciales de avance y retroceso y sugieren así cierto potencial energético y cinético.

En la composición de mi obra los ritmos generados por los colores, las formas, las líneas, las texturas que se reparten por toda la superficie pretenden manifestar que “El universo es un sistema bipartido de ritmos contrarios, alternantes y complementarios.”⁸²

El cuadro, el objeto que se realiza es una cuestión exclusivamente pictórica, sin embargo el fin último del arte es el hombre. Desearía contribuir a que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo cesen de ser percibidos contradictoriamente puesto que “La existencia humana encierra una posibilidad de trascender nuestra condición: vida-muerte, reconciliación de los contrarios”⁸³

Proporcionar un sentido a mi vida y a la de otros. Algo así como expresa de manera *sui generis* Gómez de Liaño:

“Todo ser vivo, y en particular el humano, se mantiene gracias a dos clases de alimentos: los que se <digieren> en el estómago, cuyos residuos son expulsados en forma de excrementos, y los que se <procesan> en el cerebro, procedentes de las terminales sensoriales, cuyos residuos son, tal vez, son sueños... Puedo suponer que los procesos neurocerebrales dejan <residuos> que no son útiles, pero que pueden ser objeto de disfrute en forma estética. Según esta hipótesis, habría un paralelismo entre los excrementos de los alimentos materiales y los objetos estéticos. Éstos serían los residuos que dejan los alimentos espirituales.”⁸⁴

En todo caso, pintar, es algo que realizo con empeño, gozo y amor. Esperando algún día —¿por qué no?— reconocimiento⁸⁵

⁸² Paz, Octavio, *La casa de la presencia*, Obras completas, Tomo I, México, FCE, 1999, p. 81

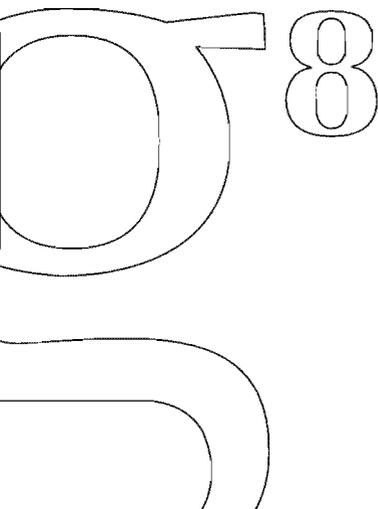
⁸³ Idem, p. 163

⁸⁴ Op cit, p.276

⁸⁵ Señalo esto en la conciencia de lo que señala Juan Plazaola en *Introducción a la Estética*, (p.543-544) acerca del reconocimiento del artista:

“El público no es siempre sincero y objetivo en sus apreciaciones. Se engaña él mismo fácilmente. Ciertos imperativos de la sociedad, de la amistad, de la antipatía, de la vanidad, le influyen... Esta insinceridad es, a veces, inconsciente por razón del contagio afectivo, de la convergencia mental y psíquica de los contempladores... contagio del que nadie está absolutamente libre, ni siquiera los expertos.”

Más adelante el autor señala: “Sólo la posteridad, el asentamiento de largos siglos, constituye el definitivo refrendo de excelencia. El éxito en vida ha debido frecuentemente a la intriga, a la política, a la casualidad, incluso a la mediocridad misma; actualmente, el éxito es casi imposible si no se dispone de los medios de propaganda”



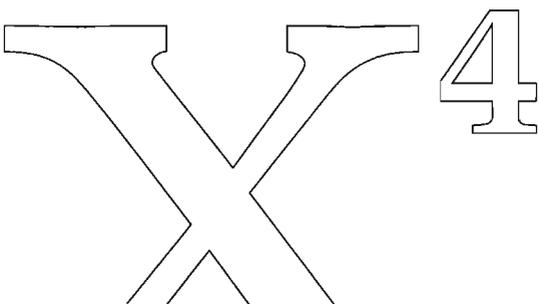
[•] conclusiones generales

La presente tesis implica mucho más que un proceso de investigación teórica y práctica pictórica para acreditar una maestría. Va de la mano —y a la vez es producto— de una serie de inquietudes, preguntas y procesos de vida; es parte de mi propio desarrollo como ser humano en el que, por supuesto, se encuentra implicado el de pintor y el de profesor.

El hecho de que sea una reflexión o mejor “*Reflexiones sobre la pintura abstracta*” me permite valorar, cavilar y meditar mi quehacer pictórico puesto que me ilumina si debo hacer una pausa y después continuar o cambiar mi proceso creativo en función de mis propios ideales y ser consecuente conmigo mismo. De esta manera como pintor me doy cuenta de que muchas de mis intuiciones empatizan con muchas de las ideas que manejan los diversos autores citados lo que me ofrece certidumbres. Como profesor (trabajo que también estimo y me apasiona) me dio mas herramientas para enfrentar y ser mas eficaz y convincente en mi docencia. En este ámbito fue de gran formación el haber cursado la Maestría en Artes Visuales (período 2000-02 puesto que fue la primera generación de dos años) puesto que hubo que realizar trabajos de investigación, sirviéndome en algunos casos en el enriquecimiento de mi tesis, pero sobre todo me ayudaron a sistematizar mi pensamiento y tener un mejor manejo al externar mis ideas. Por ello pues, esta tesis me implicó aprender cosas nuevas y confirmar conocimientos y opiniones.

Por lo mismo, puedo decir que este trabajo es importante en cuanto que es resultado de una búsqueda apasionada que me contesta ciertas cuestiones aunque no del todo y no todas; sin embargo, estoy seguro que puede ayudar a otros a encontrar respuestas.

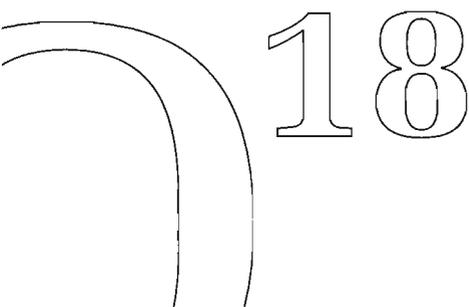
En este sentido esta tesis me sugiere otras investigaciones como una posible indagación en los mecanismos de la imaginación creadora en



la pintura y considerar las incertidumbres y certezas que ocurren en lo más profundo del proceso artístico de tal suerte que se objetivizan en un producto artístico. Así mismo en relación con esto, el tema del dibujo como un medio que no está necesariamente al servicio de la figuración (a sabiendas de que el dibujo en sí, ya es abstracto en un sentido, aún en su forma hiperrealista). Es común considerar que “*dibujar bien*” consiste en alcanzar un alto grado de precisión realista, esta idea se debe a diversos motivos, uno de ellos es por el hecho de que vivimos envueltos por imágenes de carácter mayoritariamente realista gráfico: anuncios, fotografías, cine, televisión. El buen dibujo trasciende una observación y reproducción atenta y exacta. Como profesor de dibujo sé que este tipo de práctica dibujística tiende a ser la más extendida. Pero también tengo muy claro que son muchos los puntos de llegada tanto estilística como culturalmente; basta asomarse a la diversidad de mundos estético-artísticos creados en el tiempo y a lo largo y ancho del mundo. Considero pues que el ejercicio de la observación y reproducción atenta sirve de base para la realización de dibujos abstractos en donde las analogías y la actividad metafórica entran particularmente en acción. Establecer relaciones de verosimilitud entre un objeto, fenómeno o idea para vincular lo desconocido con lo conocido y viceversa. Tema este pues, que creo puede ser ilustrador en cuanto que trate de las tentativas exploratorias del dibujo (con sus tensiones físicas y psíquicas) para la concreción plástica de una idea, emoción o concepto.

Finalmente considero que el haber realizado mi tesis sobre la pintura abstracta es darle un voto de confianza a una corriente artística que en primera instancia no está de moda y que por otro lado apunta —en gran medida— a lo espiritual (y que dicho sea de paso, no tiene que ser necesariamente solemne), a la vida del alma. Siendo esta una manera de construir y percibir el mundo como se dan otras tantas.

No obstante si no logra una posible reconciliación entre lo material y lo espiritual, si ofrece de pronto — de manera silenciosa y sin aspavientos—⁸⁶ un acercamiento entre el cuerpo y el espíritu; aspectos éstos que apremian puesto que contribuye a la realización de la plena humanidad del individuo y que sin embargo se encuentran a contracorriente de los modos culturales del pensamiento de éste nuestro siglo XXI.



18

⁸⁶ La labor del espectador está en el hecho de que tiene que indagar con “vestigios” del alma plasmados en un soporte, como el astrónomo en el firmamento o el arqueólogo en civilizaciones enterradas también indagan vestigios en busca de respuestas.

Referencia de imágenes

1 **Jean Hendrix**, parte de la serie "*Bitácora*" (selección de China, Australia e Irlanda)
Collage / Papel Arches
90x70cm, 1996-1999

8 **Fernando Zobel**
"*Diálogo con Degas*"
1969, Oleo/tela
80x80cm.
Colección Particular

2 **J.M.W. Turner**
"*Lluvia, vapor y velocidad*"-
el Great Western Railway"
Oleo / tela, 90.8x122cm.
The National Gallery, Londres

9 **Robert Mangold**
"*Plane/Figure Series B*
(Double Panel)"
1993, Acrílico y lápiz/tela
284.5x427cm.

3 **Arte Mudejar**
(hispano-musulmán):
"*Iglesia de San Martín*" (Tervel)
Ladrillo y cerámica esmaltada
Aragón (Tervel)
Finales del S. XIII

10 **Hombre de Cro-magnon**
"*Signo Tectiforme*"
Bóveda de la cueva
Las Chimeneas
(Cantabria, España)
Paleolítico

4 **Wassily Kandinsky**
"*Sin título*", 1910 (1913),
Lápiz, acuarela y tinta/papel
49.6x64.8cm.
Museo Nacional de Arte
Moderno, Centro Georges
Pompidou

11 **Gerhard Richter**
"*S.D.I.*"
1986, Oleo/tela
320x400cm
Napa (CA), Colección Hess

5 **Piet Mondrian**
"*Broadway Boogie-Woogie*"
1942-43
Oleo/tela, 127x127cm.
Museo de Arte Moderno,
Nueva York

12 **Fiona Rae**
"*Sin título*", (*Tríptico azul*
y púrpura)
1994, Acrílico y técnica
mixta/tela, 183x502.9cm
Santachi Gallery, Londres

6 **Mark Rothko**
"*Number 10*"
1950
Oleo/tela, 228.6x114.6cm.
Museo de Arte Moderno,
Nueva York

13 **Sol Lewitt**
"*Wall Drawing #793 C*"
1996, Color ink wash
Colección Wadsworth
Atheneum, Hartford

7 **Vicente Rojo**
"*Escenario Primitivo 1*"
1995
Govache/papel
30x30cm.

14 **Carlos Cañedo Chávez**
"*Convergencia III*"
Oleo/tela
35x30cm.
1999



- 15** **Carlos Cañedo Chávez**
"Gran Espiral"
 Oleo/tela
 120x100cm.
 2002
- 16** **Carlos Cañedo Chávez**
"Desde ningún lugar"
 Oleo/tela
 150x140cm.
 1998
- 17** **Carlos Cañedo Chávez**
"Convergencia"
 Oleo/tela
 30x35cm.
 1999
- 18** **Carlos Cañedo Chávez**
"Estructuras"
 Oleo/tela
 100x120cm.
 2002
- 19** **Carlos Cañedo Chávez**
"Ciudad de México-Subsuelo"
 Oleo/tela
 40x60cm.
 2004
- 20** **Carlos Cañedo Chávez**
"La Tierra de las Visiones"
 Oleo, encáustica y
 ensamble/madera
 Tríptico, 40x37.5cm. c/u
 2005
- 21** **Carlos Cañedo Chávez**
"Solidificación"
 Oleo y encáustica/tela
 120x100cm.
 2000
- 22** **Carlos Cañedo Chávez**
"Ciudad de México I"
 Oleo/tela
 40x60cm.
 2004
- 23** **Carlos Cañedo Chávez**
"Una misma idea"
 Oleo/tela
 120x100cm.
 2002
- 24** **Carlos Cañedo Chávez**
"Gravitación I"
 Oleo/tela
 40x60cm.
 1999
- 25** **Carlos Cañedo Chávez**
"Espejismo"
 Oleo, encáustica y
 ensamble/madera
 Tríptico, 40x40cm c/u
 con panel.
 2005
- 26** **Carlos Cañedo Chávez**
"Cuerpos"
 Oleo y encáustica/tela
 100x120cm.
 2000
- 27** **Carlos Cañedo Chávez**
"Espirales"
 Oleo/tela
 100x120cm.
 2002
- 28** **Carlos Cañedo Chávez**
"Ciudad de México I"
 Oleo y encáustica/tela
 40x60cm.
 2004

[“]bibliografía

- Andrés Ruiz, Enrique, *Vida de la Pintura*, Pre-textos, España, 2001
- Arnheim, Rudolf, *Ensayos para rescatar al arte*, Madrid, Cátedra, 1992
- Barasch Moshe, *Teorías del Arte*, Alianza, Madrid, 1999
- Bell Julian, *¿Qué es la Pintura?*, representación y arte moderno, Barcelona, Nueva Galaxia Gutenberg, 2001
- Blok, Cor, *Historia del Arte Abstracto*, Madrid, Cátedra, 1987
- Cañedo Chávez, Carlos, Tesis de Licenciatura,
- *El libro: presencia eterna-Los huesos secos: libro objeto*, México, UNAM, 1995
- Cirlot, Juan Eduardo, *El espíritu abstracto*, Barcelona, Labor, 1970
- Chevlear, Jean/ Gheerbant, Alain, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1993
- Eliade, Mircea, *El vuelo Mágico*, España, Ciruela, 1997
- Fiedler Conrad, *Escritos sobre arte*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1991
- Gadamer, Hans-George, *La actualidad de lo bello*, España, Paidós, 1998
- Giedion, Sigfried, *El presente eterno: los comienzos del arte*, España, Alianza, 1995
- Gombrich, E. H., *Arte e Ilusión*, Madrid, 1998
- Gómez De Liaño, Ignacio, *Iluminaciones Filosóficas*, España, 2001
- Heidegger, Martín, *Arte y Poesía*, FCE, México, 1992
- Hofmann, Werner, *Los Fundamentos del arte Moderno*, Barcelona, Península, 1995
- Hoffman, Donald D., *La Inteligencia Visual*, España, Paidós, 2000
- Jung, Carl G., *Sobre el fenómeno del Espíritu en el Arte y la Ciencia*, Madrid, Trotta, 1999
- Jung, Carl G., *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, 1997

- Kandinsky, Vassily, *Gramáticas de la creación*, Barcelona, Paidós Estética, 1996
- Lopez Churrua, Osvaldo, *Estética de los elementos plásticos*, S/L, Labor, S/F
- Lorenzano, Cesar, *La estructura psicosocial del arte*, S.XXI, México, 1982
- Lupasco, Sthéphane, *Nuevos Ensayos del Arte y la Ciencia*, Madrid, Guadarrma, 1968
- Marina, José Antonio, *Teoría de la Inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama, 1998
- Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, España, Alianza, 1994
- Merleau-Ponty, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Buenos Aires, Paidós, 1977
- Moszynzka, Anna, *El Arte Abstracto*, Destino, Barcelona, 1996
- Parsons, Michael , J., *Cómo entendemos el arte*, Barcelona, Paidós, 2002,
- Paz, Octavio, *La casa de la presencia*, Obras completas, Tomo I, México, FCE, 1995
- Plazaola, Juan, *Introducción a la Estética*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1999
- Paternosto, *Piedra Abstracta*,
- Rafols, J.,F., *Historia del Arte*, Barcelona, Optima, 1999
- Read, Herbert, *Cartas a un joven pintor*, Buenos Aires, Siglo XX, S/F
- Read, Herbert, *Imagen e Idea*, México, FCE, 1972
- Salazar,Arroyo, Ignacio, A., Tesis de maestría, *Un lugar en la pintura*, México, UNAM, 2002
- Sontag, Susan, *Contra la Interpretación*, México, Alfaguara, 1996
- Steiner, George, *Gramáticas de la Creación*, España, Siruela, 2001
- Sturgis, Alexander, *Entender la pintura*, Barcelona, Blume, 2002
- Valery, Paul, *El Señor Teste*, México, UNAM, 1991
- Worringer, W., *Abstracción y naturaleza*, México, FCE, 1983
- Zamora, Aguila., V. Fernando, Tesis Doctoral, *Filosofía de la Imagen*, indagaciones sobre el lenguaje, imagen y representación, México, UNAM, 2003